KAHRAMANDAN MİRAS BİR TARTIŞMA

KARAKTER ÜZERİNDEN TARİHÎ ROMANI DÜŞÜNMEK

Duygu OYLUBAŞ KATFAR



KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
YAYINLARI

KAHRAMANDAN MİRAS BİR TARTIŞMA

KARAKTER ÜZERİNDEN TARİHÎ ROMANI DÜŞÜNMEK

DUYGU OYLUBAŞ KATFAR

KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
2026

Kapadokya Üniversitesi Yayınları: 125
Kültürel Çalışmalar Serisi: 8
ISBN: 978-625-90374-9-3 (Basılı)
ISBN: 978-625-90794-0-0 (Elektronik)
DOI: 10.35250/kun/9786259079400
URL: https://hdl.handle.net/20.500.12695/4312

© Ağustos 2026

KAHRAMANDAN MİRAS BİR TARTIŞMA
KARAKTER ÜZERİNDEN TARİHÎ ROMANI DÜŞÜNMEK
Duygu OYLUBAŞ KATFAR

© Copyright, 2026, KAPADOKYA ÜNİVERSİTESİ
Sertifika No: 43348

Bu eser Creative Commons "BY-NC-SA" (Atıf-GayriTicari-AynıLisanslaPaylaş) Lisansı ile lisanslanmıştır. Bu lisans, kullanıcıların eser sahibine atıf vermek koşuluyla eseri sadece ticari olmayan amaçlar için kullanmalarına ve uyarlamalarına izin verir. Buna ek olarak kullanıcıların eseri uyarlamaları hâlinde aynı veya uyumlu bir lisans kapsamında başkalarıyla paylaşmaları koşulunu getirir.

Seri Editörü: Sinan AKILLI
Son Okuma: Duran Can GAZİOĞLU
Kapak Tasarımı: Leyla ÇALIŞKAN
Sayfa Tasarım: ademsenel.com

Kapadokya Üniversitesi tarafından yayımlanan basılı, elektronik veya diğer formatlardaki bilimsel yayınlar, sempozyum bildirileri ve ders içeriklerine ait bütün haklar Kapadokya Üniversitesine aittir. Tanıtım amacıyla kaynak gösterilerek yapılacak kısa alıntılar dışında, Kapadokya Üniversitesinin yazılı izni olmaksızın yayının tümünün elektronik, mekanik veya fotokopi yoluyla basımı, yayımı, çoğaltımı ve dağıtımı yapılamaz.

Bu kitapta yayımlanan tüm bölümlerin içeriğinden yazarı sorumludur.
Kitap, yazarın kendi düşüncelerini yansıtmaktadır.

Oylubaş Katfar, D. (2026). *Kahramandan Miras Bir Tartışma Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek.*
Nevşehir: Kapadokya Üniversitesi Yayınları.
396 s. 16 x 24 cm.
ISBN: 978-625-90794-0-0
DOI: 10.35250/kun/9786259079400
Anahtar Sözcükler: Karakterleştirme, Klasik Tarihî Roman, Tarih ve Roman, Roman Teorisi, Edebiyat Terimleri, Edebiyat Tarihi.

KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
50420 Mustafapaşa, Ürgüp, Nevşehir
yayinevi@kapadokya.edu.tr
kapadokyayayinlari.kapadokya.edu.tr
0(384) 353 5009
www.kapadokya.edu.tr

KAHRAMANDAN MİRAS BİR TARTIŞMA

KARAKTER ÜZERİNDEN TARİHÎ ROMANI DÜŞÜNMEK

DUYGU OYLUBAŞ KATFAR

KAPADOKYA
ÜNİVERSİTESİ
2026

"… Bütün kitaplar şüphe ve karışıklık içinde başlar."
(Mendelsund, 2015, s. 78)

OKURLA SÖZLEŞME

Bu kitabın doğuşu, tarih ve romana dair her anlatıda en önemli öge olduğu vurgulanan 'olay örgüsü'nü bir kenara koyarak başlar. Çalışma, karakterleştirmeyi ön plana çıkararak bu teknikteki edebiyat terimlerinin kullanımına ve teorilere değindikten sonra tarihî romandaki karakterleri tartışır. Roman incelemelerinde karakterler hakkında yapılan değerlendirmelerde tanım ve terim bakımından bile birlik yokken hem alana bir katkı sunulmak istenmiş hem de tarihî romanla ilgili yapılan incelemelerin çoğunda görülen roman özetinden ve olay örgüsü takibinden ibaret anlatımlardan uzaklaşılarak edebiyat biliminin odağında kalmak hedeflenmiştir. Bu nedenle pek çok çalışmada yapılmış olan kronolojik roman sınıflandırmalarına ve özetlerine bu kitapta denk gelemeyeceksiniz.

Alandaki çalışmalarda 'Tarihî roman tiplerle kurulur.' cümlesinin klasik tarihî romanlar için kesin bir ifade olarak anlatılması burada sorgulanmış ama öncesinde kitabın tip, karakter, figür, kişi gibi terimlerin tarihî romandaki konumu gereği açıklığa kavuşması gerekmiştir. Karışıklık bununla bitmemiş, tarihî roman tanımı üzerine dahi uzlaşılamamış olduğu görülmüştür. Böylece neden klasik tarihî romanın örneklem olarak seçildiğini anlamış olacaksınız. Elbette burada klasik tarihî roman vurgusu, yeni tarihselci romanları ayırmak için yapılmıştır.

Kitapta, 'karakter' terimi, roman varlıkları için genel bir ifade olarak kullanılmış, düz (sosyal tip, stereotip) ve değişken karakter terimleri şeklinde de ayrım yapılmıştır. Tarihî romanlarda, bu karakterlerin romanın başından sonuna kadar aynı özelliği taşımadıkları tespit edilmiştir. Bu nedenle de karakterleştirmenin bir süreç olduğu kabul edilmiş ve bu sürece ortak olan karakterlerin teknik, tematik ve yaratma özgürlüğü bakımından anlatı söylemindeki yeri üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmelerde karakterin 'ima edilen cisimliliği'ni tarihî kişiler ve yaratma karakterler bakımından anlamlandırmak için birden fazla yönteme ihtiyaç duyulmuş ve yazar, okur, anlatı ve toplum merkezli eleştiri yaklaşımları üzerine detaylı düşünülmüştür. Edebiyatın psikoloji, felsefe, sosyoloji ve tarih gibi pek çok disiplinle ilişkili olması bu yaklaşımı anlamlı kılmıştır.

En nihayetinde Erciyes Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Birimi tarafından SDK-2017-7222 koduyla desteklenen *Klasik Tarihî Romanda Karakterleştirme* başlıklı doktora tezimin gözden geçirilmiş, düzenlenmiş ve güncel birkaç kaynakla yenilenmiş hâlini elinizde tutuyorsunuz. Tezin savunulmasından sonra geçen son beş yılda kitaba birincil kaynaklık edebilecek herhangi bir çalışma olmadığı tespit edilmiştir. Tarihî roman odaklı yapılan çalışmalar incelendiğinde de edebiyat biliminden uzaklaşan sosyoloji veya siyaset bilimi alanlarına daha çok yaklaşan yayınlar fark edilmiş, hâliyle kurmacanın imkân ve ihlallerine yeni bir katkı olmadığı görülmüştür. Bu kitabın hedefi ve bulguları güncelliğini korumaktadır. Kitaba "Eğer öyle olsaydı/olmasaydı?" sorusundan yola çıkarak oluşturulan ve tarihî romanla ilişkilendirilen ükronya anlatılarına dair açıklamalar eklenmiştir. Yine baskı sırasında tahrif edilen tarihî romanların gerçeklik ve karakter odağı ele alınarak metnin nesnesiyle ilişkilendirilecek konular da dâhil edilmiştir. Kanımca bu kitabın tezlerin yüklü olduğu sayfadan daha fazla görünürlüğe ihtiyacı vardır. Çünkü çalışma hem terim birliği sağlama ve tarihî romandaki karakterleştirme teorilerinin Türk edebiyatındaki görünümü bakımından akademik çevrelere hitap edecek hem de tarihe duyulan ilgiyle tarihî kişilerin kurgulanmasındaki estetik ve psikolojik alımlama düzeyinin derinliğine dikkat çekerek genel okura edebî ve kültürel anlamda katkı sunacaktır.

Duygularımı ifade etmem gerekirse kitabın vücut bulmuş hâlinin ilk okuru olmasını istediğim Prof. Dr. Hülya Eraydın Argunşah, akademik hayata başlamamdan itibaren beni sabırla dinleyen, çalışmalarımı harf harf okuyan ve beni yetiştiren değerli hocamdır. Kendisine teşekkür ederim. Objektif tavrı, titizliği ve adaleti bana daima örnektir. Yaşadıklarımı kendisinin de tecrübe etmiş olması ve onları tekrar keşfetmekle uğraşmamam için yolumu kısaltması en büyük desteğim oldu.

Zamanın getirdiği tüm renkleri beraber yaşadığımız ailem… Hayatlarını bana göre şekillendirdikleri için onlara minnettarım.

~

Ey okur!

Bir zamanlar kahramandı…

Bazen tarihin resmî anlatılarında öne çıkan, kurgu sayfalarında yeniden doğan, ideolojik anlamlarla yüklü bir figür oldu.

Bazen terimsel bir muğlaklığa dönüştü…

Şimdi,

Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek başlıklı bu kitap, kahraman ile karakter arasındaki geçişi klasik sonrası anlatıbilimin ve 'yeni' anlatıbilimlerin eşlik etmesiyle yeniden çözümlüyor. Hem terimsel belirsizliklere açıklık getirmenin hem de tarihî romanı karakter üzerinden yeniden düşünmenin yollarını açıyor.

Ankara, Eylül 2025

KISALTMALAR

akt.	**:** Aktaran
Bkz.	**:** Bakınız
C.	**:** Cilt
Çev.	**:** Çeviren
Dan.	**:** Danışman
Ed.	**:** Editör
Gözyaşı Çeşmesi	**:** Kırım'da Son Düğün Gözyaşı Çeşmesi
Gündönümü	**:** Gece Vaktinde Gündönümü
Haz.	**:** Hazırlayan
s.	**:** Sayfa
S.	**:** Sayı
ss.	**:** Sayfalar Arası
TDK	**:** Türk Dil Kurumu
yy.	**:** Yüzyıl

İÇİNDEKİLER

OKURLA SÖZLEŞME vii
KISALTMALAR x
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
TARİHÎ ROMANI YENİDEN DÜŞÜNMEK

I. TARİH, ROMAN VE TARİHÎ ROMAN 11
1. Tarih Nedir? 11
2. Kimin İçin Tarih? 16
3. Tarihin Romanlaştırılması/"Romanlaştırılmış Tarihsel Bilgi" 18
4. Tarih, Roman ve Gerçeklik 22
5. Tarihî Romanın Özellikleri 24
6. Tarihî Roman ve Diğer Metinler 26

II. TARİHÎ ROMANDA TERİM KARMAŞASI/TARİH KONULU ROMANLAR/TARİHLE İLGİLİ ROMANLAR 28
1. Klasik Gerçekçi Metin-Klasik Tarihî Roman-Tarihî Roman 35
2. Tarihî Roman-Tarihsel Roman 36
3. Tarihî Roman-'Tarih-Roman'-Tarih Romanı 38
4. Popüler Tarihî Roman-Tarihî Popüler Roman-Pop Tarih Romanları 39
5. Tarihî Biyografik Roman-Biyografik Tarihî Roman 46
6. 'Diğer Tarihî Roman'-Tarihyazımsal Üstkurmaca-Yeni Tarihselcilik-Tarihî Postmodern Roman-Postmodern Tarihî Roman 47
7. Devir Romanı-Çağ Romanı 49

III. TERİM BİRLİĞİ BAKIMINDAN TARİHÎ ROMAN NEDİR? 50

IV. TARİHÎ ROMANDA TEKNİK YAPI 53
1. Dil Kullanımı 54
2. Zaman 55
3. Mekân 56
4. Olay Örgüsü 57
5. Karakterleştirme/Karakterizasyon 60
A. Karakter ve Gerçeklik 61
B. Tipleşen/Tipik Karakter 65
C. Yuvarlaklaşan Karakter 68
Ç. Başkarakter 71

V. TARİHÎ ROMANIN GELİŞİMİ 74
1. Türk Edebiyatında Tarihî Roman 77

İKİNCİ BÖLÜM
KARAKTERİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: KLASİK TARİHÎ ROMANDA KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

I. KARAKTER TEORİLERİNE GÖRE ROMANDA KARAKTER DİZGESİYLE İLGİLİ TERİMLER VE SINIFLANDIRMALAR 85
1. Karakter Dizgesiyle İlgili Terimler 85
A. Kişi 88
B. Figür 92
C. Karakter 94
a. Değişken/Yuvarlak Karakter 97
b. Sabit/Düz Karakter 102
1. Tip 104
2. Stereotip 105
c. Ana/Başkarakter/Başkişi 110
1. Kahraman 113
ç. Merkez Karakter 114
d. Egemen Karakter 115
e. Fon/Figüratif Karakter 115
2. Karakter Dizgesini Oluşturan Sınıflandırmalar 116
3. Karakter Teorilerine Göre Klasik Tarihî Romanlar 131
A. Tarihî Kişiler 132
a. Birinci Dereceden Tarihî Kişiler ve Karakter İlişkileri 132
b. İkinci Dereceden Tarihî Kişiler ve Karakter İlişkileri 158
B. Yaratma Karakterler 169
a. Birinci Dereceden Yaratma Karakterler ve Gerçeklikle İlişkileri 169
b. İkinci Dereceden Yaratma Karakterler ve Gerçeklikle İlişkileri 177

II. KARAKTERİN TEKNİK BAKIMDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ 182
1. Karakterin Metne Yerleşmesi 186
A. Anlatıcı Karakterleştirmesi 188
B. Figür Karakterleştirmesi 202
a. Karakterin Bir Diğerini Karakterleştirmesi 202
b. Karakterin Kendini Karakterleştirmesi 210
2. Karakterin Sunumunda Yöntem 215
A. Açık Karakterleştirme/Açıklama Yöntemi 218
a. Bütünsel/Blok Karakterleştirme/Tanıtma 218
b. Dinamik Karakterleştirme/Tanıtma 220

c. Eponim ve Epigraf 225
B. Kapalı Karakterleştirme/Dramatik Yöntem.....231
a. Anlatıcı Bakımından Kapalı Karakterleştirme 233
1. Güvenilir Anlatıcı.....234
2. Güvenilmez Anlatıcı 237
b. Karakter Bakımından Kapalı Karakterleştirme 239
1. Sözel Davranış.....240
2. Sözel Olmayan Davranış.....243
3. Fiziki Özellikler.....246
3. Karakter Oluşumunda Tutarlılığı Sağlayan İlkeler 247
A. Tekrar.....247
B. Benzerlik 249
C. Tezat.....250
Ç. Çıkarım.....251
4. Karakterin Betimlenme Süreci.....253
A. Dolaylı Tanımlama.....257
B. Dolaysız Tanımlama.....266
C. Süreç İçinde Tanımlama 274
Ç. Süreç İçinde Yineleme 278

III. KARAKTERİN YARATMA ÖZGÜRLÜĞÜ BAKIMINDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ 279
1. Karaktere Kazandırılan Ögeler.....279
A. Adlandırma Sistemi 279
B. Karakter-Nesne İlişkileri 285
a. Fiziki Özellikler 286
b. Tamamlayıcı Unsurlar.....289
C. Karakterin Değişim Süreçleri ve Sebepleri 294
a. Karakterin Dili 294
b. Karakterin Sosyoekonomik Şartları 296
c. Karakterin İnançları ve İdeolojisi.....300
ç. Karakterin Yardımcıları.....303
Ç. Yeniden Doğuş ve Yeni Kimlik 304
2. Karakteri Sınırlayan/Sınırlandıran Ögeler 305
A. Kanonun Belirlediği Karakterler-Karakterlerin Belirlediği Kanon.....305
a. Etik Mesafe 306
b. Estetik Mesafe 309
c. Tarihsel Ayrıntılar 313
ç. Farklı Yazarların Aynı Karakterleri.....317
d. Aynı Olayların Farklı Karakterleri 318

B. Tarih Karşısında Karakter/Karakterin
Tarihsel Fondaki Konumu: Zaman....320
a. Romanın Yazılış Tarihi ve Karakter İlişkisi....320
b. Romanda Anlatılan Devir ve Karakter İlişkisi....321
C. Mekân....323
a. Karakterin Ortaya Çıktığı Mekân....323
b. Fiziki Boyut....324
c. Ruhsal Boyut....326
Ç. Anlatı Durumu: Anlatıcı ile Karakter Arasındaki Mesafe....328
a. İçöyküsel Anlatıcı....329
b. Dışöyküsel Anlatıcı....330

IV. KARAKTERİN TEMATİK BAKIMDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ....332
1. Metnin Maksadı....332
A. Arketipsel Yönelimlere Göre Tarihî Kişiler....334
B. Arketipsel Yönelimlere Göre Yaratma Karakterler....336
2. Okurun Maksadı: Tarihî Romanda Karakterin Tarihsel Gelişimi....338
A. İlk Örneklerdeki Görünümler....339
B. Okur Belleğini Kurgulayanlar....341
C. Kişisel Gelişim Sürecindekiler....345
3. Yazarın Maksadı: Yazarın Karakter Üzerindeki Denetimi....346
A. Eylem Gücü ve Dönüşümleri Bakımından Tarihî Kişiler....351
B. Eylem Gücü ve Dönüşümleri Bakımından Yaratma Karakterler....353

SONUÇ....357

KAYNAKÇA....369

GİRİŞ

Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek adlı kitap, yazarların bizzat şahit olmadıkları tarihî dönemdeki tarihî kişiler ile yaratma karakterlerin kurgusal düzlemde nasıl aktarıldıklarını sorgulayan bir çalışmadır.

Çalışmanın birinci bölümü; ikinci kısmın teorisini temellendirir. Bu nedenle ikinci bölüm, örnek metinler üzerinde daha geniş duran bir kompozisyonu içermektedir. İlk bölümde, romanın ne olduğuna ve bu doğrultuda tarihî romanın nasıl tanımlanacağına dair görüşler bildirilmiştir. Görüşler, Namık Kemal'in roman tanımı üzerinde bir kez daha düşünülmesini sağlamıştır. "… romandan maksat güzerân etmemişse bile güzerânı imkân dâhilinde olan bir vakayı ahlâk ve âdât ve hissiyat ve ihtimalâta müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir." (Namık Kemal, 2016, s. 72). Bu tanım, edebî eserin, tamamen gerçeklerden ibaret olması beklenmekle birlikte kurgunun da önemli olduğunu göstermiştir. Kurgu hakkında Manfred Jahn, tümkurgusallık[1] teriminden bahseder (Jahn, 2015, s. 50). Ancak böyle bir durumun tarihî roman için bir yana, diğer türler için de kabul görmesi zordur. Çünkü eser, yazarın muhayyilesinde hayatın gerçeği içinden kurulur. Bunun için gerçek dışı olayların anlatımı dolaylı da olsa, bu iç gerçeklikten sıyrılamaz. Hatta yaratılan bu gerçekliğin, yazarın yazma zamanıyla karşılaştırılması söz konusu olur.

Romanlar yapılarına, örnekledikleri akıma, temalarına vb. bakılarak farklı şekillerde sınıflandırılır. Bu sınıflamalarda romanın anlatılan zaman ile yazılma zamanı arasındaki ilişkinin anlamlı olduğu bir adlandırma olarak tarihî roman dikkat çeker. Tarihî roman 'okurun şimdisi' ile ilgilidir. Mithat Efendi de bu durumu şöyle açıklar. "Romanları bu sınıflara ayırmamıza rağmen mesela tarihî bir romanın bugünle hiç ilgisi olmayacağı veya sosyal bir romanda siyasi veya cinayî hiçbir şey görülmeyeceği düşünülemez ya? Yalnız bir renk ile bir resim yapılabilir mi? Romancı tek bir eserinde bile her renkten kullanabilir." (Ahmet Mithat, 2003, s. 144). O hâlde roman, hangi

1 İngilizce terim karşılığı: 'panfictionality'

zamanı anlatırsa anlatsın, hangi sınıflandırmada olursa olsun bugün üzerinden bir tarihîlik vasfını taşır.

Romanın nasıl tarihî özellik taşıdığını tarihî kurgu/tarihsel kurmaca[2] teriminin varlığı üzerinden sorgulayan Beyazıt Akman, "Fiction Or History? A Brief Theoretical Elaboration On Historical Fiction And Fictional History" başlıklı yazısında 'historical fiction' yani 'tarihî kurgu' teriminin 'sıfat+isim'den oluştuğunu söylemektedir. Buna göre sıfat, ismin anlamını değiştirir. Çünkü 'fiction', kurgu demektir ve tarihin gerçekliğine tezat gibi görünür. Ama yine de bu terimin varış noktası kurgu olacaktır (Akman, 2017, s. 88). "Tarih sadece romancıyı bağlayan bir zincir değil, aksine yeni bir problemler ve deneyimler dizisine girmeye yardımcı olan kanattır." (Akman, 2017, s. 91). Fakat geçmişin böyle bir problem ve deneyim süreci yoktur. Geçmiş, gerçekleşmiş olandır. Ancak geçmiş ile tarih aynı değildir. Akman, konuyu daha iyi açıklamak için 'historical fiction' ve 'historiography[3]' arasındaki benzerlik ve farklılıkları ele alır. Bu iki terimin tarihî roman tanımını tam olarak karşılayamadığı görülür. Burada geçmişi ele geçirmek ve kurgu üreten hayal gücünü oluşturmak bir arada düşünülmelidir. Tarihî roman için 'geçmişi ele alan roman' tanımlaması, yetersiz kalır ve bu konuda terim karmaşası ortaya çıkar.

Tarihî romanla ilgili terim karmaşasının sebeplerinden biri, Türkçe dışındaki kaynaklarda geçen anlam farklılıklarıyla açıklanabilir. Mesela İngilizcede 'fact' bariz gerçeklik anlamına gelirken; 'truth' incelenerek ortaya konulan ve 'reality' kanıtlanmamış, öznel anlamındadır. Bu durumda 'fact' hakikat; 'truth' gerçektir. Buradan yola çıkılırsa 'historical fiction' gerçeği; 'historiography' ise hakikati temsil etmektedir (Akman, 2017, s. 104). Ancak Türk edebiyatında klasik tarihî roman, âdeta geçmişle ilgili bir hakikati arama çabası içerisinde olmuştur. Bu nedenle de zaman zaman yazarların kurgudan bilinçli olarak uzak durma ve bunu da hissettirme çabalarıyla karşılaşılır. Bizzat, tarihin hakikate ulaşması konusunda şüphe uyandıran yaklaşımlar varken klasik tarihî romanın gerçeğe bağlı kalma çabası, okurlar tarafından romanın gelişim sürecini de anlamlandırabilir.

Bahtin, *Karnavaldan Romana*'da romanın her daim gelişim içerisinde olduğunu belirtir. Ona göre roman doğası gereği bir arayış içerisindedir ve bu arayış onu yerleşik biçimleri gözden geçirmeye maruz bırakır (Bahtin, 2014, s. 195). Klasik tarihî roman da böyledir. Sınırları belirlenmiş kurallara sahip olmasına rağmen, bu gelişim tanrısal anlatıcının anlatıya müdahil olmasıyla

2 İngilizce terim karşılığı: 'historical fiction'

3 Tarihyazımı

izlenebilmektedir. Çünkü "… her şeye kâdir Tanrı-yazar ile satranç taşlarını dilediği gibi oynatabilen her şeye kâdir romancı" (Wood, 2010, s. 81) arasında fark vardır. Önemli olan, gerek tarihî kişi gerek yaratma karakter olarak edebî karakterin ne kadar yazarın denetimi altında olduğunu görebilmektir. Çalışmanın birinci bölümündeki tüm meseleler buna odaklanmaktadır.

Yazarın pek çok sesi olabilir. Yazar, karakter hakkında görüş paylaşabileceği gibi böyle yapmayıp karakterin evren hakkındaki düşüncelerini bizzat anlatmasına müsaade de edebilir. Bu nedenle Booth, yazarın kendi sesiyle konuşarak karakteri dramatize ettiği yerlere odaklanılması gerektiğini düşünür. Her iki durumda da karakterin muhayyilesinden görüş sunulmaktadır. Ancak romanda yazarın sesinin bir kusur olup olmadığı önemli bir meseledir. Çalışmanın ikinci bölümünde de bu nedenle karakterlerin metin içerisindeki ağırlıklarına yer verilmiştir. Çünkü karakterler, bir edebî metinde bazen bir karikatüre bazen şahsileşmiş ve zihinsel süreçleriyle okurun sesini duyduğu, gözüyle gördüğü bir canlıya yaklaşabilir. Genel itibarıyla çalışmalarda bu iki uç; statik değildir, bir sürecin varlığını gösterir. Okurla ilk buluşmasında yuvarlak olan karakter; statik değil, sonradan roman içerisinde bazı durumlarda tipleşen özellikler gösterebilir. Karakter yaratma psikolojisi bakımından genelde klasik tarihî roman; özelde politik sembolizm üzerinden yazar karakter ilişkisi, model karakterler yani çağı temsil eden sosyal tipler ve karakterler bu bakımdan değerlendirilmelidir. Çünkü karakterleştirme, görmekle anlamak arasındaki farkı gösterir. Hatta bu fark, bazen okurun görmekten ziyade duyduğu bir tecrübe hâline gelebilir.

Klasik tarihî romanla ilgili yayınlara bakıldığında Hülya Argunşah'ın *Türk Edebiyatında Tarihî Roman (Türk Tarihiyle İlgili)* ile Zeki Taştan'ın *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili 1871-1950)* adlı doktora çalışmaları öncüdürler. Özellikle romanların tespiti ve terim karmaşasına ilk yaklaşımları ortaya koymaları bakımından dikkate değerdirler. Bunlardan başka Nermin Öztürk'ün *Tarihî Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirilmesi*; İsmail Karaca'nın *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili, 1951-1960)*; Dilek Çetindaş'ın *Popüler Tarihî Romanlar ve Turhan Tan*; İlknur Tatar Kırılmış'ın *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili 1961-1965)*[4]; İsmail Uygun'un *Cumhuriyet Dönemi Tarihî Romanları 1923-1946: Eski Kahramanların Yeni Söylemleri;* Murat Arslan'ın *Osmancık Romanının Kaynak Metinleri* başlıklı tezleri çalışmaya katkı sağlamıştır. Adı geçen tezlerin dışında tarihî romanla

4 Bu tezden sonra da Prof. Dr. Kazım Yetiş danışmanlığında konusunu tarihten alan romanlar olarak 2020 yılına kadar yürütülmüş ve 2003 yılına kadar yazılmış romanları değerlendiren benzer teknik ve amaçla hazırlanmış tezler vardır.

ilgili dilbilim, eğitim, biyografi yönelimli incelemeler de vardır. Tüm bu çalışmalara bakıldığında görülür ki ortak bir terim ya da kuram birliği yoktur. Kuram ile kastedilen, klasik tarihî romanın nasıl tanımlandığı sorusu hakkındadır. Genelde araştırmacılar, konusunu tarihten alan her romanı, tarihî roman saymaktadırlar. Ancak Argunşah, klasik tarihî romanı, 'tarihin yazara göre konumlandırılması' üzerinden tanımlar. Bu tanıma göre türün ölçütünü, yazarın takip etmesinin mümkün olmadığı bir devirde yaşanmış olayların yeniden anlatımının esas alınması oluşturur. Ben de çalışmada romanları seçerken bu ölçüte göre hareket ettim. Sözü edilen diğer bir mesele ise karakterleştirme terimleri hakkındadır. Kişi, karakter, kahraman, figür gibi adlandırmalar arasında birlik olmadığı gibi değişken karakterin klasik tarihî romandaki konumu da belirsizdir.

Bu çalışmadan önce yapılanlar, tarihî roman hakkındaki alana şüphesiz katkı sağlamıştır. Alana dair durum tespitinde bulunmak dahi, emek isteyen zorlu bir süreçtir. Tüm malzemeyi ortaya koyma çabası, yöntem uygulamasına ve derinleşmeye imkân vermemiştir. Bunu ancak sonraki çalışmalar üstlenebilirdi. *Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek* başlıklı kitap, böylece bütünü görmeyi amaçlamıştır.

Kitabın diğer çalışmalardan farkını ortaya koymadan önce, ilk olarak Bilge Ercilasun'un, "Tarihî Romanın Anlamı ve Üç Kitap" başlıklı yazısında tarihî roman hakkındaki söylemine değinmek gerekir. Ercilasun "… tarihi konu edinen her romanın tarihî roman olmadığını belirtmek lazımdır. Bunun için tarihten bahseden romanlar, tarih konulu roman, tarihle ilgili roman gibi bir üst başlıkta toplanabilir" (Ercilasun, 2017, s. 485) der. Burada tarih konulu romanlardan bazıları konu dışında tutulmuştur. Bunlardan ilki devir romanlarıdır. Tarihî romanla devir romanının farklı oldukları kabulünden hareket edilmiştir. Tarihî romanın devir romanından farkı, yazarın konu edindiği tarihî olaya mesafesidir. Tarihî romanda yazar, kendisi için tarih olmuş bir zamanı anlatır; ancak devir romanı, yazar için tanık olunmuş ya da etkilerinin şahidi olunmuş bir zamanı anlatmayı seçmiş romandır. Klasik tarihî roman, bu anlamda uzak tarihi anlatmaktadır.

Çalışmada yeni tarihselci romanlar da konu dışında tutulmuştur. Türk edebiyatında 'klasik tarihî roman' derken, Batı'nın kastettiği klasik ve moderni bir arada tutan ancak yeni tarihselden uzak duran anlayış akla gelmektedir. Sıdıka Dilek Yalçın Çelik, bu konuda başka bir sınıflama önerisinde bulunmuştu: "1. Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihi romanlar (popüler tarih romanları, biyografik anı tarzında tarihî romanlar) 2. Modernist kurgu ile kaleme alınan tarih romanları 3. Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarih

romanları." (Yalçın Çelik, 2005, s. 76). Ancak Türk edebiyatındaki klasik tarihî roman örnekleri incelendiğinde, tarihle ilgili romanlar içerisinde de klasik tarihî romandan yeni tarihselci olanlara kadar bir süreç olduğu ve bu gelişmenin keskin çizgilerle ayrılamayacağı fark edilmiştir. Bu nedenle çalışmada romantik roman, modern roman gibi ayrımlara gidilmemiştir. Ayrıca yeni tarihselci romanda roman teknikleri bakımından köklü değişiklikler olduğu için bu romanlar, çalışmanın dışında bırakılmıştır. Zaten bu tarzdaki romanlarda gerçekliğe bakış da farklı olduğundan yapılan keskin sınırlandırma isabetli bulunmamıştır.

Yazarların karakterleri üzerinden ele aldığı durumlar, realizmde karakterlerin kendi tabiatı üzerinden değerlendirilmiştir. Tarihî romanlarda da bunu gözlemlemek mümkündür. Lukacs'ın 'klasik tarihî roman devri kapandı' diyerek Balzac'tan bahsetmeye başlayışına kadar olan dönem, Türk edebiyatında farklı gelişmiştir. Çünkü Türk edebiyatındaki tarihî romanın varlığı, Batı'nın realizm anlayışından ayrı bir gelişim göstermiş ve romantizmden realizme devam eden bir süreçte ilerlemiştir. Romantizmin ahlakçılığı ve yerli kaynaklara yönelik ilgisi ile oluşan tarihî roman karakterleri de giderek kâğıt varlık olmaktan uzaklaşmış ve modernizmin etkisiyle değişim göstermiştir. Ancak Türk edebiyatında klasik tarihî roman devrinin kapanışı, yeni tarihselci romanların ortaya çıkışıyla gerçekleşmiş gibi görünse de bu pek mümkün olmamıştır. Farklılaşma, yazarların seçimine bağlı olarak sadece romanın gelişimi şeklindedir. Yani modern yaklaşımın ortaya çıkmış olması, klasik tarihî romanın yok olması anlamına gelmemiştir. Tarihî romanı klasik ve yeni tarihselci olarak ayıran ölçü; tarihî gerçeklerden sapmayacak kadar gerçeğe bağlı, insan tabiatını -özellikle de milletin model alacağı kişilerin ahlakçı bir şekilde- ele alacak kadar romantik olmasıdır.

Bu çalışmanın tarihî romanın terimsel boyutunu ortaya koyma çabasından çok, önemli tarafı ise karakterleştirme teknikleriyle ilgili derli toplu bir bilgi birikimini ortaya koyması ve buna göre bir değerlendirmede bulunmasıdır. Çünkü şimdiye kadar yapılan çalışmalarda roman karakterlerinin isimlerine göre sıralanarak olay örgüsünün anlatıldığı görülmüştür. Ancak karakterleştirme, karakterlerin görünen özelliklerinden başka, varoluş sebep ve süreçlerini ortaya çıkarmalıdır. Bu amaçla da kitapta karakterleştirme teori ve teknikleriyle ilgili geniş bir bölüm hazırlanarak kendinden sonraki çalışmalara yol gösterici olması planlanmıştır.

Teorik çalışmalarda terim sorunu, önemli bir problemdir. Bu problem de genellikle yapılan incelemelerin gerek kendi dilinde gerek yabancı dilde ortak bir alanda terim birliğini sağlamamış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu

sebeple öncelikle tarihle ilgili romanların ne olduğu ve klasik tarihî roman teriminin hangi anlama geldiği üzerinde durulmuştur. Terim probleminin çözümü için yeni adlandırmalar üreterek karmaşaya yol açmamak için de var olan terimlerin kullanımlarıyla ilgili tercihler yapılmıştır. Bununla edebiyat çalışmalarında ortak bir dilin oluşturulması hedeflenmiştir. Kısacası, tarihle ilgili romanlarda terim probleminin çözümüne yönelik bilginin derlenerek tartışılması ve klasik tarihî roman karakterlerinin karakterleştirme süreçleri içerisindeki yerinin sorgulanması öncelikli amaç olmuştur.

Tüm bu açıklamalara göre çalışmada ele alınan otuz yedi romana bakıldığında, Türk edebiyatında klasik tarihî romanların bazılarının Batı'da genellikle 'Scott tarzı' olarak bilinen tarihle ilgili romanlardan farklılık gösterdiği görülür. Bu romanlar, genellikle yazar tarafından belirlenen davranış kısıtlamaları ve dönemin tarihsel normları bakımından tutarlıdır. Ancak başkarakterleri yaratma olan, tarihî kişileri ikincil dereceden kurgulanan bir karakterleştirme örneğini de her zaman göstermezler. Türk edebiyatında tarihî roman türünde başkarakter olan pek çok tarihî kişi vardır. Onlar da sadece tarihî gerçeklikleri ile ilgili bir bilgi aktarımı olarak romanda yer almamışlardır. Buna göre tarihî kişinin birincil ya da ikincil olarak roman sürecine katılımları, türün ölçütünü tam olarak belirleyici değildir.

Roman seçimi yaparken bu nedenle her iki örneğe de yer verilmiştir. Ayrıca hacim bakımından sorun olacağı düşüncesiyle ve çalışmada derinliği sağlamak için bazı romanlar çalışma dışında tutulmuştur. Mesela Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Osmanoğulları* romanında Osman Bey düz karakterdir. Bu nedenle çalışmaya dâhil edilmemiştir. Onun yerine bu tarihî kişiyi ele alan ve farklı karakterleştirme örneği olarak çalışmaya daha fazla katkı sunan eserlere yönelinmiştir.

Roman seçiminde dikkatlerden biri de ele aldıkları dönem bakımından Türk tarihini tamamlayan anlatılar olmasıdır. Çalışmada İslam öncesi Türk tarihiyle ilgili romanlar içerisinden İskender Fahrettin Sertelli'nin *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*; Selçuklu tarihiyle ilgili romanlardan Sepetçioğlu'nun *Kilit*; Osmanlı'nın kuruluşu ile ilgili romanlardan Tarık Buğra'nın *Osmancık*, Sepetçioğlu'nun *Konak*, Kemal Tahir'in *Devlet Ana*; Yıldırım Beyazıt ve Fetret Devri ile ilgili romanlardan Kozanoğlu'nun *Savcı Bey*; Osmanlı'nın yükselme devri ile ilgili romanlardan Sepetçioğlu'nun *Gece Vaktinde Gündönümü*; 16. yy.'ı anlatan Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Kanunî Sultan Süleyman*; 17. yy.'ı anlatan Turhan Tan'ın *Safiye Sultan*; 18. yy.'ı anlatan Ahmet Mithat'ın *Yeniçeriler*; 19. yy.'ı anlatan Sevinç Çokum'un *Hilâl Görününce* tercih edilmiştir. *Hilal Görününce*'nin yanı sıra bu romanlara bir de Kırım tarihine de

katkı sağlayan *Cezmi* ve çalışmamız devam ederken basılmış *Gözyaşı Çeşmesi* eklenmiştir.

Kitapta birinci dereceden değerlendirilen romanların yazılma tarihleri ve vaka zamanlarına göre yapılan seçime bakılırsa *Yeniçeriler* (1871): 1754-1807; *Cezmi* (1883): 1555-1579; *Öksüz Turgut* (1910): 1359-1402; *Türk'ün Romanı* (1916): 1216; *Kızıl Tuğ* (1927): 1199-1216; *Kara Davud* (1928): 1450-1453; *Baltacı ile Katerina* (1928): 1660-1711; *Gönülden Gönüle* (1931): 1328-1330; *Türk Korsanları* (1931): 1504-1560; *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* (1933): MÖ 8. yy.; *Kolsuz Kahraman* (1933); 710-720; *Gültekin* (1936): 712-716; *Devrilen Kazan* (1939): 1823-1828; *Battal Gazi* (1943): 705-730; *Savcı Bey* (1944): 1372-1386; *Bozkurtların Ölümü* (1946): 621-639; *Kanuni Sultan Süleyman* (1950): 1520-1566, klasik tarihî roman ölçütüne uygun oldukları görülür.

Bu eserler arasında tematik bakımdan çözümlemeye kaynak olan romanlar da vardır. *Şimal Rüzgârı, Turgut Alp, Ak Topraklar, Baltacı İle Katerina-Katerina'nın Gözyaşları, Zümrüt Gözlü Sultan, Yavuz Sultan Selim Ağlıyor, Cengiz Han, Kutlu Dağ, Malazgirt'in Üç Atlısı, Deli Deryalı ve Patronalılar.*

Roman seçimindeki ölçüler maddelendirilirse şöyle bir tablo ortaya çıkar:

1. Klasik tarihî romana dair ilk örnekler,
2. Karakterleştirme bakımından çeşitlilik gösteren eserler,
3. Toplumsal benzer krizlerin karşılaştırmalı olarak değerlendirilebileceği örnekler,
4. İslam öncesinden günümüze tarihî roman kriterine ve bu çalışmanın hedeflerine uyan birer roman seçme çabasına cevap veren eserler,
5. Yazılma tarihleri göz önünde bulundurularak çalışmada ele alınan ilk roman *Yeniçeriler*'den itibaren, *Gözyaşı Çeşmesi*ne kadar yakın aralıklarla yazılmış eserler,
6. Birbirine benzer özellikler yüzünden tekrara düşerek çalışmanın amacından uzaklaşmamak için birbirinden farklı ve tarafımca derlenen roman teorisine en iyi örnek oluşturacak eserler.

Son olarak, bu çalışmaya devir romanı, tarih-roman[5], tarihî popüler roman[6] ve tarihî postmodern roman dâhil edilmemiştir. Seçilen metinlerdeki karakterlerin metne göre düz ve değişken karakterler olarak bir süreç içinde değerlendirilebileceği tespit edilmiştir. Ayrıca çalışmada terim ve

5 Kurgudan tamamen uzak eserler. Çalışmanın birinci bölümünde detaylandırılmıştır.

6 Popüler tarihî romanlar çalışmada vardır; ancak tarih konulu popüler romanlar çalışmaya dâhil edilmemiştir. Ayrıntılı bilgi birinci bölümde yer almaktadır.

teorik bilgilerin sistemli bir şekilde düzenlenmiş olması ve bu düzenlemeye göre uygulanması da ancak kısıtlı bir roman seçimiyle mümkün olabilmiştir.

Kitabın savına bakılırsa, klasik tarihî romanda karakterlerin gerçekten başarılı bir canlandırmayla karakterleştirilmesinin önemli bir mesele olduğu görülür. Çünkü okurun zihninde tarihî kişilerle ilgili genel kabuller vardır. Tarihî romanlarda tarihî kişiler ile yaratma karakterler bir aradadır. Bu karakterlerle yazar, okurun zihnindeki boşlukları tamamen dolduramayacağı için birlikte yaratma edimine girişirler. "Karakterlerin sadece ima edilen bir cisimliliği vardır. Ve muhayyilemiz onlara bütünlük bahşeder." (Mendelsund, 2015, s. 260). Bu canlandırma okurun geçmişe dönmesine ve şimdi ile bağlantı kurmasına yarar. Bu durum da sinestezik bir geçiş yaratır. Böylece okurun metinle deneyimledikleri bir duyumun ikame edilmesiyle sonuçlanır. "Bir ses görülür, bir renk duyulur, bir görüntü koklanır vs." (Mendelsund, 2015, s. 325). Yani karakteri görmektense onun sesini duymak daha gerçekçi hâle gelir. Bu aynı zamanda okurun kendi sesiyle ortaklaşmasıdır. Oysa bir karakterin nasıl göründüğü ile kim olduğu karıştırılabilir. Muhayyileden hareketle fiziksel özellikler çıkarılabilir. Ancak psikolojik bir benzersizlik okur için anlamlıdır. Çünkü masallarda dinleyiciler zaten karikatürlerle onların görünümleriyle zihinlerini donatmıştır. Bu hazırlık aşaması artık romanla evrensel bir geçerlilik yaşayacaktır. "… tarihî romana; yazarın yaşadığı dönem algısının 'bilinci', tarihiliğin de 'bilinçaltı'nı teşkil etmesi doğrultusunda bakılırsa bilinç ile bilinçdışının tarihî romanda vücut bulması gerçekleşir." (Yaman, 2015, s. 168).

Pek çok çalışmada roman incelenirken 'kurgu körlüğü' oluşur. Araştırmacılar, gerçek hayattaki bir insanın yaşantısını ve bilinçdışını ortaya çıkarır gibi roman karakterinin psikolojisini anlatmaya çaba sarf eder. Oysa bu metinler, kurmacadır ve karakterlerin iç dünyaları da kurgulanmaktadır. Üstelik bu kurgular yazar tarafından oluşturulmuştur. O zaman araştırmacıya düşen, bu şekilde kurgulanmanın sebebini bulmak ve nasıl kurgulandığını ortaya koymaktır. Bu anlamda psikolojinin verileri çalışmaya katkı sağlarken araştırmacı, yazarı unutup karakteri masasının yanındaki koltuğa uzanan bir hasta gibi kalıplara uydurmaya zorlama riskini de taşır. Çalışmada bu kurgu körlüğüne kapılmamak için özen gösterilmiştir.

Klasik tarihî romanda karakterler, öykünmeci, bilişsel ve yapısal yaklaşımlarla ele alınabilir. Bu çalışmada da karaktere her yönden bakmak amaçlanmış ve çalışmanın bazı bölümlerinde bu yaklaşımlara ait yöntemler kullanılmıştır. Metin odaklı yöntemlerde tarihsel gerçeğin istenildiği gibi

değiştirilmesine, 'karşı olgusal'[7] denir (Çelik, 2002, s. 61). Bu yöntem, tarihle ilgili romanlarda karşılaşılabilen ancak klasik tarihî roman için tasnif dışı kalacak bir tanımlamadır. Bu nedenle bu çalışmada, karşı olgusal dışındaki metin odaklı yaklaşımlardan faydalanılsa da daha çok okur ve yazarı hedef alan yöntemler seçilmiştir. Açıkça belirtmek gerekirse çalışmada, yazar merkezli eleştiriden biyografik ve psikanalitik; anlatı merkezliden yapısal ve arketipçi; okur merkezliden alımlama estetiği ve feminist; toplum merkezliden tarihsel ve sosyolojik eleştiri yaklaşımlarından yararlanılarak karaktere dair her türlü bakış açısının klasik tarihî romandaki yansıması bulunmak istenmiştir.

7 İngilizce terim karşılığı: 'counter factual'

BİRİNCİ BÖLÜM

TARİHÎ ROMANI YENİDEN DÜŞÜNMEK

I. TARİH, ROMAN VE TARİHÎ ROMAN

1. Tarih Nedir?

Roman ve tarihî roman konusu ele alınmadan önce tarihin ne olduğunun tanımlanması gerekmektedir. Tarih, geçmiş ile ilgili ancak geçmişle aynı olmayan bir disiplindir. Geçmiş, gerçekleşmiş olan için kullanılır. Tarih ile de tarihyazımı anlatılmaktadır. "… Tarih (tarihyazımı); metinler arası, dilsel bir kuruluştur." (Jenkins, 1997, s. 19). Carr, geçmişin bugünün gördüğü kadarıyla anlaşılabileceğini söyler. Çünkü her devrin kendi içindeki olguları yine o devrin anlam dünyasıyla terim hâline gelmiştir. Bu terimleri üreten de kullanan da o çağın insanıdır. Tarihçi de geçmişin değil, kendi tarihini kurduğu çağın insanıdır ve "… çağına insan varoluşunun koşulları ile bağlıdır. Kullandığı demokrasi, imparatorluk, savaş, devrim gibi kelimelerin kendilerinin bile, onları ayıramayacağı bugüne özgü anlam yükleri vardır." (Carr, 1996, s. 31). Ancak Tekeli, tarihin geçmişi bugünü anlamak için öğrenmediğini, bugünü anladığı ölçüde bir açıklama yapabileceğini belirtiyor. Yani açıklama geçmişten bugüne değil, bugünden geçmişe doğrudur (Tekeli, 1998, s. 30). Bugünün tarihi yoktur. Yaşanmakta olan zamanın tarihteki sınırları henüz belirlenmemiştir. Şimdiki zamanda gerçekleşmekte olanların sonuçları verilmemiştir. Sadece geçmişin tarihi vardır. Çünkü şimdiki zaman insana oldukça yakındır. Tam şekline ulaşmasa da geçmişin varlığıyla tarih olmaktadır (Halkin, 1989, s. 5). Tarihin varoluşu bir geçmiş ile mümkün olduğuna göre tarih kelimesi için iki anlam ortaya konulabilir: 1. Şimdiden geriye doğru olgular; 2. Geçmişteki vakaların şimdide bilinir olması (Tural, 1985, s. 472; Tural, 1986, s. 104). İlk tanımlamaya göre tarih bir malzeme, imge aracı, diğeri ise bir yöntemdir.

Leon E. Halkin, malzeme ve yöntem olarak görülen tarihin kolaylıkla tanımlanamayacağını ifade eder. Çünkü ona göre tarih doğru ya da yanlış hikâyelerin bilgisini verebilmektedir (Halkin, 1989, s. 4). Tarihçilik, Heredotos'la

(MÖ 460-395) başlatılmıştır ve o günden bugüne tarih anlayışı değiştiği gibi tarih kavramına yüklenen anlamlar da farklılaşmıştır. Yani geçmişe dair seçilen gerçeklikler ile şimdide inşa edilenler olarak bilinen tarih, her devrin ruhuna göre şekillenmektedir (Şimşek, 2011, s. 1). Bu da tarih kavramına bakışı değiştirmektedir.

Jenkins'e göre tarihin tanımı şöyledir: Tarih, geçmiş hakkında değişken ve problematik bir söylemdir. Bu söylemde tarihçiler pek çok anlamdan yaralanabilen, aynı zamanda da suistimallere konu olan işçiler gibidir. Çünkü "İşlerini; epistemolojik, yöntembilimsel, ideolojik ve pratik konum açısından karşılıklı tanınan yollarla yapan, ürünleri dolaşıma sokulduğunda; mantıken sonsuz ama aslında herhangi bir verili anda varolan" güç ilişkileri kurarlar (Jenkins, 1997, s. 38). Buna göre Jenkins, tarih ile geçmişin birbirine uyma sürecinde üç kamusal alan olduğunu belirtir: Bunlar; epistemoloji, yöntembilim ve ideoloji alanlarıdır. Carr'ın dediği gibi tarihin nedenlerin incelemesi olmasıyla epistemolojik yönü (Carr, 1996, s. 103), tarih okuru gibi yazıcısının da sürekli bir genellemeci olmasıyla yöntembilimi (Carr, 1996, s. 76), sosyal grupların laboratuvarı olmasıyla ideolojik yönü tamamlanmaktadır (Aksoy, 2011, s. 501). Bu anlamda Popper'ın tarihsicilik (historisizm) ve tarihçilik (historism) adlı iki terimi ele alması belirtilen kamusal alanlar üzerine düşünmeyi daha da sınırlandırmaktadır. Tarihsiciliğin temel amacı, tarihî çıkarımlar yapmaktır. Bu bakımdan da tarih sosyal bir yaklaşımdır (Carr, 1996, s. 108). Carr, terim karmaşasına sebep olduğunu düşünse de tarihsicilik ve tarihçilik kavramlarına yüklenen bu anlamları kendisi de değerlendirmektedir. Bu ayrımla beraber tarihten çıkarımlar yapılması, tarihin bilim mi edebî tür mü olduğu konusunda tartışmaya sebep olmaktadır.

Sadık Tural, tarih kelimesini tanımlarken Sami dillerindeki t-r-h köküne dayandırır. Bu kelimenin ay (kamer) anlamına geldiğini ve kavramlaştığında bir olayın geçtiği zaman aralığının tespiti ve bu olayın meydana geldiği anın ve bitişinin kronolojisini ifade edecek bir içerik kazandığını söyler. Arapçada da tarih kelimesinin 'tahkiyeli edebî eser' anlamında kullanılmış olduğunu belirtir (Tural, 1986, s. 106). Bu durumla Batı dillerinde de karşılaşılmaktadır. Tural, bu mesele için Batı dillerindeki story, historie ve geschichte terimlerini örneklendirir. Fakat tarih kelimesi de dâhil olmak üzere tüm bu terimler yaşanmış olayların nakledilmesi anlamına gelmektedir (Tural, 1985, s. 472).

Tarihle ilgili böyle bir tanımın yapılma sebebi geçmişin tam olarak aktarılamaz oluşundandır. Carr'ın da belirttiği üzere tarihin kurulmasında yorum vazgeçilmezdir. Hatta hiçbir yorum tamamıyla nesnel olamadığı için her yeni yorumun diğerini geliştirmesi de mümkündür. Ancak Carr'a göre tarih

olgularının nesnel bir yorum çıkaramayacağı da söylenemez (Carr, 1996, s. 34). Tarihin yaratıcısı insan olduğu için kendi varoluşundan hareketle tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir etkileşime fırsat verir (Carr, 1996, s. 36-37). İnsan üzerinden devreden bu diyalog geçmiş ve şimdi arasında tarihin ne olduğuna cevap bulmaya çalışır. Tarih, Arapça ve Batı dillerinde olduğu gibi bir hikâye midir yoksa bilimsel bir metin midir? Aslında tarih konusunda şüpheye düşülen en önemli soru bu da değildir. Tarihin ne ve kim için olduğunu tespit etmeye yarayan şu soruları, Jenkins sorar:

> "1. Tarih söylemlerinde hakikatin yeri nedir?
>
> 2. Nesnel tarih (nesnel 'olgular' vs.) diye bir şey var mıdır, yoksa tarih sadece bir yorum mudur?
>
> 3. Yanlılık nedir ve bundan kurtulalım derken ne gibi sorunlar ortaya çıkmaktadır?
>
> 4. Duygudaşlık nedir; sağlanabilir mi, nasıl, neden ve eğer sağlanamıyorsa bu yönde çaba harcamak neden bunca önemli görülüyor?
>
> 5. Birincil ve ikincil kaynaklar (izler) ile kanıtlar ve kaynaklar arasındaki farklılıklar nedir? Burada söz konusu edilen nedir?
>
> 6. Bu kavram çiftleriyle (neden ve etki, süreklilik ve değişme, benzerlik ve farklılık) ne yaparsınız ve bunları kullanarak sizden istenenleri yapmanız mümkün müdür?
>
> 7. Tarih bir sanat mıdır yoksa bilim mi?" (Jenkins, 1997, s. 40)

Bu sorulara cevap bulmak için öncelikle tarihçinin görevlerini düşünmek gerekir. Çünkü tarihçi malzemesine en yakın olan, tarihi kurandır. O hâlde tarihçinin ne kadar birey ne kadar toplumun ve dönemin ürünü olduğunu tespit etmek gerekir. Bu varsayıma göre bir tarihçi bilerek ya da bilmeyerek bir toplumun sözcüsü konumuna gelir. Tarihçinin geçmiş bilgisiyle oluşturdukları ve uzak durdukları ile kendisi de bir toplumsal olaydır ve bu, onun düşünsel tercihlerinin anlaşılmasına neden olur (Carr, 1996, s. 44). Fakat bu durum, tarihçinin nesnelliğinin sorgulanmasını düşündürür "… Tarihçi olgularının ne aciz bir kölesi ne de zalim bir efendisidir. Tarihçiyle olguları arasındaki ilişki bir eşitlik, bir alışveriş ilişkisidir." (Carr, 1996, s. 36-37). Tarihçi sonsuz bir özgürlük sahibi değildir. Çünkü tercihleriyle istediği tahrifatı yapamaz. Tarihsel zaman sonsuz hükmedemeyeceği gibi onun güdümünde de değildir. Yoksa tarihçi geçmişten bir olaya tutku besleyip ne orada kalabilir ne de o günü bugününe taşıyabilir. Tarihçi, ancak bu zamanda ve bu mekânda geçmişin tecrübesini yaşanacak diğer olaylara vekâlet ettirir. Yani 'şimdi' nasıl geçmişten tecrübe ediniyorsa, gelecek için de aynı görevi

yürütecektir. Böylece 'şimdi' daha iyi anlaşılır hâle gelir. Bu bakımdan ele alınırsa olaylar, tam anlamıyla nesnel bir zeminde olmayabilir ancak tarihçinin yöntemi her zaman nesnel olmalıdır. Nesnel olmaya en yakın hâl -belgelerin yorumunda şahsilik olmasına rağmen- belgelere dayanmakla ve kronolojiyi takip etmekle mümkün gibi görünür.

Özetle tarihin, tarihî roman kadar olmasa da kurmaca olduğu düşüncesini ileri sürenler ortaya çıkmıştır. Carr, bu sebeple tarihçi ile olgular arasında sürekli bir diyalog olduğunu savunur. Jenkins de aynı durumdan dolayı tarih ve geçmiş kavramlarını birbirinden ayırır. Geçmiş gerçekleşmiş olaylar; tarih ise bu olayların yazımıdır. Yani geçmiş bir bilim değildir. Ancak tarih bir bilimdir. Fakat Halkin, tarihi bir bilim değil, disiplin olarak görür. Çünkü ona göre bilimin tanımı, tabiat bilimleri için uygundur:

> "Tarihi bir ilim olarak değil fakat bir disiplin olarak adlandırdık. Deyimlerin asıl manaları göz önüne alındığında, tarih, ilmin tanımına uymamaktadır; o, matematik gibi soyut ispatlamalardan ibaret değildir. Tabiat ilimlerinde olduğu gibi uygulama yoluyla doğruluğu tahkik edilemez. Nihayet o, önceden görmeye imkân sağlayan kanunlarla sonuçlanmaz." (Halkin, 1989, s. 5-6)

Tarihçinin bir kurmaca yazarı muamelesi görmesi, yaptığı işin bilim olmadığını göstermez. Tarihçi belge ve olguları kurarak yani bu şekilde bir yöntem geliştirerek tarihin bilim sınıflamasına dâhil edilmesini sağlar. Çünkü tarih-yazımı bir yöntem, uygulamalı tarih incelemesidir. Tarih yeniden üretilemez. Tarafsız bir şekilde, doğru bir hikâye kurmak bu bilimin hedefini oluşturur.

Tarih, belli bir düzende (kronolojik) nedenler ve sonuçların sıralandığı bir anlatı topluluğudur. Yani tarihin yazılmasında kullanılan yöntem 'anlatı kurma'dır. Burada 'anlatı kurma' ya da 'hikâye oluşturma' söylemi, tarihin etrafında bilim olmadığı düşüncesini doğurur. Ancak bu durum sosyal bilimlerin genel meselesidir. Ayrıca tarih, aynı sonucun elde edileceği tepkimeleri bulabilmek için aynı deneyi sürekli tekrar edebilecek bir uğraş da değildir.

Tarih metinleri de diğer metinler gibi anlaşılmayı hedefler. İnsan önce kendisini ve kendi etrafındakileri anlamlandırma tecrübesini yaşar ve kendine uzak olanları merak eder. Geçmiş de tarihle bu uzaklığın bilimi hâline gelir. Bu bilimin evrensel yöntemi yorumbilgisidir yani hermenötiktir (Gadamer, 1990, s. 81). Bu teori geçmişle yüzleşerek geleneğe eleştirel bir bakış kazandırır. Tarihçiler dahi, geçmişin kendilerine aktardıklarının bir parçası olarak vardırlar ve bu anlamda tarih için nesnellik bile, kuruntu hâline gelir (Gadamer, 1990, s. 99). Bu kuruntu tarihsel olanın tüm özelliklerini üzerinde taşır. Böylece beşerî bilimlerin bilgi tarzı, tarihin özündekini örter ve

yöntemini doğa bilimlerine uydurmaya çalışır. Böylece objektivizm üzerindeki sorumluluk, başka bir yönteme yaklaşılmasını da gerektirir. Bu yöntem romantik yorumbilgisidir: "… Romantik hermenötik, tarihsel deneyimle bilimsel bilgi arasındaki temel farkı maskeler." (Gadamer, 1990, s. 93). Çünkü tarihin yapıcısı olan insan, tarihin artık öznesi olarak görülür ve bu insan kendi üzerinden tarihi bulur. Hakikate ise ancak yorumbilgisiyle ulaşılabilir.

O hâlde 'nesnellik' bu tartışmaların temel terimidir. Carr, tarihin olgularının tamamıyla nesnel olmadığını ancak olgu ile yorum arasındaki ilişkinin nesnel olabileceğini söyler. Halkin'in söylediği gibi tarihçi, kalan boşlukları gizlememelidir. Böylece olgu ile yorum arasındaki ilişki nesnel kalabilir: "Tarih ancak, metodu, tarih tenkidi sayesinde ve yardımcı ilimlerin müdahalesiyle ilmîdir. Bunun içindir ki, araştırma, açıklama ve kontrol tarzının ciddiliği sebebiyle, geniş manada, tarihin bir ilim -beşerî ilimlerin en beşerîsi- olduğu müdafaa edilebilir." (Halkin, 1989, s. 7). Ancak tarihteki boşluklar, anlatı hâline getirilmeyi bekleyen öznel ihtimallerle doldurulur. Lukacs'ın 'olgular tapıncı' adını verdiği kavram, bu ifadelerin sürekli yeniden oluşturulabilir olduğunu gösterir. Öyleyse anlatının yorum olması, tarihin varlığını ortaya koyan önemli bir durumdur. Tarih, geçmişe giderek deney yapma imkânına sahip değildir. Onun kendini doğrulaması ancak "… yinelenebilir ögenin hesaplanmış sıklık derecesi" (Ricoeur, 2009, s. 42) ile mümkündür. Bu yüzden olgular tapıncı özneldir.

Ricoeur, "Fransız tarihyazımıyla birlikte, anlatının gerilemesi, özellikle tarihin konusunun yer değiştirmesinden kaynaklanır: Artık tarihin konusu eylem hâlindeki birey değil de bütünüyle ele alınan toplumsal olgudur," (Ricoeur, 2009, s. 16) demektedir. Tarih insan bilimidir. İnsan, kendi başına bir düşünbilimdir ve felsefe, tarih bilincini belirler. Bu bilinci oluşturan tarihsel bilgi, tarihsel beceri ve tarihsel varoluşun bir arada olmasıyla toplanır (Gadamer, 1990, s. 99). Böylece de toplumsal bir olgu oluşturur. Bu toplumsal olgu geleneksel yazın türlerinin belirlediği ölçülerce var olur. Bağımsız bir yazın türü olmayan tarihî roman, roman kuramıyla ilgili yapılan çalışmalarda da belirtildiği gibi bütün edebî oluşumlarla etkileşim içindedir. Geçmiş hakkında elde edilemeyen bilgiler bu metinlerin katkılarıyla tamamlanmaya çalışılır.

Sonuç olarak 19. yy.'da ortaya çıkan tarihin bir bilim mi kurgu mu olduğu tartışmasında Ranke, Comte, Marx tarihin bilim olduğu kanısındadırlar (Jenkins, 1997, s. 65). Çoğu tarihçi ise yarı bilim kabul etmişlerdir. Çünkü veriler, sanatçının özgür ruhundan değil, tarihin sunduğu malzemeden seçilmektedir. Bu sebeple de tarihin bilim olmadığına dair görüşler ortaya çıkmıştır (Jenkins, 1997, s. 66). Ayrıca bilimsel tarih yargılamayı değil,

açıklamayı uğraş edinmiştir (Tekeli, 1998, s. 30). Yani burada sağlaması yapılabilecek bir tarihten söz edilmektedir. Ranciére, tarih araştırması ve yazımını bilimsel bir disiplinden çok tarihin araştırma nesnelerini incelemenin yol ve yöntemini tartışan söylem olarak kabul eder. Tarih bilimsel, siyasi ve edebî bir geçmiş araştırmasına ihtiyaç duymaktadır (Ranciére, 2011, s. 10). Tüm bu düşünceler tarihin ne olduğu konusunda kesin bir tanımlama yapılmasını gerektirmektedir. Çünkü bu tanım, tarihin kurgulandıktan sonraki aşamalarına da etki edecektir.

2. Kimin İçin Tarih?

Jenkins, tarihin sorunsallaşarak daha iyi açıklanabileceğini düşünür. Bu sebeple de tarihin ne olduğunu sormadan önce kimin için olduğunu bulmaya çalışır. Böylelikle gerçekçi bir sonuca ulaşılacağına inanır. Çünkü farklı gruplar için tarih, pek çok anlam dünyası oluşturabilir. Bu söylemlerin oluşması da ideolojik bakış açılarının ölçüt alınarak kurgulanmasını sağlar (Jenkins, 1997, s. 30). Bu sebeple tarihsel bilgi ile geçmiş yaşantılarla ilgili ön yargılar oluşturulabilir ve değiştirilebilir. Yani tarihin olguları saf bir şekilde gelmez. Tarihçinin zihninden kırılarak okura ulaşır. Bunun için de tarihin varsayımlardan oluştuğu söylenir. Dil bu şüpheyi kaldırarak metni inandırıcı hâle getirir (Carr, 1996, s. 29). Ancak bu ön yargıların anlam alanını darlaştırdığını düşünenler de vardır. Bu kanıya göre tarih, "Okuyucuya kendi varsayımlarını geliştirme olanağı bırakmayan bir otorite ile anlatılmaktadır." (Tekeli, 1998, s. 68). Böylece tarihin okuyucuya özgürlük alanı bırakmadığı, bir dikte etme durumu olduğu belirtilir.

Her iki bakış açısı, aslında tarihin ne olduğu değil, kimin için olduğuyla ilgilenmektedir. "Kurgusal hikâyeler bize empati kurabileceğimiz fakat yapmaya mecbur olmadığımız için gözlemleyebileceğimiz (özellikle) sosyal dünya modelleri sunar." (Hawthorn, 2014, s. 19). Bu modeller içinden tarihsel malzeme seçimi yapılırken tarihçinin bakış açısı önem kazanır. Bunlardan çıkarılacak anlam da okurun kişisel edimiyle alakalıdır (Jenkins, 1997, s. 24).

> "İnsanın dışında, renksiz veya duygusuz tarih yoktur… Gerçeklik ressam için ne ise tarihçi için de odur; nasıl ki tek bir manzara yoksa tek bir tarih de yoktur. Geçmiş herkese farklı bir ışık altında görünür. Tarihçi, ne yaparsa yapsın –bütün diğer yazarlar gibi- eserlerinde duygu ve düşüncelerini anlatır ve kendini ele verir." (Halkin, 1989, s. 12)

Okurun yazarla ilgili çıkarımları bu belirtilen kurgusal hikâyelerdeki tarihî boşlukların nasıl doldurulmuş olduğuyla alakalıdır.

Lukacs'ın bu konuda kullandığı 'olgular tapıncı' terimi, tarihin karşısında alınan tavır olarak tanımlanabilir. Mesela büyük şahsiyetlerin çocukken bile olumsuz ve hatta sıradan davranışlar içinde olamayacağı ile ilgili kabuller buna örnek gösterilebilir. Tarihî şahsiyetler üst insan konumunda tasavvur edilir, insani pek çok davranış -erdem dışı da olabilir- ve biyolojik yaşamın gerekleri doğal seyrinde gösterilmez. Bu durum yazarların ideolojileriyle paralellik gösterir.

Fethi Naci, "Romancıların tarihe eğilmeleriyle siyasal baskı arasında bir ilişki var mı?" (Naci, 1986, s. 44) diye sorgular. Bu konuya değinmeden önce ideolojinin ne olduğunu tanımlamak gerekir. Sadık Tural "… Bir dünya görüşünün mevcut yapı karşısında devam ettirici, koruyucu veya yıkıcı tavırlar alıp bu yolda fert ve topluluk planında çalışmalar yapmasına ideoloji diyoruz" (Tural, 1985, s. 464) der. Tural, ideolojilerin gerçeklerden hareket ettiğini ancak gerçek olmadıklarını düşünür. Bu durumda ideoloji bir tasarıdır. Kurulan ve henüz hayata geçmiş bir şey değildir. Gerçekleşen ise ideoloji olmaktan çıkar. İnsanların bir ideolojiye bağlanma sebepleri, insanın yaradılışından gelen inançları ve bu inançlar konusunda gösterdiği ısrardır.

Geleceğe yönelik tasarı, geçmişe yönelik dikkat ve yorumlarla somutlaşabilir. Bu da ister istemez tarih denen zamana dönmeyi ve ideoloji arkasından bakmayı gerektirir. Bunun için de tarihyazımına etki eden unsurlarda ideoloji vardır denilebilir. İdeoloji tarihyazımını etkiler. Şimdi, her zaman geçmişe şüpheli yaklaşır. Çünkü her ideoloji bir yorum getirir. Bu yorumlar tarihsel deneyimlerle oluşmuştur. İnsanlar tecrübe edebildiklerinin bilgisine sahip olurlar. Bu da insanda bir bilinç oluşturur. Hem tarihin hem de sosyal bir grubun üyesi olan tarihçi (Aksoy, 2011, s. 510) olgularını da sosyal olanlardan seçer ve ideolojisini yansıtır. Çünkü tarihçi de bireydir ve her birey geleceğinin köklerini geçmişte arar. Tarihe bakış özneldir ancak bu öznellik ortak bir geçmişe sahip olmak için yola çıkar. Bu anlamda da ideolojiktir.

Halkin'e göre tarihî olgu, tarihî hakikatle uyuşmasa bile ortak bir hafıza için çalışır ve muhafaza ettiği 'bir fikir fenomeni'dir." (Halkin, 1989, s. 5). Her insan tercihleri olsa da olmasa da belli bir ahlakî, siyasi ve sosyal bir çevre edinir. Böylece bir grubun mirasını geleceğe taşır. Tarihçiler de bu durumdan kaçamazlar ve tercihleriyle ya da seçmedikleriyle ortak bir kültürün taşıyıcılığını yaparlar.

Geçmişi anlama her devirde farklı sonuçlar doğurur. Gadamer, tarihçinin bağlı olduğu topluluğun kan bağını taşıdığını ifade eder (Gadamer, 1990, s. 84). Geçmişin kendi genetik bağlamında anlama yeteneği çok önemlidir. Ancak oldukça da zordur. Çünkü tarihçi bugünün insanıdır. Şimdide

var olmanın verdiği yapaylıkla tarihin olgularını anlayıp bir ideoloji kurmak, tarihin bilim ve sanattan da farklı bir yapı olduğunu göstermektedir. Bu konu sürekli tartışılagelmiştir, Jenkins ideoloji üzerinden bununla ilgili şöyle bir sonuca varmıştır:

> "… geçmişin hakikat(ler)inin elimizden kaçtığını; tarihin özneler-arası ve ideolojik olarak konumlandırıldığını; nesnelliğin ve yansızlığın kuruntu; empatinin sorunlu olduğunu; özgün kaynakların, bir şeyin sahici olmasını gerektirmediğini; tarihin bir sanat ya da bilim olmanın tersine başka bir şey olduğunu -sadece sözcüklerden oluşan, gerçek yerine oynanan dünyevi bir dil oyunu ve bilim olarak tarih ya da sanat olarak tarih gibi eğretilemelerin, bu eğretilemeleri oyuna sokan güç dağılımını yansıtan sui generis (şahsına münhasır) bir şey – olduğunu öne sürmek zorundayım." (Jenkins, 1997, s. 67)

Kendi başına bir disiplin olan tarihin diğer disiplinlere araç olurken ideolojiden beslendiği durumlar söz konusudur. Devletler kurulurken ya da yeniden güçlenirken ulusal kimliklerin oluşumunda tarih önemli bir kaynaktır. Kurulan her devletin ideolojik bir tercihi vardır. Tarihyazımı ve milliyetçilik arasındaki ilişki, millî devletin ideolojik araçlarından biridir (Hayta ve Ünal, 2011, s. 146). Bu yüzden tarih, hakkında yazılan toplumun düşünce dünyasına ulaşabilmelidir. Böylelikle millî devletler kurma ve kimlik kazandırma konusunda kendi yaşadığı zamana etki edebilir ve bu süreci hızlandırabilirler. Yalnız Ranciére, kimlik kazanma konusunda 'krallık ampirizm'inden bahseder (Ranciére, 2011, s. 13). Bu kavram, tarihin belli kitlelerin varlığı üzerinden yazılması anlamına gelmektedir. Böylece tarihsel kayıtlarda bazı gerçeklerin anlatımının sınırlı olabileceği sonucuna varılır. İsimsiz kitlelerin tarihi bilinmez. İdeolojik yaklaşımlar, toplumların varlığını geliştiren ya da sınırlandıran rol edinirler. Bazı halklar dünya tarihinden silinebilir. Anlaşılacağı üzere, tarihin kimin için yazıldığı sorusunun önemi burada anlam kazanmaktadır. Çünkü şimdiye ulaşan kimlikler, tarihi yazılabilen bir ampirizmden geçebilmiş görünmektedir.

3. Tarihin Romanlaştırılması/"Romanlaştırılmış Tarihsel Bilgi"[8]

Ranciére, olay yönelimli hikâye eden tarihyazımının tarihi, insan öznesinden ayırdığı düşüncesindedir. Tarih ve bilim arasındaki ikileme de cevap veren bu konunun 'histoire-tarih', 'histoire-hikâye'[9] şeklinde eşsesli kelimelerden kaynaklandığını ifade eder (Ranciére, 2011, s. 33). "… Tarih, kendi

8 (Plisnier, 2003, s. 103)

9 Ranciére kavramı bu şekilde kullanır. Burada kastedilen tarihle hikâyenin aynı kökten geldiğini belirtmektir.

devrimini yapacaktıysa eğer, bunu ancak adındaki çift-anlamlılıkla oynayarak, dili kullanışında bilim-edebiyat karşıtlığına meydan okuyarak yapabilirdi." (Ranciére, 2011, s. 33). Ranciére, tarihin çifte anlatı olduğu gerçeğinden bahsederken tarihin nesnesini çifte otorite olarak gösterir. Kesin bilgi otoritesi ile mimesis otoritesi söz konusudur (Ranciére, 2011, s. 85). Bu otoriteler, tarihin anlatı ile kurduğu dolaylı bağın üzerine romanın tarihle kurduğu ilişkiyi de ekleyerek insan eylemi alanına girmektedir. İnsan eylemi alanı, böylece olay yönelimli hikâyeye geçmişin ayrıntılarının katılmasını sağlamaktadır. Ancak bu ayrıntıların hakikatinin bilinme zorluğu, onu bilim ve edebîlik bakımından şüpheye düşürmektedir.

Tarihin bilim olarak kabul edilmesi üzerine edebî bir metin olan romanın bilimsel bir metinden ayrı tutularak nasıl bir araya gelip tarihî romanı oluşturduğunu açıklamak gerekmektedir. Bu sebeple tarihin ilkeleri belirtildiği gibi romanın ilkeleri de sınıflanmalıdır. Romanı tarih hakkında ilgilendiren nokta, kaynak meselesidir. Mesela Ranke, birincil kaynaklardan yazma düşüncesini savunur. "… Amerikalı tarihçi Dominick LaCapra da on dokuzuncu yüzyılda roman ve tarih anlatımının paralellikler gösterdiğini söyler. Romanın yalnızca tarih bilgisi veya o döneme ait açıklamalar için okunmasının romana haksızlık olacağını belirtir." (McHale'den akt. Çetintaş, 2011, s. 488). Çünkü edebî metinler tarihî bilgiler içerebilmektedir. Bu bilgilerin metinde yer alma derecesi, o dönemin metne bakışıyla belirlenir. Eğer yazar okuyucusunu eğitmek amacıyla bir roman yazmaya çalışıyorsa gerçeğe iddialı yaklaşması gerekecektir. Bu durum, aslında sadece tarihin geçtiği anlatılarda değil, romanın doğuşundan itibaren kendini geleneksel anlatılardan ayıran bir yol bulma çabasıdır.

> "Her tahkiyeli edebiyat eseri, yaşanmış gerçeklerin az çok değiştirilmesi ile vücut bulmuş gerçeğimsi (fiction) bir bütünlük, özel bir kompozisyondur. Her yazar, şahidi olduğu olayların içinden seçmeler ayıklamalar yaparak, bütünüyle gerçekleşmiş olmamakla beraber, hayatın gerçeklerine benzeyen gerçeğimsi bir vaka oluşturur. Bazı yazarlar ise kendilerinin şahidi olmadığı tarihî bir devrenin olaylarını -seçmeler, ayıklamalar, değiştirmeler yaptıktan sonra- vakalaştırırlar." (Tural, 1999, s. 53)

Yazar, tarihî malzemeyi kullanarak anlatısını gerçek bir zemine oturttuğu için okuyucuyla arasında geçebilecek diyalogların önünü keser ve onu yönlendirir. Yani kendi anlatı çerçevesindeki dinleyiciyi okuyucudan uzaklaştırır. Okur, artık tamamlanmış bir olayın öğrenenidir, takipçisidir. Tarihi, kurgusuna dâhil eden yazarlar bu sebeple metinlerine dipnotlar, makaleler eklerler. "… Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ın sonuna, tarihte bireyin rolünü tartışan öyle uzun bir makale eklemiştir ki, onun, biz okurların, romanın, ruhunun,

konusunun, amacının, merkezinin bu olduğuna inanmamızı istediğini anlarız hemen." (Pamuk, 2016, s. 88).

Romanın merkezi pek çok duruma göre değişkenlik gösterir. Metnin neyi anlatmak istediği, okurun beklentisinin ne olduğu, eserin ne zaman okunduğu ve yazarın amacının ne olduğu roman okunurken zihinde yer edinen sorulardır. Bu soruların her birinin cevabı, kurmaca bir metnin oluşmasını sağlayan şeylerdir. O zaman tarih bir romanın merkezi olabilir mi? Tarih, her romanın merkezi olamaz ama tarihî romanların merkezi olabilir. Tarihî romanı, romandan daha da özelleştiren şey, işte bu merkez olan tarihtir. Tarih, roman içerisinde son sayfaya gelmeden önce zaten edinilmiş olunan bilgilerin okur tarafından sağlamasının yapılmış olmasıdır. Yoksa tarihî roman ayrı bir tür değildir. Bu alt türün sunduğu teknikler, yazarın kafasında aynı yolu takip etmektedir:

"… saf okurlar …metni yazarın kendi hayat hikayesi ya da yaşadığı şeylerin biraz değiştirilmişi olarak görürler… düşünceli okurlar … bütün metinlerin hesap kitap ile ayarlanmış kurmacalar olduğuna inanırlar." (Pamuk, 2016, s. 36). Romancılık, aynı anda hem saf hem de düşünceli olma işidir (Pamuk, 2016, s. 14). Tarih ise kurmaca metne dâhil olduğunda romanın okuyucu karşısındaki konumu saf okurun tarafındadır. Ancak tarihî romanı bilimsel bir bilgi olarak görmek yanıltıcıdır. Çünkü tarihî roman da bir romandır.

Tarihî roman tarih bilgisinde bir seçme ve ayıklama yapar. Seçme ve ayıklama, tarihin roman olarak kurulmasında önemlidir. Özelden genele sıralanırsa olgular, belgeler ve edebî eser arasındaki ilişkide tercihler ve bağlam önem kazanır. Carr, belgeleri balıkçı tablasındaki balıklara benzetir. Tarihçi bu balıklardan istediğini alıp pişirip istediği şekilde sofrasına koyacaktır (Carr, 1996, s. 14).

Özetle, tarihçi, olgular ve belgeler arasından seçim yapmak zorundadır. Tarih yapılan seçimlerin toplanarak kayıt altında tutulmasından çok yorumlanmasıdır. "Tarihi olguların oluşturduğu, tarihçinin yorumundan bağımsız ve nesnel bir sert çekirdeğin var olduğuna inanmak ahmakça, fakat silinmesi çok güç bir yanılgıdır." (Carr, 1996, s. 17). Bu sebeple de boşluk olarak kalan yerleri romancı muhayyilesi doldurur. Tarihçi, her ne kadar kabul etmese de bu aşamaya gelene kadar kurmaca yazarı ile aynı rolü paylaşır (Jenkins, 1997, s. 22). Çünkü hiçbir tarihçi geçmişteki olayları, diyalogları, duyguları tümüyle yansıtamaz. Yazılı olmayan bilgiler olduğu gibi her şeyin kayıt altına alınması da imkânsızdır.

Tarih, gerçekliğini belgelerin yardımıyla kazanabilir. Bunun için de belgeleri çözümlemek ve belgelerin söylediklerini anlamlandırmak gerekir.

Metinlerin anlam alanı metnin söylem eleştirisi ile aralanabilir. Sonuç olarak tarihçi ortaya bir öykü çıkarır. Tekeli, bu öykü doğru kurulamıyorsa ya tekniğin zayıf kaldığı ya da tarafsız davranılmadığı sonucuna varır (Tekeli, 1998, s. 67-68). Çünkü her tarihsel metnin kültürel bir alt yapısı vardır ve her kültür, geçmişinin ona kattıklarıyla zenginleşir. Kurguya açık olan tarih, şimdiden geçmişe doğru kurulmaktadır. Ayrıca tarih yazımı süreklilik içermektedir. Yeniden yazılarak daha önceki anlatılara katkıda bulunur. Hatta bu anlatılar farklı metin biçiminde olabilir (Tekeli, 1998, s. 68). Ancak tarih bu diğer metinlerden ayrılmak zorundadır. Çünkü özellikle klasik tarihî roman hayali bir tarih kuramaz. Kendi iç gerçekliğine ve hakikate hizmet etmek durumundadır: "… Artık kesinlikle yeniden üretilemeyecek olan hadise tarihin tam konusudur." (Halkin, 1989, s. 6). Bu sebeple iyi bir klasik tarihî roman bu formüle uymalıdır. Yazar boşlukları doldururken ne metindeki ögelerin iç gerçekliğine aykırı olmalı ne de tarihi çarpıtan ifadelere yer vermelidir.

Halkin "… tarihsel her olayın bir kezlik oluşu ve bu olaylar sürekliliğinin birbiri ardı sıra çizgisel olarak geleceğe doğru akıyor olması" (Aysevener, 2011, s. 240) sebebiyle tüm olayları bilen, belgelerden her bilgiyi çıkarabilen bir tarihçinin varlığının mümkün olmadığını söyler. Bu anlamda tarihçinin en önemli görevi, faydalı bilgileri ayırt ederek keşfedebilmesidir (Halkin, 1989, s. 31). Çünkü tarih sosyal bir bilimdir, tanımı gereği -daha önce tanımlandığı üzere- ölçütlere sahiptir. Ancak bu ölçütlerden değil de insana özgü olgulardan hareket ettiğinde tarihçinin faydacı olması beklenir. Sözlü anlatılardan şimdiye uzanan tüm anlatıları takip etmek ve kurguları tarihî ve kültürel boyutuyla ele almak gerekir. Bunun için de tarihin üzerinde psikolojik bir bakışa ihtiyaç vardır.

Sözlü anlatılar hikâye içerir. Hikâyesi olan insan da dile getirdiklerini bu türle ifade eder. İfade ettiklerini de kendi ben'inden hareketle anlatır yani kendi sosyal ve kültürel çevresinden öğrendikleri kurguya katılır. Gereksiz gördükleri, önem verdikleri kendi çerçevesinden farklı yapılara bürünerek metinleşir. Bu metinler karşısında kurgu yazarı sağduyusunu kaybedebilir (Üçüncü, 2011, s. 447-448). Sonuç olarak kurmaca yazarı, tecrübe etmediği, gözlemleyemediği bir olayı yazmaktadır. Tarihçi bu olaya yaklaşırken zamanın anlaşılır olmasını sağlamakta ve yeniden kurulacak diğer metinler için kaynak olmaktadır (Hawthorn, 2014, s. 16).

> Ricoeur, "Tarihyazımı ile anlatı arasındaki dolaylı ilişkinin adım adım ve derece derece yeniden kurulabilmesi için, nomolojik kuram ile anlatı kuramının, uygun argümanların etkisiyle, yetersizliklerini birbirlerine kanıtlamaları gerekir… Zamanın anlatı tarafından yeniden biçimlendirilmesi bana

göre, tarihsel anlatı ile kurmaca anlatının birbirine bağlı olarak yaratacakları bir çalışmadır" (Ricoeur, 2009, s. 13) demektedir.

Yazarın tarihsel anlatı ile kurmaca anlatı arasındaki ortak çabası, bir ressamınki gibi yeniden yaratmaktır. Şerif Aktaş bu noktada "… tarihçinin yaptığı iş ne kadar fotoğrafçınınkine benziyorsa, romancınınki de o kadar ressamın faaliyetine benzer" (Aktaş, 2005, s. 17) der. Bu benzetme, tarihî belgenin olmadığı anlarda yazarın kurguya kattıkları hakkında yapılmaktadır. Tıpkı sözlü kültürde tarihî roman öncesi bu ihtiyacı karşılamaya yönelik türlerde olduğu gibi "… destanların yerini gazavatnâme, cengnâme, Danişmendnâme, Saltuknâme gibi türler almıştır. Çağımıza geldiğimizde ise bu anlatım türleri yerlerini tarihî romana bırakmışlardır." (Argunşah, 2016, s. 173). Kısacası modern türler odağına aldığı meseleyi bir ressam gibi işlemektedir. Çünkü ressam, muhayyilesini kullanır. Roman ise bu muhayyilenin bir parçasıdır.

Sözlü kültürün en son vardığı çağdaş anlatı, romandır. Çünkü "Tarihçi toplumun tarihini, romancı ise tarihin içindeki insanın tarihini yazmaktadır." (Argunşah, 2016, s. 117). Alain'in tarihin insansız olduğu fikrine istinaden insanın tarihini ele alan tarihî romanın daha inandırıcı olduğu düşüncesi doğar. "… bir tarih kitabına asırları sığdırabilirsiniz. Sanatsa bırakın sayfa ya da cümle aralarını, harflerin arasına yaşanmışlıkla ilgili ayrıntıları yerleştirir. Ve tarih birden soluk alıp vermeye başlar." (Argunşah, 2016, s. 163). Buradaki gerçeklik, olayların doğrulanabilirliğinden çok yaşamın içinde olma durumudur. Mesela "… Dostoyevski Rusya tarihinde olmasaydı anlayamazdık. Biz, Düyûn-ı Umûmiyye'nin ne felaket olduğunu anlamadık, çünkü romanı yoktu. Biz, harf devrimini anlayamadık, romanı yoktu çünkü…" (Alatlı'dan akt. Argunşah, 2016, s. 31). Tarihin bilgi yığını olması ancak klasik tarihî romanla gerçekçi olarak şimdiye aktarılabilir. Bu, romanın gerçekliğe bakışını da yaşanan tarihin yazılan tarihten farkını da belirlemektedir.

4. Tarih, Roman ve Gerçeklik

Gerçek ve hakikat birbirinden ayrı kavramlardır. Gerçek beş duyu ile kavranabilen, bir sonuca bağlanabilen durum ve olaylar için geçerlidir. Bu anlayış devir ve ideolojiye göre farklılık gösterir. Hakikat ise varoluş ile açıklanabilir. Yaratıcı ile yaratılanla ilgili sırları içerir. Gerçekler her zaman hakikate uymaz (Tural, 1986, s. 104-106). Sadık Tural, hakikat için "İtibari, izafi, nisbi, zahiri, vahi (aldatıcı olmayan) durumlara hakikat diyoruz; hakikat doğru, devamlı ve değişmez olandır" (Tural, 1985, s. 465) şeklinde bir tanımlama

yapar. Jenkins da aynı düşünceyle hakikatin sansürcü gibi davranarak meselelere aşılmaz bir çizgi çektiğini ifade etmiştir (Jenkins, 1997, s. 44).

Tarihin kuramsal açıdan ele alınması sırasında epistemolojik bakımdan geçmişte hakikati bilmenin asla mümkün olmadığı konusu tartışılmıştır. "… Tarih doğrulanmış bir olgular kümesidir." (Carr, 1996, s. 14). Ancak tarihin olguları, tamamen nesnel değildir. Çünkü tarihçi bu olgulara anlam kazandırmıştır. Tarihteki nesnellik tarihin olgularıyla değil, olgu ve yorum arasındaki ilişkinin nesnelliğiyle gerçekleşebilir (Carr, 1996, s. 142). "… tarihin gerçekliği içinde, tarih eğer gerçekse, çift bir gerçekliktir: Hem geçmişin gerçekliği üstüne, hem de tarihçinin tanıklığı üstüne kuruludur." (Ricoeur, 2009, s. 21). Yani yazılan tarih ile gerçekte yaşanan tarih arasında fark vardır. Ve bu fark kaçınılmazdır. Hiçbir şey olup bittikten sonra aynı şekilde bir daha gerçekleşemez. Kişiler ve zamanın şartları yeniden oluşturulsa bile algı önemlidir. Algı karakterlerin biricikliğini gösterir ve zamanın tekrar edilemezliğinde yenilgiye uğrar. "… Biz zamanı doğrudan doğruya algılayamıyoruz, algılayabildiğimiz, olguların ya da eylemlerin birbirine göre önceliği ve sonralığı, yani olguların birbirine göre sıraya dizilmeleri"dir (Tekeli, 1998, s. 43). Tarihçi, yaşanan gerçeğe en yakın olmaya uğraşır. Ancak tarihçi bugünün insanıdır ve artık tarih olmuş bir dönemde yaşayan kişinin alanına girerek olaylara bakarken olguları, nedenleri ve sonuçları yorumlamak durumunda kalır, hakikate ulaşamaz.

Ampirist tarih, geçmişin nesnel olarak yeniden yaratılabileceğine inanır. Tarihçi özgün kaynaklarla veriler hazırlayarak belgeli bir tarih anlatısı oluşturur. Ancak her oluşan metin bir başkası tarafından tekrar yazıldığında görülür ki bazı tarihçilerin anlatısı diğer tarihçi yorumlarına göre daha doğrudur. Jenkins, bu nedenle bütün anlatımların sağlamasının yapılabileceği bir ölçü olmadığı için hakikî bir tarih ve anlatı olamayacağı kanısındadır (Jenkins, 1997, s. 24, 49).

Bir roman "kelimenin tam anlamıyla nesnel olamaz." (Plisnier, 2003, s. 121). Tarihî belgelerin içinde yer alan insanla ilgili gerçekler edebî eserin içinde de bulunabilir. Tarihçi gibi roman yazarı da seçimleri üzerinden, kendi 'ben'inden okura uzanan bir yol çizer. Bu bakımdan roman yazarı, yeniden kurma tecrübesinde öznel taraflarından kurtulamaz. Zaten gerçeğin öğrenilmesi bu anlatılarda dolaylı ve şüphelidir. Bu nedenle tarihle ilgili romanların da bir kurgu ürünü olduğu unutulmamalıdır. Ancak klasik tarihî romanın gerçeklik iddiası, türe yönelik değerlendirme üzerine düşündürücüdür. Halkin, bu sebeple gerçekliği hedefleyen anlatılarda tarihteki

boşlukların gizlenmemesi ve bir başkasına onu kontrol etme izni verilmesi gerektiğini belirtmiştir (Halkin, 1989, s. 66).

> "… Tarihle ilgili sanatları talep eden kişiler, kendileri için sanatı öğrenme aracı olarak görüyorlarsa 'yazar sorumludur' demek zorundayız. Çünkü edebiyatta okuyucu, sinema ve tiyatroda seyirci talepkâr kitle olarak sanatın/edebiyatın gerçeği ile tarihin gerçeğini birbirine karıştırmaktadır. Oysa bunlar birbirinden farklı gerçekliklerdir." (Argunşah, 2016, s. 162)

Sonuç olarak denilebilir ki klasik tarihî romanların dışında tarihle ilgili romanların iç gerçekliği önemlidir ve bu gerçeklikte yazarın rolü üzerinden bir değerlendirme yapılabilir. Klasik tarihî romanda ise bu dikkatlerin yanı sıra tarihî gerçeklerin kronolojiye ve belgelere dayanıp dayanmadığı da sorgulanabilir.

5. Tarihî Romanın Özellikleri

Tarihî romanın özelliklerinin ne olduğunun anlaşılması için ilk olarak Plisnier tarafından kullanılan 'romanesk enflasyon' teriminden bahsetmek gerekir (Plisnier, 2003, s. 49). Bu terim, bütün romanların tarihsel olduğunu ancak nesnel olmadığını anlatır. Oysa, tarihsel bilgi romanlaştırıldığında tarihî roman doğar ve geçmişin bilgisi olarak zamansal bir mesele olmasının yanında, tarihî roman nesnel bir olayın tarihçi tarafından algılanmış biçiminin romanıdır. Yani hem gerçeklerden hareket eder hem de nesnellikten uzaklaşır. Ancak ilk anlatılarda klasik tarihî roman tanımına uyan örneklerde nesnel olana daha yakın bir anlatım vardır. Gürsel Korat, Lso ve Walter Scott'ı anlatırken onların roman yazmaktan çok romanse edilmiş tarih yazmayı yeğlediklerini belirtir. Bu yazarlar tarihin üzerine pek fazla şey katmasalar da gerçeğe sadıktırlar (Korat, 1995, s. 75).

Pek çok tarih gerçekliği vardır ve bu gerçeklerden sadece bir kısmı tarihî romanın yorumuna girebilir. Tarihî roman ve tarih arasındaki ilişkiyi mühendis ve fizikçi arasındaki ilişkiye benzeten Ankersmit, tarihyazımından farklı olarak tarihî romanın ilk meselesinin konu seçimi olduğunu söyler (Çetintaş, 2011, s. 492). Yazar tezine uygun bir olayı tarihten seçer, muhtemel gerçeklere uygun bir şekilde yorumlar ve kurgular. Bunu yaparken toplumu uyandıracak, yeniden başlatacak hangi tecrübî olaylardan faydalanması gerekiyorsa malzemesini o alandan seçer. Yani tarihî romanın ilk özelliği 'tezli' olmasıdır. Tarihî roman tezli olması bakımından, toplumsal romanlarla iç içedir.

Lukacs, tarihî romanın toplumsal romandan doğduğunu ve yine ona döndüğünü belirtir. Tarihî roman deneyimsel ve kontrol edilebilirdir. Okuyucu,

romanda geçen tarihî olayları denetleyebilir. Bu da metne yönelik inandırıcılığı artırır. Romanın toplumsal çözümlemeleri okuyucu için yol gösterici olur ve bir başka metin yazımına kaynaklık edebilir. Hatta bu yönlendirici konum, tarihî roman yazarının romanına dipnot ve kaynakça eklemesiyle de pekiştirilir. Gerçeğe ne denli sadık kalındığını gösterme amacıyla yapılan bu uygulama, okuyucunun da inancını arttırır. Fakat toplumsal çıkarımlar yapması, tarihî romanı başka bir roman sınıflamasına sokamaz. Çünkü roman, zaten bireyin doğması ile başlar ve toplumun parçası olan birey, toplumdan çıkıp yine topluma dönecektir. Bu sebeple bütün roman türlerinde toplumsal çıkarım yapılması ihtimali doğar. Tarihî roman, roman türüne olan aidiyetini ve tezli olmasını bu şekilde açıklayabilir. Böylece tarihî romanın bağımsız bir tür olmadığı ortaya çıkar.

Lukacs, tarihî romanı bağımsız bir tür ya da alt tür olarak görmez. Tarihî roman, romanın kendi içerisinde doğal bir süreçte gelişir. Tarihin kurgulanmasında tarihsel bilgi önemlidir. Belge sustuğunda yazarın yaratıcılığı önem kazanır ve tarihin büyük insanı mitleşir. Ancak antikacı ve egzotizim meraklısı bir kurmaca yazarı, tarihî romanın özelliğine uygun değildir (Lukacs, 2010, s. 71-72). Elbette milletin şuur altına kazınmış, gerektiğinde ortaya çıkan ve tarih içinde devam eden değerler vardır (Tural, 1999, s. 63). Ancak iyi roman, tarihsel gerçekleri bozmak ya da yansıtmak kadar basite indirgenemez. Elbette "Romanı roman yapan şey estetik kategorilerdir." (Korat, 1995, s. 75). Bu yüzden tarihî romanın bu kaygılara bir kazıbilimci ya da hayalci gibi yaklaşması, türe olan konumunu etkilememektedir. Böylece tarihî romanın ayrı bir tür olmadığı düşünülmüştür. Buna göre tarihî roman, öncelikle romana dair estetik kaygıları taşıyan bir türdür.

Tarihî romanın özellikleri konusunda bir sınıflama yapmak gerekirse eleştirmen Brian McHale, üç maddede açıklama yapar. Birincisi, tarihî olaylar, bireyler ve nesnelerin konumu sorgulanmalı, bu konum resmî tarihe aykırı olmamalıdır. Boşluklar, bu inançla kurgulayan yazarın yaratıcılık alanına emanet edilmelidir. İkincisi, anlatılan dönem, dünya görüşü ve kültür kavramı tarihyazımıyla çelişmemelidir. Kişiler ve nesneler ait olmadıkları zamana yerleştirilemez. Üçüncüsü, masal, büyülü gerçekçilik tarihî roman türüne uygun değildir (McHale'den akt. Çetintaş, 2011, s. 489). O hâlde olay ve tarihî kişiler bakımından gerçekdışı unsurlardan uzak durulan bir yaratma eylemi, tarihî roman türünün en belirleyici özelliğidir. Yazar, tarihî bilginin ve kişilerin varlığına zarar vermeden onların etrafında olay örgüleri kurabilir ancak bu epizotları gerçeklerden saptıramaz.

Baran Dural da tarihî romanın özelliklerini üç başlıkta toplar:

1. Karakterlere eşit yer verme.
2. Samimi olma.
3. Anlaşılabilir olma. (Dural, 1991, s. 32)

Dural, tarihî roman yazılırken öncelikle romandaki özelliklerin bulunması gerektiğini, tarihi olduğu gibi anlatmak zorunda olmadığını, tarih içindeki boşlukların akılcı yorumlarla doldurulması gerektiğini ifade eder. Ayrıca romanda matematiksel bir denge aradığını da özellikle ekler (Dural, 1991, s. 8-11). Dural'a göre böylece tarih, yeniden kurularak romana katkı sağlamaktadır. İlk tarihî romanların tarihsel kostümlerden ibaret olduğunu açıklayan Lukacs'a göre de tarihî romanın özelliği, tamamlanmış bir zamanda, gerçekliğin anlamına uyarak yeniden kurulmasıdır (Lukacs, 2010, s. 344).

O hâlde tarihî roman, öğretici bir metinden uzaklaştığı ölçüde başarılı olabilir. Bu yüzden de edinilen her bilginin aktarımı yerine bu bilgilerden yararlanılarak yeni bir kurgu oluşturulabilir. Tarihî kişiler, kendi gerçekliklerinde hayal edilerek yaşam becerileri üzerinden anlatılabilir. Hatta bunun için yaratma karakterler oldukça elverişlidir. Böylece karakterler gerçek dünyada eşit bir şekilde pek çok temsil bulabilir.

6. Tarihî Roman ve Diğer Metinler

Yazının MÖ IV. binde icat edilmesi, sözlü kültürün -süreci tamamlanmamasına rağmen- çok uzun geçmişinin olduğunu düşündürmektedir (Üçüncü, 2011, s. 435). Sosyal, siyasi, askerî ve ticarî pek çok ilişki sebebiyle yazı ortaya çıkmıştır. Bu kayıt altına alma ihtiyacının sonucunda ortaya çıkan yazılı tarih, daha önceki zamanların kaydını tutamadığı için çeşitli mitlerle beraber kurulmuştur. Tural, bu sebeple tarih olanın veya tarihî olanın epik karakterli olduğunu ve bu metinlerin de bir kısmının destana dönüşerek yazıya geçirilmiş olduğunu söyler. Yine tarihin boşlukları destanlar ve benzer diğer türler sayesinde dolmaktadır (Tural, 1999, s. 21).

'Türler nerede ayrışır ve nerede yakınlaşır?' Bu soru tarihî roman ve romanın diğer türleri için belirleyici bir sorudur. Tarihî roman öncelikle kendisinden önce kurgulanmış anonim ürünleri kaynak edinir. Bu ürünlerde gerçek ile kurgu kaynaşmıştır. "Gerek konusu, olayları, gerekse zaman, mekân ve figürleri (insan, hayvan, bitki, eşya) gerçek hayattan alınmakla beraber tecrid, tadil, tahvil ve remizleştirme işlemlerinin yoğunlaştığı tahkiyeli anonim eserler, masallar, efsaneler, destanlar, menkabeler ve fıkralardır." (Tural, 1999, s. 53). Destanlar, Dede Korkut Hikâyeleri, cenk hikâyeleri, gazavatnameler, battalnameler, saltuknameler, münşeatlar, surnameler, şehrengizler, divanlar, hamseler, mesneviler tarihin roman türüyle yakınlaştığı kadar bir alan

oluşturmuştur. Bütün bu anlatılar tarih için bilgi yığınıdır. Bu yığın, gerçekliklerle kurulmuştur ve bir düzene hatta seçime ihtiyacı vardır. Roman ise bu seçimler içerisindeki bireyin doğuşuyla başlar ve tarihsel birey, Hegel'in de dediği gibi bir kültür taşıyıcısı olarak türün varlığını belirler. Bu taşıyıcılık rolü, romanın tarihte ancak bir kez gerçekleşen eylemini çoğaltır. Yazar, yaratıcı gücüyle bilinmesi mümkün olmayan ayrıntıları bu anlatılardan etkilenerek tarihi yeniden kurmaktadır. Özellikle tarihsel bireyle ilgili bütün gerçekliğe sahip olunamamaktadır. Bu bireyin sosyal ve bireysel hayatı, iç dünyası ve diyalogları tarihte yer almaz. Romancı tarihten romana geçerken toplumsal hafızaların şahitlik ettiği ya da biriktirdiği verilerden yola çıkarak tarihsel bireyi inşa eder.

18. yy. ortalarına kadar destan, efsane, menkıbe ve masal ortak bilinç, benlik ve kimlik oluşturmuştur. Tarih yazıcılığında dünya tarihçilerinin eserleri ve arşiv belgelerinden yararlanma, tarihin yan dallarına müracaat etme ve tarihî malzemeyi sebep sonuç ilişkileriyle düzenleyerek bilimsel tarihî metotları kullanma işi için pozitif bilimlerin etkisiyle tarihin bilim olma eğilimine girdiği 19. yy.'ı beklemek gerekmiştir. 19. yy.'da "… siyasi ve ilmî değişimlerin bir sonucu olarak tarih kaynaklarındaki çeşitlilik artmış; vakayiname, sefaretname, hatırat, salname ve gazete-mecmua gibi yeni kaynak türleri ortaya çıkmıştır." (Hayta ve Ünal, 2011, s. 153). Tarihî romanlar modern zamanlarda destanların devamı niteliğindedir. Lukacs, Scott'un romanlarını değerlendirirken onu hakiki bir roman olarak ayırır. Bunu ifade ederken de 'epik şiirin yapay yollarla diriltilerek' (Lukacs, 2010, s. 41) modern bir anlatıya dönüştüğü bir yapıdan bahseder. Bu epik şiir olan "Destanlarda halkın bütününü ilgilendiren meseleler konu edilmiştir. Bu açıdan bakıldığında destan, onu meydana getiren zümreler için tarihtir, günümüz insanı içinse romanın eski devirlerdeki işlevini görmektedir." (Kaya, 2004, s. 25-26). Destanlar tarihî bir hakikate dayanır ancak anlattıkları tamamen gerçek değildir. Olağanüstü yaratıklar ile millî bir duyuş kazandırma amacıyla üretilmiş tarihe yardımcı anlatılardır. Yani ne gerçek ne de gerçek dışı denebilir. Kahramanca bir yaşayışın esas alınması mühimdir.

Destanlar mitolojiyle ortaklık gösterir. Destan kahramanlarıyla mitolojideki tanrılar arasında bağ kurulabilir. Fakat destanlarda insani özellikler artmıştır (Boratav'dan akt. Kaya, 2004, s. 73). Bu insani özellikler romanın doğuşuyla gerçeğe daha çok yaklaşır ve epik karakterli bireyler gerçek bir hayatın içerisinde bu hayatın kurallarına uygun bir şekilde yeniden inşa edilir.

Kahramanın fert olarak gözüktüğü, tarihle ilgili formlardan biri de biyografilerdir (Çavdar, 2017, s. 630). Biyografi bir edebî türdür ve tarihin bir

parçasıdır. Çünkü biyografilerde romanın/tarihî romanın çok ihtiyaç duyduğu kişisel bilgiler, 'fertlerin tarihi' yer alır. Tarihî roman yazarı, biyografilerden kişilere yönelik bilgilere ulaşabileceği gibi toplumsal çıkarımlarda da bulunabilir. Tarihî romanda bu tür önemlidir çünkü büyük karakterler ön plana çıkartılır. Tarihî romanın tarihi işleyişinde karakter aracı olabilir. Yeni bir tarihin kurgulanmasında yazar, diğer anlatılardan da yola çıkarak okuyucunun sevdiği ve inandığı ya da tam tersi bir kahramanı örneklendirebilir. Biyografide de bu başkarakter önem taşımaktadır. Karakter, böylece biyografide de tarihî romanda da aslında yeniden kurgulanır. Böylece yazar tarihî gerçeklere bağlı olduğu konusundaki tezini gerçekleştirir.

Son olarak tarihî roman ve felsefe ilişkisi üzerine düşünmek gerekir. Hocaoğlu, tarihin bir bilim olduğunu ve felsefesiz bir tarih olamayacağını belirtir. Çünkü tarih, genel itibarıyla arkivizmin ve kronolojizmin basitliğine indirgenerek efsaneler yumağı olarak görülmüştür (Hocaoğlu, 2003, s. 83). Doğal olarak tarihle ilgili bu algı, tarihin, tarihî roman üzerinden öğrenilmesi gibi sorunlu bir alan oluşturabilir. Bu sebeple tarihteki gerçeği sorgulamadan önce kurulan[10] tarihin ve yeniden kurulan romanın felsefesi, temel alınmalıdır. Aslında romanın varoluş sebebi onu bu tarz indirgemelerden uzaklaştıramayacaktır ancak tarihî romanın tarihsel bilgiye olan mesafesi bu tarz romanlar arasında da farklılık yarattığı için belirleyici değerlendirmeler getirecektir.

II. TARİHÎ ROMANDA TERİM KARMAŞASI/TARİH KONULU ROMANLAR/TARİHLE İLGİLİ ROMANLAR

Tarihî romanda terim karmaşası başlığına ihtiyaç duyulma sebebi, öncelikle tarihî roman tanımının tarihle ilgili romanlara verilen genel isimlendirme olduğunu ve tarihle ilgili her romanın bir tarihî roman sayılamayacağını ortaya koymak içindir. Üzerinde durulacak ilk konu, tarihî romanın yazarla olay zamanı arasındaki mesafeye göre değerlendirilmesi gerektiği fikridir. Diğeri ise tarih etrafında kurgusal metinler için kullanılan yeni tarihselci romanlar, tarihî popüler romanlar, tarih-roman, devir romanı gibi terimler hakkındadır. Ancak bunları tartışmaya geçmeden önce bölümün anlaşılırlığı açısından kavram, terim ve tür kelimelerinin açıklanması gerekmektedir. Nihayetinde tür çözümlemesinin (genre analysis) ne olduğu bilinirse kurgusal metinleri ayırt etmek de anlaşılır olacaktır.[11]

10 Tarih yazıcılarının gerçekleşmiş bir olayı tüm hakikati ve kapsamıyla anlatamayacağı düşünülerek bu kelime kullanılmıştır.

11 Bu çözümlemeye dair ortaya çıkan terimler, herkes tarafından kabul edilmeyebilir ama bu kitabın anlaşılır olması için öncelikle ortak bir dil oluşturma ihtiyacı vardır. Bu nedenle de kelimelerin hangi anlam ve fonksiyonlarda kullanılacağı konusunda bilgilendirme yapmak kitabın temel meselesi olmuştur.

> "Kavram, bir şeyin veya bir nesnenin zihindeki ve zihne ait tasarımı olup, soyutlama yolu ile elde edilen bir ide, bir fikirdir. Bunun dildeki ifadesine ise terim denilmektedir. Bu bağlamda terim bir dilsel-fonetik simgedir. O, kavrama işaret eder; ancak kavramın kendisi değildir. Kavram zihinsel bir etkinlikle meydana getirilen, kurulan bir şeydir. Bu niteliği ile kavram, edilgin duyusal bir izlenim olan, uzam-zaman içerisinde algılanan ve tekil nesnenin bizdeki izleniminden doğan imgeden ayrılmaktadır. Bu anlamda tekil bir şeyin imgesi ile kavramı da birbirinden ayrılmaktadır." (Ayık, 2005, s. 79)

Böylece terimler için edebiyat kuramında metnin ayırıcı tarafından hareket etmek mümkün görünür. Ancak bu karakteristik tarafları tespit etmek, metne ait kesişim kümeleriyle belirlenebilir. Metni kapsayan özellikler arasından seçim yapmak hangi ölçüt üzerinden değerlendirme yapılacağına bağlıdır. Böyle olunca da farklılaşan her yeni bir özellik başka bir sınıflandırma alanına girer ve isimlendirmede çeşitlilikler olur.

Terim karmaşasına yönelik bu düşünce süreçleri şu sorular üzerinden ifade edilebilir: Tür, tanımlanabilir mi? Tek bir metin farklı türlere ait olabilir mi? Türsüz metin var mı? "Türleri tanımlamak başlangıçta sorunlu görünmeyebilir ama artık bunun bir kuramsal mayın tarlası olduğu anlaşılmalıdır." (Özata Dirlikyapan, 2018, s. 8). Tür çözümlemesi iletişimsel bir amaç taşır. Bu amaçla akademik metinler, gazete yazıları, reklamlar türün alanını genişletmiştir. Ancak "… özel bir küme ya da yazınsal bir birleşim" (Özyıldırım, 2001, s. 68) olan türün, her iletişimsel olayla bu anlamı kazandığını söylemek mümkün değildir. Çünkü türe "… teklifsiz konuşma ya da sohbet ve sıradan anlatı" (Özyıldırım, 2001, s. 68) girmez. Ortak bir amaca hizmet etmesi gereken tür, standartlaşır. Sürekli tekrarlanma hâli, alt türlerin de oluşmasına katkı sağlar. Alt türler, iletişimin ihtiyaç duyduğu her alana yayılan bir kapsamayı ve çözümlemeyi gerektirmektedir. Türler ve alt türler tanımlamalarını tür çözümlemesinin yanı sıra kesit çözümlemesiyle (register analysis) de gerçekleştirebilir. Aslında tür ve kesit çözümlemesi birbirinden farklı düşünceler gibi görülür. Amaçları aynıdır sadece odaklandıkları yer farklıdır.

> "Kesit tanımlamaları iletişimsel amaca ve durumsal bağlama dilsel yapılar aracılığıyla ulaşırken tür çözümlemecileri iletişimsel amacı çok açık olan ve sosyal olarak kabul edilmiş iletişimsel olaylara önem verirler. Ayrıca türler metnin bütünüyle ilgilenirken kesit kuramcıları metnin parçaları veya tamamlanmamış olaylarla da ilgilidirler … tür çözümlemesi çalışmalarında (ise) en azından üç önemli yönelim bulunmaktadır: 1. Dilbilim, 2. Toplumbilim ve 3. Ruhbilim." (Özyıldırım, 2001, s. 71)

Özyıldırım, bu çözümlemeleri yaparken ilk önce iletişimsel geleneklerden, mesela ansiklopedilerden yararlanılması konusunda bilgi verir. İkinci olarak benzer türlere yönelik yöntem ve kuramların incelenmesi gereğini tartışır. Türün ortaya çıkmasına zemin oluşturan nitelikler ve bunların gerçeklikle bağlantısı da tespit edilerek bir türü diğerlerinden ayıran özellikler sonucuna varılması gereğine işaret eder. Nihayet tür çözümlemesinin kendi içinde kendi varlığını bulan bir yöntem olduğunu söylemek mümkündür.

Tür çözümlemesi kendi içinde bir ön-tür kuramı[12] ile detaylandırılabilir:

> "Rosch'un ön-tür kuramı, uzun çağlar boyunca kabul gömüş olan Aristocu görüşe tepki olarak doğmuş bir zihin tabanlı ulamlaştırma kuramıdır. Rosch[13], Aristocu görüşün tersine, ulamın iç yapısının homojen olmadığını, bir ön-tür (prototype) ile birlikte iyi ve kötü üyelerden oluştuğunu iddia etmiştir. Kurama göre, ulam sınırları kesin değildir ve geçiş bölgeleri içerir ki bu ulamın daima yeni üyelere açık olduğu anlamına gelir." (Gökmen-Önal, 2012, s. 1)

Burada dikkat edilmesi gereken iki nokta vardır, biri tipik olan diğeri çevresel üyeler. Tipik olan, insanın aklına en kolay gelen ve başkalarıyla da eşleştirebileceği "referans noktalarıdır." (Gökmen-Önal, 2012, s. 1). Çevresel üyeler ise daha çok ayrıntı taşır. Böylece bu referans noktaları ve çevresel üyeler türü; tanımlamaya mı, yoksa dışında tuttuklarına dikkat çekmeye mi yarar sorusu akla gelmektedir. Chandler, buradan hareketle sınıflandırma meselesine ulaşır.

> "Genre (tür) sözcüğü, 'çeşit' veya 'sınıf' anlamına gelen Fransızca (Latin kökenli) sözcükten gelir. Terim, yaygın olarak retorikte, edebiyat kuramında, medya kuramında ve son zamanlarda dilbilimde 'metnin' karakteristik bir çeşidine atıf yapmak için kullanılır. Robert Allen, 'tür kuramı, 2000 yıllık sürenin çoğunda, uygulamada her şeyden önce adlandırmacı ve sınıflandırmacıydı. Yani, birincil olarak edebiyat dünyasını çeşitlere ayırmayı ve bu çeşitleri adlandırmayı görev edindi'" (Allen'den akt. Chandler, 2018, s. 16) demektedir.

Çünkü içinden seçilecek verili bir tür listesi yoktur. Bu da türü, sistemleşmemiş ve süreci tamamlanmamış sınıflandırmalar olarak bırakır.

Evrensel hâle getirilmeye çalışılan isimlendirmeler, aile benzerliği kurulan yaklaşımlar vardır ve bunların çoğu popülerdir. David Bordwell'in dediği gibi, "her tema her türde karşımıza çıkabilir." (Bordwell'den akt. Chandler, 2018, s. 17). Böylece kapsayan ve kapsanan arasındaki ilişkiyi kuramcılar alt

12 Bkz. (Gökmen, 2013)

13 Psikolog Eleanor Rosch.

veya üst tür olarak görebilir. Bordwell, ayrıca tür konusunda şu soruyu sorar: "… belgeseller birer tür müdür, yoksa kip mi? (…) Eğer trajedi ve komedi türse, o hâlde belki de aile dramı veya kaba komedi (slapstick comedy) birer formüldür." (Bordwell'den akt. Chandler, 2018, s. 17). Kendi içinde dahi kümeleşen isimler yığınının tamamlanmış bir sonu olması beklenemez. Melez yani karma türler mümkündür.

Sonuç olarak, metnin amacı tür tanımına ulaştırır. Her tanım diğerini yenileyebilir, dönüştürebilir ya da yok edebilir. "Birincisi, gereksiz öğelerin değiştirilmesindense, var olan külliyata yenilikler eklendiği için kümülatiftir. İkincisi, bu yeniliklerin önceden beri var olanla temelde uyumlu olması gerektiği için 'tutucu'dur. Üçüncüsü, bu süreçler uzman alt-türlerin kristalleşmesine yol açtığı için ayrışma içerir." (Tudor'dan akt. Chandler, 2018, s. 24). Bu yaklaşımlar, metnin amacının yanı sıra özel anlamda, türe içerik mi biçim açısından mı bakılacağı sorusunu düşündürür. Eserlerin verdiği ölçü ve dilbilimsel kuralların esasında bir değerlendirme yapmak mümkün görünür. Çünkü tür, metnin amacına retorik olarak yaklaşırken ideolojiden uzak da kalamaz. Söyleyen ile okur arasındaki iletişim kodunu onaylayan tür, 'metinlerarası bir kavram'dır. (Wales'ten akt. Chandler, 2018, s. 29). İletişim içinde olanlar aralarında bir sözleşme yaparlar. Tıpkı bir romanı eline alan okurun metne başlamadan önce okuyacağı metnin roman olduğunu bilerek karşılaşacaklarını sorgulamaması gibi. Türler metinlerin etrafını çizerler. Bu çerçeveler metnin anlaşılması için önemlidir. Okur, şiir ve düzyazı arasındaki ayrımı biçim olarak karşılarken mesela bir gazete haberiyle hikâye arasındaki farkı, tür ile anlamlandırır. Yani kurmaca ve kurmaca dışı olanı biçimsel olarak tanımak da bağlamı ortaya koyar. Okur beklentisine cevap verir.

Okur beklentisine cevap verme, türün belirlenmiş olmasıyla söz konusudur. Çünkü okur, metinle ilk karşılaştığında onun biçimiyle, daha sonra da bu biçimin özellikleriyle karşılaşır. Eline aldığı bir ders kitabıysa savı ispatlanmış bilgiler edineceğini bilir. Romansa estetik bir zevk kazanacağını düşünür. Bazen bir metin birden fazla türe dâhil gibi de görünebilir. Mesela okur, eline biyografik bir roman alırsa her iki türe dair çıkarımlar yapar. Ama türsüz metin olamaz. Yani türün varoluşu, okurların karşılaştığı tekrarlar ve farklılıklardır. Bu yüzden metnin bağlamı, okur açısından önemlidir ve okurun metni hangi türe dâhil ettiği bir tür sözleşmesidir. Çünkü okur bir metne isim verirken deneyimlerinden yararlanır. Deneyimleri içerisinde önce konu ve temanın belirlenmesi vardır. Sonra başka türlere yakınlık ve uzaklığını düşünür. Bu yakınlık ve uzaklık, özellikle de metnin kimin gerçekliğini yansıttığı noktasında belirleyicidir. Yani metin "Eleştirel mi

onaylayıcı mı, dirençli mi doğrulayıcı mı, ilgisiz mi yoğunlaşmış mı, kayıtsız mı motive olmuş mu hissettirmektedir?" (Neale, 2018, s. 141). Bu sorulara cevap veren okur, artık kendisi ve başka okurlarla uzlaşma noktasında metni sınıflandırmış ve adlandırmış olur. Bu bir nevi okurun ideal okur konumuna uyup uymadığını da gösterebilir. Çünkü metin okuru nereye çekmek istiyorsa okur bunun farkında olma noktasında bir konuma sahiptir. Bu yüzden metin ve tür ilişkisini değerlendirirken öncelikle metnin neden seçildiğinin sorgulanması gerektiği düşüncesi isabetlidir.

"Tür analizi, metinleri özel kültürel bağlamlara yerleştirmenin yanı sıra, onları tarihsel bir perspektifte konumlandırmaya da hizmet eder." (Chandler[14], 2018, s. 39). Metinlerarasılık bu konumlandırmanın bir parçasıdır. Tür, zaman içerisinde değişebilir. Toplumdan topluma değişkenlik gösterebilir. Jale Özata Dirlikyapan, *Tür Kuramı*'nın sunuşunda türü mayın tarlasına benzetir. Çünkü tür, süreç içerisinde anlamlandırılabilir. Hatta bu yüzden John Frow, "… metinlerin bir türün içinde olmadığının, onun dönüştürücü örneklemeleri olduğunun altını çiziyor." (Frow'dan akt. Özata Dirlikyapan, 2018, s. 8). Yani Frow'a göre tür; esnek ve değişkendir. Bu yüzden terimler ve kavramlar da aynı belirsizliğe ortak olurlar.

Tarihî roman etrafındaki terim ve kavramlara bu açıdan bakılırsa hem metnin karakteristik özelliğine yaklaşmak hem de dilsel-fonetik simge açısından türün anlamını karşılamak mümkün olabilir. Böylece de terim karmaşasına teklifler getirilebilir. Bu çalışmada en genel adlandırmalarda yer alabilecek tür kurmacası, anaakım romanları ve tarihî roman gibi terimler konusundaki tereddütlerin bir tezahürüdür.

Tür kurmacası terimi, *Tür Kuramı*'nda kurmacanın belirli bir alt kategorisine giren bütün romanların bir başlıkta sınıflandırılmasının yolu olarak önerilmiştir. Gotik, gerilim, bilim-kurgu gibi edebiyat teorisinde daha az rastlanan türleri de örneklendirerek hepsinin ortaklığını kuran özelliklerin en genel adı olabilmiştir. Bu adlandırmanın altına girebilecek isimler içerisinde ortaklık kurulabilecek başka kümeler de oluşmuştur. Mesela "… anaakım romanı teşkil eden şeyin kurumsal bir hüküm olması, meşruiyetini masum bir betimleyici olgudan ziyade, kadimliğinden ve fikir birliği oluşturmasından almasıdır." (Chandler, 2018, s. 45). Böylece çağdaşlık ve inandırıcılık ilkesine uymadığı için gotik romanı anaakım roman tanımının dışında tutar. Tarihî roman, bu bağlamda anaakım roman olur. Bu durumda

14 Daha önce *Monograf Eleştiri Dergisi*'nde "Tür Kuramına Giriş" başlığıyla yayımlanmıştır (Chandler, 2016).

anaakım roman, tür kurmacası kadar kapsayıcı değildir. Daha öznel bir değerlendirmedir.

Bu öznel değerlendirmelerden biri olan 'tarihle ilgili romanlar'/tarih konulu romanlar ortaya çıkmış ürünler üzerinden adlandırılmıştır. Bu eserler, bir milletin geçmiş zamanına ait bir olayı veya kişiyi kurmaca üzerinden anlatan romanların tamamına verilebilecek isimdir. Tarih konulu romanların kendi içinde sınıflara ayrılması, tarihe yaklaşımlarına göre değişir. Bu romanları klasik gerçekçi bir metin olarak klasik tarihî roman ve yeni tarihselci bir metin olarak tarihî postmodern roman diye ikiye ayırmak mümkün görünmektedir. Çünkü ikisinin gerçekliğe bakışları ve yöntemleri farklıdır. Bu bakış romana yaklaşımlarının farklı olmasından ileri gelir.

Klasik tarihî romanda tarihî gerçeklerden hareket edilir. Öyle ki okuyucu metinde geçen ana olayı tarih kitaplarına giderek denetleme eğilimindedir. Yeni tarihselci romanda tarihi bozucu kurgularla karşılaşacağını bilerek kurmacaya odaklanır. Yine de bu sınıflandırma yazılmış metinlerin problemini çözmede yetersizdir. Romanın zamana ve tarihe bakış açılarına göre verilen isimlerle ilgili terim problemi bulunmaktadır. Bu bölümde problemi çözmek için daha önce de tekliflerde bulunmuş araştırmacılardan hareketle tanımlamalar yapılmaya çalışılmıştır.[15]

Zeynep Uysal, *Edebiyatın Omzundaki Melek*'te yer alan makalesinde kurmaca anlatıların öykü ve söylem olarak ikiye ayrıldığını ancak tarihsel anlatılarda gönderge ile üçüncü bir düzeyin eklendiğini ifade eder. Buna göre tarih anlatıları, biyografiler ve otobiyografiler göndergesel anlatılar olur. Yani gösteren ve gösterilenin hakikati olarak sayılan bu göndergesel anlatılar, Uysal'a göre doğru bilgilerden asla sapmaz.

Kurmaca anlatılar ise dış dünyaya göndermede bulunabilir. Böylece gerçek dünyaya ait ayrıntılar romana girebilir. Kurmaca karakterin hayatı bu dünyaya eklemlenebilir. Ancak ona göre burada göndergelerin doğru olması

15 Murat Gür'ün 2023 yılında yayımladığı *Türk Edebiyatında Ükronya* adlı kitapta ükronya ve tarihî roman ilişkisi tartışılmaktadır. Tarih ve romana dair anlatılar üzerine çalışma yapan araştırmacıların mutlaka bu kitabı okumasının önemli olduğu düşünülmektedir. Ükronya, tarihî bir gerçeklikten hareket ederek 'eğer öyle olsaydı/olmasaydı' sorusundan yola çıkarak alternatif tarihi anlatır. Kitabımda da tarihî romanın en nihayetinde bir kurmaca olduğu gerçeğinden hareket edilmiştir ancak tarihî romanda tarihin bıraktığı boşlukların sadece kurgulama amaçlı bilinçsiz ya da okuru yönlendirme amaçlı bilinçli olarak doldurulmasıyla klasik gerçekçi metinle bir iç tutarlılığı vardır. Ükronya anlatılarında da gerçekçi metinden yola çıkılır ancak üretilen tarihin aktarımında eksik kalan boşluklar değil, hipotetik dünyaya ait bir metin kurulur. Bu sebeple ükronya anlatılarının yeni bir çalışma olarak ele alınması görüşündeyim. Bu yeni metnin çoğulcu yaratımı, zengin bir içgörü ve sezgiyi de gözler önüne serecektir. Ükronya anlatılarının tarihle ilgili romanla ilişkisi kaçınılamaz olup spekülatif kurguların altında değerlendirilebileceği düşüncesindeyim. Tüm bunlar, türlerin melezleşmesi tartışmalarının yeniden gözden geçirilmesi gerektiğini göstermektedir.

gerekmez (Uysal, 2011, s. 12). Görüldüğü üzere Uysal, bu düşüncesinde tarihî kişileri değerlendirmemiştir. Onları da kurguya katıldıkları andan itibaren kurmaca kişiler olarak kabul etmiştir. Elbette tarihî roman da bir romandır ancak bu konu "Önce tür mü yoksa eser mi ortaya çıkar?" sorusu etrafında tartışılabilecek bir meseledir. Tarihî romanlarla ilgili teorik bilgiler oluşturulduktan sonra bu bilgiler çerçevesinde örnekler yazılmamıştır. Önce ürün ortaya çıkmış ve bu ürüne uygun bir sınıflama, isimlendirme ve kapsayıcı/ayırıcı tarif yapılmaya çalışılmıştır. Uysal'ın açıklaması, tarihî roman dışındaki romanlar için geçerli olabilir. Aksi hâlde tarihe sadık kalma amacıyla yazılmış eserleri ve Türk tarih tezine uygun yazma çabasını görmezden gelmek gerekecektir. Roman yazarlarının amacı, türün sınıflanmasında farklı bir bakışı gerektirmiştir. Buna göre tür adlandırmasının yazılmış metinler üzerinden yapılması daha sağlıklı sonuçlar verecektir.

"'Tarihle ilgili roman', 'tarihî roman' ya da 'tarihsel roman' bütün bu terimlerde tek ortak nokta, anlatılan zamanın, olayın ve kişinin tarihîlik boyutunu taşıyor olmasıdır. Zamanla ilişkili bu boyut, tarihle ilgili romanların doğru adlandırılmasında tek ayırıcı ölçüdür." (Argunşah, 2016, s. 102-103). Yani bu tür romanda zamanın kullanımı, tarihe tanıklık eden yazarların tarihî roman tanımından farklı bir türü ortaya koyduğunu işaret eder. Tarihle ilgili romanlar içerisinde tarihî romandan ayrı tutulacak olan roman, böylece devir romanı olarak adlandırılır. Çünkü devir romanı, yazarın eserinde konu edindiği zamana yakın bir mesafededir. Tarihî romanda ise yazar anlatılan meselelere şahit olamayacak ve etkilerini dahi göremeyecek kadar uzak bir mesafede olur.

Tarihle ilgili roman tanımlamasında ikinci bir boyut ise tarihî roman tanımından uzaklaşan ve postmodern romana yaklaşan yeni tarihselcilik hakkındadır. Yeni tarihselci romanlarda tarihi bozucu unsurlara rağmen çoğulcu bir bakışla tarih, fon olarak kullanılmaktadır. Gerek gerçekliğe gerek tarihe bakışı bakımından bu romanların tarihî romanlardan farklı olduğu görülür.

Böylece tarihle ilgili romanlarda en çok karşılaşılan biyografik ve popüler olma gibi romana dair başka boyutlar da tarihî romanın çevresinde yeni isimlendirmeleri gerektirir. Görüldüğü üzere, temelde tarihle ilgili romanlar vardır. Onun alt başlıklarında da tarihî roman[16], devir romanı, yeni

16 Aslında bu terim, dilbilgisi açısından düşünüldüğünde tarihle ilgili roman anlamına gelmektedir. Genel adlandırmada 'tarihî roman' şeklinde kullanılırsa sadece tarihî gerçeklerden hareket eden ve yazarı tarafından gözlemlenmemiş zamanı anlatan romanlar için başka bir terim kullanmak gerekecekti. Bu durum ise kalıplaşmış ve üzerinde pek çok tez yazılmış çalışmalarla bağın kopmasına neden olabilirdi. Bu sebeple tarih konusunda yazılmış bütün eserler anlamından uzaklaştırılarak yeni bir isimlendirme teklifinde bulunulmamıştır.

tarihselci romanlar, popülerlik ve biyografik özellik gösteren tarihle ilgili romanlar yer alabilir. Sonuç olarak, tarihî roman tanımı bu sayılan alt başlıklarla karşılaştırıldığında ayrı tutulmalıdır.

Turgut Göğebakan, "Tarihsel Romanda Ölçüt/Sınıflandırma Sorunu" başlıklı yazısında tarih konulu romanlar adlı bir üst başlık teklifinde bulunur. Üzerinde tartışılıp düşünülmesi gereken, şimdilik bir öneri olarak sunduğu başlığı üç dala ayırır: 1. Tarihsel roman, 2. Çağ romanı-devir romanı ve aile kroniği, 3. Biyografik-tarihsel roman (Göğebakan, 2007, s. 502).

Argunşah da tarihle ilgili roman adlandırmasını kullanarak alt başlıklar için

> "… Tarihî olayları konu edinen romanlar; tarihî zamanı farklı ideolojik yaklaşımları anlatmak için malzeme olarak seçen romanlar; tarihî bir olaydan çok tarihî bir kişiyi anlatmak isteyen dolayısıyla aynı zamanda biyografik olan romanlar; herhangi bir tarihî olay ya da kişiyi anlatmak istemediği hâlde macerası için tarihî bir zamanı uygun bulan romanlar; okuyucusunu doğrudan doğruya bilgilendirmeyi hedefleyen ve bu bilgiyi roman dünyasında vermeyi seçen romanlar; tarihsel bir zamanı gerçek belgelere dayandırarak anlatan belgesel romanlar; okuyucu için tarih olmuş fakat yazarının bizzat tanık olduğu bir zamanı anlatan devir romanları; nihayet tarihin de kurgu olduğuna dikkat çeken 'yeni tarihselci' yaklaşımın örneklendiği romanlar…"ın (Argunşah, 2016, s. 100-101)

varlığından bahseder. Ayrıca yazılmış metinler üzerinden tarihten söz açan roman, tarihe dayanmış roman, tarih romanı, tarihsel roman, devir romanı, çağ romanı, tarih-roman, popüler tarihî romanlar, postmodern tarihî romanlar, (Fransızcada roman historique, İngilizce'de historical roman, chronicle, Almancada historische roman.) gibi terimleri belirtir. Hatta bu terimlerle ilgili "… tarihi takip/taklit etme ya da tarihin kendisi olma iddiası taşıyan 'tarih-roman'; tarihi tartışmasız bir gerçeklik olarak kabul ederek sıkı bir şekilde takip eden ancak didaktik ve eğlendirici olma iddiasıyla hareket eden 'popüler tarihi romanlar' ile son yılların post-modernist eğilimlerinden etkilenerek yazılmış post-modern tarihî romanlar" (Argunşah, 2016, s. 20) şeklinde başka tasnif denemeleri yapılabileceğinden ayrıca tarihle ilgili romanların okuru hedefleme noktasından da sınıflandırılabileceğinden bahseder.

1. Klasik Gerçekçi Metin-Klasik Tarihî Roman-Tarihî Roman

Tarihî kelimesinin, TDK *Türkçe Güncel Sözlük*'te tarihsel, geçmiş anlamına geldiği yazılıdır. Bu sebeple genel başlığa tarih konulu romanlar/tarihle ilgili romanlar yazdıktan sonra alt sınıflandırmada tarihî roman terimini

diğer tarihle ilgili roman örneklerinden ayırmak dilbilgisi kuralları bakımından çelişkili görünmüştür. Ancak tarihî roman terimi özelleştiğinden daha fazla karışıklığa neden olmamak için kitapta klasik tarihî roman[17]la anlatılmak istenenler, tarihî roman terimiyle ifade edilmeye devam edilmiştir. Ayrıca tarihî roman tanımına uymayan örneklerle tarihî roman örnekleri arasındaki farklılıkları ifade etmek için tarihî sıfatının kelime gruplarında tamlayan konumuyla kullanımı[18] esas alınmıştır. Böylece diğer roman türlerinin konusunu yani ilgi odağını belirlemek mümkün olmaktadır. Çünkü tür, "Birincisi, gereksiz öğelerin değiştirilmesindense, var olan külliyata yenilikler eklendiği için kümülatiftir. İkincisi, bu yeniliklerin önceden beri var olanla temelde uyumlu olması gerektiği için 'tutucu'dur. Üçüncüsü, bu süreçler uzman alt-türlerin kristalleşmesine yol açtığı için ayrışma içerir." (Tudor'dan akt. Chandler, 2018, s. 24).

Klasik tarihî roman, klasik gerçekçi bir metindir. Yazarın okura bilgi vermesi odağında belgelerden hareket edilerek ve tarihçinin düşünce dünyası üzerinden kurguya katılan anlatılardır. Ancak bu anlatılar, her ne kadar gerçeği merkeze alsa da yazarın yaptığı seçimlerle dahi okuru hayalî bir zamana katar. Çünkü tarih, aynı yerden aynı şekilde yazarın zihnine ve okurun muhayyilesine nüfuz edemez. Arkasında yazılmamış ve yazılamayacak pek çok boşluk bırakır. Yani klasik tarihî roman, tarihî gerçeklik olarak kabul gören bilgiye olabildiğince sadık ve amacı gerçeklerden hareket ederek toplumu yönlendirmek olan romandır.

2. Tarihî Roman-Tarihsel Roman

Tarihî roman[19] tarihle ilgili romanlar anlamına gelir. Ancak daha önce de tartışıldığı gibi bu terim, tarih konulu tüm romanları kapsamamaktadır. Bazı çalışmalarda tarihî roman denince Lukacs'tan bu yana anlatılagelen klasik tarihî roman kavramı için özel bir alan oluşturulmadığı görülür. Mesela Turgut Göğebakan, tarihsel roman kelimesini kullanarak tarihle ilgili romanları ikiye ayırır. Bu ayrıma göre türün anlamı, gerçeklik üzerinden yorumlanır ve bu ölçüte göre "1. Gerçekten yaşanmış bir olayı konu edinen tarihsel

17 Klasik gerçekçi metin şeklinde kullanımın olması yüzünden bu kitapta 'klasik tarihî roman' teriminin daha geçerli bir isimlendirme olduğu düşünülmüştür.

18 İleride ayrıntılı açıklama yapılacak olup örnek olarak 'tarihî popüler roman' terimi verilebilir. Bu terim, en genel anlamıyla aslında popüler romanı anlatır. 'Tarihî' sıfatı popüler romanın tarihle ilgili olduğunu göstermektedir. 'Popüler tarihî roman' ise tarihî roman özelliklerini tamamen taşıyan, popüler roman tanımıyla çelişmeyen bir anlam taşır. Buradaki 'popüler' kelimesi tarihî romanın sıfatıdır.

19 İngilizce terim karşılığı: 'historical novel'

romanlar 2. Kurmaca olayları konu edinen tarihsel romanlar" (Göğebakan, 2007, s. 503) sınıflandırmasının her iki maddesi de tarihî roman sayılır.

Tarihsel roman ve tarihî roman için Erol Toy,

> "… toplumsal kesitin bütünüyle insanı, doğası, yapısını kavramaya çalışan roman tarzı. Tarihî roman kişilerin romanıdır. Yani o tarihsel süreç içindeki bir tek kişinin yapısını, niteliklerini ve değerlerini ortaya koyar. Zaten tarihi kullandığınızda roman, genel olarak kahramanların üzerine inşa edildiği için küçümseme nedenidir." (Toy, 1997, s. 66-67) demektedir.

Ona göre tarihsel roman karakter romanıyla örtüşür görünür. Bunun sebebi, romanın doğuşunun bireyin varlığının keşfedilmesinden kaynaklanmış olmasıdır. Doğal olarak ona göre tarihî roman, tarihteki insanın romanıdır.

Çetindaş da tarihsel roman hakkında "… birey üzerinden tarihî bir dönemi açıklama ya da bireyi sembolleştirerek, onun ekseninde tarihî verileri yorumlama çabasıdır." (Çetindaş, 2016b, s. 99) der. Aslında tarihî roman tanımında da bu mümkündür. Sadece yazar tarafından gözlenmemiş olması ve tarihin gerçeklerinden yararlanmış olması sebebiyle tarihî roman terimi daha kesin bir içerik tanımına sahiptir. Bireyin sembolleşmesi ise anlatıda kullanılan karakterleştirme tekniğiyle ilgilidir. Hatta klasik ve tarihî postmodern roman ayrımında klasik tarihî romanın alt basamağı olarak romantik, realist gibi tarihî roman tarzlarını da düşündürebilir. Tarihsel romana verilen bu anlam, edebî akımla ilgili bir ayrımdır. Bu sebeple de tarihî roman teriminin yanında yeni bir isimlendirmeye ihtiyaç olmadığı düşünülebilir.[20]

Görüldüğü gibi tarihî roman terimi etrafında tarih konulu romanlar ya da tarihsel roman kavramları olarak ikili kullanımlar söz konusudur. Terim karmaşası, tür kuramıyla ilgili yaşanan çelişkilerden ileri gelmektedir. "Temel düzey ulamlar, bir başlık hakkında en az çaba ile en fazla bilginin taşındığı ulamlardır." (Gökmen-Önal, 2012, s. 6). Bu sebeple bazı eklerden ve işaretlerden faydalanılması isabetlidir. Ancak bu işaretler, dilbilgisi yönünden aynı anlama gelen ama farklı söyleyişinden dolayı kullanılmamalıdır. Mesela tarih-roman ile tarihî roman terimlerinde olduğu gibi bir ayrım yapmak anlamlı olabilir. Tarih-roman, tarihî bilginin baskın olduğu, kurgudan

20 Eğer bir roman tarihî gerçeklerden uzaklaşıp sadece karakter üzerine odaklanıyorsa onu karakter romanı gibi adlandırmak terim sorununu çözmez. Bu romanlar sadece tarihî roman değil, tarih konulu romanlar da olabilir. Hatta 'kostüm romansı' olarak kullanılan kavram da böyle değerlendirilebilir. Kostüm romansı "… vak'aları tarihî bir dönemde gerçekleşmekle birlikte tarihî bir hadiseden ve tarihî bir kişilikten hareket etmedikleri için tarihî roman sayılmazlar. Tarihî dönemi bir fon olarak kullanan bu romanlar, tarihî romanın formundan uzaklaşmış eğilimler içerisinde değerlendirilebilirler." (Nemutlu, 2016, s. 58). Kostüm romansı konusunda detaylı bilgi için bkz. (Holman, 1980, s. 214-215)

uzaklaşmış tarihle ilgili romanlar için kullanılabilir. Burada tarihî roman tanımına ters düşmeyen ve farklı terimlerle de benzeşmeyen bir durum söz konusudur. Ama tarihî ile tarihseli ayırmak yanlış olacaktır. Çünkü tarihsel roman terimindeki -sal/-sel[21] eki Türkçede nispet i'sinin karşılığıdır. Nispet i'si sıfat yapar. Bu durumda iki ek aynı görevde olduğu için tarihî ve tarihsel kelimeleri aynı anlama gelir. Bu yüzden tarihî ya da tarihsel kelimelerinden yalnız biri tercih edilmelidir.

Kitapta daha önce de belirtildiği gibi 'klasik tarihî roman' terimi için 'tarihî roman' terimi kullanılacaktır. Bu romanlar tarihî gerçeklerden hareketle tarihin yeniden kurgulandığı ve bir tezi olan romanlardır. Tarihî ve tarihsel kelimelerinin aynı anlama gelmesinden dolayı bu çalışmada tarihsel roman kelime grubu terim olarak kullanılmayacaktır.

3. Tarihî Roman-'Tarih-Roman'-Tarih Romanı

Argunşah, doktora tezinde tarihî romanların tarihî bilgiye boğulmaları ve roman türünün ihtiyaçlarından uzak kalmaları sebebiyle romandan çok tarihe yakın olduklarını belirtir. *Türk Edebiyatı Tarihi*'ndeki "Tarihî Roman" yazısında da 'tarih romanı' terimine benzer 'tarih-roman' adlandırmasından bahseder. Tarih-roman, tarihî dönemler hakkındaki önemli olayların kurgusal bir düzlemde anlatıldığı ve macera boyutlarını aşamayan eserler olarak tanımlanır (Argunşah, 2006c, s. 426). Argunşah'ın dikkat çektiği bu fark, İngilizcede 'historic' ve 'historical' kelimeleriyle açıklanabilir. 'Historic', tarihte önemli olanlardan bahseden bir sıfattır. 'Historical' ise tarihe geçmiş demektir. Bu açıdan yaklaşılırsa tarih romanı ve tarihî roman arasındaki ayrım anlaşılabilir. Tarih romanı, tarihteki olayı anlatmayı önceleyen romandır. Tarihî roman ise tarihte geçmiş olan olayı alan ancak kurguya odaklanan romandır. Kısacası, sanatsal anlamda 'roman' olmayı önceleyen, tarihi anlatmayı ise ikinci plana bırakan romandır.

Hakkı Özdemir, *İkiz Hayaletler Roman ve Şürekâsı* kitabında "… tarihi konusuna uyduran romanlara tarihî roman, bunun dışında kalan, edebiyat tarihine göre ilk örneğini Sir Walter Scott'un verdiği 'herhangi bir tarihsel dönemi gerçeğe yakın, ama sanatsal bir biçimde aktaran' klasik yaklaşımla -üslupla değil- yazılmış, tarih olmayıp roman olsa da tarihin olgularına sadık metinlere, 'tarih romanı' demek isabetli olacaktır" (Özdemir, 2011, s. 58) demektedir. Burada klasik tarihî romanın da tarihî gerçeklere sadakati söz konusu olduğu için vurgulanması gereken bir durum vardır. Tarihî romanın

21 -sal/-sel eki kafa karıştırmaktadır. Hamza Zülfikar, -sel, -sal eki isimlerden sıfat yapar der (Zülfikar, 2011, s. 138).

hareket noktası tarihî gerçekler ve amacı estetik bir yapı ortaya koymakken, tarih romanının hareket noktası da amacı da sadece tarihî gerçeklerdir. Roman kurgusuyla ilişkili bir iddiası yoktur. Ancak popülist okuyucuya daha yakın bir okuma alanı sunar.

O zaman tarih romanı için 'belgesel roman' denemez mi sorusu akla gelir. Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde 'belgesel roman' ve 'tarihî roman' arasındaki farkı açıklar. Ona göre tarihî romanın amacı, gerçeklerden hareketle kurgusal bir metin oluşturmaktır. Belgesel romanın amacı ise belgelerden hareket ederek gerçeği anlatmaktır. İki roman türü amaç ve sonuç bakımından farklılık gösterir.[22] Fakat tarih romanı, belgesel romanla yakınlaşır. Fark olarak tarih romanı, yazarı tarafından gözlemlenmemiş bir zamanda geçen olayları ele alır ve tarihî belgeyi anma ve mutlaka tarihî bağlama oturtma zorunluluğu yoktur[23] (Sazyek, 2015, s. 65). Belgesel romanda da otobiyografik ve biyografik özellikler yer almaz. Tarih romanında biyografik niteliklerin kullanılması mümkündür.

Tarih romanı için Argunşah'tan hareket eden bir yaklaşımla Çetindaş, tarih roman şeklinde kullanımla "Bu romanların gayesi, resmî tarihe paralel olarak, tarih kitaplarının alternatifi olmaktır. Okuyucuya tarihi öğretmek maksadında olan romancı, kısır bir yaratıcılık ile tarih ile kurgu arasında bir anlatı oluşturur. Roman olmaktan öte anlatı olarak adlandırmanın daha doğru olacağı bu türde, yazar sıklıkla tarihî kaynaklardan alıntı yapar. Reşat Ekrem Koçu'nun en iyi örneklerini verdiği tarih romanlar, faydacı yönleri yüksek eserlerdir. Kısacası bu başlık "tarih olma iddiasındaki roman" türlerini içerir (Çetindaş, 2018, s. 51) der.

Uygun da yüksek lisans tezinde bu tarz romanlar için 'ara tür' terimini kullanır. Devamında da bu terimi "ne tarih ne de roman: ara türler" olarak tanımlar ve Ahmet Refik Altınay ile Reşat Ekrem Koçu'yu bu tanımın örneği olarak gösterir (Uygun, 2014, s. 41). Bu çalışmada, romandan çok tarihi öncelemesiyle ara tür oluşunu vurgulayan en iyi seçimin 'tarih-roman' şeklinde olacağına karar verilmiştir. Bu tür, çalışma boyunca tarih-roman şeklinde ifade edilecektir.

4. Popüler Tarihî Roman-Tarihî Popüler Roman-Pop Tarih Romanları

Tür kuramı yazılı kurmaca metinler üzerinden düşünülürse popüler, biyografik ve postmodern tarihle ilgili romanlar üzerine fikir yürütmek gerekir.

22 İleride bahsedilecek olan biyografik tarihî roman ile tarihî biyografik roman arasındaki fark da böyledir.

23 Aslında genellikle bunu yapan yazarlar vardır. Sadece belgesel romanda olduğu gibi bir zorunluluğu yoktur.

Çünkü bazı kaynaklarda popüler tarihî roman, tarihî popüler roman ya da edebî tarihî roman gibi adlandırmalar kullanılmıştır. Ve bu kavramlar çoğu zaman belirsiz kullanılmıştır. Ortaya tartışmalı terimler çıkmıştır. Postmodern tarihî romanlar, tarihî postmodern romanlar, yeni tarihselci romanlar, pop tarih romanları, popüler tarihî romanlar, tarihî popüler romanlar bu kullanımlara örnektir.

Popüler kültür, yüksek kültürle olan ilişkisi üzerinden anlatılmaya çalışılır. Löwenthal, *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* başlığını taşıyan kitabında sanatçının zengin ve güçlü bir hamiyi memnun etmek zorunda olmadığını ancak popüler kitlenin isteklerine dikkat etmek durumunda olduğunu söyler (Löwenthal, 2017, s. 16). Devamında bir soru sorar: Sanat popüler kültür hâline gelebilir mi? Bu soru beraberinde popüler olanın sanatsal yeterliliğinin nasıl/ne olduğu sorusunu da getirecektir.

Easthope, *Edebiyatın Dönüşümü* adlı kitabında Raymond Williams'ın "Keywords" adlı metninden popüler kültürle ilgili karşılaşılan tanımları aktarır:

> "1. Birçok insan tarafından çok sevilen anlamında popüler
>
> 2. Yüksek ve popüler kültür karşıtlığındaki popüler
>
> 3. İnsanların kendileri için yarattıkları bir kültürü tanımlamak için kullanılan popüler
>
> Bu üçüncüsü bir karşı-tanımlama gerektirir:
>
> 4. Ticari amaçlarla dayatılan kitlesel medya anlamına gelen popüler" (Easthope, 2019, s. 107)

Doğal olarak bu kültürün edebiyatı için de üzerinde uzlaşılamayan tanımlar hakkında açıklamalar olacaktır. Bu bölümde, popüler roman ve tarihî roman tanımının birbirini kapsayan ve birbirinden ayrılan sınırları üzerine türe verilebilecek adlandırmadan bahsedilmelidir. Ancak popüler roman tanımında çelişkiyle karşılaşıldığı için öncelikle bu konu açıklığa kavuşturulmalıdır. Popüler edebiyat, genellikle eğlendiriciliği ve kâr amacını önceler-ken aynı zamanda eğitici özelliği olmasıyla da tanımlanmıştır. Bu edebiyat içinde konuyla alakalı olarak, gazetelerle toplumun hayatına giren popüler romanlar (Çetindaş, 2006, s. 68) şöyle tanımlanır:

> "… tüm toplumların edebiyatlarında millî bir çerçeve içinde beliren; geniş kitleler için ortak bir payda teşkil eden; bütünüyle yazılı kültüre ve gelişmiş baskı tekniklerine bağlı olan; dilindeki sadelik, okunmasındaki anlaşılırlık ve kolaylık nedeniyle çok çabuk tüketilebilen; insanları bir çekim alanında tutarak onlara günlük hayatın uzağında bir dünya açabilen; kalıcı

> olamasa da kalıcılığa giden yolu aralayan bir roman türü olarak değerlendirilebilir." (Çetindaş, 2006, s. 69)

Bu tanıma göre popüler romanlar, her türlü okurun anlayabileceği açıklamalara ve kalıplaşmış ifadelere yer veren ve halkın içindeki anlatılardan beslenen bir türdür. Ve milletlerin sosyolojik haritası olarak da değerlendirilebilir. Bazen biyografik nitelikler taşıyan karakter romanı[24] tarzında örnekleri de mevcuttur. Bu özellikteki popüler romanlarda olay ve kişiler, gerçeklerden ve belgelerden hareketle okura sunulur. Çünkü yazar, okura karşı samimi olma sorumluluğu duymaktadır. Her ne kadar popüler roman yüksek kültüre hitap etmeyip aşağı edebiyat ürünü olarak görülse de milletin geçmişten ders çıkaracağı anlatıları paylaşarak girdiği her krizden nasıl çıkacağını gösteren bir yol haritası olabilir.

Eco, popüler romanın tanımını şöyle yapar:

> "… Popüler roman, belli bir geleneğe göre birbirine eklemlenen çeşitli temaların bileşiminden oluşur; söz konusu gelenek, içinde hem eski edebî ögeleri hem özgül ögeleri barındırır. Bu ögeleri prefabrik karakterlerle gösterir. Prefabrik karakterler psikolojik derinlikten uzaktırlar. Popüler romanın yazarının üslubu ise okura, önceden bilinenlerin yeniden yazımının hazlarını yaşatır. Bu hazlar da sürekli yinelemelere başvurur ve edebiyatın yaratıcı çözümlerini klişeleştirdiği için yapay kalır. (Eco, 2017, s. 22)

Bu sebeple popüler roman mekanik yazım, ucuz edebiyat (trivialliteratur), ucuz kurgu (pulp fiction) gibi adlarla ifade edilmiştir (Yalçın, 1998, s.

24 Karakter romanına benzer bir terim de 'bildungsroman'dır (oluşum romanı/çıraklık romanı- erziehungsroman, eğitim romanı, yetişme romanı). "Bir erkek ya da kadın kahramanın çocukluk veya gençlik çağından yetişkinliğe, olgunluğa geçiş sürecini, yaşadığı dünya içindeki yeri ve konumunun farkına vararak olgunlaşmasını anlatan bir romanlar sınıfını ifade eden Almanca bir terimdir. Bu romanlarda kahramanın kendi kimliğini arama, kimlik veya kişiliğini bulma yolundaki çabalarına, bu yolda yaşadığı sıkıntı ve bunalımlara daha fazla yer verilir." Tarık Buğra'nın *Osmancık* romanı bu türün altında değerlendirilebilir (Huyugüzel, 2018, s. 86). Huyugüzel, bu roman türünü anlatırken sanatçı romanı anlamına gelen küntslerroman'a da değinir. Çünkü bu romanlar da oluşum romanının bir sanat kolunu örnekler. Görüldüğü gibi burada, karakterleştirme tekniği üzerinden düşünülen bir tanımlama söz konusudur. Bu, tıpkı geleneklerden bahseden tarihî romanlara töre romanı adının verildiği gibi bir anlam yakınlığıdır. Aksi hâlde töre romanı adlandırması romana başka bir bakış açısından tanımlama yapıldığının örneğini gösterir. Hatta Huyugüzel'in tarihî romandan sapan iki özellikten biri olarak belirttiği kostüm romansı (diğeri karakter romanıydı), tür adlandırmasında bu çalışmada tarihî romanın tanımı ve gerçeklik üzerinden bir ölçüt olabilir. Türe ad verme ölçüte bağlıdır ve her metin kendi ihtiyacı olan ölçütü vurgular ve bu vurgu adını bulmasını sağlar. Türlerle ilgili genelden özele ya da tam tersi şemalar çizilmesi zordur; hatta tutarlı kümeler kurmak imkânsızdır. Tür kurmacasında birbiriyle bağlantılı olan gruplar arasındaki mesafe yakınlıklarını ölçebilecek bir birim yoktur. Bu da terim problemini getirir. Kitapta böylece tutarlılığı sağlayan tek şey, tarihî roman tanımı etrafındaki gerçeklik üzerindedir ve kullanılan terimler de bu dayanağa yaslanır.

34). Sıdıka Dilek Yalçın, popüler romanın hiçbir zaman değerli sayılmadığını hatta edebiyatın yüzkarası olarak kabul edildiğini belirtir. Dilek Çetindaş da popüler roman için bazı vurgulamaları aktararak şunları söyler:

> "… Cıvık kurgu, ticari saçmalık, düşük edebiyat, kitaplıktan ödünç alınmış bir sanat; aşk ve kara sevda romanları; naif roman, kaldırım roman, sözde roman; adi ve donuk ucuz romanlar gibi tanımlarla da anılan popüler roman, tüm toplumların edebiyatlarında millî bir çerçeve içinde beliren; geniş kitleler için ortak bir payda teşkil eden; bütünüyle yazılı kültüre ve gelişmiş baskı tekniklerine bağlı olan; dilindeki sadelik, okunmasındaki anlaşılırlık ve kolaylık nedeniyle çok çabuk tüketilebilen; insanları bir çekim alanında tutarak onlara günlük hayatın uzağında bir dünya açabilen; kalıcı olamasa da kalıcılığa giden yolu aralayan bir roman türü olarak değerlendirilebilir." (Çetindaş, 2016a, s. 97)

Bu nitelemelerin dışında popüler romanın ürün olarak sonuçları üzerinde de durulur. Yeni bir tür ortaya çıkmıştır ve bu yenilik adı 'halk' olan okur tipini yaratır (Yalçın, 1998, s. 17). Yani okurun ihtiyaçları fark edilmiştir ve bu okuyucular yüksek zümreden daha geniştir. Bu bakımdan popüler romanın yaratıcılıktan uzak bir uğraş hatta üretim[25] olduğu vurgulanır. Oysa popüler romanın karşısına yüksek zümre üzerinden değerlendirme yapmak, romanın kendisini doğuşundan itibaren popüler saymak gibidir. Çünkü roman, yüksek zümreden bireye yönelen bir tür olarak doğmuştur. Bu sebeple popüler roman tanımındaki ölçütlerin yüksek zümre-halk ilişkisinin dışında da düşünülmesi gerekir. Popüler romanı değerlendirmeye kriter olacak başka maddelere de ihtiyaç vardır.

Eco'ya göre Aristotales'in olay örgüsü kuramında iki model söz konusudur. İlki olay örgüsünün de karakterin de sorunsal olduğudur. Burada öykü sona erer ve seyirci için yeni bir sorun başlar. Yani katharsis, olay örgüsünün düğümünü çözer ama seyircinin kendiyle uzlaşmasını sağlayamaz (Eco, 2017, s. 20). İkincisi ise olay örgüsü düğümleri çözer ve her şey bitmesi istenen yerde sonlanır (Eco, 2017, s. 21). Bu iki model, Eco'ya göre roman ile popüler roman arasındaki ayrımı belirler. Çünkü bir romanın popüler olması halkın onu anlamasıyla örtüşmemektedir. Farklılığı belirleyen ölçüt; olay örgüsünü kuranın okurun beklentilerini bildikten sonra onları kışkırtma ya da övme yoluna gidilmesiyle sağlanır. Popüler romanı (tefrika romanı, seri romanı) popüler kılan, ikinci seçeneği benimsemesidir (Eco, 2017, s. 21). Böylece romanın sonunda okur, kabullerinin yansımasını görür. Bu son onu şaşırtmaz.

25 Bu kelime, edebîlik vasfı taşıyan, sanat iddiası olan eserlerden ayrı tutulduğu için kullanılmıştır.

Eco, popüler romanın belli bir okur kitlesi oluşturduğunu ve yazılacak olan her popüler romanın da okur beklentisi üzerinden kurulacağını anlatır. Bunu da "kalıp durumlar darağacı" (Eco, 2017, s. 105) olarak tanımlar. Hatta ona göre popüler roman avutucudur ve bu yüzden devrimci olamaz. Yazarın şefkati okur ve gerçekler üzerindedir ama anlatım masalsı bir adalet çabası içerisindedir (Eco, 2017, s. 148).

> "… popüler romanın arketipi (18. yüzyıl İngiliz romanı), tam da yeni alıcılara, çoğu kadın okurlardan oluşan şehirli burjuvaziye hitap eden yeni bir kültür endüstrisinin ürünü olarak doğmuştur. Bu kitle, romandan, hem soylu kesime hem halk kesimine özgü dini değerleri ikame etmesini; inanç yerine duyguyu, deneysel olmayan doğaüstü olaylara dayalı bilgi yerine olası gerçekliğe dayalı imgelemi harekete geçirmesini ister." (Eco, 2017, s. 27)

Eco'ya göre popüler roman, kitle aracı olarak doğar ve erdemli kahraman örnekleri önermez. Ayrıca "… daha çok, belli bir sinizmle gerçekçi karakterler betimlemekle ilgilenir." (Eco, 2017, s. 104). Ancak bu karakterler mutlaka erdemli olmak zorunda değildir. Önemli olan, okur kitlesinin haz alabileceği ve karakterle özdeşleşebileceği kurguların var olmasıdır.

Yalçın, popüler romanın ilk örneklerinde eğlence kavramının didaktik tarafına vurgu yapar (Yalçın, 1998, s. 54) ve romantizm ile popüler roman arasında bağ kuran hayalî unsurlardan bahseder. Ayrıca bu unsurlar içinde abartılı ifadeler yer aldığını söyler. Sebebi, romanın nasıl anlatıldığıyla değil, romanda ne anlatıldığıyla ilgilenilmesinden kaynaklanır. Gerçekçi bilgileri aktarma amacı, kitle için önemlidir. Ama romanda gerçeğin saptırılması sadece kitle edebiyatına özgü değildir. Bu açıdan bakılırsa popüler roman için de iki farklı tanım mümkündür. Roman, didaktik bir amaçla okuru bilgilendirebilir ve tarihi dikkat çekmek için kullanarak kurguya dâhil edebilir. Böyle olduğunda popüler roman ile tarihî romanın amacı ortaklaşır. Tarihî romanın tezli olması düşüncesiyle bu bilgi akışının estetikten uzaklaştığı görüşler söz konusudur. Hatta popüler roman için cıvık kurgu, yığın edebiyatı, ticari saçmalık gibi tanımlamalar yapılması da bu sebepledir. Estetik mesafe konusunda düşünürken ve edebî eserin tanımını yaparken kitle kültürü ile sanat karşıtlığının aynı anlama gelip gelmediğini iyi sorgulamak gerekir. Bu yüzden 'Edebî eserin kârı nedir?' 'Edebî eser okuru hedeflemez mi?' gibi soruların cevaplarının aranması gerekir. Popüler romanın kitleye hitap etmesi, toplumun ihtiyacına göre değişiklik gösterebilir. Toplumun ihtiyacı gerçek bilgileri öğrenmek ise didaktik bir üslup; heyecan ve fantazyalara tutunmaksa tarih bozucu anlatım esas olabilir.

Yazılmış eserler üzerinden bakıldığında gerçeği saptıran romanlar için de 'popüler' tanımlamaları yapılmıştır. Oysa gerçekten uzaklaşma[26] ile gerçeği saptırma farklı şeylerdir. Üyepazarcı'nın (2019) benzer durumlara yönelik teklifi, burada anlamlı görünür. Ona göre popüler romanlar için ikincil seviyede olanlar diye bir ayrım yapılabilir.

İkincil seviyede sayılabilecek örnekler için Çetindaş'ın bir terim teklifi söz konusudur. Yazarın gerçeği kurguda kullanış biçimi konusunda onun teklif ettiği 'pop tarih romanları' terimi üzerine düşünmek gerekir. Çünkü pop tarih romanları, anlatı tekniğine dayanan kurmaca yapılardır. Daha çok biyografik roman türü ile sınırları birbirine kaynaşmış durumdadır. Bu romanlarda klişe söz ve olaylara rastlanır. Bu tür romanda gizem unsuru, fantastik boyut, zaman zaman da gotik çizgi görülebilir. Şiddet sahneleri gibi erotik sahneler de kuvvetle çizilir. Bu romanların popüler romanlardan bir diğer farkı, ana kahramanların kadınlar olması ve kadınların pornografik unsurun sağlayıcısı olarak görülmeleridir. Pop tarih romanları, popüler romanlardan farklı olarak kahraman yaratmaya yönelmez, çoğu zaman kolektif hafızaya zarar verir ve günlük hayatın arzularını sistemleştirir. Ruhu olmayan ve millî duyarlılığa rastlanmayan bu ürünler, olumlu özdeşleştirmeler yerine, hırs duygusunu kuvvetlendirir (Çetindaş, 2016a, s. 98). Bu romanlarda "Şahıslar genellikle tip olarak çizilirler, kıskançlık, hırs, aşk, intikam gibi duygulara fazlaca yer verilir… Mekânlar dardır. Özellikle tarih temalı pop kültür ürünlerinde olay, sadece saray ile sınırlı kalır. Zaman zaman gizli birtakım buluşmalar için dış mekânlara çıkılsa da mekânın tasviri değil, olayın entrik gerilimi esas alınır ve mekân açıklamasına gidilmez. Sık sık başlıklandırma veya bölümlemeler kullanılarak okuyucunun dikkati uyanık tutulmaya çalışılır." (Çetindaş, 2016a, s. 99).

Çetindaş, pop tarih romanlarını popüler tarihî romanlardan ayırmaktadır. Ona göre tarihî romanlar, tarihten ders almak, hoşça vakit geçirmek, tarihi bir kaçış yeri olarak kullanmak gibi amaçlarla yazılır ve okunurken pop tarih romanları, bu anlayıştan farklı amaçla yazılmakta ve okunmaktadır. Bu tür romanın okuyucusu, tarihe tutunarak millî heyecan duygusunu değil, fantazyalara tutunarak tüketim açlığını bastırmaya çalışmaktadır (Çetindaş, 2016a, s. 101). Bu durumda 'pop tarih' romanları için tarih veya tarihî kişi bir hedef değildir. Bu tür romanlarda tarih, sadece anlatılacak fantezinin zamanını oluşturmaktan öteye gidememektedir. Ne yazarın ne de okuyucusunun bir tarih görüşü ya da bir tarihî zamana yönelik ilginin tatmini söz konusu değildir.

26 Yazarın okurun merakına odaklanarak bazı gerçekler hakkında boşluk bırakması veya bilgi aktarımında seçim yapması.

Pop tarih romanlarında genellikle Türk-İslam kültürüyle bağdaşmayan anlatımların oryantalist bakış açılarıyla aktarımı söz konusudur. Bu aktarımlar kolektif hafızaya zarar vermektedir (Çetindaş, 2016a, s. 101). Bu açıdan bakıldığında pop tarih romanları popüler romanlara dâhil edilemeyeceği gibi klasik tarihî roman olarak da sayılamayacağı ortaya çıkmaktadır. Bu durumda popüler roman tanımını sadece 'kitle edebiyatı' anlamında düşünmek de sakıncalı görünür. Burada en önemli ölçüt, çalışma konusunun gerektirdiği popüler nitelikli tarihî romanın ne olduğunu düşünmek olacaktır.

Çetindaş, popüler tarihî romanların, ulusçu tarih anlayışı ekseninde kaleme alındığını söylemektedir. Bu romanlarda seçilen konular, tarihte entrik unsuru harekete geçiren kişi ve dönemlere odaklanır. Yazar, romantizmin etkisinde anlatısını oluşturur ve bu anlatıdaki romantik şahıslar, destan kahramanlarının soyundandır. İdealize edilen karakterler tarihî kişilerin etrafında çoğunlukla birincil konumdadır. "Bazı kahramanlar, kült niteliği taşır ve nesil devamlılığını dahi yaşayabilir. Battal Gazi'nin ölümünden sonra yerine oğlunun geçmesi bu nesil devamlılığının örneklerinden biridir" (Çetindaş, 2018, s. 51-52). Seriler hâlinde devam edebilmektedir. Böylece ulusçu tarih imgesi karakter süreçleriyle okurun zevkine de hitap etmektedir. Argunşah'ın bu konudaki tanımlamasında da popüler tarihî romanın, eğlendirmek veya öğretmek amacı belirginleştirilmiştir. Buna göre popüler tarihî roman, destan ve halk hikâyesinin okuyucu gözünde temsilcisi olan bir türdür (Argunşah, 2006c, s. 427).

Bu konuda Uygun, 1923-1946 için yeni bir tarihî roman tanımlamasına ihtiyaç duyulduğunu belirtir ve popüler tarihî roman kavramını kullanmaz. Çünkü çalışmasında ele aldığı Cumhuriyet dönemi tarihî romanların (Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, M. Turhan Tan, Ziya Şakir Soku, İskender Fahrettin Sertelli, Aptullah Ziya Kozanoğlu, Enver Behnan Şapolyo) neredeyse bir kez basıldığı; çoğunun bibliyografik verilerinde bile bilgileri olmadığı gerekçesiyle popüler kavramının kullanılmasını anlamsız bulur (Uygun, 2014, s. 10). Yani ona göre bu zamana kadar popüler tarihî romanlar ile ilgili yapılan kitle edebiyatı algısı yanıltıcıdır.

Popüler tarihî romanlar, asıl olarak tarihî romandır ve popülist olmak geniş kitlenin bilgi ve macera ihtiyacını karşılamada yazara yöntem sunar: "... Popüler kültürün bireylere yol gösterici, onları aydınlatıp şevklendirici, onlara dayatılan kültürün çelişkilerini ayırt edici bir potansiyeli de olduğu kanımızca inkâr edilemez bir gerçektir." (Üyepazarcı, 2019, s. 21). Ayrıca Üyepazarcı'ya göre periyodik yayında yer almaları ya da çok baskı yapmaları, popüler romanın kâr amaçlı olduğu fikrini çok fazla desteklemez. Çünkü ticarî amaçla girişilen bir roman yazma deneyimi edebî değeri yüksek bir eser

olarak da vücut bulabilir. Üyepazarcı, bu konuda kumar borçlarını ödemek için *Suç ve Ceza*'yı yazan Dostoyevski'yi örneklendirir (Üyepazarcı, 2019, s. 23). Böylece görülür ki romanın yazım sebebi, ticarî olsa da ortaya çıkan eser kanon olabilir.

Özetle, tarihin gerçekle olan bağı sebebiyle gerçekleri saptıran tarih konulu popüler romanlara 'tarihî **popüler roman**' denilmesi mümkündür. Böylece genel bir sınıflama olarak bu tarz eserler popüler roman olur. 'Popüler **tarihî romanlar**'[27] ise genel anlamda tarihî romandır ve bunun ölçütlerine uyar. Tarihî romanın sınırlarında kalarak popüler özellik gösterir. Ancak popülerlik, sadece okur odaklı olmak değildir; bu durum, tarihî romanlar için de geçerli bir durum olabilir.

Popüler tarihî tefrika romanlarda bu durum daha farklı olabilir. Yazım süreci tamamlanmamış esere gösterilecek olan okur tepkisi/sempatisi eseri estetik kaygıdan uzaklaştırabilir. 'Popüler **tefrika romanlar**' her şeyden önce tefrika romanlardır. Bu sebeple popüler ve tarihî kelimesinin sıfat olduğu tamlamaya göre, terimin anlamı da değişir.

Son olarak, Şaban Sağlık'ın *Popüler Roman/Estetik Roman* kitabında 'edebî tarihî romanlar' ve 'tarihî popüler romanlar' biçimindeki ayırımına değinmek gerekir. Sağlık'a göre tarihî popüler romanlar, estetik roman değildir (Sağlık, 2010, s. 141). Sağlık'ın bu tanımlamaları Dilek Çetindaş'ın 'pop tarih romanları' terimiyle örtüşmektedir. Bu durumda Sepetçioğlu'na ait romanların bu başlık altına yerleşmesi tartışmalı hâle gelecektir. Çünkü onun romanları hem popüler özellik göstermekte hem de kanonu oluşturmaktadır. Böylece yine kavramların yazılmış eserler üzerinden de düşünülerek terimleştirilmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Bu çalışmada Sepetçioğlu'nun romanları, popüler tarihî romanlar olarak tanımlanmaktadır. Çünkü genel anlamda bu romanlar tarihî roman olup popüler özellik göstermektedir. Çetindaş'ın ifade ettiği pop tarih romanları ise bu çalışmada tarihî popüler romanlar olarak kabul edilmektedir. Bu da genel anlamda popüler roman olup tarih konulu anlamına gelmektedir.

5. Tarihî Biyografik Roman-Biyografik Tarihî Roman

'Tarihî **biyografik roman**', tarihî romana göre, tarihin nesnel tarafından daha fazla uzaklaşılan bir türdür. Çünkü bireysel tarihte çoğu zaman belge

27 'Popüler' tamlayan; 'tarihî roman' tamlanandır. Yani 'popüler' sıfattır. Bu durumda 'popüler tarihî roman' aslında 'tarihî roman'dır ve bu kuraldan dışarı çıkmaz. Popüler özellik gösterir. 'Tarihî popüler roman'da ise 'tarihî' tamlayan ve sıfattır. 'Popüler roman' tamlanandır. Böylece 'tarihî popüler roman' genel itibarıyla 'popüler roman'dır yani popüler romanın ölçütlerine uyar ve sadece tarih konuludur.

kısıtlıdır ve bu boşluklar kurguyla doldurulur. Olaylar fonda kalır. Göğebakan, tarihsel biyografiler için "Batı'da bu bağlamda gerçekten yaşamış kişilerin, başka bir deyişle tarihsel kişiliklerin yaşamları tarih konulu romanların vazgeçilmez konuları arasında yer almaktadır (…) Kuşkusuz bu türden romanları ayrı bir alt başlık altında toplamak tarih konulu romanları sınıflandırmak açısından önemli bir kolaylık sağlayacaktır" (Göğebakan, 2007, s. 503) demektedir ve tarihî biyografik ile biyografik tarihî roman ayrımına gitmemektedir.

Tarihî biyografik roman aslen biyografik roman sınıflandırması içine girer ve ister istemez tarih konuludur. Çünkü geçmişte gerçekten yaşamış kişinin hayatını ya da hayatının bir bölümünü anlatmayı hedefler. Tam bu noktada ise birey odaklıdır. Bu romanlar için Çetindaş, "… tarihî romana, tarihten alınma bir kişinin malzeme olarak seçilmesi noktasında bağlı, ancak bireyi önceleyen yaklaşımı ile de tarihî romandan bağımsız bir romana gidiş başlar" (Çetindaş, 2018, s. 52) demektedir. Bu açıdan bakılırsa, tarihî bilgileri önceleyen, fon olmaktan çıkaran ve bireyin biyografisini tarihî gerçekliği anlatma amacıyla kurguya katan ve tarihî roman tanımının sınırlarına dâhil olan romanlar için ise 'biyografik **tarihî romanlar**' denilebilir. Biyografik tarihî romanlarda amaç, karakterleştirmelerin tarihî romanın idealini gerçekleştirmede kullanılmasıdır. Burada sorgulanması gereken karakterin vesikaya bağlı ve bilgi yığını olma tehdidine karşı konumudur. Kısacası, tarihî biyografik romanda amaç tarihî kişinin kendisidir. Biyografik tarihî romanda ise amaç, tarihin bir özne üzerinden anlatımıdır.

6. 'Diğer Tarihî Roman'-Tarihyazımsal Üstkurmaca-Yeni Tarihselcilik-Tarihî Postmodern Roman-Postmodern Tarihî Roman

Roman, zaten gerçekleşmiş ya da gerçekleşmesi imkân dâhilinde olan bir tür olduğuna göre 'tarihî roman' teriminin kurmacadan uzak/farklı olduğu iddiası doğru değildir. Böylece bu terimi kavramsallaştıran, diğer tarih konulu romanlardan ayrılmasıdır. Argunşah, tarihî romanı tanımlarken 'klasik tarihî roman'ı kasteder (Argunşah, 2002a, s. 442). Buna göre tarihî roman tanımına uymayan 'tarihle ilgili romanlar'ı da yaklaştığı bu türsel özelliklere göre sınıflamak uygun olacaktır.

Hans Vilmar Geppert, *Der Andere Historische Roman*'da 'diğer tarihî roman' terimini kullanır (Geppert, 1976, s. 34). Bu terim, değişen okur kitlesiyle Scott devrindeki tarihî roman algısının değiştiğini anlatır[28]. Çünkü

28 Detaylı bilgi için Julia Ilger'in "Der Historische Roman. Geschichte umerzählt-von Walter Scott bis zur Gegenwart" başlıklı kitap hakkındaki tanıtım yazısına bakabilirsiniz (Ilger, 2010).

burada tarihî olayın zamanı ile olayın kurgulandığı an arasındaki uzaklığın getirdiği ayrıntı söz konusu olmuştur. Böylece yazarı, kurmaca evrendeki tarihin getirdiği sınırlardan anlatıyı kurtarmıştır.

Mehmet Fatih Uslu, 'diğer tarihî roman' terimiyle aynı kaygıların üretimi olan tarihyazımsal[29] üstkurmaca teriminin ilk kez Linda Hutcheon tarafından kullanıldığını belirtir. Tanımda sadece tarihte ne olduğuna değil, olanların nereden öğrenildiğine de kafa yoran bir kurmaca anlayışına dikkat çekilmiştir. Çünkü yeni tarihselcilikte bir çerçeve anlatı söz konusudur. Bu anlatı, aslında ele alınacak olayla ilgili çoklu bakış açısına zemin hazırlayacak tüm hazırlıkları planlı bir şekilde vermektedir. Yani yeni tarihselcilik "… edebiyatın sonsuz metinler örüntüsünün aralıksız değişen bir parçası"dır (Uslu, 2008, s. 1) ve yeni tarihselcilik anlayışında yazılmış romanlarda, tarihî gerçeklerden çok romanın kuruluş biçimi önem kazanmıştır.

Böylece postmodern[30] olarak da tanımlanabilecek yeni tarihselci roman, klasik tarihî romandan farklıdır ve terim konusunda -popüler ve biyografik romanlarda da olduğu gibi- farklı kullanımlarıyla dikkat çeker. Serpil Opperman, 'tarihyazımcı postmodern roman' (Oppermann, 1999) terimini kullanır. Sıdıka Dilek Yalçın Çelik, bu romanlar için 'postmodern tarih romanları' (Yalçın Çelik, 2005) der. Terimlerle ilgili pek çok araştırmacının makalesine bakılırsa görülür ki yeni tarihselci romanlar için kullanılan terim, 'postmodern tarihî romanlar'dır. Burada 'postmodern' kelimesi tarihî romanın sıfatı olarak kullanılmıştır. Oysa 'yeni tarihselci romanlar' bu çalışmadaki tarihî roman[31] tanımına uyan terimle karşılanamazlar. Çünkü postmodern tarihî roman, sanki tarihî roman özelliklerini taşıyan, ancak tarihî romandan da farklı olan eserler anlamında görünür. Ancak örneklenen romanlara bakılırsa, kastedilen 'postmodern tarihle ilgili romanlar'dır. Bu sebeple 'postmodern tarihî romanlar' yerine 'tarihî postmodern romanlar' teriminin kullanılması daha isabetli olur. Çünkü bu romanlar temelde postmodern romanlardır ve tarihle ilgili konuda yazılmışlardır. Roman tekniği olarak tarihî romanı değil, postmodern olanı gerçekleştirmeyi hedeflemişlerdir. Sonuç olarak bu terimlerle ilgili tarihî postmodern roman teklifi, hem dilbilgisi kurallarının gözetilmesi hem de romanın alt-türlerinde özel-genel ilişkisini doğru kurmak bakımından yapılmıştır.

---

29 İngilizce terim karşılığı: 'historiographic'.

30 Hülya Argunşah'ın "Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar" başlıklı makalesinde konu ayrıntılandırılmıştır (Argunşah, 2002b, s. 18).

31 Tarih konulu tüm romanları kastetmektedirler. Bu çalışmada 'klasik tarihî roman' için kullanılan terim anlatılmaktadır.

7. Devir Romanı-Çağ Romanı

Turgut Göğebakan, 'tarih konulu romanlar'; Sıdıka Dilek Yalçın Çelik, 'tarihten söz açan romanlar'; Hülya Argunşah, 'tarihle ilgili romanlar' terimini genel bir adlandırma olarak ele almıştır. Tarihsel gerçekliğe bakış ile ilgili bir sınıflandırma yapıldığında klasik tarihî roman (denetlenebilir; tarih-roman/tarih romanı, popüler tarihî roman) ve yeni tarihselci roman (tarihi bozucu kurgular, okur kurmaca eser okuduğunun bilincinde) ayrımı yapılabilir. Tarihî zamana bakışları açısından klasik tarihî romanın alt-türleri olarak devir romanı (chronicle) ve tarihî roman[32] (historical novel) alt başlıklarına gidilmiştir.

Hülya Argunşah, tarihle ilgili romanları anlattıkları zamana uzaklıkları bakımından ikiye ayırır. Yazar için tamamlanmış ve kendinden uzaklaşmış bir zamanı anlatan romanlar, Scott geleneğinde olduğu gibi, 'tarihî' terimi ile adlandırılır. Yazarın bizzat şahit olduğu zamanı ele alan romanlar, Batı'daki karşılığı chronicle olan, 'devir romanı' şeklinde isim alır.

Tarihî romanın devir romanından farkı, bu türü belirleyicidir. Yani yazar ile tarih arasındaki mesafe ölçüttür. "… bir romana tarihî roman diyebilmek için bu romanda anlatılan vak'anın, bizzat yazarın gözlemleyemeyeceği, 60-70 yıl kadar öncesinde bir zamana ait olması gerekmektedir." (Argunşah, 2006c, s. 426). O zaman, yazarı tarafından gözlenmiş tarihî bir olayın kurguya alındığı romanlara devir romanı denilebilir. Yani, devir romanını sanatçı, olayın etki alanı içinde yazar.

Devir romanı ile kastedilen gözlenen, etkisi devam eden, tamamlanmamış tarihtir. Alanla ilgili çalışmalarda devir romanı için 'çağ romanı' dendiği de görülmektedir. Ancak bir çağ, yazarı tarafından gözlenemez. O hâlde devir romanında yazar, ömrü boyunca şahit olduğu tarihi değiştiren olayları kurguya katabilir. Çağ romanında da ele alınan olayların, yazarın yaşadığı döneme etkilerinin olması söz konusudur. Bu yüzden, iki zaman dilimi üzerine de farklı tanımlama getirmek mümkündür. Sadece anlam olarak dönem, çağ ve devir kelimelerini farklı anlamlar için tercih etmek doğru değildir.

Turgut Göğebakan, devir romanları için çağ romanı isimlendirmesini kullanır.

> "…Çağ romanı adından da anlaşılacağı üzere, çağın panoramasını çizen romandır. Yazar içinde yaşadığı zamana ayna tutarak, ona egemen önemli olayları ve bu olayların arkasındaki tarihsel-sosyal gerçekliği irdeler. Burada tarihsel bir olay değil olaylar ya da tarihsel bir durum söz konusudur.

32 Bu başlıkta ölçüt tarihî zamana bakış açısı olduğu için 'klasik tarihî roman' ve tarihî postmodern sınıflandırmasından bahsedilmemiştir.

> Hatta çoğu kez bu olaylar dizisi, birkaç romanlık bir seri olarak da çıkabilir okurun karşısına (…) Çağ romanı yazarın bakış açısından çağın belli bir dönemine de ışık tutabilir… Yazarların çoğunlukla tanık oldukları olayları yazmaları, çağ romanlarının tipik bir özelliğidir." (Göğebakan, 2007, s. 503)

Çetindaş, *Türk Edebiyatında Biyografik Anlatı ve Romanlar* kitabında çağ romanında bir insanın yaşayamayacağı kadar uzun bir hayat diliminin anlatılabileceğinden bahseder. Burada bir dönem hakkında eleştirel bakışla değerlendirme yapan roman kastedilir ve çağ romanı "dönemi bir süreklilik içerisinde anlatan roman" olarak tanımlanabilir (Çetindaş, 2016b, s. 97). Böylece Çetindaş, devir romanını tarihî romandan ayırmasının yanı sıra onun çağ romanından farkını da belirtmiş olur. Yalnız Çetindaş, çağ romanına[33] dönem romanı başlığını kullanır. Bu kelime çağı karşılar ama dönemi devirden ayırıcı daha açık bir tanımlamaya ihtiyaç vardır. Çünkü dönem ve devir aynı anlama gelir ve aynı anlama gelen kelimeler farklı işlevi olan terimler için kullanılmamalıdır.

Bu çalışmanın amacı, kavram karmaşasından kaçınmak ve daha az terimde birlik sağlayacak ifadelere ulaşmaktır. Bu sebeple terim olarak kullanılacak kelimeleri belirlerken odak nokta, sorun teşkil etme riski taşıyan anlamlar üzerinedir. Çalışmada açıklanma ihtiyacı duyulan ve kullanılan terimler üzerine teorik bir çalışma yapılmış olmaktadır.

III. TERİM BİRLİĞİ BAKIMINDAN TARİHÎ ROMAN NEDİR?

Bu bölüm, "Tarihî Romanda Terim Karmaşası"na çözüm önermeyi ve çalışma içinde terim birliği sağlamayı hedeflemektedir.[34] Her terimleşme kendi içinde tartışılabilir. Ancak çalışma içinde birlik sağlaması kendi içinde bir kazanım sayılabilir. Tartışılan terim meselesinin odağında 'tarihî roman nedir' sorusu yer almaktadır. Bu soruya verilen cevap, tarihî romanla ilgili çalışmalarda yapılan tanımın 'belgelere dayalı bilginin romana aktarımı' biçimindedir. Bu ifadeler için 'klasik tarihî roman' terimi kullanılmıştır. Bu tanımlamada öncelikle romana dâhil olan tarihin kullanılma amacı üzerine düşünülmüş olduğu görülür. Çünkü tarih, bir bilgidir ve tarihin kurgu içinde yer almasının öğretici bir tarafı hatta amacı vardır. Okur gözetilerek

33 Hatta "Aile kroniği de aslında çağ romanıyla aynı işleve sahiptir. Batı'da yaygın bu roman türü bizde pek rağbet görmemiştir. Bizdeki en önemli örnek (belki de tek örnek) *Cevdet Bey ve Oğulları*'dır. Yazar çağın panoramasını, sosyal değişme ve gelişmeleri bir ailenin birkaç kuşağı aracılığıyla şekillendirir. Okur ailenin öyküsünü izlerken çağın öyküsüyle de tanışır." (Göğebakan, 2007, s. 503)

34 Bu çalışmada terimleşme konusunda teklifler yapılmıştır. Elbette teklifler eleştirilebilir. Ancak bu çalışmanın bilimsel bir bakışla yürütülebilmesi için en azından kendi bütünlüğü içinde terim birliğini sağlayıp bir sonuca varmak gerekmiştir.

oluşturulan bir metinde dikkat edilecek ilk şey, malzemenin ne olduğudur. Ancak bu tanım tarihî roman için yeterli değildir. Çünkü tarihin malzeme olarak seçilmesiyle, romanı kostüm romansından ayıracak ölçütlerin de belirlenmesi gerekir.

Göğebakan "… tarihsel roman geçmişte olmuş ve bugünle arasında sağlıklı bir değerlendirme yapmaya olanak verecek bir zaman mesafesi bulunan tarihsel bir olayı roman konsepti içerisinde kurgulanmış bir biçimde okurun karşısına çıkaran bir roman türü olarak tanımlanabilir." (Göğebakan, 2007, s. 502) demektedir. Burada vurgulanan 'zaman mesafesi' hem gerçekliğe hem de geçmiş ve etkilerinin yazarın gözlem alanından uzak olduğuna vurgu yapan önemli ölçütlerdendir.

Gerçekleşmiş her olay, kurgu için defalarca yeniden yorumlanma ihtimali taşır. Bu tarihî olaylar ve onların kurgusal bir yansıması olan tarihî roman için de geçerlidir. Tarihî roman için yapılabilecek başka bir tanım denemesi "… tarihi yeniden bina eden ve onu hayalî olarak yeniden yaratan bir anlatım şekli" (Argunşah, 2016, s. 168) olabilir. Böylece yazarın şahit olmadığı bir devir/olay/insan hakkında öğrendiği bilgiler, kendi seçme ve anlama ekseninde yorumlanmaktadır. Yazarın okurdan almak istediği dönüte bakılırsa, tüm okurlar kurgu içindeki tarihi bir ders olarak almazlar. Tarih bazı okurlar için olay örgüsü ya da zaman olarak fonda yer alabilir. Burada yazar, okurun eğlenceli bir okuma serüveni beklentisini karşılamaktadır. Böyle olunca da yazarın tarihe yaklaşımı edebiyat eleştirmenlerinin ve tarih kuramcılarının bakışı üzerinden farklı yorumlanır. Klasik tarihî roman için tek ortak nokta, tarih bilgisinin dışına çıkmamaktır. Yani tarihi bozucu ya da tarihe alternatifler getirici yaklaşımlar bu tür için uygun değildir. Çünkü

> "… kolektif şuuraltında, tarihî kimlikler hakkında yazarın özgürlük alanını kısıtlayan ve onu daima baskı altında tutan çok güçlü kabuller söz konusudur. Klasik tarihî roman anlayışını benimseyen yazarların çoğunlukla olayı öne çıkararak insanı ihmal etmelerinin temelinde de böyle bir sebep yatmaktadır." (Argunşah, 2016, s. 135)

O hâlde tarihî romanın temeldeki meselesi şudur: Geçmişten yararlanarak geleceğe yenilenerek hazırlanmak ve bu amaç doğrultusunda bu toplumsal hafızayı taşıyan insanın yetişmesine katkı sunmak. Çünkü Scott, "… tarihi, büyük buhranlar silsilesi olarak tasvir ediyor." (Lukacs, 2010, s. 63) ve milletlerin hüsran dolu dönemlerinde tarihî roman, kriz ortamından nasıl çıkabileceklerine dair rehberlik ediyor.

Tarih, geçmişteki olumlu ve olumsuz olayları geleceğe taşıyan ve ilerisi hakkında tespitte bulunabilen bir değerdir. Bu değeri edebî olarak ifade

etmek, sadece bir yöntemdir. Lukacs, bu yöntem için "O halde tarihsel romanın görevi, tarihsel koşulların ve şahısların varlığını ve tam da böyle olduklarını şiirsel araçlarla kanıtlamaktır" (Lukacs, 2010, s. 51) demektedir. Buradan bakıldığında görülür ki hem malzeme seçimi olarak tarih hem de bu malzemenin kullanılış biçimi olarak tarihî roman önemlidir. Yazar, bu değerler üzerinden tarihsel koşullara uyarak metin oluşturur. Ayrıca bu metin ele alınan milletin şiirsel bir dille yaratılmasına imkân verirken, bireyin durumunu aktarma konusunda da görev yüklenir.

Burada açılması gereken konu, toplumsal hafızayı taşıyan insanın kim olduğu ve yazarın yaşadığı dönemde nasıl ortaya çıktığıdır. Çünkü geçmişte insanların içsel olarak yaşadıklarını sanatsal olarak diriltmek alternatif bir yorum sayılabilir. Bu durum, alternatif tarihin klasik tarihî roman için bozucu kurgular yaratmasına benzer bir açıklama olabilir. Böylece klasik tarihî roman yazarlarının insanı ihmal etme sebepleri anlaşılır görünür. Ancak tarihî romanda, kurgunun verdiği imkânlarla milletin bir olay etrafında sahip olduğu kültürel değerler gerçek ve hayalî tiplerle canlandırılmaya çalışılır. Burada tarihî kişiler önemlidir. Çünkü yazar, gerçek bir roman kişisini metne yerleştirirken sahip olması mümkün olmayan bilgilerle kişisini kurmak durumundadır. Ve bu kurguda, okurların yani toplumsal hafızayı taşıyacak olan yeni nesillerin imge ortaklığının sağlanması gerekmektedir. Bu imge, genel olarak ifade edilirse insanlığın ilerlemesi üzerine kuruludur. Yazar okuyucu kitlesi için seçer, görmezden gelir, toplar ve yeniden kurar. Yani kendi tarihinin yapıcısı; romanın da kurucusu olur.

Argunşah'ın bu konu üzerine pek çok kez düşündüğünü gösteren *Tarih ve Roman* kitabındaki yazı tecrübeleri içerisinden en son yaptığı tarihî roman tanımı şöyledir: "… Başlangıç ve sonucu geçmiş zaman içerisinde gerçekleşmiş olan, milletin tarihinde yeri olan hadiselerin, devirlerin ve bu devirlerde yaşamış olan insanların, zaten tarih bilgisi içinde tespit edilmiş olan hikâyelerinin edebiyat sanatı aracılığıyla yeniden inşa edildiği roman türüne tarihî roman denilebilir." (Argunşah, 2016, s. 105).

Bu tanıma göre tarihî roman, gerçekliğe göndermeleri olan bir arka planda, daha çok olumlu modellerle ve erdemlerle üstanlatısal bir hazırlığın sonucudur. Tarihsel doğruluk, o çağın ve milletin kendine özgü gerçeğidir. Buradan hareketle kurguya yaklaşmak, edebî metinle belge arasındaki mesafeyi kısaltsa da tarihî roman her şeyden önce bir yorumdur. Bu sebeple tarihle ilgili romanlarda yazarın niyeti önemlidir. Tarihi bozucu olay örgüsünden ve karakterleştirmelerden uzak bir niyet, klasik tarihî romanın varoluşunu sağlar.

IV. TARİHÎ ROMANDA TEKNİK YAPI

Dural, tarihî roman yazımının üç safhada gerçekleştiğini belirtir: Araştırma, yazarın hazırlanması ve yazım tekniği (Dural, 1991, s. 8). Araştırma evresi, klasik tarihî roman yazarının seçtiği olay hakkındaki gerçek bilgilere ulaşmak için çaba gösterdiği süreçtir. Bundan başka yazarın olaylar içinde kalan diyaloglar, ifadeler, günlük hayat pratikleri gibi boşlukları inandırıcı bir şekilde bulma ya da kurgulama sorumluluğu vardır. Yazarın hazırlanma evresi burada başlar. Yazım tekniği ise yazarın tezine ve metni kurgularken ağırlık verdiği ögeye göre şekillenir. Tarihî roman yazarının seçtiği teknik, türe yönelik bir sorumluluğun sonucu gelişir.

Tarihle ilgili roman[35], klasik tarihî roman ve tarihî postmodern roman[36] olarak iki başlıkta düşünüldüğünde tarihî postmodern romanların yazım tekniğinde alternatif tarihyazımlarının olduğu görülür (Çetintaş, 2011, s. 485). Tarih ve edebiyat birbirine benzer anlatım tekniklerinden yararlansa da Çetintaş, 'tarihyazımcı üstkurmaca' biçimindeki adlandırmasında çağdaş anlatıların tarihi hangi amaçla kullandığından hareket etmektedir. Tarihî roman ve tarihyazımcı üstkurmaca denilen tarihî postmodern romanlar arasındaki ayrım, kronolojik bir mesele değil tarihyazımını etkileyen yapısalcılık sonrası kuramlarla ilgilidir (Çetintaş, 2011, s. 486).

Tarihî roman yazarları, romanlarını yazmak için çeşitli kaynaklardan faydalanırlar. Bazen roman anlatıcısının metne girerek bilgi verdiği görülür. Bu bilgilerin kaynakları bazen dipnotlarla belirtilmiş, bazen de anlatımın içinde olayların akışı durdurularak verilmiştir (Kaya, 2004, s. 139). Tarihî romanda yazar, tarihe sadık kalma konusundaki sorumluluğunu yerine getirmiş olduğunu dipnotlarla göstermeyi seçer:

> "Yazar, romanda cereyan eden olayları bir tiyatro sahnesindeki gibi verir. Hikâye etme, sahneleme tekniğine dayanır. Bölüm başlarında o bölümün en dramatik anını yansıtan birkaç cümlelik konuşma veya tasvir yer alır. Bazı bölümlerin başında da kronolojik olarak daha önce yaşanıp okuyucuya aktarılmayan olaylar özetleme tekniği ile verilir. Bazen de anlatıcı, okuyucu ile konuşur gibi hangi bölümde ne anlattığını belirtir." (Kaya, 2004, s. 141)

Sonuç olarak yazar, yaşamadığı bir dönemde gerçekleşen olay ve yaşayan insanları türün ihtiyacı olan sorumlulukla kurgular. Tarihî romandaki bu sorumluluklar, dil kullanımı, zaman, mekân ve karakter üzerinden açıklanabilir.

---

35 Çetintaş, yazısında bu anlatım için tarihî roman terimini kullanmıştır.

36 Çetintaş, yazısında bu anlatım için postmodern tarihî roman şeklinde bir kullanımda bulunmuştur.

1. Dil Kullanımı

Tarihî romanda dilin kullanımı düşünüldüğünde, Lukacs'ın fikirleri önem kazanır. Lukacs, dil kullanımının duyguların, düşüncelerin ve tasavvurların modernleştirilmesiyle teorik bakımdan doğru bir şekilde gerçekleştirilebileceği kanısındadır. Ancak zorunlu anakronizmin dil bakımından belirleyici olduğunu da ifade eder. Çünkü geçmiş, tarihî romanla bir zamanı okura yaklaştırır. Karakterin toplumsal ve doğal koşullarının aydınlatılmasını, eski zamanlardaki insanların psikolojisinin anlaşılır olmasını sağlar (Lukacs, 2010, s. 248). Fakat eski dili taklit etmekle gerçeklere ulaşılabileceğine inanmak natüralist bir yanılgıdır[37] (Lukacs, 2010, s. 249). Steiner de tarihî romanın bilinen ustalarının günlük dille yazdığını söyler. Çünkü eski dil ne kadar iyi kullanılırsa kullanılsın, geçmişin insanın kafasında kendi algılarıyla canlandırabilmesi zordur (Steiner, 1998, s. 333). Yani Steiner, tarihsel dil kullanımının, aynı şekilde kurulamayacağından bahsetmektedir. Buna göre tarihî romanda dil kullanımı, okura dönük ve dilin doğasına uygun olmalıdır, sonucuna varılabilir.

Dilin kullanımıyla ilgili diğer mesele de metnin dilinin anlatıcıya mı yoksa karaktere mi ait olduğudur. Lukacs, bu durumu tür üzerinden açıklar. Lukacs'a göre epikte anlatıcı geçmişteki karakterler hakkında konuşurken dilsel ifadeyi kendisi vermektedir. Yani burada konuşan karakter değil, anlatıcıdır ve dil de zorunlu olarak anlatıcıya aittir. Yazar, karakteri kendi açısından görerek, karakterin o anki fiziki koşulları ve ruhsal durumunu bilemeyeceğinden müdahalesinde de kurgusuna yönelik tahminleri doğrultusunda kendi dilini kullanır. Lukacs, "Dilsel arkaizmin tarihsel romanda tam bir saçmalık olduğu bundan da derhal anlaşılır" diyerek tarihî romanlarda arkaik dil kullanımının katkılarına inanmadığını belirtir. Fakat, dramada böyle olmadığını da ekler (Lukacs, 2010, s. 250). Çünkü dramada doğaçlama gelişir ve karakter, bu doğaçlamaya örnek olarak anlatıya dâhil olur. Geçmiş anlatılardan esinlenerek, yeniden kurgulanan karakter, kendi edimlerinde özgürdür ve dili yeni kurulmuş metnin karakterinin dilidir. "… Hebbel, romanın sözde dilsel sahiciliği hakkında şunları söylüyor: Kahramanın gerçek pabuçlarının nasıl bir tabloda yeri yoksa aynı şekilde gerçek dilinin de romanda ve hele şiirde yeri yoktur." (Lukacs, 2010, s. 249).

Bunun sebebi, tarihî kişinin aslında bir yanıyla anlatıldığı döneme hizmet ediyor olmasındandır. Yazar, söz konusu dönemin ideolojisi üzerinden

37 Her ne kadar Lukacs, itiraz ediyor ve 'natüralist bir yanılgı' olarak görüyorsa da geçmiş ve yazarın gözlem alanında asla olmayan bir zaman dilimini -roman gibi çok geniş bir perspektifi olan türde- kurmanın yollarından biri ya da kurmaya yardımcı koşullardan birisi de 'arkaik dil' kullanımıdır. Fakat bunun da ölçülü olması gerekir. Bütün kullanımlarda abartı, yeni sorunları getirir.

politik bir dil kullanmaktadır. "Her tarihî roman romantizm akımının etkisiyle yazılmıştır" (Dural, 1991, s. 12) ve romantizm, yerel kaynakların kullanımını açar. Bunun içinde tarih ve millî olan (yerel dil) her şeyin kullanılması imkân dâhilindedir. Kitleleşme söz konusu olduğunda bu akım politik ve kültürel bir anlam kazanır. İnsan kahramanlaşır. Destanlar ve folklorik anlatımlar milliyetçi temaları oluştururlar. Bu temalarla millî romantik duyuş tarzına ulaşan yazarlar, okuruna aynı etkiyi millî bir dili kullanarak verirler. Bu dil, klasik bir metnin yaratımını ve ölçütlerini yansıtır. Zaten klasik eserler de zamansal mesafe ve yazarın dil ve üslubu üzerinden okur düşünülerek değerlendirilebilecek eserlerdir.

2. Zaman

Tarihî romanda zaman, geçmiş üzerinden kurulan olay örgüsünü de ifade eden bir devrin problemi üzerine odaklanan, birbirini asla aynı şekilde tekrar edemeyecek olan anı imler. Bu an, gerçekleşmiş anlatılara gebe olan bir dilimdir. Bu sebeple de tamamlanmış bir zamanın kurgulanması, yazarın sorumluluğunu ve yaratma becerisini gösterir. Argunşah tarihî romanda zaman konusunda şu belirlemeleri yapar:

"… tarihle ilgili romanlarda zaman;

1. Gerçek bir zamandır;
2. Artık geçmişte kalmış ve tamamlanmış bir zamandır;
3. Millet için de önem taşıyan bir zamandır;
4. Romanın esası seçilmiş zamanın inşasıdır" (Argunşah, 2016, s. 110)

Tarihî romanda yazar, olayı yaşamamış ancak araştırmıştır. Bu araştırma esnasında seçimini neye göre yaptığı önemlidir. Mesela "… Walter Scott'un romanları tarihsel hayatın büyük buhranlarını tasvir eder." (Lukacs, 2010, s. 42). Çünkü yazar, içinde yaşamakta olduğu devrinin büyük buhranından çıkışını, başarılmış deneyimlerde görür. Onu bu uğraşa iten şey, sahip olduğu kimliktir ve devrin şartlarına göre yer aldığı konumunu destekleyici kurgularla okuru harekete geçirir. Okur ve yazar arasındaki bu 'tür sözleşmesi' tarihin sosyolojik olarak aidiyetine katkı sağlar. Okurlar, yazarın ve kendinin kolektif şuuraltından tarihe bakmaktadır. İnsanın millet olma isteğiyle yaşadığı zamana duyduğu sorumluluğun gereği bu türe ilgi artmıştır. "… Toplumlar kendi kültürleri, millî birliktelikleri, özgürlükleri tehlikeye girdiği zamanlarda tarihî romana kurtarıcı diye sarılmışlar, tür özellikle milletlerin İstiklal savaşlarının akabinde altın çağını yaşamıştır." (Dural, 1991, s. 17). Buna göre yazarın seçme eksenini belirleyenlerden biri, okurun yaşadığı

zaman ve bu zamanın meseleleridir. Çünkü yazarın bu romanı, bu romanda bu zamanı ve bu zamanın sorunlarını yazmak için tetikleyici bir şeye ihtiyaç vardır. Bu da yaşanan zamandadır.

Ayrıca "Tarihsel romanda gerçeklik ve kurgu ilişkisi konusunda bilinmesi gereken konuların başında anakronizm[38] gelmektedir: Bu kavram kelime anlamı olarak, bir şeyin yanlış yerleştirilmesi veya bir olayın, sahnenin, karakterin ait olmadığı bir yere yerleştirilmesi anlamına gelmektedir." (Karataş, 2016, s. 214). Bu yerleşim, bilinçsizce yapılmış olabileceği gibi bilinçli de gerçekleşebilir. Aynı devre ait olmayan isimler kurguda bir araya gelebilir. Bu bakımdan tarihî kişinin hangi dönemin üzerinden karakterleştirildiği önemlidir ve yazarın seçme eksenini belirleyen bir başka etken de budur.

3. Mekân

Tarihî roman yazarı, macera odaklı anlatılar kurduğu için olay örgüsünü ön plandadır. Bu yüzden tarihî romanlarda mekân, genellikle dış çevrenin yüzeysel olarak ele alındığı teknik unsurlardan biridir. Hatta coğrafyanın betimlenmesi, dâhil olunan devrin dışındaki zamanları aydınlatma amacıyla kullanılır.

Mekân, romanlarda olay örgüsüne katkı sağlamanın yanı sıra insan ile kurduğu birlikteliğiyle karakterleştirmeye ve devrin içinde bulunduğu şartlara etki eder. Ancak klasik tarihî romanlarda mekânın insanla birliği, bireyin varoluşuyla ilgilenmez. Çünkü bu roman türünde insanı var kılan mekân değil, olaydır. Ama Aktaş'ın (2005) hayalî bir olayın mekânının dahi gerçekte var olan yerlerden yaratıldığı görüşünde olduğu gibi, yazarın mekânı yaratırken hareket noktası kendi aidiyetleri olur. Tarihî roman, tarihsel bilgiye dayandığı için tarihin tamamlayıcısı olarak dekor hâlinde bu aidiyetin göstergesi olabilir. Ama yine de mekânın tarihsel zamanı belirginleştirdiği inkâr edilemez. Hatta genel anlamıyla modern romanda daha çok önemli olan mekân-insan ilişkisi bu romanlarda da vardır. Ama asıl mesele bu değildir. Bu nedenle de tarihî romanlarda mekân çoğu zaman vurgulanmamıştır.

Tarihî romanlarda genellikle fiziksel olarak ele alınan konunun geçtiği coğrafyalar şöyle belirtilir:

> "İslamiyet öncesi Türk tarihini işleyen romanlarda mekân olarak Orta Asya, Türk-İslam tarihinin başlangıç yıllarında Anadolu seçilir. Selçuklu devrini işleyen romanlarda mekân Asya topraklarından Anadolu içlerine kadar yayılır. Osmanlı devrini işleyen romanlarda ise mekân olarak, kuruluş yıllarında Söğüt ve civarı, daha sonraki dönemlerde İstanbul, Bursa, Amasya,

38 Zaman sapması.

> Manisa, Konya, Edirne başta olmak üzere üç kıtadır. Duraklama ve gerileme dönemlerinde ise mekân olarak genelde İstanbul, saray ve çevresinin seçildiği görülür." (Karaca, 2006, s. 78)

Tarihî romanlarda mekânın fiziki şartları ifade etme işlevinin kullanılış biçimi de önemlidir. Bu bilgiler roman içinde genel olarak yazar anlatıcı aracılığıyla verilirken dipnotlardan faydalanılarak da ifade edilmiştir. Hatta bu ifadelerde yer adlarının tarihî dönemdeki kullanımlarına da yer verilmiştir.

4. Olay Örgüsü

Olayların bir örgüyle dizilmesi sanatsal bir uğraştır. Bu sanatsal uğraşı hazırlayan ana eylem ve etrafındaki yan eylemler arasında kurulan neden sonuç ilişkileri karakterler, zaman ve mekân unsurlarıyla bütünlük sağlar. Lodge, "Roman bir gestalttır. İngilizce karşılığı olmayan Almanca bir kelimedir. Bu benim sözlüğümde parçalarının bir toplamı olarak açıklanamayan bir bütünlüğün niteliklerine sahip, anlama ile ilgili bir kalıp veya bir yapı olarak tanımlanmıştır" (Lodge, 1992, s. 230) demektedir.

Olaylar, bir bütünün içindeki parçaların hiyerarşik dizilimiyle bir araya gelir. Chatman, klasik olayların sadece olumsallık zincirinin parçası olduğunu; önemsiz olayların ise farklı bir yapısı olduğunu belirtir ve bu düşüncesini Barthes'e göre temellendirir. Barthes, burada 'noyau' kavramını kullanır. Chatman bu kelimeyi çekirdek olarak karşılar:

> "Barthes'e göre her önemli olay yorumsal kodun bir parçasıdır; sorunlar çıkarıp bu sorunları çözerek olay örgüsünü geliştirirler. Çekirdekler, olayların aldığı yön doğrultusunda düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır… olay örgüsündeki önemsiz bir olay, yani uydu ise bu anlamda vazgeçilemez değildir. Uydunun eksikliği elbette anlatıyı estetik olarak yoksullaştıracaktır ancak bu öge, olay örgüsünün mantığını zedelemeden metinden çıkarılabilir… uyduların işlevi boşluk doldurma, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlamadır; iskelet üzerindeki eti oluştururlar." (Chatman, 2009, s. 48-49)

Öykü de eylemlerin taklitleri olduğundan, bu taklit içindeki her olay parçasının değiştirilip çıkarılması hâlinde bütün ortadan kalkacak ve yeni bir bütün oluşacaktır. Önemli olan çekirdeğe bağlandığı biçimidir. "Çünkü, varlığı yahut yokluğu fark edilmeyen bir şey, bir bütünün (temel) parçası olamaz." (Aristotales, 1987, s. 30).

Aristotales *Poetika*'sında olay örgüsünü tragedya üzerinden anlatır. Tragedyanın altı ögesi olduğunu ve olay örgüsünün bunlardan en önemlisi olduğunu açıklar:

> "Bu öğeler arasında en önemlisi, olayların [uygun bir şekilde] birbirleriyle bağlanmasıdır. Çünkü, tragedya, kişilerin değil, tersine onların eylemlerinin, mutluluk ve felaket içinde geçen bir hayatın taklididir. Mutluluk ve felaket, eyleme dayanır; hayatımızın son ereği ise eylemdir, yoksa eylemin dışında olan bir şey değil. Karakter bakımından biz ya şu ya da bu özellikteyiz; eylem bakımından ise ya mutluyuzdur, ya da mutlu değilizdir. O hâlde tragedya ozanları eylemde bulunan kişileri ortaya koyarken karakterleri taklit amacını gütmez. Tersine onlar, eylemlerden ötürü karakterleri de birlikte ortaya koyarlar. Böylece; eylemlerin ve öykünün, tragedyanın son ereğini oluşturduğunu söyleyebiliriz. Son erek ise bütün erekler arasında en önemlisidir." (Aristotales, 1987, s. 23-24)

Aristo, böylece olay örgüsünü karakterden daha öncül öneme sahip kabul eder. Forster, onun düşüncesine katılmaz.[39] Çünkü mutluluk ve mutsuzluk kişilerle yazarın öğrenebileceği gizli bir yaşam olarak tanımlanır (Forster, 1985, s. 125). Bu ikiliği açıklamak için olay örgüsünün kuruluşu üzerine düşünmek gerekir.

Olaylar birbirinden doğarak birbirini takip eder. Aristotales, metne yönelik olayörgüleştirme amacını açıklarken üç terimden bahseder.

> "Peripetie, eylemlerin düşünülenin tam tersine dönmesidir… Anagnorisis (tanınma), adının da anlattığı gibi, bilgisizlikten bilgiye geçiştir… Üçüncü öğe ise acı veren eylemdir (pathas). İlk iki öğeyi gördükten sonra geriye üçüncü öğeyi açıklamak kalıyor. Acı veren eylem, yıkıcı, acı verici bir eylemdir." (Aristotales, 1987, s. 35)

Böylece iki sonuca varmak mümkün görünür. Anlatıda olayörgüleştirme işlemi neden-sonuç ilişkisine dayanıyorsa tarihin kronolojik olarak olayların sıralanmasında önem kazanan bir bilgi olduğu düşüncesi ortaya çıkar. Olay örgüsü bir yargı bildiriyorsa bu işlemde anlatıcının fonksiyonuna bakmak gerekir. Anlatıcının bakış açısına göre olay örgüsü şekilleniyor anlamına gelir (Ricoeur, 2009, s. 152).

Tarihî romanda da olay örgüsü, tarihî olayların bazen kronolojik bazen de farklı bir anlatım sıklığına göre sıralanmasıdır. Bu olayların fonksiyonlarına bakıldığında karakter, mekân, zaman açısından ilişkilendirilebilecek bileşenleri olduğu görülür. Temel olarak olay örgüsünün karakterleştirme ile ilgili ilişkisine bakılmalıdır. Aristo'nun bir metindeki en önemli ögenin olay örgüsü olduğu savına karşılık karakterler olduğu fikri de yaygındır:

39 Aristotales'in tiyatroyu düşünerek olay örgüsü hakkında ifadede bulunduğunu unutmamak gerekir.

Forster'a göre, "… romanı roman yapan kişilerin gizli duygu ve düşüncelerini de ele alabilmesidir." (Forster, 1985, s. 27). Bu yüzden romanın varoluşu karakterleştirmeyi değerli kılar. Jill M. Morgan, "What Makes A Good Historical Novel?" adlı yazısında tarihî romanda en önemli şeyin karakter olduğunu ifade eder (Morgan, 1990, s. 262). Morgan'a göre en iyi roman yaratımı, olay örgüsü etrafındaki karakter değil, karakterin etrafındaki olay örgüsünü yazmakla mümkündür. Mesela iyi bir yazarın roman kahramanını ilginç bir şehre getirmesi bir işe yaramaz. O yerin tarihsel ayrıntılarını kaydetme konusundaki başarısı önemlidir. Yani, yazar tarihî binaları gözlemleme ilgisi olan kahramanı bu şehre getirirse anlam kazanır (Morgan, 1990, s. 262). Birçok yazar, karakterlerin gerçek tarihî olaylara uyarlanmasının hikâyeyi taşımak için yeterli olacağını düşünür (Morgan, 1990, s. 263). Çünkü odaklandıkları şey, tarihî romanların öğütler içeren anlatı olmalarıdır. Ancak karakterlerin bu gerginliği yaratan olay örgüsünde nasıl yer edineceği önemlidir. Olay örgüsü karakteri; karakter de olay örgüsünü asla gölgede bırakmamalıdır. Çünkü olay örgüsünün çok sağlam kurulduğu anlatılarda Forster'ın da belirttiği üzere karakterlerin alınyazısında gerçekliklerini yitirme tehlikesi vardır (Forster, 1985, s. 136).

Olay örgüsünde karakter ilişkilerinin yanı sıra olayın metne tarihteki gerçekliğiyle dâhil olma durumu da önemlidir. Tarihî roman yazarının böyle bir kaygısı vardır. Yazar okuyucuyu hikâyeye inandıran bir düşünce kazandırmak için gerçekleri kurguya dâhil eder. Gerçekler kurguyu yasallaştırır. Okuyucuyu ikna eder (Forster, 1985, s. 263-264).

Tarihsel kurmaca yazarları bazen bu bilgi kaynağını dipnotlarla gösterirler. Bazen de yanıltıcı tarihler ve gerçekleri bir arada kullanarak önemli ayrıntıları vurguluyor olabilirler. Tarihî romanlarda dipnot kullanmaktan başka metinlerarasılık da bir metnin başka bir metne gönderme yapması anlamına geldiğinden inandırıcılığı desteklemekte önemli bir tekniktir. Epigraflar da tarihsel üstkurmacalarda uydurma bilgilerle yazılan örnekler olmasına rağmen okuru tarihî bir anlatıya hazırlar. Tüm bunların dışında yazarlar, doğrudan karakterle alakalı olan diyaloglar sayesinde, kurgunun ritmini ayarlarlar. Bir nabız gibi karakterin ruhunu ve kalbini, olay örgüsüne yansıtırlar.

Tarihte pek çok olay yaşanır; önemli olan, bunlar arasındaki birliğin nasıl sağlandığıdır. Karakterin, etrafında gelişen olaylar içinde mücadele verdiği kısımlar ve nasıl sonlanacağına dair ipuçları önemlidir. Tarih, bu anlamda fon da olabilir ve bu durum, olay örgüsünü anlamsız kılmaz. Çünkü "Vaka uydurulmaz, hayattan ödünç alınır." (Tekin, 2015, s. 71). Sadece olayların diziliş şekilleri ve bu işlemlerin sebebi önemlidir. Tekin, burada geriye

dönüşler ve ileriye atlayışlarla zamansal dizimi bozarak 'yeniden kurmak'tan söz eder. Hatta ona göre romanın bölümlere ayrılması bile olay örgüsünü belirleyen unsurlardandır. Tarihî romanlarda bölümler; tarihî olayların bölümlenmesi, güçlü bir dramatik şekil kurulması, karşıt karakterlerin vurgulanması, merak uyandırmak için zamansal atlamalar nedeniyle ya da anlatıcı değişmesi gibi durumlarla oluşturulmuştur. Ve genellikle de bu durumlar, şematik olay örnekleriyle dizilirler.

Tarihî romanlarda bu şablonların kullanılmış olması, arketipik şema arayışını ortaya koyar. Bu evrensel bakışta istikrar, istikrarın bozulması, istikrarsızlık, istikrara geçiş ve geri dönüş aşamalarını ifade eden Walter Koch; birbirinden farklı iki alana kurulmuş mekân, bunlar arasındaki sınırı geçmeye çalışan bir kahraman ve bu kahramanın başarılı olup olmadığı üzerinde olay örneği kuran Lotman ve bir olayda hem birbirini yorumlayan hem de rakip iki unsurun varlığına odaklanan Levi Strauss gibi isimlerin fikirleri önemlidir (Tepebaşılı, 2012, s. 43). Bu fikirler olay parçalarını gösterdiği gibi onların nasıl dizildiğinin de düşünülmesi gerektiğini ortaya koyar. Genellikle tarihî romanlarda olay örgüsü dizilişinde benzer bir akışa rastlanılır. İçerik temelli olay örgüsü tipolojileriyle karşılaşmak daha yaygındır ve bu parçalar arasında uzlaşım sağlanmaktadır.

5. Karakterleştirme/Karakterizasyon

Tarihî romanın varoluşunu sağlayanın temelde olay olması yaygın görüştür. Ancak bu olay, karakterden bağımsız bir anlam ifade etmez. Karakter, gerçek ya da itibarî kişilerle kurulur ve genellikle tarihî kişiler romanda ikinci dereceden kurgulanır. Çünkü tarihî romanda yazar, kendini tarihî olaylara karşı sorumlu hisseder. Bu sorumlulukla da didaktik bir anlatımı esas alır. Tarihi de böylece romanının malzemesi yapar. Ayrıca tarihî roman yazarı kolektif hafızayla taşınamayan pek çok boşluğu da kendi yaratıcılığıyla doldurmak durumundadır. Hem yaşanılan her anın kaydedilemez oluşu; hem de tarihî kişilerin iç dünyalarının bilinemez oluşu, kurgunun tamamlanması gereken önemli ayrıntılarıdır. Tabii zamansal mesafe nedeniyle, yazarı anlattığı dönemin insanından uzaklaştıran yaşam biçimlerinin bilinmesinin zorluğu da bu ayrıntılara eklenebilir. Bu sebeple tarihî romanlarda karakterin bilincinin yansıtılması meselesi sorgulanabilir. "Tarihî romanda kişilerin yaratılması, onlara bir psikoloji izafe edilmesi, aslında tarihî roman yazarının zorluklarından biridir." (Argunşah, 2016 s. 93). Bu nedenle tarihî romanda insan, olaylara yaklaşımı noktasından değerlendirilir. Anlatıcının sunumuyla verilen karakter özelliklerinin yanı sıra karakterin bilincinden verilen tarihsel olaylar bireyin varlığına işaret eder. Roman

kişisinden hareketle bu zorlukların aşımıyla yazarın öz varlığını çözümlemek mümkün hâline gelir. Plisnier "… romancı bir kâşiftir" (Plisnier, 2003, s. 133) der. Âdeta romandaki "… anlatıcının kişiliği ve değerleri hakkında ipuçları; ses ve bakış açısı; anlatıcının bilmedikleri; anlatıcının ve anlatı bakış açısının değişiklikleri; anlatı yorumu ve ekleme" (Hawthorn, 2014, s. 242) yazarın kullandığı karakterleştirmenin temel ögelerini belirler. Böylece teknik olarak yazarın tercihleri önem kazanır.

Karakterleştirme denilince, karakter hakkında okurun öğreneceği bilgiler, karakterin kişisel bir gelişim süreci yaşayıp yaşamadığı, karakterin sunumunda yazarın aşmak istediği meseleler anlaşılmaktadır (Hawthorn, 2014, s. 243). Bu meseleleri aydınlatmak için kullanılan yöntemleri belirlerken şu sorular sorulmalıdır: Karakter mi anlatıcı mı konuşuyor? Söylem dolaylı mı dolaysız mı? Diyalogların karakterleştirmeye etkisi nedir? Karakter dramatik katılım sağlıyor mu? Karakter üzerinden okura tematik bir çıkarım sağlanıyor mu? Bütün sorular romana teknik olarak bakılmayı sağlamaktadır.

A. Karakter ve Gerçeklik

Romanda karakterleştirmeye teknik olarak bakmadan önce, vurgulanması gereken ilk durum, karakterin gerçek dünyaya ait olup olmadığıdır. Roman yazarı gerçeklerden hareket eder ama her zaman belirgin bir insana dair olan gözlemlerini olduğu gibi aktarmaya çalışmaz. Bazen de okurun olması imkân dâhilinde olanla empati kurmasını sağlar. Her iki durumda da itibarî bir âlem kurulur.

> "Roman hayalî karakter ve durumları betimler. Bir roman gerçek yaşamdaki insanlardan ve olaylardan bahsedebilir, onlara atıfta bulunabilir; fakat sadece böylesi bahis ve atıfları içeren bir eser olarak kalamaz. Karakterleri ve olayları hayalî olsa da, sözlük anlamında da belirtildiği gibi romanlar bir anlamda 'gerçek yaşamın temsilcileri' gibidirler." (Hawthorn, 2014, s. 20-21)

Bu âlem içerisinde klasik tarihî romanlarda dahi karakterin gerçekliği temsilidir. Ancak bu temsilde, roman kuramına göre tahkiye etme yazarın perspektifine göre değişse de "Tarihsel olayları romanlaştırırken romancı, gerçek kişilere, gerçek kişiler hakkında, gerçeğe uymayan sözler ettiremez." (Naci, 1986, s. 35). Bu anlamda özellikle de tarihî kişiyi taklit eden bir karakterleştirme söz konusudur. Ayrıca yazara tecrübe kazandıran ve eserine dâhil ettiği gerçek âlemdeki insanın geçmişi, tarihî gerçeklerle anlam taşısa da onun her yaşantısına ve ruhsal durumuna hâkim olunamayacaktır. Bu durum yazarın itibarî âleme bakışındaki yaratıcılığına bağlıdır.

Bahtin, 'itibarî âlemi' ifade etmedeki yaratıcılık için, 'sanatsal biçim' kavramını kullanır.

> "… sanatsal biçim (örneğin bir eylem hakkındaki bir öykünün gerçekleştirdiği biçim veya öykülü bir şiirin epik kahramanlaştırma biçimi veya lirik cisimleştirme biçimi vb.), isteyen, hisseden ve edimde bulunan bilinçle birlikte deneyimleme suretiyle eylemin birincil etik doğasının hâkimiyetini ele geçirerek, bizatihi eylemin kendisiyle ilgili olmak zorundadır." (Bahtin, 2005, s. 320-321)

O hâlde eylem, yani içeriğe verilen karşılık, karakterleştirmeden bağımsız değildir. Böylece sanatsal biçim sınırını aşar ve nesnellikten, aynı zamanda da estetikten uzaklaşır. Tarihî romanlarda etik değerlere yönelik öznel yargılar ile roman tekniğine yönelik estetik kaygılar bir doğru oluşturur. Bu doğru, yazarın gideceği yönü belirleyen matematiksel bir ifadeye benzer. Pamuk, "Romanda ahlakî yargı kaçınılmaz bir bataklıktır" (Pamuk, 2016, s. 19) der. Hem karakter hem de kurgulayıcısı okurun ahlakî ölçütlerine kapılır. Oysa etik, okurun deneyimleriyle içinde biriktirdiği ve yaşama dönük ölçülerdir. Bu ölçüler, karaktere yönelik paranoyadan uzaktır. Ancak tarihî romanda etik, insanların hangi şekilde düşündüğünü ve hissettiğini ortaya koyarken, yani tarihsel olan diriltilirken yazarın içgörü[40]sünden hareket eder.

Yazarın içgörüsü, kendine rağmen kendi için empati kurarak kurgunun var olan dünyadan bağımsız olamayacağını da gösterir. Çünkü okur, tarihteki karakterin ruhundan dünyayı izler. Yani yazarın kendini anlayıp anlamlandırabileceği bir karakter üzerinden bakar. Bu da sanatsal biçimin içerikten kopuk olamayacağını gösterir. Buna göre klasik tarihî romancıların etik bileşenlerden hareket ederken kişisel yaşamları dışında toplumsal ve tarihsel yaşamlarından da yola çıktıkları söylenebilir. Yazar, karakter seçimi hakkında okurun yargıda bulunacağını, taşıdıkları bu yaşam biçimlerinden algılar. Oysa sanat eleştirirken değil, anlarken iyi sonuçlar verir (Pamuk, 2016, s. 20). Okur ya da dinleyici, roman türüyle tanışana kadar tanıştığı tüm anlatılarda kendisi ve çevresindekilerin anlayacağı karakterlerle empati kurmuştur. Bu empati edebî türlerin konusu olmuştur.

Naci, bu konuda "Romancılarımızın çoğu gerçek yaşamla, kendine özgü kuralları olan roman sanatını birbirine karıştırmakta, romandaki kişilerin ancak roman sanatının kurallarına uygun biçimde yaşadıkları zaman gerçeklik kazanacaklarını önemsememektedirler" (Naci, 1986, s. 56) demektedir. Çünkü karakterin gerçekliği de gerçekliğin karakteri de ödünçtür. Ya tarihî kişiler anlatılarda yüceltilir ya da anlatılar tarihe mal olacak kişileri ortaya

40 Burada ideolojik tercihler, bilgi, vicdan gibi bütünü kapsayan bir ruhsal evren kastediliyor.

çıkarır. Bu nedenle Lukacs, tarihî romanda önemli olanın büyük tarihî olaylarda yer alan kişilerin diriltilmesi olduğuna işaret eder (Lukacs, 2010, s. 50).

Çünkü "Romancılar önce çok özel bir ruha sahip bir edebî kişilik icat edip sonra bu kişinin istediği A, B, ve C konularına ya da deneyimlerine sürüklenmezler. Önce A, B ve C konularını anlatmak ister romancılar. Sonra da bu konuları anlatmaya en uygun kahramanları hayal ederler." (Pamuk, 2016, s. 46). Yani romanda tecrübe edilmiş yaşamlar önemlidir. Ancak bu yaşamları gözlemlememiş bir yazarın bunları sonradan 'etik doğası'na göre ele aldığı örneklerde sanatsal bakış açısı bakımından bir risk vardır:

> "… Burckhardt, tarihin yüceltilmiş büyük şahsiyetlerine hayranlıkla karışık bir korkuyla yaklaşır… tarihsel karakterler çağlarının gerçek itici kuvvetlerinden ayrılırlar ve böylece anlaşılmazlaşan eylemleri tam da anlaşılmazlıkları dolayısıyla dekoratif bir ihtişam kazanır. Tarihin kaba şekilde abartılmış özelliklerinin ayrı bir vurguyla merkezine oturması bu dekoratif tasviri ancak şiddetlendirir." (Lukacs, 2010, s. 226)

Oysa karakter, romanın doğuşuyla biricik olarak anlatıya girer. Hawthorn, "… Bizim için 'karakter' bireycilik ile doğrudan ilgilidir: karakter özgündür, bir insan değildir ama her nasılsa aynı zamanda hem insan hem de insanın belirtisi veya işaretidir" (Hawthorn, 2014, s. 194) demektedir. Yani tarihî romanın sınırlılıkları nedeniyle bu roman, estetikten bir ölçü uzaklaşan bir tür olarak görülür. Ama romanın kendini savunabileceği tek yanı, kurguda her şeyin anlatılamaz oluşu ve tarihî kişinin de her anına ortak olunamaz olmasıdır. Bu, tarihî kişinin bir belirti olarak görülmesine neden olabilir.

> "… İlk olarak, insanların kitaplarda nasıl tasvir edildikleri, gerçek hayatta kendileri ve başkaları tarafından nasıl düşünüldükleri ile bazı bağlantıları vardır. İkinci olarak gerçek dünyadaki insani bireysellik görüşümüz değiştiği için kurgusal karakter görüşümüz de değişebilir. Üçüncü olarak, romandaki konuşmanın nasıl betimleneceğini kontrol eden (ya da en azından etkileyen) anlaşmalar olduğu gibi karakterin tasvirini kontrol eden kıyaslanabilir ve değişen anlaşmalar da vardır." (Hawthorn, 2014, s. 194-195)

Bu anlaşma, okur ve yazar arasında gerçekleşen, yazardan yana olan bir 'tür sözleşmesi'dir. Bu maddelere göre karakterleştirme, yazarın düşünceleri dışında bazı dönemlere göre de değişiklik göstermektedir. Ele alınması gereken diğer konu, karakterleştirmenin roman tekniklerinin kullanımında giderek olgunlaştığıdır.

Roman öncesi anlatılar olay üzerine odaklı olduğu için karakterleştirme karakterin eylemleriyle kurulmuştur. Bu eylemler de genellikle somut özellikler taşıyan sembollerle ifade edilmiştir. Bu sebeple karakterler, bazen erişilmez,

toplumda nadir görülen kahramanlar olarak ortaya çıkabilir. Tarihî romanlar bu anlatılara çok yakındırlar. Roman, insan bireyselliğini ortaya çıkardığı için karakter üzerinden çıkarım yapmayı sağlamıştır. Tarihî roman imgeler üzerinden karakterin psikolojik durumlarına odaklanır. Gerçek dünyadaki insanla ortaklaşır. Tarihî romanlarda tarihî kişiyle ortaklaşma bazı durumlarda kısıtlıdır. Mesela "Romancı sıradan konuşmalarda kelimelerle, sesimizin tonuyla, duraksamalarla, yüz ifadeleriyle, mimiklerle, vücut duruşuyla ve diğer yollarla aksettirdiğimiz şeyi sadece kelimelerle aksettirmek zorundadır." (Hawthorn, 2014, s. 230-231). Bu yüzden gerçek dünyadaki temsilleri tarihî kişiye atfederek kurgular. Yani gerçekliğin karakterini ödünçler. Plisnier'ın "… Romanlaştırılmış yaşamlar…" (Plisnier, 2003, s. 102) dediği tam olarak budur. Bu bilgiler her ne kadar eksik olsa da insana özgü olan şeyleri geneller ve anlatıya katar. Hatta bu yüzden gerçeğin içinden çıkıp yazarın zihnindeki mükemmelliğe yerleştikleri için "…Romanlardaki insanlar gerçek yaşamdaki insanların aksine tam cümleler hâlinde, çok az duraksama, gramer hatası, 'hmm' ve 'şey' ve daha benzeri şeyler yapmayarak konuşmaya meyillidirler." (Hawthorn, 2014, s. 230).

Yazarın zihnindeki mükemmellik kaygısı yani gerçeğe en yakın noktada olma hâli, diyalog gibi asla bilinemeyecek yaşantı parçalarının kusursuz bir şekilde kuruluşunun yanı sıra kurgusal kimliklerin romanda daha aktif rol almasıyla da sağlanmaya çalışılır. Bu bağlamda Sepetçioğlu'nun *Kilit*'te Sarı Hoca, *Konak*'ta Kumral Dede, *Sabır Ağacı*'nda Yaseminci Baba, *Ve Çanakkale*'de Yüzbaşı Ali Efendi gibi karakterler romanda çok aktif rol üstlenmelerine rağmen tarihî kimlikleri tamamlayarak belirginleştirirler.

Olayların dışında bir insanın hayatında yer alan sayısız diyaloglar ve bireysel ile sosyal uğraşları tasarlamak yazarın elindedir. Bu konuda bilgi toplaması, toplayamadığı bilgiler için dönemsel özelliklerden yola çıkarak en uygun kurguyu yakalaması gerekir. Sofralar nasıl kurulur, hangi müzikler dinlenir, insanlar nasıl konuşur, hangi kelimeleri kullanırlar gibi… Bütün bunlar romanda yazarın ikna edici yaklaşımıyla birlikte yer alır. Çünkü okur, yazarın bütün bunlara olan mesafesini ancak mesafeye rağmen inandırıcı oluşunu sorgular.

Elbette tüm bunlar okurun elde ettiği metnin tahrif edilmemiş olmasıyla mümkündür. Nuri Sağlam'ın Karar gazetesindeki Saliha Sultan ile yaptığı röportajdaki açıklamalarını burada anmak gerekir. "Kemal Tahir'in romanlarının yayım hakkı 12 Eylül döneminde Bilgi Yayınevi'nden Tekin Yayınevi'ne geçince, bu yayınevi, 'Kurt Kanunu' romanı üzerinde birçok tahrifat yapmış ve bu tahrifat her nasılsa bugüne kadar evet hiç kimsenin dikkatini

çekmemiştir! Zira 1981'den 2004 yılına kadar Tekin Yayınevi tarafından 9 defa basılan bu tahrif edilmiş roman, 2005-2021 yılları arasında İthaki Yayınları'nda 20 baskıya ulaşmış ve en son 2022 yılında Ketebe Yayınları tarafından da aynı şekilde basılmıştır. Bu yüzden Türk okuyucusu yaklaşık yarım asırdır söz konusu tahrif edilmiş romanı okumakta ve dolayısıyla Kemal Tahir hakkında yapılan bütün akademik çalışmalarda da maalesef o gün bu gündür hep bu tahrif edilmiş baskılar esas alınmaktadır." (Sağlam, 2025).

Benzer bir durum Kübra Şimşek'in *Tarihsel Romanın Milliyetçi Dönüşümü: Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak Namık Kemal'in Cezmi'si* başlıklı yüksek lisans tezinde de vardır. *Cezmi* romanının 1963 tarihli Fazıl Yenisey tarafından yapılan çevirisinde Yenisey'in Cezmi'yi milliyetçi pratikler doğrultusunda yeniden yazdığı tespit edilmiştir (Şimşek, 2021). Buradan da görüldüğü üzere gerçeklik ve yazarın iç görüsü arasındaki ilişkinin belirleyicileri de okuru yönlendirebilmektedir. Karaktere dair anlatının şekillenmesinde kaynak önemli bir detaydır.

Karakter ve gerçeklik bağlamında sonuç olarak, ilk dikkat asli kaynak üzerinedir ve asli kaynağa ulaşıldıktan sonra yazarın tutumu önem kazanır. Yazar toplumsal bir meseleye çözüm getirmeye çalışabilir ya da alternatif anlatılarla taraf olmadığı tarihi, okur zihninde yeniden kurmaya çalışabilir. "Bu tutumun en ünlü örneği Kemal Tahir'dir. Romanlarında birçok gerçek kişiyi dilediği gibi konuşturmuştur." (Naci, 1986, s. 46). Çünkü tarihle kimlik kazanılır. Tarihî romanlar da tarihî olayların insan üzerindeki etkisine dayanarak bu yaratıma destek olur. Ancak genel olarak karakterlere belirgin kimlikler giydirilir. Yaratım konusunda tarihî romanların en dikkat çekici özelliği, tarihî kişilerin yaratma karakterlerle kaynaştırılmasıdır. Böylece yaratma karakterler tarihselleşirken, tarihî kişiler metinselleşirler. Yaratma karakterler ile tarihî kişiler bir araya gelerek belli bir tarihsel dönemi yeniden yaratırlar. Bu yaratımda çözümlenmesi gereken en önemli konu, tipleşen ve yuvarlaklaşan karakter özelliklerinin tarihî romanlardaki yeridir.

B. Tipleşen/Tipik Karakter

Karakterler, edebî türlerin öngördüğü bir şekilde ve gelişim çizgileri paralelinde çeşitlenir. İlk anlatıların mitolojik ve destanî özellikler taşıması, karakterlerinin de bu yönde gelişim göstermesine neden olmuştur. İlk anlatıların karakter örnekleri, epik niteliklidir. Epik anlatılarda karakterler seçkin insanlardır. Tip özelliği gösterirler ve bu tipler anlatının ulaşmak istediği yere hizmet eder. Hatta bu anlatılarda yarı tanrı yarı insan özelliği gösteren

tiplerle de karşılaşılır. Bu tipler düz karakter[41] olarak adlandırılmaktadır. Tipik özellik gösteren karakterler, figüratif karakterler ve karikatürler bu adlandırmaya dâhildir.

Mitlerde tanrı ve yarı tanrılar ön plandayken efsanelerde, tarihî ve dinî şahsiyetler görülür (Kaya, 2004, s. 28). Bu şahsiyetler anlatıda karakterleştirilirken baş/birincil olma yani kahramana dönüşürler. Kahraman birdir ve her şey onun etrafında gelişir. Mesela doğumundan itibaren tüm mücadelesinde eşsiz özellikler gösteren Türk kahramanı Oğuz Kağan, destanda millî bir tip olarak çizilir. Tural, bu kahramanlık mefhumlarına örnek gösterir: "Kuvvet, mertlik, zayıfa yardım, iyi silah kullanmak, binicilik, korkusuzluk, ölümü hafife almak, sözüne güvenilirlik vb…" (Tural, 1999, s. 45). Bu becerilerin anlatıda tek bir kişi etrafında buluşturularak bütünlük oluşturması, karakterin insani özelliklerini ortadan kaldırır. Kaplan'ın 'alp' adını verdiği bu kahramanlar anlatının en önemli çekirdeğini oluşturur. Yazar, bu tipleme ile romanını okurdaki inanırlığı tetiklemenin yanı sıra merak uyandırma amacıyla sürekli tehlikeli mekânlar ve durumlar içinden kurgular. Böylece de okur, 'ben'inden uzaklaşmış ancak millî boyutlar yüklenmiş bir karakter ile karşılaşır.

Alışılagelen kahramanlık anlatılarında başka önemli bir nitelik de veliliktir. Bu tipik karakter tarihî romanda bazen tarihî bir kişi, bazen de yaratma bir karakter durumundadır. Romandaki görevi ya vazife adamı ya da karşıt karakter olmasıdır. Bu tiplemeler, destanlardan gelen bir alışkanlıkla kurulmuştur (Argunşah, 2016, s. 136). Alp tipi gibi -ki burada alperen olurlar- millî karakterlerdir.

İlk tarihî roman yazarı sayılan "… Scott'un romanlarının ana karakterleri de tipik millî karakterlerdir, seçkinliği değil, makul ortalamayı temsil ederler." (Lukacs, 2010, s. 42). Scott, kendisinden önceki karikatür tarzı karakterleştirmelerin üzerine yenilik getirmiştir. Lukacs, *Waverley*'i örnek göstererek tipik insani özelliklerin ondan önce onun kadar çarpıcı bir şekilde tasvir edilemediğini söyler (Lukacs, 2010, s. 40). Tabii Lukacs, Scott'un tasvirinin toplumsal ve tarihsel bir alt yapısı olduğunu da belirtmektedir. Şahsi ve psikolojik derinlik henüz tarihî romana katılmamıştır (Lukacs, 2010, s. 44). Karakterin gerçekleştirmesi gereken bir görevi vardır, Scott yazar olarak onun görevini yerine getirmesine fırsat verir. Okur da bu sayede tarihte kriz yaratan dönemlere tanıklık eder. Sonuç olarak karakterleştirmede söz konusu olan bireysel bir kazanım değil, tarihî durumun tasvirine tiplerin kaynaklık etmesidir.

41 Çalışmada karakter teorileri ile ilgili bölümde karakterleştirme terimleri anlatılmıştır.

Roman karakterinin varoluşu belirsizdir. Her ne kadar "… Romanın asıl amacı toplumun hareket yönünün tasviri" (Lukacs, 2010, s. 181) olsa da roman karakteri "… tarihin bir parçası olabilmek için yalnızca kendisi olmaktan çıkmalıdır." (Bahtin, 2005, s. 306). Bu yüzden de ilk dönem tarihî romanlarda tarihin parçası olmak, roman karakterinin sınırlarının çizilmesine neden olmuştur.[42] Bu sınırları aşan karakterlerin anlatıldığı romanlar, artık tarih anlatısı olmaktan 'kurmaca'ya doğru gelişim gösterir. Murat Belge de sanatçının karakter[43]den önce tip yarattığını söyler. Çünkü olay örgüsü karakterleştirmeyle organik bir bağ kurar. Bu bağa tarih ne kadar müdahale ederse, olay örgüsü o kadar bireysel yazgıdan uzaklaşacaktır.

Romana kadar gelen anlatılarda, sadece tipik özellik taşıyan karakterlerin isimleri konusunda da bir çeşitlilik vardır. Bu konuda düşünen Ian Watt, tikel olanın karakter, tikel olmayanın tip olduğunu belirtmektedir. Buna göre doğal karakter, yuvarlak/değişken karakteri; muaşeret karakter de tipik/düz olanı karşılar. Mesela Ömer Seyfettin, tip için enmuzeç[44] der. Bu örnek içerisinde mitik boyutu olanlara arketip; klişeleşmiş roman kişilerine stereotip denmektedir. Ama hepsinde de ortak kaygı, tarihin toplumun yönünü belirlemesinde ihtiyaç olduğuna inanılan özellikleri taşımasıdır. Tip, bu nedenle son zamanlarda 'sosyal tip' anlamında da kullanılmaya başlanmıştır.

Karakterlerle ilgili değerlendirmeler Aristotales ile başlatılır. Aristotales'e göre olay örgüsü karakterden önce gelir. Buna göre olay öne çıkartılarak insan ihmal edilmiş ama kolektif hafızaya katkı sağlanmıştır. Fakat Hegel, karakteri merkeze alarak karakterin iç dünyasıyla anlam kazandığını düşünür: "Hegel, bir arada tutulmuş öznellik içerisinde baskın olan temel bir tutkunun (pathos) olması gerektiğini savunur. Farklı eylemler karşısında tepki gösteren, iç dünyası zengin olan karakterler bir bütünlük içerisinde anlamını bulmalıdır." (Yeşilot, 2013, s. 10). Çünkü romanın tarihte yaşanılanı geriye alma durumu söz konusu değildir; ancak roman yaşanmış olanı taklit edebilir. Bunun için de karakterin abartılmış duygularının bilinebilmesi gerekir ve böylece evrensel karakterler yaratılabilir. "Hamlet'in intikam arzusu, Faust'un ihtirası, Ten Ten'in meraklı maceracılığı, Garfield'ın vurdumduymazlığı ve elbette Don Kişot'un iflah olmaz ironik idealizmi onların hikâyelerinin ana itici gücünü oluşturur." (Yeşilot, 2013, s. 50). Aslında tarihî kişilerin psikolojik durumlarının tespitinin mümkün olmaması anlatıda karakterin

42 Yukarıda tarihî romandaki tipik karakterlerin bireysel özelliklerinin pek fazla olmadığı anlatılmıştı.

43 Murat Belge'nin karakter ile kastettiği yuvarlak/değişken karakterdir. Çalışmada romanda yer alan kadronun karakter terimiyle karşılanması, bu konuda açıklama yapılmasını gerektirmiştir.

44 Numune, örnek.

itici bir güç yüklenmesine engel olsa da "… Pozitivizm'in etkisiyle 19. yüzyıl romancıları, modern insan ruhunun sırlarını araştırmakla yükümlü hissettiler kendilerini ve çağlarını temsil eden tutarlı kişilikler, gelişmiş karakterler, tipler yarattılar." (Pamuk, 2016, s. 39). Böylece mitik kimliklerden uzaklaşmak üzere adım attılar. Ama yine de evrensel karakterler üzerinden anlatı geliştiremediler. Aksi hâlde tür, tartışma hâline gelirdi. Bu konudaki diğer bir mesele de yazarların zaten toplumsal hafızanın yaratacağı kimlikleri yaratma çabası hakkındadır.

"Lukacs'ın anlattığı biçimiyle geleneksel tarihî romanda kahraman bir tiptir; genel ve öznel olanın bir sentezidir ve çağının tüm insani ve sosyal özelliklerini taşır. Oysa tarihsel üstkurguda kahraman makbul bir tip değildir; genellikle marjinal, kenarda kalmış bir figürdür, kültürü evrensel olarak algılamaz." (Dumantepe, 2016, s. 301). Bu açıdan bakılırsa klasik tarihî romanlarda kostüm romansı denilen anlatılardaki karikatürler ile evrensel kültürü benimsemiş karakterler arasında gidip gelen bazen yuvarlaklaşan bazen tipleşen karakterler ile karşılaşmak mümkündür. Yani, düz karakter ile bireyin bir araya geldiği; hatta aynı romanda baskın özelliği dışında düz karakterin birey, bireyin düz karakter olarak görüldüğü anlatılara şahit olmak da olasıdır.

C. Yuvarlaklaşan Karakter

Roman türü, karakterin varlığıyla doğmuştur. Yani romanı öncelikle karakter ortaya çıkarmıştır (Yeşilot, 2013, s. 52). Bu karakter, modern okurun ironik çıkarım yapmasını sağlayan Don Kişot[45]'tur. Karakterin edebî tür yaratması özellikle de klasik tarihî romanlardaki karakterin ikonlaşmasıyla yani toplumun beklentilerini yansıtmasıyla tarihî roman-karakter ilişkisinin üzerinde düşünülmesini gerektirmiştir. Tarihî romanlarda genellikle kahraman ve antikahramanlar vardır. Kahraman bir hedef belirler ve bu hedef ulaşılması zor bir nesne üzerinden gerçekleştirilebilir. Anlatıda pek çok engel, bu engelleri zaman zaman aşmayı sağlayan yardımlar, hatta bazen mucizeler vardır. Bütün bu çatışmalarda karakter, olay örgüsünün gereklerini yapar. Oysa modern romanda ve nadiren tarihî romanlarda kahraman algısı çok boyutludur ve antitez geliştirmektedir. Tıpkı Don Kişot gibi. Yaşamın tekdüze olmadığı gibi karakter de tekdüze değildir.

Anti kahramanlar, karakterlerin insani özelliklerinin görünür kılındığı, psikolojik yorumlara müsaade eden anlatıların ortaya konulmasında önemlidir. Mitleşen, kusursuz kahramanlardan daha gerçekçidir (Yeşilot, 2013,

45 Cervantes'e ait olan roman karakteri. Bu karakter antikahramandır.

s. 81). Çünkü bu karakterler, gerçek dünyadaki insanın yaşantısında karşılığı olan davranışları sergiler ve ideal olanı değil, var olanı bildirir. Böylece kurgunun tek bir olay üzerinden ilerlemesine engel olunur. İnsan olumlu ve olumsuz özelliklerini kendi içinde dengeler ve bütünler. Birden fazla olay yaşar ve her birinde içinde bulunduğu konum ve bu konuma yaklaşımı değişkenlik gösterir. Kurgu insana ne kadar yaklaşırsa o kadar gerçekçi olur. Bu nedenle anti kahramanlar, 'karakterler kadrosu'nda önemlidir. Tüm hayatın gerçeği ve aksaklıkları anti kahramanlar sayesinde görülebilir.

Hem yazarın okur odaklı düşüncesi hem de kurgulanan karakterin özelliklerine uygun bir edim söz konusudur. Bu edimler, karşıtları dâhil, kahramanın bütününü oluşturur ve onu geliştirir. Tarihî romanda da karakter yaratımı türü belirleyen şartlara yenilik getirebilecektir. Bu nedenle karakterleştirmenin çok boyutlu olması için -yeni tarihsel roman özelliklerini taşıması şart değildir- sadece tarihî romanın bu olgunlaşma evresini geçirmiş olması gerekmektedir. Bu nedenle de tarihî romanların ilk örneklerinde tipleşme eğiliminin olduğunu kabul etmek gerekir ancak bu romanların hep bu eğilimle yazılabileceği anlamına gelmez.

> "Bir karakter başlangıçta gelişmeci ya da öncü fikirlerle donatılabilir, ancak hiçbir öncü fikir yoktur ki zamanın aşındırmasına maruz kalmasın, bu nedenle ilericiliğin bir süreç olduğu gerçeğinden hareketle karakter özellikleri kurgulanabilir. Önemli olan dönemsel olarak geçerli bir fikrin gelecek zamanları da kapsayacak şekilde evrilmeye uygun olabilmesidir." (Yeşilot, 2013, s. 57-58)

Mesela epik ve dramatik arasındaki ilişki böyledir. Epiğin toplumun varoluşuna verdiği önemi anlatıcı eşliğinde dile getirme çabası, dramatikte duyguların eyleme dönüşüyle ifade bulur. Aynı zamanda "… İnsan hayatındaki tarihsel unsurun derinden kavranması epik kompozisyonun dramatik olarak yoğunlaştırılmasını gerektirir." (Lukacs, 2010, s. 48). Yani tarihsel unsurun kurguda yer alışı zamanla evrilir. Burada yazarın rolü vardır.

Lukacs'a göre gerçeğin canlandırılmasında 'dünya tarihi açısından önemli birey'in yazar tarafından sunumuna odaklanmak gerekir. Aslında karakter dramanın merkezidir (Lukacs, 2010, s. 129) ve bu karakter epik ve trajediye giden yollardan da uzaklaşamayacaktır. Karakterleştirme teknikleri birbirlerini dönüştürür "… Dünya tarihi açısından önemli birey (…) taraftır, savaşan sayısız sınıf ve tabakadan birinin temsilcisidir." (Lukacs, 2010, s. 56). Yazar ise bu merkezi başka halkalara taşıyabilendir. Burada kompozisyon, yazarın farklı bakış açılarını kullanması ve karakter yaratma gücüne bağlı olmadığı gibi tarihî kişinin taraf olması da değildir. Önemli olan gerçek

hayattaki dramanın çatışmalarının keşfedilip keşfedilemeyeceğidir (Lukacs, 2010, s. 143). Gerçek böylece canlandırılabilir. Bu mümkün olduğunda, yazar yazma işinde kendini gerçekleştirmiş olur.

Dramanın çatışmalarının keşfi, bireyselleşmiş karakterlerle tipleşen karakterlerin bir arada bulunmasıyla mümkün olabilir. Roman zaten karakterin bireyselleşmesi üzerine yeni bir tür olarak ortaya çıktığına göre yazarın da bu noktada aşırı olana yaklaşımı değerlendirilmelidir. "… roman, aşırılıkların birliğini ve karşıtlığını aynen dramadaki gibi bilir ve kimi zaman dile getireceği şeyi benzer şekilde şiddetlendirir." (Lukacs, 2010, s. 181). Hawthorn, modernist romanın dış dünyadaki toplumsal olaylardansa başkarakterin bilincindeki duruma odaklandığını söyler (Hawthorn, 2014, s. 110). Çünkü değişen toplumun yansıması, dönüşen karakterler olacaktır ve bunu kurduğu tipler olmadan yapamayacaktır. Modernist romandaki karakterlerin giderek postmodern dünyada karikatürleşme ve evrensel hâle gelme sebebi de budur:

> "Destan dönemi toplumlarında edebiyat, destan kahramanları üretmiştir. Pagan inanışların yerini semavi dinler alınca da dinî veya felsefi vasıfları öne çıkan karakterler olmuştur. Bu noktadan sonra edebiyatta tiplerle karşılaşırız. Bir bakıma tarihi vetire içinde edebiyattaki kişi, kahramandan karaktere, karakterden tipe doğru bir değişim/dönüşüm yaşar. Fakat 19. asırla birlikte karakter ve tip başka bir tartışmanın tarafları haline gelir." (Özdemir, 2011, s. 95)

Artık önemli olan karakterin en ince ayrıntılarıyla tasvir edilmesidir ve bu tasvir betimlemeden daha genişlemiş ve bakış açısını değiştirmiş bir tanıtmadır. Lukacs'a göre tarihî romanda yazar, okur üzerinde ancak böyle dolaysız etki bırakabilir (Lukacs, 2010, s. 151). "… Dramada karakter çiziminin ve durumların zenginliği ve derinliği tek bir amaca hizmet eder. Kişilikleriyle sınırlanmış, gene de yaşadıkları dünyanın tamlığını barındıran ve sergileyen karakterler yaratmak" (Lukacs, 2010, s. 148) önemlidir. Bunu sağlamanın yolu ise buraya kadar tartışılan karakterleştirme tekniklerinin çeşitliliği ile karakter ve çatışma unsurları arasındaki ilişkiye bağlıdır.

Çatışma unsurlarını detaylandırmak gerekirse, Bahtin, "sempatiye dayalı birlikte deneyimleme" diye bir kavramdan bahseder. Bu, kişinin bir nesneyle ya da kahramanla empati kurması anlamına gelmez. "Kahramanın hayatının sempatiye dayalı birlikte- deneyimlenmesi, bu hayatın bizzat öznesi tarafından deneyimlendiği veya deneyimlenebileceğinden tamamen farklı bir biçimde deneyimlenmesini gerektirir." (Bahtin, 2005, s. 115). Karakter özellikle de tarihî kişi olunca olayların bilgisini edinmek kolayken o dönemin psikolojik çatışmalarını bilmek zorlaşır. Psikotarih ele alınan dönemin

gruplarının dinamiklerinden hareket edilmesini istese de böyle bir verili bilgi olanağı da yoktur. Bu nedenle de her kurulan neden sonuç ilişkisi, bizzat öznesinden uzaklaşılmasına neden olur. Kurgunun imkânlarıyla zaten bu kaçınılmaz olsa da okurun motivasyonunu sağlama bakımından yazara önemli bir kaynak olabilir.

Pamuk, 19. yy. romanında roman karakteri gelişimindeki temsilcinin Shakespeare olduğunu belirtmektedir. Çünkü ona göre Shakespeare "… yüzyıllar boyunca karakteri temel ve tek bir özellik, (Moliere'in *Cimri*'si bütün söz ustalığına rağmen her zaman ve yalnızca cimridir) tarihî ya da simgesel tek bir rol olmaktan çıkardı ve birbirleriyle çatışan dürtülerin ve şartların belirlediği karmaşık bir şey hâline getirdi." (Pamuk, 2016, s. 38). Onun söylediği karmaşayı Plisnier, daha açık bir şekilde ifade eder. Ona göre en bayağı ve en alçak olan, ruhlara kadar trajik olan aynı gücü taşır. Romancının görevi de bu trajik olanı ortaya çıkarmaktır. Burada karakterin özgürlüğü söz konusudur ve bu özgürlük yazarı tarafından türün ihtiyacı dışına çıkabilen ve herhangi bir ahlaki kısıtlamaya uğramayan gerçeğin içindendir (Plisnier, 2003, s. 29). Yani roman karakteri, yazarın kurduğu olay örgüsünün gerektirdiği psikolojiyle okurun karşısına çıkmaktadır. Yazar bunu da ideolojisiyle ortaya koymaktadır.

Plisnier, kendi felsefesini romana yansıtanları romancı değil denemeci kabul eder. "… romancı kahramanlarına (bilinçaltındaki) istediği şeyi yaptırdığı andan itibaren, bana göre, doğal bir romancı olmayı yana bırakır, çünkü birinci görevi itaattir." (Plisnier, 2003, s. 123). Bu da yazarın ideolojisi ve kurguladığı karakter arasındaki ilişkinin birbirini etkilediği görüşünü doğrulamaktadır. Zaten tarihî romanda da türe ait bir karakter seçimi gerçekleşir. Yani tür, yazarın karakter tercihini belirler. Bu tercihe göre de tarihî roman genellikle ahlak normlarına uyan karakterlerle, karşıt karakterler üzerinden kurgulanır. Roman kuramında önemli olan ideolojinin estetiğin alanını daraltmamasıdır. Bahtin'in "… Geçmişe dair her türlü anı, bir şekilde estetikleştirilecektir; geleceğin anısı ise daima etiktir" (Bahtin, 2005, s. 196) sözünden hareket edilirse de klasik akımlardan itibaren estetik kaygının karakterleştirmeye katkı sağladığı açıktır.

Ç. Başkarakter

Ricoeur, toplumu, "tarihsel söylem içinde bir yarı-anlatı kişisi" olarak belirtir (Ricoeur, 2009, s. 181). Çünkü toplum hem anlatıda hem de varoluşsal olguların ortaya çıkışında katılımcı ve sorumludur. Bu sorumlulukla da

tarih tezine göre genel ve öznel olan karakterler bir araya geldiğinde, tarihî kişilerin yaratma karakterlerin önüne geçmesi mümkün görünür.

> "… birinci dereceden tarihsel varlıkların ikinci, hatta üçüncü dereceden varlıklar ile gerçek eylem düzlemi arasında bir ara-nokta oluşturmasının nedeni, anlatı kişisi kavramının kendisinin de, metin biçimine bürünme düzleminde, tarihin incelediği birinci dereceden varlıklar ile gerçek pratiğin eylem hâlindeki bireyleri arasında bir ara-nokta oluşturuyor olmasıdır." (Ricoeur, 2009, s. 181)

Bu varlıklar birinci dereceden karakterlerden hareketle kurulmuşlardır.

Tarihî kişiler toplumu yansıtan varlıklardır. Bu nedenle genellikle toplumun inşasını hedef alan anlatılarda gerçeği yansıtırlar. İkinci ve üçüncü dereceden karakterler ise öznel değerlendirmeler süzgecinden geçer. Bu varlıkların ortaya çıkışında, tarihçi tarafından sınırlandırılmış, kesintisiz ve nesnellik açısından daha az elverişli olgularla hareket edildiği açıklanır (Ricoeur, 2009, s. 191). Her ne kadar tarihçinin tarihî kişiden dolayı hazırladığı çerçevede kritik öneme sahip olsalar da insani özelliklere daha yakındırlar. En dikkate değer özellikleri ise olumsuz nitelikler taşıyabilir olmalarıdır. Oysa tarihî kişilerin böyle bir gerçekliği pek kabul edilemez.

> Belinski "Walter Scott'un çeşitli romanlarını, yan karakterlerinin çoğunun insani olarak, vasat başkahramandan daha ilginç ve daha önemli olması bakımından irdeliyor… Yan karakter olarak büyük tarihsel şahsiyet insani olarak hayatını tamamen boşa harcayabilir, olay örgüsü içerisinde bütün mükemmel ve aşağılık insani özelliklerini serbestçe sergileyebilir- yine de olay örgüsü içerisine, sadece tarihsel olarak önemli durumlarda harekete geçecek, kişiliğini ortaya koyacak şekilde yerleşir." (Lukacs, 2010, s. 54)

Lukacs, bu anlamda 'dünya tarihi açısından önemli birey'den bahsederek onu merkezi karakter olarak kurgulama üzerine düşüncelerini belirtir. Ona göre dünya tarihi açısından önemli birey, anlatının merkezinde olursa gerçekte var olmuş halkı karakterleştirmek zorlaşacaktır. Fakat yan karakter olursa karakterin kendi gerçeğine yaklaşması mümkün olacaktır (Lukacs, 2010, s. 270).

Lukacs "… büyük tarihsel şahsiyetler asla merkezi karakter olmazlar. Çünkü çağın gerçeklerinin geniş çaplı ve çok yönlü anlatımı, ancak halkın gündelik hayatının, ortalama insanların sevinçlerinin ve acılarının, buhranlarının ve aldanışlarının tasviri yardımıyla başarılı olabilir," (Lukacs, 2010, s. 45) demektedir. Hatta Walter Scott'tan örnek vererek tarihî kişileri ikincil olarak romana dâhil ettiğini ve Scott'un onları asla yüceltmediğini, doğallıklarıyla anlattığını açıklar. Hatta bu kişilerin iyi özelliklerinin yanı sıra kötü

özelliklerinin de anlatıya dâhil olduğunu söyler (Lukacs, 2010, s. 53). Bu kişilerin anlatıda gerçekte oldukları gibi vücut bulması tam anlamıyla imkânsız olsa da tarihsel süreci en iyi yansıtan karakterleştirmeyi sunmak önemlidir. Çünkü tarihî kişiyi tüm varlığıyla görünür kılmak tarihsel tarafının da dışında olan her ayrıntı bilgiye sahip olmak demektir. Bu hem mümkün değildir hem de anlatının amacını aşar. Bu nedenle tarihî roman yazarı ayrıntıları iyi kullanmalıdır. Ancak bu ayrıntılar, Lukacs'ın kastettiği Hegel'in 'uşak psikolojisi' dediği tarihsel görevler değildir (Lukacs, 2010, s. 56).

Lukacs'ın Hegel üzerinden örnek verme sebebi, lider konumunda olan tarihî kişilerin etrafında bir kalabalığın oluşmuş olmasıdır. Bu sürüler bir taraftan toplumun yönlendiricisi olma bakımından değerlidirler, diğer taraftan onlarla önemli bir tehlikeye işaret edilebilir.

> "Hegel'in başka yerdeki deyimiyle 'yığınlar' olarak tasvir edilir ('yığın', halk için kullandığı küçümseyici bir sözcüktür). Öznelin ya da aklı/doğruluğu kendinde bulunduran, daha doğrusu onu cisimleştiren liderin etkisi nerdeyse sonsuzdur. Bu bölümü tutarlı kalarak açıklamaya çalışan Hegel, bu duruma 'aklın hilesi' (ya da oyunu) adını verir. Elbette doğruluk ya da hakikat iddiasında olan diğerleri de olacaktır." (Tekerek, 2013, s. 62)

Özgürlük, dünya tarihi açısından önemli bireyin elindedir. Gayrişahsi güçlerin etrafında birey, tarihî kişilerden farklı olarak kendi geleceğini de tayin edebilir. Zaten bu doğrultuda birey, değişken karakter özellikleri gösterecektir.

Ricoeur'un bu konuya sonuç olarak söylediği önemli bir cümle vardır: "Nasıl ki tarihçi için bütün olay örgülerini kucaklayacak bir tek olay örgüsü yoksa, tarihyazımının süper-kahramanı olabilecek bir tarihî kişilik de yoktur tarihçi açısından. Halkların ve uygarlıkların çoğulluğu tarihçinin deneyiminde kaçınılamaz bir olgusudur bu." (Ricoeur, 2009, s. 191).

Ricoeur'un tarihyazımı varlıkları (tarihçinin birinci dereceden varlıkları) ve anlatı kişileri terimlerini kullanarak açıkladığı bu durumla görülür ki, tarihî ve yaratma kişiler metindeki ağırlık merkezine göre değerlendirilmelidir. Yine Ricoeur'un söylemiyle 'katılımcı aidiyet varlıkları', tarihî romanda topluma olan sorumluluklarıyla ele alınmalı ve yaratma karakterlerin üzerinden nasıl karakterleştirildiği sorgulanmalıdır.

Tarihî kişilerin başkarakter olup olmama durumu, ayrıca biyografik değer taşıyan metinlerde daha açık görülebilir. Çünkü "Tüm sanatsal değerler arasında biyografik değer, özbilinci en az aşan değerdir. Bu nedenle, yazarın kahramana en yakın olduğu yer biyografidir." (Bahtin, 2005, s. 195). Böylece biyografik değeri ağırlıklı eserler karakterleştirme bakımından estetikten

uzaklaşmaktadır. Bu durum da tarihî kişilerin anlatıda hangi derecede yer alacağını önemli hâle getirir.

Sonuç olarak, bu bölümde klasik tarihî romanın gelişiminde toplumsal-tarihsel vasıflı karakterlerden, şahsi ve psikolojik karakterlere doğru geçiş yapıldığı tespiti üzerinde düşünülmüştür. Bahtin'in dışadönük imgeleştirme kavramına uygun bir karakterleştirme ile başlayan tarihî romanda ağırlık merkezi, kahramandan yazara doğrudur. Yazar, kahramanın bilincini aşmış ve kahramanı dışarıdan belirlemiştir. Bu konu, kahramanın özgürlüğüne bağlanarak yazarın kendinden uzaklaşması gerektiği fikrini getirir. Çünkü sınırsız olay örgüsü ancak bu şekilde oluşturulabilir. Klasik tarihî romanın ilk örnekleri, olayı öne çıkarıp insanı bu yüzden ihmal etmiştir. Bundan sonraki tarihî romanlara dair de böyle bir kabul oluşmuştur. Kitabın asıl meselesi de bu kabulü tartışmaktır: Klasik tarihî romanda değişken karakterlere yaklaşan örnekleri ve anları ortaya çıkarmak.

V. TARİHÎ ROMANIN GELİŞİMİ

Tarih ile roman arasındaki ilk ilişkinin "Yunan filozof, tarihçi ve yazar olan Xenophon'un (MÖ 430-355) ilk tarih içerikli" (Aktürk, 2018, s. 73) eseriyle kurulduğu söylenir ve *Eski Ahit*'te de tarihî içerikli anlatıların yer aldığı eklenir. Ancak tarihî roman türü tarih içerikli olmasının yanı sıra bu ve bundan sonraki benzer örneklerden farklı olarak roman olma özellikleri üzerinden değerlendirildiğinde Lukacs'ın düşünceleri önem kazanır. Bu nedenle tarih ile tarihî roman ilişkisi, roman türü üzerinden değerlendirilmelidir.

Bahtin, *Karnavaldan Romana*'da roman türünün doğuşuyla edebiyatın geleceğini doğurmuş olduğunu söylemektedir (Bahtin, 2014, s. 195). Romanın Rönesans'la başlayan gelişimi hâlâ devam etmektedir. Sibel Irzık, *Karnavaldan Romana*'nın çevirisinin ön sözünde bu durumu özetler. Antik Yunan'da herkes tarafından paylaşılan dil ve bütünlükten bahsederek buna 'monoglossia' der. 'Polyglossia' ortamı dediği Orta Çağ ise tek bir toplumda farklı doğal dillerin kendini başkası üzerinden görmesidir. Rönesans sonrası modern toplumda ise ulusal dillerin bütünleştiği ve türlerde ayrışma olduğu 'heteroglossia' vardır. Ona göre roman, modern dönemde doğan bir türdür ve bu dönemin dil katmanlaşmasını kaydetmektedir (Irzık, 2014, s. 19). Ayrıca "… roman, sanatsal olarak düzenlenmiş bir toplumsal söz tipleri çeşitliliği (hatta bazen de diller çeşitliliği) ve bireysel sesler çeşitliliği olarak tanımlanabilir." (Bahtin, 2014, s. 37). Bu bireysel sesler tarihî romanın ortaya çıkışı için de önemli bir ölçüttür.

"Aydınlanma dönemi tarih yazımının esasında Fransız Devriminin ideolojik hazırlığı olduğu"nu (Dural, 1991, s. 23) düşünen Lukacs, o dönemde tarihteki olayların edebiyatın merkezine oturduğunu ve sanatsal bir kaygının ortaya çıktığını açıklar. Ancak tarih içindeki insanın varlığı bu dönemde sorgulandığında görülür ki insanın özü değişmemiş sadece kıyafetleri değişmiştir (Lukacs, 2010, s. 32). Yani 'kostüm romansı' denilebilecek örneklerle karşılaşılmıştır. Daha sonra insan bilincinin farkındalığıyla iktisadi ve onun temeliyle ideolojik meseleler etrafında 'Scott tarzı tarihî roman' diye bir tanım doğar. 'Scott tarzı' kavramının doğuşu, kabul edilen ilk tarihî roman yazarının adı olan Walter Scott'tan gelir.

Dünya edebiyatında tarihî romanın ilk örneği, Walter Scott'un *Waverley* (1814) adlı romanıdır. Bu eserin ilk örnek olduğunu söyleyen Lukacs, 17. ve 18. yy.'daki tarihî anlatıları, kostüm bakımından tarihsel bulduğunu belirtir (Lukacs, 2010, s. 21). Lukacs'a göre bu anlatılarda insan psikolojisi ve ahlakî değerlerle dönemi içeren tarihsel unsur eksiktir. O, bu anlatılar için "… kişilerin özellikleri dönemin tarihsel özelliklerinden türetilmemiştir," (Lukacs, 2010, s. 21) yorumunu yapar. Scott'un romanlarıyla tarihî romana, ahlakî değerler, diyaloglar, olay örgüsündeki dramatik unsur, mekânın şartları gibi unsurlar eklenir (Lukacs, 2010, s. 36). Ayrıca Lukacs, Scott'un toplumsal meseleleri dolaylı yollarla tasvir ettiğini, kahramanının "… her zaman için az çok vasat, ortalama İngiliz centilmeni" (Lukacs, 2010, s. 38) olduğunu ve kahramanlarının seçiminde Scott ve İngiliz insanının küçük soylu-muhafazakâr ön yargılarının rolünün olduğunu belirtir (Lukacs, 2010, s. 38).

Scott tarzı romanın en önemli ölçütü, tarihî gerçeklere sadık kalma eğilimidir. Turgut Göğebakan da gerçekten yaşanmış bir olayı anlatan tarihî romana Scott'un *Waverley*'ini; gerçek bir tarihsel arka plan üzerinde şekillenen kurmaca olayları anlatan romana da *Ivanhoe* (1819)'yu örnek gösterir (Göğebakakan, 2007, s. 503). Kısacası Scott, "… daha edebî bir dille yazan ve bilimle çakışmayan tez ve hipotezler çıkaran … Felsefik, psiko-enerjik dengeye dayanaklı eser veren" (Dural, 1991, s. 22) yalnız kendi ülkesinde değil, tüm dünyada tarihî romanın ilk örneklerini veren isim olarak tanımlanır.

Lukacs, romantizmin tarih anlayışıyla Scott'un anlayışının zıt olduğunu belirtir. Lukacs'a göre Scott, tarihteki milletin yeniden diriltilmesi kaygısıyla tarihin gerçeklerinden hareket ederken antik destanlara yaklaşır ve yok olmuş geçmişi yeniden diriltir. Ancak bunu yaparken de "Epik

şiirin eski yasalarını orijinal şekilde yenileyerek tarihsel roman için tarihsel gerçekliği uygun şekilde yansıtacak biricik muhtemel aracı buluyor; fakat bunu tarihin önemli simalarını romantik üslupla yüceltmeden veya onları özel psikolojik meselelerin sıradan, düşük seviyesine indirmeden" (Lukacs, 2010, s. 56) yaptığını tespit eder.

Alman yazar Willibald Alexis, Scott geleneğini devam ettirenlerden biridir. Ona göre tarihsellik, kostüm ve dekordan başka kahramanın duygu, düşünce ve davranışlarının gerçekçi bir şekilde aktarılmasıyla sağlanmaktadır:

> "Willibald Alexis, önceleri Almanya'nın parçalanmasının bir sonucu olarak Alman tarihinin tarihsel roman yazmak için yeterli malzemeye sahip olmadığı düşüncesiyle kendi ülkesinin tarihinden konu seçme durumuna mesafeli yaklaşmıştır. Daha sonra ise bu fikrinden vazgeçip, Alman tarih konularına yönelmiştir. Yazar, yaşadığı çağı geçmişle yüzleştirerek ikisini sentezleme yoluna gitmiştir. Der Roland von Berlin (1840) ve Dorothea (1856) adlı yapıtlar, Alexis'in tarihsel romanlarına örnek olarak verilebilir. Ludwig Tieck de Alexis gibi, geçmiş ile romanın yazıldığı dönemi sentezleme yoluna gitmiştir." (Aktürk, 2018, s. 80)

Manzoni ise Scott tarzı tarihî roman yazarlarından diğer bir isimdir. Onun hikâye kurma ve toplumsal sınıfların özelliklerini tasvir etmedeki başarısının Scott'a ulaştığı; hatta insani özelliklerin ayrıntısında Scott'u geçtiği söylenir (Lukacs, 2010, s. 83). Puşkin de tarih anlayışında Scott'u takip etmiş ve estetik bakımdan onu geçmiştir (Lukacs, 2010, s. 87).

Lukacs, tarihî romanla ilgili en büyük gelişmenin Fransa'da gerçekleştiğini belirtir. Oysa Fransa'da Scott'u aşan tarihle ilgili roman yazılmamıştır. Ancak Fransız ihtilaliyle ortaya çıkan milliyetçilik akımı, tarihî romana bir bilinç ve ivme katmıştır. Lukacs, aydınlanma döneminin en önemli temsilcilerinin Stendhal ve Prosper Mérimée olduğunu belirtir (Lukacs, 2010, s. 93) ve Mérimée'nın "… tarihsel karakterlerin romantik anlamda anıtsallaştırılmasını ve gayrıinsanileştirilmesini oldukça isabetli şekilde gülünç" (Lukacs, 2010, s. 94) düşürdüğünü kaydeder.

Balzac ise Lukacs tarafından Scott tarzını en bilinçli şekilde yönlendiren isim olarak gösterilir (Lukacs, 2010, s. 97). "Scott'ta İngiliz toplumsal romanından kaynaklanan tarihsel roman, Balzac'la yeniden çağdaş toplumun tasvirine dönüşür. Klasik tarihsel roman dönemi bununla kapanır." (Lukacs, 2010, s. 101).

1. Türk Edebiyatında Tarihî Roman[46]

Tarihî romanın Türk edebiyatındaki ilk örneklerinden önce romanın başlangıcı üzerine düşünmek gerekir. Roman, Batı'ya göre daha geç başlamıştır. Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde romanın gecikmesini -tarihî romanın doğuşunu da etkileyen en önemli maddesi olan- psikolojik tecessüsün yokluğu ile açıklamaktadır. Tanrı mükemmeldir. İnsan ise değişkendir ve onun en belirgin özelliği, keşfe ve değişime açık olmasıdır. Yani insan psikolojisi hayatın önemli bir parçasıdır.

İnsan psikolojisinin Batı romanı ile ilk örneklerini vermesi, günah çıkarmayla açıklanabilir. Bu durum, Türk romanının Batı ile karşılaştırılabilecek ilk tezatlarındandır. Günah çıkarma ile aslında bir kurgu paylaşılmaktadır. Tanpınar, Batı'ya göre bu farklılığı, Türk romanı için şöyle açıklar: "Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima men eder." (Tanpınar, 2003, s. 30). Çünkü anlatmak bir nevi arınmaktır. Fakat "Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi." (Tanpınar, 2003, s. 30). Böyle olunca da Türk romanı derin bir psikolojik çıkarımdan yoksun ve macera eksenli anlatılara sahip olur.

Tanpınar'a göre romana geçilememenin bir sebebi de tenkit yokluğudur ve hakiki tenkit tarih fikrine bağlıdır. Bu fikir geçmişten öte şimdiyi anlatır. Ve şimdi, Batı'da burjuvazinin ortaya çıkmasıyla yenilenmiştir. Tanpınar, tarihin bu eksikliğini burjuvazinin olmamasına bağlamaktadır. Çünkü bu eksiklik sarayın değişmesine engel olmuştur. "Türkçede nesrin teşekkülü için insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi lazımdı. İşte Tanzimat bunu yaptı." (Tanpınar, 2003, s. 33). Yani insan Tanrı'nın diliyle değil, kendi diliyle konuşmayı öğrenir. Türk edebiyatı bu örnekleri ilk olarak çeviriler aracılığıyla edinir. Fikir cephesi pusulasızdır (Tanpınar, 2003, s. 286) ve çeviri konusunda seçimler isabetli olmasa da[47] Türk edebiyatı romanla tanışır.

Türk edebiyatının tarihî romanla tanışma mevzusu ise romantizm akımının etkisiyledir. Edebiyat, toplumların geçirdiği dönüşümleri göstermesi

46 Çalışmanın bu kısmında tarihî roman türüne dâhil edilebilecek romanların tamamına yer verilmemiştir. Bu bölümde amaç, Türk tarihiyle ilgili klasik tarihî romanları ilkler, okur belleğini kurgulayanlar ve karakterlerinin kişisel gelişim sürecini yansıtanlar olarak ayırt ederek birbirleriyle farklılaşan yönlerini ortaya koymaktır. Böylece de Türk edebiyatında tarihî romanın geçtiği evrelere dikkat çekilecektir. Ayrıca bu çalışmadan önce yapılmış tezlerde romanların kronolojik sınıflandırmalarının sürekli tekrarlandığı, romanların özetlendiği ancak bütün bunlar yapılırken romanların derin bir incelemeyle değerlendirilmesine fırsat bulunamamış olduğu görülmüştür. Bu çalışma, ansiklopedik bir bilgi yığını olmaktan sakınarak şimdiye kadar alanda uzlaşılamamış meselelere odaklanmayı hedeflemiştir.

47 Mesela Scott'un romanları çevrilmemiştir.

bakımından önemlidir. Türk edebiyatında da imparatorluktan ulus devlete geçişin yarattığı kimlik krizinin yeni bir toplumu inşa ettiği gözlemlenmektedir. Bu dönemde romantizmin etkisiyle tarih gibi yerli kaynaklar kullanıma açılmış ve bir 'millî romantik duyuş tarzı' ortaya çıkmıştır.[48] Bu yöneliş, millî tarihin ortaya konulmasını arzulamıştır. Bu da sadece bilimsel tarih çalışmalarıyla yeterli olamayacağı için kitlelerin tarihini hedeflemiş ve edebî türlerin yardımıyla milleti millet yapan değerler ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Özellikle de imparatorluğun yıkılışının fark edildiği kriz ortamında, tarihin parlak dönemleri anlatılarak model olacak karakterler yaratılmıştır.

Tanzimat döneminden itibaren Osmanlı ve İslam tarihine odaklanan tarihî romanların yaygınlaştığı söylenebilir. Bu romanlar dönemin geçirdiği sosyal, siyasi ve psikolojik değişimi yansıtır. Değişim ilk olarak toplumun aydınlatılmasını ve yönlendirilmesini hedef almıştır. Bu sebeple milleti oluşturacak topluluğun tarihini ve bundan ders çıkarmasını bilen gerçekçi bir anlayışa ihtiyaç duyulmuştur.

Türk edebiyatında tarihî roman sınıflaması yapmak için öncelikle tarihle ilgili romanları eserler üzerinden açıklamak gerekmektedir. Türk edebiyatındaki ilk tarihî roman örnekleri Ahmet Mithat ve Namık Kemal ile görülür. Ahmet Mithat'ın tarihî alt yapısı bulunan romanları şunlardır: *Yeniçeriler* (1871), *Dünyaya İkinci Geliş* (1874), *Hasan Mellah* (1874-1875), *Hüseyin Fellah* (1876), *Süleyman Musli* (1877), *Arnavutlar Solyotlar* (1888), *Ahmet Metin ve Şirzat* (1892). Bunlar içinde *Yeniçeriler*, *Arnavutlar Solyotlar*, *Süleyman Muslî* tarihsel zamanı canlandırmak, yorumlamak ve öğretmek bakımından tarihî romana en çok yaklaşanlardır (Argunşah, 2006a, s. 119). Ancak bu romanlarda tarih, arka plandadır. Roman kurgusu daha çok maceraya ve bireysel yaşantılara odaklanır. Gerçekleşmemiş ancak gerçekleşmesi mümkün olaylar, tarihî bir zaman içine yerleştirilmiştir. Bu sebeple tarihî roman olarak kabul edilen bu anlatıları, Türk edebiyatındaki 'tarihle ilgili roman'larda ilk örnekler saymak gerekir. Ancak türün özellikleri bakımından içlerinde sadece *Yeniçeriler,* tarihî romanın ilk örneği kabul edilebilir görünmektedir.

Namık Kemal'in *Cezmi* (1883) romanı ise tarihteki gerçek olaylara yaslanmaktadır. Hatta yazar, tarih kitaplarından ve destanlar[49]dan edindiği bilgilerle eserini oluşturmuştur. *Cezmi*, tarihî gerçekliğe yaklaşımı ve kurgulama becerisiyle *Yeniçeriler'*den daha iyi bir temsil olarak Türk edebiyatında ilk tarihî roman sayılır.

48 Şerif Aktaş'a ait bir isimlendirmedir.

49 "Kırım'ın Adil Sultan destanı ile Namık Kemal'in Cezmi romanı arasında büyük bir yakınlık olduğu görülmektedir." (Argunşah, 2016, s. 284)

Tanpınar, *Cezmi*'nin tasvirleriyle Batı'ya yakın bir eser olduğunu (Tanpınar, 2003, s. 297) bildirmektedir. Hatta *Cezmi*, *İntibah*'tan daha güçlü bir kurgulamaya sahiptir. Bu kurgulama becerisi, yazar tarafından eserlerin mukaddimelerinde ifade edilmiştir. Yarım kalmış olan "İntibah Mukaddimesi"nde romantizmin 'vüsat-ı hayaliyye ve garabet-i tasavvur' sahibi eserlerle gösterildiği açıklanır (Sazyek, 2008, s. 44). Bir romanın varlığı için hayal genişliği ve canlandırma önemli bir ölçüttür. *Cezmi*'de de yazarın tezi, kurgudan ziyade İslam birliği düşüncesi olsa da tarihî gerçeğin kurgulanmasında ilk örnekler içerisinde başarılı olduğu söylenebilir.

Namık Kemal'in *Cezmi* dışında tarihle ilgili çalışmaları da vardır. Yazar, "Kanunî devrinde bıraktığı tarih çalışmalarını, bu kez de roman türü içinde deneyerek, okuyucularına daha faydalı olmayı ummuştur. Romanın girişinde, reel vak'a zamanına kadar Türk ve dünya tarihinin genel bir çerçevesini çizmesi de ondaki didaktik tavrın bir yansımasıdır." (Taştan, 2000, s. 28). Bu didaktik tavır, Osmanlıcılık ve İslamcılık etkisiyle bir ihtiyacın sonucu olarak ortaya çıkmıştır.

Zihnini tarihle meşgul eden biri olarak Namık Kemal, romanının girişinde öğretici bilgiler vererek romanda tarihi ele alma sebebi konusunda Ahmet Mithat'la aynı düşüncede olduğunu gösterir. Yalnız Ahmet Mithat'ta macera yönü daha baskındır; Namık Kemal'de de romanın ilerleyen kısımları aşk entrikalarına dönüşmüştür. Yine de *Cezmi*'de yazar "… Edebî eser üzerinden devrine mesajını iletirken devrin kimlik arayışı içindeki insanın da tarih şuuru"nu (Argunşah, 2006b, s. 46) uyandırmak istemiştir. Bu anlamda tarihî romanın amaçlarına uyan bir eser örneği vermiştir. *Cezmi*, tezli bir eser olarak hem İttihad-ı İslam birliği düşüncesini okura gösterir; hem de karakterleriyle daha canlı bir roman tekniği örneği verir. *Yeniçeriler*'de ise karakterleştirme konusunda yazarın tecrübesizliği gözlenir ve yazar, okura düşüncelerini gösterme bakımından daha temkinlidir. Ama her ikisinde de devrin iktidarına yönelik olumsuz imgeler yer almamaktadır.

İlk tarihî roman örnekleri, dönemin yazarlarının siyasi fikirleriyle belirlenmiştir. Osmanlı'nın yerel kültürüne ait olan gücünü anlatmak ve İslam kültürünün ahlaki değerleriyle Batı'da gözlemlenenleri kaynaştırmak roman türüne de etki etmiştir (Evin, 2004, s. 13). Böylece Batı romanlarının yapısal ögeleri tam olarak romana katılamasa da bu geçişin ilk örnekleri olmaları önemlidir. Romanın gelenekten alınmış anlatı örnekleriyle birleşmesi, toplumsal hayattaki katmanlaşmanın da göstergesidir. Mesela *Yeniçeriler*'de yazarın bir anda tarih kitabı anlatıcısı rolünde araya girmesi ya da *Cezmi*'de şairin tanımının yapılıp bazı örneklerin nazım biçimleriyle verilmesi gibi unsurlar

-postmodern romanda bilinçli bir şekilde yapılırken- geçmişteki anlatıların sentezi ile açıklanabilir. Bu iki romanın yazarı da aslında tutarlı bir temaya ulaşmaktadır. Siyasi birlik konusunu ele almaları bu anlamda önemlidir.

Yeniçeriler'de ordu içerisinde dağılma, aile hikâyesinin paylaşılmasıyla; *Cezmi*'de mezhep farklılıkları, Osmanlı-İran-Kırım arasındaki farklı görüşlerin anlatılmasıyla verilir. Bu nedenle kendinden sonra yazılan bazı romanlara nazaran bu romanlarda sanatsal yaratıcılık arka planda kalmıştır denilebilir. Yani tabiat ve insanın keşfinden uzak bir tahkiye sanatı ön plandadır. Burada dikkat çeken, klasisizmle ortaya çıkan iyi ve yücenin anlatımı değil; romantizmle bayağı şeylerin de anlatıma girebilmesidir. "… tarihî roman, romantizmin meydana getirip usul, kural ve geleneğini kurduğu" (Özön, 2009, s. 28) bir anlatıdır. Bu yüzden olaylar ve karakterler karşıtları üzerinden anlatılarak soylu değil, tarihî gerçekliği olan bir yüceltimi esas almaktadır. Yani roman karakterleri, Osmanlıcılık ve İslam birliği fikrine hizmet edenlerin olumlu karakterleştirildiği, diğerlerinin olumsuzlandığı bir anlatımı örnekler.

Zeki Taştan, *Tarihte Roman Romanda Tarih Paneli*'nde Tanzimattan II. Meşrutiyet'e kadar iktidar-tarihî roman ilişkisinin olumlu olduğunu ifade etmektedir. Hatta bu sebeple herhangi bir Osmanlı padişahı birincil olarak kurguya katılmamış; sadece isim olarak tarihî bilgi şeklinde aktarılmıştır. Meşrutiyetle beraber ise padişahlar anlatıya ikincil olarak girmiştir.

II. Meşrutiyet'le tarihe ilgi artmış, Türkçülük akımında tarihî kişiler olumlu anlatımlarla kurguya katılmıştır. Ancak henüz yaratma karakterler ön plandadır. Bu dönemin en bilinen ve Türkçülük fikrine uygun romanı *Öksüz Turgut*'tur (1910) (Taştan, 2016, s. 89).

> Bu romanda "… Yıldırım Beyazıt'ın şahsında kahramanlık ve cesaret timsali olan Türk milletinin üstünlükleri Niğbolu zaferiyle birlikte bir kez daha gözler önüne serilir. Filibeli Ahmet Hilmi, Yıldırım Beyazıt'ı en büyük Türk olarak yüceltirken, Öksüz Turgut isminde Türk gençliğine örnek bir kahraman yaratır. Türk oluşundan dolayı iftihar eden Öksüz Turgut, efendiliği, mertliği, devlete bağlılığı, savaş meydanlarındaki yararlılığıyla temayüz eden örnek bir gençtir. Türkoğlu Türküm diye kendisini tanıtan Turgut, bir ideolojinin taşıyıcılığını da üstlenir." (Taştan, 2016, s. 89)

Böylece bir yaratma karakterle tüm zamanların kahramanlık anlayışı temsil edilir.

Millî romantizmle yazılan tarihî romanlar Meşrutiyet'ten sonra artarak devam eder:

> "Selanikli Fazlı Necip Dehşetler İçinde (3 c. 1909-1910), Filibeli Ahmet Hilmi Öksüz Turgut'u (1910), Süleyman Sudî Kızıl Köşk'ü (1914), Dündar

> Alp, Şarkın En Büyük Hükümdarı Timurlenk'i (1914), Moralızade Vassaf Kadri Şimal Rüzgârı'nı (1915), Ahmet Naci Kamer Sultan'ı (1914), ikinci defa Mehmet Nafi Türk'ün Romanı (1916) yayınlarlar." (Taştan, 2000, s. 31)

Ancak bu yazarlardan Fazlı Necip dışındakiler bu türde başka eser vermemişlerdir. II. Meşrutiyet'ten sonra gelişen Türkçülük düşüncesiyle millî şuur geliştirilirken tarihî romanlarla da bu süreç desteklenmeye çalışılmıştır. Milliyetçi bir bakışla Türklüğe dair imgeler kullanılarak Osmanlı'nın ikamesi hâline getirilmeye çalışan anlatımlara yer vermişlerdir. Hatta romanlarda zaman zaman kurgu dışına çıkılarak bayrak, bayramlar, Türk destanları hakkında bilgi aktarımları yapılmıştır. Böylece millet, bu anlatılar sayesinde gücünü hatırlayacaktır. Yazarın buradaki amacı, toplumu millî duygularla besleyerek uyandırmak ve harekete geçirmektir. Bu anlamda tarihî romanlar, milletlerin içinde bulunduğu karmaşadan çıkış yolları olarak görülebilirler.

Cumhuriyet döneminde de yeni kurulmuş olan devletin geçmişteki parlak zaman anlatımlarıyla milletine örnek olması gerektiği ortadadır. Bu yüzden eski Türk tarihi anlatımlarına yer veren romanlar devam ettiği gibi Osmanlı'ya yönelik romanlar da yazılmıştır. Ancak bu dönemde iki farklı bakış açısı dikkat çeker. Biri Osmanlı mirasını kabul etmemek; diğeri daha eski Türk tarihine giderek kimlik inşasına katkı sağlamak.

Cumhuriyet döneminde eski Türk tarihini ele alan ilk eser, Kozanoğlu'nun *Kızıl Tuğ* (1926) adlı tarihî romanıdır:

> "Cumhuriyetin ilk yıllarına kadar umumiyetle ümmet tarihi ve Osmanlı tarihi çerçevesinde düşünülen Türk tarihi, Mustafa Kemal'in dikkatleri sonunda millet tarihi olma yoluna girmiştir. Mustafa Kemal bütün Avrupa'da yaygın olan, Türklerin sarı ırktan olduğu, bunun neticesinde de medeni kabiliyetlere sahip olmadıkları şeklindeki düşüncelerle Türk topraklarına yöneltilen tarihî iddiaları çürütmek; bu fikirler doğrultusunda Türk halkına sinmiş olan aşağılık kompleksini bertaraf etmek için dikkatleri Türk tarihine çekmiştir." (Argunşah, 1990, s. 100)

Tarihî roman, 1923-1946 arasında bu sebeple eski Türk tarihine yöneliş anlatılarını üretmiştir. Ziya Şakir'in *Battal Gazi*, Turhan Tan'ın *Cengiz Han*, Enver Behnan'ın *Attila*, Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun *Kızıl Tuğ* ve *Kolsuz Kahraman* bunlardan birkaçıdır.

Cumhuriyetin ilk yıllarında Osmanlı Devleti'nin eleştirildiği ve Osmanlı'ya yaklaşımını Türk Tarih Tezi'nden hareketle kuran romancılar kuşağı içerisinde bulunan İskender Fahrettin'in *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* ve *Sümer Kızı* romanları, eski Türk tarihi hakkındadır ve bu romanlar, Cumhuriyet'in

ilk yıllarındaki mücadeleye benzer bir tarihin anlatımını esas alır (Argunşah, 1990, s. 104).

Bu dönemde Osmanlı hakkında yazmış romancılar da vardır: Kozanoğlu, Fazlı Necip, Vâlâ Nureddin, Niyazi Ahmet Banoğlu, Murat Sertoğlu, Turhan Tan, Kadircan Kaflı gibi. Ancak Cumhuriyet döneminde tarihî romanın en önemli meselesi 'redd-i miras anlatısı'dır. Osmanlı tarihinin mirasını reddeden *Kara Davud* (1928) romanı, Nizamettin Nazif tarafından kaleme alınmıştır. Bu romanda Nazif'in tezi, zaferlerin kumandanlara değil millete ait olduğudur (Argunşah, 1990, s. 107). Yaratma bir karakter olan Kara Davut'un Fatih Sultan Mehmet'e hakaret etmesi romanın eleştirilmesine sebep olur. Böylece "… Osmanlı ötekileştirilerek, uluslaşma sürecinde karşıt bir güç olarak kanonik metinlerde yer almıştır." (Kacıroğlu, 2016, s. 119). Halim Kara, Cumhuriyet döneminde birçok yazarın edebiyatı modern Türk milletini oluşturmada vasıta olduğunu söylemektedir. Böylece Cumhuriyet dönemi, Osmanlı'ya olumlu ya da olumsuz bakış olarak iki farklı anlatının hâkim olduğuna şahit olur. Kara, bu durumu Osmanlı mirasını alanlar ve reddedenler olarak sınıflandırmaktadır. Ona göre Osmanlı Türk kimliğinin ötekisi inşa edilir. "Cumhuriyet döneminde de Osmanlıya ait her şeyi reddeden devrimci aydınlarla yeni devleti Osmanlının bir devamı olarak gören evrimci aydınlar arasındaki ideolojik çatışma" (Kara, 2017, s. 42) kurguya katılmıştır.

1940-1950 arası, İkinci Dünya Savaşı yıllarıdır. Bu yıllarda tarihî romanı ideolojik vasıta olarak sunan Nihal Atsız, *Bozkurtların Ölümü* (1947) ve *Bozkurtlar Diriliyor* (1949) adlı tarihî romanlarında eski Türk tarihine dönmüştür. Çünkü milletin savaşın getirdiği kaygılardan çıkmasını sağlayacak ümide ihtiyacı vardır ve Atsız, bu ümidi kendi tarihinde bulmaktadır.

1950 sonrasında tarihî roman bir değişim gösterir. Buna göre romanlar vakaların sıralanmasından çok karakterleştirmeye önem verirler. Mesela *Kanunî Sultan Süleyman* (1950) romanı tam olarak bu 'eşik zamanı' gösterir. Roman, bir yandan yazarın edindiği tüm tarihî bilgilerin aktarımına odaklanır; diğer yandan tarihî kişiler birincil olarak anlatıya katılır ve bu kişiler, diğer romanlara göre oldukça canlıdırlar. Ayrıca bu dönemden sonra Scott tarzında alışılagelen karakterleştirme örnekleri farklılaşmaya başlar. 1960 sonrası Kemal Tahir'in Osmanlı devletinin kuruluşunu anlattığı *Devlet Ana* (1967) romanı ile yazar, Türk insanının Batı insanından farklı olduğunu göstermek ve Batı feodalizminin Osmanlı düzeninden farklarını göstermek için Osmanlı'nın kuruluşundan hareket ederek Türk insanını anlatmaya çalışır. Yine bu yıllarda Mustafa Necati Sepetçioğlu, Dünkü Türkiye Dizisi'nde

tarihî roman örnekleri verir. Yazar, romanlarında Oğuz Han neslinin Anadolu'ya göçünü, Anadolu'nun fethini, Osmanlı Devleti'nin kurulmasını anlatır. "Türkler, devlet kurma ve cihana hâkim olma karakterlerini İslamiyet'in emrine vermişler, gittikleri her yere İslam'ı yerleştirmeye çalışmışlardır. Yazarın kahramanına 'önce İslam et sonra Türk' şeklinde özetlettiği bu hareket, Türk-İslam sentezi inancının bir ifadesidir." (Argunşah, 1990, s. 296). Sepetçioğlu'nun romanlarında bu düşünce yine karakterler üzerinden verilmiştir. Emine Işınsu da *Ak Topraklar* (1971) romanıyla benzer bir hikâyeye odaklanır ve Türklerin Anadolu'ya gelme mücadelelerini ele alır. Tarık Buğra ise *Osmancık* (1983) romanıyla Osmanlı'nın kuruluşunu işler. Psikolojik çözümlemelerle ilerleyen bu roman, tarihî kişinin ruhsal büyüme sürecine yer vermesiyle diğerlerinden ayrılır. Böylece romanın yönü olay örgüsünden karakterlere ve onların söylemlerine yönelir.

1980'e kadar benzer kaygılarla süren tarihî roman, bu tarihten sonra yavaş yavaş yönünü postmodern edebiyat anlayışa çevirir ve tarihî roman tanımının dışında bir eğilim gösterir. Bu dönemde tarih, konu itibarıyla eserlerde yer alır. Klasik roman tekniğinden ayrılan çoğulcu bakış açısıyla yazılan tarihî konulu eserler yazılır. Bu eserler alternatif anlatılar oluşturmaktadır. Hatta uydurma belgelerle anlatılar desteklenmektedir. Bu dönemde nadir olsa da klasik örneklere de rastlanır. 1980 sonrası tarihî roman örneklerinden *Osmancık*'ın yanı sıra Sevinç Çokum'un *Hilâl Görününce* (1984) ve *Gözyaşı Çeşmesi-Kırımda Son Düğün* (2016) adlı romanları, klasik tarihî roman anlayışıyla yazılmış örneklerdir. Bu romanlar, roman tekniği bakımından gelişim gösteren özellikler taşımaktadır. Sıdıka Dilek Yalçın'ın tasnifindeki modernist kurguyla kaleme alınan tarihî romanlar sınıflamasına dâhil edilebilirler.

1980 öncesindeki romanların çoğu kronolojiye ve bilgiye dayalı romanlardır. Ancak Yavuz Bahadıroğlu'nun *Gemide İsyan* (1982) Ahmet Yılmaz Boyunağa'nın *Korkusuz Cengaver* (1991), Namık Doymuş'un *Zafer Vaat Etmeyen Topraklar* (2003), Orhan Tiryakioğlu'nun *Kuşatma 1453* (2009) gibi romanları artık yazarların yorumunu içeren ve roman tekniği bakımından gelişmiş örneklerdendir. Bu konudaki en belirgin ayrım postmodern kurgu ile yazılan tarihle ilgili romanlardır:

> "… 20. yüzyılın sonlarına doğru postmodern dönemin de gereği olarak Baudrillard'ın simulakr kavramıyla anlatmaya çalıştığı gerçeklik ile gerçekliğin temsili arasında büyük bir kırılma yaşanır. Bu dönemde işaretler ve semboller gerçeğin ve gerçeğin taklidinin yerini almaya başlar. Sonuç olarak gerçeğin kendisi ortadan kaybolur ve onun yerini gönderge (referent) ve asıl (origin) olmaksızın sadece gerçeğin kopyası alır. İşte bu gerçeğin yok oluşu veya gerçeğin yeniden üretilmesi sonucu ortaya çıkan sanal

> gerçekliğin yaşanan gerçekliğe dönüşmesi sürecine kısaca simulakr adını verir." (Cuddon'dan akt. Karataş, 2016, s. 218)

Yeni tarihselci romanlarda gerçeklik belirsizleşir ve bu belirsizlikle yeniden kurulur. Ancak yeni tarihselci yani tarihî postmodern romanlar çalışmanın ilgili başlığında açıklandığı üzere tarihî romanın dışında sadece tarih konulu roman olarak sayılmıştır. Bu yüzden de başka bir çalışmanın konusudurlar.

Son olarak burada kısaca devir romanlarından bahsetmek gerekir. Devir romanları, yazarının şahit olduğu ya da henüz tamamlanmış ve etkilerinin sürdüğü bir zaman dilimini kapsamasıyla tarihî roman dışında sayılmaktadır. Bu nedenle devir romanları da çalışmaya dâhil edilmemiştir. Yine tarih-roman örneği olarak Ahmet Refik ve Reşat Ekrem gibi vakayiname geleneğini devam ettiren yazarların romanları, tarihî roman tanımlamasının dışında kalmaktadır ve bu nedenle çalışmada yer almamıştır. Bunların tarih konulu romanlar şeklinde daha geniş bir çalışmanın ve sınıflandırmanın alanına girdiği düşünülmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

KARAKTERİ YENİDEN DÜŞÜNMEK: KLASİK TARİHÎ ROMANDA KARAKTERLERİN İNCELENMESİ

I. KARAKTER TEORİLERİNE GÖRE ROMANDA KARAKTER DİZGESİYLE İLGİLİ TERİMLER VE SINIFLANDIRMALAR

1. Karakter Dizgesiyle İlgili Terimler[50]

Edebî türlerde karakter dizgesi, türün var olma sebeplerinden biridir. Bu dizge, roman üzerinden değerlendirildiğinde yazar, anlatıcı ve karakterler anlaşılır. Özellikle karakterler öykünün tutarlılığını sağlaması bakımından 'anlatının lokomotifi' (Kıran, 2011, s. 187) olarak değerlendirilirler. Çünkü kişileri kurmaca dünyada dizge gibi birbirine bağlayan ilişkiyi yürüten ve gerçek hayatın temsilini gerçekleştiren roller, türün doğuşunda betimleyicidir.

Kişilerin kurgusal dünyada betimlenmesi, gerçekle olan durumu üzerine düşündürür. Bu kişiler okurun imgeleminde canlanır. Yazar, karakterleştirmeyi yaparken gerçek kişilerin fiziki ve ruhsal özelliklerinden faydalanır. Artık bir karakter/kahraman olurlar:

> "Kurmaca kahramanı, bir kişinin, başka bir deyişle gerçeklikte bulunan bir insanın belirgin ya da örtük özellikleriyle donanmış kurgusal bir kişidir. Bu nedenle kimi okurlar kahramanları gerçek kişilerle özdeşleştirme eğilimi gösterirler. Bunun bir nedeni de yaşamöyküsel ya da özyaşamöyküsel anlatılara duyulan saygı ve güven olabilir. Okur, kendi sezgi ve deneyimlerine göre, okuma sürecinde, yazarın, bir başkasının sunduğu bilgileri birleştirir." (Kıran 2011, s. 187)

Yani karakterlerin anlatıya katılımı yazarın seçimine bağlıdır. Bu anlatısal seçim gerçek hayattaki kişiye benzese de aslında "… kurgu kahramanı yazınsal bir yaratı olarak, kâğıt ve mürekkepten oluşan bir varlıktır." (Kıran, 2011, s. 191). Buna göre gerçek kişilerin kurguya girdiği andan itibaren başka bir karakter olduklarını söylemek mümkündür.

---

50 Bu bölümde Hakan Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü*'ne atıf yapılan terimler alıntılanan kaynaklarla karşılaştırılmış ve ulaşılamayan kaynaklar için aktarılan vurgusu yapılmıştır.

Öykünün gelişimine katkı sağlayan karakterler, gerçek kişilerden hareketle karakterleştirildiğinde her zaman onların taklidi olarak anlatıya katılmazlar. Yazar, karşılaştığı her özelliği ne şekilde seçip sıralayacağına göre bir düzen de kurabilir. Bu yüzden yazarın kurgusal dünyayı kurarken karakterleştirmede kullandığı yöntemler önemlidir. Bu yöntemler bazen ad ve adlandırmalarda, bazen de karakterin ilk ortaya çıktığı zaman ve mekân özellikleri ve diğer karakterler arasındaki ilişkileriyle belirlenir.

Karakterleştirmede taklit unsurundan uzaklaşıldığına dair meselenin dayandığı bir nokta da cansız varlıkların kurguya karakter olarak katılmasıdır. "Örneğin J. Gracq'ın *Argol Şatosunda* adlı romanında, şato ikisi erkek, biri kadın üç kahramanla birlikte o kadar önemli bir rol oynar ki, sonunda romanın adı olur. Üç kahraman öldükten sonra, geriye bir tek o kalır." (Kıran, 2011, s. 213). Okur, bu anlamda yazarın bilinci üzerinden tanımladığı nesneyi karakter olarak algılayacaktır.

Lukacs'ın burada, gerçekçilik ve doğalcılık üzerinden açıklamaya çalıştığı yazar bakışına odaklanmak gerekir. Ona göre gerçekçilik öykülemeyi getirir ve anlatıda öykülemeci yazar etkindir. Doğalcılık ise temsil gereği betimleme dolayısıyla yazarın edilgin olmasına neden olur:

> "Bu durumda yazarla birlikte buna bağlı olarak okurun da bir değişim ve dönüşüm yaşadığını söyleyebiliriz. Hilmi Yavuz, romanın konusunda dile getirilen toplumsal ve siyasal dönüşümlerin bir romanı yeterince gerçekçi kılmayacağını, yazarın bu değişim ve dönüşümleri roman karakterlerinin bilincinde meydana getirdiği dönüşümlerin içine yerleştirmesi gerektiğini ve bunun da bireyin duygularında öznelleşmeyi öne çıkaracağını ileri sürmektedir." (Yavuz'dan akt. Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 3)

Böylece, romandaki karakterlerin öznel bir çıkarımla kurguya katılımı yeni bir karakterin doğuşunu sağlamış olur.

Yazarın zihninde doğan karakterin önce kavram alanındaki yeri belirlenmelidir. Bu kavram üzerine düşünüldüğünde işaret ettiği tür anlamlandırılmalı ve ona göre değerlendirmelerde bulunulmalıdır. Bunun için genelden özele bir sıralama yapılırsa kişi, kahraman, figür ve karakter aynı anlamda kullanılmaktadır. En genel anlamda belirtilen terimler romanın kadrosunu oluşturan değerlerdir. Daha özelde ise 'düz karakter', 'değişken karakter', 'tip' ve 'stereotip' gibi adlandırmalarla karşılaşılır. Toplu olarak karakter tanıtımını bir başlık altında ele alan terimler de 'kişiler sistemi', 'figürler düzlemi', 'figüratif kadro', 'şahıslar kadrosu' kavramlarından oluşur. Bu kavramlar arasında çalışmalarda karmaşa söz konusudur. Bu çalışmada

öncelikle 'karakter' tanımı yapılarak terimler açıklanıp çalışmalarda birlik oluşturulması hedeflenmektedir.

Karakter[51] tanıtımı, İngilizcede 'characterization'; Türkçede "karakterizasyon[52]; art zaman sunumu[53]; sergileme[54]" (Sazyek, 2015, s. 200) karakterleştirme[55] olarak terim karşılığı bulur. Türk Dil Kurumu sözlüklerinde karakterleştirme ya da karakterizasyon[56] kelimesi geçmemektedir. Fakat 'karakterize etme' fiili yer almaktadır. Karakterize etme, ayırıcı bir niteliği ortaya koyma işini anlatırken sadece edebiyatta değil, kimyada da kullanılan bir terimdir. Karakterleştirme, canlandırma anlamında kişileştirme[57] karşılığıyla da kullanılmaktadır. Ancak romanda canlandırmadan daha özel anlamlar taşımaktadır. Bu nedenle çalışmada başka dillerden çevrilen teori kitaplarındaki karşılığıyla da çelişmeyen 'karakterleştirme' kelimesi kullanılacaktır. Kıran, romandaki karakterleştirme hakkında bu iki duruma değinirken bir roman karakterini tanımlamak için onu 'diğer karakterlerden ayıran özelliğe'[58] ve 'gerçek yaşamdaki temsili'[59]ne ait özelliklerine yani taklidine değinir (Kıran, 2011, s. 192).

Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde "… kişi tanıtımı, figürün kimlik ve kişilik özelliklerini ön plana çıkararak figüratif bir portre çizmektir. Bu bağlamda söz konusu portre roman için oldukça önemli bir konum elde eder." (Sazyek, 2015, s. 200) demektedir. Bu konuma dâhil olan 'figüratif kadro' adı geçen sözlükte Fransızcada 'actant'; İngilizcede 'round people'; Türkçede ise 'eyleyen'[60]; 'kişiler'[61], 'şahıs kadrosu'[62], 'figürler sistemi'[63], 'kişiler sistemi'[64], 'bütün kişiler'[65] şeklinde isimlendirilmiştir (Sazyek 2015: 133).

51 Sazyek, 'kişi tanıtımı' der (Sazyek, 2015, s. 200).
52 (Tekin, 2015)
53 (Çetin, 2009)
54 (Chatman, 2009)
55 (Dervişcemaloğlu, 2014)
56 Bu çalışmada karakterleştirme olarak geçen terim, Huyugüzel'in *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde 'karakterizasyon' olarak yer almaktadır. Sözlükte 'blok karakterizasyon', 'kapalı karakterizasyon', 'figüral karakterizasyon', 'statik karakterizasyon', 'dinamik karakterizasyon' gibi alt başlıklarından da bahsedilir (Huyugüzel, 2018, s. 260).
57 Bu çalışmada 'kişileştirme' terimi sadece tarihî kişilerin karakterleştirilmesi için alternatif bir terim olarak kullanılmıştır. 'Yaratma karakter'lerin tanıtılmasında bu terim yeterli görülmemiştir.
58 Tipik özellik gösteren karakterler de buna dâhildir. Çünkü bütünüyle bir karakter kendine özeldir.
59 Aynı temsile sahip bir rol edinmiş pek çok karakter olsa da romandaki kurgusal değer biriciktir.
60 (Güzelşen'den akt. Sazyek 2015)
61 (Forster, 1985)
62 (Aktaş, 2005)
63 (Pospelov, 2014)
64 (Tekin, 2015)
65 (Onega-Landa, 2002)

Figüratif kadro, içeriğin oluşması için önemli bir ögedir. Sazyek'in Algirdas Julien Greimas tarafından ortaya konan 'actant/eyleyen' terimini (Sazyek, 2015, s. 133) içerik üzerinden açıklaması, figüratif kadroda bulunan her karakterin düzenlemesi hakkındadır. Yani karakterin içerik işlevini tamamlaması için bazı roller edinmesi gerekir. Bunlar yardımcı ya da engelleyici olmak gibi karakterin özellikle de başkarakterin kimliğini belirleyen rollerdir. Böylece karakterin kişilik yapısı somutlaştırılır ve karakter, anlatılması hedeflenen içeriğe ortak olur. Tabii, başkarakterden başka içeriğin tamamlanmasını sağlayan 'fon karakterler' de dekoratif unsurları somutlaştırarak rol edinirler ve başkarakter etrafında toplanırlar. Yazarların başkaraktere ait tüm seçimlerini bütünleyecek ortam hazırlamaları, kurmaca içeriğin duygusal ve düşünsel bağlamını desteklemektedir:

> "… Brecht'in 'figürler düzenlenmiş, fikirlere göre biçimlenmiş kişilerdir.'[66] sözleri tam olarak bu hususu vurgulamaktadır. Dolayısıyla romanın özellikle işlevli kişilerinde düşünsel bir temsilcilik görevi oluşur. Bu bağlamda figüratif kadro romanın somut ortamlara yayılan aksiyonel yapısının altındaki derin anlam katmanlarını algılayıp özümleme yolunda, üzerinde ilk durulması gereken içerik ögesidir. Bu temsili durum, figürleri[67] –artık klasikleşmiş terimler olan- tip ya da karakter olmaya yönlendirir. Temsil ettiği, kendisinin dışında var olan sosyal kesim/sınıf/meslek veya felsefi bir kavram/ideoloji ise figür bir tiptir. Temsil edilen, kişinin kendi bilincinde, kişiliğinde geliştirdiği bir değer, benlik ögesi, tutum gibi içsel özellikler taşıyorsa, şahsında somutlaştığı kişinin bir karakter[68] olmasını sağlar." (Sazyek, 2015, s. 134)

İçerik, figüratif kadronun tematik yönünü ortaya koyar. Yani romanın düşünsel örgüsü, temsili bir hâl alır. İçerik dışında figüratif kadronun mimetik ve sentetik yönü vardır. Mimetik, gerçekliğin bir yansıması olarak var olur. Ancak mimetik her ne kadar gerçeğin içinden rol edinse de sentetiktir; yani metinden ibarettir (Sazyek, 2015, s. 135). Sonuç olarak figüratif kadroya mimetik, tematik ve sentetik olmak üzere üç farklı bakış açısı karakterler hakkındaki terimler arasındaki farkı gösterecektir.

A. Kişi

Kurmaca eserde kişi, insani özellikler kazanan anlamına gelmektedir. Bu özellikleri kazanma yöntemi olan 'kişileştirme'[69] ise Bahtin tarafından "…

66 (Pospelov, 2014)

67 Sazyek, 'figür' terimini kurmaca eserdeki tüm karakterlerin genel adı olarak kullanmaktadır.

68 Sazyek, burada 'karakter' terimini sadece ayırıcı özellikleri olan değişken karakterler için kullanmaktadır.

69 Almanca terim karşılığı: 'vermenschlichen' (Türkçe: insanileştirmek)

insan doğasına uygun hâle gelme" (Bahtin, 2005, s. 281) olarak tanımlanır. İnsan doğasına uymak, karakteristik özellikler kazanmadan önce, diğer roman karakterleriyle ortaklaşılan bir durumdur. Ancak birbirlerinden ayırıcı özellik taşımaya başlamalarıyla eyleme katkıda bulunmaktadırlar. Hatta romanın gelişimiyle ruhsal bir boyut kazanan roman karakterleri de farklı terimlerle ifade edilmeye çalışılır.

Ahmet Demir, *Roman ve Stereotip* adlı kitabında genel bir isimlendirme olarak roman karakterleri için 'kişi' terimini kullanmıştır ve bu kişileri şöyle listeler: "Roman kişisi, kahraman, kişi, karakter, tip, stereotip, başkahraman, başkarakter, tematik güç, karşıt güç, protagonist, antagonist, birey, figür, birincil kişi, ikincil kişi, dekoratif kişi, düz/yalınkat kişi, yuvarlak kişi, norm karakter, kart karakter, karton karakter, fon karakter gibi" (Demir, 2014, s. 1). Demir, roman karakterlerinin yaratılma biçimleri üzerinden bakarak alışılmış bir tasnif olan karakter-tip ayrımından bahseder. Demir'in burada karakter kelimesiyle kastettiği, tipik özellik gösteren roman karakterlerinden ayırıcı bir özellik barındırmış olmasıdır. Hatta kendisi de karakter kelimesi ile 'yuvarlak karakter' teriminden söz ettiğini belirtir (Demir, 2014: V). Böylece kişi terimi genellenebilir görünür.

Pospelov, *Edebiyat Bilimi*'nde karakterler, eyleyen kişiler, eserin kahramanları ve kişiler terimlerini aynı anlamda kullanır. Kişi teriminin (person) Latince kökenli ve Fransızcadan alındığını söyleyerek sahnede oyuncuların yüzlerine taktıkları maske kullanan bireyler için olduğunu anlatır. Karakterin ise ayırıcı bir nitelik[70] olduğunu belirtir. Bu nitelik sanatsal bilgi nesnesinin cisimleşmiş hâlidir (Pospelov, 2014, s. 214). Figür ise genellikle Almanca kaynaklarda geçen bir kullanımdır.

Gürsel Aytaç'ın *Genel Edebiyat Bilimi*'nde yer alan "Genel Edebiyat Bilimi Terimleri Sözlüğü" başlıklı bir bölüm yer almaktadır. Bu bölümde Aytaç, karakter ve figür terimlerini gelişigüzel kullanmıştır. Figür terimi için 'kurmaca metinlerde kişi' tanımı yapması, bu terimi genel anlamda düşündüğünü göstermektedir. Yine 'kahraman' terimini açıklarken de odak figür, başrol tanımı yapar. Hatta Almancası 'antiheld' olan silik baş figür terimini kullanır ve bu terime de kahraman olmayan figür anlamını yükler. Silik baş figürü, zayıf kahraman terimi ile de anlatır. Aytaç'ın *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler* kitabında da "Terimler Sözlüğü" başlıklı bir bölüm yer almaktadır. Burada da kahraman, karakter ve figür terimleri ağırlıklı olarak ve çelişkili kullanılmıştır (Aytaç, 1990, s. 485).

70 Mesela Chatman da Fransızca bir terim olarak 'trait' kelimesinin 'figür' olarak çevrilmesinden bahseder. Trait ise çizgi, özellik, davranış demektir.

Naomi Jacobs, *The Character of Truth-Historical Figures in Contemporary Fiction* adlı çalışmasında 'karakter', 'figür' ve 'kişi' terimlerini kullanır. Çalışmada terimlerin hepsi farklı anlamdadır. Historical character, historical figüre, real person kavramları üzerinden bu farklılık açıklanabilir. Ama öncesinde kavramların dâhil olduğu akımdan söz etmek gerekir. Jacobs, postmodern için 'spekülatif' kurgu der; yani deneyimlenmeyen teorik kurguyu kasteder. Bu kurgu içindeki tarihî kişileri 'historical figure' yani tarihî figür şeklinde adlandırır. 'Historical character' de 'real person' gibi gerçek bir kişi değil kurgudan hareketle romana giren karakter için kullanılır (Jacobs, 1990, s. 111).

Fatih Tepebaşılı, *Roman İncelemesine Giriş* kitabında terimlerin çağrışım alanlarının farklılığından bahseder ve Almancada figür, İngilizcede yaygın olarak karakter kelimesinin kullanıldığını ifade eder[71] (Tepebaşılı, 2012, s. 45). Figür, yaygın olarak Almanca ve diğer Cermen dillerinde kullanılan, aynı zamanda bir kalıp veya piyon olarak atıfta bulunarak karakterin yapısını vurgular. Ek olarak, fiziksel bedenin ve dış görünüşün anlamlarını taşır. Aksine, en çok İngilizcede kullanılan terim olan 'karakter' hem gerçek hem de gerçek olmayan insanlarda kişiliği ve benzersizliği güçlü bir şekilde birleştirir (Varis, 2013, s. 13).

Soner Akşehirli'nin "Hikâye ve Roman İncelemelerine Giriş: Anlatı Biliminin (Naratoloji) Temel Terimleri ve Tanımları- Anlatı Bilimi (Naratoloji) Terimleri" başlıklı yazısında Manfred Jahn'ın *A Guide to the Theory of Narrative*[72] adlı çalışmasından yararlanarak hazırladığı küçük bir sözlük vardır. Burada Akşehirli, anlatı kişileri başlığı altında şahıs (person), karakter (character) ve figür (figüre) terimlerini ele almıştır. Buna göre şöyle bir tanım alanı oluşturur:

> "Şahıs (person[73]): Anlatısal bildirişimde kurgu dışı düzlemde yer alan kişi. Mesela yazar ve okuyucu birer şahıstır.
>
> Karakter (character): Gerçek olmayan, yazar tarafından 'yaratılan ve sadece metin içinde varlığı olan', aksiyon içinde ya da kurgusal ortamda yer alan kişi.

71 Almancadaki figür ile Latince figura şekil, biçim anlamındadır. Kavramın kökeni, fingere yani yanıltmak, uydurmaktır. İngilizce character yerine Almancada charakter, Yunanca kharakter işaret anlamına gelmektedir. Kökeni ise 'kharaksein' yani kazımak ve şekillendirmektir.

72 Bkz. (Jahn, 2015)

73 Bu terim, sanatçının kişisel deneyimlerinin nesnelleştirilmesi anlamına gelen persona teriminden gelmektedir. Persona, Wayne C. Booth'un *The Rhetoric of Fiction/Kurmacanın Retoriği* kitabında bahsedilen 'zımni yazar' terimini de karşılar. Bu terimin kökü eski Yunan tiyatrosunda oyuncuların taktığı 'maske'ye dayanır. Metne yazarın yansıması kastedilir (Childs-Fowler, 2006, s. 171).

> Figür (figüre): Karakter varyasyonu olarak kullanılsa da bazen anlatıcı anlamında da kullanılır." (Akşehirli, 2007)

Jahn, kişi teriminin anlatıbiliminde okuyucu ve yazar için kullanıldığını ifade etse de karakteri tanımlarken genel bir değerlendirmede yine kişi terimini kullanmak zorunda kalmıştır. Ancak kişi, anlatıbilimde yazar ve okuyucu gibi anlatının dışındakilere işaret eder. Bu anlamda karakter; yazar ve okuyucunun üzerinden tanımlanır. Böylece kişileştirme özelde, karakterleştirme olarak yöntem olmuştur. Hatta Özdemir, kişi terimi için

> "… Kişi, kişilik; şahıs, şahsiyet anlamlarını bünyesinde taşırken; fert veya birey kelimeleri, tekleşmeye ya da kendini güvenli bir merkeze yerleştirmeye karşılık gelir. Diyebiliriz ki kişi ve şahıs kelimeleri kişilik ve şahsiyet ihtiva etmeleri nedeniyle karakter kavramının içini doldurmaya ya da ona evrilmeye muktedirken, fert ve birey kelimelerindeki kapitalizme, alışverişe, tüketim toplumuna ve kitle psikolojisine karşılık gelen anlam, manidarca da olsa bu imkâna sahip değildir. Yani birey, derinliği olmadığı için derinleştirilemeyecek stereotiplerin sosyal zemininde yer alır ve yabancılaşamaz. Yabancılaşma karakterle, tabiatıyla şahısla ilgilidir." (Özdemir, 2011, s. 97) demektedir.

Bu açıdan bakıldığında da kişi; karakteristik özellik anlamında kullanılmaktadır. Eco da benzer bir şekilde tanımlar kişiyi (Eco, 2017, s. 125). *Popüler Roman Kahramanları*'nda "Karakterler ile Değerlerin Karşıtlığı" başlığında genel olarak, somut bir varlıktan söz edilirken kişi terimini kullanır. Tanımlama bir davranış içeriyorsa karakter terimini tercih eder. Mesela bu başlıktaki karakter çiftlerini sınıflarken bağlılık-sadakatsizlik, rastlantı-planlılık, sapkınlık-saflık gibi örnekler vermiştir (Eco, 2017, s. 210-211).

Sonuç olarak, Pospelov tarafından kullanılan kişiler sistemi[74] adlandırması, "Temsil (gerçek bir birey değildirler. Moliere'in *Cimri*'si gibi) ve betimleyici (insan ruhunun parçaları)" (Sözen, 2009, s. 72-73) kişi yaratımı sağlar. Robert Scholes-Robert Kellogg bu somutlaştırma ve adlandırma yöntemi sayesinde karakterlerin sınıflanmasında da ayırıcı özellikler olduğunu ortaya çıkarır. Ruhsal öz ve ruhsal boyut farklı şeylerdir. Ruhsal öz eyleme bağlı değildir. Bir isimlendirmedir. Ancak ruhsal boyut eylem[75]le var olur (Sözen, 2009, s. 72). Eco'nun *Popüler Roman Kahramanları* kitabında kullandığı eylemle var olan karakterler, 'ikame kişi' (Eco, 2017, s. 220) kavramıyla

74 Genelde ismi 'kişiler sistemi' olan, Mehmet Tekin tarafından 'şahıs kadrosu' olarak adlandırılan roman karakterlerinin genel adı çoğu kaynakta da 'figüratif kadro' şeklinde kullanılmaktadır (Tekin, 2015).

75 Araştırmacının "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler" başlıklı makalesi burada anlatılanlara temel oluşturur (Sözen, 2008, s. 167).

özetlenebilir. Karakterin bazı özelliklerini taşıyan ancak ikame rolleri olan kişilerdir. Bu tanımlama tıpkı karakterlere kâğıt varlıklar demek gibidir. Mehmet Narlı da özellikle çağdaş edebiyatın eserlerindeki karakterler için 'metinsel özne' kelimesini kullanır (Narlı, 2016, s. 14). Tüm bu ifadeler, gerçek bir insanın metindeki çağrışımdan koparak yeni bir karakter oluşturduğunun bilincindedir. Bu nedenle de kişi teriminin kullanılması sakıncalı değildir. Ancak çalışmada, yöntemle gelen terimlerin ve diğer kaynakların bütünlüğü açısından 'karakter' kelimesi kullanılacaktır. Kişi terimi, sadece tarihte karşılığı olan karakterler için ve cümlede tekrar unsuru oluşturmamak adına 'tarihî kişi' olarak kullanılacaktır.

B. Figür

Yöntem doğrultusunda oluşan terimler teori çalışmaları için önemlidir. Karakterin sunumuyla ilgili yöntemler hakkında bir örnek olan Akşehirli'nin *A Guide to the Theory of Narrative (Anlatı Teorisi Rehberi)* adlı eserden çeviri yoluyla hazırladığı çalışmasında, "Karakter ve Karakterleştirme" başlığı altındaki sınıflamalardan biri de 'figür karakterleştirmesi[76]' ve 'anlatıcı karakterleştirmesi'[77]dir. Figür karakterleştirmesinde, bir karakter başka bir karakteri tanıtmaktadır ve bu kavram alanı için figür terimi kullanılmıştır. Yabancı kaynaklara bakıldığında bu terimlerin kullanımında karmaşa olduğu görülür. Bu karmaşa Chatman'ın aşağıdaki yorumundan anlaşılabilir:

> "Richard Miller zaten zor bir metin olan S/Z'de, Fransızca traits sözcüğüne İngilizce 'figures' (figürler) karşılığı vererek kafa karışıklığı yaratmıştır (ç.n. bu sözcük elinizdeki çeviride karakteristik özellik olarak karşılık bulur). Ancak aynı bölümün sonunda 'figure' daha çok, 'geçici kişilik özelliği', 'rol' ya da 'duruş' olarak kullanılır. Elbette figüre tam olarak actantiel (eyleyenle ilgili) bir öge olabilir. Yani olay örgüsü tarafından o an için gerek duyulan ancak karakterin özünde olması gerekmeyen bir özellik olabilir. Barthes şöyle yazar: 'Figür tamamen farklıdır: Yasal bir ad içinde bir araya gelmiş anlambirimciklerin bir kombinasyonu değildir. Biyografi, psikoloji ya da zaman da onu ele geçiremez… Karakter, figür olarak iki rol arasında gidip gelebilir. Bu bocalamanın hiçbir anlamı yoktur… Böylece çocuk-kadın ve anlatıcı-baba… kraliçe-kadın ve anlatıcı-köle olarak ortaya çıkabilirler.' Figür 'simgesel bir ülküsellik' olarak muhtemelen karakterin 'anlamsal gerçekliğine' karşı konumlanır. Bu da belirgin bir biçimde sonraki trait-Barthes'la, önceki actantiel-Barthes'ın arasında mesafe

76 İngilizce terim karşılığı: 'figural characterization'
77 İngilizce terim karşılığı: 'narratorial characterization'

> oluşturur ve bu kuramın daha zengin anlatıları ele almasını sağlar." (Chatman, 2009, s. 107-108)

Böylece figürün eylemle ya da karakteristik yapısıyla beraber iki çeşit anlamı vardır.

Figür terimi ile bağlantılı olarak 'figüran' kelimesi de dikkat çekicidir. Figüran, *Türkçe Sözlük*'te (TDK) etkisiz kimse şeklinde tanımlanmaktadır. Görülen o ki figüran, sinema sanatından alınarak tanımlanmıştır. Oysa bu kelimenin kökü olan figür, sembolik bir terimdir. Adsız bir karakterin sunumu, arketip ya da alegori gibi bir temsilin esas olduğu karakterler için kullanılmıştır. Hatta tarihî kişilerin edebî eserlerdeki sunumlarında da tarihî figür (Hardee ve Freeman, 1981) terimi kullanılmıştır. Böylece figür kelimesi hem geçici hem de taklidî olarak iki farklı bakışla tanımlanmıştır.

Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde metinden yola çıkarak karakterin en genel adına 'figür' demiştir ve sınıflandırmasını buna göre yapmıştır. Yasin Abdollahzadeh Azar Rezaeiyeh, *İfade Olarak Figür* başlıklı tezinde figürü tanımlarken onun Türkçe karşılığının 'beti' olduğunu söyler. Beti, gerçeklik üzerinden bir varlık biçimidir (Rezaeiyeh, 2015, s. 7). Görsel ögelerle kişinin karakteristik özelliklerine ulaşılması sağlanır. Bu özellikler genel anlamda doğaya, özel anlamda insana özgüdür. Demiralp, *Figür Yorumlamaları* tezinde bu konuya resim üzerinden açıklama getirir:

> "… tariflerden, içinde insan figürü bulunan resme figüratif resim denilebileceği gibi, bir objeyi, manzarayı, günlük yaşamdan bir sahneyi vb. gösteren bir yapıt da figüratiftir denilebilir. Figür, ilk çağlardan beri resim sanatında sıkça kullanılan bir öğe olarak ortaya çıkmaktadır. Çağlar boyu doğal durumunun dışında tanrı, bitki, soyut ve fantastik gibi çeşitli formlara dönüştürülmüştür." (Demiralp, 2013, s. 2)

Böylece insanın karakteristik özelliklerini çizgiye ve kelimelere indirgeyen bir tanımlama yapılmış olur. İmgeyle ilgili önemli olan, geçici bir rol dahi edinilse, imge ile dış gerçeklik arasında bir ilişki kurularak değerlendirme yapılabilmesidir.

Bu çalışmada ise 'figür' terimiyle ilgili kargaşadan ve roman kişilerinin genel anlamda tanımı için 'karakter'in uygun görülmüş olmasından dolayı bu kelime, sadece 'figüratif karakter' yani romandaki üçüncül dereceden karakterler anlamında kullanılmıştır. Sadece 'figür karakterleştirmesi' adlı teknikte diğer çalışmalardaki bütünlük bozulmaması için buradaki figür kelimesi değiştirilmemiştir.

C. Karakter

Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş* adlı kitabında 'karakter' terimini, öykü dünyasında yer alan bir varlık olarak tanımlamaktadır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 133). Bu tanıma göre kişi, kurmaca dünyanın dışında yer alan yazar veya okurlar olabilir. Çünkü onlar söylem düzeyindedir. Eylemleri gerçekleştiren ise karakterdir. Kişi, gerçekte var olan dünyaya aittir; karakter ise bir figür ve kurmaca dünyaya aittir. Figür, diyaloglar ve olay örgüsüyle anlatıya katılır ve söylem düzeyinin itibarî dünyası kurulmuş olur (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 133).

Dervişcemaloğlu, Gerald Prince'in anlatıbilim sözlüğünde karakter kelimesinin üç anlamının varlığından bahseder:

> "1. İnsana has özelliklerle donatılmış ve insana has eylemler gerçekleştiren varlık ya da aktör… 2. Bir eylemle iştigal eden varlık ya da aktör… 3. Bir eyleyenin (pratton, İng. agent) sahip olması gereken iki özellikten biridir. Diğer özellik ise düşünce (dianoa) dir. Buna göre karakter (ethos), belirli tip özelliklerine sahip eyleyenlerle uyum içerisinde olan unsurdur. (Aristo'nun tanımı) Bir anlamda, eyleyeni karakterleştirmek (karakterize etmek) için ilave edilmiş tip özelliklerinden oluşan ikincil unsurdur. Düşünce, eyleyenin ifadeleri, fikirleri, tartışmaları vb. vasıtasıyla su yüzüne çıkarken karakter ise eyleyenin tercihleri, kararları, eylemleri ve bunların icra ediliş biçimleri vasıtasıyla açığa çıkar." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 134)

Karakter için belirtilen bu tanımlamalar, kurgu dünyasının dışındaki kişileri eylem ve düşünce ile temsil etme konusunda ortaklaşır. Bu kişileri benzer kılan özellikler sıralanırken tipik olanlar vurgulanmıştır. Tipik olandan ayrılan özellikler ise biçimsel bir farklılık gerektirir. Biçimselle kastedilen, karakterin üzerinden anlatılmaya çalışılan düşünceler değil, bu düşüncelerin ifade edilişidir. Bu anlamda yazarın yaptığı bir seçme söz konusudur.

Yazarların bu seçimi[78] modernist dönemde tipik özellik gösteren karakterlere işaret eder. Yani karakterler, tüm insanlığın temsilini evrensel bir bakışla ifade etmeye çalışma çabasının bir ürünü hâline gelir. Dervişcemaloğlu, bu karakterleştirme tarzında göz ardı edilen durumlara işaret etmektedir. İnsan çok yönlü ve değişim hâlinde bir gelişim gösterir. Bu değişim onun kişiliğine yansır ve evrensel değerlerden bireysel olan yanlarının sıyrıldığı örnekler edebî alanına nüfuz ettiğinde karakterin değişimini de görmek mümkün hâle gelir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 135). Çünkü bu tipik özellik gösteren karakterin öldüğü ya da bireysel özelliklerinden karikatürize olduğu düşüncelerine

78 Karakter çeşidi: Yuvarlak, düz, karikatür vs.

kadar pek çok çıkarıma neden olur ve bu çıkarımlar da edebî türlerin değişimine etki eder. Böylece karakterin çeşidi eserin türünü de belirler.

Karakterleri eylem alanı içerisindeki rollerine göre değerlendiren yapısalcılar, Aristo'nun karakteri eylemin 'öznesi (agent) ya da icracısı (performer)' biçiminde görerek (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 138) açıkladıklarını ve düşüncelerini buradan hareketle temellendirdiklerini açıklarlar. Olay örgüsünü ön plana alan bu modelin oluşmasındaki fikirler Aristo'ya aittir. Propp'un *Masalın Biçimbilimi*'ndeki sınıflandırması bu yaklaşımın uygulanmasına örnek gösterilmiştir. Bu modelde karakterin kişi ya da metin olarak algılanmasındaki görüşlerde, gerçek insanların örnek alınması ve karakterlerin de bu örnekleri insanların eylemlerinden alması söz konusudur. Propp'un sınıflandırmasındaki hain, bağışçı, yardımcı, aranılan kişi, gönderen, kahraman, düzmece kahraman tanımlamaları da bu bakışla oluşmuştur. Dervişcemaloğlu, Propp'u takip eden Greimas'ın 'eyleyenler modeli'nden (schéma actantiel) de bahseder. Bu modelde eyleyen ve aktör kavramları vardır. Eyleyenler genel, aktörler ise özel bir içerik taşır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 139). Aktörler, bu anlamda pek çok kişilikler üzerinden belirlenirken eyleyen, pek çok kişiliği de üzerinde taşıyan rollere bürünür. Bu roller, aktörlere göre bir benzerlik alanına sahiptir ve böylece bir model oluşturur. Oluşan modeldeki eyleyenler pek çok anlatıda genel olarak değerlendirilebilecek kategorilerdir. Aktörler ise her anlatıda kendine has özellikler kazanmışlardır.

Gönderici → Nesne → Alıcı

↑

Yardımcı → Özne ← Engelleyen [eyleyenler modeli] (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 140)

Buna göre bir eyleyen birden fazla aktör tarafından gerçekleştirilebileceği gibi bir aktör birden fazla eyleyenin görevini üstlenebilir.

Henry James de olay örgüsünün karakterden öncelikli olduğu görüşüne katılmaz. Ona göre, eylemler ve karakterler aynı önem derecesine sahiptirler. E. M. Forster, Robert Scholes ve Robert Kellogg gibi teorisyenler ise karakterin olay örgüsünden daha önemli olduğunu söylemişlerdir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 140).

Karakter ve olay örgüsü arasındaki ilişkilerin değerlendirilmesinde bulunanlardan Barthes ve Ferrera'nın görüşü bu konudaki fikrin gelişimini gösterir. Onlara göre karakter, anlatı unsurları içerisinde en temel ögedir. Anlatının diğer ögeleri karakter etrafında ve ona göre konumlanmaktadır.

Rimmon Kenan, James Phelan, Peter J. Rabinowitz gibi anlatıbilimciler, tüm bu fikirler arasında bir denge kurmaya çalışmışlardır. Olay örgüsü ve karakter arasında üstünlük olmayacağını ve ağırlık derecesinin anlatıya göre değişkenlik göstereceğini belirtmişlerdir. Dervişcemaloğlu, bu nedenle, psikolojik anlatıları örnek gösterir ve bu anlatıların çoğunda karakterin öncelendiğini ve eylemlerin karakter tarafından yönlendirildiğini söyler. Macera odaklı anlatılarda ise karakter yerine eylem ön plana çıkmaktadır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 141).

Sazyek[79], *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde karakter terimine karşılık gelen kelimeleri sıralamıştır. Almancada charakter; Fransızcada caractére; İngilizcede round person; character şeklinde kullanılan bu kavram, Türkçe yazılmış akademik çalışmalarda yuvarlak kişi[80]; çok yönlü kişi[81]; boyutlu kişi[82] olarak adlandırılmıştır (Sazyek, 2015, s. 190). Türkçedeki bu kullanımlar, karakter teriminin özel anlamdaki çağrışımını esas almaktadır. Genel anlamda karakter kelimesi yerine kişi ve figür terimleri kullanılsa da aynı çalışmalarda karakter kelimesinin de geçtiği görülmektedir. Yabancı kaynaklar da göz önünde bulundurulduğunda hem çelişkiye sebep olmamak hem de çalışmalar arasında bağlantı kurmak adına evrensel bir terim sistemi üzerinden ilerlemek gerekirse, bu terimin özel anlamı için farklı kelimeler kullanmak isabetli olacaktır. Bu özel anlamın dayanak noktası ise kelimenin etimolojisi olabilir.

> "Karakter kelimesinin etimolojisi çok açıklayıcıdır: Kelime, işaretlemek ya da derin iz bırakmak için kullanılan bir alet için kullanılan Yunanca bir kelimeden gelir. Sonuç olarak kelimenin edebî anlamları bireyselliği belirgin hale getiren ve temsil eden işaretlerle ilgilidir. Bundan biz aşina olduğumuz OED (Oxford İngilizce Sözlük) tanımını alabiliriz. 'Bir romancı ya da dramatist tarafından ayırt edici özellikler verilen kişilik.' İnsani bireysellik hissimiz, yazıya işaret bırakma ile yakından ilişkilidir. Yazı insanoğluna bireyselliğini geliştirme, kendileri olma ve kendilerinin farklı, özel ve eşsiz olduğunu bilme fırsatı sunar." (Hawthorn, 2014, s. 33)

Genel anlamda karakter de kurgu dünyasına girerken gerçek kişilerden ayrılır ve biriciktir. Bu tanım da ona işaret etmektedir. Çünkü karakter tipik özellikler gösterse de diğerlerinden ayrıldığı nitelikle ya da adlandırmayla

79 Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde karakterin genel anlamına figür; değişken karakter terimi yerine sadece 'karakter' der. Pospelov'un kişi diye tanımlamasını da eleştirir.

80 (James'ten akt. Aytür, 1977)

81 (Pospelov, 2014)

82 (Tekin, 2015)

yine de kendine özgüdür. Böylece gerçek kişiler kurguya girdikten sonra anlatıda kimliklerinden farklı bir karaktere dönüşebilme imkânı bulabilir.

Karakterin sunumuyla ilgili yönteme işaret eden terim, 'karakterleştirme'[83] kavramıyla karşılanmaktadır. *Anlatıbilime Giriş*'te yer verilen Prince'in karakterleştirme kavramının tanımına bakılırsa, iki şekilde açıklama yapıldığı görülür. Birincisi, karakterin ortaya çıkışında kullanılan teknikler; diğeri Aristo'nun eyleyene atfettiği özellikler anlamındadır.

> "Aristo'ya göre karakterleştirmede dört prensip vardır. 1. Eyleyen belirli bir ahlaki görünüşe sahip olmalıdır (chreston); 2. Eylemle bağlantılı ve eyleme uygun özelliklere sahip olmalıdır (harmotton); 3. Kendine has özelliklere sahip olmalıdır yani bir birey gibi olmalıdır (homoios); 4. Tutarlı olmalıdır (homalon). Aristo'nun karakter ve karakterleşmeyle ilgili görüşleri tam olarak anlatı teorisiyle örtüşmez. Bu konu Aristo'dan itibaren incelenir ve 20. yy.dan itibaren de çeşitli tipolojiler, tasnifler geliştirilir." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 134)

Bu tipolojilerden önce karakter türlerinin terimsel karşılıkları değerlendirilmeli, daha sonra tasnifler ele alınmalıdır.

Jeremy Hawthorn ise *Roman Analizi*'nde karakter terimini genel anlamda kullanır ve kitabın arkasına eklediği *Terimler Sözlüğü*'nün karakter maddesinde Forster'a atıf yaparak 'değişken karakter'[84] ve 'düz karakter'[85] terimlerini kullanır. Bu çalışmadaki terim tercihi de bu yöndedir.

a. Değişken/Yuvarlak Karakter

Karakter teorisinde 'metin olarak karakter' ve 'işlev olarak karakter' şeklinde iki farklı bakış açısı vardır. Bu iki bakış açısı, karakter teriminin kullanımını açıklar görünür. Marina MacKay, *Roman Nedir?* adlı kitabında, roman karakteri hakkında düz/dairesel, ana/ara, şeffaf/şeffaf olmayan ayrımlarına değinir. Düz karakter ve dairesel karakter terimleri Forster'dan alınmıştır ve romanlar üzerinden düşünüldüğünde karakter sınıflandırmasında çok çeşitli

83 İngilizce kaynaklarda 'characterization' şeklinde kullanılmaktadır. Plisnier'ın ırabilim dediği karakterbilim (caractérologie) kelimesinden anlaşılacağı üzere varlıkların kişiliklerini hesaba katmadan genel bir yaklaşım söz konusudur (Plisnier, 2003, s. 130).

84 Songül Aslan Karakul, Vincent Jouve'un 4 Haneli Kahraman Tipolojisi'ndeki karakter sınıflamasından bahseder. Bu sınıflandırmada protagonist içbükey kahraman ile protagonist olmayan içbükey kahraman vardır. Bu karakterlerden biri kobay diğeri de açığa çıkaran olarak tanımlanmıştır (Aslan Karakul, 2011, s. 142).

85 Jouve'un sınıflandırmasında protagonist dışbükey kahraman ve protagonist olmayan dışbükey kahraman vardır. Dışbükey kahraman dedikleri klasik kahraman ve model olarak görülen düz karakterlerden bahsedilir. Bu karakterler sosyal değerleri temsil ederler (Aslan Karakul, 2011, s. 141-142).

olabileceği sonucuna varılmıştır. Öte yandan roman ilerledikçe düz karakterlerin yuvarlaklaştığı, dairesel karakterlerin düzleşme eğilimi gösterdiği durumlar vardır. Bu da açık ve kesin bir sınıflandırma yapmanın mümkün olamayacağını göstermektedir. Ayrıca bir sınıflama yapmaya çalışmaktansa tek ya da çok boyutlu karakterlerin kurguya neden katıldığını sorgulamak daha doğru sonuçlar verebilir. Eğer bir karakter tek boyutluysa onun kurgulanmış olmasının başka bir sebebi vardır. Bir meseleyi temsil ediyor olabilir. Bir karakter daireselse onun kafası karışıktır ve insanın iç ve dış dünyasının karmaşıklıkları, toplumsal ve psikolojik yönden anlamlandırılabilir boyutlar taşıyor demektir (MacKay, 2018, s. 118-119).

Fuchs da *Karakterin Ölümü*'nde Hegel'den örnek vererek karakterin "… mutlak tinsel öznelliğe, maddi bir biçim verebilecek biricik sanatsal araç" olduğunu söyler (Fuchs, 2003, s. 46) ve tragedyayı örnek vererek çatışmanın karakterler arasında olmasındansa karakterlerin iç dünyasında olduğu yorumunu hatırlatır. Romanda karakterlerdeki yuvarlaklaşma da böyle başlamaktadır. Her karakter, kendini yeniden kurmaktadır.

Karakterleştirme, romanın tanımı, amacı, dünya görüşü hakkında çıkarım yapmayı sağlamaktadır. Sonuç olarak kitapta, 'metin olarak' ve 'işlev olarak' karakter ele alınır. Metin olarak karakter anlayışıyla yazılan romanlar, romanın doğuşundan önce karakter kelimesinin anlamına istinaden, düşünceyi temsil etme yani karakterin yorumlanması gereken bir varlık olduğu meselesine odaklanmaktadır. Mesela fizyonomi, karakter yaratma aracı olarak kullanılabilmektedir. Ancak karakterlerin duygulandırma gücü nedeniyle metin olarak ele alınması fikrinin önemi vurgulanmıştır. John Mullan, "Karakter bir insan değildir, ama insana benzer" (Mieke Bal'dan akt. Mullan, 2006, s. 79) demiştir. İşlev olarak karakter algısıyla yazılan romanlar da romanın doğuşuyla ortaya çıkan bireysellikle karakterin metnin dışındaki insanlarmış gibi görünmesi konusuna odaklanır. Her iki durum da romanda kullanılmaktadır. Hatta 'kişi' teriminin romandaki karakterler için kullanımı isabetlidir. Roman öncesi kurgusal metindeki karakterler için kişi denmemesi bu sebepledir. Kişinin keşfedilmesi bu "kültürel sermaye[86]" (MacKay, 2018, s. 120) ile gerçekleşmiştir.

Karakter konusunda Marina MacKay, modern eleştirmenlerin kutuplaştığını ifade eder.

> "Bir yanda adlarının çağrıştırdığı gibi, romanın gayrişahsi yapısal nitelikleriyle ilgilenen yapısalcı eleştirmenler; diğer yanda ise edebiyatın mimetik, yani gerçeği taklit eden niteliklerine odaklanan hümanist eleştirmenler

86 Temsilin birikimi anlamında.

> vardır. Yapısalcı grup için karakterler sadece anlatının işlevlerinden biridir; diğerine göre ise karakterlerden insanların akla yatkın taklitleri olarak bahsedilebilir." (MacKay, 2018, s. 126)

Bu uç sınıflandırmaların riskli tarafları vardır. Birincisi, karakterler tanrı değil, insan yaratımıyla var olurlar. İkincisi, okurun beklediği kültürel, psikolojik, tarihsel açıklamaların yerini bu soğuk sınıflandırmalar tutamaz (MacKay, 2018, s. 126).

Northrop Frye'ın benzer konuda bir düşüncesi vardır ve bu iki yaklaşımdan da farklıdır. O, roman ve romans karakterleri ayrımı bakımından meseleye bakar ve romans karakterlerinin psikolojik arketipler, roman karakterlerinin toplumsal varlıklar olduğunu (Frye, 2015, s. 127) söyler. Bu farklı görüşlerin sonunda Smollet'in tanımı değerlendirilmelidir. O da karakterin gerçek dünyada karşılaşılabilecek bir karakter listesinden seçilme (düz karaktere özgü, tipe ait) ile bireysel özellik taşıma (dairesel karaktere özgü) gibi yan anlamlar taşıdığını söyler (MacKay, 2018, s. 129).

Akşehirli'nin[87] çalışmasında, Forster'daki karakter ve tip ayrımını ifade eden tanımlama farklı terimlerle anlatılır: Sabit karakter (flat character/static character) ve değişken karakter (roundcharacter/dinamic) character) Buna göre,

> "Sabit karakter (flat character/static character): Konuşma ve aksiyon örüntüsü içinde tek boyutlu olarak karakterize edilen figür. Sabit karakter aksiyon akışı içinde bir gelişim göstermez ve genellikle bir tip ve hatta bir karikatür şeklinde görülür. Genellikle komedi etkisi yaratmak için kullanılır.
>
> Değişken karakter (round character/dynamic character): Pek çok ve genellikle de birbiriyle çatışan özelliklerle karakterize edilen üç boyutlu figür. Değişken karakter bir tipe indirgenemez ve aksiyon akışı içinde değişiklikler gösterir." (Akşehirli, 2007)

Dervişcemaloğlu sabit karakter yerine 'düz karakter' demektedir. Düz karakter, basit olanı ve tekdüzeliği ifade etmektedir. Düz karakter, belirli eylemlere sahip ve okurda alışılmış bir etki yaratan, gerçek insandan farklı bir karakterdir. Dervişcemaloğlu, değişken karakter için de 'yuvarlak karakter' der ve onların karmaşık özelliklere sahip olduklarını anlatır. Yuvarlak karakterler, ayrıntılı bir şekilde betimlenirler ve gerçek insanlara yakındırlar. Onların eylemleri düz karakterlerin eylemlerinde olduğu gibi tahmin edilemezler. Bu nedenle de okurda şaşkınlık yaratabilirler (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 143).

Bu tanımdan hareketle karakter ve tip terimleri kullanılarak ayrım yapılırken onların üst genel tanımlamasında kişi/figür terimi kullanılabileceği;

87 Soner Akşehirli'nin *Edebiyat Öğretiminde Terim Sorunu* başlıklı doktora tezi de bu çalışmalar için önemli bir kaynaktır (Akşehirli, 2008).

sabit/düz karakter ve değişken/yuvarlak karakter terimleri kullanılarak, ayrım yapılırken de karakter kelimesinin genel anlamda kullanılabileceği görüşü ortaya çıkar. Çünkü değişken karakter terimi için sadece karakter kelimesinin kullanılmasının roman teorisinde karışıklığa yol açtığı görülmektedir. O hâlde bu çalışmada karakter terimi genel bir adlandırmadır. Sabit/düz karakter ve değişken/yuvarlak karakter de bu adlandırmanın alt basamağıdır.

David Lodge, *The Art of Fiction* (Kurgu Sanatı) kitabındaki "Introducing a Character" başlığında karakter terimini genel anlamda kullanır. Bu başlık altında bazı isimlendirmeler geçer: "major characters and minor characters, flat characters and round characters, characters rendered from inside their minds, like Virginia Woolf's Mrs Dalloway, and characters viewed from outside by others, like Christopher Isherwood's Sally Bowles"[88] (Lodge, 1992, s. 67). Burada da karakter terimi etrafında adlandırma yapılmıştır. İnsan doğası anlatılırken karakteri teknik terimlerle anlatmak kurgu sanatının en zor tarafıdır. Bu bilgiler doğrultusunda genel anlamda figür ve kişi için (anlatı bilimdeki yazar ve okuyucu için kullanılan terim olmanın dışında ve dikkatli bir kullanım ile) karakter teriminin; karakter için de özel anlamda, karakterleştirme tekniklerindeki terimlerle çelişmemesi amacıyla değişken karakter şeklinde kullanılması kararlaştırılmıştır. Böylece karakterleştirme dendiğinde de hem değişken karakterleştirme hem sabit karakterleştirme (tipleşme ve stereotipleşme) anlaşılmaktadır.

Hawthorn da karakterin üç farklı bakış açısıyla oluşturulabileceğini düşünmüştür. "… taklit eden (insan olarak karakter), tematik (fikir olarak karakter) ve yapay (kurgusal bir yapı olarak karakter)" (Phelan'dan akt. Hawthorn, 2014, s. 200) terimler arasındaki ikiliklerin sebebi de bu bakış açılarından kaynaklanıyor olmalıdır. Çünkü karakter, canlı bir insan olma ile kâğıttan varlık olma arasında bir yerdedir. Ve metnin ihtiyacına göre var olmaktadır.

Chatman, bu konuda karakterin açık uçlu olduğunu ve okuru şaşırtma yeteneği bulunduğunu söyler (Chatman, 2009, s. 123): "Yaşayabilir bir karakter kuramı açıklığı korumalı ve karakterleri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar olarak ele almalıdır. Böyle bir kuram, seyircinin hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orijinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak karakteri yeniden inşa ettiğini savunmalıdır." (Chatman, 2009, s. 111)

88 "... ana karakterler ve ikincil karakterler, düz karakterler ve yuvarlak karakterler, Virginia Woolf'un Bayan Dalloway'i gibi kendi zihninin içinden sunulan karakterler ve Christopher Iser Wood'un Sally Bowles'ı gibi başkaları tarafından dışarıdan gözlemlenen karakterler." (Lodge, 1992, s. 67)

Chatman karakter üzerine yeniden düşünüldüğünü "A. C. Bradley ve Karakter Analizi" başlığıyla da açıklamaya çalışır. "Kişiliği 'karakteristik özellik kılavuzu' olarak ele alan görüş, karakterleri analiz etmenin yararlı ve doğal bir yoludur." (Chatman, 2009, s. 129). Bu görüşe göre karakter kurgu olmaktan öteye geçemez. Yani gerçek bir yaşamda var olamaz ancak taşıdığı özellikleri gerçek yaşamdan alır. Karakter yaratıcısı/yazar, ona kendi tanıdığı ve bildiği özellikleri yükleyebilir. Chatman, bu konuda fantastik anlatıları örnek gösterir ve bu tür anlatıların dahi gerçek dünyada ve doğal olanlar üzerinden anlatıldığını söyler.

> "Karakterler soyut olarak derin anlatı düzeyinde yer alan bir uzamda varolur ve hareket ederler. Bu uzam, iki boyutlu sinema perdesi, üç boyutlu tiyatro sahnesi, hayalgücünün kurgulanmış uzamı gibi her çeşit maddeleştirmeden önce gelir. Soyut anlatı uzamı açık kutupluluk halinde bir figür ve bir zemin içerir… Zaman/uzam, ifadenin olağan figüratif anlamıyla 'karakteri belirginleştirir'; karakterler eylemlerini ve duygularını, nesnelerin toplandığı yer olan zaman/uzama karşı uygun bir biçimde ortaya çıkartırlar." (Chatman, 2009, s. 129-130)

Burada Chatman'ın sorguladığı zaman ve mekân ögesiyle ilişki içerisinde olan karakterlerdir. Bu karakterler biyolojik, kimliksel ve olayörgüsel önem açısından sınıflandırılabilir karakterlerdir. Yani Chatman, değişken karakterlerin figüran diye tanımlandığı fon karakterlerden ayrılan taraflarına odaklanır. Ayrıca karakterler, insan sıfatında olmak zorunda olmadıkları gibi çevrenin parçaları olarak rol edinecek isimler olarak da kalabilirler. Önemli olan çekirdek olaydaki konumlarıdır (Chatman, 2009, s. 130). Chatman, burada gerçekte var olmaktan değil, uylaşım[89]dan bahseder.

> "Uylaşım, bir karakterin zihninde olup bitenlerin sözcüklere dökülebileceğini söyler. Bu ise stenograftan daha karmaşık bir aygıt gerektirir. Bu sadece (Chatman, 2009, s. 156) sözel düşünceleri değil algılamaları, duyumları, dile getirilmemiş duyguları okuyan ve onları dilsel bir biçeme sokan bir aygıt olmalıdır." (s. 157)

Aristo'nun "Karakter" kuramından bu noktaya kadar olan süreç düşünülürse, daha çok karakterin kişilikten uzak tutulması ve psikolojik bir anlayışa uzanan hâli üzerine değerlendirmeler yapılmıştır. İşlevsel karakter anlayışında gerçek insandan ayrı görülen bir anlayış söz konusudur ve karakterin gerçek insana aracı olduğu belirtilir. Onu 'pratton' (aracılar) olmaktan 'ethos' (karakter) olmaya yaklaştıran şeyleri Barthes'in açıklamasında bulmak mümkündür:

89 Uylaşım: zaman, mekân, karakterin uyum içinde olup birbirini tamamlaması.

> "… Karakter, kombinasyonlarının bir ürünüdür. Kombinasyon görece kararlı (anlambirimciğin yinelenmesiyle belirlenir), az ya da çok karmaşıktır (az ya da çok uyumlu, az ya da çok çelişen figürleri (karakteristik özellikler) kapsar); bu karmaşıklık, karakterin kişiliğini belirler." (Barthes'ten akt. Chatman, 2009, s. 107)

Bu kişilik kendine dönüktür. Yani karakter eylemden uzaklaşarak iç yaşantısına yaklaştıkça kendi kimliğine kavuşur. Oysa daha önce kimlik kazanmak sosyal normlarla eylemlerden hareket etmekle mümkündü. Karakter, gelişen analizlerle eserlere girerken ruhsal bir devinim içerisinde olmaya başlar. "Karakter bir romanın görülmeyen yaşantı boyutunun derinlik kazanmasında başlıca role sahiptir." (Sazyek, 2015, s. 191). Bu 'görülmeyen yaşantı'da nesnel gerçeklik ve toplumsal ögeler arasındaki uyum önemlidir. Aradaki herhangi bir uyumsuzluk yabancılaşmaya neden olur: "… yabancılaşma aynı zamanda bir soyutlanma ve genel davranış yasalarından kopma olduğundan karakteri özgürleştirmektedir. Bu noktada karakter-tip ayrımı, şahıs veya kişi kelimelerinin karşısına fert veya birey kelimelerini koymamızı zorunlu hale getiriyor." (Sazyek, 2015, s. 97). Böyle eserlerde de karakter yerine 'protagonist' terimi kullanılmaktadır. Karakterin gelişim özellikleriyle terimler arasındaki farklılaşmayı takip etmek bu anlamda önemlidir.

b. Sabit/Düz Karakter

Değişken karakterler tanımlanırken düz karakterin ne olduğu hakkında bilgi verilmişti. Bu bilgi üzerinden daha derin bir değerlendirme yapılırsa görülür ki düz karakterlerin eylemleri tahmin edilebilir ve gelişim ile değişim gösterme konusunda kısırdırlar. Forster, düz karakterleri 'üç boyutlu derin yapılı karakterler' ve 'iki boyutlu yalınkat karakterler' olarak iki ayrımdan bahsetmiştir. Bu ayrım, okurun karakter hakkındaki bakışı üzerinden yapılmış bir değerlendirmedir (Forster, 1985, s. 25). Chatman, *Öykü ve Söylem*'de karakterin açık uçlu ya da kapalı uçlu olmasına göre bir tanımlama yaptığını söyler ve Forster'ın kuramından bahsederken üç boyutlu olanları 'çember'; iki boyutlu olanları 'düz karakter' diye adlandırır. Bu 'öykü varlıkları' adlandırması pek çok değişim gösterir. Ancak tüm değişikliklerin temeli Forster'a dayanır.

> "… Anne Mills King, tıpkı E. M. Forster gibi bir değerlendirme yapmaktadır. Hikâyede bazı karakterler hiçbir zaman tam anlamıyla geliştirilemez, kâğıttan bir bebek gibi yalnızca yüzlerini gösterir onlar. Bu karakterlere iki boyutlu denir. (…) yalnızca basmakalıp birer hikâye kişisi olarak kalırlar. Üç boyutlu karakterler ise pek çok yüz sunarlar bize; onları hayatlarının çeşitli safhalarına göre tanıdığımızı ve onlara bütün açılardan

> bakabildiğimizi hissederiz. Basmakalıp kişiler değildir onlar; büyür, gelişir ve hikâyenin sayfaları dışında bile bize gerçekmiş gibi görünürler. (King'ten akt. Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 9)

Lukacs ise *Roman Kuramı*'nda destan kahramanı ve roman kahramanı arasında fark olduğunu belirtir. Destan kahramanının temsil görevi olduğunu, roman kahramanının ise bireysel ve öznel bir yanı olduğunu söyleyerek 'sorunsal birey' kavramını kullanır. Bu kavram eserin kurucu bir fikrinin olması ile anlam kazanır (Lukacs, 2014, s. 14).

Benzer düşünce epik ve roman arasında da vurgulanır. Ona göre epik kahraman, birey olmayan toplumsal bir yazgıyla hareket etmiştir. Ancak romanda karakter, edilgin olmak zorunda değildir ve edilgin olduğunda da psikolojik ve sosyolojik bir tipi temsil edebilir. Bu tiplere sadece eylemleri üzerinden yaklaşılmaz. Toplumsal uzlaşma gerekir. Bu uzlaşmada psikolojik derinlik edinen tipik karakterlerden bahsedilir. Bu sosyal tipler görüneni değil, özü ortaya çıkarmaya çalışır. Bu öz, gerçeğin içindeki tipik olanın yakalanmasıyla fark edilir. Onun tipe verdiği anlam bu sebeple düz karakterler içinde bir ayrım yapılmasını gerektirir.

Bu farkı anlatmadan önce vurgulanması gereken bir başka mesele daha vardır. Bu da bütünlük ve tip olma arasındaki ilişkidir. Tipik özellik bir rol edinmedir ve rolü olan karakter, toplumsal olanı bireysel tarafıyla da bir arada tutabildiğinde onu stereotipten farklı kılmasının sebebi anlaşılacaktır. Forster'ın

> "… 'iki boyutlu' ve 'üç boyutlu' kahraman tanımları ile Lukacs'ın dikkat çektiği 'tip' kavramı arasında bir tezat olduğu söylenebilir. 'Yalınkat kahramanlar' her zaman karşılaşılabilecek, 'verilmiş' kahramanlardır. Bu durumda bu kahramanlar tip tanımı içine girer. Oysa Lukacs'ın tanımından yola çıkarak Yavuz'un söylediği, 'önceden belirlenmiş' ve 'simge'ye dönüşmüş kahramanlar tip tanımına girmemektedir. Aslında burada 'stereotip' kişiden de söz edebiliriz." (Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 11)

O hâlde düz karakterler, 'tip[90]' ve 'stereotip' olarak ikiye ayrılabilir. Ancak bu sınıflandırmalar, keskin bir çizgiyle belirlenemez. Kurmaca eserde birbirine yaklaşan özellikler taşırlar ve geçici roller edinerek her iki terime de yaklaşabilirler. Altıkulaç, makalesinde öykü karakterlerinin ne tam olarak tek boyutlu ne de çok boyutlu olduğunu, bu yüzden Lukacs'ın tip tanımına yaklaştıklarını belirtir (Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 11). Hatta Lukacs'ın 'içerden betimleyen yazar' kavramı (s. 7) da bu bakışı ortaya koymaktadır.

90 Detaylı bilgi için Şaban Sağlık'ın "Öykülerdeki 'Tip'lerin Yaşadıkları Yer ve Zamanla İlişkileri ve Dönemlerin Belirlediği Tipler" başlıklı makalesine bkz. (Sağlık, 2007)

Yazarın kurgusu içinde karakter, açık uçlu ele alınırsa, bu karakterin özelliklerinin yanı sıra karakterin değişkenlik göstereceğine de işaret eder. Tip, bu anlamda 'karikatür' ve 'yuvarlak karakter' arasında dönüşüm hâlindedir. 'Stereotip' ise kapalı uçlu bir karakterleştirmeyle anlatılabilir.

1. Tip [91]

Mehmet Tekin, tip terimini, cins, tür ve örnek kelimeleriyle karşılar (Tekin, 2015, s. 110). Bu terimde toplumsal bir kimlik temsil edilir. Bu kimlik, "kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişi"dir (Tekin, 2015, s. 118). Ayrıca romancının tipleştirmeye ne zaman gideceğiyle ilgili bir tespitte de bulunulur.

Yazarlar, toplumsal sorunların yoğunlaştığı zamanlarda, mesela tezli romanlarda topluma yönelik görüşlerini açıklamak için bazı tipler çizerler. Argunşah, bunlar için Wellek'ten karakter tipleri kavramını aktarır. "Edebiyatta karakter yaratma ilkesi daima 'tip' ile ferdi birleştirmek, tipi fert içinde, ferdi tip içinde göstermek şeklinde tanımlanır. … Karakter tipleri diyebileceğimiz kişiler kendileriyle tek çeşitten bir ilişkide bulunduğumuz kişiler gibi 'düz, yalınkat' görünürler." (Wellek-Warren'den akt. Argunşah, 2016, s. 322). Ancak tip, Lukacs'ın tanımında görüldüğü üzere doğalcılık ve gerçekçilik arasındaki ilişkiyle açıklanabilmektedir. Buna göre tip şekil değiştirebilir. Çünkü toplumsal ve ideolojik şartlar onu sorunlu bir bireye dönüştürür.

> "Lukacs, Zola'nın karakterleri ile çevreleri arasındaki uyumsuzluğa yol açan gerçekçiliğini bu yolla eleştirmiş olmaktadır. Zola'nın ortalama karakterleri kullanması ve onları en doğal halleriyle betimlemesi Lukacs'ın tipleştirmede kabul ettiği bir durum değildir. Fakat sonuç olarak tip kavramının değişen organik yapısı olduğu ortaya çıkmaktadır." (Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 4)

Chatman da tipleştirilmiş[92] kelimesini Forster'ın kuramını yorumlamak için kullanır. Ona göre bu terim, tanınabilirlik özelliği yani bilindik tiplerin anlatıya dâhil edilmesi durumunda kullanılabilir (Chatman, 2009, s. 123).

Orson Scott Card'ın "Kişileştirmede İnce Ayar" yazısında 'tipleştirilmiş karakter' terimi geçer. Bu sefer genel anlamda karakter terimi kullanılmıştır. Yani psikolojik tipler, idealist tipler, küçük insan tipi, bohem tipler ve dejenere tipler gibi kavramlar temelde aslında bir karakterdirler ve tipik özellik gösterirler. Önemli olan bu tipik tarafın tanıdık özelliklerinden çok, anlatıya katılma biçimleridir (Card, 2002, s. 28).

---

91 Bkz. (Parlatır, 2019, s. 1)

92 Chatman'a dayandırılarak 'tipleştirme' terimi tip özelliği gösteren karakterlerin sunumunda kullanılabilir.

> Zaten "… tip bireyselliklerinden bir şey yitirmeksizin, birtakım genel kategorilerin veya çağdaş özelliklerin de temsilciliğini yapabilen, yani tipik olan roman kişilerini anlatır. İşte bu çeşitten tip, dünya edebiyatının en üstün örneklerinde gördüğümüz kişidir. Sorun ortaya böyle konunca da, tip ve karakter ayrımı ortadan kalkıyor, çünkü iki kavram birbiri içinde eriyor. En bireysel karakter bile ister istemez tipiktir çünkü." (Belge, 1994, s. 23)

Sonuç olarak da tipten değişken karaktere, değişken karakterden tipe yönelim sürekli bir karakterleştirme hâlindedir.

Tip dışında karakterleştirmenin bir süreç olduğunu örneklendirebilecek karakterlerden biri de 'stereotip'tir. Tipler ve stereotipler düz karakterler[93] tanımı içinde yer alır. Stereotipten kasıt 'karikatür' gibi klişeler olmalıdır. Bu anlamda değişken/çember karakterden düz karaktere yönelik terimler genelden özele sıralandığında görülür ki ara yaklaşımlar vardır ve bu yaklaşımlar karakterin metinde taklitten uzak bir değere sahip olmasını sağlar.

Karakterleştirmenin bir süreç olması, terimlerin bir eserde sürekli aynı nitelikleri temsil edeceği anlamına gelmemesi demektir. Mesela tip, tamamen iç dünyadan yoksun olamaz. Aksi hâlde aynı tipik özelliği göstermiş karakter, iki farklı romanda birbirinin tekrarı olurdu. Stereotip özgündür ancak klişeleşmiş ve psikolojik çıkarıma müsaade etmez.

2. Stereotip

Karakter kelimesinin tipten farklılığı anlatılırken kişilik özelliğinin keskin çizgilerinde yuvarlaklaşma, yumuşama olduğu ifade edilmiştir. Bu durumda düz/sabit karakter terimine şüpheyle bakmak gerekecektir. Şüphenin sebebi, tip teriminin roman teorisi kitaplarında tam olarak ifade edilmemiş olmasıdır. Bu konuya Ahmet Demir, *Roman ve Stereotip*'te değinir.

Ahmet Demir, 'karakter' kelimesini 'değişken karakter' anlamında kullanır. Ancak 'tip' kelimesini 'stereotip'in özellikleri olarak anlatılmasına karşı çıkar. Ona göre, pek çok romanda tip ve karakter (değişken karakteri kastediyor) ayrımı yapmayı zorlaştıran, stereotipin ele alınmamış olmasıdır. Çünkü Demir'e göre tip, karakter gibi olmasa da kişisel özellikler göstermektedir. Bu sebeple de tipin düz, yalınkat, tek yönlü, iç dünyadan yoksun gibi kavramlarla sınırlandırılmasını eksik bulur. Bu tanımlar stereotipin tanımıdır. "Tip, genel ve ortak özellik gösteren insan demektir" (Demir, 2014, s. 39) ve "tip, tipikliği kadar kendisidir de." (s. 59)

93 Forster, düz ve değişken karakter için "flat and round characters" terimlerini kullanır. Ancak Ünal Aytür, onu çevirirken genel anlamda 'kişi' terimini kullanmıştır.

Ahmet Demir, karakteri tanımlarken (değişken karakterden bahsediyor) çok yönlü/boyutlu, psikolojik derinliği olan, her şeyden önce kendisi olarak var olan kavramlarını kullanmıştır. Tipi de psikolojik derinliği olmayan, kişisel niteliklerdense toplumsal kimliğiyle yani başkalarında da bulunan özellikleri taşıdığını ifade etmektedir (Demir, 2014, s. 28). Mesela *Kiralık Konak* romanında Seniha ve Servet Bey'i değerlendirirken Seniha'yı alafranga züppe tipi, Servet Bey'i de stereotip olarak ele almıştır. Yine Bihruz, Felatun'dan farklı olarak romanda iç konuşma tekniğinin kullanılmasıyla ayrılsa da Demir, ikisini de stereotip olarak değerlendirmektedir. Çünkü Bihruz'un iç dünyasında "hayata bakışı, zihniyeti, çelişkileri, toplumla olan uyuşmazlığı, kabulleri izah noktasında değildir. Alafrangalığı bağlamındaki tutum ve davranışların psikolojik ayrıntısı verilmez… Topluma, toplumsal yaşantıya, kendisiyle çevresi arasındaki ilişkilere dair değerlendirmeleri yok." (Demir, 2014, s. 95).

Sosyal tip olma konusunda yazarın konumu önemlidir. Karakter terimleri çoğaltmadan yaratmaya doğru konumlanır. Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*'da "Edebiyatın bir çoğaltma değil, bir yaratma işi olduğuna inanıyorsak, stereotipi mahkum etmeliyiz." (Belge, 1994, s. 23) der. Cimri kavramı etrafında değerlendirmede bulunur. Pek çok cimri karakteristik özelliğinde karakterler vardır kurmaca dünyada. Ancak birbirlerinden ayrılan yanlarıyla klişeleşmekten kurtulurlar.

> "… bir romanda aydın köy öğretmeninin, şımarık zengin çocuğunun, yoksul Anadolu çocuğunun olaylar karşısında nasıl davranacaklarını kestirmek kolaydır. Bunlar belirli bir kesimin özelliklerini taşırlar ve zaman zaman abartılı bir biçimde takdim edilirler. Karikatüre benzedikleri halde karikatür değildirler. Hem toplumsal hem de bireysel imalar taşırlar." (Boynukara, 2002, s. 203)

Stereotipler, bir grubu temsil etme noktasında klişeleri çoğaltan düz karakterlerdir. Tiple aynı kavram alanına sahip olsa da sosyal ve ideolojik temsilcilikten fazla bir rolü yoktur. Birebir çoğaltma yani kopyalama meselesidir. Özellikle eylem odaklı davranış biçimleridir.

> "Stereotip, etimolojik olarak Yunanca stereos katı ile typos bir kalıp ya da modelin izi, işareti, tip sözcüklerinin bir arada kullanılmasıyla ortaya çıkar. Terim, ilk olarak basma harfli sayfaları kopyalamak için tasarlanan yazdırma metodunu karşılar. Bu metotta orijinal form yerine kalıp şeklinde dökülen bir metal plaka, levha kullanılır ve metinler çoğaltılır." (Demir, 2014, s. 6)

Tipte de toplumsal bir nitelik üzerinden anlatıya psikolojik yaratma sağlanır ve tip, o toplumsal normların yarattığı bir karaktere dönüşür. Değişken

karakter ise psikolojik bir derinliğe sahiptir. Âdeta yazarın kaleminden değil, kendi bilincinden esere dâhil olmuş gibidir. Aynı zamanda değişken karakteri bu tanımlamaya layık gösteren tarafı, karakterleştirme sürecini en iyi temsil etmesiyle de açıklanabilir. Çünkü değişken karakter, bir eserin başından sonuna kadar tek bir kalıba ait olmamasıyla düz karakterden ayrılır. Bu anlamda karakter çeşitleri içinde stereotip de düz karakter olarak, önceden ne yapacağı ve karar alacağı belli olan tek bir kalıptır. Bunlar içerisinde karikatürler, birbirini tekrar eden durumları ortaya koyarak birbirinin aynısı olan insanları bir arada tutarlar. Yani belli karakteristik özellikleri kopyalarlar. "… Stereotipler, işleri bitince çekilip giden tiplerdir, 'iki boyutlu' tiplerse hikâyenin önemli kahramanı olabilir ve asıl olaylar onların çevresinde dönüyor olabilir. Örneğin, abartılı derecede iyi ya da abartılı derecede kötüdürler." (Altıkulaç, Demirdağ, 2014, s. 12).

Hasan Boynukara, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*'nda "Karakter ve Tip" başlıklı yazısında stereotipi "… belirli bir grup ya da sınıfı temsil eden geleneksel bir karakter" (Boynukara, 2002, s. 203) olarak tanımlar. Yani roman karakterinin özelleştirilmemiş olmasına dikkati çeker.

Stereotip, klişe olmasıyla akla arketipleri de getirmektedir ancak aynı şey değillerdir. Arketip evrensel bir çıkarıma sahiptir. Stereotip ise rastlantısal öğretilerin alışılagelen bir teori olarak kalmasıdır. Arketipler tipik özelliklerin karakterler üzerinde vücut bulmasıyla oluşan sembollerdir. Bu vücut bulma hâli, ilk örneğin karakteristik olanla kaynaşmasıdır. Stereotipler, tipik olanı ilk örneğe değil, basite indirgerler. Yani alışılagelen özellikleri rolü olarak kabul eden isimlerdir. Bu isimler grubunun bütününü her zaman tam olarak ifade etmesi mümkün olmayabilir.

Stereotiplerde bir kişi veya grubun yargıları/söylem kodları üzerinden tanımlama söz konusudur. "… Stereotipler, gerçek kişilerin yerini alan, onların yerine geçen, tekil insanı tekillikten koparark tümel bir kategorinin içine koyan zihinsel imgelerdir." (Demir, 2014, s. 10). Ancak arketipler 'kahramanın yolculuğu'na odaklanan yani onun sosyal tiplere evrilebilecek yanlarıyla var olurlar.

Bayram Çağlar, stereotiplerle ilgili yazısında, Weber'in ideal tip ile Walter Lippmann'ın stereotip kavramından bahseder (Çağlar, 2019, s. 136). Stereotiplerin ideal tiplerin doğuşunda değil de anlaşılmasında önemli olduğunu söyler.

Weber, ideal tipi genellikle ekonomi teorilerinde kullanmıştır. Fakat diğer sosyal bilimlerde de kullanışlı bir kavram olduğu düşünülür. İdeal tip, toplumsal olguların gerçeği üzerinden farklılıklara odaklanır. Bu yüzden de

Weber, 'fenomen' kelimesini kullanır ve ideal tipin ortalama tip/average type ile karıştırılmamasını söyler. İdeal tipler[94] tarihsel bir bireyden farklı olarak birçok olguyu sıralamaya yöneliktir ve içeriğinde kendine özgü bir olguya atıfta bulunur (Swedberg-Agevall, 2005, s. 119-120). Bu kendine özgülük, bakış açısı farklılığıyla ele alınmaktadır. Yani ideal tip gerçeğe yaklaşmaktadır. Ancak gerçeğin içindeki tipik özelliklerin toplamı değildir. Toplumsal olguların ne olduğu araştırılırken ideal tipin özgül tarafı bilinmelidir. Bir standardı vardır ve bireysel olana yaklaşır. Bütünleştirmekten uzaktır. Öznel mantıksal düşünceler ideal tipi doğurabilir. Yani stereotiplerden ayrıldığı taraf budur.

Bayram'a göre stereotipler yanlış tiplerdir (Çağlar, 2019, s. 136). Demir de stereotip ile ön yargı arasında sıkı bir ilişki olduğunu söylemektedir (Demir, 2014, s. 9). Oysa stereotip her iki anlamda da kullanılır. Mesela Orson Scott Card, stereotipi 'bir grubun tipik üyesi' olarak tanımlar ve buna meslek gruplarından örnekler verir. Bir avukat, polis ya da taksi şoförü gibi görevini yerine getirip ortadan kaybolmaktadır (Card, 2002, s. 27-28). Bu karakterler ortak bir tanımlamaya varılabilecek niteliklere sahiptirler ve doğal olarak da bir anlatıda başkarakter değildirler. Onları birincil olana çıkartacak özellikleri kazanmadan başkarakter olamazlar. "Örneğin W. J. Harvey, romanda karakterleri sınıflandırırken, başkişiler, fon karakter, norm karakter ve kart karakterlerden bahseder. Harvey'in fon karakterlerinin içine stereotiplerin girebileceğini söyleyebiliriz." (Altıkulaç Demirdağ, 2014, s. 12). Bu anlamda stereotiplerin romandaki konumlarına göre kesinleşmiş bir bilgi olduğu söylenemez görünür.

Stereotip etiket ya da standart gibi bir anlam taşır. Lippmann'ın *Public Opinion* kitabı içinde bir bölüm vardır: Katı nitelik/kalıp yargı[95] (Lippmann, 1998, s. 79-130) Lippmann, stereotiplerin subjektif olduğunu belirtir. Stereotipler, herkes tarafından kabul edilmez sadece daha kısıtlı bir alana hitap ederler. Onlar ait olunan kültürün şemalarıdırlar. Bu şemalara göre hareket eden karakterler için kullanılırlar. Bu karakterlerin değişmez zihinsel şemaları vardır (s. 81-85).

Roman kahramanlarını çözümlemek için mitler bilgisine sahip olmak gerekir. Çünkü kolektif bilinçdışının ürünü olan mitler, insanların hafızasında devam edegelen kalıp karakterler oluşturur ve romanlarda bunların izini sürmek mümkündür. Hakkı Özdemir, mitik boyutu olan karakterlere 'arketip'; klişeleşmiş roman kişilerine de stereotip dendiğini açıklar. Son olarak tipin

94 Bu tipler kurgudur. İnşa edilir.

95 Bütün… şöyledir gibi bir kalıptan söz edilir. Ona göre Türkler cesurdur ya da sarışınlar aptaldır gibi ifadeler, stereotip örneği olabilir.

de sosyal tip anlamında kullanılmaya başlandığını dile getirir. Stereotipler sosyal psikolojiye kaynaklık etmektedir (Özdemir, 2011).

Dervişcemaloğlu, karakter tipolojileriyle ilgili bilgi verirken stereotipler hakkında bir açıklama yapar. Burada Richard Dyer'ın sosyal tip ile stereotip arasındaki ayrımı söz konusudur (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 149). Bu ayrım, *Anlatıbilime Giriş*'te detaylandırılmamıştır. Bu nedenle onun dipnotlarından öğrenilen Dyer'ın *The Matter of Images: Essays on Representation* adlı kitaptaki "The Role of Stereotypes" başlıklı bölümündeki söylemlere bakmak gerekecektir.

Stereotip kelimesi, bugün çoğunlukla kötüye kullanılan bir terimdir. Bu, özellikle son yıllarda siyahlar, kadınlar ve eşcinseller olmak üzere çeşitli grupların bütünüyle itirazlarından, kendilerini kitle iletişim araçlarında ve günlük konuşmalarda klişeleşmiş bulma biçimlerinden kaynaklanmaktadır. Yine de Walter Lippmann, terimi icat ettiğinde, aşağılayıcı bir çağrışım yapma niyetinde değildi. Konusunda belirli bir ironik mesafe göz önüne alındığında, Lippmann, stereotiplerin gerekliliğini, kalıp ve kısıtlamalarını hatta ideolojik anlamlarının mutlak lüzumunu daha az ortaya koymuştur (Dyer, 1993, s. 11).

Dyer'a göre kalıp yargılar, insanın kendisine saygısının garantisidir; kendi değerinin, konumunun ve haklarının ayrıca algısının dünyaya yansımasıdır. Bu yüzden, kalıp yargılar, kendilerine bağlı olan duygularla yüksek oranda yüklenmiştir. Onlar geleneğin kalesidir ve savunmaların arkasında işgal edilmiş pozisyonda kendisini güvende hissedebilir. Sonuç olarak onun herhangi bir insan topluluğunun katılımıyla daha geniş bir sürecin kişilerini temsil etmek ve kategorize etmekle ilgili sadece özel bir form olduğu söylenebilir (Dyer, 1993, s. 12).

Lippmann, klişeleri dünyaya yansıtan projeksiyon olarak adlandırır. Klişeleri, esas olarak dünya olmayan başlıca temsil biçimlerinden ayırmakla ilgilenmese de özellikle odak noktası önemlidir. Klişeler, sosyal kurguların yanı sıra estetik olan medya kurgularındaki temsillerdir. Bu açıdan, kalıp yargılar, daha geniş bir kurgusal karakter kategorisinin, alt türünün belirli bir alt kategorisidir. Bu anlamda stereotipler, esasen Lippmann'da olduğu gibi, toplumsal işlevleriyle tanımlanırken bu genel düzeydeki türler, öncelikle estetik işlevleriyle, yani kurgudaki bir karakterizasyon modu olarak tanımlanır. Düz karakterlerden tip, anlatı boyunca değişmeyen ya da gelişmeyen ve anlatı boyunca insan dünyasının genel, tekrarlanan özelliklerini işaret eden (bu özelliklerin olup olmadığını) birkaç tanınabilir ve tanımlayıcı özelliğin kullanımıyla oluşturulan herhangi bir karakterdir. Evrensel ve ebedî olarak 'arketip veya tarihsel' ve kültürel olarak 'spesifik özellikler', sosyal türler

ve stereotipler olarak tanımlanırlar. Çok sayıda özellik tarafından dış dünyaya yalnızca kademeli olarak açığa çıkan, karakterin büyümesine veya gelişmesine dayanan ve dolayısıyla kendine özgü bir bireysellikte odaklanan bir hikâye olarak anlatı tanımlanır (Dyer, 1993, s. 13).

Dyer, Orrin E. Klapp'ın *Heroes, Villains and Fools* adlı kitabından örnek verir. Kitapta stereotipler ve sosyal tipler arasındaki ayrım anlatılmaktadır. Klapp, sosyal tipleri, topluma ait stereotiplerin temsilleri olarak tanımlamıştır. Bunlar, birisinin toplumda bulmayı beklediği bir insan türüdür, oysa stereotipler, ait olmadıkları bir toplumun dışında olanlardır. Klapp'ta bu ayrım temel olarak coğrafidir, yani Amerikalıların sosyal tipleri, Amerikalı olmayanların stereotipleridir. Bununla birlikte, farklı sosyal grupların kime ait olup olmadığına, kimin içeride olup olmadığına göre ürettikleri türler açısından ayrım değişebilir. Belirli bir topluma bir bütün olarak sahip olan ya da ait olmayan, o toplumdaki grupların göreceli gücünün, kendilerini merkezi ve geri kalanını diğer, çevresel veya dışa dönük olarak tanımlaması işlevidir (Dyer, 1993, s. 14).

c. Ana/Başkarakter/Başkişi

Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü'*nde başkarakter Almancada held; Fransızcada héros; protagoniste; İngilizcede hero, heroine (kadın kahraman), principal personage, protagonist karşılıkları verilmiştir. Türkçedeki öteki kullanımlar ise "anafigür[96]; ana kişi[97]; aslî şahıs; birinci derecedeki kahraman, baş figür, kahraman, merkezî kişi, protagonist[98]; baş kahraman[99]; asıl kahraman[100]; başkarakter[101]" olarak belirtilmiştir (Sazyek, 2015, s. 55).

Roman türü öncesi anlatılarda ve romanın doğuşunda yansıtmacı bir bakış hâkimdir. Bu bakış tür içindeki karakterlerin de bu şekilde karakterize edilmesine sebep olmuştur. Böylece karakterlerin taklit ile temsili söz konusu olmuştur. Roman türünün gelişmesiyle karakterler de değişim geçirir. İlk anlatılardan itibaren bu değişimde dikkati çeken, başkarakterin kahraman (hero) adını almış olmasıdır (Sazyek, 2015, s. 58). "… Okurun sempati duyduğu bu sanal kahraman bazen romanın kendisini gölgede bırakarak kültleşir… başkişinin temsil ettiği kişiliğin adıyla kavramlaştırıldığı da görülmüştür." (Sazyek, 2015, s. 58). Bu kavramlaşmayla, baskın bir

96 (Tunalı, 2002)
97 (Belge, 1972)
98 (Belge, 1994)
99 (Bourneur-Quellet, 1989); (Kıran, 2011)
100 (Tekin, 2015)
101 (Cohn, 2008)

başkarakter modelinin dış gerçekliği anlatmasıyla karşılaşılır. Hatta bu başkaraktere 'kahraman' da denir.

Dış gerçekliğin anlatımında kullanılan bir terim de 'sözcü'dür ve başkarakterle karıştırılmaması için ele alınmalıdır. *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde bu terimi karşılayan Fransızcada raisonneur, İngilizcede spokesman, Türkçede yansıtıcı figür; 'yazarın sözünü emanet ettiği şahıs'[102] kullanımları belirtilmiştir. Sözcü, yazarın metindeki rolünü üstlenmektedir. Romandaki önem derecesine göre hangi karakterin sözcü olduğu düşüncesi başkaraktere göre konumlanır. Ancak sözcü, başkarakter ile aynı şey değildir. Rol olarak yansıtıcı bir kimliği taşır. Bu kimlik ise yazarın kişiliğine odaklanır ve kurmacaya karışır. Kendine özgü bir karakter olur. "Aksi halde figür, ne kadar kurmaca içeriğin bir ögesi olsa da yapay bir niteliğe bürünecektir. Bu yapaylık, fazlasıyla kitabî konuşma, yine fazlasıyla 'didaktik' ve 'telkinci davranma' ve 'felsefî ve hatibane çıkış'larda bulunma noktalarında yoğunlaşır." (Sazyek, 2015, s. 296). Yani yazar ve başkarakter bazen birbirinin izdüşümü[103] olur ancak sözcünün böyle olma zorunluluğu yoktur. Sözcü işlevsel bir değer taşır. Başkarakter olmayan figüratif karakterler de bu işlevde bulunabilir. Sözcüler, bazen yazarın açıkça söyleyemeyeceği; hatta tarihî kişilerine dahi söyletemeyeceği şeyleri üstlenebilir. "Sartre, kahramanlarınızın gerçekte yaşamasını ister misiniz? O hâlde onların serbest olmalarını sağlayınız, şeklinde yazar" (Bourneur-Quellet, 1989, s. 164). Böylece sözcüler, kâğıt varlık olmaktan uzaklaşabilirler.

Yansıtıcı roman anlayışından sonraki kurmacalar, yeni bir bakış açısı kazanmıştır. Sanayileşmenin getirdiği yabancılaşma ile karakterleri silik bir konum almış ve iç gerçekliğin anlatımı olmuşlardır. Böylece karakter, yeni bir ad kazanmıştır. 'Protagonist' terimi bu romanların başkarakterleri için kullanılır.

Roman Terimleri Sözlüğü'nde protagonistin kavram alanına bakılırsa, Almancada antiheld; Fransızcada protagoniste; İngilizcede protagonist, problematique hero; Türkçede silik baş figür, zayıf kahraman[104], eksen karakter[105] karşılıkları geçer. Sazyek, protagonistin "Başkişinin modernist roman sistemindeki karşılığı" (Sazyek, 2015, s. 280) olduğunu söyler. Protagonist, kahraman gibi dış gerçeklikle savaşmak yerine kendi iç gerçekliğiyle mücadele

102 (Aktaş, 2005)

103 Sazyek, Ahmet Midhat ile Rakım Efendi'nin izdüşümü olduğunu ancak Rakım'ın sözcü olmadığını söyler.

104 (Aytaç, 2003)

105 (Uç'tan akt. Sazyek, 2015)

eder. Bu mücadele onu dış gerçeklerden hatta kendinden uzaklaştırır. Bunun sonucu olarak da toplumla uyum sağlayamaz.

Postmodernizmde başkarakter;

> "…artık yansıtmacı romanın tipik ya da karakteristik özellikler taşıyan kahramanından ve modernist romanın içe çekilen protagonistinden çok farklı niteliklerle bezenen bir figürdür. Ne -karakter[106] ve protagonist gibi- iç dünyası çok derindir ne de -tipik sorumluluklar yüklenmiş kahraman gibi- kendisi dışında bir değeri temsil eder. O, tanıklıklarını ya da yaşadıklarını -üstkurmaca ya da metinlerarasılık yöntemleri kapsamında- sadece nakleden, sergileyen, sunan bir figürdür artık… başlıca görevi, içeriği okuyucuya aktarmaktan ibaret kalan başkişi, böylelikle antikarakter adını alır." (Sazyek, 2015, s. 59)

Burada figür terimi ile kastedilen, karikatür gibi bir rol üstlenmiş olmaktır. Karikatür de benzer içeriği anlatmak üzere ele alınan âdeta çizili bir temsil gibidir. Bu temsil, tipik özellik taşıyan yansıtmacı eserlerdeki karakterler gibi değildir. Sanal bir gerçeklik içinde yer alır. Bu da onun âdeta gerçekliği olmayan, sadece dille kurulmuş -bir üslup olduğu- anlamına çıkar. Bu üslup içindeki parçalanmış özne sürekli dönüşüm hâlindedir. Belli bir karakteristiği yoktur. Bu nedenle de karakter teriminin anlamının da parçalandığı görülür ve 'antikarakter' terimi doğar.

'Antikarakter', kahraman gibi toplumun normlarının peşinde değildir. Bunun sorgusunu da yapmaz. Kendi varlığı önemlidir. Bu sebeple de genellikle olumsuz anlamıyla anlaşılmıştır. Oysa olumlu özelliklere sahip olan örnekleri de vardır. Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde karşıt figür terimini ele alır ve diğer kullanımlarından da bahseder. Almancada zahler person; Fransızcada antagoniste, la force opposante; İngilizcede antagonist, Türkçede antagonist, hasım[107]; karşı güç[108]; hasım kahraman[109]; karşıt kahraman olarak belirtilir. Sazyek, karşıt karakteri yorumlarken vaka zincirinin düğümlenmesinde önemli bir rolü olduğunu ve bu rolün 'actantlar' modelindeki engelleyici gibi olduğunu vurgular. Ona göre karşıt karakter tipik özellik gösterir (Sazyek, 2015, s. 193-194). Ayrıca karşıt karakter kimi kaynaklarda din, yasa, ahlak gibi bazı engelleyici tutum ve olgular için de kullanılmıştır. Ancak

> "… antagonistin bir kişi olabilmesinin temel gerekçesi, bilincin ürünü olan bir engelleyiciliğe dayanmasıdır. Bir nesne, fikir, yer gibi şeylerin tek başlarına antagonist olamayacağının da dayanağıdır bu koşul. Dolayısıyla bunlar

106 Değişken karakterden söz ediyor.
107 (Aktaş, 2005)
108 (Bourneur-Quellet, 1989)
109 (Boynukara, 2002)

> bir roman kişisinin (karşıt figür) taşıdığı, kişilik ögeleri, temsil ettiği değerler olarak personifikatif/kişileştirilmiş ürün hâline gelmedikçe karşıt figür diye kabul edilmeleri olanaksızlaşır." (Sazyek, 2015, s. 195)

Böylece karşıt karakterin actantlar modelindeki değer nesnesine ulaşmayı engelleyen herhangi bir güç olamayacağı ortaya çıkar.

'Karşıt karakter', Harvey'in karakter tasnifinde 'kart karakter' terimi yerine kullanılmıştır. Korkmaz, onu 'düz karakter'[110] olarak değerlendirir. Kıran da karşıt karakterin bazı anlatılarda esas özne olduğunu söyler (Kıran, 2011, s. 213). Bu anlamda karşıt karakterin merkezî bir konum da taşıyabilmesi mümkündür. Zaten karakterin merkezî bir konum taşıması için başkarakter olması zorunlu değildir.

1. Kahraman

'Kahraman' teriminin, Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde Almancada 'held', 'heroe', Fransızcada 'heroique', İngilizcede 'hero/heroine' olarak adlandırıldığını ve yansıtmacı romanda kahramanın başkişiye karşılık olarak kullanıldığını belirtir. Buna göre, kahraman evrensel ahlaki bir gerçeklik üzerinden eylemleriyle olumlu bir karaktere dönüşen yapıyı temsil eder (Sazyek, 2015, s. 189).

Zekiye Antakyalıoğlu[111] "Hero of the Novel as the Uncrowned Hero of the Epic" adlı makalesinde 'novelistic hero' terimi yani roman kahramanına değinir. İlk olarak hero/kahraman kelimesinden başlar. Ona göre kahraman etrafındakilerin niteliklerinden üstün efsanevi bir figürdür. Bu üstünlük fiziki ve ruhsal bir yeterlilik ile bir amaca odaklanmış olmaktır (Antakyalıoğlu, 2009, s. 1). Yine araştırmacı, kahramanın ikinci anlamının popüler bir söylemle başkarakteri işaret ettiğini söyler. Bu başkarakter birey olarak kurguda yer alır ve Don Kişot, Gregor Samsa ve Emma Bovary gibi örnekler verir (s. 1). Bu ikinci anlamda kullanılan kahraman kelimesi, destan kahramanından farklıdır ve buna da 'epic individual/epic birey' der. Epik birey, çağdaş gerçekliktedir (s. 2).

The Routledge of Dictionary of Literary Terms adlı sözlükte hero/kahraman maddesinde eleştirmenlerin değişken bir yapıya sahip character[112] terimini 'hero'ya karşı tercih ettikleri görülür. Söylem, eylem ve geleneksel motifleri analiz ettikten sonra bu terim, epik bireyi de içine alan bir anlam

110 Korkmaz, düz karakter için yalınkat/tip terimini kullanıyor. Ayrıca kart karakter için bkz. (Korkmaz, 2018, ss. 11-23)

111 Zekiye Antakyalıoğlu'nun *Roman Kuramına Giriş* kitabı terim üzerine ayrıntılı bilgi vermektedir (Antakyalıoğlu, 2016).

112 Burada kastedilen değişken karakter olma durumudur.

kazanır. Epik birey, destan kahramanlarından farklı olarak ikilem içindedir. Ve bu ikilemin getirdiği 19. yy. ile 20. yy. roman karakterleri arasındaki fark üzerine düşünüldüğünde, 'anti-hero' terimi doğar ve kahraman yeniden ortaya çıkar. Bu sözlük yazarı tarafından 'klasik arketipte bir sürgün' olarak tanımlanır (Childs ve Fowler, 2006, s. 107). Kahramanın bu dönüşümü öyküyü geliştirir.

Kıran, kahramanın bireyselleşmiş insanın varoluşunu, sınırlayarak gösterdiğini söyler (Kıran, 2011, s. 211). Yani kahraman kendi içerisinde tipik özellikleri olan ancak diğer karakterlerden ayrılan nitelikler taşır. Kıran, anlatı kahramanının özelliklerini de bazı ölçütlere göre belirlemiştir. Bunlar şöyledir: Ad ve öteki adlandırmalar (takma ad vb…), tanımlanması ve bu tanımlamada kullanılan sözcüksel alanlar, ilk ortaya çıktığı zaman ve uzam, okurun kahramanı ve adını tanımak için izlediği evreler ile anlatıya ve öteki kişilerle ilişkilerindeki rolü (s. 191).

Bu ilişkilerde "… kahraman genellikle dışa dönük bir kişiliğe sahiptir. Elbette bu, onun bireysel özelliklerinin olmadığı anlamına gelmez." (Sazyek, 2015, s. 190). Ancak bir amaca odaklandığı için de işlevsel bir betimlemede diğer edebî eserlerdeki ana karakterlerle ortaklaşabilir. Ana karakter ve kahraman arasındaki farklılaşma, karakterin kolektif olanın vesayetinden ayrılmasıyla başlar.

Otto Rank da *Kahramanın Doğuş Miti* kitabında 'hero' terimini kullanmıştır. Bu terimle anlaşılan "… her zaman tüm mükemmelliklerle donatılmış kolektif bir ego"dur (Rank, 2016). Yani burada kahraman kelimesi genel anlamda kullanılmamıştır. Çoğu Türkçe incelemelerde (…) romanında "Kahramanlar" diye bir başlık açıldığında, o romandaki bütün karakterlerden söz edilmektedir. Bu varsayımda Otto Rank'ın yaptığı ayrım belirsiz hâle gelir. Bu çalışmada sadece 'kolektif ego gösteren karakterler' için 'kahraman' terimi kullanılacaktır.

ç. Merkez Karakter

Roman Terimleri Sözlüğü'nde 'merkez karakter'; Almancada 'zentrale person'; Fransızcada 'personne centrale'; İngilizcede 'central consciousness', 'fragrant character'; Türkçede 'hayalet-kahraman' kullanımlarıyla belirtilir. Bu karakterler başkarakter değildir. Sazyek, merkez karakterin olay içinde baskın olarak yer almayabileceği gibi fiziki olarak da bulunmayabileceğini söyler. Ancak merkez karakter etkisiz de değildir: "Merkez kişi 'Henry James'in terimiyle 'fragrant character/koku/esans kişi' romanda oldukça farklı konumu olan bir figürdür." (Sazyek, 2015, s. 221). Burada 'koku' mecazî

anlamda kullanılmıştır. Söylenmek istenen merkez karakterin somut olarak anlatıda yer almayabildiği ama olaylar ve kişiler üzerinde etkili olduğu görüşüdür. Anlatıda somut olarak yer aldığında da başkarakter olmadan olay örgüsünde belirleyici bir rol edinebilir (Sazyek, 2015, s. 221). 'Egemen karakter' de buna benzer bir terimdir ve anlatıda bulundukları konuma göre isim alırlar.

d. Egemen Karakter

Roman Terimleri Sözlüğü'nde Fransızcada 'personage régnant'; Türkçede 'moda karakter', 'egemen karakter'[113] kullanımları belirtilir. Bu terim merkez karaktere benzer. Ancak merkez karakter anlatının içinde isimlendirilen bir konumu bildirir. Herhangi bir insan modeli oluşturmaz. Egemen karakter ise romanın gelişim süreci içerisinde anlam kazanan bir terimdir. "Bu terimin dolaylı karşılığını, 1867'de, ilk ortaya koyan, Hippolyte Taine (1828-1893)'dir… Taine, 'her çağın edebiyatında o çağın ruhuna uygun bir personnage régnant[114] (moda karakter/egemen karakter)[115] bulunabileceğini savunur." (Sazyek, 2015, s. 123). Böylece egemen karakter değişen her roman sisteminde[116] ön plana çıkacak bir anlam kazanır. Sazyek, bu modellere devrimci tip, alafranga züppe tip gibi örnekler verirken modernist romanın tüm başkarakterlerini de bu konumda değerlendirir (Sazyek, 2015, s. 124).

e. Fon/Figüratif Karakter

Roman Terimleri Sözlüğü'nde Türkçede kullanılan diğer terimlerin 'dekoratif unsur durumundaki kahraman'[117]; 'dekoratif eleman olarak roman kahramanı'[118] olduğu belirtilir. Sazyek bu karakterlerin -kurgudaki çatışma unsuru ve düşünce tarzı üzerinde etkisi olmasa da- olay örgüsü ile karakter ilişkilerini somutlaştırdığını belirtmektedir. Bu karakterler kolektif hafızaya katkı sağlayabilir ve roman ile sosyal ortam hakkında okura fikir verebilir (Sazyek, 2015, s. 137).

Genel bir değerlendirme yapılırsa görülür ki karakterin varoluşu ve işlevleri üzerinden yapılan açıklamalar, terimler arasındaki karışıklığa engel olacaktır. Böylece öykü gelişiminde karakterin konumu açıklığa kavuşur. Çünkü anlatı içindeki ögelerden karakter, metnin türünü belirlerken aynı zamanda ondan da etkilenir. Kıran, bu nedenle karakterin anlatının

113 (Parla, 2005)
114 Bu kelimenin anlamı geçerli demektir.
115 (Parla, 2005)
116 Dönem ya da hareket de bu roman sistemine dâhil kabul edilmiştir.
117 (Aktaş, 2005)
118 (Bourneur-Quellet, 1989)

lokomotifi olduğunu söyler. "Kahraman[119] bir tip göstergesi olarak metnin düzenleyicisi ve bilgilerin toplandığı dilsel bir birimdir. Anlatının var olma koşulu olan kahramanlar, anlatının işlevine göre var olur, davranır ve konuşurlar. Bu nedenlerle kahraman düşünce dizgelerine ve bireye ilişkin bilgileri de barındırır." (Kıran, 2011, s. 187). Çünkü karakterler hangi gerçeklikteyse ona göre metinde bulunurlar. Aksi hâlde karakterler ilk basamakta zaten kurmacadırlar. Ancak metnin içinde canlanırlar ve eğer yansıtmacı bir bakış açısı söz konusuysa bu özelliklerini de yazarının gerçek dünyadan edindiği tecrübeyle kazanırlar. Hatta roman karakterinin betimlenmesi ve diyaloglarda söyledikleri kadar söylemedikleri de önemlidir. Bunlar karakterin ruhsal boyutunu ortaya koyar ve anlatı, iç gerçeklik içerisindeki karakterin çatışmalarına odaklanmış olur.

"Hamon ise göstergebilimci bakış açısıyla, gerçek insan konusunda yoğunlaşmaktansa, kahramanı, dilsel gösterge" lerden (Kıran, 2011, s. 188) oluşan bir gösterge olarak kabul etmeyi önerir. Böylece kahramanı, okurun metnin içine dağılmış göstergeler bütününden yola çıkarak oluşturduğu zihinsel bir yapı olarak tanımlar.[120] Kahraman tek başına incelenecek bir özellikler bütünü değil, metnin oluşturduğu bir karşıtlıklar dizgesidir. Postmodern romanlarda kastedilen bakış açısı da böyle bir dilsel tanımlamayı getirmiştir. Sonuç olarak karakter terimleri romanın gerçekliğe bakışına ve metindeki işlevsel konumuna göre anlam kazanmaktadır. Ayrıca bu terimler metin bütünlüğü içerisinde değerlendirilmeye kalkıldığında bazı alt gruplara ayrılmaktadır.

2. Karakter Dizgesini Oluşturan Sınıflandırmalar

Karakterlerle ilgili sınıflandırmalara geçmeden önce iki farklı düşünceden bahsetmek gerekir. Bu düşüncelerden biri göstergebilimsel ve yapısalcı bakışın metodu olarak roman karakterinin gerçek birinden tamamen bağımsız olduğu; diğeri ise karakterin taklit olduğu fikridir. Karakterin taklit olduğu fikrini benimseyenler, karaktere mimetik olarak bakar. Ve taklite rağmen, karakterin psikolojisi ve kendine has özellikleri bu bakışta önem kazanır. Yani yapısalcıların karakteri mit gibi evrensel bir bakışla gösterdiği ilk görüşten farklıdır. Bu iki görüş teorileri de etkiler (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 136-137).

Dervişcemaloğlu, bu teorilerden bahsederken Rimmon-Kenan'ın benimsediği iki yaklaşımın sentezini kurar ve karakterleri "hem birer kişi hem de metne ait parçalar" (s. 137) olarak görür. Bu anlayışa göre de çok çeşitli sınıflandırmaların yapılması mümkündür.

119 Kıran, karakter için kahraman hatta oyuncu terimlerini kullanır.

120 Göstergebilim verilerinden faydalanarak anlatıyı ele alan örnek için bkz. (Rifat, 2012, ss. 15-20)

Anlatı teorisinde Aristo ve Platon önemli isimlerdir. Aristo'nun olay örgüsüyle ilgili ve Platon'un mimesis ve diegesis ayrımıyla türlere yaklaşımı, teorinin köklerini oluşturmuştur. Bu kategoriler karakter ve eylemleri üzerinden anlatı teorisinin sınıflanmasında basamak olmuştur (s. 16).

Karakter tipolojisinin eski Yunan'dan itibaren olduğunu söyleyen Boynukara, "Karakter ve Tip" başlıklı yazısında şu kavramlara değinir:

> "Kendi kendisiyle alay eden eiron ya da kibirli, yüksekten atan alazon eski Yunan tiyatrosunda sıkça karşılaşılan tiplerdir. Orta Çağ'da insanlar mizaçlarına göre 'choleric' (çabuk kızan), 'sanguine' (neşeli) 'melancholy' (hüzünlü) ya da 'phlegmatic' (soğukkanlı) gibi tiplere ayrılırlardı (Keshner 106). 1940larda bu sınıflandırmanın modern bir versiyonu W. H. Sheldon tarafından yapılır. Buna göre insanlar esas itibarıyla üç sınıfa ayrılır: Mezomorj (masküler, aktif, iddialı), endomorj (şişman, isteklerine düşkün, edilgen) ya da ektomorj (ince, entelektüel ve duyarlı)" (Boynukara, 2002, s. 204)

Bu isimlendirmeler psikolojik çıkarımlar üzerinden yapılmıştır. Aristo'nun olay örgüsü odaklı yaptığı tanımlamalara benzer. Chatman, Aristo'nun karakterlere ortalama özellik olarak bakışını değerlendirirken baht ve olay örgüsü arasında ilişki kurduğunu belirtir ve onun üç tip örneğini açıklar: "sınırsız iyi, sınırsız kötü ve ikisinin arasında bir yerde bulunan asil." (Chatman, 2009, s. 78). Bu sınıflama anlatının öykü olabilmesi için çatışmanın zorunluluğunu ve karakterin rolünü ortaya koymaktadır.

Karakterlerle ilgili tasnif çalışmalarında alışılagelen bir örnek de Forster'ın 1927 yılında Cambridge Üniversitesinde yaptığı konuşmada[121] yer almaktadır. Burada odaklandığı ayrım düz/yalınkat (flat) karakter ve yuvarlak (round) karakter terimleri üzerinedir. "… Yalınkat kişilere on yedinci yüzyılda humour[122] adı verilirdi; bunlara kimi zaman tip, kimi zaman karikatür de denmektedir. Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi, tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi, kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar." (Forster, 1985, s. 108). Forster, düz karakteri tek boyutlu ve durağan olarak tanımlar. Yuvarlak karakteri de üç boyutlu ve dinamik olarak anlatır. Forster'ın bu tasnifi karakterin eylem gücüne göre yapılmıştır. Yuvarlak karakterin karmaşık özellik göstermesi ve okur tarafından ne yapacağıyla ilgili net kestirimler yapılamaması bu eylem gücünden kaynaklıdır.

Dervişcemaloğlu, Rimmon Kenan'ın 'Forster'ın karakter kuramı hakkındaki düşüncelerini' aktarır. Ona göre bu tasnifin zayıf tarafları vardır.

121 Bu konuşma *The Aspects of Novel* olarak yayımlanmıştır (Forster, 1985, s. 8).

122 Karikatür anlamında kullanmıştır.

İlk mesele 'düz' kelimesinin derinlik ve canlılıktan uzak olması durumudur. Çünkü karakterin düz olmasına rağmen canlı ve derin nitelikler taşıması mümkün görünür. Diğer mesele bu tasnifin indirgemeci olmasıdır. Karakterler arasında pek çok farklı sınıflandırma dereceleri görmezden gelinmiştir. Son olarak karmaşık ama statik; basit ama dinamik karakterler de var olabilir. Dervişcemaloğlu'na göre karakterin gelişim göstermesi, basit ya da karmaşık kurgulanmasına dayanmaz (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 144).

Forster'ın bu ikili kategoriye ayrılan tasnifinden sonra daha gelişmiş bir sınıflama sunan W. J. Harvey'dir. *Character and the Novel* (Karakter ve Roman) adlı çalışmasında dört başlıktan oluşan bir karakter tasnifi yapmıştır. Ana/baş karakter (protagonist), arka plandaki yani fondaki karakter (background), kart (card) karakter ve ip karakter[123] (ficelle[124]). Harvey'in başkarakter ve fon karakteri, Forster'in ayrımıyla örtüşür. Harvey, başkarakter ve fon karakter arasında bazı niteliklerin derecelendirilebileceği örneklerin olabileceğinden bahseder. Mesela ona göre norm karakter/ficelle herhangi bir fon karakterden daha bireyselleşmiştir. Romanda varoluş amacı da bazı işlevlere hizmet etmektir. Başkarakterle norm karakter arasındaki fark, norm karakterin bu amaçta araç yani rehber olmasıdır (Harvey, 2004, s. 174-175). Harvey'in tasnifinde son karakter olan kart karakter, nadir de olsa romanda başkarakter olarak konum alabilir.

Dervişcemaloğlu, Harvey'in açıklamalarını şöyle yorumlar: O hâlde düz ancak fazlasıyla canlı ve gerçekçi karakterler için 'kart karakter'; buna nispeten yuvarlak ancak tipik ve temsilî karakterler için de 'norm/ip karakter' denilebilir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 145). Ayrıca bu konuda Harvey'i eleştiren Fishelov'un görüşlerine de yer verilmelidir.

"Fishelov'a göre Harvey, karakterlerin işlevlerini esas alan kriter ile genel bir karakter tipolojisi ortaya koyma teşebbüsünü birbirine karıştırmıştır. İşlevsel kritere göre öncelikle bir ana karakter, yardımcı rolde bir ip karakter ve arka plandaki fon karakter vardır. Bu durumda kart karakter açıkta kalır. Harvey kart karakteri ana karakterlerle arka plandaki karakterin arasında –ip karaktere yakın- bir yerlere yerleştirmeye çalışmıştır; ancak tıpkı

123 Norm karakter.

124 Wayne Booth, Henry James'in ficelle (dost, sırdaş) terimini uydurma sebebini açıklar. Ficelle kahraman değil okurun ihtiyacıdır. Okur bu karakter sayesinde esere tutunur (Booth, 2012, s. 9). Böylece karakter gibi okuru da yaratmaktadır yazar. Zaten *Kurmacanın Retoriği*'nin ön sözünde Booth, didaktik kurmacayla alakadar olmadığını açıklar. Doğal olarak kurmacanın okur odaklı değerlendirilebileceği üzerine düşünerek hazırlanmış bu kitapta yöntem de buna göredir. Yine folyo karakter diye bir terim daha vardır. O ise sönüktür ancak başkarakterin parlamasına yardımcı olur. Koro karakter de olaylara dâhil olmasa da bilgece söylemleri olabilir.

Don Kişot örneğinde olduğu gibi ana karakterin aynı zamanda kart karakter olabileceği durumlar da mevcuttur." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 145)

Aslında Harvey'in teorisindeki anahtar kelimelerden biri 'ilişki'dir. Ona göre her bir ilişki, karakter etrafındaki diğer karakterleri tanımlamak için kullanılır. Yani, bir ağ olarak oluşturulan ilişkiler, her kategorinin her karakterini de içine alan bir 'insan bağlamı' yaratır. Bu bağlam içinde anlatıcı, yazar ve okuyucu vardır. Farklı karakter kategorileri ve özellikleri olarak düzlük ve yuvarlaklık veya bireysellik ve tipiklik gibi yalnızca böyle bir 'kişilerarası' bağlamın çerçevesi kullanılabilecek bir ölçek belirlenmemiş olduğundan bu özellikleri ölçmek, mutlaka çok görecelidir (Varis, 2013, s. 28). Varis Harvey'in gelenekçiler ve yapısalcılar arasında en eski köprü olduğunu ve karakterleri hem bireyler hem de parçalar olarak görmemize izin veren bir 'çift görüş' yarattığını söylemektedir (s. 29).

Harvey'den başka karakter tipleri hakkında düşünen bir isim de Ewen'dir. Rimmon-Kenan'ın Ewen'ın karakter tasnifi hakkındaki yargıları önemlidir. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics* adlı çalışmasının characters/karakterler bölümünde karakterleştirmenin indirgemeci olmayan bir yaklaşımda olduğunu söyler ve ayrıntılı kategorilerle de karakter sınıflandırmalarını doğru bulmadığını belirtir. O, daha çok uzlaştırmacıdır. Bu sebeple de Ewen'ın karakter teorisine getirdiği bazı ilkeleri[125] şöyle yorumlar (Rimmon-Kenan, 1983, s. 41). Ewen, karakterlerin sınıflandırılmasını bir süreç olarak görür. Bu süreci yöneten üç madde vardır: Karmaşıklık, gelişim ve iç dünyaya nüfuz etme.

Karmaşıklık[126], birden fazla niteliği taşır ve mutlaka baskın bir özellik üzerine inşa edilir. Bu sınıflamaya alegorik figürler[127], karikatürler[128] ve tipler[129] dâhildir. Ortak özellikleri bir temsile odaklanmış olmalarıdır. Alegorik figürde özel ismin baskın niteliği taşıması; karikatürde baskın özelliğin abartılması; tipte ise bireysel olanın yerine toplumsal bir temsile odaklanılması söz konusudur (Rimmon-Kenan, 1983, s. 41).

Gelişim[130], karakterin sahneye konulmasından itibaren kişilik özelliklerinde tutarlı olup olmaması meselesine dayanır. Bazı karakterler metinde statik bazıları dinamiktir. Ve bu tanımlama gelişim ekseninde sınırlayıcı

125 Bu konuya, terim birliğini sağlamak için, *Anlatıbilime Giriş* kitabında yer veren Dervişcemaloğlu'nun çevirisi üzerinden kontrol edilerek çalışılmıştır.

126 Ewen'in metninin aslı İbranice'dir. Rimmon Kenan'ın Ewen'in tasnifini değerlendirdiği kısımda bu terim 'complexity' olarak geçer.

127 Rimmon-Kenan'ın çalışmasında terim 'allegorical figures' şeklinde geçer.

128 İngilizce terim karşılığı: 'Caricatures'.

129 İngilizce terim karşılığı: 'Types'.

130 İngilizce terim karşılığı: 'Development'.

değildir. Mesela statik bir karakter sadece tek bir özelliğe sahip olmak zorunda değildir (Rimmon-Kenan, 1983, s. 41).

İç dünyaya nüfuz etme[131], karakterin iç dünyası yani bilinci hakkında çıkarım yapmayı sağlayacak bir inşadan söz eder. Rimmon-Kenan, karakterin bilincini sunması ve dışarıdan gözlenmesi arasındaki durumun tutarsızlık değil, bir uzlaşma olduğunu söyler (Rimmon-Kenan, 1983, s. 42).

Fishelov, "Types of Character, Characteristics of Types" adlı makalesinde Hochman'ın teorisinin Harvey'in kitabından yirmi yıl sonra ortaya çıktığını ve onun bu çalışmasının[132] hem edebî duyarlılık taşıdığı hem de eleştirel tartışmalara katkı sağladığını söyler (Fishelov, 1990, s. 423). Hochman'ın sınıflamasında Forster ve Harvey'den ayrılan taraf yuvarlak karakterlerle ilgili olan düşüncesidir. Bu düşüncesini ikili terimlerin oluşturduğu sekiz başlıkta[133] tasnif eder:

1. Üsluplaştırma-[134]Doğalcılık[135]
2. Tutarlılık-Tutarsızlık[136]
3. Bütünlük- Parçalılık[137]
4. Gerçekçilik-Sembolizm[138]
5. Karmaşıklık- Basitlik[139]
6. Şeffaflık-Bulanıklık[140]
7. Hareketlilik-Durağanlık[141]
8. Kapalılık-Açıklık[142].

Fishelov, Hochman'ın eksiksiz bir tasnif geliştirme çabasına rağmen bazı eleştiriler getirir. Ona göre bu tasnifte ilk eleştirel durum; karakterin düşüncelerinin açıklanma tercihinin yazarda olması sebebiyle karakter bilinci olmayan karakterler hakkında çıkarım yapılmasının anlamsız olmasıdır. Çünkü burada karakter özellikleri dışında bir ölçüt söz konusudur. O ölçüt

131 İngilizce terim karşılığı: 'Penetration into the inner life'
132 *Character in Literature.*
133 Bu başlıklar için terim problemine karşı Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* kitabındaki çeviri esas alınmıştır.
134 Fishelov makalesinde Versus (vs), yani -e karşı anlamında kullanmıştır. Mesela üsluplaştırma ve üsluplaştırmaya karşılık doğalcılık.
135 İngilizce terim karşılığı: 'Stylization vs. Naturalism'
136 İngilizce terim karşılığı: 'Coherence vs. Incoherence'
137 İngilizce terim karşılığı: 'Wholeness vs. Fragmentariness'
138 İngilizce terim karşılığı: 'Literalness vs. Symbolism'
139 İngilizce terim karşılığı: 'Complexity vs. Simplicity'
140 İngilizce terim karşılığı: 'Transparency vs. Opacity'
141 İngilizce terim karşılığı: 'Dynamism vs. Staticism'
142 İngilizce terim karşılığı: 'Closure vs. Openness'

de yazardır. Fishelov, karakter tasnifinin niteliklere göre yapılması gerektiğini düşünür. Bahtin'in söylediği gibi, yazarın bilincinin bir bilincin bilinci olduğunu burada hatırlatmak gerekir (Bahtin, 2005, s. 26).

Bir başka durum da Fishelov'un eleştirdiği karakter özelliklerinden hareket edilmeden başka bir ölçüt üzerinden sınıflandırma yapılmış olmasıdır. Karakterin kapalı ya da açık olması meselesi de okuru esas alan başka bir kriterdir. Varis, Hochman'ın okurun bilişsel süreçlerini sınıflandırmasına kattığını söylemektedir. Karakterin bilişsel görünümü, okuyucunun okuma süreci boyunca sürekli ve aktif şekilde oluşturduğu bir şema olarak tanımlanır (Varis, 2013, s. 8). Bu, Dorrit Cohn'un 'anlatı sesi' teorisine benzemektedir. Yani karakter, gerçek dünyadaki insanın bilinçdışı üzerinden açıklanmaktadır.

Son olarak Fishelov, Hochman'ın kategorisinin birkaç temel kritere yaslanmasını eleştirir. Bunun daha çok geliştirilebilir olduğunu, mesela kutsal[143], olağan[144], ilginç[145] ve budala[146] gibi karakterlerin de anlatıda olabileceğini söyler. Ancak bunlar kategoride yoktur.

Fishelov, birkaç temel ölçütten oluşan düz tipolojiyi derlemenin kolay olduğunu ancak sürekli artan sayıda kategoriye sahip bir yuvarlak tipolojiyi gruplamanın zor olduğunu belirtir (Fishelov, 1990, s. 424). "Types of Character, Characteristics of Types" adlı makalesinde tipik ya da bireysel karakter kavramlarını kullanır. Sonra "Flat and Round Typologies" başlığını açarak Forster'ın temellendirdiği meseleye kendi bakış açısıyla yaklaşım getirir.

	Flat-Construction level	*Round-Construction level*
Flat-Textual level	"Pure" type[147]	Type-like individual[148]
Round-Textual level	Individual-like type[149]	"Pure" individual[150]

(Fishelov, 1990, s. 426)

Burada Fishelov, dört kategoriden bahsetmektedir. Koyu harfle yazılanlar, karakterin metindeki görünümlerini verir. Karakter ya düz ya da yuvarlaktır. Eğik harfle yazılan başlıklar da yapılandırılan ve yorumlanan karakteristik özelliğin inşasına değinir. Tipiklik ve bireysellik derecesini verir. Dervişcemaloğlu, Fishelov'un iki farklı ayrımdan hareket etme sebebini "…

143 İngilizce terim karşılığı: 'Spiritual'
144 İngilizce terim karşılığı: 'Mundane'
145 İngilizce terim karşılığı: 'İnteresting'
146 İngilizce terim karşılığı: 'Dull'
147 Sadece tipik özellik taşıyan.
148 Tipik karakter, tipleşmiş. Düz karakter. Sosyal tip gibi bir karakter özelliğine yaklaşan.
149 Bireyselleşen karakter, yuvarlak karakter.
150 Sadece bireysel özellik taşıyan.

hem karakterlerin gerçeğe benzeyen bazı özelliklerini dikkate almak hem de bu karakterlerin edebî bir metne iliştirilmiş varlıklar olduğu gerçeğine sadık kalmak" şeklinde açıklamıştır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 148). Ancak Margolin, Fishelov'u basit türleri sınıflandırmasına dâhil etmediği için eleştirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 149).

"Uri Margolin'in belirttiği gibi, karakterler 'bağımsız olarak var olan varlıklar'dır, ancak 'teoriye bağlı kavramsal yapılar'dır. Yani karakter, okuyucuların algılarına bağlı bir şeydir. Doğrudan gözlemlenemez, bu yüzden kişi hakkında bir şey söylenmeden önce karakterin görüldüğü bir teori seçilmelidir" (Varis, 2013, s. 7).

Karakter teorilerinde Margolin'in eleştirisi üzerinden düşünülürse, karmaşık karakterlere odaklanılmış olması, aslında anlatıların ihtiyaç duyduğu gelişimsel süreçle alakalı olduğu düşünülebilir. Çünkü romanın değişiminde karakterler, artık olay örgüsünün baskınlığından[151] uzak bir 'sözel davranış' ile 'sözel olmayan davranış'[152] temsilindeki farklılığın içindedirler. Alışılagelen yazar anlatıcı tanıtımları ya da karakterin eylemlerinin aktarımı üzerinden tipik davranışlar üzerine karakter metinde daha çeşitli özelliklerle var olmaktadır.

Karmaşık karakter teorileri tasnifinin önemi, bir de gerçek dünyada bireyin değişken bir karakter özelliği içerisinde olması ve bunun romandaki temsili olabileceği düşüncesi üzerinden değerlendirilebilir. Dervişcemaloğlu, tematik bileşenleri de unutmadan karakterin hem mimetik hem de yapay (sentetik) bileşenleri olduğunu idrak etmek gerektiğini söylemektedir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 156). Ayrıca mimetik karakter araştırmalarının etkisiyle ortaya konulacak üç teoriden bahseder: semantik (anlambilimsel) teoriler, bilişsel teoriler, bildirişimsel teoriler. "Semantik teoriler günümüzde oldukça popüler olan 'mümkün dünyalar teorisiyle' ilgilidir; bilişsel teoriler daha çok okuyucuların zihninde oluşan modellerle ilgilidir; bildirişimsel teoriler ise anlatıdaki 'aracılık etme' (mediation) süreciyle ilgilidir. Bu üç yaklaşım her ne kadar farklı noktalardan hareket etse de birbirini tamamlayan, zaman zaman da birbiriyle çakışan özellikler göstermekte ve karakter teorisiyle ilgili zengin yorum, değerlendirme ve tespitler içermektedir." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 156). Sonuç olarak karakterle ilgili teoriler, hem klasik (yapısalcı) hem de klasik sonrası yaklaşımlar olarak çeşitli şekillerde sınıflandırılabilmektedir.

151 Karakter mi olay örgüsü mü önemli tartışması karakter başlığı altında yapılmıştı.

152 Karakterin metindeki temsili için kullanılan bir terimdir.

Klasik sonrası teorilerden biri Palmer Alan'a aittir. *Social Minds in the Novel* adlı çalışmasında, karakterlerin kurmaca zihinleri üzerinden değerlendirme yapılabileceğini söylemiştir. Palmer, bunu düşünürken "zihin felsefesi; sosyal, bilişsel ve diskürsif psikoloji; sinirbilimi ve psiko-dilbilim gibi bilişsel temelli bilim dallarının verilerinden" hareket edilebileceğini vurgulamıştır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 156).

Bourneur-Quellet, bu sistem içerisinde önce 'ilişkiler şebekesi olarak' roman kahramanlarını ele alır. Bunu da tabiat ve objelerin karakterle ilişkileri derinleştirdiği kanısıyla açıklar. Ona göre tabiat ve nesnelerin tasviri, karakterin ruhi durumunu verebilmektedir (Bourneur-Quellet, 1989, s. 148). Bu nedenle Bourneur-Quellet, "roman kahramanı, sadece kendi içindeki şeytanlara bağlı değildir; roman kahramanı, bir cemiyetin üyesi olabilir, bu cemiyetle şiddetli bir çatışma içerisinde olabilir veya cemiyet dışında kalabilir. Roman kahramanı, yazarın bağlı bulunduğu devrin sosyal yapısıyla ilişkileri dâhilinde, bu yazarın bir yansıması olarak idrak edilebilir." der (Bourneur-Quellet, s. 169). Böylece de 'problematik kahraman'[153]/'ecinli kahraman' dediği bir terimden daha bahseder. Bu karakter, dış gerçeklikle uyum konusunda arada kalmış ve kendine yönelmiştir. Daha sonra bu karakterler de romanın değişim süreciyle Bourneur-Quellet'ın dediği gramatikal şahsa dönüşür. Böylece karakterin macerasının anlatıldığı eserlerden, kendine yöneldiği kurgulara ve oradan da Yeni Roman ile karakterin değil, yazının macerasının ele alındığı şahıs zamiriyle adlandırılan karakterlere dönüşümü gibi durumlar gerçekleşmiştir. Daha sonra bu şahıs zamiriyle ele alınan karakter, bir figür olarak değerlendirilmiş, geçmişinden uzak sadece o anın parçası olan özellikleri taşımıştır (s. 198). Ancak bu karakterleştirme teknikleri nihai bir bakış değildir. Bu gelişimi öngören tüm yöntemler, hâlâ edebî eserlerin kullanım alanındadır. Öncekini yıkan değil, dönüştürüp yenileyen bir bakış söz konusudur.

Bir de fonksiyonlarına göre bir ayrım yapılır. İlk madde, roman dünyasının 'dekoratif elemanı olarak roman kahramanı'dır. Bu aksiyona katkı sağlamayan ve psikolojik derinliği olmayan karakter şeklinde tanımlanabilir. Bu tanıma rağmen gereksiz olduğu söylenemez. İkinci madde 'aksiyonun faili olarak roman kahramanı'dır. Burada Etienne Souriaux'un güçler sisteminden bahsedilir. Bourneur-Quellet, Etienne Souriaux'tan edindiği bilgiye göre "Güçler sistemi[154] demek, itici ve çekici güçler, ahlaki şok karşısında aynı hedefe yönelme veya yıkıcı infial, birlik beraberlik veya birbirine düşman bölünmeler sistemi demektir." (s. 152). Bu sistem altı başlığa ayrılır: Başkahraman

153 Kaynakta 'demoniaque' olarak geçer. Şeytani demektir.

154 Bkz. (Korkmaz, 2007)

(protagoniste)[155], hasım kahraman (antagoniste)[156], istenilen veya istenilmeyen obje[157], verici kahraman[158], (s. 153) alıcı kahraman[159], yardımcı kahraman[160]. Ve bu başlıklara dâhil edilecek karakterler her zaman kişi olmak zorunda değildir (s. 154). Hawthorn da karakterleri ona benzer bir yaklaşımla ele alır. "Ana karakter, fon karakterler, düz ve baskın karakterler, yedek karakterler[161]" (Hawthorn, 2014, s. 199).

Bourneur-Quellet, daha sonra Cl. Bremond'un dramatik karakter sınıflamasını verir.

> "Her hikâye ile ilgili olarak temel fonksiyonları, patients (hikâyede değiştirici veya koruyucu yöntemler) ve agent (bu yöntemlerin müteşebbisleri) diye iki ana gruba ayrılır. Agent ve patient'ların yönlendirdiği rollerin genel olarak incelenmesi, etkilenen veya etkileyici çeşitli aksiyon tipleri içerisinde spesifik agent gruplarını ortaya çıkarır. Bunlar da daha karakteristik alt gruplara ayrılır. Böylece 'etkileyici', 'değiştirici' ve 'muhafazakâr' olarak ortaya çıkan üç grup agent, kendi içinde bölünmelere devam eder. Değiştirici grup 'yapıcı-yıkıcı', muhafazakâr grup 'koruyucu-kırıcı' diye gruplara ayrılır; etkileyici grup, patient kişinin akıl derecesine göre 'bilgi verici-sır tutucu', zihni etkinliklere göre 'hedonique-pragmatique' veya 'ethique' gibi farklı sebeplere bağlı çiftler oluşturur: Buna bağlı olarak 'zorlayıcı-yasaklayıcı', 'aldatıcı-huzur bozan', 'öğütleyici-öğütlemeyici' gibi gruplar ortaya çıkar." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 156)

Eylemler ve olaylardan hareketle rollere ulaşan tasnif örneklerine, Bourneur-Quellet bir yenisini daha ekler ve Cl. Bremond'un tasnifini bu anlamda başarılı bulur. Çünkü karakter tipolojisinde bir yöntem geliştirmiştir ve bu yöntemler anlamsal bir ilişki içerisindedir. Bu anlamsal ilişkilere karakterlerin iradeleriyle hareket edip etmedikleri üzerinden bir düşünce geliştirilmiştir. "Böylece Bremond, hem agent'ı, hem Volition'u hem phase'ı hem processus'ü hem de syntaxe'ı gözönünde bulundurabilecek bir tablo düzenlemeyi

155 Burada aksiyonun kurucusu olarak tanımlanırken Souriaux tarafından tematik güç olarak adlandırılır.

156 Çatışma kurulabilsin diye tematik gücü engelleyen olarak tanımlanırken Souriaux tarafından karşı güç olarak adlandırılır.

157 Korku duyulan ya da amaçlanan hedefin temsili olduğu belirtilirken Souriaux tarafından değerli olanı takdim eder.

158 Hakem rolünde olduğu belirtilir. Aksiyonun ilerleyişinde denge sağlama görevi vardır.

159 Başkahraman olabileceği düşünülür ancak öyle olmak zorunda değildir ayrıca tek bir kişiye de atfedilen bir tanımlama olmayabilir.

160 Yardımcı ve itici güçte bulunan karakter olduğu vurgulanır.

161 "Eş karakterler terimi son zamanlarda özellikle deneysel romanlara uygulanır oldu, ki bu romanlarda eş karakterler özellikle aynı karakterlere ait olan ve kurgusal düz yazı parçalarında görev alan ve her amaca göre değişebilen karakterlerdir. Bu terim eskiden kullanılan yedek karakter terimine çok yakın bir anlam taşıyor." (Hawthorn, 2014, s. 200-201)

başarır." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 156). Ayrıca Bourneur-Quellet, semiyolojik bir yaklaşımdan söz eder. Ona göre kahraman kuramı, bir göstergedir ve sadece metin içerisindeki konumuna göre değerlendirilir. Buna bir başka örnek G. Poulet ve J. P. Richerd'in sadece metin odaklı bakışla değerlendirilebilecek tematik analiz metodu ve bu metodun içindeki aktansiyel analiz yöntemi[162]dir. Bu yöntem de eyleme odaklanılarak geliştirilmiştir. Aksiyonun iyi-kötü, düşme-yükselme, çatışma-bağlanma gibi ilişkilerine odaklanır ve karaktere buradan yaklaşır (s. 157). Eylem odaklı çalışmalar,

> "R. Jakobson ve C. Levi-Strauss'un, Baudelaire'in ünlü "Kediler" (Chats) sonesini inceledikleri 1962 tarihli yapısal çözümleme ve V. Propp[163]'un Masalın Biçimbilimi adlı temel yapıtı yazın alanında kendini duyurmaya başlayan yeni yönelimin öncü çalışmaları olarak anılırlar. 1966 yılında yayımlanan A J. Greimas'ın Semantique Structurale (Yapısal Anlambilim) yapıtında Propp'un anlatı şemalarının indirgenmiş bir modeli metnin anlatısal katmanının önemli bir ögesi olarak yer alır." (Tanyolaç Öztokat, 2005, s. 21)

Propp'un yedi başlıkta topladığı karakter sınıflaması; "hain, bağışçı, yardımcı, aranılan kişi, gönderen, kahraman, düzmece kahraman" (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 139) şeklindedir. Kıran, bu sınıflama ile ilgili şöyle bir açıklama yapar:

> "Bu işlevlerden V. Propp yedi eylem alanı kahramanı çıkarır:
>
> 1-Saldırgan (kötülük, çatışma, izlenme)
>
> 2-Bağışçı (büyülü nesneyi kahramana verir)
>
> 3-Yardımcı (zor işin başarılmasında kahramana yardım eder)
>
> 4-Aranılan kişi (zor işin başarılması istenir: bir eksikliğin dayatılması, düzmece kahramanın keşfedilmesi, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması)
>
> 5- Gönderen (kahramanı gönderir, görevlendirir)
>
> 6-Kahraman (kahramanın gidişi, bağışçısının isteklerine tepki, evlenme)
>
> 7-Düzmece kahraman (düzmece kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar)" (Kıran, 2011, s. 172)

162 Greimas'ın modeli kastediliyor.

163 Aslında Propp'un çalışmaları 1928 yılına tekabül ediyor; İngilizce ve Fransızcaya çevrilmesi ise 1970'leri buluyor (Tanyolaç Öztokat, 2005, s. 62). Detaylı bilgi için Mehmet Rifat-Sema Rifat tarafından 1985 yılında Türkçe yayımlanan Propp'un *Masalın Biçimbilimi* kitabına bakabilirsiniz. Bu kitabın giriş gözlemleri vurgusuyla yayımlanan ve çevirmen tarafından yazılan ön sözde kitabın masal alanı yanı sıra anlatı çözümlemesi bakımından yöntemsel bir öncülük taşıdığı belirtilmiştir (Propp, 1985, s. 7).

Greimas, Propp'un masal örneklerinden çıkardığı otuz bir işlev[164] üzerinden değerlendirdiği yedi rolü, altı kategoriye indirir: Gönderici, Alıcı, Özne, Nesne, Engelleyici, Destekleyici[165] (Tanyolaç Öztokat, 2005, s. 64). Propp ve Greimas'ın tasnifleri eylemle karakter arasındaki ilişki üzerine odaklanır. Hatta eyleyen terimini kullanma sebepleri kişi kavramından daha genel bir tanımı üstlenme amacıdır. İnsan ve insan dışı varlıkların eyleyenler modelinde rolü olacağı düşüncesiyle, bu kelime tercih edilmiştir. Hatta Kıran, eyleyenin insan, nesne, tekil, çoğul, soyut ve somut gibi pek çok karşılığı olabileceğini söyler (Kıran, 2011, s. 272). Ancak bunlar metin içerisinde kâğıttan varlıktırlar. Propp ve Greimas'ın karaktere bakış açıları evrenseldir ve yapısalcı yöntem geliştirmişlerdir.

Campbell'in *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*'nda işaret ettiği işlevler, karakterin hangi tematik çıkarımlarla rol aldığını göstermektedir. Bu rolü alan karakterin varlığını, mit ve düş diye iki farklı noktada değerlendirir. Mitte karakterin tarihsel bir görevi olduğuna inanır. Bu sebeple de ona göre karakter burada kişisellikten çıkarılmıştır. Düşte ise düş görenin sorgu ve araştırma süzgecinden geçerek elenecektir. Yani karakter, mitteki karakterin tarihsel sürecin taşıyıcılığını üstlenen düş görenin çatışmalarından dönüşüm gösterendir (Campbell, 2013, s. 30). "Kahraman modern bir insan olarak

164 "Başlangıç durumu: Aileden biri ya da kahraman tanıtılır. 1. Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır. 2. Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır. 3. Yasağın Çiğnenmesi: Yasak çiğnenir. Bu bölümde saldırgan (kötü kişi) ortaya çıkar. 4. Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır. Soru sorar… (kraliçenin aynaya benden güzeli var mı diye sorması ve pamuk prenses'i öğrenmesi). 5. Bilgi edinme: Saldırgan kurbanı hakkında bilgi toplar. 6. Aldatma: Saldırgan kurbanını aldatmaya çalışır. (169) 7. Suç Ortaklığı: Kurban aldanır ve istemeyerek düşmanına yardım eder. 8. Kötülük: Saldırgan aileden birine zarar verir. 8a. Eksiklik: Aileden birinin bir eksiği ya da bir isteği vardır. 9. Aracılık Geçiş Dönemi: Kötülük fark edilir, kahraman gönderilir. Bu aşamada V. Propp iki kahraman türü belirlemiştir: arayıcı kahraman, kurban kahraman. 10. Karşı eylem: Kahraman eyleme geçmeye karar verir. 11. Gidiş: Kahraman evden ayrılır. Bağışçı diye adlandırılan ve kahramana büyülü bir nesne vererek ona yardım eden yeni bir kişi ortaya çıkar. 12. Bağışçının ilk işlevi: Bağışçının kahramanı sınaması. 13. Kahramanın tepkisi: Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak (yardım edecek) kişinin eylemlerine olumlu ya da olumsuz tepki gösterir. 14. Büyülü nesnenin alınması: Büyülü nesne kahramana verilir. 15. Uzamsal yer değiştirme: Kahraman aradığı nesneye götürülür. 16. Çatışma: Kahraman ile saldırgan bir çatışmada karşı karşıya gelir. 17. Özel işaret: Kahramanda özel bir işaret olur. 18. Zafer: Saldırgan yenilir. 19. Giderme: Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir. 20. Geri dönüş: Kahraman geri döner. 21. İzlenme: Kahraman izlenir. 22. Yardım: Kahramana yardım edilir. 23. Kimliğini gizleyerek gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da başka bir ülkeye gider. 24. Asılsız iddialar: Düzmece bir kahraman asılsız iddialar ileri sürer. 25. Zor görev: Kahramana zor bir görev verilir. 26. Görevin yapılması: Görev/iş başarılır. 27.Tanınma: Kahraman tanınır. 28. Ortaya çıkarma: Düzmece/sahte kahramanın ya da saldırganın gerçek kimliği ortaya çıkar. 29. Biçim değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır. 30. Cezalandırma: Saldırgan cezalandırılır. (Kıran, 2011, s. 170) 31. Evlenme: Kahraman kralın kızıyla evlenerek tahta çıkar." (s. 171)

165 Çeviriden kaynaklanan değişiklikler vardır. Dervişcemaloğlu, gönderici, nesne, alıcı, yardımcı, özne ve engelleyen olarak belirtir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 140).

ölmüştür; fakat ebedi insan -mükemmelleşmiş, belirsiz, evrensel insan- olarak yeniden doğmuştur. Öyleyse, onun ikinci önemli görevi ve amacı (Toynbee'nin açıkladığı ve insanlığın bütün mitolojilerinin belirttiği gibi) bizlere, dönüşmüş olarak geri dönmek ve yenilenmiş yaşamdan aldığı dersi öğretmektir." (Campbell, 2013, s. 31). Karakterin dönüşüm geçirmeden önceki alışılagelen yolunun ayrılma-erginlenme-dönüş[166] olduğunu söyler. Karakter bu dönüşten bir güç kazanır. Bu karakterin macerası bir model üzerinden ilerlediği için mitik anlatılara benzer eserlerde ve olay örgüsü karakter ilişkisini esas alan değerlendirmelerde sürecin nasıl ilerleyeceğine bu karakter teorisi hâkim olacak gibidir.

Kahraman sınıflandırmalarıyla ilgili kesin bir kural yoktur. Biyografik ve sosyolojik yöntemlerle bazı kahraman sınıflandırmaları yapılabilmiştir. Bu sınıflandırmalar da yapısal ya da bilişsel bir bakış açısına sahiptir. Tobias, en güçlü karakter yapılarının 'karakter üçgenleri' olduğunu söyler. Bu üçgen, olayların meydana geliş sürecini ifade eder. Karakterin bir engelle karşılaşması, onu aşma çabası ve başarısız olması en sonunda kazanması da bu sürece dâhildir. Tobias, bunun dengeyle açıklanabileceğini söyler (Tobias, 1996, s. 65). Bu denge konusuna Chatman da değinir. Bunu Frye üzerinden anlatır. Frye eylemlerden hareketle bir tasnif yapar (Chatman, 2009, s. 79).

Frye'ın *Eleştirinin Anatomisi*'nde tarihsel eleştiri başlığında kipler teorisinden bahsedilirken kurmacanın kahramanın eylem gücü açısından sınıflandırılabilir olduğu belirtilir (Hart, 1994, s. 66). Kahraman, tür bakımından diğer insanlardan üstünse 'ilahi bir varlık', hikâyesi de 'mit' olarak tanımlanır. Derece bakımından üstünse, eylemleri olağanüstü ama kendisi insansa 'romans kahramanı' olarak; diğer insanlara kıyasla derece bakımından üstünken doğal çevresine kıyasla üstünlüğü yoksa 'lider'; diğer insanlara veya çevresine üstün değilse 'bizden biri'; güç ve zekâ bakımından bizden daha aşağı seviyedeyse kahraman 'ironik kip' olarak sınıflanır (Frye, 2015, s. 59-60).

166 "I. Yola Çıkış

1. Maceraya Çağrı 2. Çağrının Reddedilişi 3. Doğaüstü yardım 4. İlk eşiğin aşılması 5. Balinanın karnı ("Büyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim imgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşiğin gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür." (Campbell, 2013, s. 107)

II. Erginlenme

1. sınavlar yolu 2. Tanrıçayla karşılaşma 3. Baştan çıkarıcı olarak kadın 4. Babanın gönlünü alma 5. Tanrılaştırma 6. Nihai ödül

III. Dönüş

1. dönüşün reddedilişi 2. Büyülü kaçış 3. Dışarıdan gelen kurtuluş 4. Dönüş eşiğinin aşılması 5. İki dünyanın ustası 6. Yaşama özgürlüğü

IV. Anahtarlar

Frye'a göre "… Karaktere vurgu Aristo'yu hatırlatır ancak burada değerlendirme kriteri iyilik ya da kötülük değil, kahramanın izleyicilerle karşılaştırılan güçleridir. Eğer kahraman tamamen güçlüyse yücedir, bu durumda makroyapı mitseldir; eğer izleyiciden daha güçlüyse kahraman insansa ancak olağanüstüyse makroyapı romantiktir; eğer daha güçlü ancak hâlâ yalnızca bir insanoğluysa, örneğin asilse, yüksek mimetik; izleyiciye eşitse alçak mimetik, içimizden biriyse ironiktir." (Chatman, 2009, s. 79).

Frye, kurmacayı üç kipe ayırır: trajik, komik, tematik. Ona göre edebî türleri kahramanın özellikleri belirler. Trajik kipte kahramanın başına sıra dışı bir olay gelebilir ancak bu, onun karakterinin dışında olmalıdır. Komik kurmaca kipte kahraman nadiren ilginç bir insan, altmimetiğin davranış biçimiyle uyumlu, erdemleri bakımından sıradan, sosyal olarak çekici biridir (Frye, 2015, s. 72). "… kurmacada, iki temel eğilim olduğunu keşfettik: kahramanı içinde yaşadığı topluma uyumlu hale getirmek isteyen 'komik' eğilim ve onu içinde yaşadığı toplumdan soyutlamak isteyen 'trajik' eğilim." (s. 83)

Frye, her edebiyat eserinin hem kurgusal hem de tematik boyutu olduğunu söyler (s. 82). Kurgusal olandan tematik olana ilerlerken mythos terimi üzerinden temsil edilen ögenin olay örgüsünden ziyade zamanla anlatı anlamı kazandığını ifade eder (s. 83). Bu olay örgüsü içinde "… Herhangi bir nesneye, insanın verilmişliğinin bakış açısından bakılabilir, gerçek anlamda bir kahraman barınmadığı sürece, bu tür bir görme de estetik olacaktır. Nitekim doğanın estetik temaşası insani kılınır (insanlaştırılır.)" (Bahtin, 2005, s. 281)

Bahtin de bu insanlaştırmanın "… kahraman çeşitlemelerinin (karakter, tip, kişilik, olumlu kahraman, lirik kahraman ve bunların alt kümeleri) biçim ve içerik bakımından belirleyici etkenleri"nden (s. 283) bahseder ve arkitektonik biçimleri anlatır. Bu biçimler prensipte açıklığa kavuşturulamaz veya kesin bir şekilde tanımlanamaz, değerleri azaltılabilen biçimlerdir (s. 302).

"Mizah, kahramanlaştırma, tip ve karakter, katışıksız arkitektonik biçimlerdir, ama özgül kompozisyon araçlarıyla gerçekleştirilirler. Öykülü şiir, öykü, novella kompozisyona dayalı katışıksız türsel biçimlerdir." (s. 303)

Arkitektonik biçimler, estetiğin getirdiği insanın ruhsal ve fiziki değerleridir. Bu değerler doğanın biçimleriyle olaya ortak olur. Bu ortaklıkta çeşitli isimler alırlar:

> "… olumlu ve olumsuz kahramanlar (yazarın kahramana yönelik tutumu); otobiyografik ve nesnel kahramanlar; idealleştirilmiş ve gerçekçi kahramanlar; kahramanlaştırma, yergi, mizah, ironi; epik, dramatik, lirik kahraman; karakter, tip, kişilik; romantik serüven kahramanı. Bir de, tiyatrodaki tip

> rollerin kötü anılan sınıflandırılışını ele alalım: gerçek erkek oyuncu (lirik veya dramatik), raisonneur, naif vb." (s. 21)

Bu isimlerin adlandırılması tematik bir rol üstlenir.

Tematik yaklaşım dışında karakterlerin öbekler biçiminde değerlendirilmesi anlatının yazar noktasında çözümlenmesinde önemlidir. Bu öbekler[167] "… belli özellikler taşıyan bir döneme, yazara ya da türe ait olabilirler. Bu öbekteki kahramanlar ortak özellikler taşır… O. Kemal'in kahramanlarının çoğu alt gelir gruplarından gelen kentin kenar mahallelerinde yaşayan işçiler, işsizler, fakir insanlardan oluşur. Adalet Ağaoğlu'nun kadın kahramanlarının önemli bir bölümünün ortak özelliği eğitimli, kendini sorgulayan kişilikler olmalarıdır." (Kıran, 2011, s. 214)

Son olarak karakterlerin önem sırasına göre Kıran'ın tasnifi söz konusudur. Karakterlerin önem sırasına göre yer aldığı dizgede birbirlerine göre konumu vardır. Birbirleriyle ilişkileri bu anlamda önemlidir.

1. Başkahraman(lar);

2. İkinci derecede önemli kahraman(lar);

3. Arada bir görünen, sadece adı geçen önemsiz rolü olan kişi(ler) (s. 214).

Goffman'ın karakter teorisi, karakterlerin eylem güçlerine göre tasnif edilmiştir. Bu tasnifin farkı genellikle stereotiplere dayanmış olmasıdır. Alışılagelen başkarakter, ikincil dereceden karakter, fon karakter ve yardımcı karakter tanımlamaları medya çalışmalarındaki karakter tasniflerine Goffman'dan evrilerek aktarılmıştır. Başkarakter[168] 'lider' olarak konumlandırılabilir. İkincil dereceden karakter[169] 'yardımcı' veya 'karşıt' olarak değerlendirilebilir. Bu anlamda yardımcı karakter rolüne yaklaşan 'stok karakter'[170] de söz konusu olur. Çünkü Goffman,[171] başkarakteri daha iyi tanıtacak bu tanımı bir mesajı iletmede aracı olarak kurar. Son olarak da fon karakter anlamında 'figüran'[172] tasnife dâhil edilebilir.

---

167 Çiftler: dost/düşman, karı/koca, aynı meslekten olanlar, efendi/hizmetkâr, baba/oğul, dede/torun, ana/oğul, ana/kız, iki kardeş, iki sevgili, iki arkadaş. Üçlüler: Karı/koca/aşık; gruplar: siyasal gruplar, toplumsal gruplar (politikacılar, işçiler, köylüler), meslek grupları (öğretmenler, mimarlar, askerler, polisler), dayanışma birliktelikleri: aşk birlikteliği, aile birlikteliği; meslek birlikteliği, komşuluk birlikteliği; rekabet grupları: aşk rekabeti, meslek rekabeti, aile içinde rekabet; Karşıt gruplar: kadın/erkek, genç/yaşlı, bekar/evli, zengin/fakir…

168 İngilizce terim karşılığı: 'the protagonist/the leader'

169 İngilizce terim karşılığı: 'deuteragonist'

170 Goffman buna 'the fool' der (Goffman, 1959). Bu karakter mutlaka budala olmak zorunda değildir. Bu çalışmada da benzer özellik gösteren karakterler stok karakter olarak ifade edildi. Stok karakter hikâyeyi ilerletmek ve başkarakteri daha iyi tanıtmak amaçlı bir rol edinen stereotiptir.

171 Ona ait bu tasnif sosyal psikolojide dramaturji temelli bir yaklaşım üzerinden belirlenmiştir.

172 'the bit player' şeklinde görülen terimle eşleşir.

Richard Bartle de "Understanding the Limits of Theory" başlıklı yazısında (Bartle, 2009) oyunlar üzerinden bir karakter teorisi oluşturur. Başarılılar, kâşifler, katiller ve sosyaller bu sınıflama içerisindedir. Başarılıların rolü sanal dünyada üst seviyeye ulaşmaktır. Kâşifler, sanal ile etkileşime geçmeyi amaçlamaktadırlar. Sosyaller diğer oyuncularla etkileşime geçmeyi isterler. Katiller ise diğer oyunculara etki etmek isterler. Bu etki bir anlamda da liderliktir.

Bartle dışında Campbell, Fletcher ve Greenhill'in karakter tasnifinde, üç temel maddeden söz edilir. Bu sınıflamada Büyük Adam, büyücü ve hilekâr tasnifi vardır (Campbell, Fletcher ve Greenhill, 2009). Chatman'ın karakterlerin açık mı kapalı mı yapılar olduğu sorusu burada düşünülebilir (Chatman, 2009, s. 108). Çünkü karakter teorileri ya aşırı indirgemeci ya da aşırı taklitçi gözükmektedir.

Karakterlerle ilgili tüm tasnifler okur, yazar ve gerçek insanla bağlantılıdır. Varis'e göre edebî karakterlerle ilgili çok sayıda teori vardır ve bunlar kolayca üç okula ayrılabilir: mimetik[173] teoriler, anti-mimetik[174] teoriler ve ikisinin bir sentezini yapmak isteyenler. Başka bir deyişle Varis, alan oldukça bölünmüştür ve hiçbir teori onun üzerinde belirli bir otorite kazanmamıştır ve tartışmalardan korunmamıştır demektedir (Varis, 2013, s. 12).

James Phelan, karakterin üç bileşeni olduğunu söyler. Bunlar mimetik, tematik ve sentetik bileşenlerdir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 156). Birincisi bir karakteri yapan her şeyi içerir, ikincisi bir karakteri bir fikir olarak görür -anlatının tematik dokusunun bir parçası- üçüncüsü paketin tamamen metinsel olan yapay tarafıdır. Elbette, mimetik bileşen gelenekselci odağa karşılık gelirken, sentetik bileşen yapısalcı odağa yaklaşmaktadır. Tematik bileşen, bir yandan, karakteri saf metin meselesinin üstünde bir yerde, fikir dünyasına yükseltir. Öte yandan, gelenekselci bağımsızlığının karakterini sorarak onu daha geniş ve tematik bir yapının parçası hâline getirir. Metinlerarası düşünceler, ayrılığa yaklaşmanın başka bir uygun yoludur. Gelenekçiler için aynı karakterin iki versiyonu arasındaki ilişkiyi çözmek kolay olmalıdır. Karakter, ana metinden bağımsız olarak var olan bir şey olarak kabul edilirse farklı insanlar farklı yorumlamalar ve tasvirler yapabilmelidir. Tabii ki, bu bağımsız varoluşun doğası hâlâ bir problem olmaya devam etmektedir. Bununla birlikte yapısalcı teorilerin metinlerarası oluşumdaki karakterlerle ilişkisi daha da problemlidir. Greimas'ın oyuncuları ve Propp'un eylem alanları, metinlerarası kavramlardır. Bu kategoriler, aynı türe ait birkaç metinle

173 Bu teori karakterin insanla özdeşleştiği yani gerçeğin taklidi olduğudur.

174 Bu teori karakteri metin içinde sınırlar.

karşılaştırılarak tanımlanmıştır, yani diğer metinlerdeki karakterleri anlamlandırırlar. Dahası, Propp ve Greimas, tüm metinlerdeki karakterlerin aslında aynı olduğunu iddia ederler (Varis, 2013, s. 19). Ancak yine de hiçbir karakter belli bir metnin yapısının aynısını üretemez. Ayrıca karakter sadece metinsel bir süreç olarak alınamaz; onun bir bilinç süreci vardır.

Varis, mimetik karakterlerin insanlığı sayesinde tutarlı olduğunun varsayıldığını söyler. Hochman'a göre bir karakterin tutarlılığı temaya bağlıydı. Karmaşıklık ise bu ölçeklerle kesişmemektedir. Bu yüzden Hochman karmaşıklığı şemsiye ölçeği olarak tanımlamıştır (Varis, 2013, s. 32). Çünkü belirsizlik karakterin hayal gücünü daha çok harekete geçirir. Kişisel detaylar çelişkilerle ortaya çıkabilir. Bu çelişkiler şeffaflığa götürür. Yani bir özellik diğerinden kaynaklanabilir. Aleid Fokkema'nın *Postmodern Character* kitabında bahsettiği mantıksal, biyolojik, psikolojik, sosyal, metaforik gibi pek çok kod, karakter teorisi üzerine düşündürebilir (Fokkema, 1991, s. 73). Hatta Wolfgang G. Müller'in 'interfigurality' (Müller, 1991) yani edebî karakterler arasındaki ilişkinin bilişsel bir değerlendirmesi de söz konusudur. Bu terim, metinlerarası bir karakter teorisini değerlendirme üzerinden düşünülmüştür. Aynı zamanda ön yargıları da kırma amacındadır. Çünkü karakterin bilgisi, metindeki konumu ve metnin türü önemli bir ölçüttür. Farklı yazarlarca ele alınan karakterler ne olursa olsun, özgündür. Karakterler kendileri karmaşık bir yapıya sahipken teorilerin tipik ve değişmeyen nitelik taşıması öngörülemez. Karakter teorilerinde önemli olan hangi metinde hangi özelliğin baskın olarak tanımlanabileceğinin seçilebilmesidir.

3. Karakter Teorilerine Göre Klasik Tarihî Romanlar[175]

Klasik tarihî romanın karakterleştirmeyle ilgili ilk belirleyici kuralı Scott tarzını yürütmektir. Tarihsel gerçeklere dayanan bu tarz, romandaki yaratma karakterlerin ön planda olduğu örnekleri gösterir. Scott tarzı yazılan tarihî romanlarda tarihî kişiler sadece ikincil dereceden yer bulur.

Türk edebiyatındaki klasik tarihî romanların çoğunda aslî olarak yaratma karakterler vardır ancak tarihî kişilerin etrafında da kurgulanan pek çok roman vardır. Bu romanların daha az sayıdaki kısmında, tarihî kişilerin pek fazla diyaloğuna denk gelinmezken, söylemleriyle var olan tarihî kişiler de vardır. Bu tarihî kişilerin söylemleri dolaylı olsa da karakteri kâğıt varlık olmaktan çıkarır. Ama genel bir ifadeyle değerlendirme yapmak gerekirse,

175 Bu kısım, tarihî kişiler ve yaratma karakterlerin romandaki konumlarına göre kompozisyon yapılarak karakter teorileri üzerinden değerlendirilmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise karakterleştirmenin süreç olduğunu vurgulayan kompozisyon tercih edilmiştir.

sosyal tip olma özelliğiyle okur belleğini kurgulayan karakterlerin yanında stereotip örneklere fazlaca rastlanır.

Karakterleştirme tekniklerinin kullanımı, romanın tür olarak gelişimiyle çeşitlenirken tarihle ilgili romanların amacına uygun karakter seçimiyle de değişim göstermektedir. Klasik tarihî romanlarda genellikle stereotipler ve sosyal tipler tercih edilir. Bu romanlarda karakterlerle yazarın vurgulamak istediği en önemli şey, kurduğu etik mesafenin temsilini gerçekleştirmektir. Böyle olunca karakterler, alışılagelen insan davranışlarının üstünde bir güce sahip olarak kurgulanmış ve bu dirayetle milletinin içindeki ateşin ortaya çıkmasını sağlayacak, kendini yenilmez ve değerli gösterecek bir model oluşturmuştur. Ayrıca bu 'kahraman karakterler' fiziksel becerileri yanı sıra duygusal zayıflıklarının da olmaması gereğini ortaya çıkarmıştır. Bu karakterler insanın gerçeğinden de uzaktırlar. Mesela çoğu romanda padişah konumundaki kişilerin iç muhasebe yaparak öznelliklerini kurduklarına şahit olunmaz. Sadece birkaç romanda insanın kendi varoluşunu keşfetmesi ile kurgudaki karakterler arasında istenilen felsefî oluşumu yüklenebilecek yuvarlak/değişken karakterin varlığı söz konusudur.

Karakterlerin romanın akışı içerisinde farklı özellikler göstermesi de karakterleştirmenin aslında bir süreç olduğunu gösterir. Bir karakter için tamamen düz ya da değişken karakterdir denilmesi doğru değildir. Roman içerisinde zaman zaman düzleşen ve yuvarlaklaşan karakterler olabilir. Sadece klasik tarihî romanlarda bu durum dikkat çekici değildir. Çünkü yazarın okurla kurduğu ilişkide 'estetik mesafe[176]'ye yaklaştığı alanlar daha azdır.

A. Tarihî Kişiler

a. Birinci Dereceden Tarihî Kişiler ve Karakter İlişkileri

Klasik tarihî romanda tarihî kişiler, okurla etik mesafe bakımından birbirine yaklaşır ve onun geçmişe yönelik algılarını şekillendirmeye çalışır. Çünkü yazarın bu romanları yazma amacı, tarihî bilgiyi okur kitlesiyle paylaşmaktır. Hatta bu konuda tarih-roman olarak değerlendirilen eserlerde tarihî kişiler okurla bu alanı daha yakın bir ilişkiyle kurarlar. Mesela Reşat Ekrem Koçu, tarih-roman örneği olan *Yeniçeriler*[177]'de Nakilci Mustafa hakkında

176 Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde bu konu detaylandırılmıştır. Burada kısaca bahsetmek gerekirse, klasik tarihî romanlarda yazar, okura daha çok bilgi aktarımında bulunmaya odaklandığı için kurgulama tekniklerinden uzaklaşır. Okur da bu nedenle bu romanları, öğretici bir kitap gibi okuyabilir. Böylece etik mesafede okurla yazar birbirine yaklaşırken, estetik mesafede birbirinden uzaklaşır.

177 Reşat Ekrem Koçu'ya ait olan bu eser, 'tarih-roman' örneğidir. Çalışmada sadece karşılaştırma yapılması için ele alınmıştır. Ayrıca yeniçeriler bir meslek grubu adı olarak karakterleştirme örneği gösterdiği için çalışmada yer almıştır.

bilgi verir. Bu isim Turhan Tan'ın klasik tarihî roman olan *Devrilen Kazan*'da da geçer. Babıali'yi yağmalamasıyla anlatılan bu karakter, tarihî bir kişidir (Koçu, 2004, s. 416). *Devrilen Kazan* romanının sonunda da bir dipnotla hakkında bilgi verilmiştir. Bu dipnot *Üssü Zafer* adlı eserden alıntılanmıştır:

> "Nakilci Mustafa Kocamustafapaşa kurbünde bir karının hanesinde bir sepet sandık içinde kilitli olarak bulunup zatı şahane Silahtarağa yerinde iken huzuru hümayuna getirildi sandık açıldı, birkaç gün evvel İstanbul'a sığmayan Nakilci'nin bir küçük sandığa sığdığı görüldü, arkadaşlar ile birlikte idam olundu. Şairler hadiseyi şöyle tespit etmişlerdi: Manendi nahli nam Nakilci dedikleri/Kendin sanırdı sûkı şecaatte serfüraz/Zenburi fitne idi sönüp akıbet kovan/sandukta balmumu oldu o fitnesaz" (Tan, 1939b, s. 288)

Nakilci Mustafa romandaki dipnotta belirtildiği gibi zaaflarına yenilmiş, kendisini padişah gibi gören bir karakteri temsil eder. Turhan Tan, tarihî gerçekliği ispatlayan bir yaklaşım içerisinde olması yanı sıra karakterleştirmesinde de bu etkiden kurtulamaz ve onu olumsuz anlatır. Bunu yaparken diyaloglara yer vererek anlatıya daha canlı bir karakter sunar. Böylece Koçu'nun *Yeniçeriler*'i ile Tan'ın *Devrilen Kazan*'ı birbirinden ayrılır. Ancak burada önemli olan geçmişe yönelik bilgilere yaklaşımdır.

Mithat Efendi'nin de *Yeniçeriler* adlı bir romanı vardır. Bu romanda vaka içinde tarihî kişiler yoktur ancak karakterleştirme olarak Tan ve Koçu'nun eseriyle birlikte düşünülürse bu romanın ikisinin arasında bir teknik uygulama olduğu söylenebilir. Koçu, âdeta bir tarih kitabı gibi eserine yön verir. Mithat Efendi, müdahil bir anlatıcı olarak karakterlerine izin verdiği ölçüde hareket alanı yaratır. Tan ise Mithat Efendi gibi açıkça ifade etmese de her gerçekliği dipnotla ispatlama arzusundadır. Bu romanlarda adı geçen tarihî kişiler stereotip örneğidirler. Çünkü yazar anlatıcı, anlatmak istediği maceraya kaynaklık edecek tarihî kişiyi romanına bu amacını gerçekleştirsin diye dâhil etmiştir. Bu stereotipler, canlı-kanlı birer karakter olarak okurun bütünleşebileceği bir rol edinme görevi üstlenmemiştir.

Cezmi'de de karakterler, geleneksel anlatı karakterlerine benzer. Evrensel ve ebedî bir düz karakter olan Şehriyar, arketipsel çıkarım yapılabilecek örnektir. Perihan ise sosyal tipe yaklaşır ancak epik birey olamayan destan kahramanı gibidir. Adil Giray, Perihan ile benzer bir durumdadır. Cezmi ise yardımcı karakter olarak oldukça canlıdır. Romanda karakter sunumu Propp'un sınıflamasına uygundur. Bu sınıflamadaki büyülü nesne, yazarın sunduğu İslam birliği ve Osmanlıcılık fikridir. Bu fikri gerçekleştirebilecek Adil Giray ve Perihan'a karşıt engelleyici olarak Şehriyar vardır. Cezmi, Adil Giray'ın destekleyicisidir ve henüz hikâyesi tamamlanmamış bir karakterdir.

James Phelan'ın mimetik ve tematik karakterleştirme sınıflaması içerisinde de geleneksel bir yapı gösterir. Mehmet Giray somut olarak varlık göstermez. Romanda sadece birkaç yerde ismi geçer. Onun dikkat çekici tarafı, yazar anlatıcı tarafından olumsuz özellikle karakterleştirilmesidir. Bu karakterleştirmenin sebebi Namık Kemal'in İslam birliğiyle ilgili düşüncesidir. Mehmet Giray, Cengiz töresinin diriltilmesini İslam birliğine tercih etmektedir (Namık Kemal, 2014, s. 17). Bu anlamda Mehmet Giray yazarın karşıtlıklarla kurduğu karakterleştirmede yerini alır.

Olumsuz özelliği karakterleştirmeye bir örnek de Şehriyar'dır. Yazar anlatıcının karakterlerle mesafesi oldukça açık bir şekilde ortadadır. Anlatıcı, Perihan'ı överken Şehriyar'ı tenkit eder. Şehriyar'ın Etienne Souriaux'un güçler sistemine göre hasım karakter olması, yazarın karakterlerin bazılarına olan mesafesini gösterir. Şehriyar ve Perihan, farklı mezheplere mensupturlar ve yazar anlatıcı mezhep farklılığını İslam birliğine engel görerek Şehriyar'ı bu görünüşünü temsilen karşıt güç olarak gösterir. Yazarın metne müdahaleleri de böylece anlaşılmış olur.

Cezmi'de Ewen'ın karakterlerin kişilik özelliklerinde tutarlılık olup olmadığıyla ilgili görüşü üzerine düşünülebilir. Çünkü Adil Giray ve Cezmi çocukluklarından itibaren karakterleştirilmişlerdir ve bu karakterler, başka çocuklardan farklı özelliklerle anlatılmışlardır. Adil Giray'ın doğduğu günden beri ağlaması, hayallere kapılması, şairane bir tabiatının olması ama bir o kadar da asker yaradılışlı, Osmanlı'nın ve İslam birliğinin devamını düşünen biri olması; Cezmi'nin bir sipahinin oğlu olarak dünyaya gelmesi ve annesini iki yaşında kaybetmesi, babasının onu asker gibi terbiye etmesi, küçük yaşta cirit oynaması ve becerikli olması gibi özellikleri vurgulanmıştır. Bu kişilik gelişimi içerisinde karakter özellikleri, 20'li yaşlardan sonra da tutarlı kurgulanmıştır. Taştan, doktora tezinde bu tutarlılığı bozma kaygısıyla romanın ikinci cildinin yazılamamış olduğunu söylemektedir. Çünkü Namık Kemal, romantik bir tarihçi olarak Osmanlı tarihindeki olumsuz meseleleri anlatmaktan kaçınmaktadır. Bu yüzden de sipahi ayaklanması meselesinden uzak durur. Namık Kemal'in okur belleğini kurgulama amacına uygun karakterleri yücelterek diğerlerini yermesi de bu yüzdendir. Hatta Namık Kemal, tarihî gerçeklerden yararlanarak okura etik mesafede yaklaşmaktadır.

Argunşah, *Cezmi*'nin ikinci cildi hakkında şöyle yorum yapar:

> "… bu tür romanın yazarı da yeniden yaratma olması beklenen eserinde verdiği dipnotlarla kaynaklarını, tarihçilerin konuyla ilgili görüşlerini ve kendi tercihlerini açıklayarak tarihin gerçeğine sadakatini ispata çalışır. Bu yaklaşımın en iyi örneklerinden birisi Cezmi'dir. Namık Kemal bu romanda

> Peçevî ve Naima tarihlerinde de yer alan bir olayı romanına konu edinmekle ve Hammer Tarihi'nden getirdiği açıklamaları dipnotlarına yerleştirmekle kalmaz, romanın sonunu ve olay halkalarının akışını da bu paralelde belirler. Hatta Cezmi'nin ilk baskısında 'birinci cildin sonu' ibaresinin yer almasına rağmen, ikinci cilt yazılamaz." (Argunşah, 2016, s. 83)

Yani yazardaki edebiyat-ı sahiha bağlılığı, oluşturduğu kurgusal metnin geleceğini etkilemiştir. Yazar, bunun için sonu belli olan şeyleri kendine özgü tekniklerle anlatma ve doğruluğunu ortaya koyma hedefini gerçekleştirebileceği bir olay seçmelidir. Oysa sipahi ayaklanması bu noktada uygun bir tercih değildir. Çünkü Cezmi hakkındaki tarihî bilgilere bakılırsa, Cezmi'nin Namık Kemal'in idealize etmeyi arzuladığı kahramanlaştırmadan uzak bir hayat hikâyesi ile yaşamını devam ettirdiği görülür. Namık Kemal'in bu romanı yazma amacına göre isyancıları yüceltemeyeceği açıktır.

Cezmi, Türk edebiyatındaki klasik tarihî romanın ilk örneği olan *Yeniçeriler*'den biraz daha farklı bir karakterleştirmeyle kurulmuştur. Karakterleri daha canlıdır. Namık Kemal, her ne kadar yazar ve anlatıcı ayrımı arasında mesafe kuramasa da karakterlerini metinsel olarak ele almıştır. Onlar birbirine zıt çağrışım veren karakterlerdir. Sipahi ayaklanmasında yer alarak padişaha karşı gelen Cezmi'nin hikâyesi yazılabilseydi belki karakterleştirme bakımından bir değişiklik mümkün olabilirdi. Ancak bu romanda Cezmi'nin hikâyesi, annesiz kahramanın baba eğitiminden geçerek kahramanlaştırılması olarak kalmıştır. Hatta genç yaşta babasını da kaybettiği için hayatla mücadele eden, Ferhat Ağa'nın hamiliğini üstlendiği, Adil Giray'ın yardımcısı olan bir kahraman olarak anlatılır.

Karakterleştirmede tipleşmenin yer almasının sebebi ise karakterlerin, metinsel olarak temsil niteliği taşıyarak kültürel sermayeye hizmet etmeleridir. Yer yer 'karakterleştirme'de gelişim gösteren ve süreç içinde tanımlamalar da vardır. Özellikle aslî karakterlerin romanın ortasından itibaren diyaloglarıyla karşılaşılır. Hatta mektup tekniği de karakterleştirmeye yardımcı olur. Mektuplar karakterlerin iç döktükleri ve değişken karakter özelliği gösterdikleri kısımlardır. Özetle tarihî bilgi aktarılırken, dipnotlar üzerinden, kurgunun dışında olan yazarın araya girmesiyle ya da kurgu içinde mısra ya da beyitlerden faydalanarak ve karşılaştırma yoluyla karakterleştirme yapılmıştır. Tüm bunların sonunda, Adil Giray'ın romanın sözcüsü olduğu ve Perihan'ın aynanın karşısına geçerek içinden geçenlerin okura hissettirildiği kısımlar dışında, karakterler stereotip özelliği gösterirler: "Namık Kemal gibi bir yazarın yarattığı kahramanlarını kendileri olarak özgür yaşamalarına bırakması mümkün değildir." (Argunşah, 2016, s. 243). Adil Giray burada yazarın sözcüsü konumundadır. Yazar, onun üzerinden Osmanlıcılık ve

İttihad-ı İslam fikirlerini ele alır. Kurgulama iddiasından çok tarihin ve insan tabiatının kesin kurallarını gösterme amacı taşır. Oysa insan tabiatı kural tanımaz zihinsel değişimlerle bir süreci yaşamaktadır. Her zaman iyi ya da kötü olunması söz konusu değildir. Ve yazarın görevi de ödül-ceza vermek değildir. Mesela *Kanunî Sultan Süleyman* romanında da başkarakterin balkona yaklaştığı yerler karakterleştirmeye katkı sağlanacak kısımlardır. Ancak yazar tarafından geliştirilmemiştir ve karakterleştirme de bu süreci destekleyecek fırsatları kaçırmıştır. Yine sultanın, oğullarının ölümüyle ilgili hata yapıp yapmadığına dair sorgusu tek bir cümle ile geçiştirilmiş ve dolaylı iç çözümlemeler verilmemiştir. Beyazid'ın ölümünden sonra da anlatıda atlama olmuştur. Bu kısımlar Kanunî'nin iç dünyası ile doldurulmamıştır. Yazar, tarihî bilgi bulamadığı kısımlara ait boşlukları muhayyilesi yoluyla doldurmamıştır. Bu anlamda insan gerçeğini de tam olarak yansıtamamaktadır. Sadece az da olsa baba oğul ilişkisi ile ilgili yazarın anlatmayı seçtiği kısımlar üzerinden bir değerlendirme yapılırsa, romanda yer yer psikomitolojik bir çıkarım yapmak mümkün hâle gelir.

Tarihî gerçeklere odaklanan ancak macera unsurunu yaratmak için karakterler arasındaki diyalogları ve olaylar arasındaki bağları doldurma cesareti gösteren yazar Kozanoğlu ise *Savcı Bey* adlı romanında tarihî kaynaklarda farklı geçen bir hikâyeyi anlatmaktadır.

> "Laonikos Chalcocondyles'in Andronikos'un Savcı ile birlikte imparator babasına karşı işbirliği yapması ve darbe yapmaya kalkışması hakkındaki rivayeti diğer kaynaklarca doğrulandığı sürece güvenilir kabul edilmelidir. En azından kesin bilgiler vererek aksini ispatlayan yeni bir kaynak bulununcaya kadar Chalcocondyles'in bilgileri gerçeğe en yakın olanıdır." (Elam, 2011, s. 58)

Savcı Bey romanındaki tarihî kişiler hakkında dikkat çekici iki durum söz konusudur. Klasik tarihî romanlarda özellikle tarihî kişiler yüceltilmesine rağmen bu romanda Savcı Bey'in ve Yıldırım Beyazıt'ın olumsuz özelliklerinin verilmiş olması onları destan kahramanları gibi arketipsel veya sosyal tip olmaktan çıkararak epik bireye yaklaştırır. Özellikle Yıldırım Beyazıt'ın karşıt karakter olması romanda söylem konusundan ileri gelmektedir. Savcı Bey'in konumu ise başkarakterdir ve olumsuz özellikleri onu stereotip olmaktan uzaklaştırır. Okur, onun ne yapacağını kestiremez.[178] Ülkesinin yararına mücadele eden biriyken taşkın hareketleriyle de yazar anlatıcı tarafından edepsiz olarak tanımlandığı anlara da yer verilir. Bu durum karakterleştirmenin bir süreç olarak kabul edilmesini de desteklemektedir. Çünkü

178 Romanın başında alp tipinin özelliklerini gösterirken daha sonra tipiklik derecesi azalır.

karakter, okurun onayladığı davranışlarında adeta tipik özellik taşırken bireysel mücadelesini vermeye başladığında yuvarlaklaşır. Savcı Bey, Harvey'in tasnifini eleştiren Fishelov'un yaptığı tanıma uyan bir kart karakter; yani baş ve ip karakter arasında kalandır. Böylece yuvarlak ancak temsili olmaktadır.

Yine *Savcı Bey* romanında I. Murat tarihî kişi olarak figüratif değildir. Ancak onun iç dünyası ve bilinci hakkında da çıkarım yapılamamaktadır. Sultan, otoriteye karşı gelenin cezalandırıcısı konumundadır. Bremond'un dramatik karakter tasnifindeki koruyucu muhafazakâra benzer. Ama onu dramatik olandan ayıran da muhafazakâr tutumdur. Bu tutum da onu mitik anlatımlarla düşünülmeye iter. Arketipsel olanla baskın özelliği abartılmıştır. Karakterin tarihî bir kişi olması, onu kişisel olandan ayırır ve tarihî görevine uygun, mitik anlatılmasına neden olur. Frye'ın ilahi varlığın diğer insanlardan üstün olduğu anlarda karakterin hikâyesinin mit olduğu değerlendirmesinden hareketle açıklanabilir. Bu romanda ilahilik vasfını karakterle kazandıran padişahlık ve mükemmellik tarafıdır. Yazar onu sorgu ve araştırma süzgecinden anlatmayı tercih etmemiştir. Sadece I. Murat'ın karşısına romans karakteri ile lider arasında birini çıkarmaya çalışmıştır. Chatman'ın bahsettiği adlandırmaya göre yüksek mimetik mümkün olmuştur. Ancak karakterin sonu trajiktir. Trajediyi sağlayan karşıt karakterler tarihî kişilerden olan Manoel ve Yıldırım Beyazıt'tır. Onlar stereotipe yaklaşırlar. Savcı Bey'in babasının emriyle gözlerinin oyulmasına neden olduktan sonra da romandan çekilirler.

Karakterler psikolojik açıdan zenginleşmemiştir. Âdeta görsel bir kalıp hâlinde düz karakterdirler. Karakterlere psikolojik derinlik lakaplarla kazandırılmaya çalışılmıştır. Bu da sadece okurun algısını oluşturmada etkilidir. Yazar bu etkiyi elde ederken metonimiden faydalanır. Yani bir fikre ya da şeye bağlantılı olduğu başka bir şeyin ya da fikrin adının verildiği söz sanatından (Mendelsund, 2015, s. 401) destek alır. Savcı Bey'in keskin bakışlı olarak karakterleştirilmesi ve gözlerinin oyulması, onun bu süreçteki karakter özellikleriyle açıklanabilecek bir mecazı tabir etmektedir. Keskin bakışı, asiliği ve asiliğin sonuçlarına özellikle dikkat çekilmiştir. Yazarın onu güçlü, geniş omuzlu tasvir etmesi de tanımlama yönteminde kritik bir öneme sahiptir. Oysa gerçek hayatta kısa boylu ya da çirkin de olabilir.

Klasik tarihî romanlarda özellikle de tarihî kişiler olumlu özellikleriyle vurgulanmıştır ve stereotiptirler. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında da Kanunî Sultan Süleyman düz karakterdir ancak iç hesaplaşmasını yaptığı yerlerde değişken karaktere yaklaşır ve tipiklik derecesinden bireysel olan karakter özelliklerine geçer. Tülbentçi, başkarakter olan bu tarihî kişiyi

karakterleştirirken idealize eder görünür ve olumsuz özelliklerini yazar anlatıcıya değil de karakterin kendiyle olan iç muhasebesine bırakır. Romanda babası Yavuz Sultan Selim ise isim olarak geçer. Ancak onun da iyi icraatleri vurgulanır. İdeal bir yönetici olması, tebdil-i kıyafet halkın arasına karışması, Yakub ve arkadaşları ile gönül dostu olması anlatılır. Burada dramatik aksiyon, savaşlarla dolu olay anlatımları ve kart karakter olarak Kanunî'nin etrafını saran karakterlerle kurulur.

Romanın başında Rokselan[179] adıyla anlatılan ve sonradan Hürrem adını aldığı açıklanan Hürrem Sultan hem stereotiptir hem de mitik özellikler gösterir. Bremond'un değiştirici karakter özelliğini taşır. Yıkıcıdır. Hürrem Sultan'ın kötücül kadın rolü Nizamettin Nazif'in *Deli Deryalı* romanında daha çok belirgindir. Bu romanda yazar, Osmanlı tarihine yönelik olumsuz düşünceleri pekiştirmek adına Hürrem Sultan'ın başka erkeklerle birlikte olduğu ve bu erkekleri öldürdüğü şekilde bir kurgudan faydalanır. Yazarın Kanunî Sultan Süleyman'a karşı yaklaşımı da olumsuzdur. Bu anlamda Feridun Fazıl Tülbentçi ile ayrılırlar.

Tülbentçi'nin romanında İbrahim Paşa da norm karakter gibi kurgulanmışken ilerleyen süreçlerde karakter rolleri değişir. Tarihî gerçeklerden hareketle kurulan bu anlatıda karakterleştirme de tutarlı bir şekilde ilerler. Yazar tarafından bilinmesi mümkün olmayan diyaloglarda İbrahim Paşa'nın hainliği[180] Kanunî'nin ona karşı sınırsız yetki ve alakası ile gösterilmeye çalışılır. İbrahim Paşa kendinin serasker sultan diye çağrılmasını istemektedir ve bunu da aslında Kanunî'nin koruması altında kazanmaktadır. İbrahim Paşa, Propp'un hain; Hürrem Sultan düzmece karakter; Yakup Bey ve arkadaşları yardımcı karakter olarak sınıflamasına uymaktadır. Rüstem de Hürrem'in yardımcısıdır. Olumsuz özellikleriyle karakterleştirilmiştir.

Aslında Kanunî'nin İbrahim Paşa'ya karşı ilk nefret söylemi, rüyasıyla aktarılır. Ancak bu da tarihî kaynaklarda yer almış bir bilgi olarak dipnotta geçer. Bu anlamda Tülbentçi tarihî kişilerini tarihî bilgi aktararak roman biçimine şeklen uydurmuş görünür. Bu anlamda da karakterleştirme genellikle kurgusal değil bir aktarım şeklindedir. İbrahim Paşa'nın İskender Çelebi'nin ölümüne engel olması, ona rüyasında bildirilmiştir. Yine Olama Han'ın veziriazam İbrahim'e diyaloğu da Celalzade Mustafa Çelebi'nin eserinden aktarılarak dipnotta belirtilmiştir.

179 Romanın ilerleyen kısımlarında bu isim gelişigüzel kullanılmaya devam eder.

180 Roman içinde Hammer tarihinden dipnot verilerek Venedik tebaasından olduğu bilgisi aktarılır. Tarihî bilgi olarak anlatılan kısımlarda da -kurmaca içinde- karakter özelliği vurgulanır.

Romanda Kanunî'nin Muhibbi mahlasıyla yazdığı gazellerden parça da montaj tekniğiyle eklenmiştir. Mesela "Görelden zülfü Leylâsın…" gazelinin taç beyiti atlanmış bir şekilde romana aktarılmıştır (Tülbentçi, 2009, s. 347). Yine Hürrem'e yazdığı mektupta paylaşılan gazel, şark seferi hakkında olup Kanunî'nin ölmeden önce hatırladığı bir manzumesi olarak verilir.

Ayrıca tarihî sayılacak şairlerden Taşlıcalı Yahya da kurgulanmış, onun Şehzade Mustafa'nın öldürülmesiyle ilgili yazdığı mersiyeden alıntı yapılmıştır. Dipnotta da mersiyede adı geçen Zal Mahmut Ağa ve Rüstem Paşa ile ilgili dipnot verilmiştir. Bunlardan başka Hayalî'nin beyitinden parça anlatıya dâhil olur. Bakî'nin kasidesinden bahsedilir. Fuzulî'nin Kanunî'ye yazdığı kaside onun Bağdat Fethi'ne düşürülmüş bir tarih olarak okura sunulur. Bu tarih, romanda Hayalî tarafından okunarak aktarılmıştır. Ve daha sonra Fuzulî hem Kanunî'nin zihninden aktardığı şimdiye kadar dinlediği en kuvvetli kasidenin yazarı olması hem de kendini karakterleştirmiş olması bakımından kurguya katılmıştır.

Romanda Kanunî etrafındaki diğer tarihî kişi söylemlerinden biri de Seydi Ali Reis'in türküsünün paylaşılmasıdır. Yine Hatayî'nin nefesinden söz edilir ve dipnotla Hatayî'nin Şah İsmail'in mahlası olduğu açıklanır (Tülbentçi, 2009, s. 108). Metin paylaşılmaz ancak tarihî kişi isim olarak geçer. Rüstem Paşa için yazılmış hicviyelerden de bir parça aktarılır. Bakî, Nevaî, Fevrî, Übeydî Çelebi'nin manzumelerini Kanunî'ye takdim etmeleri ve içlerinden Bakî'nin Kanunî'nin iltifatını alması ve ona en güzel mersiyeyi yazacağını söylemesi kurgulanır. *Safiye Sultan* romanında da Nevî'ye ait III. Mehmet'in Safiye Sultan'ın yönlendirmesiyle on dokuz kardeşini öldürtmesi meselesi üzerine yazılan şiirinden bir bend aktarılmıştır.

Kanunî'nin ve Hürrem'in mektupları da anlatıya dâhil edilmiştir. Mesela Hürrem'in İstanbul'daki salgın hastalıktan haber vermesi dipnotla gösterilerek Tülbentçi'nin kaynağına işaret etmektedir. Kanunî'nin oğlunun kendisine gönderdiği mektuptaki afnameye yazdığı cevap da romana aktarılmıştır. Tülbentçi bu metinleri, Ali Emiri Efendi'den aldığını dipnotlarda açıklar. Görüldüğü üzere Tülbentçi, Kanunî Sultan Süleyman'ı romanına aslî bir karakter olarak seçerken çevresindeki ilişki ağına da dâhil ettiği diğer tarihî kişi olan sanatçı ehlini katarak onun sadece savaşlardan/vakadan ibaret bir yücelik taşımadığını gösterir. Bu ilişki ağlarında Kanunî oldukça insani özellikleriyle karakterleştirilmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman'ın en canlı tasvir edildiği kısımlardan biri, romanda Gülbahar Hatun (Mâhıdevran) ve oğlu Şehzade Mustafa'nın vakaya katıldığı kısımlardır. Onlar romanda stereotip özellikler gösterirler. Tarihî

rollerini bir kez de okur karşısında yaşamış gibidirler. Ayrıca Şehzade Mustafa yazar anlatıcı tarafından olumlu karakterleştirilir. Hürrem'in onun yeniçeri ocağıyla iş birliği yapıp tahtı ele geçirme planı olduğu hakkında kışkırtmalar yapması üzerine ise baba oğul meselesi ortaya çıkar ve bu çatışma unsuru, Kanunî'nin karakterleştirmesine fırsat verir. Böylece Hürrem, tekniğin itici gücü olur. Oysa bu romanda Hürrem genellikle stereotip özellikler göstermiştir.

Hürrem hakkındaki farklı karakterleştirmelerden biri Ragıp Şevki Yeşim'e aittir. Onun romanında Hürrem, hazinedar kalfa ile diyaloğunda ayna karşısına geçer ve iç döker. Bu kısım romandaki karakterleştirmeye canlılık katabilecek bir örnek sayılabilir. Hürrem, ihtiyarlığının kabulü ile ruhsal değişim gösterir ve âdeta romanın sonu bir pişmanlık anlatısına dönüşür. Hürrem Sultan romanın sonunda ağlayan bir karakter hâline gelir. Zaten bu romanda Hürrem'in iç monolog tekniğiyle konuşturulması da karakterleştirme bakımından dikkat çekicidir.

Safiye Sultan romanında da Tülbentçi'nin Hürrem'ine benzer bir karakterleştirme örneği görülür. Bu romanda da Hürrem'in adı geçer ve Safiye Sultan'ın da ona benzer bir kötülüğü miras alacağı sezdirilir. Hatta Deli Cafer'in ağzından Hürrem'in Kanunî'yi ifrite çevirdiği söyletilir (Tan, 1939a, s. 45). Yazar anlatıcı padişahla ilgili söyleminde dikkat çekici bir tavır alır. Tan'ın tarihî kişileri karakterleştirmesindeki yaklaşımı, olumsuz özellikler üzerinden karşıt karakterler oluşturarak tarihî bilgiler ışığında kurguyu desteklemektir. Tan, Tülbentçi'den bu bakımdan ayrılır. Tülbentçi, Kanunî'yi az da olsa pişmanlık duygusu içerisinde verir ve bir iki diyalog yoluyla sorumlunun Hürrem olduğunu bildirir. Ancak yine de ona sıcak davranır ve taraf tutmaz.

Tan'ın romanında Safiye Sultan yani Bafa ise arketipsel özellikler taşıyan düz karakterdir. Türkleşmiş gibi görünen Venedikli Bafa, Safiye adını alır ancak doğuştan gelen kimliğini hiç değiştirmez. Oğlunun taht kavgalarına girmesini teşvik eder, pek çok kriz yaratacak çatışma ortaya çıkarır, kin güder, torununu öldürtür. Bremond'un aldatıcı-huzur bozan karakteri, onun için uygun bir sınıflandırma sayılabilir. Romanda başkarakter olarak anlatıya dâhil olmuştur. Onun genel özelliklerinin stereotip olduğunu söylemek mümkündür ancak karakterleştirme teknikleri bakımından yazar anlatıcının onun zihninden geçenleri aktarımı önemlidir. Bu kısımlarda karakter yuvarlaklaşır ve değişken karaktere yaklaşır.

Safiye Sultan, III. Murat'ın isteği üzerine Müslüman olur. Ancak bunu asla benimsemez. Bu konuda yazar anlatıcı onun zihnindekileri aktararak okurun onunla ilgili anlatacağı olumsuz olaylara hazırlıklı olmasını sağlar.

Yazar anlatıcı, metne müdahil olmak istemediğini kurguda belli etse de gerçekçilik anlayışı sebebiyle dipnotları sık sık kullanmaya devam eder. Mesela III. Murat dipnotla *Peçevî Tarihi*'nden alıntılanarak karakterleştirilir. Tülbentçi de bu tekniği romandaki tarihî kişiler için kullanmıştır ancak Tan, dolaylı iç çözümleme ile onların zihinlerine de hâkim olmaktadır.

Safiye Sultan'ın eşi III. Murat bu romanda diğer romanlarda olduğu gibi idealize edilmez ve zayıflıklarıyla yer alır. Sara nöbeti geçirmesi ve bu nöbetin sebebinin alkolik bir babayla açıklanması söz konusudur. Yazar anlatıcı, bu hastalık hakkında dipnotla bilgi vermese de onun karakteri hakkındaki bazı bilgilere kaynak göstererek Avusturya elçilerinin raporlarından edindiği bilgileri açıklar. Babasıyla amcası Beyazıt'ın mücadelesini çocukluğundan itibaren bilen III. Murat'ın Kanunî hakkındaki bilgileri, Tan tarafından karakterin zihinsel söylemleri ile aktarılır. Tan bu kısımlarda Kanunî'nin öfkesini vurgular. Bu öfkenin anlatımı Tülbentçi'de daha kapalıdır.

III. Murat dolaylı iç çözümleme ile karakterleştirilirken bir yandan da Muradî mahlasıyla şiirler yazmasıyla estetik bir mesafe[181] kurmaktadır. Yazar anlatıcı okur ile kurulan etik mesafesini açar ve okur, estetik olana yaklaşır. Tan, III. Murad'ın şiirinden parça aktardıktan sonra II. Selim'den, dedesinin dedesi Beyazıt'tan, onun da babası Fatih'ten daha iyi şiir yazdığını dipnotta belirtir.

Zaman zaman yuvarlak karaktere benzer eğilim gösteren III. Murat ve oğlu III. Mehmet romanda genellikle düz karakterlerdir. Sadece diğer klasik tarihî romanlarda görüldüğü gibi III. Murat alışılagelen bir güç temsili olarak gösterilmez. Oğlu III. Mehmet de onun gibi sunulur. III. Mehmet'in savaştan kaçtığına odaklanır. Onunla ilgili kısımlar kendi diyaloglarıyla kurgulanmıştır. Bu anlamda karakterin iç muhasebesini göstermesi bakımından önemlidir.

III. Murat ölünce Safiye Sultan kendinden olmayan çocukları öldürtmeye çalışır. III. Mehmet'i uyarır ve babasından örnek verir. Nurbanu sayesinde III. Murat da kardeşlerini öldürtmüştür. III. Mehmet de oğlu Mahmut'un Safiye Sultan yüzünden öldürtülmesine ses çıkarmaz. Mahmut romanda olumlu bir karakterleştirme ile vurgulanır. Hatta diyaloglarla anlatıya katılmıştır. Ancak tarihî görevini yerine getirerek romandan ayrılmıştır.

Nur Banu ve Safiye Sultan arketipsel çıkarım yapılabilecek stereotiplerdir. Murat'ın annesi olan Musevi kızı Nur Banu ve Safiye Sultan, kötülüğün taşıyıcısı olarak Türk düşmanlığı yaparlar. Safiye Sultan Venedik geçmişini unutamaz. Her ne kadar I. Ahmet, III. Mehmet öldükten sonra tahta geçip

181 Estetik mesafe için bkz. (Huyugüzel, 2018, s. 161)

Safiye Sultan'ı eski saraya gönderse de o, tarihteki olumsuz kadın tiplemesinin aktarıcılığını temsil eder. Roman bu kadının ölümüyle sonlanır.

Safiye Sultan romanındaki gibi zaaflarıyla vurgulanan karakterlere benzer bir klasik tarihî roman örneği de Mehmed Nafî'nin *Türk'ün Romanı*'dır. Bu eserde Cengiz Han olumsuz özellikleriyle karakterleştirilmiştir. Stereotip sayılabilecek Cengiz Han, yaratma karakterlerin diyaloglarıyla tanıtılır. Kamer Sultan ve Can Bey, onun kan dökücü olduğunu anlatarak 'vahşi vücut' olarak tanımlarlar (Mehmed Nafî, 2018, s. 22). Romanda Cengiz Han'ın da diyalogla kendini karakterleştirdiği örnekler vardır ancak bu kısımlarda da kibirli olduğu izlenmektedir.

Bu romanların dışında genellikle anlatım, tarihî kişilerin yücelik vasıfları üzerine kurulur. Turhan Tan'ın *Cengiz Han* romanında Cengiz Han hakkındaki bilgiler, tarihî bilgi olarak gerek anlatıcı gerek Ulu Gökçe tarafından aktarılmaktadır. Onun yer yer diyaloglarıyla karşılaşılsa da dış anlatıcı metne o kadar müdahildir ki okur belleğini kurgulayacak cümlelerin dışında bireysel bir hikâyede gerçek insanı görmek mümkün değildir. Hatta romanın sonunda dahi yazar anlatıcının Avrupalı gözünden onu nasıl değerlendirdiği bilgisi paylaşılmakta ve bu bilgiye karşı düşünceler sıralanmaktadır.

> "… Türk kuvvetine, Türk dehasına yaslanarak yükselen Cengiz, ayni kuvveti ve dehayı bütün dünyaya tanıtan büyük rehberlerden biridir. O, Türk birliğini kurmak için küreyi altüst etti ve yeryüzünde en yüksek, en kudretli millet olmak hakkını Türk'e verdi. Bu şerefe hangi cihangir imrenmez. Avrupa, varsın, kinini sayıklasın!" (Tan, tarihsiz, s. 224)

Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* romanında Yavuz başkarakterdir. Yer yer Selim adıyla da yazar anlatıcının seslendiği görülür. Ok atmada maharetli, ilim adamları ve sanatkârlarına kıymet veren, gazel yazan ve asabî bir stereotiptir. Romanda onun sinirli yapısıyla ilgili örnekler verilir. Hocası Muhyiddin Efendi, ona pek çok nasihatte bulunur ve dedesi Fatih Sultan Mehmet'in düşmanla iş birliği yapan Çandarlı Halil Paşa'ya cezasını verirken bile yeterince düşündüğünü anlatır. Yavuz, bu konuda Fatih Sultan Mehmet'in bir sözünü örnekler: "İftihar duymak elbette hakkımızdır. Fakat gurur asla. Bu beldeyi bize Ulu Tanrı ihsan etti. Neden mağrur olayım?" (Tülbentçi, 1948, s. 48). Bu sözün üzerine lalasına kendisini bağışlamasını söylese de huyundan vazgeçmez. Adamlarını en küçük yanlışında idam ettirir.

Romanda Yavuz, oldukça cesurdur. Savaşa girerken "… Tanrı ne yazdı ise o olur. meydan-ı gazadan çekilmek bize düşmez. Kulluğunuzu ispat edin. Ebedî şan ve şeref bizimdir." (Tülbentçi, 1948, s. 315) demektedir. Yavuz'un

ateş hattına atılması ve yeniçerileri şevklendirmesi gibi karakterleştirme örnekleri sıkça sunulur.

Yavuz şiirle oldukça ilgilidir. Hatta onun 'etti felek' redifli gazelinin bir parçası da romana eklenmiştir (s. 381). Bu kısım tarihî kişinin ruhsal durumunu ortaya koymaya vesiledir. Onun bu ruhi yapısı hakkındaki çıkarım, romanda Aspasya'nın ölümü üzerine de yapılabilir. Yazar anlatıcı, Yavuz'un burada kendi kendine konuşmasını dolaysız çözümleme yoluyla verir ve sonra dolaylı söyleme geçer. Böylece onun hassas bir insan olduğu her iki söylemle birlikte vurgulanır. Bu anlatımın yanı sıra Yavuz, genelde insani özelliklerinin dışında kahramanlıkları ve eylem gücüyle tanıtılır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında olduğu gibi bu romanda eylem gücünde karakterler arası çatışmalar çok değildir. Daha çok 'biyografik tarihî karakterleştirme' görülür. Harem içi çatışmalar canlı değildir ve kişisel büyüme süreci takip edilmez.

Karakterin ruhsal gelişimi izlenemeyen romanlardan biri de *Battal Gazi*'dir.

> "Battal Türkler arasında Battal Gazi, Seyyid Battal ve Seyyid Battal Gazi adlarıyla tanınan, VIII. yüzyılda Emeviler tarafından Anadolu'da Bizans'a açılan savaşlarda kahramanlıklarıyla ün salmış, Arap ve Türk destani eserlerinin ortak kahramanı yapılmış, özellikle Türkler arasında gazi, veli özelliğiyle yüceltilmiş bir kumandandır." (Kaya, 2004, s. 130)

Battal Gazi, Yağmur Say'ın çalışmasında gerçek kişiliği ile efsanevi kimliği arasında bir kaynaşma olduğu ve bunların değerlendirmelerde birbirinden ayırt edilmesi gerektiği uyarısına uygun bir dikkatle ele alınmıştır. Çünkü "… Battal Gazi, Endülüs'den Orta Asya'ya kadar bütün İslam uluslarının ortak malı haline gelmiştir." (Say, 2009, s. 14). Ziya Şakir'in romanında da Anadolu'da Bizans'la olan mücadelesi ve kahramanlıkları ile tanıtılmıştır. Yazar da onunla ilgili Anadolu menkıbelerinden etkilenerek hayatını yeniden kurgulamıştır. Dipnotlarda yazarın kaynakları hakkında bilgiye rastlanılmamaktadır ancak bu başkarakterin romandaki yeri, romanın ana başlığı ve alt başlıklarından da anlaşılacağı üzere belirleyicidir. Ziya Şakir'in karakterleştirme usulü -Battal Gazi'nin tıpkı unvanında olduğu gibi- gazi tipinin örneklerini gösterir. Romanda yer yer psiko-anlatı içeriğine rastlansa da anlatım destansı havayla devam eder. Zaten *Battalnameler* de bu kültürel bilgilerin taşıyıcılığını sağlayan ürünlerdendir. Romanda olağanüstülüklere yer verilmeden ilerlenir; hatta Battal'ın batıl inançları olmadığı kendi ağzından verilir. Bu romanda yazarın odaklandığı husus, Anadolu Türk gücünü ortaya koymaya katkı sağlayacak bir karakter yaratmaktır. Romanda özellikle Koca Türk, zeki Türk, büyük Türk kahramanı gibi tanımlamalarla ifade edilmesi önemlidir. Bu romanda dipnotla 'Seyyid' ünvanını taşıdığı bilgisine de yer

verilmiştir. Ancak yazar onun, Hz. Ali soyundan gelmesiyle değil, Kumandan Müslime'nin ona karşı söylemindeki 'halis Türk' tanımlamasıyla bilinmesine daha fazla dikkat çeker (Soku, 1957, s. 299).

Destanda kut sahibi olan Battal Gazi, romanda bu özelliği taşımaz. Zaten dipnotta da böyle olmadığı vurgulanmıştır. Bu destansı kahramanın romanda karşıt güçlerinden Leon'un ve yardımcı güçlerden Ömer Bey'in ve Müslime'nin karakterleştirmeye tek katkısı, gerçekliğin olay örgüsündeki yerini almasıdır. Battal Gazi, destanında yer alan melekler, peygamberler, sahabeler, periler gibi romanda yer almaz; sadece başkarakterin eylemleri üzerine odaklanılmıştır. Yer yer iç konuşma örnekleri gösterse de tipik kahramanlık özellikleri ön plandadır. Karakterin hızlı büyümesi, ad kazanması, ad kazandıktan sonra evlenmesi, atı ile mücadelelere girmesi bu özelliklerdendir.

Turgut Alp romanında Turgut Alp karakteri de akıncılığı, beşerî olan her şeyden üstün gören ve ona göre yaşamaya çalışan kahraman karaktere örnektir. Bu kahraman karakter, akıncılık mesleğiyle kendini gösterir. Romanda Osman Gazi hakkında yer yer serbest dolaylı söylem örnekleri de görülür. Osman Gazi'nin dolaysız söylemleri vatanın koruyuculuğu konusunda cesaret veren sözlerden oluşmaktadır (Bahadıroğlu, 1998, s. 43, s. 362). Orhan Bey de aynı rolü benimser. Bu anlamda 'kahraman karakter' olarak düz karakterler, karakterleştirmeye tematik gücün yardımcısı olarak katılmışlardır.

Vâlâ Nureddin ve Murat Sertoğlu'nun *Baltacı ile Katerina* romanlarında ise tematik güçten ziyade popüler bir kadın kimliğine vurgu yapılmıştır. Baltacı Mehmet Paşa, Katerina ve Petro isimleri tarihî birer kişi olarak romanda birincil karakterde gösterilir. Ancak bu karakterler hakkındaki tarihî bilgilere bakıldığında Katerina'nın Prut Savaşı'nda bir etkisinin olmadığı görülür. Ahmet Refik, *Baltacı ve Büyük Petro* adlı eserinde "Petro'yu esaretten, Rusya'yı yıkım ve felaketten kurtaran Marit Katerina Liyonyalı bir köylü kızı idi." (Ahmet Refik, 2012, s. 41) demektedir. Bu anlamda karakterleştirmede dikkat çeken iki farklı bilgi söz konusudur ve romanın amacı bu konuları ispat etmek değildir. Bu iki romanda tarihî kişiler ahlaki olarak karakterleştirilmiştir. Popüler romanlarda görülen okur merakını hedefleyen karakter tipleri yaratılmış olması bakımından dikkat çekicidir. Katerina, arketipsel olarak 'vahşi kadın' imgesiyle kurguya katılmıştır.

Klasik tarihî romanlar tamamıyla gayriinsani bir özellik göstermez. Bazı romanlarda kâğıt varlık olmaktan uzaklaşarak da etik mesafe kurulabilir. Bunun örneklerinden biri olarak *Osmancık* romanında Osman Bey, tarihî kişidir ve başkarakterdir. "Cihan devletini kuran" (Buğra, 2016, İç kapak sayfası) vasfı nedeniyle lider konumunda olması yanı sıra bu tarihî kişi, yazarın

kurgusunda ideal bir tip olma sırasında ruhsal büyüme sürecini keşfetmeye çalışır. Gelişim seyri âdeta Fishelov'un tipik karakterden bireysel karaktere yönelme derecesine benzerdir. Kahramanların stereotip özelliklerinden kurtulmuş sosyal tipe yaklaşmaktadır. Ewen'ın iç dünyaya nüfuz etme durumu, bu romanda zaman zaman söz konusu olur. Karakterin, dolaylı iç çözümlemeden serbest dolaylı söyleme geçiş örnekleriyle yuvarlaklaştığı görülür. Onu değişken karaktere yaklaştıran kısımlar varoluşunu sorguladığı anlardır. Tabii ona bu konuda yardımcı olan Şeyh Ede Balı'dır. Bu romanda Osmancık'ın hayata karşı soruların cevaplarını daha çok stereotip özellikleriyle vurgulanan bir karakterden alması dikkat çekicidir.

Bu romanda karakterleştirme teorileri bakımdan yönlendirici karakterlerden biri olan Ede Balı hem Osmancık'ın destekleyicisi hem de arketipsel bir özellik taşır. Ancak mitte değil düştedir. Yani sorgulama evresindedir. Böylece stereotiplerden ayrıldığı anlar da söz konusu olur.

> "Osmancık'ın, üstünlük arzusundan sıyrılıp kendi kişisel macerasına başlaması, her şeyden önce evrensel bir çağrı niteliği taşır. Zira tarihî ve epik göndergeli romanlarda çağrı, kahramanın yeni bir öz benlik kurarak tamlığa erişmesinde ona sınavlara katılması ve bu sınavlarda onanması gerektiğini bildirir. Romanda bu anlamda Osmancık'a ilk çağrı, Ede Balı tarafından yapılır. Ede Balı, benliğin karanlık merkezinde kendi varlığından habersiz Osmancık'a, kendi olması çağrısı yapan, kendi soylu yolculuğuna koyulması gerektiğini ifade eden idealize edilmiş simge kişidir." (Şahin, 2015, s. 113)

Osmancık'ın bilge karakteri Etienne Souriaux'un 'verici karakter'ine benzer. Her ne kadar yardımcı karakter olsa da hakem rolündedir ve çatışmada dengeyi sağlar.

Ede Balı'ya benzer bir karakter özelliği *Kilit* romanında da geçmektedir. Ancak bu romanda yaratma karakter olan Sarı Hoca, Ede Balı'dan daha çok sosyal tipe yaklaşır. O, toplumda bulunması beklenen insan türüdür. Gerek Tarık Buğra gerek Sepetçioğlu hatta Kemal Tahir, Osmanlı'nın kuruluşu hakkında tarihî bilgiler vermektense karakterleştirmeye odaklanarak kurguya canlılık kazandırmışlardır ve bu kurgulama sırasında tarihin seyrinden de faydalanarak bireysel gelişim sürecini tamamlamaya çalışmışlardır.

> "Osmancık romanının başkahramanı romana adını vermiş olan Osman Bey'dir. Eser onun Osmancık'tan başlayarak Osman Bey, Osman Bey Gazi ve Osman Bey Gazi Han oluncaya kadar geçirdiği tekâmülü anlatır. Deli dolu bir yiğitken soyunun sopunun sorumluluğunu yüklenme ve 40 çadırlık bir aşiretken boyunu bir devlet hâline getirebilme aşamasına yükselmek, kahramanın içten bir değişim geçirmesiyle ilgilidir." (Argunşah, 2016, s. 388)

Karakterin Osmancık'tan Osman Bey'e, Osman Bey'den Osman Bey Gazi ve Osman Gazi Han'a dönüşümü önemli bir süreçtir. Osmancık, ilk olarak dış gerçeklikle uyum konusunda arada kalmış Bourneur-Quellet'in çalışmasında geçen -tam olarak dâhil edilemese de- problematik karaktere benzer. Ölüm döşeğinde başlayan romanda karakterin kendisinin Bursa'ya gömülmesini istediği an, yazar anlatıcı tarafından Bursa'nın ele geçirilme heyecanıyla "… Deli Dumrul'laşmak hırsıyla sarsılıyor" (Buğra, 2016, s. 8) şeklinde anlatılır. Bu anlatım 'deli'kanlı prototipi (Saydam, 1997, s. 110) olarak tanımlanan Deli Dumrul'un, kendi insan gücünü abartmasına benzetilmektedir. Ancak narsistik bir kişilik tanımlaması içerisinde olan 'problematik karakter' ile kastedilen Lukacs'ın 'yersiz yurtsuz karakter'i gibi değildir. Çünkü büyüklenmeci kendilik tasarımı gerçeklikle yüzleşince bozulacaktır. Osmancık'ta hayatın insanı olgunlaştırma tecrübesi eksiktir ve o, beylik için ilk başta sorumluluk almayı -babasının kılıcını almayı- abisi Gündüz'den beklemektedir. Ede Balı'nın desteğiyle kendi varlığını ve toplumsal bütünlüğü fark eder ve Osmancık, epik bir bilgeliğe yönelir. Karakter, Lukacs'ın *Roman Kuramı*'nda ifade edilen parçalanmış epikle romanın doğuşu evresine tam olarak katkı sağlayamaz ancak epik üzerinden varoluş mücadelesini sosyal tiplerle beraber kurmaya çalışır. Kurgusal bazı sapmalar olsa da insanın gerçeğine yaklaşması bakımından bu roman önemlidir.

Tarık Buğra, bu değişimi, kolektif hafızaya katkı sağlayan ve geleneksel anlatılarda da sıklıkla karşılaşılan benzetmelerle yakalamaya çalışır. Malhun Hatun, bu anlamda Zümrüdü Anka ile sembol edilen[182] önemli bir stereotipken yer yer canlı bir tip olarak da tanımlanmaktadır. Onun sosyal tipe yakın olan en önemli düz karakter özelliği yönlendirici rolüdür. Malhun Hatun'la ilgili olarak klasik tarihî romandaki karakterleştirme meselesi dikkat çekicidir. Çünkü onun Osman Bey'in eşi olduğu ancak Ede Balı'nın kızı[183] olmadığıyla[184] ilgili bir bilgi vardır. Buğra'nın *Âşıkpaşazade Tarihi*'nden edindikleri üzerine anlatısını hatta üslubunu şekillendirmesi, kurguyu da bu şekilde desteklemiştir. "… Osman Gazi, kaynatası Edebalı'yı ve hanımı Malhun Hatun'u kendi eliyle defnetti." (Âşıkpaşazade, 2003, s. 92). Bu anlamda onu, tarihî ve yaratma bir karakter ayrımı yapmadan ele almak mümkündür. Çünkü onun varlığıyla tarihî olayların seyrine müdahale edilmemiştir. Yazarın amacı, toplumsal belleğe dervişlerin katkısını işlemek ve olumlu özellikleri etrafında karaktere bir kişisel büyüme süreci kazandırmaktır. Malhun

182 Yazar anlatıcı açık bir şekilde benzetmeyi kendi yapar, okura ima etmez.

183 *Kutlu Dağ* romanında da Edebalı'nın kızı Bala Hatundur. *Konak* romanında ise Mal Hatun adıyla bir rüya motifi içinde Osman Bey'in eşi olarak geçer (Sepetçioğlu, 2017, s. 171).

184 Bkz. (Emecen, 2019)

Hatun da bu sürecin gerçekleşmesine yardım eden ve aranılan karakter roluündedir. *Neşrî Tarihi*'nden Osman Bey'in iki eşinin olduğu öğrenilir. Fakat Buğra, kolektif hafızaya zarar vermemek için toplumsal normların paralelinde hareket eder ve *Oruç Bey Tarihi*'nde geçen Rabia'dan bahsetmez (Arslan, 2017, s. 52). Hatta romandaki Zoe de kroniklerde geçen bir kadının benzer bir kaygıyla yaratma karakter olarak anlatıya katıldığını gösterir. Buğra, "Edebiyat ve Tarih" başlıklı yazısında "… tarihi ele alan edebiyatı, tarihin insanileştirilmesi olarak görüyorum" (Buğra, 1988, s. 175) der. Onun çabası kolektif hafızaya geçmişteki olayların gerçeklerini aktarmak değil, bir ruh olarak tarihî kişinin kurguda var olabilmesini sağlamaktır.

Osman Gazi, Bekir Büyükarkın'ın *Kutlu Dağ* romanında gazi tipini canlandıran bir stereotip olarak kolektif hafızayı canlı tutar. Yazarın bilgi ve gerçeklik konusunda sorumluluk taşıması ve karakterleştirmede bu iddiadan kurtulamaması, kurgulamanın zaman zaman zayıf olmasına neden olmuştur. Ancak burada karakterleştirmeye katkı olarak Dede Baba'dan bahsedilebilir. Dede Baba, romanda yazarın sözcü rolünü üstlenerek tarihî bilgi aktarır. Bu romanda gelenekten gelen unsurlar baskındır ve karakterlerle ilgili olan bilgiler bu yolla verilir. Gündüz Bey, Osman Bey ile kardeştir. Yardımcı roldedir. Savcı Bey Osman Bey ile kardeştir. Bay Koca Savcı Bey'in oğludur. Ayna Melek karısı, Banu Çiçek ise kızıdır. İlişkiler ağı romanda doğrudan verilmiştir. Dursun Fakı da Osman Bey için *Osmancık*'taki Ede Balı'ya benzer bir roldedir. O da bilge tipine örnek bir stereotiptir. Mitolojik anlatılardan itibaren karşılaşılan bu tipler romanda doğrudan söylemleriyle anlatıya katkı sağlamışlardır. Dünyanın felsefi olarak algılanması ile dünya üzerinde kurulan hâkimiyet arasında yönlendirici rol edinirler. Bu anlamda bilge, veli, gazi[185] tip özellikleri bir araya gelmiştir.

Orhan Bey, anlatıda pek insani özellikleriyle yer almaz, savaşçı kimliğiyle vurgulanır ve bir iki diyalogla karakterleştirilir. Osman Bey, destan kahramanlarından aldığı kültürel taşımacılığı üstelenecek bir düz karakter olarak çizilmiştir. Bu mirasa katkı sağlayan başka karakterler de vardır. Mihail Kosses (Abdullah), din değiştirir ve yeni kimlik kazanır. Yeni kimlik kazananlar içerisinde Holofira (Nilüfer) ve Evdoksiya (Saniye) da vardır. Onların anlatımı karakterleştirme bakımından romana canlılık katar. Çünkü karakterlerin din değiştirme meselesinin kurgulanması onların iç çatışmalarını aktarmada önemli bir rol fırsatıdır.

185 "…gazi İslamlıktan önceki alp tipinin bir devamıdır. Onun alp tipinden farkı, İslamiyet uğruna savaşması, ölümü göze almasıdır." (Kaplan, 2007, s. 150)

Gökçe Bacı ve Uruz Derviş başkarakterin yardımcıları olmaları yanı sıra tek bir görevle romana dâhil olup görevleri tamamlanınca anlatıdan çekilirler. Ancak onların varlığı toplumsal hafızaya katkı sağlar. Gökçe Bacı'nın bu katkılarından biri, savaşçı kadın tipini arketipsel bir çıkarımla canlandırmış olmasıdır; diğeri ise Bacıyan-ı Rum denilen Anadolu'daki gelişmeye işaret etmesidir. Gökçe Bacı böylece mitik bir içerik taşımasının yanı sıra Anadolu'nun Türkleşmesine katkı sağlayan sosyal bir tip özelliğini kazanır. Romanda şehit olarak da görevini kutsallaştırarak en üst noktada tamamlar.

Akça Koca, Sungur, Konur Alp, Gazi Rahman yardımcı karakterlerdir. Turgut Alp, Aykut Alp, Saltuk Alp, Sungur, Samsa Çavuş tek bir amacı gerçekleştirme hedefi olan stereotip özellik gösteren karakterlerdir. Onların amacı Kayı boyunun kurulmasından geleceğe hizmette bulunmaktır. Bu karakterler kişilik özellikleriyle başkarakterin yardımcılarıdır.

Karakterler isimleriyle de anlatıya gelenekten gelen bir tamamlanmayı sağlamaktadırlar. Bu konuda *Osmancık* romanındaki karakterler için *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki isimlerle bir karşılaştırma yapılır. Bu karşılaştırmaya göre Kazan Bey'in oğlu Uruz romanda Uruz Derviş; Banı Çiçek, Banu Çiçek; Kıyan Selçük, Kıyan Selçuk; Deli Dündar, Dündar Bey; Kara Göne, Kara Güne; Selcen Hatun, Selcen; Burla Hatun, Burla Hatun; Begil oğlu Emren, Emren Eren olarak geçer (Arslan, 2017, s. 156). Metinler birbirlerine kaynaklık ederek benzer özellikte düz karakterler ortaya çıkarmışlardır.

Gelenekten gelen isimlendirmeler sadece olumlu karakterleştirme örneklerinden seçilmezler. Osmanlı'nın kuruluş dönemi romanlarında Dündar Bey, Osman Bey'in amcasıdır ve hain bir stereotip olarak kurgulanmıştır. Ondan başka karşıt karakterlerden biri Kalanoz, Türk düşmanlığıyla anlatılan Bizanslıdır. Anlatıda görevlerini yerine getirir ve çekilirler. *Oğuz Kağan Destanı*'ndan itibaren benzer şekilde süren hainlik anlatıları çatışma unsurunu güçlendirmektedir.

Mesela *Devlet Ana* romanında karakterler de genellikle norm ve karşıt karakterler olarak kurulmuştur ve genellikle eylemleri üzerinden karakterleştirme yapılmıştır. Karakterlerin ruhsal büyüme süreçlerine *Osmancık* romanında olduğu kadar eğilinmemiştir. Bu romanda karakterler çatışma unsurlarına göre egemen karakter hâline gelmiştir. Onların bu karakter özelliğindeki tipleşmeleri -yozlaşan tipler gibi- pek çok çeşit karakter özelliği etrafında değişerek bir kurgu oluşturur. Bu çeşitlilik yazarın geleneksel olandan uzaklaşma arzusuyla gerçekçi bir roman yazma hedefinden kaynaklanır. Ancak buraya kadar genellikle yazar anlatıcı, karakterler arasındaki karşılaştırmayı da kendi yapar. Okura sadece okumak ve kabul etmek kalır.

Devlet Ana romanı, Propp'un eylem alanındaki başlıklara benzer bir şekilde kurulmuştur. Mavro kahraman olarak kendi olay halkalarında düzmece kahraman olan Şövalye Notüs Gladyüs tarafından aldatılır. Daha sonra Kerimcan ile düşmanlara karşı savaş verirler. Kerimcan'ın benzer başka bir olay halkası vardır. Onun din âlimi olmayı savaşçılığa tercih etmesi ve başından geçen olaylar sonucu olgunlaşması anlatılır. Tüm bunlarda yeni kimlik kazanımı gerçekleşir. Kerimcan hem sevgilisine kavuşur hem de iyi bir savaşçılık örneği verdikten sonra din âlimi olma hedefine yaklaşmış olur. Mavro'nun Müslüman olması ve karakterin kendi söylemiyle içinde bulunduğu dönemi tanımlaması önemlidir. Mavro bu anlamda stereotip olmaktan uzaklaşır. Kerimcan da alp-eren olarak tip örneğine yaklaşır. Onun Bacıbey'in zoruyla savaşçılığı öğrenip abisi Demircan'ın intikamını alıp uzaklaştığı mollalığa dönmesi ve siyasetname kitabını eline alması önemli bir karakterleştirme aşamasıdır. Karakterin yeniden doğuş aşamasını göstermektedir. Bu doğuşta erenlik-alplik-alperenlik süreçleri tamamlanır ve görülür ki bu aşamalar tarihî romanlarda sadece stereotip olarak değil sosyal tip olarak da vardır.

Devlet Ana'da stereotip olarak Keşiş Benito (Kara Klavuz) dini sömüren bir düz karakter olarak kurgulanmıştır. Uranha gibi karşıt karakterdir. Hophop Kadı büyü, rüşvet verme gibi olumsuz özelliklerle çizilen bir stereotiptir. Çudaroğlu, her türlü hırsızlık ve kötülük ortamını temsil eden bir karakter olarak kurguya katılmıştır. Bu stereotipler, devletin kuruluş sürecindeki aşiretten beyliğe, beylikten devlet olma sürecine geçişteki manzarayı da temsil ederler.

Bu düz karakterlerin yanı sıra Kaplan Çavuş, ahilik, demircilik yapar, silah ustasıdır. Melik Bey, ahilik hakkında bilgi vermek amacıyla romanda bu süreci model olarak gösterecek bir karakter kurgusu amacında olan yazarın tekniğini göstermek için vardır. Akçakoca da romanda akıl hocası olarak Ertuğrul Bey'in arkadaşı olarak dururken daha sonra Osman Bey'e de aynı yakınlığı gösterir ve romanda yönlendirici olur. Devlet Hatun ise (Bacıbey) savaşçı kadın arketipi olarak stereotip özelliği gösterir. Kamagan Derviş kamlık hem de ahilik bakımından olumlu bir stereotip örneğidir.

Devlet Ana romanında da Osman Bey roman karakteridir. Onun bey olması ve Edebalı ile diyalogları Türklerin kuruculuk vasfını yüceltmesi konularında dikkat çekici bir karakter olduğunu gösterir. Dolaylı iç çözümleme ve diyalog tekniği ile karakterleştirilmiştir. Bu romanda *Osmancık*'ta olduğu kadar ruhsal büyüme sürecine odaklanılmamıştır çünkü bu romandaki karakterin konumu devlet olma sürecinin anlatımıdır. Bu nedenle mesela Yunus Emre de romanda sözcü konumundadır. Yunus Emre, Ozan

adlandırmasıyla Cavlaklar hakkında bilgi aktarır. Cavlaklar afyon kullanır, çıplak gezer, temiz değildirler. Çalışmayı ve ahiliği küçümserler (Tahir, 1971, s. 64). Ahi Baba ise onlara karşılık "Gelmekliğimiz yol için... Durmaklığımız yol için... Söylemekliğimiz yol için.. Gelmiş geçmiş, gelip gelecek pirler, erenler, derviş savaşçılar, rum gazileri, rum abdalları, rum alpları, rum bacıları ruhuna huuuu !" (Tahir, s. 109) diyerek devlet için Ahi birliğinin önemine vurgu yapar. Bu zıtlıklar romanda özellikle verilmiştir. "… Kemal Tahir'e göre Osmanlı Devleti kurulduğu andan itibaren çökmeye başlamıştır. Bunun sebebi çürümeyi beraberinde getiren unsurlardır." (Argunşah, 2016, s. 120). Bu unsurlara bireyleşme açısından bakmak gerekir.

Osman Bey'in beyliğin başına geçişi âdeta karakterin yola çıkışıdır ve bu başlangıçtan sonra pek çok mücadele süreci içerisinde kahramanlık ispat edilecektir. Akça, doktora tezinde "Büyülü nesne"nin millî ideallere yüklendiği romanlar" tanımlamasına *Devlet Ana* romanını ekler. "...büyülü nesne vatan savunması, devlet kurma, toplum kalkınması gibi ideallere yüklenmiştir… Osman Bey'in yolculuğunun "yola çıkış ve erginlenme" aşamaları takip edilmiş; ancak dönüş aşamasına geçilememiştir." (Akça, 2016, s. 517-519). Yolculuk[186]/ayrılma[187] aşaması olgunlaşma için ilk evredir ve bu evreyi karakter toplumsal bilinçdışına ulaşmak için geçirir. Bunu da önce kendi kişisel bilinçdışından uzaklaşarak gerçekleştirebilir. Osman Bey, Mavro ya da Kerimcan toplumsal olana yaklaşırken bir yandan da kendi yolculuklarına çıkmışlardır. "… Kerimcan'ın, kendi kişiliğini bulma, bireyleşme (induviduation) 'yolculuk'u, aynı zamanda Osmanlı'nın da geniş şümullü, 'kerim' bir devlet olma yolculuğu anlamına gelerek Kerim'in adında aynı mücadele bütünleştirilmiştir." (Fedai, 2016, s. 164). Uçman da Osmanlı toplum yapısında feodalitenin olmadığını ayrıca Batı dünyasındaki gibi bir sınıf anlayışının olmadığını söyler. Doğuda bireyselleşmenin gelişimi konusu bu nedenle tartışmalıdır (Uçman, 1994, s. 241).

Görüldüğü gibi *Devlet Ana*'da da yazar, Türk İslam kültürü ile Batı kültürünün aynı süreçlerden geçmediğini karakterleri üzerinden göstermeye çalışır. Şövalye, keşiş ve cavlak tiplemeleri üzerinden yozlaşmaya işaret eder. Gazi, alp, veli, abdal tiplemeleri ile de Osmanlı'nın kuruluşuna katkı sağlayan unsurların önemini vurgular. Türk milletinin kendi tarihinden yola çıkarak millî bir tür yaratabileceği ve romanın da Batı'daki doğuşuna benzer bir yapıdan doğamayacağına dikkat çekmiş olur.

186 Jung'un terim karşılığıdır.
187 Campbell'ın terim karşılığıdır.

Devlet Ana'da kerim devlet anlayışından bahsedilebilir. Kerim devlet ile sosyal devlet anlayışı kastedilir ve bu da Ahi teşkilatı ve Asya Tipi Üretim Tarzı'nı çağrıştırır. "Kerim Devlet düşüncesinin ortaya çıkması, yağmacı devlet klişesini yıkarak devletin bir statüko olarak değil, kültürel varlık alanı olarak algılanmasını sağlamıştır" (Biricik, 2016, s. 1273). Bu anlamda Devlet Ana karakteri yani Bacı Bey'in rolü önemlidir. Gladyüs ise ona tam ters anlayışın tezahürüdür. Şövalye ve aşağı sayılan köylü arasındaki dengesizlik kurguya, olması gerekene işaret eder. Feodalitenin Osmanlı'da olmaması sınıf farklarının da olmamasını sağlar ve adil bir düzen oluşur. Bireysel değil, toplumsal olan önemlidir ve bu yüzden de sınıflar oluşamamıştır. Şeyh Edebalı gibi isimlerle de bu adil düzen sağlanmaya çalışılmıştır. Ahilik teşkilatı bu toplumsal yapının düzenleyicisidir. Merkezî bir devlet anlayışı ile otoritesine ihtiyaç vardır. Merkezî otoritenin yanı sıra Mavro örneği üzerinden hoşgörü politikası da işlenmektedir. Mavro'nun babasının ona aktardığı bilgileri paylaşan Mavro, Ertuğrul Bey'den itibaren olumlu bir anlatı örneği sunmaktadır.

Kemal Tahir'in tarihteki boşlukları doldurma konusundaki yaklaşımını anlamlandırabilecek açıklama, Bortolotti'nin makalesiyle anlaşılabilir görünür. Bortolotti makalesinde fabulatör (boşlukları uydurma ile dolduran) olarak yazarı ele alır ve eser kurgusal bir mülkiyet hâline gelir. Çünkü eser, gerçeklerin versiyonundan türemiş yeni bir kurgudur (Bortolotti, 2015, s. 112). "Tarihçiler olaylara; tarihin kurgu yazarları ise kurgusal kişilere odaklanır." (s. 113). Kurgu yazarları edebî eserin ihtiyacına göre gerçekleri manipüle edebilir. Bortolotti tarihte insanların ne yaptığının bilindiğini ancak neden yaptığının bilinmediğini söyler ve iki farklı yoldan bahseder. Biri 'geçerli kurgu[188]'dur; diğeri de gerçeklerden kaçan kurgu[189]dur (s. 115). Geçmişin gerçeğini şimdi üzerinden sunar. Böylece bu, tarihin gerçeği değildir (s. 116). Fabülasyon tüm kurguların özelliği olmasıyla kurgu hem doğruluk hem de yanılsama içerir (s. 118).

Tarık Buğra, kurguyu Kemal Tahir'den farklı olarak gerçeklerin versiyonu olarak görmez. Buğra, Osmanlı Devleti'nin kuruluş aşamasında tamamen olumlu bir çerçeve çizme çabasında olmuştur. Bunu da karakterleri üzerinden özellikle de derviş tiplemeleriyle göstermeye çalışır. Kemal Tahir'in olumsuz örneklerinden farklı bir mekân-insan ilişkisi kurar.

188 İngilizce terim karşılığı: 'valid fiction'
189 İngilizce terim karşılığı: 'escapist fiction'

Sepetçioğlu da Osmanlı'nın kuruluş dönemi hakkında üçleme yazmıştır ve bu romanlarda karakterleştirmesinde benzer bir konuya dikkat çeker. Sepetçioğlu,

> "… Tarihî roman yazmayı niçin seçtiğimi açıklayabilirim; Nihal Bey'in romanlarından sonra alanda büyük bir boşluk doğmuş, edebiyatımızın mühim bir kısmı, en ilmî kısmı kesintiye uğramıştı. Eğer biri ilgilenmezse bu tür, yabancı ideolojilerin eline geçecek ve tarihimiz yalanlanacaktı. Kozanoğulları, Turhan Tan'lar tarihî roman yazıyorlardı ama bunlar, edebî değillerdi, hem de Atsız'ın kalitesinden uzaklardı. Bir ara Kemal Tahir gerek Devlet Ana gerekse diğer eserlerinde tarihi konu alan romanlar yayınladı. Ancak bu eserler tarihi Marksist diyalektiğin ağzından anlatıyorlardı. Devlet Ana edebî yönden ne kadar başarılıysa, diğer yönlerden oldukça çarpıtılmıştı. Kemal Tahir, olayları, Marksist açıdan, Marksist diyalektikten ele almış, kendi düşüncesi doğrultusunda tezler ileri sürmüştür. Dayandığı belgeler ise baştan aşağı çarpıtılmış belgelerdir ki, hepsi de Fuad Köprülü tarafından çürütülmüştür. … Kendimde bu antiteze karşı bir şeyler üretme isteği duydum. İlk çalışmam Kilit'i yazdım. Amacım çarpıtılmış romana cevap vererek, tarihî roman öyle değil böyle yazılır diyebilmekti. Kısacası beni tarihî roman yazmaya Atsız Bey'in açtığı yoldan ilerlemek arzusu ve çarpıtılmış tarihe cevap verme isteği itti." (Sepetçioğlu'ndan akt. Argunşah, 2016, s. 436)

demektedir ve özellikle Kemal Tahir'i eleştirmektedir. Sepetçioğlu, romanlarında yarattığı karakterleriyle sosyal tipe yaklaşan örnekler verir ve bu örnekler, İslamlığın ve Osmanlı'nın varlığını sürdürecek davranışlar sergiler. Onlar "… şahsi ihtirasları, kinleri olmayan, sakin ve dengeli tiplerdir." (Argunşah, 2016, s. 179).

Sepetçioğlu'nun *Konak* romanında, Osman Bey'in yanı sıra Mevlana ve Yunus tarihî bir kişi olarak yer alırlar. Bu iki karakter stereotip olarak değerlendirilebilir. Çünkü onlar devlet kurucusunun yanında olduklarını vurgulamak adına kurguya katılırlar. Ayrıca Yunus Emre ile birlik beraberlik anlayışına katkı sağlanır. Diyaloglarına dahi yer verilen bu veli tipine[190] benzer başka tipler de romanda yer alır. Mesela savaşçılığın yanında inanç bağının da önemini hatırlatan Edebalı'nın rolü romanda önemlidir. Kurgusal olmayan kurgu[191] yaratma çabası, Sepetçioğlu'nun okur belleğini kurgulaması bakımından değerlendirilebilir ve dervişler de bunun aracıdır. Tarihî bir kişi olup olmadığı tartışılan Kumral Dede, aslında menkıbelerde adı geçen bir

190 "…Alp tipinin şahsiyetine hareket, veli tipinin şahsiyetine ise manevi güç hakimdir." (Kaplan, 2007, s. 5)

191 İngilizce terim karşılığı: 'fictive nonfiction'

karakterdir. İslamın yayılması için mücadele eder. Onun şahsiyetiyle kolektif hafızanın aktarımı görünür.

Sepetçioğlu, bu olumlu özellikteki karakterleştirmeyi ve bellek mirasını *Kilit* romanında da tarihî kişiler yanı sıra gerçekte yaşayıp yaşamadığı konusunda şüpheye düşülen ancak en azından farklı isimlendirmeyle de olsa benzer kişilik özellikleri temsil eden karakterler aracılığıyla taşıyan bir üslup kurmuştur.

Kilit romanında iki anlatı düzlemi vardır. Bunlardan biri Alpaslan etrafında gelişir; diğeri Baldur, Barçar, Durak Han, Kegen arasındadır. Sepetçioğlu "… yine bu yapı içerisinde Sarı Hoca'nın İhtiyar Demirci Baldur ve Küpeli Hafız'a, Alpaslan'ın Balçar'a, Sav-Tekin'in Kegen Bey'e yansıtılarak verildiğini, bunun da tarihsel gönderiminin Bilge Kağan ile Kültigin'de birleştirildiğini" düşündürmektedir (Durmuş, 2007, s. 118-119).

Fedai de bu romandaki karakterleştirme hakkında şöyle bir değerlendirme yapar: "Kilit'te, Alpaslan'a karşı Balçar'ı, Sarı Hoca'ya karşı Kegen Beyin babası Demirci Baldur'u çıkaran yazar, Peçeneklilerde Durak Hana isyan eden Kegen Beyi, Selçuklularda Gümüş Tekin'le, Selçuklulardaki Alpaslan'ın kılıç hocası Sav Tekin'i ise Peçeneklilerde Boğaç'la özdeşleştirir." (Fedai, 2007, s. 24). Kegen, Balçar ve Boğaç alp tipine örnektir. Alpaslan, Çağrı Bey, Tuğrul Bey, Sav-tekin ve Afşın alperen tipi yani gazi tipine örnektir. Alp tipinde az da olsa bazen görülen bireysel kaygılardan da arınmıştırlar.

Kilit romanında Tuğrul Bey ve Çağrı Bey tarihî kişi olarak anlatıya katılırlar. Ancak başkarakter değildirler. Tuğrul ve Çağrı beyler gibi iki kardeşin birliği ile yönetim anlayışına dikkat çekilir. Böylece romanda var olma amaçlarına vurgu yapılır. Çağrı Bey'in oğlu Alpaslan ise çocukluğundan itibaren karakterleştirilir, kahramanlık anlatılarında olduğu gibi savaşçı yaradılışlıdır. Çocukluğunda bile arkadaşları üzerinde hüküm kurmuş ve onları yöneten biri olarak tanıtılmıştır. Alpaslan, sadece kahramanlıkları ve savaşçı kimliğiyle karakterleştirilmemiş, psikolojik mücadeleleriyle de anlatıya canlılık katmıştır. Bu nedenle onu stereotip saymak mümkün değildir. Sarı Hoca, onu Oğuz Kağan destanındaki kurda benzetir. Bu benzetme kahramanlık örneklerinin geleneksel anlatıdan romana kadar ulaştığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu kahramanlık anlatısına roman türü olarak katkı ise Alpaslan'ın Sarı Hoca'ya sorduğu sorularla anlaşılır. Bu sorular okuru tarihsel tin ile buluşturur. Çünkü "Yazar, tarihsel gerçekliği bildirmek ya da öğretmek amacından daha çok, okurunu tarihsel "tin"le yüzleştirmek arzusuyla eserini şekillendirir. Böylece sürekli devam eden bir ruh hâlinin, yaşanılan zamanda da var olduğuna/olması gerekliliğine işaret edilmek istenmiştir."

(Durmuş, 2007, s. 121). Bu tarihî kişilerle karşılaşan okur, benzer stereotipler ve tiplerle kendi bireysel tecrübesini birleştirir. Sepetçioğlu'nun *Gece Vaktinde Gündönümü* romanı bu anlamda *Kilit* ve *Konak*'tan biraz daha farklı sayılabilir ancak tarihsel tin meselesini daha iyi açıklar. *Gündönümü* romanında karakterlerin bireysel tecrübelerine yönelik diyalogları, zihindekilerin psiko-anlatı tekniğiyle aktarımı karakterleri daha da canlı kılar.

Sepetçioğlu Karabay'a yazdığı mektupta *Kilit* romanının Alpaslan'ın dramı olduğunu söylemektedir. Bu dram içerisinde Türk hakanının çevresi ve yetişme şartları ile hakanlığın zorlu yollarının anlatıldığını ifade eder. *Kilit*

> "Tarihî bir roman gibi görünse de psikolojik ve sosyolojik bir gözlemle meseleler ele alındığı, bir Türk-İslâm sentezine varan analizlerle meseleleri çözmeğe çalıştığı ve Mazi-Bugün-Gelecek üçlü-sünün birbirinden ayrılmazlığı tezi ile olayları ve olayları etkileyen kişileri ele aldığı için bilinen türdeki tarihî romanlardan ayrılır. Bana göre modern roman anlayışı da budur zaten." (Karabay, 2007)

Ancak bu söylem *Kilit*'ten ziyade *Gündönümü* için daha açık söylenebilir bir çabayı göstermektedir:

> "Sepetçioğlu eserini yazarken orijinal metinlerin epik kompozisyonuna sadık kalmıştır. Motif sırası tıpkı asıl destan metinlerinde olduğu gibidir. Kendisinin katkısı bu motifleri genişleterek daha zengin bir içeriğe kavuşturmak şeklindedir. Ayrıca anlatım tutumu farklı olan bu metinleri bir tek bakış açısı ve anlatıcı ağzından uyumlaştırmıştır." (Görkem, 2007, s. 189)

Mesela Melikşah, Alpaslan'ın oğlu ve Selçuklu'nun varisidir. Melikşah'ın karakterleştirmesinde dikkat çekici kısım *Anahtar* romanındadır. Bu romanda karakterin yüce görülen kahramanların da korku duyabileceği ile ilgili Sav Tekin'le bir diyaloğu vardır ve bu diyalog onu gerçek bir insan olarak gösterir. *Kilit*'te ise karakterleştirme daha çok vaka ve okurun belleği üzerine odaklanmıştır. Selçuklularla Peçenek Türkleri'ni birbirine kırdıran yapıyı bozmak gerektiği, aksi hâlde bu durumdan yararlanacak bir Bizans'ın varlığı tarihî kişiler üzerinden anlatılır. Romanda Sepetçioğlu'nun stereotip ve sosyal tipleri vardır. Zaten yazar romanında da bu halkayı anlattığı zamandan çok öncesine Bilge Kağan zamanına götürerek bu düşünceyi doğrulamaktadır. Okura geçmişten geleceğe bir çizgiyi takip ettirir. Romanda Ersagun tarihî kişidir. Onun sayesinde Peçenek Türkleri'nin Türklük bilinci hatırlatılmaya çalışılır. Bizans'a da hain olarak gösterilen Ersagun'un konumu bu açıdan önemlidir.

Gündönümü romanında ise Fatih Sultan Mehmet canlı bir karakterleştirme ile anlatıya katılır. Sepetçioğlu'nun stereotipten sosyal tipe yaklaşan

karakterlerinden farklı bir gelişim göstermektedir. Bu romanda kişilik özelliklerinde tutarlı sultan, çağın ruhuna uyan ve karakterin bilincini de okurla uzlaştıran bir teknikle kurgulanmıştır. Böylece Ewen'ın belirttiği gibi karakterin iç dünyasına nüfuz etmek mümkün olur. Bu anlamda klasik tarihî romanlarda alışılagelen özelliklerden biraz ayrılan karakterleştirme örneğiyle karşılaşılır. Ancak romanın genel özelliklerine bakılırsa yine de bu çalışmaya dâhil edilebilir görünmektedir. Diğer romanlarda İstanbul'un fethi için yapılan hazırlıklar, mücadeleler, kazanımlar daha çok eylemlerle anlatılmıştır. Karakterler eylemlerin yapıcısı olarak vardırlar. Diyaloglarıyla bazen dolaylı iç çözümlemelerle anlatılsalar da kendinin farkında olan bir karakter örneği göstermezler. *Gündönümü* bu konuda diğerlerinden farklıdır. Serbest dolaylı söylemle Fatih'in ve anlatıcının söylemi kaynaşır. Mehmet sürekli sorgu hâlindedir. Hatta veli tipinin önemine inanır. Bunu onun diyaloglarından çıkarmak mümkün olur. Sepetçioğlu, onu yetiştiren hocalarının önemini vurgular. Akşemsettin'e olan duygusunu özellikle belirtir. "… siz olmasa idiniz ben olur mu idim bilemiyorum ama ben olmasa idim siz yine siz olacaktınız, var olacak idiniz." (Sepetçioğlu, 2019, s. 246). Ona ileride bu düşünceleri beslemesini sağlayan sorgulardan ilki, Akşemsettin'den şamanların yaşadığı dün ile yaşadıkları zaman arasındaki değişime ayak uydurulması gerektiği vurgusudur. Her şey devrin şartına göredir. Kara "… Sepetçioğlunun bilinçli bir anakronizmle ya da zaman kaydırmayla Akşemseddin'i bu şekilde konuşturarak onun söylemini günümüze bağladığı görülür." (Kara, 2017, s. 192) demektedir. Günümüz derken kastettiği radikal akılcı cumhuriyetin moderniteye söylemini yeniden ürettiği fikrine varır. Her şeyin akılla kavranmasının mümkün olmadığı pozitivizm eleştirisi ile de bir sentezi hatırlatır. Kara, bu düşüncelerinden bir sonuca varmıştır ve Akşemsettin karakteri ile romanı cumhuriyetin aşırı pozitivist düşüncesinin eleştirisi olarak görmektedir (s. 192).

Yazar onun karşısına bu nedenle Molla Gürani'yi çıkarır. Molla Gürani, dünyalık işlerin öğreticisidir ve Mehmet Akşemseddin'le kurduğu bağı onunla kuramaz. Hatta Sepetçioğlu, Molla Gürani'nin ona attığı tokatı aktarır ve Mehmet'in çocuklaşamadığı ve ağlayamadığı an Mehmet'e "Bana gereği yok artık hoca 'dedi küskün küskün; 'Artık hiç gereği yok. Ben senden bir şey öğrenemem! Sen git padişah olacak olana anlat ne anlatacaksan. Ağabeyim Alaaddin'e" (Sepetçioğlu, 2019, s. 71) dedirtir. Bu diyaloğun ardına abisi Alaaddin'in ölüm haberini alır ve Mehmet'in o an olgunlaşmasındaki ilk aşama geçilmiş olur. Çünkü Mehmet, abisinin ölümünü öğrendiğinde tepki olarak ölüme değil de bir daha derse geç kalmayacağıyla ilgili cevap verir. Bu durum önemli bir çatışma unsurunu göstermektedir.

Fatih Sultan Mehmet'in çocukluğundan itibaren anlatıda ruhsal büyüme süreci dikkat çekmektedir. Karakter tek bir özelliğe sahip değildir. Fishelov'un sınıflamasına göre bireysellik derecesi gelişim göstermektedir ve değişken karaktere yaklaşır. Mehmet'in anlatıda bu teknikle kurgulanmış olması yanı sıra çatışma onun toplumsal bir rol edinmesini de sağlamıştır. Bu anlamda da romanın pek çok yerinde sosyal tipe yaklaştığı kısımlar da görünür. Yazarın karakterleştirmedeki bu yaklaşımı karakterin daha önceki anlatılardan farklı olarak daha canlı kurgulandığını göstermektedir. Padişahlık mertebesinde olan birinin kendini dahi sorgulayıp anlatma çabası, hem Mehmet'i insan gerçeğine yaklaştırır hem de yazar -Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ta vermek istediği düşünce olan- evi devlete, içindekileri millete ve Mehmet'i de tavana benzetir. Yazar, devletleşme sürecinden itibaren benzer bir koruma sorumluluğunu bu romanda Fatih'e vermektedir (Sepetçioğlu, 2019, s. 44).

Roman, Fatih Sultan Mehmet çocukken, onun gözünün önünde dervişin civcivlerden birinin kafasını koparmasıyla başlar. Derviş kendini gösterme arzusunda olanların başkasına yaşam hakkı vermeyeceği için yaşamaması gerektiğine inanır. Sepetçioğlu, bu anlatımı, yüce karakterinin kardeş katline mantıklı bir açıklama yapma ihtiyacıyla kurgulamış olmalıdır. *Osmancık* romanında Osman'ın olduğu gibi bu romanda da Mehmet'in çocukluğu problematik karakter örneği gösterir. Bu örnek, Fatih Sultan Mehmet'le ilgili yazılmış daha önceki tarihî romanlardan farklıdır.

Bu romanda Murat Bey'in de zihninden geçen çatışmalar aktarılmaktadır. O, İstanbul'un fethinin neden kendisine nasip olmadığını sorgular. Bu kısımlar karakterin kişisel gelişim sürecine kaynaklık eden ve onu kâğıt varlık olmaktan çıkaran ifadelerle zenginleşmiştir. Çünkü romanda Murat Bey ya da Fatih Sultan Mehmet, eylemleri yanı sıra, romandaki diğer tarihî kişiler gibi, duyguları doğrudan aktarım yapılmadan var olmuşlardır. Bu noktada da yazara çok iş düşmektedir.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de Kırım Giray tarihî bir kişidir ve Tefek Hanım'ın terlikle kovaladığı, endişeleri olan, sadece savaş meydanına ya da aşk kucağına değil, sarayın mutfağına da giren bir karakterdir. İç konuşmalarıyla romana katılımı dramatik unsurun tanıtımına katkı sağlar. Bu durum diğer romanlara göre Sepetçioğlu'nun *Gündönümü* ve Çokum'un *Gözyaşı Çeşmesi*'nde değişiklik gösterir. Okurun zihinsel bir tecrübe edinerek kurguya katılması mümkündür. Yani karakterler sadece destan kahramanları gibi yüceltilmemiş, insana özgü yaşam örnekleriyle kurguya katılmışlardır. Öfkelenebilen, iç dünyasının farkında olan, tutarsız duygu durumları taşıyabilen yani gerçek bir insan boyutları taşıyan karakter özelliği göstermişlerdir:

> "Klasik tarihî romanlarda genellikle yüceltilen, tipleşme eğilimi olan figürler romana girer. Gözyaşı Çeşmesi'nde ise tarihsel olgu ile psikolojik derinlik, insanın oluşum ve değişimi aynı anda ilerler. Bu romanda karakterler toplumsal olaylara bağımlı tipler değil tarihî olgu içindeki gerçekliklerin temsilidir. Gerçek insan boyutu kazanan bu temsiller tarihî romanlar sayesinde milletlerin tarihini de değiştirebilecektir. Bu bakımdan bu iki roman, karakterleştirme yönünden yazarın yazma uğraşındaki gelişimi ve bu gelişimin bir sonucu olarak klasik tarihî romana bakışındaki değişimi de göstermektedir." (Oylubaş Katfar, 2017, s. 317)

Akça, *Gözyaşı Çeşmesi*'ndeki bir başka insanileşmiş karakter Tefek Hanım'ın içe dönük sezgisel tip olarak tanımlanabileceğini söyler (Akça, 2017, s. 17). Onun hem karakter anlatıcı gibi hem de anılarının yazar anlatıcı tarafından aktarıldığı karakter gibi gösterilmiş olması, eserdeki çoklu bakış açısını düşündürmektedir. Bu anlamda Akça'nın tespiti de kurmaca tekniğinin getirdiği bir rol olarak görünmektedir. Bu bakış açısı içe dönük sezgisel tipi doğurmaktadır. Zaten yazar onu, kadın varlığını ortaya koymak için esere dâhil etmiştir. Eserde kadın karakter tiplerini çeşitlendiren başka kadınlar da vardır. Zarema, kıskanç kadını örnekler. Bu düz karakterin Dilara Bikeç'i ve kendini öldürmesiyle romanın sonlanması, arketipsel çıkarım yapılmasını ve mitik özellik taşıyan karakterin benzer epizotlar yarattığını hatırlatır. Kırım Giray, romanda Zarema'nın kıskançlığının farkındadır ama ondan uzaklaşmakta da zorlanmaktadır. Ancak kadının kıskançlığı kadına güç veren bir uyarıcıdır ve eril bir rol edinir. Bu rol Dilara Bikeç'in hamile olmasıyla erkeklerde olduğu gibi Zarema'da da dehşet uyandırır. Karaca'nın *Kötücül Kadın*'da "… erkek sürekli olarak annelik ve dişillik gücü dolayısıyla kontrol edemediği kadını, kendi iktidarına bir tehdit olarak kabul eder." (Karaca, 2019, s. 75) tespitiyle açıklanabilir. Bu bakımdan *Gözyaşı Çeşmesi* hem mitik hem de insanileşmiş örnekler sunarak kurguyu canlı tutmuştur.

Tarihî kişilerin romanda birincil dereceden anlatılması, okura biyografiye benzer bir öğreti sunulmasını sağlamıştır. Bu sunumların çoğu ansiklopedik bilgi içeriği de taşımıştır. Bir kısmı da kolektif hafızayı canlandıran mitik ögelerle ifade bulmuştur. Bu nedenle bu tarihî kişiler, bu başlıkta etrafındaki karakter ilişkileriyle değerlendirilmiştir. Ayrıca bu romanlar içinde bir kısmı da romanın gelişim sürecini temsil eden karakterleştirme örnekleri vermiştir. Bu açıdan düşünülürse, klasik tarihî romanlarda tarihî kişilerin sadece ikincil dereceden kurgulanmadığı görülür. Bu konuda yazarın roman türüne bakışı belirleyicidir. Ayrıca edebî bir eser yazmaya odaklanan yazar, klasik tarihî roman örneği verebilmiştir. Bu romanların -sayıları az da olsa- edebîlik ve tarihîlik arasındaki ilişkisi kesin bir ölçüt değildir. Böylece

klasik tarihî romanların kesin olarak edebî değer taşımadığıyla ilgili algılar burada çürütülmüştür.

b. İkinci Dereceden Tarihî Kişiler ve Karakter İlişkileri

Türk edebiyatında ilk klasik tarihî roman sayılabilecek *Yeniçeriler*'de tarihî kişiler sadece isim olarak geçmektedir. Bu adlandırma da yazarın kurgudan çıkıp okurla iletişim kurduğu kısımlarda yer alır. Tarihî kişilerin kurgusal karakter olarak söylem ya da eylemleriyle karakterleştirilmesi söz konusu değildir. Tarihî kişiler figüratif karakter olarak dahi romanda bulunmazlar. I. Abdülhamit ve III. Selim'in adı sadece devre işaret etme amacıyla verilir. Hatta bu bahis, yazarın anlatmak istediği olayların zamanını bildirmek için kullandığı bir detaydır. Romanda Balzac da isim olarak geçer. Bu tarihî kişiler toplumsal hafızaya katkı sağlar ve onlarla diğer karakterlerin somutlaştırılması mümkün olur.

Cezmi'de ise yazar anlatıcının hikâyesindeki karakterler tarihîdir. Ancak romanın birinci faslında olay örgüsüne geçilmez ve tarihî kişiler hakkında bilgiler verilerek romanda hikâyesi hedeflenen Cezmi'nin doğduğu zamana kadarki tarihî bilgi konusunda okura bir atmosfer oluşturulur. Bu atmosfer, biyografik bilgi kazandırma hedefindedir. Ve bu bilgi içerisinde talî olarak yer alan karakterler bir iki cümle ile tanıtılır. Kanunî Sultan Süleyman, Fatih, Yavuz Sultan Selim, Hayrettin Paşa, Devlet-i Giray Sani, Babür Han, Berke Han, Ubeydullah, Şarlken, Luther, Kopernik, Vaska dö Gama, Foster, Faust, Gutenberg, Schoffer, Kristof Kolomb gibi adlar tarihte yeri belirgin kişilerdir. Yazar, bu büyük kişilerin yanında, yaşam öyküsü pek de bilinmeyen Cezmi'yi anlatmaya başlar. Cezmi, romanın yarım kalması nedeniyle hikâyesi tamamlanmasa da bu tarihî kişilerden ayrılır ve romanın hikâyesindeki başkarakterlerin -yazara göre- iyi olarak konumlandırdığı karakterlerin yardımcısı rolüne girer.

Cezmi'de Tahmasp, Mehmet Hudabende, Hamza Mirza, Şemhal, Şah İsmail tarihî bilgi vermek amacıyla kâğıt varlık olarak kurguya katılırlar. Sokullu Mehmet Paşa, Ahmet Paşa, Lala Mustafa Paşa, Sinan Paşa da tarihsel ayrıntı olarak estetik mesafeden uzaklaşan karakterleştirme örnekleri olurlar. Ferhat Ağa ise Cezmi'nin karakterleştirilmesinde Bremond'un karakter tasnifindeki koruyucu-muhafazakâr ilkesine benzer bir konumdadır. Yazar anlatıcı, Cezmi'nin askerliğe olan merakını vurgulamak için Ferhat Ağa'nın onu saray hizmetine alabileceğinin dolaysız söylem ile aktarılması ve Cezmi'nin güce değil de vatan hizmetine düşkün olması karşıtlıklardan faydalanılarak karakter sunumuna katkı sağlar. Hatta Cezmi ve Nev'î arasında

bunu destekleyen bir konuşma aktarılmaktadır: "Nev'î: (Yine tebessüm ederek) Şairlere kılıç kullanmayı da zahir öğreteceksin. Hiç kan ile gazel, kaside mi yazılır?" (Namık Kemal, 2004, s. 54). Cezmi de Abdullah Bin Revâha, Ebu Müslim, Ebu Temmam, Ebu Firas, Fatih, Sultan Selim, Sultan Süleyman, Kadı Fazıl, Derviş Yakup Paşa gibi tarihî kişileri anarak Nev'î'nin her cümlesine bir cevap vermektedir. Görüldüğü üzere *Cezmi* romanında figüratif karakterler de aslî karakterlerde olduğu gibi ya karşıtlıklar ya da yardımcı rolde olma konumlarıyla anlatılırlar. Sonuç olarak bu romanda dikkat çekici unsurlardan biri, Cezmi'nin doğduğu zamanı hazırlayan yüzyıldaki tarihî kişilerin karakterleştirilmesidir. Bu romandaki karakterleştirmede tekrar unsuru sıkça kullanılmıştır. Yazar anlatıcı konuyu bağlayıcı bir cümle ile karakterini tanıtmaya devam etmiştir.

Cezmi'nin girişindeki tarihî kişilerin tanıtımına devri anlatacak birkaç bölümle katkı sağlayan *Öksüz Turgut* romanında, Oğuz Han, Kılıçarslan, Gazneli Mahmut, Alparslan ve oğlu Melikşah, Cengiz Han, Hülâgû, Timur Kürkan, Farabi, İbn-i Sina, Tusî, İbn-i Kemal, Ali Şir Nevaî, Evliya Çelebi, Osman Bey, Orhan Bey, Fatih Sultan Mehmet, Yavuz Sultan Selim, Kanunî Sultan Süleyman ve IV. Murat gibi kişiler de bir iki cümleyle yer alır. 'Büyük Türkler' başlığı altında geçmişi hatırlatan bu isimler figüratif karakterlerdir.

Öksüz Turgut'ta Sultan Murat ikincil karakter olarak geçer. Yıldırım Beyazıt ise bir iki yerde diyalogları ve anlatıcının karakterleştirmesiyle kurguya girse de canlı bir varlık olarak karakterleştirilmemiştir. Kâğıt varlık olarak görünür. Doğan Bey ise Niğbolu Muharebesi'nde adı geçen tarihî kişidir. Romandaki konumu da savaşçı kimliğiyle stereotip özellik göstermesidir. Macar Kralı Sigismund[192] ve Korkusuz Jan da tarihî bilgi içerisindeki olayın işlevsel karakterleri olarak stereotiptirler.

Kanunî Sultan Süleyman romanında ikincil tarihî kişiler, tarihî bilginin âdeta coğrafyasını belirleyici birer dipnot gibidir. Barbaros Hayrettin Paşa ve Turgut Reis stereotip olarak kahramanlıkları ve başarıları ile idealize edilmişlerdir. Gazali, Hayırbay, Şah İsmail, Şah Tahmasb, Lehistan Kralı Sigismund, Alman İmparatoru Şarlken, Yanoş Zapolya, Avusturya Dükü Ferdinand, Kırım Hanı Mehmet Giray, Andrea Doria, Bahadır Şah, Mahmut Şah, Elkas Mirza, Birinci Fransuva, İkinci Henri Yavuz Sultan Selim'in kardeşi Korkut, Oruç Reis, Hadım Süleyman Paşa, Petro Rareş, II. Bayezid, Don Alvaro di Sandi, Maksimilyen gibi karakterler de olay örgüsündeki tarihî rollerini alırlar. *Cezmi* romanında olduğu gibi yazar anlatıcı dipnotlar dışında

192 Çeviri metinde Sijismund olarak geçmektedir (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 55).

tarihî bilgi aktarmak için dönemdeki tüm tarihî kişileri romanın girişine toplamamış roman boyunca yeri geldikçe hatırlatmayı tercih etmiştir.

Yazar, bazı tarihî kişilerle ilgili ayrıntıları ifade etmek için romanda dipnotlar da verir. Mesela Şeyhülislam Ali Cemal'e Zembilli Ali Efendi dipnotunu koyar ve onun ünvanını hatırlatır. Divandaki Veziriazam Piri Paşa, İkinci vezir Çoban Mustafa, Üçüncü vezir Rumelibeylerbeyi Ahmet ve Kasım Paşalarla müftü Ali Cemali, yeniçeri ağası, korsanlıktan yetişme Danişment Reis, Kaptanıderya Yaylak Mustafa Paşa, Defterdar Mehmet Çelebi, Hasodabaşı İbrahim ve Yakup Bey gibi isimler tarih içindeki rollerini hafızalara tekrar getirir. Roman ilerledikçe tarihî gerçeklere göre bu tarihî kişilerin görev değişikliklerine kadar tüm ayrıntılara şahit olunur.

Tarihî kişiler romanda ikincil olsalar da birbirleriyle ilişkileri üzerinden verilir. Ahmet Paşa, Piri Paşa ile çatışma unsuru olarak temsilidir. Padişahın Ahmet Paşa'nın dolduruşuna gelme ihtimalleri ile kurguya katılmışlardır. Yine yazarın Rodos seferini anlatacağı bölümde ünlü Türk denizci Kurdoğlu Müslihüddin, Yakup ve arkadaşlarıyla bir araya getirilerek hatırlatılmıştır. Bu karakter ilişkilerinde olay odaklı karakterleştirmeler söz konusudur ve bu karakterleştirmelerde de dipnotlarla tarihî kişilerle ilgili kaynakçalara da sıklıkla yer verilir.

Romanda Gabriel Martinengo adlı mühendisten bahsedilip dipnotta kaynakça belirtilir. Fransa'nın ilk sefiri Kont Franjipani, *Hayrullah Efendi Tarihi*'nden alınır ve hakkındaki bilginin sayfasına kadar kaynağı belirtilir. İbrahim Paşa'ya kadar gelmiş vezirlerin isimleri sayılır ve Şehit Sinan Paşa'ya dipnot verilir. Şehzade Cem'in oğlu Murat'ın katli kısaca bilgi olarak aktarılır ve Kanunname-i Âli Osman gereğince dipnot düşülür. *Peçevî Tarihi*'nden düşülen nota göre Ahmet Paşa'dan sarayın çok çektiği ve İbrahim Paşa'nın da kendine rakip görmesiyle onun uzaklaşmasını istemesi anlatılır. Ayrıca romanda karakterlerin bazı durumlar karşısında verdikleri cevapları bile tarihî kaynaklardan aktarılmaya çalışılmıştır. Ahmet Paşa, Mısır valiliğine tayin edilince divan bu durumdan hoşnut kalmıştır. Ahmet Paşa, intikam almak için meydan okur ve para bastırır. Yazar anlatıcı onu hain Ahmet diye tanımlar.

Yazarın dipnotla bilgi verdiği karakterlerden biri de stereotip özelliği gösteren Hafsa Sultan'dır. Dipnotta ise Kırım hanedanından olduğuna dair bir bilgiden bahsedilir (Tülbentçi, 2009, s. 43). Romanda bir iki diyaloğuyla anlatıya katılır. Hatice Sultan ile ilgili de bilgilerin Uzunçarşılı'dan alındığına dair dipnot paylaşılır. Onun Karesi Sancak Beyi olup Çaldıran Meydan

Muharebesi'nde şehit olan Mehmet Bey'den dul kaldığı rivayet edilir (Tülbentçi, 2009, s. 46).

Görüldüğü üzere dipnotlarla ikincil derecede kurulan tarihî kişilerin varlıkları zamanın ve karakter ilişkilerinin vurgulanması için romanda yer alır. Bu karakterler bu nedenle romanda genellikle isim olarak kalmıştır. Bunun yanı sıra bazen de stereotip özellik göstermiştir. *Kanunî Sultan Süleyman*'da Hürrem'in çocukları Selim ve Mehmet'in babalarıyla ilişkileri kişilik rolü olarak karakterleştirmeye pek katılmamıştır. Yazar anlatıcı bu konuda bilgi vermektedir. Sadece Mehmet'in babası tarafından çok sevilen olması ve ona benzemesi, şiir yazması, hatta şiirinden bir beyit örnek aktarılması söz konusudur. Bu kısımlar da bilgi aktarımı şeklinde romanda yer alır. Mehmet'in ölüm haberini aldığında padişahın ağlaması, Celalzade Mustafa Çelebi'den aktarılarak verilir.

Yine Beyazıt ve Cihangir de romanda sadece stereotip olarak vardırlar. Hürrem Mehmet'i veliaht yapamayınca Beyazıt'ı ister. Cihangir de hasta olup ölür ve dipnotta bazı tarihçilerin onun intihar ederek öldüğünü söyledikleri ama bu işin aslının olmadığı belirtilir. Sadece Selim'in yazar anlatıcının onun zihninden geçenleri aktarmasıyla diğer şehzadelerden daha farklı bir karakterleştirme örneği gösterdiği görülür. Yine romanda Selim ve Beyazıt'ın mektupları hakkında bilgiler özetle anlatılır; kaynak ve metin parçası paylaşılmaz. Beyazıt'ın lalasıyla bir diyaloğu paylaşılır. Beyazıt babasından af dileyen bir mektup yazar ama mektup lala tarafından ele geçirilir. Ve Beyazıt, Şah Tahmasb tarafından pazarlık sebebi olur. Beyazıt'ın daha sonra manzum şekilde gönderdiği mektup Çal Ali tarafından ulaştırılır. Beyazıt, bu yaşadıkları üzerinden baba redifli afname ile kendini anlatır. Tarihî gerçeklikte var olduğu için bu romanda afnameyi karakterleştirme örneği saymak doğru değildir; bu bir aktarımdır. Hatta romanda Beyazıt'ın ölümü hakkında Peçevî, Hammer, Solakzade tarihinden bilgi edinildiği yazar tarafından dipnotlarla ortaya konur.

Romanda Mimar Sinan da Ağırnaslı olarak adlandırılarak köprü yapımındaki göreviyle anlatıya dâhil olur ancak o da tarihî bir bilgi içerisinde yer alır. Ahmet Refik'in *Âlimler ve Sanatkârlar* kitabından ona ait bir diyaloğun romana aktarıldığını gösteren dipnotlara yer verilir. Bu bilgiye göre Mimar Sinan, cenk meydanlarını bırakıp mimarlığa getirilmiştir. Görüldüğü üzere uzunca sıralanan bu tarihî kişiler içerisinde Tülbentçi'nin tek bir kaygısı vardır; o da eksiksiz bir şekilde tarihin aktarılmasıdır. Ancak bu imkânsızdır. Ayrıca tarihî boşluklarda karakterleştirmeye en çok katkı sağlayacak olan onların ruhî boyutlarıdır.

Safiye Sultan romanında da tarihî kişiler içinde karakterlerin ruhî söylemlerine pek yer verilmez. Romanda ikincil dereceden yer alan II. Selim alkol bağımlısı olmasıyla vurgulanır. Onun yanı sıra romanda isim olarak Turgut Reis'in komutasında olan Deli Cafer ve Karakadı ile anlatı başlar. Turgut Reis öleli iki yıl olmuştur. Onunla ilgili bir iki olay geriye dönüşle anlatılır. Bu sırada Şarlken, Anderya Dorya hatta Fatih Sultan Mehmet de anlatıya girmiş olur. İnebahtı Deniz Savaşı'nda şehit olan Deli Cafer ve Karakadı da alplık makamında deli tiplemesine örnek gösterilebilecek stereotip özellikte karakterleştirilirler. Barbaros Hayrettin Paşa da romanda stereotip özellik taşıyan ikincil dereceden tarihî kişilerdendir. Bu karakterler romanda merkezî bir rol edinmeseler de tarihî gerçeklerin ifade edilmesinde önemli yer edinirler.

Romanda yine yazar anlatıcının anlatıya dâhil etmediği, dipnotla hikâyesini anlattığı Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi ve oğlu Sait Mehmet Efendi vardır. Calî Bey de isim olarak dipnotta tarihî bilgi vermek için romanda geçer. Burada Osmanlılar'ın mağlup olduğu bir deniz harbinden örnek verilir. Daha önceki bir tarihte yaşamış olan Makyavelli hakkında da bilgi verilerek Venedik siyaseti konusunda açıklama yapılır. Bu siyasete göre hâkim olmak için parçalayıp dağıtmak gerektiği vurgusu anlatıya romandaki çatışma unsuruna bir çerçeve çizmek için verilmiş olmalıdır. Romanda Kubat Çavuş Türk elçisidir. Onunla ilgili de dipnotta tarihî bilgi verilir.

Romanda Gülfem ve Mahinur üzerinden anlatı tekrar geriye gider ve Kanunî karakterleştirilir. Kanunî'nin Gülfem ile ilgili anlatısına dipnot eklenmemiştir ancak padişahın otoritesine ters gelecek bir davranışın nasıl sonuçlandığı anlatılmıştır. Gülfem, padişahın odasına gideceği günkü nöbetini para karşılığı satarak cami yaptırmaya çalışır ve bunun sonucu padişah tarafından öldürtülür. Padişah, nöbeti devralan Mahinur'u da ceza olarak kamçılatır. Bu romanda Tülbentçi'nin anlatısındaki Kanunî'den oldukça farklı bir seçme ekseni söz konusudur. Aslında yazar, III. Murat'ın çocukluğunda dedesinin ona acımasızca verdiği cezaları hatırlatmak ister. Bunun için de padişahların ezici bir güç temsili olarak Kanunî'yi örnekler. Böylece Kanunî bu romanda ikincil karakter olarak yer alan bir stereotiptir.

Safiye Sultan'da üç sipahi adı geçer. Hüseyin Kalfa, Poyraz ve Kâtip Cezmi. Cezmi, Namık Kemal'in romanında hikâyesi tam olarak anlatılamamış karakterdir. Bu romanda figüratif olarak kurguya katılır. Hüseyin Kalfa, padişah III. Mehmet'e söylediği sözlerle kurguda önem kazanır. Padişahın yüzüne her şeyin farklı gösterildiğini aktarır: "— Serdarlar yolladın ama eşkıyanın hakkından gelemedin" sözüne padişah "— Haklısınız, gaflet etmişiz. Şimdi dileğiniz ne?" (Tan, 1939a, s. 247) diye sorar. Padişahın karşısında

bu şekilde konuşma hakkı elde edilmesine örnek gösteren Tan, onun yetersizliğini diyaloglarla kurgulamıştır. Hatta Hüseyin Kalfa bu konuşmada Safiye Sultan'ın devlet işlerinden çekilmesi için de bir uyarıda bulunur. Cezmi de Saatçi Hasan Paşa'ya sorar: "— Anadolu kan içinde, ateş içinde. Sen, niçin olup biten işleri şevketlû hünkârdan sakladın. Alevi saçağa sardırdın. Bir gün bizim elimizin yakana yapışacağını düşünmedin mi?" (Tan, 1939a, s. 249). Ancak sipahilerin karşı çıkışlarını vesile olarak gören Safiye Sultan, Mahmut'un onlara yön verdiğini uydurur ve Mahmut'un öldürülmesine neden olur. Cezmi'nin planı ise aslında Anadolu'da sipahi isyanı çıkarmaktır ve Celali adı verilen ayaklanma için Cezmi İstanbul'dan çıkmalıdır. Bunun için bir tabut içine girip dışarı çıkmaya çalışır. Ancak daha sonra Cezmi'nin kaçırılmasını sağlayanlarla arasında altınları bölüşme kavgası çıkınca Cezmi öldürülür. Cezmi'nin maddi meseleler yüzünden öldürülmüş olması, Namık Kemal'in onun hikâyesini tamamlayamamasına neden olmuş olabilir. Hikâyesi yarım kalmış kahraman karakter, okur beklentisini karşılayamaz. Bu durum da onun romandaki ağırlıklı konumunda bir durgunlaşmaya neden olur. Böylece tarihî bir kişi olarak romanın ilerleyen bölümlerinde ikincil dereceden kurguda yer alır.

Kanunî Sultan Süleyman ile *Safiye Sultan* romanları yüzlerce ilişki ağının detaylı aktarımıyla karakterleştirmede yerini alır. Klasik tarihî romanlarda pek görülmeyen bu yoğunluk, okur açısından güvenilir bir anlatıcıyı düşündürmektedir. Çünkü geçmişle bağlantıyı kuran yazar hiçbir detayı atlamadan paylaşımda bulunmaktadır.

Türk'ün Romanı'nda Oğuz Kara Han neslinden bahsedilerek geçmişle bağlantı kurulur ve Ertuğrul Şah'ın Şehzade Osman Bey ile Asya'dan Anadolu'ya harekete geçmek üzere olduklarına dair bir tarihî hadiseye değinilir. Ertuğrul Şah ve Osman Bey sadece kısa bir yerde diyalogla karakterleştirilmiştir. Onların varlığı romanda ikincil derecedendir. Karakterlerin bilinci hakkında çıkarım yapılabilecek teknikler pek kullanılmamıştır. Stereotip özellik gösterirler, Türk varlığı hakkında Osman Bey "Asya Türklerin anasıdır. Türkler Asya'nın ulusudur." (Mehmed Nâfi, 2018, s. 24) diyerek Türk varlığının temsili rollerini gösterdikten sonra anlatıdan ayrılır. Bu romanda Osman Bey ve Cengiz Han'ın aynı zaman diliminde anlatıldığı görülür. Yani bir anakronizm söz konusudur. Çünkü Cengiz Han'ın doğum ve ölüm tarihi 1162-1227 iken Osman Bey'in 1258-1326'dır. Bu da Osman Bey'in romanda var olma sebebine dikkat çekilmesini sağlar. Osman Bey, Osmanlı Devleti'nin kurucusu olma vasfıyla romandaki diyalogları gerçekleştirebilmiş bir modeli ortaya koymaktadır. Bu diyaloglar romana dâhil edilerek okura kuruculuk vasfını ispatlayan söylemler gösterilir. Çünkü anlatıda Kamer Sultan,

Ertuğrul Gazi'nin yeğeni olarak tanıtılır. Söylemlerinde Asya'yı bırakacakları için Asya'nın öksüz kalacağı korkusu hissedilmektedir. Bu tarihî kişilerin diyaloglarıyla Oğuz Kara Han neslinin devamlılığına okuyucuda inanç sağlanmaya çalışılmaktadır. *Osmancık* romanında ise Ertuğrul Bey, Osman Bey'in babası ve Cankız Hayme Hatun da annesi olarak tarihî gerçeklik içerisinde karakterleştirmeye sadece Osman Bey'in yardımcısı rolünde bir iki diyalog ve rüya ile katılırlar. Onların romandaki varlığı böylece, geçmiş ile kurulan bağın göstergesi olmaktır.

Hilâl Görününce'de ise tarihî kişiler ikincil dereceden karakterler olarak kurgulanmışlardır. Bu anlamda tarihî bir dekordurlar. Olay örgüsüne katkı olarak anlatıya katılırlar. Fatih Sultan Mehmet, Mengli Giray, Katerina, Bora Gazi Giray, Kırım Giray, Şahin Giray, Abdülmecid Han canlı bir karakter olarak düşünülemezler.

*Gözyaşı Çeşmesi'*nde ise Kırım Giray dışında Selim Giray Han, Devlet Giray Han-ı Sanî, Arslan Han, Halim Giray, Azamet Giray, Kaplan Giray Han, Bora Gazi Giray, Padişah III. Ahmet Hazretleri, Cengiz Han, IV. Mehmet, II. Bayezit, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa, III. Mustafa tarihî kişilik olarak sadece olayların manzarası içinde yer edinirler.

> "Hilâl Görününce'de anlatım yoluyla karakterleştirme söz konusudur. Bu romandaki karakterleştirmenin önemi Nizam Dede karakterinin birliği sembolize etmesi örneğinde olduğu gibi karakterlerin bir imge veya sembolle tanıtılmasıdır. Hilâl Görününce'de tarihî şahsiyetler psikolojik değil objektif, toplumsal-tarihsel vasıflıdır. Yani tarihsel görevini yerine getirmek için vardır. Gözyaşı Çeşmesi'nde Kırım Giray hem merkezdedir hem insani özellikleriyle romanda baskındır. Bu durum Sevinç Çokum'un tarihî romana bakışıyla alakalıdır. Çünkü tarihî roman, romandan ayrı bir tür değildir ve bu mesele onun romana yaklaşımının gelişmesiyle ilgilidir." (Oylubaş Katfar, 2017, s. 318)

Böylece tarihî taşıyıcı bireyin, toplumsal olandan bireysel olana yaklaştığı görülür. Bu anlamda birey, klasik tarihî romanın yapısının dışına çıkar gibi görünse de bu tarz romanlardan sadece biraz uzaklaşmış olduğunu söylemek yeterli olur.

Hilal Görününce'de Felekzede'nin çerçeve anlatısında Kaşgarlı Mahmut, Fatih Sultan Mehmet, Çariçe Katerina, Bekir Sıtkı Çobanzade gibi isimler tarihî bilgi ve metin örnekleri üzerinden anlatılacak olan hikâyeye zemin hazırlanmıştır. Felekzede Kırım'a gitmek için Sinop'a gelir. Şeyh Şamil ile görüşür. Çatışmanın ortasında kalır. Kırım'da bir yıl kalır. İstanbul'a dönünce *Hilal Görününce*'de anlatılan iç anlatıyı yazar. Felekzede, Kaya tarafından

Dede Korkut'a benzetilmiştir (Kaya, 2004, s. 305). Üslup olarak bakılırsa Evliya Çelebi'yi de anımsatır. Yazar böylece, dış anlatıcı olarak kendinden önce yazılmış pek çok klasik tarihî romanda olduğu gibi anlatıyı kesmeden ve kurgu tekniklerinin imkânlarını kullanarak tarihî bilgi aktarmaktadır. Bu anlamda Felekzede, bir bilge tip olarak da görülebilir ve tarihî kişilerin en önemli ilişki ağı sayılabilir.

Şimal Rüzgârı'da Fatih Sultan Mehmet, Türkler hakkında hazırlanan raporlarda tasvir edilen bir karakterdir. Bu raporlarda idealize edilmiş özellikleriyle dikkat çeker. Fatih Sultan Mehmet'in yanı sıra Türkler ve Bizanslılar tanımlamalarıyla gerek fiziksel gerek davranışsal durumları ile genellemeler yapılarak milletlere özgü yaşayış tarzından ve inançlarından bahsedilir. Bu romanda çok az olmakla beraber diyaloglar estetik mesafe kurmada belirleyici bir rol edinmez. Olay örgüsünün zayıflığı da Türk milletinin tasvir edilmesine müsaade etmesi bakımından anlamlıdır. Teknik bakımdan karakterleştirme örnekleri zayıftır.

Yılmaz Boyunağa *Malazgirt'in Üç Atlısı* romanında karakter anlatıcı olarak olayları Aksungur'un etrafında anlatır. Başkarakter ve anlatıcı olan Aksungur, akıncı tipi özelliğini gösterir. Onun yanı sıra Çağrı ve Tuğrul Beyler romanda isim olarak geçerler. Alparslan ikincil dereceden roman karakteridir. Savaş meydanında romanda işlevsel olarak yer alır.

İkincil dereceden karakterler bazen bir isim olmaktan farklı olarak eylemleriyle okurun vakaya odaklanmasına yardımcı olurlar. Mesela *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*'da yeniçerilerin Beyazıt'a kafa tuttukları anlatılır. Yavuz Sultan Selim tahta çıkması üzerinden bir ay geçtiği hâlde cülus bahşişini vermemiştir. Yavuz, buna tepki gösterenlere karşı kararlı bir konuşma yapar ve yeniçerilere cesaretini gösterir. Bu romanda tarihî kişi hakkında, davranışları üzerinden çıkarım yapmak mümkündür.

Bazı romanlarda karakterler daha belirgin bir şekilde konumlanırlar. Turhan Tan'ın *Cengiz Han* romanındaki Ulu Gökçe karşıt karakter olsa da Cengiz Han'a kendi kökeni hakkında bilgi vererek yönlendirici karakter olur. Yazar anlatıcı onun anlattığı meseleleri "Gökçenin belki iki saat süren millî hikâyelerinden sonra" (Tan, tarihsiz, s. 27) diyerek aktarır ve onun Temuçin/Cengiz Han'a yapması gerekenleri söylediği diyaloglarına geçer. Ulu Gökçe, efsaneler yerine tarihî gerçekleri önemsediğiyle ilgili açıklamalarda bulunur. Aslında Ulu Gökçe, yazar Turhan Tan'ın gerçek bilgileri aktarma hassasiyeti olduğunu söylemek istemektedir. Bu anlamda onu yazarın sözcüsü olarak görmek mümkündür.

Cengiz Han romanında Turhan Tan, bazen de karakterin sözcülüğünden vazgeçer ve diğer romanlarında dipnotlarda verdiği bilgileri anlatının içine dâhil eder. Bu durumda da tarihsel zaman meselesinde anakronizm ile karşılaşılır. Mesela "… Cengiz 35 büyük ulus mümessillerinden terekküp eden bir kurultay karar ile 1206'da 'hakan-ilhan' ilan edilmişti" (s. 187) der. Daha sonra "… Cebe ile Söbütay'dan altı yüz sene sonra cihangirliğe yeltenen bir hükümdarın, meşhur Napolyon Bonapart'ın Vaterloda uğradığı felaketi aziz okuyucularımıza hatırlatmak isteriz." (s. 189-190) der. Aslında yazarın romandaki öyküye tarihsel zamanın dışındaki kişileri katma amacı yoktur. Yazar anlatının dışına çıkarak okurla kuracağı etik mesafeye tarihî kişiyi aracı kılmaktadır.

Tarihî kişiyi etik mesafeye aracı kılma yollarından biri de ikincil konumdaki tarihî kişilerin başka bir karakterin devamı gibi anlatılmasıyla gerçekleşir. Yazar bazen bunu okura açıkça söyler. *Gönülden Gönüle* romanında tarihî kişi Akça Koca'nın diyaloğu Dede Korkut tipi özelliği gösterir ve bu dipnotla belirtilir. "— Okla kaplan vorup kuyruğunu bileğine mi takdın, bir atımda gene okla gökten kuş düşürdün de başına sorguç mu geçirdin, kale'ler yıkıp atının boynuna altın kutas mı astın? Bileğin boş, başın boş, atın çıplak!" (Tan, 1931, s. 6-7). Bu diyaloğa verilen dipnotta Dede Korkut'un alplık şartlarından alıntılandığı ifade edilir. Böylece Akça Koca bu romanda yazarın sözcüsü rolüne girer. Mesela romanda Apturrahman'a da "… Oğuz destanını nasıl bellemişsen bunu da öyle öğren, yüreğinde sakla!" (s. 11) denir ve karakter arasında kültürel devamlılık sağlanmaya çalışılır.

Savcı Bey romanında ise ikincil tarihî kişiler oldukça hareketlidir ve eylemlere dönük bir kurguyla sürece katılırlar. *Gündönümü*'nde Ulubatlı Hasan'ın kahraman bir karakter oluşu anlatılır. Akıncı olan bu karakter, okla vurulmasına rağmen bayrağı düşürmez. Surlara bayrağı dikince ezan okur.

Tarihî kişilerin eyleme dönük olumlu özellikteki karakterleştirmeleri dışında karşıt örnekler de söz konusudur. Bizans İmparatoru Yuvanidis Paleologos, Bremond'un etkileyici karakter sınıflamasından 'zorlayıcı-yasaklayıcı' tanımına girmektedir. Onun I. Murat'a karşı konumu, tipikliğinin abartılması ve karikatür olarak karakterleştirilmesi sayılabilir. Bu nedenle o, romana I. Murat gibi katılsa da onunla eşit bir düzeye sahip olamaz. Manoel'in kışkırtmasıyla Andronikos'a cezasını verir; Andronikos cezadan kurtulur ve babasını öldürür. Böylece Yuvanis Paleologos görevini yerine getirmiş ve anlatıdan ayrılmıştır. I. Murat ise oğlu kendisine isyan eden bir padişah olarak yasaklayıcı bir padişah hâline gelir ve mutlakıyetini kaybetmez. Zaten tarihî bilgi ile anlatılan tutarlıdır ancak burada dikkat çeken, Savcı Bey'le

ilgili karakterleştirmede yazar anlatıcının keskin bir değişiklik içinde olmasıdır. Savcı Bey, başkarakter olarak yüceltilirken I. Murat'a karşı olan durumuyla romanın ilerleyen kısımlarında kart karaktere dönüşür. Böylece I. Murat başkarakteri etkileyici bir roldedir.

İrini Kantakuzinos da karakterleştirmede dönüşüm geçirir. O da başta kahramanlık özellikleri göstererek kart karakterken, daha sonra Savcı Bey'in norm karakteri olur. Romanın sonunda da etkinliğini kaybeder ve Balaban gibi yardımcı karakter hâline gelir. Bu romanda olay örgüsü ve karakterler arasındaki ilişki değişim göstermektedir. Karakterler tek bir özelliğe sahip değildir. Hatta zaman zaman karakterlerin güçsüz oldukları anlar da tasvir edilmiştir. Ancak onun romandaki önemli bir rolü ikincil tarihî kişiler hakkındaki söylemleridir. Mesela İrini Manoel için "Doğru! Haklısınız! Sizin gibi erişmek istediği yere güçleri, akıllarıyla yetişemeyenler kurnazlık ve bayağılıkla erişmeye çalışırlar," (Kozanoğlu, 1958, s. 72) diyerek karakter hakkında çıkarımda bulunur.

İkincil konumdaki tarihî kişiler içerisinde karşıt karakter olma durumu, roman içindeki entrik unsuru harekete geçirir. *Safiye Sultan* romanında Nasuh ile Cafer, cüceler olarak Ewen'ın karikatürler tanımlamasına uyar. Tek bir rolleri vardır. Herkesi idare eder görünürler ve padişahtan hediyeler alma derdindedirler. Yine Safiye Sultan'a hizmet ederler. İstanbul'dan Manisa'ya gelen haberlerin aktarılmasında rolleri vardır ve bu sayede mal varlıkları artmıştır. III. Murat onları bu yüzden zindana atar ve mallarını alır. *Zümrüt Gözlü Sultan* romanında da Cüce Cafer adlı bir karakter vardır. O da Hürrem'in planlarına uyar ve sonu ölüm olur. Burada cücelerle ilgili olumsuz bir eleştiri vardır.

Şeyh Şüca da romanda olumsuz bir stereotip olarak karakterleştirilmiştir. Ancak Tan'ın kullandığı dolaylı iç çözümleme onu daha canlı bir karakter hâline getirir. Şeyh Şüca'nın gerçek bir şeyh olmaması da çatışmayı arttırır. Raziye Kalfa da kart karakter özelliği gösteren Safiye Sultan'ın karşıt karakteridir. Ancak entrik unsuru karşılamada Şeyh Şüca kadar etkili olmaz.

Gönülden Gönüle romanında tarihî bir kişi olarak Orhan Bey, ikincil karakterdir. Romanda âdeta kâğıt varlıktır. Birkaç diyaloğu vardır ve bu diyaloglarında dikkate değer kısım, Apturrahman'a kendi babası ve annesinin sevgisi hakkında söyledikleridir. Çünkü onun romanda var olma durumu, kahramanlık değildir. Orhan Bey'in etrafındaki isimlerle romandaki çatışma unsurları kurulur. *Devrilen Kazan*'da da II. Mahmut ikincil karakterdir ve romandaki çatışma unsurlarının belirlenmesinde yine tarihî bir kişi olarak

yer edinir. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda ise Hasan Sabbah romanda karşıt karakter olarak entrik unsuru besler.

Tarihî kişiler romanda ikincil dereceden yer alırken sadece kolektif hafızayı taşımak ya da çatışmaları desteklemek amacıyla kurgulanmazlar. Yazdıkları metinlerle gerçekçi roman yazma anlayışına katkı sağlarlar. Mesela *Cezmi*'de hikâyenin içinde Şeyh Galip, Nev'î, Bakî ve Fuzulî'nin yer aldığı kısımlar dikkat çekicidir. Yazarın, 'şair' tanımı yaparak gazellerden örnek vermesiyle anlatının gerçekçi tarafını vurgularken Namık Kemal, dış anlatıcı rolüyle şiir hakkında açıklama yapar. Romanda Fuzulî'ye ait olan bir kıta da metne eklenir ve Cezmi'nin ona naziresi verilir. Cezmi'nin Hafız'dan okuduğu beyitler de montaj tekniğiyle aktarılır. Nev'î ve Cezmi arasındaki ilişki, sanatkârane bir üslupla karakterleştirilir. Romanda şairlerin merkez karakter konumunda görüldüğü örnekler de vardır. Mesela Adil Giray'ın manzumesine yer verilir ve bu manzumeler karakterin iç konuşması olarak kullanılabilir. Böylece *Cezmi*'de Adil Giray'ın karakterleştirme bakımından değişken karaktere yaklaşan bir sürecinin olduğu söylenebilir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında ağıt metni ile Yavuz Sultan Selim'in, gazelle Hürrem'in karakterleştirildiği örnekler vardır. Karakterlerle ilgili bu edebî metinler kaynaklardan romana aktarılmıştır. Buna bir nevi edebî birikimin yanı sıra bilgi aktarımı denilebilir. *Safiye Sultan* romanında da yazar anlatıcı, Muallim Naci'nin şiir tanımından bahseder ve Fuzulî'nin bir beytini romana ekler. Şairlerden Bakî de Anadolu Kazaskeri olarak tarihteki yerini alır. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde ise Kırım hanlık dönemi yazılı edebiyat ürünü olan *Gülbün-i Hânân*[193] içerisinde yer alan, Selim Giray'a ait olan beyit romana aktarılır.

Klasik tarihî romana ait Lukacs'ın ölçütlerinden biri, tarihî kişilerin ikincil olarak kurgulanmasıydı. Bu romanlarda bu ölçüte uyan Scott tarzı örnekler mevcuttur. Ancak romanlar genel olarak değerlendirildiğinde, tarihî kişilerin sadece büyük tarihî olayları temsil eden isimler olarak karakterleştirilmediği görülür. Bazılarında Türk kimliğini temsil niteliği taşıyan tarihî kişi anlatımları mevcut olsa da bu tarihî kişilerin olumsuz özellikleri de anlatıya girmiştir. Bu konuda yazarın seçimi belirleyicidir. Yazar, eser üzerinden karşıt karakterin başkaraktere olan çatışma gücünü doğrulayabilir ayrıca yazar, tarihî kişilerin olumsuz özelliklerini vurgulayarak kendi ideolojisini de okura gösterebilir. Tarihî kişilerin ikincil kurgulanması genellikle zamanı bildiren bir isim olma ya da şanlı tarihin dekoru olarak özetlenerek asıl anlatılacaklara

193 Detaylı bilgi için bkz. Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi. "Kırım Türk Tatar Edebiyatı". T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C. 13. Ankara. ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/11858, kirimturktataredebiyatipdf.pdf?0 (Erişim tarihi: 23.06.2020)

hazırlık yapılmasını sağlar. Hatta yazar bazen bu konuda tarihî gerçekliğe odaklanırken, detay vermede aşırıya da kaçabilir. Dikkat edilmesi gereken durum, tarihî kişi için bu kurgulamanın kesin bir ölçü olmadığıdır. Klasik tarihî romanın varoluşunu bu karakterleştirmeyle açıklamak yetersiz kalır. Bir önceki başlıkta anlatılan romanlar da buna delil gösterilebilir.

B. Yaratma[194] Karakterler

a. Birinci Dereceden Yaratma Karakterler ve Gerçeklikle İlişkileri

Yeniçeriler'de henüz anlatıcı ortaya çıkmamış, yazar ile anlatıcı kavramları ayrışmamıştır. Bu sebeple, yazar okuru yönlendirir. Yazar, metnin içinde yer alan ve diğer karakterlerce görünmeyen bir karakter gibidir. Buraya merkez karakterin farklı bir ismi olan 'hayalet kahraman' tanımlaması uygun görünür. Bu romandaki en önemli ölçü, yazarın karakterleri ele alırken güvenilir anlatıcı örneği verme çabasıdır. Bu da *Don Kişot'tan Bugüne Roman*'da da geçen 'metnin baba'lığı kavramı (Parla, 2021, s. 114) ile açıklanabilir. Yazarın, karakterin iç konuşmasına yer verdiği (Osman Çorbacı) örneklerin az olması karakterin bilinci (daha çok iç çözümleme var) hakkında düşünmede tecrübesiz oluşuyla ilgilidir. Bu tecrübeyi yazarlar, metin üzerindeki otoriteden sıyrılıp anlatıcıyı keşfettiklerinde kazanırlar.

Marina MacKay'in belirttiği üzere geleneksel anlatılarda yer alan iç konuşmalar tiyatronun getirdiği bir üslup alışkanlığıdır (2018, s. 120). Bu sebeple Ahmet Mithat'ın burada bilinçli bir uygulama yaptığı söylenebilir. Onun bireyin özgürlüğünü ve karaktere tanınan özgürleşme yolunu gerçekleştirmeyi amaç edinmiş olması için henüz erkendir. *Cezmi*'de de benzer üslup alışkanlığı görülür. Böylece ilk anlatılar da yazar ve anlatıcı arasındaki mesafenin oldukça dar olduğu söylenebilir.

Yeniçeriler'de karakterleştirmenin dikkat çeken unsurlarından biri, tanrısal bakış açısıyla anlatılırken anlatıcının, karakterin sesini duyamadığı kısımlardır. Şahap'ın Civelek Hüsnü'ye söylediği ve anlatıcı tarafından aktarılamayan diyaloglar buna örnektir. Yazarın, okurun zihninde dolduracağı bu boşluğu merak uyandırma amacıyla kullandığı düşünülebilir. Çünkü genellikle Mithat Efendi, kendine bir karakter seçerek kimin suçlu ya da suçsuz olduğuna karar vererek açıklamada bulunur ve okurunu yönlendirir. Burada karakteri kişi olarak temsil gücüne aracı olarak seçer: "Şimdi burada bilmeli

194 Tarihî karakter, kurmaca karakter ayrımında kurmaca kelimesinin tercih edilmeme sebebi, tarihî kişilerin de roman içerisine girdikleri andan itibaren tüm gerçekliklerine rağmen birer 'kurmaca kişi' olmalarıdır. Bu nedenle burada 'yaratma karakter' terimi tercih edilmiştir.

ve anlamalıyız ki bizim Civelek Hüsnü…" diye başlayan bir araya girmenin sebebi de bu düşünceyi ispatlar.

Don Kişot'tan Bugüne Roman'da kullanılan -daha önce de söz edilen- 'metnin babalığı' kavramı, anlatıcı ve yazar ayrımı yapılmasını sağlar. Çünkü bu çalışmada belirtildiği üzere yazar metnin ancak üvey babası olabilir. Okurun metne ait olduğu romanlar için söz konusu olan bu durum, yazarın otoritesinin tartışılmasını getirir. Genelde üçüncü tekil şahıs bakış açısıyla yazılmış anlatılarda güvenilir; birinci tekil şahıs bakış açılı karakter anlatıcılarda ise güvenilmez anlatıcı örnekleri sunulur.

Yeniçeriler'deki yaratma karakterler, daha çok eylemleriyle anlatılmıştır. Psikolojik derinlikleri yoktur. Bu yüzden düz karakterdirler. Karikatür gibi işleri bitince çekilip gitmişlerdir. Tip sayılamazlar çünkü tip iç dünyadan tam anlamıyla yoksun sayılmaz. Yeniçerilik yapan Osman Çorbacı, Katil Mustafa, Cellat Hasan ve Hüsnü stereotip örneği gösterirler. Ne yaptıklarının farkında değildirler. Şahap da şıpsevdi âşık genellemesine dâhil edilebilecek bir stereotiptir. Ayşe Dudu onlardan farklı olarak yazarın sözcülüğünü yaparak romanın sonunda değişim gösterir. Sosyal tipe yaklaşır. Tam olarak Ewen'ın karakter teorisindeki gelişim maddesine uygun bir hâl aldığı söylenemese de diğer karakterlerden ayrılır. Statik olmasına rağmen tek bir özelliğe sahip değildir. Karakterleştirmenin süreç olduğunu gösteren bir örnektir. Zaten bu dönemde Türk romanı henüz insan psikolojisini anlatma konusunda bir geçmişe sahip de değildir.

Yeniçeriler'de Hüsnü, Osman Çorbacı, Hasan Pehlivan gibi isimler bozulan yeniçeriliğin temsilleri olarak romana katılmışlardır. Romanda çatışma unsurunu destekleyecek karakter özelliklerine sahiptirler. Osman'ın işlerin aslını öğrenmeden hüküm veren biri olması, Hasan Pehlivan'ın Ayşe ve Osman Çorbacı'nın çocuğunu bakkal dükkânı önüne koymasını istemesi, Kanlı Mustafa'nın nankör olup hayatı Hüsnü tarafından kurtarıldığı hâlde onun ölümüne neden olması, yeniçeriler ile yeni ordu düzeninin kurulmasından yana olanların mücadelesi gibi olumsuz kişilik örnekleri verirler.

Yazarın romanda aslında değinmek istediği mesele, yeniçeriliğin kaldırılması olayıdır. Yazar, tüm bu karakter ilişkilerini yeniçeriliğin bozulmasını örneklendirmek adına kurar. Yeniçerilik önemli bir mertebedir. Askerî gücü sağlar. "İçlerinden çıkan kahramanların maceraları tarihimizde birer hamaset destanıdır." (Koçu, 2004, s. 9). Ancak bu güç, daha sonra bozulur ve geriler. "… ocak haşarat güruhuyla doldu, o güzide asker şehir eşkıyası oldu. Cehlin ve taassubun gılzeti içinde, bütün ileri gelişmeleri köstekledi." (Koçu, 2004, s. 10). Ahmet Mithat da bu bozulmayı tarihî olayları tartışmasa

da tarafını belli ederek karakterleştirdiği isimler üzerinden verir. Osmanlı'nın mutlakıyetini koruma görevi olanların zorbalık yapan görünümleri okura bir aile etrafından anlatılmak istenmiştir. Reşat Ekrem Koçu, Ahmet Mithat'ın *Yeniçeriler*'de araya girse de anlatmadığı ancak hikâyesindeki çatışma unsuru olarak kullandığı durumları açıklar: "Hamamdaki tellak, kayıktaki hamlacı, bostandaki ırgat, yanaşma, çarşı pazar halkı, şekerci, börekçi, kalaycı, kazancı, yorgancı, hallaç, yemenici, saraç, cümle zanaat ehli ve esnaf yeniçeri olunca, beş yüz senelik asker ocağı, yeni bir düzen, yeni silah ve talim kabul etmez, hiçbir suretle ıslah edilemez bir hâle gelmişti." (Koçu, 2004, s. 383). *Yeniçeriler*'de de Hüsnü hem yeniçeri hem sandalcıdır. Şehir eşkıyası gibi sandalda gördüğü Şahap'ı ilk görüşte nişanlanmaya zorlar. Kavgacı bir kişiliğe sahiptir.

Mithat Efendi'nin karakterleştirmesinde önemli unsurlardan biri de canlı bir karakter olarak başkarakterin tespitine imkân verilmemesidir. O, yeniçeriliği merkez karakter üzerinden anlatmaya çalışır. Romanda çağın ruhuna uyan egemen karakter olmadığı için karakterler Goffman'dan evrilen 'stok karakter' görevini yerine getiren 'yardımcı karakterler' gibi kurgulanmışlardır. Eserde olayların dönüşümünde etkin karakter, Hasan Pehlivan'dır. O da Osman Çorbacı'nın karısını öldürmeyerek olayların seyrini değiştirmiştir. Civelek Hüsnü'nün kurguda daha fazla yer etmesi bu çatışmaya bağlıdır. Hatta anne bağıyla kardeş olan Şahap ile Civelek Hüsnü arasındaki aşk motifi ve bu aşkın öğrenilmesinden sonra yaşanılan çatışma, cellatlık yapmamış olmasına rağmen Cellat Hasan ünvanını alan karakterin eylemsizliğiyle belirleyici olmuştur. Cellat Hasan bu anlamda kurgunun yönlendiricisidir. Ancak o da Fishelov'un tipiklik derece eksenindeki doğruyu ilerletmeye yaramaz. Görevini yerine getirir ve kurgudan ayrılır. Bu romandaki stereotiplerden en belirgin olanı Şahap'tır. Masal motiflerindeki kalıplaşmış âşık davranışlarını sergiler. İlk görüşte âşık olması, uçarı hareketlerde bulunması, acıyı kaldıramayacak kadar güçsüz ve hastalıklı görünmesi sosyal ortama katılmayan kadının hayat tecrübesizliğinin anlatıldığı bir örnek olarak diğer romanlara da katkı sağlar.

Bu romanda Ayşe, söylemleriyle önem kazanmıştır. Onun dışında anlatıda öldürüleceğini öğrenince hemen razı olur çünkü Osman Çorbacı'yı çok sever ve onun namusunun yere düşmesini istemez. Masum olduğu hâlde onu bu durumdan kurtarmak ister. Kendini savunmak için çabalamaz. Ayşe başlangıçta sessizdir ve namussuzlukla suçlanıp ölüme terk edildiğinde bile tepkisizdir. Ancak eserin sonunda bir dönüşüm geçirir. Söylemlerindeki değişim de bunu göstermektedir. Mithat Efendi'nin söylemek istediklerini üstlenen bir karakter hâline gelir. "Sizin yiğitliğiniz bundan ibaret midir?" (Ahmet

Mithat, 2001, s. 194) gibi sözlerle karakterlere çıkışır. Ayşe, Osman Çorbacı'yı da diyalog yoluyla karakterleştirir: "… o karı koca ne demek olduğunu bilir bir adam olmuş olsa idi, bir kere işi anlar, dinler idi." (s. 175). Bu durum Mithat Efendi'nin onu sözcü karaktere yaklaştırmasından ileri gelir. Az da olsa rolünü onunla paylaşmıştır. Karakterlerin kötülüklerini anlatırken müdahil olmaktan uzaklaşmıştır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da karakterler tarihî değildir. Arketipsel özellikte olan karakterlerle toplumsal hafızaya katkı sağlanır. Hatta bu karakterler alegorik figür özelliği gösterirler. Eylem alanlarında Propp'un saldırgan, barışçıl, yardımcı, aranılan kişi, gönderen, kahraman ve düzmece kahraman maddelerine uygun örnekler taşırlar. Romanda karakterlerin ayrılma-erginlenme-dönüş aşamalarını takip etmek mümkündür. Frye, bu tarz karakterleri romans kahramanlarına benzetir. Eylemleri olağanüstü, kendileri insandır. Yani romantik serüven kahramanlarından farklıdırlar. Romanda karakterlerin süreçte değişiklik gösterdiği örnekler de mevcuttur. Aydın ve Yıldız'ın olağanüstü güç kazanmasının yanı sıra Bilgütay'ın bilgeliği kötüye kullanarak değişimi söz konusudur. Hatta Yıldız da sonradan vahşi kadın arketipiyle açıklanabilecek bir değişim gösterir. Güneş için de arketipsel ve olumlu anlamda bir değerlendirme yapılabilir. Taştan, onu kurtlarla yaban öküzleriyle boğuşması, kabilelerin onun etrafında toplanarak Batı'ya göç etmeleri bakımından Oğuz Han'a benzetmektedir (Taştan, 2000, s. 546). Bu mitik tarih kendisinden sonraki anlatılarda devam ederek benzer karakter modelleri oluşturmuştur. "Orta Asya Türk boylarının destanlarında ideal kahramanın simgesi olan kahramanlık, yiğitlik, fiziki güç gibi özellikler halk düşüncesinde büyük nitelikler kazanan yırtıcı hayvanlarla birleştirilir." (Jirmunskiy, 2018, s. 59) ve bazı gerekçelerle kusursuzlaştırılır.

Çetin ve Çong-Ti karşıt karakter olarak romanda sıklıkla vurgulanan karakterlerdir. Ancak birbirinden farklı bir karakterleştirme süreçleri vardır. Çetin, vatan haini olarak kurguya katılan bir stereotiptir. Çong-Ti ise arketipsel bir çıkarım gerektirir. Çong-Ti Bremond'un aldatıcı-huzur bozan karakterine benzer. Türkler tarafından esir alınmış ve Türk kabilelerinin huzurunu kaçıran, onları afyona alıştırarak Ço-u sülalesini diriltmeye çalışan bir prensestir. Çetin de onun yardımcılığını yaparak aynı rolü üstlenir. Bu karakter özelliği özelde bir grup insan için anlatılırken genelde de kabileler arasındaki meseleye de işaret etmektedir. Çünkü asıl kart karakter Çinliler'dir. Yazar anlatıcı sürekli bunu vurgulamaktadır ancak Elagözler, Kıratlılar, Akkoyun ve Sarı Su kabileleri bir arada değildir. Bu birliği sağlama duygusu aşılanmaya çalışılmaktadır. Karakterler arasındaki çatışma unsuru da bu yolla kurulmuştur. Bu karakterler Göktürk kitabelerindeki Çin'in

sözüne ve ipeğine kanılmaması gerektiği uyarısını hatırlatıcı tarihî bir anlatının devamı gibidir.[195]

Romanda 'Türkler' kelimesi oldukça fazla geçmektedir. İlk başta Elagöz ve Kıratlıların farklı bir milletten oldukları anlatılıyormuş gibi zannedilebilir. Ancak onların da Türk olduğunu hatırlatmak için yazar, romanın sonunda onların birleşmesine yönelik anlatımlarda bulunarak mesaj verir. Elagöz reisi ile Kıratlıların reisi Tongur aslında aynı milletten insanlardır. Yazar anlatıcı Yıldız ve Aydın arasında kurulmuş güven bağının tüm Türkler arasında kurulmasını örneklendirecek unsurlara dikkat çekmektedir. Yazar bir taraftan bir aşk hikâyesine yaklaşarak Yıldız ve diğer kabilelerdeki erkekleri değerlendirir; diğer taraftan da bir güç unsuru olmalarının anlamsızlığı üzerinde durur. Buran, Çetin, Tongur, Güneş, Aydın, Ergün, Sülün, Bilgütay aynı ırktan insanlardır. Her ne kadar efsanevî özelliklerle anlatılsalar da okur zamanının gerçek insanlarına mesaj verecek bir etki yaratır: "1933 yılı Türk Dil ve Tarih kurultaylarının toplandığı ve Türk Tarih Tezi'nin ortaya atıldığı; Türklerin Orta Asya'dan bütün dünyaya yayıldıklarının anlatıldığı; Hitit ve Sümerlerin Türk olduğu, Cengiz Han'ın bir büyük Türk kahramanı olarak kabul edildiği yılların başlangıcıdır." (Üyepazarcı, 2019, s. 500). *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* romanının karakterleri bu tezi doğrulamak için kurgulanmışlardır.

Romanın tezlerinden biri de geçmişten gelen mistik anlatılar üzerinden topluma verilen mesajların geleceğe aktarımıdır. Bu romanda dikkat çekici karakterleştirmelerden biri de 'arz mabudu' yani yeryüzü tanrısıdır. Romanda onun cezalandırıcı olmasından bahsedilir. Bir de Altındağ tanrısından söz edilir. -Ülgen Altındağ tanrısıdır ancak romanda bu isim geçmez.- Bu tanrı da Yıldız ve Aydın'a olağanüstü güçler verirken Buran'a verdiği gücü kişisel çıkarlarını kullanmasından dolayı geri alır. Yani Altındağ tanrısı bir nevi denge unsuru olarak kurgulanmaktadır ve yaratma karakterler üzerinden geleceğin tüm şahıslarına hitap etmektedir.

Sepetçioğlu'nun *Kilit* romanında bilge tipi olarak tarihî kişi Alpaslan'ı yönlendiren Sarı Hoca ile karakterleştirme yapılmıştır. Sarı Hoca Uluğ Türük, Bilge Kağan ve Kültigin üzerinden söylemler aktarır. *Osmancık*'taki Ede Balı gibi bu romanda da Sarı Hoca, Alpaslan'ın geleceği hakkında kuruculuk

195 "Tanrı gibi gökte olmuş Türk Bilge Kağanı bu zamanda oturdum. Sözümü tamamıyle işit… Çin milletinin sözü tatlı, ipek kumaşı yumuşak imiş. Tatlı sözle, yumuşak ipek kumaşla aldatıp uzak milleti öylece yaklaştırırmış. Yaklaştırıp konduktan sonra, kötü şeyleri o zaman düşünürmüş. İyi bilgili insanı, iyi cesur insanı yürütmezmiş. Bir insan yanılsa, kabilesi, milleti, akrabasına kadar barındırmazmış. Tatlı sözüne, yumuşak ipek kumaşına aldanıp çok çok, Türk milleti öldün." (Ergin, 2011, s. 3-5)

vasfını sezer ve onun olgunlaşma sürecine şahit olur. Bu bilge aynı zamanda veli tipine örnek gösterilebilir. Ancak stereotip olarak kurgulanmamıştır. Onun dolaysız söylemle olan ifadelerinde ve iç dolaylı söylemle tanıtılmasında romandaki konumu canlıdır. Yani kendi gerçeğinden hareket eder. Zaten Sepetçioğlu da bu gerçekten hareket eden karakterlerin başarılı bir karakterleştirme süreci geçirmesini hedeflediğini göstermektedir. Sarı Hoca, Dandanakan Savaşı'nda elinde tuttuğu yarım açık kilidin tamamını açma görevini Alpaslan'a devrederek anlatıdan ayrılır.

Kilit'te Kegen Bey, Baldur, Küpeli Hafız, İltutmuş yaratma karakterlerdir. İltutmuş Anadolu'da tekkelerin oluşmasını sağlar ve romandaki işlevini yerine getirir. *Konak* romanında Kumral Dede ve Rahman alperen tipine örnektir. Bileyci Baba da onlar gibidir. Bu düz karakterler toplumun birliğini sağlama gibi rolleri taşırlar. Aybüken ise bu birlik için çalışan kadın tipidir. "… Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun romanlarındaki bütün yükü bu türden ve tamamen yazarın yaratması olan kişiler taşırlar. Bu kişilerin tarihî kimliklerin önüne geçmesi ve onlardan daha baskın kimliklerinin olması romanın vermek istediği tarih tezine denk düşer." (Argunşah, 2016, s. 140)

Hilal Görününce'de de yaratma karakterler ön plandadır. Hatta romanın dış çerçevesinin anlatıcısı Felekzede Arif Çelebi bu romanın sözcüsüdür. Tarihî kişiler figüratif karakterlerdir. Nizam Dede ve Arslan Bey, yaratma karakter olarak destan kahramanına benzerler. Arslan Bey başkarakter, Nizam Dede ise yönlendirici karakterdir. Tarihî olmayan bu karakterlerden başka Emin hoca bilge tipi, Seyyid Ali Çavuş derviş tipi Mahmut çoban tipi örneğiyle anlatının temelini oluştururlar. Bu kahramanlaşma eğilimi gösteren karakterlerin yanı sıra romanda Çorabatır'dan[196] da bahsedilir. Nizam Dede tarafından vurgulanan bu destan kahramanı, bir yol gösterici olarak kendisine benzeyen kahramanlar yaratmak için karakterlere güç aşılayan bir örnektir. Arslan Bey bu anlamda Çorabatır'a benzer şekilde destan kahramanı gibi karakterleştirilmiştir. İç dünyasına pek değinilmeyen Arslan Bey, Çorabatır gibi ejderha ve devlerle güreşir. Böylece Nizam Dede'nin üstlendiği toplayıcı rolü içerisindeki kahraman niteliklerini kazanır ve birliği bozucu her duruma karşı hazır bulunur.

Kolsuz Kahraman'da Kozanoğlu, daha çok destan geleneğine yakın bir karakterleştirmeyi kültürel sermaye için araç olarak kullanır. Yaratma karakter olan "… Alpago'nun başı darda olduğunu duyan Türk ilinin namlı bahadırları at koparıp yeri göğü inleten naralar atarak Karadere içinde bit"erler (Kozanoğlu, 1964, s. 118). Bu pehlivanlar, Deli Dumrul ve Boğaç Han'dır.

196 Kırım Tatar Edebiyatı'nın epik destanlarda sözlü gelenek kahramanı.

Bozkurtlar'da da Kıraç Ata mağarada yaşayan arketipsel karakter örneği gösterir. Kamlık vazifesindedir. Bilge tipi örneği gösterir. Tüm bu destan anlatıları içerisindeki karakterler tarihte karşılaşılmış özelliklere sahip ve kimliği topluma mal edilmiş pek çok isimlendirmeyi karşılayacaktır. Bu nedenle yaratma karakterlerin seçimi isabetlidir.

Mehmed Nâfi de *Türk'ün Romanı*'nda Kamer Sultan ve Can Bey'i karakterleştirirken kahramanlık özelliklerini yaratma karakterlere yükler. Onların diyaloglarıyla eylemlerine odaklanır. Bu karakterlerin bilinci hakkında çıkarım yapılamaz. Romandaki varoluşları stereotip özelliği gösterir. Rolleri, bireysel çıkarlarının önüne vatanı koymalarıdır ve romanda olumsuz karakterleştirilen Cengiz Han'ın zulmüne karşı koyma cesareti gösterirler.

Yaratma karakterler, eylemleri yanı sıra olumsuz karakterleştirmede yazarın sözcüsü konumunu alabilirler. Örneğin Kozanoğlu'nun *Kızıl Tuğ* romanında Otsukarcı, bu rolü üstlenir. Onun Şeyhülcebele sorduğu soru ve diyaloğu bu anlamda dikkat çekicidir.

> "— Sen Moğol musun?
>
> — Hayır!
>
> — Sen Türk müsün?
>
> — Ben Müslümanım!
>
> — Müslüman ne demek Koca? Okumuş adama benzersin. Bir adamın önce bağlı olduğu bir bayrağı, bir avulu, bir obası olur. Din gönülleri birleştiren ayrı bir bağdır. İmandır. Ben sana uruğunu, boyunu, dokuz atanı soruyorum, sen bana dinden söz söylüyorsun! Türküm de be adam ne korkuyorsun? Türküm diye bağır!" (Kozanoğlu, 1942, s. 36)

Yazarın böylece Hasan Sabbah'a karşı konumu da belli olur. Cengiz Han'a da Otsukarcı'nın ağzından eleştiride bulunur.

Kara Davud'da da olumsuz karakterleştirilen bir tarihî kişi vardır. Fatih Sultan Mehmet, romanda ikincil karakterdir. Olaylar yaratma karakter olan Kara Davud ve Kara Duman etrafında gelişir. *Kara Davud*'un 1928 yılında yapılan ilk baskısında yazar anlatıcının söylemleri dikkat çekicidir: "Münâdilerin sesi, kim bilir kaçıncı defa Vlakerne'nin kıymettar mozayikli cidarlarında aks ederken; genç silahşörün dişleri asabiyetle gıcırdadı. Sağ eli göğsünden yavaş yavaş ayrıldı. Tehditkâr bir yumruk, tunçtan bir gürz gibi sultanın burnuna uzandı."[197] (Taştan, 2000, s. 106). Burada yazar tarihsel bir boşluğu ideolojik bir yaklaşımla doldurmuş ve Fatih Sultan Mehmet'e

197 Çalışmada Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun *Kara Davud* adlı eserinin 1966 yılındaki baskısı kullanılmıştır.

yaratma karakter tarafından tokat attırmıştır. Bu yaklaşım Cumhuriyet'in ilanından sonra Osmanlı mirasından uzaklaşılmaya çalışılmasıyla açıklanmıştır. *Kara Davud*'un sonraki basımlarında değişiklik yapılmış fakat romanda olumlanan bir Fatih imgesi oluşturulmamıştır. Buna karşılık eserde yaratma karakterler yüceltilmiştir.

Savcı Bey'de ise yaratma karakterlerin birincil dereceden kurguya katılımı çok nadirdir. Bu da sadece süreç olarak değişim hâlinde ya da ertelenmiş ve hikâyesi yarım kalmış bir şekildedir. İrini, romanın ortalarına kadar hasım karakter rolündeyken romanda sonradan güçler sistemi değişir ve yardımcı karakter olur. Onun bu değişimi ruhsal bir çıkarım yapılmasını sağlayacak verilerle gerçekleşmez. Ancak bir masal kahramanından da daha gerçekçi olduğu söylenebilir. Yine bu romanda başkarakter Savcı Bey iken romanın sonuna doğru Doğan, yani Savcı Bey'in oğlu bu rolü üstlenir. Doğan, kimliğini bilmese de babasına benzer fiziki özellik ve gücü ile tanıtılır. Hatta romanda Balaban da Savcı Bey'den sonra artık Doğan'ın yardımcı karakteri olarak görülür. Ancak Doğan, Savcı Bey gibi anlatı içinde yer yer yuvarlaklaşan değil, stereotip özellikleriyle kurgulanan bir karakterdir.

Filibeli Ahmet Hilmi, *Öksüz Turgut* romanında, yaratma karakterleri stereotipler olarak kurgular. Bu karakterler içerisinde Öksüz Turgut ve Deli Mustafa birincil derecede görülür. Savaşçı ve kararlı kişilikleri ile alışılagelen kahraman örneği sunarlar. Romanda, Deli Mustafa'nın Turgut'u evlatlık alması ve onun iyi bir akıncı olması için uğraşması, kısımlarında, anlatıcı karakterleştirmesiyle ruhsal değişimler açık bir şekilde karakterlerin diyaloğuyla ifade edilir. Karakterlerin bilinci hakkında çıkarım yapılmaz. Deli Mustafa, 'deli' lakabıyla dikkat çeker ve bu adı çok fazla cesarete sahip olmasıyla ve hiç evlenmeden şehit olmak hevesiyle ömür geçirmeye verdiği sözle kazanmıştır. Öksüz Turgut da ahlaklı ve becerikli bir akıncı olarak stereotiptir. Destan kahramanlarında olduğu gibi kendini ispatlayıp ad kazanma süreçlerinden geçerek akıncılığıyla diğer tüm akıncıların temsilcisi rolündedir. Turgut'un padişah Yıldırım Beyazıt ile ilgili söylemleri de onun romandaki yerini önemli göstermektedir. Bu romanda padişahın tanrının gölgesi olma modeli, Turgut'un söylemi ile devam etmektedir. Romanın sonunda ise Turgut'un hikâyesinin devam edeceği bilgisinin verilmiş olması, yaratma karakterlerin tarihî anlatılardaki varlıklarının süreceğini hatırlatmaktadır.

Klasik tarihî romanda birincil dereceden yaratma karakterler, diğer karakterlerle beraber tarihî gerçekliklerle olan ilişkileri üzerinden okura sunulurlar. Yazar, anlatmak istediği meseleye uygun tarihî kişileri kurgularken onlar hakkındaki algılarda okurla çelişme kaygısından, yaratma karakterler

sayesinde uzaklaşabilir. Ayrıca kahraman karakter yaratımıyla kolektif hafızada taşınan yeteneklerin ve inançların geleceğe taşınmasında kültürel bir varlığa dayanma arzusu taşıyan yazar, arketipsel ya da sosyal tip olarak bu yaratma karakterlerden faydalanır. Bazen de yazar, eleştirmek istediği şeyleri bu yaratma karakterler sayesinde anlatıya katabilir. Gerçekte var olmayan, olması imkân dâhilinde olan bu temsil güçleri, genellikle düz karakterlerdir ve romanın sözcüleri olabilirler. Bu yaratma karakterlerle böylece tematik hedefler gerçekleşir.

b. İkinci Dereceden Yaratma Karakterler ve Gerçeklikle İlişkileri

Yeniçeriler'de yaratma karakterler içerisindeki figüratif karakterler kurguda belirleyici bir rol yüklenmezler. Varlıkları anlatıyı sürdürmek ve hikâyeyi çoğaltmaktır. Osman Çorbacı'nın babası Seyfullah Ağa yeniçeri ocağında hatırı sayılır biri olarak tanıtılmıştır. Çorbacılık ona babasından kalmadır ancak yeniçeriliğin bozulmadan önceki dönemine dikkat çekilerek onun olumlu tanıtılması daha sonra anlatacaklarına bir hazırlıktır. Yine daha önceden Ayşe ile evlenmek isteyen 'bir efendi' tanımlamasıyla sunulan figüratif karakter Kadı Efendi'nin oğlu, onun Osman Çorbacı ile evlenmesinden sonra yaşayacağı kriz ortamının bir alternatifini okurun zihninde tutarak bir efendi ile Hasan arasındaki hayatını çatışma olarak göstermektedir. Diğer figüratif karakterler içerisinde Berber Ali, Hüsnü'yü iyileştirmek için acil yardımda bulunan bir figürdür. Doktorlar da çocuğunun olmayacağı öğrenilen Osman Çorbacı hakkında bilgi aktarımı sağlar. Doktorların dolaysız söylemi entrik unsurun etkisini arttırır. Etkisiz bir Arap cariye kâğıt varlık olarak romanda yerini alır. Meydanda iki yüz adamın kavgası, caddeden gelip geçen dayıların sesleri olay örgüsüne ortaklık eden manzaralar olarak kurgulanmıştır. *Yeniçeriler* romanında görüldüğü üzere, ikincil yaratma karakterler eğer sınıflandırma genişletilirse âdeta üçüncül dereceden yaratma karakterler olarak değerlendirilebilir.

Figüratif karakterlerin yanı sıra romanda karakterin yardımcısı olarak anlatıya katılan yaratma karakterler de vardır. Bunlar kahramanlaştırma işleviyle karakterleştirilirler. *Savcı Bey* romanında Balaban ve Hacı Ali bu konumda değerlendirilebilir. Balaban, Propp'un teorisindeki gibi yardımcıdır ve stereotip özelliği gösterir. Savcı Bey'i korumak ve ona yardımcı olmak gibi bu şemaya uyacak kadar belirli bir görevi vardır. Hacı Ali de bilge tipine yaklaşan yardımcı karakter olarak görünür.

Yardımcı karakterler içerisinde Mavromati, ilk başta karşıt gücün yardımcısı olarak görünür. Daha sonra bu durum değişir ancak Mavromati ile

ilgili kısım olay örgüsündeki güç dengelerinin değişmesi ile alakalıdır. Karakterleştirmeye katkı sağlamaz. Apokavkos da Mavromati gibi stereotip özellik gösteren bir koruyucudur ve anlatıda vakaya göre karşıt konumda yer alabilir. Laskarides, Karlo Zenon, Kutlu Boğa ve Bozorlu Doğan Bey gibi karakterler de başkarakterin karşıtı olarak görevlerini yerine getirir ve anlatıdan çekilirler.

Kanunî Sultan Süleyman'da başkarakterin yardımcısı Yakup, Şahin, Osman, Çal Hasan, Kadırgalı Hasan, Çal Ali gibi isimler *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* romanında da yer almaktadır. Bu karakterler de stereotip özelliği gösterirler. Savaştan ve ölmekten korkmazlar, maddi şeylere tamah etmezler. Destan karakterleri gibidirler ancak romanda karakterlere yönelik olağanüstülük gibi durumlarla karşılaşılmaz. Romanda Çal Hasan tarafından Yavuz Sultan Selim için bestelenen ağıt metni paylaşılır. Yazar dipnotta bu karakterlerin *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* romanının başlıca kahramanları olduğunu vurgulamaktadır (Tülbentçi, 2009, s. 25). Yine bu romandan Andrea, Donna, Klara adlı karakterlerin hikâyelerinin *Kanunî Sultan Süleyman* romanına aktarıldığı belirtilmektedir (Tülbentçi, 2009, s. 43).

Bu romanda figüratif karakterler içinde sultana sunulan Lehli kızlardan kıskançlık çatışmasını desteklemek, sultana güç kaynağı olan dört oğlu ve üç torunu ile nur yüzlü ihtiyar motifinden halkı temsil etmek amaçlı bahsedilir. Yine Macar kızlarının Mohaç'tan haberdar olmaması ve eğlenceye katılmalarına dikkat çekilerek üçüncü derecedeki yaratma karakterlerden de yararlanılmıştır.

Savcı Bey'de de üçüncül dereceden yaratma karakter örnekleri vardır. Evdoksiya, insan modeli olarak anlatıda görünmez ancak olay örgüsünde bir ara aranılan, istenilen karakter olur. Onun dışındaki figüratif karakterler ise atlı takım, köylüler, hancı, bir ihtiyar, arabacı, Doğan'ın başlayan ama sonu yarım bırakılan hikâyesindeki kız ve babası hep olay örgüsüne katkı sağlayan bağımsız motiflerdir.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da Çetin'in annesi, Yıldız'ın babası gibi figüratif karakterlerin yanı sıra akıncılar, korucular, gözcüler, ihtiyarlar ve bekçi gibi tanımlanan karakterler de üçüncü dereceden yaratma karakterlerdir. Bu karakterlerin kurguya katılma amacı, aksiyonu hızlandırma ya da yavaşlatmadır. Mesela ihtiyarlar eylemleriyle anlatıcı tarafından karakterleştirilir. Çinliler Elagöz kabilesinin güçlerini zayıflatmak için onları afyona başlatır. Kıratlılara karşı mücadeleyi afyonla uyuyan gençler yerine ihtiyarlar vermeye çalışır. Romanda oğullarından şikâyet eden ihtiyarların diyalogları ile karşılaşılır. Bu diyaloglarda oğullarının düşmana karşı mücadele

etmek yerine aylaklık etmeleri kabile reisine aktarılır. Bu karakterlerin romandaki konumları yazarın okurla kurmak istediği etik mesafedeki rolleri bakımından önemlidir.

Klasik tarihî romanda tarihî kişilere yardımcı olan yaratma karakterler önemlidir. Bunlar içerisinde alp, alperen, veli tipleri olabileceği gibi karşıt karakterler de vardır. Böylece yaratma karakterler içinde olumsuz karakterleştirme örnekleri söz konusu olur. *Hilal Görününce*'de İgor Gregoroviç Türk düşmanı bir Rus olarak olumsuz bir stereotip özelliği gösterir. Mehmed Nâfi'nin *Türk'ün Romanı*'nda da Ak Safa (Akkız) karakteri Can Bey'e âşıktır ve onun Cengiz Han tarafından öldürülmesine babasından aldığı bir tozla engel olur. Bu tozu pusu kuran sekiz adamın üstüne serper ve onları öldürür. Kamer Sultan bu kadından korkar ve onu uzaklaştırmak ister. Ak Safa da bu duruma kızar ve Cengiz Han ile birleşeceğini kendi kendine konuşmasıyla aktarır. Kurguda hain tipini stereotip özellikte gösterir.

Ragıp Şevki Yeşim de *Zümrüt Gözlü Sultan* romanında Hürrem Sultan'ın kötülük planlarına yardımcı yaratma karakter olarak Yüzbaşı Selim ve Daye'yi kullanır. Onlar üzerinden gerçekleştirdiği oyunlar, yazarın yaratıcılığıyla ilgilidir. Bunlar dışındaki tarihî kişiler hakkında anlatılanlar tarihî gerçekliğe uygun şekilde karakterleştirilmiştir. Bu yaratma karakterlerle ilgili önemli kısım, onların ruhsal durumlarının aktarılmış olmasıdır. Psiko-anlatıya izin veren bu hâl, romana karakterleştirme bakımından değer kazandırır. Bu kısım romandaki karakter yapısına canlılık kazandırmıştır.

İkincil konuma sahip yaratma karakterlerin yazarın sözcülüğünü üstlendiği örneklerle de karşılaşılmaktadır. *Hilal Görününce*'de yaratma karakterlerin rolü tarihî bilgiyi aktarmanın yanı sıra Kırımlıların Osmanlı hakkındaki düşüncelerini göstererek tarihsel boşlukları doldurmaktır. Mesela Salih Hoca, Osmanlı'ya biraz kızgın olduğunu söyler. Ona göre Prut Savaşı'nda yersiz bir merhamet gösterilmiştir. Yine Şirin'in annesi Zehra Ana "Ah bu Kaynarca Osmanlıyla bağımızı kopardı. Onlar da Türk biz de Türküz. Neden bizim adımız Tatar kondu? Kırım'ın istiklali, Osmanlının buralardan çekip gitmesine bağlıdır diye aramıza fitne soktular." (Çokum, 2016a, s. 45) demektedir. Bu söylemler halkın sesi olarak anlatıya katılmıştır.

Öksüz Turgut'ta Ket Boğa, Yorgi Komnemos, Marya, Solak, Fırtına Hasan gibi figüratif karakterler de tarihsel anlatıya katkı sağlayacak âdetler, giyim kuşam, savaş aleti, yeme içme gibi konularda tarihî boşlukları doldurarak romanda yer alırlar. Bunlar içerisinde Fırtına Hasan, Türklüğü yüceltici tanımlamasıyla karakterleştirilir.

Klasik tarihî romanda ikincil dereceden yaratma karakterler, genellikle başkarakterin etrafını kurarken stereotip özelliklerden faydalanır. Bağımsız motif olarak bu karakterler romandan çıkarıldığında herhangi bir değişiklik olmaz ve yerine başka kurgular yerleştirilebilir. Bunlar kahraman karakterin yardımcısı ya da karşıtı olarak anlatıyı yönlendirirler. Ancak bu karakterlerle yazarın doğrudan söylemek istedikleri de anlatıya katılabilir. Hatta bu sırada onların ruhsal durumları hakkındaki çıkarımlara yer veren söylemlerde bulunulabilir. Sonuç olarak, birinci derecede kurguda yer alan tarihî kişilerle, ikinci derecedeki yaratma karakterler romanın en canlı örneklerini oluştururlar.

~

Turgut Göğebakan, *Tarihsel Roman*'da "Tarihsel Romanda Kişiler Sorunu" başlıklı yazısında Scott tarzı karakterleştirmeden bahsederken bazı çıkarımlar yapar. Ona göre romanlardaki tarihî kişiler farklı şekillerde karakterleştirilmektedir. Göğebakan, sadece klasik tarihî romanları ele almaz. Devir romanı hatta yenitarihselci romanları da bir arada düşünür. Klasik olanlarda da bazı değişikliklerin olduğu söylenebilir.

Mesela ona göre bir 'ideolojiye angaje olmuş romanlarda' (Göğebakan, 2004, s. 121) değişken karakter yerine daha çok düz karakter tercih edilmiştir ve bu düz karakterler genellikle tarihî kişilerdir. Tarihî kişiler başkarakter olmazlar. Eğer olurlarsa da tarihî bilgilerin yer aldığı dipnotlarla gerçeklikleri ispatlanır. Çünkü yazar olaya odaklanmaktadır. Klasik tarihî roman, genelde iç gözleme yer vermez ve sanatsal yaratıcılık bakımından eksiktir.

Oysa "… edebiyat bir çoğaltma değil yaratma işidir. Bir yazar tipik olanı yansıtırken bireysel olanı, yani onu bir karakter olarak algılayabileceğimiz bir yönüyle de yansıtabilmelidir." (Göğebakan, 2004, s. 120). Bu, ancak tipik olanın bireysel özelliklerinin ortaya çıkarılabilmesiyle mümkün olabilir. Klasik tarihî romanda tarihe uygun olma ve mesaj verme önemli bir sorunsaldır. Bu yazarı bağlar ve yaratıcılığını yeterince kullanmasını engeller.

Sonuç olarak klasik tarihî romanın varoluşunu sağlayan temelde olay gibi görünür ancak bu olay karakterden bağımsız bir anlam ifade etmez. Genel itibarıyla de karakter gerçek ya da itibari kişilerle kurulur ve genellikle tarihî kişiler romanda ikinci dereceden kurgulanır. Çünkü tarihî romanda yazar, kendini tarihî olaylara ve kişilere karşı sorumlu hisseder. Bu sorumlulukla didaktik bir anlatımı esas alır. Tarihi de böylece malzemesi yapar. Ayrıca tarihî roman yazarı genelde tarihin öğrenilmesine yardımcı olmak ve toplumsal mesajlar iletmek amacıyla edindiği bilgilere uyar ve mitleşmiş düşüncelere aykırı olmaktan kaçınır. Çünkü özellikle birinci dereceden tarihî kişilikler

hakkında kabul edilmiş kanaatler vardır. Bunlarla çelişmek yazar açısından zorlu bir durumdur. Bu yüzden yaşanılan her anın kaydedilemez ve tarihî kişilerin iç dünyalarının bilinmez oluşu konusunda yazar, yaratıcılığını kullanmak durumundadır fakat bunu her zaman istediği şekilde kullanamaz. Çünkü zamansal mesafe nedeniyle yazarı o dönemin insanından uzaklaştıran yaşam biçimlerinin araştırılma zorluğu vardır. Bu sebeple karakterin bilincinin yansıtılması meselesi tarihî romanlarda sorgulanır.

Savaşlar, insanlar arası güç çatışmaları, harem gibi macera unsurlarını ortaya çıkaran her türlü gerilim, tarihî romanın olayını sürüklemektedir. İnsan, romanda olgu olarak değerlendirilirken bunun görünümleri için Scott'ta da olduğu gibi diyaloglara yer verilir. Çünkü tarihsel gerçeklik ancak bu şekilde olduğu gibi anlatılabilir. Lukacs'ın tarihteki kişilerin şiirsel olarak diriltilmesi düşüncesi bu anlamda önem kazanır. Bu durum romantizmin etkisinde gelişmiştir ve tip yaratımı sağlanmıştır. Türk edebiyatındaki karakterlerde Scott tarzında olduğu gibi sıradan insanların başkarakter olduğu örnekler görülmektedir. Böylece dönemin havası verilmeye çalışılmıştır ve dünya tarihi açısından önemli birey taşıyıcı rolü üstlenmektedir.

Ancak klasik tarihî romanda karakterler sadece anlatılmak istenen gerçek için araç konumunda kalabileceği gibi tarihî kişilerin birincil dereceden aktarımının da mümkün olduğu örnekler yok değildir. Burada iki durum dikkat çeker. Birincisi kahramanlaştırmadır ve bu destanlardan gelen alışkanlıktır. İkincisi tarihî kişinin ruhsal büyüme sürecine odaklanan yazarların kurgulamayı öncelemesidir. İkinci durum romanın da tür olarak gelişiminin bir sonucu olduğu gibi bu gelişime de katkıda bulunur.

Klasik tarihî romanlarda ruhsal büyüme süreci ele alınan karakter, kendi yaşantısı içine hapsedilmiş değildir. Bu tür karakterlerin kişisel tarihleri de romanda yer alır. Her ne kadar 'yetkili yazar anlatısı' tanrısal bakışla sunum yapsa da bunu figüral anlatıya izin vererek de dönüştürebilir. Mesela alp tipleri her şeyi kendi hâkimiyetine almaya çalışırlar. Hedefte kendileri vardır ve üstünlüklerini gösteren eylemlerle anlatılırlar. Gazi/alperen tip ise eylemlerin yanı sıra inançlarıyla da zafer kazanmaya çalışırlar ve üstünlük değil, beraberlik amacındadırlar. Bu romanlarda bu tiplerle İslamiyet öncesiyle İslam inancının bir arada verildiği örnekler üzerinden karakterlerin stereotip özellikleri baskın hâle getirilmiştir. Anlatıcı da bakış açısına göre bu düz karakterleri roman boyunca temsil rolünde tutabildiği gibi zaman zaman insanileşmelerine izin de verebilir.

Değişken karakterlerdense tipiklik derecesi yüksek karakterlerin varlığı, tarihî gerçeklerle ilgili edinilen bilgi düzeyiyle alakalıdır. Düz karakterler,

tarihsel olaylarda rol üstlenmektedir. Karakterleştirmede bu seçimlerin metnin içindeki yerine bakılırsa, psikolojik yaşantıların psiko-anlatı tekniğiyle verildiği örnekler de görülür. Bu örnekler karmaşık yapılı özellikler gösterebilir, romanlarda tam anlamıyla kendi hayatını yaşayan bir karakter örneği de pek yoktur. Bu nedenle de karakterleştirmenin bir süreç olduğunu kabul etmek ve süreç içerisinde karakterin değişken özellikler gösterdiği yerlere ve nedenlerine değinmek gerekmiştir.

Buna göre milletin hikâyesinden bireyin hikâyesine geçişte klasik tarihî romanın farklı bir anlam taşıdığı söylenebilir. Klasik tarihî romanlarda 'düz karakter' diye tasnif edilen tip, karikatür ve arketipler hem roman içerisinde yer yer yuvarlaklaşan karakter davranışları sergileyebilir hem de kendinden önceki anlatılardan bilindiği üzere tarihî kişiliklerin her yeni bir romanda özgün kurgulanmasını sağlayabilir. Tabii tarihî romanın aslında tipiklik derecesini önemsediği unutulmadan, bu değişkenliğin çok bariz olmadığını söylemek de gerekir. Özellikle 1950 sonrası romanlarda yazarların bu tarz karakterleştirme örnekleri gösterdiğini söylemek isabetli olacaktır. Bu dönemden sonra karakterler kendi hakikatlerine göre konuşurlar, karakterleştirmede yan-metinsellik[198] ile anlatıya çeşitlilik katılır. Yani özetle tarihin insansızlığı bu tarz romanlarla değişir.

II. KARAKTERİN TEKNİK BAKIMDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ

Karakterin sunumu hakkında değerlendirme yapmak için öncelikle anlatı metninin hangi birimlerden oluştuğunu bilmek gerekir. Bu birimler *Öykü ve Söylem*'de eylemler, olan bitenler, karakterler ve zaman ile uzam olarak belirtilmiştir (Chatman, 2009, s. 17). Chatman bu kitapta Roland Barthes, Tzvetan Todorov ve Gérard Genette gibi Fransız yapısalcılarını takip ettiğini açıklar ve eylem ile karakter arasındaki ilişkiyi Propp'un ve Greimas'ın önerdiği modeller üzerinden değerlendirir. Bu değerlendirmede olay ve karakter odaklı düşünceler hakkında incelemeler yapmak gerekir.[199]

Chatman, "… Anlatının ne'si, onun öykü'südür, yol'u ise onun söylemi" (Chatman, 2009, s. 9) demektedir. Yani yapısalcı kurama göre anlatı iki bölümden oluşmaktadır. "… bir öykü (histoire); içerik ya da olaylar zinciri (eylemler, olan bitenler), bunlarla birlikte varlıklar diyebileceklerimiz (karakterler,

198 (Fr. Paratextualité) Aktulum postmodern eserler hakkındaki "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak" adlı makalesinde "… başlıklar, alt-başlıklar, ara-başlıklar, önsözler, son sözler, uyarılar, notlar, tanımlıklar, metinde yer verilen resimler, metnin kapağı ve metin öncesi unsurlar" (Aktulum, 2015, s. 2) olarak yan-metinsellik örneklerinden bahseder.

199 Bu ayrım, *Poetika*'dan itibaren ifade edilmiş ve üzerine düşünülmüş bir meseledir.

zaman ve uzamın ögeleri) ve bir söylem, yani ifade; içeriğin, aktarılma yolu. Basit deyimiyle, öykü bir anlatının ne'sidir, söylem ise nasıl'ı" (Chatman, 2009, s. 17). Ancak bu ayrıma rağmen anlatı metninin oluşabilmesi için öykü ve söylem ögelerinin bütünlüğü gerekmektedir. Olay ve varlık, öykü içerisindeki önemli bileşenlerdir ve bu bileşene yazarın kültürel kodlarıyla şekillenenleri de dâhil etmelidir. Bu iki içeriğin biçiminden başka kültürel kodlar ise içeriğin özünü oluşturur. Olay, ifadenin içeriğini belirten bir öyküdür; varlık ise ifadenin biçimini gösteren bir söylemdir. Söylem içerisinde ifadenin biçimi olarak anlatının nasıl aktarıldığı ve ifadenin özü olarak bu aktarımın nasıl tezahür ettiği önemlidir (Chatman, 2009, s. 21).

"… Aristo olay örgüsünü (mythos) 'olayların düzenlenmesi' olarak tanımlar." (Chatman, 2009, s. 39). Sınırsız bir öykünün varlığı bu düzenleme ile mümkündür. Olay örgüsünün öyküden farkı, nedensellik bağı kurmuş olmasıdır ve bu bağı kurarken açığa çıkarma ya da çözümlenme durumları üzerinden hareket eder. Çünkü olay örgüsü nedensellik dışında olaylar arasındaki hiyerarşiyle de ilgilenir:

> "Barthes'e göre her önemli olay (Barthes'ın noyau kavramını çevirerek çekirdek diyeceğim) yorumsal kodun bir parçasıdır; sorunlar çıkarıp bu sorunları çözerek (Chatman, s. 48) olay örgüsünü geliştirirler. Çekirdekler, olayların aldığı yön doğrultusunda düğüm noktalarını ortaya koyan anlatı anlarıdır. Yapının düğüm ve dayanakları olarak, hareketi iki ya da daha fazla olası yoldan birine sevkeden kavşaklardır." (Chatman, 2009, s. 48-49)

Bu sebeple anlatıdan çekirdekler çıkarılamaz. Çünkü anlatı çekirdekleri birbirleri arasında ilişki kuran bağı kuvvetlendirirler. Olay örgüsündeki önemsiz bir olay, uydu[200] olarak adlandırılmıştır. Uydular, vazgeçilmez değildir. Chatman uydunun eksikliğinin anlatıyı estetik olarak yoksunlaştıracağını söylerken anlatı mantığına zarar vermeden çıkartılabileceğini belirtir (Chatman, 2009, s. 49). Bu anlamda "Uyduların işlevi boşluk doldurma, ayrıntılandırma, çekirdeği tamamlamadır; iskelet üzerindeki eti oluştururlar. Çekirdek-iskelet, kuramsal olarak sınırsız düzeyde ayrıntılandırmaya izin

200 "Bu sözcük Fransız yapısalcıların catalyse kavramının çevirisidir. 'Catalyst'in dilimizdeki karşılığı, neden-sonuç zincirinin kendini izleyen parça olmaksızın meydana gelemeyeceğini ancak uydunun her zaman mantıksal olarak gözden çıkarılabileceğini önerir. Tomashevsky'nin çekirdek için kullandığı kavramı Todorov, motif associé olarak çevirir, uydu için de motif libre kavramını önerir. Bu son kavramın yanıltıcı olduğunu düşünüyorum çünkü uydular tam olarak çekirdeklere tabidirler ve onlara önemli biçimlerle bağlanırlar. Barthes S/Z kitabında, noyau-catalyse ayrımını gerekçe göstermeden terk etmiştir, yine de böylesi bir ayrımın, Barthes'ın 'Sarrasine'deki olayları listelerken tutunduğu tavırda örtük olarak yer alır görünmektedir." (Chatman, 2009, s. 49, 14 nolu dipnot)

verir." (Chatman, 2009, s. 49). Bu işlevler olay örgüsünün karakterle kurduğu ilişkilerde de belirleyicidir.

Yazarlar karakterlerin orijinal kaynaklarına atıfta bulunmadan onları örtük olarak niteleyebilir ya da mitolojik metinlerarasılığın bir formu olarak arketiplerin kullanılması mümkündür. Böylece olayların düzenlenmesindeki yaklaşım, karakterin kaderini belirler. Chatman, olay örgülerinin daha belirgin bir biçimde karakter merkezli olduğunu söyler ve olay örgüsü, varlıkların ayrıntılarını ortaya koyarken olaylar betimleyici bir role indirgenir, der (Chatman, 2009, s. 44).

A. J. Greimas'ın 'üretici süreç' olarak tanımladığı çizelgede anlatısal yapılar, derin ve yüzey yapıda dizimsel ve anlamsal olarak değerlendirilir. Kıran bu yapıları söylemsel bileşkede toplar ve söylemsel yapıda eyleyenlerin işlev olmaktan çıktıklarını, kahraman olduklarını ve kişilik kazandıklarını; adı, fiziksel yapısı, psikolojisi, toplumsal konumu ile gerçeklik boyutuna ulaştıklarını söyler (Kıran, 2011, s. 185). Böylece karakter; izleksel ya da betisel anlam kazanarak Kıran'ın söylemine göre oyunculaşır. Yani karakterleşir. Kıran'ın bu karakter sunumuyla ilgili yaklaşımı göstergeler üzerinden ifade bularak okur için önemli hâle gelir. Bu anlamda,

> "-Bir kahramanın betimlendiği, ortaya çıktığı ya da kendisinden söz edilen anların sıklığı;
>
> -Bir kahraman betimlenirken ya da ondan söz edilirken kullanılan sözcüklerin değeri: olumlu ya da olumsuz değer taşıyan sözcükler. (Kıran, 2011, s. 205)
>
> -Kahramanın ortaya çıkışı ve sunumu daha önce de belirtildiği gibi portre olarak verilebileceği gibi bir karşılıklı konuşmanın konusu da olabilir, kahramanın eylemleriyle de anlatılabilir. Bu durumda
>
> -Kahramanın konuşmalarının kapsadığı alan
>
> -Kahramanın görünme ve eylem sıklığı
>
> -Kahramanın göründüğü anahtar sahnelere dikkat etmek gerekir." (Kıran, 2011, s. 206)

Karakterin teknik bakımdan anlatı söylemindeki yeri, yani bir anlatı dizgesi içinde betimleme dizgesi, kahramanların birleşmelerini, ayrılmalarını ya da aralarındaki gerilimli/gerilimsiz ilişkileri önceden bir olasılık olarak dile getirmek ya da sonuçlarını değerlendirmek bakımından önemlidir. Ayrıca kimi metinlerde metnin bir bölümü kahramana odaklanır. Bir başka bölümü de başka bir anlatıcının (içöyküsel, dışöyküsel) ya da kahramanın

bakış açısıyla bir kahramana, bir manzaraya odaklanabilir (Kıran, 2011, s. 38-39). Bu anlamda karakterleştirmede,[201]

> "Kahramanların bir adı, hatta soyadı olur, dış görünüm özellikleri (cinsiyeti, boyu, yüz ifadesi…), ruhsal yapısı (üzüntüsü, heyecanı…), toplumsal durumu (işi, parasal olanakları…), diğer kahramanlarla ilişkisi (aile, arkadaşlık bağları…) kimi zaman gerçekten yaşayan (ve/ya da yaşamış) bir kişiye (ve/ya da kişilere) gönderme yapılarak anlatılır ve betimlenir. Kimi zaman da yazar, gerçek bir insanı örnek almadan düş gücünü kullanarak kahraman(lar)ını tüm özellikleriyle gerçek kılar. Okur da bu kahraman(-lar)ı çevresindekilerle özdeşleştirebilir. Yazarın anlatısını gerçekmiş gibi kılmak için ben diyen benöyküsel birinci tekil kişi adılını da kullandığı olur. Olaylar ben diyen kişi tarafından anlatılır.
>
> Yeni Roman anlayışında kişileştirme en aza indirgenmekte, birden fazla kahramana aynı ad verilerek ya da hiç ad verilmeyerek, okurun dış dünyaya gönderme yapması elden geldiğince azaltılarak, yazarın kurmaca evreni, düş ve imgelem gücü ön plana çıkarılmaktadır." (Kıran, 2011, s. 60)

Murat Gülsoy, *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık*'ta ego-merkezli anlatılardan bahseder. Kahramanın her zaman güvende olduğu, hikâyedeki bütün kadınların kendisine âşık olduğu, insanların ona yardım ettiği muhtemeldir. Bu klasik anlatılarda hep böyledir. Gülsoy, "Modern psikolojik romanlarda ise yazarın kendi egosunu kısmi egolara ayırıp onları kişileştirerek yarattığından söz eder." (Gülsoy, 2017, s. 56). Yani eserde yazarın düş ve imgelem gücü ön plana çıkmaktadır. Yazar, bu güçle karakterin anlatı söylemindeki yerini özetleme ve sahneleme teknikleriyle ifade etmektedir ve klasik anlatılarda yine Gülsoy'un işaret ettiği gibi özetleme sahnelemeden daha zayıf bir anlatım olarak kullanılmaktadır. Karakter ancak sahneleme yöntemiyle olay odaklı anlatımdan uzaklaşmaktadır. Bu konuda okurun karakteri nasıl anlamlandırdığı önem kazanır. Bu sebeple de karakter tek bir ölçüt üzerinden değerlendirilemez. "Toolan'ın dediği gibi karakter okuyucunun muhayyilesini kullanarak suç ortağı olduğu bir yanılsamayı getirir. Okuyucuların eserdeki karakteri yorumlayışı, buzdağının görünen kısmıyla sınırlıdır." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 137). Çünkü karakter metne dâhil olurken yazarın seçimleri üzerinden görünüme çıkmaktadır. Okur da bunu bilerek metne yaklaşırsa karakteri değerlendireceği maddeler üzerine değerlendirmeler yapacaktır. Üzerine düşünülen karakterin metin dışındaki bir anlatıcı ya da diğer karakterler tarafından tanımlanarak metne nasıl yerleştiği, yazarın bu konuda hangi yöntemleri kullandığı, bu yöntemlerle kurgulanan karakterin metindeki tutarlılığını sağlayan ilkelerin ne olduğu ve son olarak

201 Kıran, kişileştirme terimini tercih ediyor.

bu işlevlerdeki karakterin betimlenme sürecinin nasıl tamamlandığı anlatı söylemindeki yerini ortaya koymaktadır.

1. Karakterin Metne Yerleşmesi

Karakterleştirmeyle ilgili ilk inceleme, karakteri metne getirenin ne/kim olduğunun sorgulanmasıdır. Karakterin kurgusal anlatıyı başlama ve bitirme durumundaki konumunu belirlerken karakterin ya da metin dışı anlatıcının ilk söylemi önemlidir. Genellikle karakterin portresi bu aşamada çizilir. Ancak bazen de metnin ilerleyen yerlerinde mekânsal ya da zamansal parçalar üzerine odaklanılarak karaktere daha sonra göndermelerde bulunulabilir. Yani, anlatı süreci boyunca karakterin tanıtılması devam eder:

"… bir karakteri sunmanın eski kurgularda da yaygın olan en basit yolu, fiziksel bir tanımı ve biyografik bir özetin verilmesidir." (Lodge, 1992, s. 93) Modern romancılarda ise karakterin eylemi ve diyalogları önemlidir. Mesela Lodge, bir romandan alıntı yapar: "Talihsizce seçilmiş bir renkti; çünkü bu renk, sigaradan çok lekelenmiş ve küçük bir kız çocuğun eli kadar kirli ellerine dikkat çekiyordu." Lodge bu cümlede yer alan 'küçük bir kız çocuğun eli kadar kirli' ve 'talihsizce seçilmiş bir renk' ifadelerinin sinemada gösterilemeyeceğini söyler ve bu karakteri (Lodge, 1992, s. 94) unutulmaz kılanın romanın sağladığı imkân olduğunu belirtir. Roman bu imkânı kullanarak fiziki tanıtmayla duygusal aktarım sağlar. Yani anlam ve algılar bir arada verilir.

Metin, romanda ilk cümleden son cümleye kadar,

> "… anlam üretme eylemi ile algılama edimi arasındaki işbirliği, kurmaca evreni canlandırarak kabul ettirmeye çalışır. Okur öykünün içine girdikçe, bu dünyayı canlandırmaya başlayarak, yazarın sergilemeye çalıştığı, kendisinin de beklediği kurmaca evrene atılır: heyecanlanır, sıkılır, üzülür, bekler, kızar… Okur, okuma eylemiyle kurmaca evrene girerken roman kahramanları da aynı evrene gireceklerdir." (Kıran, 2011, s. 74)

Okurun katıldığı bu kurmaca evrende üç bakış açısı vardır: anlatıcı, karakter ve okuyucu (Dervişcemaloğlu, 2015, s. 61). Bu bakış açısı üretim ve üretimin edimini sağlayan ögelerle birbirine bağlıdır. Edebî üretimde bağı sağlayan karakterin metne yerleştirilmesinde, yani karakterleştirmede iki yaklaşım söz konusudur. Birincisi, anlatıcı; ikincisi, karakter tarafından gerçekleştirilendir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 152). Bu karakterleştirmeler de ikiye ayrılır. Birincisi, kendini karakterleştirme[202]; diğeri, başkasını karakterleştirme[203]dir.

202 İngilizce terim karşılığı: oto-karakterleştirme.
203 İngilizce terim karşılığı: altero-karakterleştirme.

Tekin de (2015) karakter yerine kahraman terimini kullanarak karakterin tanıtılmasıyla ilgili üç yol sunar: İlki kahramanın yazar tarafından tanıtılması, ikincisi kahramanın kendi kendini tanıtması, üçüncüsü kahramanın diğer roman kahramanlarınca tanıtılmasıdır.

Roland-Quellet ise karakterin metne yerleşmesini dört başlıkta anlatır. Birincisinde roman kahramanının kendi kendini tanıtması; ikincisinde roman kahramanının başka bir kahraman tarafından tanıtılması; üçüncüsünde roman kahramanının vaka dışı bir anlatıcı tarafından tanıtılması; son olarak da roman kahramanının hem kendisi hem romanın diğer kahramanları ve hem de vaka dışı bir anlatıcı tarafından tanıtılmasıdır (Bourneur-Quellet, 1989, s. 172). Buna göre Bourneur-Quellet'nin tasnifi daha kapsayıcıdır. Karakterin kendi kendini tanıtması yani kendisini dışarıdan görmesi durumu, öznel bir içeriktir. Bu öznellik içe bakış metodu ile ortaya konulur (Bourneur-Quellet, 1989, s. 175). Bu metodun kullanıldığı mektup ya da hatıra gibi türlerde kullanılan iç monolog[204] ile karakter kendine has düşüncelerini aktarır.

Karakterin başka bir karakter tarafından tanıtılması, diyaloglarla desteklenir. Birliktelikler ya da çatışmalar üzerinden karakterleştirme sağlanır. Ve bu karakterleştirme genellikle ruhsal büyüme sürecine odaklanarak tanıtmayı gerçekleştirir. Yazar bu konuda Henry James'i örnek olarak verir. Onun diyalog ağırlıklı romanlarında "… amacını tayin eden diyalogdur; hem anlaşmazlıkların sebebini, hem de birlik ve beraberlik kaynağını teşkil eden bir tür üçüncü bir kişi olmak suretiyle söylenmemesi gereken 'gizli gerçeği' de yine diyalog tayin eder." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 188).

Olay dışından bir anlatıcı tarafından roman karakterinin tanıtılması da mümkündür. Olayın dışından getirilen anlatıcı, Bourneur-Quellet'a göre bireyle toplumun çatışmasını hedef almaktadır ve bu hedefe yönelik olarak destanî özellik gösteren karakterlere daha çok yer vermektedir. Bu tür anlatıcının karakterleri genellikle tipik özellik göstermeye meyillidir. Anlatıcı içe dönük ya da karmaşık özellik gösteren karakterlerden uzak durur. Birey ile toplum arasında benzetmeler ile eleştirel bir anlatı ortamı kurulabilir. Balzac ve Zola'dan örnek verilebilir. Çünkü onların üçüncü şahıs anlatımlarında karakterleri "… birer kişi değildir, satranç tahtası üzerinde birer piyon taşı gibidirler." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 192)

Bir de anlatıcının hikâye dışında olması durumu vardır. Bourneur-Quellet bu anlatıcı için, "… özetleme, genelleştirme, yargılama, kahramanların

204 "Les Lauriers sont coupes adlı eserinde, iç monoloğu sistematik bir şekilde ilk defa kullanan, Fransız yazar Edouard Dujardin'dir." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 178)

şuuruna müdahale etme yasaktır; anlatıcı sadece, kahramanların dış görünüşlerini tasvir etme, onların davranış ve sözlerini not etme imkânına sahiptir." (Bourneur-Quellet, 1989, s. 194) demektedir. Yani anlatıcı gözlediklerini yansıtır. Son olarak da karakterin tanıtılırken her bakıştan metinde karakterleştirilmesi durumuna değinilir. Bu daha gerçekçi bir yaklaşımdır. Çünkü romanlarda karakter hem kendi içine hem dışına özgü var olduğunda kendisi olabilir. Bourneur-Quellet "Kahramanlara karakter verilmesi konusunda, devirden devire bir 'ilerleme'den çok, bir 'gelişme'den veya amaçları farklı 'değişik üsluplar'dan bahsetmek daha uygundur. Tanrıvari bir anlatım, behaviorist[205] bir tanıtma tarzı veya 'yarı konuşma-yarı davranışlarla anlatım' tarzı da sübjektif gerçekçilik kadar güçlü ve anlamlı eserler ortaya koyabilir." demektedir (Bourneur-Quellet, 1989, s. 197). Bazen anlatıcı mı yoksa karakter mi öyle düşündü diye sorgulanan karakterleştirmelerin söz konusu olması karakterin bilinci, konuşması ya da davranışı üzerine odaklanan farklı bakış açılarını geliştirmiştir. Buna örnek olarak Bourneur-Quellet şu cümle örneğini verir: "Ancak onun hayatı, penceresi kuzeye bakan bir çatı katı gibi soğuktu; sessiz örümceğe benzeyen sıkıntısı ise karanlık kalbinin bütün köşelerine ağ örüyordu." Bu cümleyi *Madam Bovary*'deki Emma'nın karakterleştirilmesinden alır. Dikkat çekmek istediği soru şudur: 'penceresi kuzeye bakan bir çatı katı gibi soğuk' ya da 'sessiz örümceğe benzeyen sıkıntısı' gibi benzetmeleri Emma mı yoksa anlatıcı mı düşünmektedir? Bu soru söylem ve anlatı sesi hakkında çalışmayı gerektirmiştir. Böylece pek çok karakter çeşidinin ve yönteminin bir arada kullanımının romana hizmet etmesi, karakterleştirmeyi daha yaratıcı kılmaktadır.

A. Anlatıcı Karakterleştirmesi[206]

Bu tür karakterleştirmede karakterleştiren, anlatıcıdır. Anlatıcı denilince akla ilk olarak figür olmayan anlatıcı gelir ancak bir de 'karakter anlatıcı' vardır. Klasik tarihî romanlarda genellikle, figür olmayan anlatıcı merkezli kişi tanıtımını esas alan anlatı durumu, söz konusudur. Anlatı durumu anlatı sesi ve odaklanmadan ibarettir. Anlatı sesiyle kimin konuştuğu; odaklanmayla kimin gördüğü kastedilir. Anlatıcı, anlatıda kendini gösteriyorsa iki mesele vardır: Birincisi anlatıcının öyküde yer almadığı heterodiegetik anlatı; diğeri anlatıcının öyküde karakter olarak var olduğu homodiegetik anlatıdır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 6). Eğer anlatıcı anlatıdaki bir karakterse başkarakter ya da gözlemci olmaktadır. Vaka dışı bir anlatıcı tarafından karakterleştirme

205 Behaviorist tanıtma ile kastettiği dışarıdan tezahürle gerçekleşendir. Yani karakter bilincindense davranışları üzerinden gerçekleştirilen karakterleştirmedir.

206 İngilizce terim karşılığı: 'narratorial characterization'

söz konusuysa okuru tatmin etmek gerekir. Bu anlamda klasik tarihî romanlarda okur hedef alındığı için vaka dışı anlatıcı daha çok tercih edilmiştir.

Hawthorn anlatıcı için "… (i) kişileştirilmiş, ismi verilmiş ve tam bir insan kimliğiyle; (ii) insan ancak anonim; (iii) herhangi bir fark edilebilir insan varlığına karşılık gelmeyen" (Hawthorn, 2014, s. 167) ayrımı yapar. Böylece ona göre karakterize edilen anlatıcı veya karakterize edilmeyen anlatıcı ile karakter anlatıcı veya karakter olmayan anlatıcı vardır. Karakter olma ile karakterize edilme ayrımının sebebi ise anlatıcının hikâyede karakter olmadan insan özelliklerine sahip olabilmesinden ileri gelmektedir (Hawthorn, 2014, s. 166). Bu bakış, yazara yönelik yaklaşımı da düşündürmektedir. Bahtin, "Kahramanın bilinci, hisleri ve dünyaya duyduğu arzu (nesneye yönelmiş duygusal-iradi tutumu veya duruşu), yazarın kahramanı ve dünyasını tamamlayan bilinci tarafından adeta bir bantla her tarafından kapatılmıştır; yazarın kahraman hakkındaki sözceleri, kahramanın sözcelerini kuşatmış ve içlerine sızarak kaplamıştır." (Bahtin, 2005, s. 27-28) demektedir. Bu durumda yazar anlatıcı karakterleştirmesinde anlatıcının yazar ile olan mesafesini kısalttığı düşünülür. Doğal olarak anlatıcı ile okur arasındaki mesafe de azalır. Bu durum yazar anlatıcı kadar olmasa da karakter anlatıcı için de benzerlik gösterir. Aksi hâlde başka bir karakterin karakterleştirmesinde metin içi anlatıcı söz konusu olur ve anlatıcıyla okur arasındaki mesafe artar.

Yeniçeriler romanı, anlatıcı karakterleştirmesinin en ilkel boyutunu örneklendirir. Eserde karakterler yazar-anlatıcı tarafından tanıtılmaktadır. Bu tanıtım genellikle özetleme tekniğiyle verilmiştir. Karakterlerin fiziki özellikleri, anlatıcı tarafından sunulmuştur. Anlatıcı karakterlerin ruhsal durumları hakkında yorum yaparken anlatıya müdahil de olmaktadır. Mesela Osman Çorbacı için anlatıcı şunları söyler: "Bir adam Osman Çorbacı kadar denî olsa da ber-minval-i mezkûr tasavvur ettiği denaetten kendisini mahrum görse dahi bir hastayı ölüm hâlinde görünce hiç olmazsa 'vah vah' diyeceği derkârdır." (Ahmet Mithat, 2001, s. 193). Yazar anlatıcının bu romandaki rolü, romanın sonunda da kendini gösterir. Okuru uyarma amacıyla bu tekniğe odaklanıldığı için okur ile yazar arasındaki mesafe yakındır.

Yeniçeriler'de anlatıcının karakterleştirmedeki müdahil rollerinden biri de epizotlar arasındaki bağı tamamlayıcı cümleler kurmaktır. "İşte Çorbacı'nın Ayşe ile izdivacı dahi şu suretle vuku bulmuştur. Gerek kız gerek çocuk hüsnüendam cihetiyle zaten birbirini beğenebilecekleri derecenin kat kat fevkinde bulundukları gibi etvar ve iddiaları da tevafuk ve tekabül eylediğinden memnunen ve müteşekkiren geçinir giderler idi." (s. 167). Görüldüğü gibi anlatıcı araya girmiş ve boşlukları doldurmuştur.

Cezmi romanında da anlatıcının rolü ve karakterlerle ilgili tarihteki boşlukları doldurma çabası oldukça belirgindir. Ancak onu önemli kılan bu boşlukları nasıl doldurduğudur. "Elde bulunan yazılmış kısmıyla *Cezmi*, '… Sokullu'nun ölümü ile imparatorlukta başlayacak olan fecaat ve keşmekeş devrinin geniş ve canlı bir tablosunu' ihtiva etmektedir." (Argunşah, 2016, s. 240). Yazar anlatıcı buradaki rolünü tam olarak gerçekleştirebilmek adına pek çok tarihî kişi hakkında özet bilgiler vermiştir. Ayrıca üzerinde durulması gereken durumlardan biri de tarihî roman türüne devirde verilen anlamdır. *Cezmi*'de macera kadar tarih bilgisinin ve yazarın ideolojisinin aktarımı da önemlidir.

Savcı Bey'de de anlatıcı, karakterleştirme tekniğini bilgi aktarımı olarak kullanarak anlatıya dâhil olur. "Hayusiderler dua saatinin geldiğini boğuk sesleriyle İstanbullulara bildiriyorlardı. Halk, akın akın, kiliselere doğru akıyordu. Bu kiliselere akan halkı görüp de Bizanslıların çok dindar olduklarını sanmayınız. Genç kızlarla delikanlılar kiliseye birbirlerini görmeye ve kalabalıkta biçimine getirip birbirlerini sıkıştırmaya gittikleri gibi, ihtiyarlar da gençlerin sevişmesini görüp kendilerine göre bir çeşit aşk tellâllığının verdiği zevki çıkarmaya gidiyorlardı. Böylece, pazar günleri, kiliseler kapılarına kadar dolardı." (Kozanoğlu, 1958, s. 39). Burada Bizanslılar tasvir yoluyla karakterleştirilir ve anlatıcı okur ile karşıt bir topluluk konusunda ortaklaşır.

Savcı Bey romanında karşıtlık durumu sadece belli bir topluluğa özgü değildir. Bazı tarihî kişiler ve karakterlere de anlatıcının mesafesi görülür ve bu mesafe olumsuz karakterleştirmeyle belirginleşir. Ancak Yıldırım Beyazıt, kişilik özelliği olarak olumsuz karakterleştirilmesine rağmen fiziki özellikleri bakımından Türk savaşçısı olarak güçlü tasvir edilmiştir:

> "… birden bire iki yeniçeri fırladı. At getirmek üzere kıra koştu. Arkasına çok süslü elbiseler giyinmiş, belinde pırıl pırıl parlayan kılıcıyla genç bir Türk beyi gözüktü. Kavuğunu sol tarafa yıkmıştı. Burnu kartal gagası gibi kıvrık ve katmerli idi. Hancı ve yamakları önünde, arkasında yerlere kadar eğilip koşuşurlarken o, eğilmeyen gövdesiyle dağdan kopan bir çınar gibi kayıyordu. Savcı Bey'i görmeyecekti bile... Bu genç Türk cilasını görünce Balaban irkildi, derhal önünü kavuşturup saygı ile yerlere kadar eğildi. Andronikos'un, korku ve heyecandan bacakları kesilmişti. Balaban'ın kendi beyi dururken, önünde eğildiği bu adam kimdi?" (Kozanoğlu, 1958, s. 66)

Bu tasvir anlatıcı tarafından -Savcı Bey'e karşıt karakter olsa da- Bizans'a karşı Türklerin korku duyulacak büyüklükte olduklarını gösterme iddiasıyla verilmiş görülmektedir. *Savcı Bey* romanındaki yazar anlatıcı, *Yeniçeriler*'de olduğu kadar müdahil değildir ancak milletini yüceltme açısından anlatıcı

karakterleştirmesini rol edinmiştir. Bu durum, romanda sadece Savcı Bey'in Andronikos'a uyarak sarhoş olup hamama girmesiyle kesilir. Yine,

> "Andronikos'un arkadaşlığı, Savcı Bey'i yeni birçok içki, kadın ve eğlence âlemlerine atmıştı. Bir gün Galata'da on beş Cenevizli kızla sabahlara kadar yiyip içip eğlenirlerse, başka bir gün 'Hergül' tepesine sekiz Rum dilberini yanlarına alıp gülüşe oynaşa eşeklerle tırmanıyorlardı. Bütün bu, sefahat arkadaşlığı iki hükümdar adayını birbirlerine her gün biraz daha fazla yaklaştırmıştı. Savcı Bey o gün de dört parmağını yedi buçuk görecek kadar içmişti" (s. (81)

Ancak anlatıcının buradaki amacı, karakterine hegemonik erkeklikte alışılagelmiş özellikleri örnekleyerek macera unsurunu çekici hâle getirmek olmalıdır. Tarihî romanların bir kısmında bu türden ayrıntılarla olay örgüsüne katkı sağlanmıştır. Anlatıcının bu anlamda karakterleştirmesi de bu teknikteki rolünü zedelemiş gibi görünmemektedir. Bu romandaki anlatıcı karakterleştirmesinin dikkat çektiği durum, eylemler yani olaylardır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor romanında anlatıcı karakterleştirmelerinde genellikle olay etrafındaki gelişmelerden bahsedilirken figürler hakkındaki çıkarımlar üzerine ilerlenmektedir. Bu romanda yazar anlatıcı, Kıratlılar ve Elagöz kabilesi arasındaki mücadeleyi anlatır. Kabile reisinin kim olduğu söylenmeden önce onun bağlantılı olduğu epizot kurulur: "… Çin prensinin karısını esir alan delikanlı, bu güzel Çinli ile evlenmişti. İşte Kıratlılarla cenge tutuşan Elagöz kabilesi reisi, bu Çinli kadının torunu idi" (İskender Fahreddin, 1933, s. 23). Bu örneğin yanı sıra romanda genellikle anlatıcının gözlemine dair tasviri yanı sıra karakterlerin eylemlerine odaklanışı da söz konusudur. "…vuruculukta eşi olmayan Yıldız balık avlamasını beceremiyordu. Çok kere denemişti. Balığı tutsa bile, sudan çıkarırken tüyleri ürperiyor ve kaçırıyordu." (s. 31). Anlatıcının bu tanımlamaları onların karakter özellikleri ile çıkarım yapılmasını sağlamıştır. "… Yıldız mertlikten hoşlanır ve sözünü tutardı." (s. 51). Bu çıkarımlara olay merkezli bir yaklaşımla varılmıştır ve karakterlerin eylemleri önemli olmuştur.

Zümrüt Gözlü Sultan'da anlatıcı, genellikle karakterlerin eylemlerini anlatırken onların fiziksel özelliklerine veya giyim kuşamına dikkat çekerek karakterleştirir. "Hürrem Sultan, küçücük elini bir kenarından işlemeli mendil sarkan elmas düğmeli kuşağının arasına sokarak bir kâğıt parçası çıkardı." (Yeşim, 2004, s. 24). Anlatıcının bu tekniği sadece fiziki özelliklerle sınırlı değildir. Benzetmelerle de ruhsal çıkarımlarda bulunur. "Yaya topçubaşı Selim, göz ucuyla bakınca Zal Mahmut'un bir koç boynuzu yemiş insanın perişanlığı içinde sarsıldığını gördü.". 'Koç boynuzu yemiş insanın perişanlığı'

tanımlaması, okurun belleğinde zihnin fiziksel bir şiddet kadar gözle görülebilir acıya eşdeğer olduğunu göstermektedir. Anlatıcının buradaki konumu görsel bir zemin hazırlamaktır. Bu durum sadece bu romana özgü değildir. *Kolsuz Kahraman*'da da anlatıcı, "Burnunu eşek arıları sokmuş bir ayı gibi homurdandı, bağırdı." (Kozanoğlu, 1964, s. 12) şeklindeki tanımlaması, eylemi görsel hâle getirmektedir. Anlatıcının karakterin eylemlerine odaklanmasında nesnelere yönelik söylemleri de bu bakımdan anlamlıdır. Bir nesnenin pirinç maddesinden yapılmış ya da renginin kırmızı olduğunu vurgulaması da bu yüzdendir. Tarihî romanlardaki ayrıntıcı anlatım, anlatıcının rolünü tarihteki insan görünümündeki karakterle benzerleştirmektedir.

Anlatıcının rolünün farklılaştığı örneklerden biri *Bozkurtlar*'da "Romanın Hikâyesi" başlığı altındaki çerçeve kurgudur. Bu kurgunun anlatıcısı, yazarın kendisi olma kimliğinde değildir. Bu kısım Tonyukuk adlı bir vaka dışı karakterin roman taslağını haber vermektedir. Romanın asıl kısmının anlatıcısı böylece Tonyukuk olur. Tonyukuk'un okurla yaptığı bir sözleşme vardır: "… öyle bir roman ki hayatın bizzat kendisini aksettirecek." (Atsız, 2015, s. 9). Yazarın müdahalesi olmadan diyaloglarla kurulmuş ve karakterleştirmelerin genellikle karakterlerin söylemleri üzerinden yapılmıştır.

Devlet Ana'da anlatıcıdan ziyade, karakter diyalogları ön plandadır. Zaman zaman anlatıcı karakterleştirmesine rastlanır ancak bunlar tarihî romanlarda alışık olunan fiziksel ve ruhsal özellikler sıralaması şeklinde değildir. Mesela anlatıcı sıfat kullanarak diyaloğu aktarırken karakteri hakkında okura bilgi sunar: "Çocukluğundan beri yükseklik korkusu çeken, uçurumlu düşler görünce, boğazı kesilmiş hayvan hırıltılarıyle uyanıp günlerce kendini toparlayamayan Şövalye Notüs Gladyüs…" (Tahir, 1971, s. 11). Bu bilgi dışında karakter eylemlerini diyalogların eklenti sözleri olarak kullanmaya devam eder.

Bu romandaki anlatıcı karakterleştirmesinde dikkat çeken unsur, yazarın anlatıcı rolüyle felsefi söylemlerde bulunması ve bunu karakterleri üzerinden örneklendirmesidir:

> "İnsan bir anlamda bütün insanlığa, yani, kendi kendine gerçekten düşman olmadıkça, doğanın, anlamını büsbütün yitirmiş bir parçasıyla bu kadar kaynaşamazdı. Şişkin göz kapaklarının üstüne düşen gür kaşları, yüzüne uykucu bir dalgınlık verdiği halde, keşiş Benito'nun yürüyüşü güvenli, çevik, ölçülüydü. Yalnız yönün doğruluğunu bildiren işaretleri değil, en küçük sesleri de kolluyor, neyin nesi olduğunu hemen anlayıp rahatlıyordu." (s. 88)

Kilit romanında da diyaloglara genişçe yer verilmiştir ve *Devlet Ana*'daki anlatıcı karakterleştirmesinin kullanıldığı kısımlar gibi teknik bakımdan

gelişmiştir. Genellikle karakterlerin ruhsal durumlarını çözümleyerek onlar hakkında bilgi verilmektedir: "… Sarı Hoca Alpaslan için hep bir çadır içiydi." (Sepetçioğlu, 2018, s. 13). Bu cümle, aslında okurun karakterler arasındaki yakınlığı ve duyguları iyi bir şekilde anlamasını ve ortak olmasını sağlar niteliktedir. Genellikle karakterler ile bunu gerçekleştirmektedir. Anlatıcı sadece bir iki yerde açıkça çıkarımda bulunur.

Osmancık romanında anlatıcı, bazen diyalogları eklenti sözle bazen eklentisiz olarak aktarmaktadır. Romana da herhangi bir karakterin eylemi ya da adı ile başlamamıştır. Karakterinin dolaylı iç çözümlemesi ile okurun romana kendi gözünden katılmasını sağlamıştır. Sonra karakterin kendi kendine konuşması ile karşılaşan okur, Ede Balı'nın sesini duyar ve bunun daha sonra Osman'ın Ede Balı'nın zihni ile konuştuğunu sandığı bir iç ses olduğunu öğrenir. Âdeta okurun zihnine odaklanmış gibi tanrısal bakış açısı tamamen anlatıyı ele geçirmiştir.

Gündönümü'nde ise roman tekniği karakterleştirme bakımından daha da gelişmiştir. Bu romanda yazar, serbest dolaylı söylemlerden faydalanarak anlatıcı ile karakterin söylemini birleştirir. Okur, âdeta karakterin kendisi gibi anlatılan düşüncelere kapılarak kurguya dâhil olur: "Kendi gücüyle ağacın göğdesinin gücü arasında olgun mücevher dünyasını taşıma gücüne erişememiş bir nar dünyasının dökülüşü…şahane idi! Doymanın mümkünü yok!" (Sepetçioğlu, 2019, s. 10). Böylece narın içindeki dünya ile dış çevre arasındaki benzerliği gören okurun karakterle aynı büyüme sancısını hissetmesi hedeflenmiştir.

Diyaloglardan oluşan romanlarda, anlatıcı karakterleştirmesindeki bu roller, karakterlerin söylemlerinin dışında, yer yer tanrısaldan gözlemciye yönelerek -bir tarihçi gibi- değişir. *Kutlu Dağ* romanında anlatıcı karakterleştirmesi diyaloglarla kurulmuştur ve karakterleri söylemlerinden önce eylemleriyle göstermektedir. Bu roman diğerlerinden farklıdır. Çünkü romanda anlatıcı anlatıya müdahil olmaz. Fakat anlatıcının gözlemleri önemlidir. Bu bakımdan okur, kendi zihninde canlandırdığı çıkarımlarla kurguya katılır. Yazar sadece romanın sonunda farklı bir olay zamanına geçilmesine izin verir. Bu zaman dilimi "Bir Yolcunun Hikâyesi" başlığını taşır. Anlatıcı Kurtuluş Savaşı'nı görmüş bir neslin zamanına geçer. Yolcu diye seslenilen karakter, Eskişehir'den Söğüt'e yolculuk eder ve Ertuğrulgazi Mescidi'ni ziyaret eder. Bu ziyaret sırasında Söğütlüler, Kurtuluş Savaşı anılarını anlatırlar. Bunları dinleyen yolcu, tanrısal bir bakış açısıyla anlatıcı rolündedir. Çünkü yolcunun zihninden geçenler ifade edilmektedir.

Anlatıcının müdahil olmadığı örneklerden biri de *Ak Topraklar*'dır. Anlatıcı karakterleştirmesinde okurla estetik mesafeye yaklaşır. Roman, bir alıntıyla başlar. Anlatıcının aktardığı bu kısım "Bismillahirrahmanirrahim; esirgeyen ve bağışlayan Tanrı'nın adı ile başlarım."dır (Işınsu, 2014, s. 7). Anlatıcı böylece okurla sözleşerek hikâyesine girecektir. Çünkü bu alıntı, aslında anlatıcı ve okurun yanı sıra karakter içindir de. Sözlü kültürün taşıyıcısı olarak anlatı geleneği sürdürülmektedir. Hikâyeye geçerken bir çerçeve sayılabilir. Bu çerçevede anlatıcı anlatacaklarını Yağmur'un gözünden göstermeye çalışır. Bu anlamda okurla bir buluşma yaşanır. "… her kim olursa, Yağmur'un içinde coşkun akan duru suya kavuşa!" (s. 7) ifadesi de bu anlamda isabetlidir. Yağmur, romanın epigrafında belirtilen yazarın oğlu Oruç Yağmur'u çağrıştırmaktadır. Anlatıcının nesilden nesile aktarımındaki son kısım romanın başında Yağmur'un yazmaya çalıştıklarındadır. Anlatıcı âdeta yazar ve dış çerçevede bir karakter gibidir.

Anlatıcının bu tavrı, Bayındır'ı karakterleştirirken de benzer şekildedir. Başka karakterlerin zihninden öğrendiklerine göre bir tanımlama yapmaktadır: "Beglerin kuşkusu şuna buna da geçti. Sınaya görmek istediler Bayındır'ı. Av avlasın, ok oklasın, güreş tutsun istediler. Bakıp gördüler kim, yalnız azgın dinli ol kâfiri helak etmekle kalası yok, kendileriyle bile baş edebile! Derken, özün sözün doğru olup olmadığını, töreye, buyruğa uygun düşüp düşmediğini anlamak istediler. Sonu iyi geldi! Kibir eylediği, gönlünü yüce tuttuğu da yoktu, er kişiydi velhasıl. Ona kanları ısındı, hoşlandılar." (s. 23). Anlatıcı beylerin gözünden Bayındır'ı tanıtmaktadır. Böylece karakter anlatıcıya yaklaşan bir örnek ortaya çıkar.

Baltacı ile Katerina[207] romanı, karakter anlatıcı ile başlar. Tarihte yer almış Petro, Katerina ve Baltacı Mehmet Paşa arasındaki hikâye anlatılır. Bu anlamda anlatıcılık rolü, iç hikâyede vaka dışı olarak devam eder. *Malazgirt'in Üç Atlısı* romanında ise tarihî romanların genelinde görülen anlatıcıdan farklı bir teknikle karşılaşılır. Bu romanda destan kahramanlarına benzer bir karakter anlatıcı söz konusudur. Bu anlatıcı, tarihte ön plana çıkmış bir kişi değildir. Romanda başkarakter olarak âdeta başından geçen olayları aktarmaktadır.

Buraya kadar anlatıcı karakterleştirmesindeki rolün sahibinin vaka dışı mı vaka içi mi olduğu üzerine düşünüldü. Buradan itibaren anlatıcının bu teknikteki işlevleri değerlendirilecektir. Tarihî romanlarda yazar müdahaleleri genellikle dipnotlar aracılığıyla gerçekleştirilir. Ancak bazı romanlarda

207 Çalışmada aynı ismi taşıyan iki yazara ait roman vardır. Burada kastedilen Vâlâ Nureddin'e ait olandır (2004).

yazar, anlatıcıyı şahsileştirir ve bazen hiçbir belirti göstermeden bazen de bir yıldız işaretiyle dipnot vazifesi gören ifadelere yer verir. Bu ifadeler *Battal Gazi* romanında yazar değil, âdeta çerçeve bir hikâyenin vaka dışı anlatıcısı tarafından açıklanmış gibidir:

> "Buraya kadar yazdıklarımız, bir başlangıçtan ibaretti. Bu kısım, bitti. Şimdi, Battal Gazi'nin asıl büyük maceralarına başlıyoruz. Bunlar, eski hikâyecilerin uydurma hurafe ve efsanelerinden mürekkeb olan, akıl ve mantığa sığmayan rivayetleri kabilinden değildir. Bilakis, tarihi hakikatlere temas etmektedir. Nakledeceğimiz bu heyecanlı menkıbeler ancak kitap hazinelerinin birer köşesinde sıkışıp kalan, eski el yazısı kitaplardan ve Avrupa'nın büyük kütüphanelerinde hürmetle saklanan eski el yazısı Battalnamelerden istihraç edilmiştir.
>
> Onun için, Battal Gazi gibi büyük bir kahramanın hakiki hüviyet ve şahsiyetini ancak bundan sonraki yazılarımız gösterecek. Ve onun, asırlardan beri dillere destan olan şerefini bir kat daha yükseltecektir." (Soku, 1957, s. 46)

Anlatıcı, gerçeklerden hareketle sözlü gelenekten yazıya taşınan bir metne riayetinden bahsetmekte ve okurla da bu yönde sözleşmektedir.

Patronalılar romanında da eserin bitişinde yıldız işareti ile ayrılan kısımda anlatıcı vaka dışında söze katılır ve şöyle der: "… Biz de kitabımızı Osmanlı tarihçileri gibi usulüne uygun bitirelim." (Kozanoğlu, tarihsiz, s. 216). Böylece anlatıcı kurgu ve tarih arasındaki yerini göstermiş olur.

Şimal Rüzgârı'nda, yazar anlatıya müdahil değilken, romanın sonunda vaka dışı olarak anlatıya katılır ve "İkinci dosya *Kostantiniye'de Rus Casusları* Ramazan'da intişar edecektir" (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 98) diyerek romanı bitirir. Bu vaka dışı anlatıcı, tanrısal bakış açısıyla karakter anlatıcılar hakkında söylemlerde bulunur. Romanda ondan başka karakter anlatıcılar vardır. Karakter anlatıcılardan Vesito ve İşelyo, Türkler hakkında hazırladıkları raporları aktarırlar.

Safiye Sultan romanında, klasik tarihî romanlarda alışılagelen karakterleştirme tekniklerinde, anlatıcının rolü de sıradandır. Okura bir hoca edasıyla tanıtmalar yapar ve onlarla ilgili çıkarımda bulunulmasını sağlar: "Güzel Bafa, işte bu haletten hayrete düştü…" (Tan, 1939a, s. 8) diyerek okuru yönlendirecek bir bilgi aktarımı yapar. Bunu da çoğunlukla tarihî bilgi aktarımı olarak kullanır. Karakterler hakkındaki tanıtmayı bazen de dipnotlardan faydalanarak yazarın katılımıyla öğrenmek mümkündür. Anlatıcı dipnotta tarihî kaynaktan aktarılan bilginin özetleyicisidir. Dipnotta şöyle yer alır:

> "Peçevi (C.2, S. 3) Şehzade Murat dediğimiz Üçüncü Sultan Murad'ı şöyle tarif eder: Kasirden balâca alçak boylu, beyaz tenli, ela gözlü, ebruleri ve

> mehasini letafetnümunları kumral ve lahmü şahmede vasatülhal idiler. Fakat Viyana İmparatorluk kütüphanesinde Mafey Venyeri'nin el yazısı ile mevcut bir seyahatnamesindeki tarif şöyledir: Orta boyludur. Teni beyazdır. Saçları ve sakalı sarıdır…burnu kıvrıktır, gözleri mavidir, kaşları mukavves ve kısadır." (s. 53 1. Dipnot)

Kurgu içerisinde ise

> "… Şehzade Murat, o sırada henüz yirmi beş yaşlarında bulunuyordu. Boyu kısa olmakla beraber, endamsız bir genç değildi. Teni beyazdı, kaşları açık kumraldı. Bıyıkları az ve sarı, dudakları -çirkin görünmeyecek nisbettekalın, burnu kıvrıktı. Mahzun gibi duran mavi gözlerinde hayli bir derinlik hissolunuyordu." (s. 53)

Bunlar anlatıcının kurguda özgür olmadığını gösterir. Bu yüzden de anlatıcı, karakterler hakkında çok fazla ayrıntı aktarır.

Mesela, bu romanda Cezmi hakkında da *Naima Tarihi*'nden bilgi verilir. Bu bilgiye de yazar dipnotunda "Büyük vatanperver şair Namık Kemal'in *Cezmi* adını taşıyan tarihî romanında işte bu sipahi kâtip bahse mevzu teşkil etmiştir." (s. 282, 1. Dipnot) demektedir. Bu romanda yazar ile anlatıcı arasında sınır yoktur, anlatılanlar okurun bir tarih kitabından edineceklerine eşdeğerdir. Anlatılan tarihî kişilerin insanileşmesi mümkün görünmez. Bu da okurun karakteri kendinden uzağa taşımasına ve kültürel belleğin sadece olay aktarımı hâlinde taşınmasına neden olur.

Kanunî Sultan Süleyman romanında anlatıcı, tarihî kişilerin sayısı bakımından dikkat çekici bir kurgu örneği verir. Romanda okurla pek çok bilgi paylaşılmaktadır. Çünkü anlatıcı, yazarın rolünü üstlenmiştir ve yazar bu rol içerisinde anlatıya müdahil olmadan yer yer dipnotlarda kaynak göstererek ya da kısa bilgiler vererek onunla ortaklaşmaktadır. "… Yavuz Selim hükümdarlık hayatını savaş yollarında geçirdiği için sarayda yalnız kalan bu Kırımlı dilber, saray eğlenceleriyle avunmuş, kendisini kaptırmıştı." (Tülbentçi, 2009, s. 43). Bu karakterleştirmede Kırımlı kelimesinden sonra bir dipnot verilir ve dipnotta "Hafsa Sultan'ın Kırım hanedanından birisinin kızı olduğu rivayet edilir" (s. 43) bilgisi verilir. Yine anlatıcı, güzel İbrahim tanımlaması yapınca dipnotta "İbrahim'in güzelliğinde bütün müverrihler müttefiktir." (s. 122) bilgisi eklenir. Görülür ki yazar, anlatıcıyı kendisi üzerinden şahsileştirmektedir. Yaratma karakterlerden birkaçı hakkında da dipnotla bilgi verilmekte; mesela, birkaç karakterin kendisine ait olan *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* romanında da yer aldığını bildirmektedir (Kozanoğlu, 1948, s. 25). Buna göre gayrişahsi bir anlatıcıdan söz etmek mümkün değildir. Yer yer "Günlerden bir gün, galiba bir Salı günü hava karardıktan sonra

padişah, yanına baltacıları alarak sokağa çıkmıştı." (s. 44) cümlesinde 'galiba' gibi 'yakınen bilen birinin bakış açısını yansıtan' ifadelerin kullanılmış olması bunu gösterir. Şahsileşmiş anlatıcı, genellikle karakterlerin eylemlerine odaklanırken karakterlerin kişilik özelliklerini de açık bir şekilde vermiştir. Hatta romanın sonlarına doğru anlatıcının Kanunî Sultan Süleyman hakkındaki karakterleştirmeleri ile yazarın düşüncesi hakkında çıkarım yapmak bile mümkündür. Şehzade Mustafa'nın öldürülmesi meselesinden sonra Sultan Süleyman'ın kendi iç hesaplaşmasını yapması, hatasız insan olmayacağı vurgusu ardından onun yaptığı hayırlı işlerin sıralanması ve sonunda da "… Sultan Süleyman, Kanunî unvanını hakkıyla kazanmıştı." (Tülbentçi, 2009, s. 646) cümlesine yer verilmesi bunu gösterir.

Yine *Kanunî Sultan Süleyman* romanında anlatıcı, zaman zaman gözlemci bakış açısıyla karakterleştirme yapar. "… Hasodabaşı İbrahim Ağa'nın yüzünde teessürden eser yoktu. Herhalde efendisinin hükümdar olmasına pek sevinmişti." (s. 9). Burada 'herhalde' kelimesinden anlaşılır ki anlatıcı İbrahim Ağa'nın zihninden geçenlerden habersiz gibi görünmektedir. Burada karakter anlatıcılarda olduğu gibi sınırlayıcı bir bakış açısı söz konusu değildir ve merak ögesi ön plandadır.

Türk'ün Romanı'nda da anlatıcı, romanın başında karakterlerinin fiziksel özelliklerini tanıtmak için ortaya çıkar ve romanın sonuna kadar kurguya katılmaz. Karakter diyaloglarıyla karakterleştirme devam eder. Bu anlamda okurun kurguya birebir aracısız katılımı mümkün olur.

Cengiz Han romanında anlatıcı zaman zaman okurla ortaklaşır ve biz dilini kullanır:

> "Adının Temuçin olduğunu öğrendiğimiz sarışın genç, bir şeyler söylemek isterken müthiş bir gürültü koptu (s. 5) … Hikâyemizin cereyan ettiği günlerde Naymanların başında Kayang Han adlı bir hükümdar vardı. (s. 29) … Hikâyemize geçelim: Cengiz, dediğimiz gibi çok büyük bir zafer kazanmıştı. Çünkü Taycigotlar en muharip bir aşiretti." (Tan, tarihsiz, s. 73)

Öksüz Turgut'ta da yazar anlatıcı "Acınacak hâllerdendir ki bugün biz, arslan dedelerimizin ne yaptıklarına, nasıl yaşadıklarına, pek de vakıf değiliz. Bunun için birkaç söz söylemeyi çok faydalı bulduk" (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 29) diyerek *Cengiz Han* romanında olduğu gibi biz dilini kullanır ve okurla olan mesafesini daraltır. Hatta "Dedelerimiz" başlıklı bir bölüme geçer ve okurun tarafında olduğunu iddia eder. Böylece roman, Türklerin tarihini yazan ve onları yücelten yazarın Türk okuyucusuna hitabı hâline gelir. Bu bölümden itibaren uzunca bir tarihî bilgi aktarımı yapılır. Daha sonra anlatıya dönülür.

Kara Davud romanında da roman biz diliyle başlar: "Bin dört yüz elli yılı, Ocak ayındayız." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 12). Burada yazar anlatıcı varlığını gösterir ve müdahil olmaktan uzaklaşarak romanı soru cümleleriyle devam ettirir: "Her heybetli gövdede bir korku gizli değil midir?.. Acaba ne vardı? Ne oluyordu?" (s. 13). Anlatıcı burada okurun varlığının bilincinde olduğunu ve buna göre anlattığını özellikle vurgulamaktadır. Daha sonra da gözlemci bir anlatıcı olduğunu gösteren ifadelere yer vermektedir: "Beyninden kimbilir neler neler geçiyordu?" (s. 14) ve en sonunda da "Acaba bir eski şehvetli hatıra mı teprenmişti içinde? Gözlerinde insanlıktan iz kalmamıştı." (s. 14) diyerek okuru yönlendirir.

Cezmi romanında anlatıcıyla yazar birbirine yaklaşır ve karakterler karşılaştırılarak anlatıya katılır: "Osman Paşa, Derviş Paşa'ya benzemezdi. Derviş Paşa insan kıyafetinde Gazanfer ise Osman Paşa Gazanfer savletinde bir insan olarak tertibat-ı harbiyece zamanındaki ashab-ı seyfin umumuna faikti." (s. 69-70). Cezmi ve Adil Giray'ın benzer ve farklı özellikleri sıralanır: "… hüzn-i daimiye müptela ve sevdavî bir hayale müstağrak olan Adil Giray ile fikri hayaline galip ve ahval-i âleme daima gülünç tarafından bakmakla mecbul olan Cezmi'nin mizaçlarında zahirde bir mugayeret ve belki zıddiyet görünürdü." (Namık Kemal, 2014, s. 91). Fuzulî ve Nev'î hakkında yorum yapılırken Cezmi etrafındaki karakter ilişkileri açıklanarak tekrar Cezmi'nin hikâyesine dönülür. Bu durum, Şehriyar ve Perihan hakkındaki karakterleştirmelerde de benzer bir ilişki ağını gösterir. İki karakterin fiziki ve ruhi özellikleri tezatlarla anlatılır. Ancak *Cezmi* romanında anlatıcı, karakterin zihninden geçenleri biliyor izlenimi uyandıran aktarımlar yapar. Bu görüntü, karakterin düşüncelerindense yazara ait gibi görünür. Ancak yazar anlatıya müdahil olur ve karakterin söylemi dolaylı iç çözümleme ile verilmez. Türün ilk örneği olması bakımından kusur sayılmayacak olan bu durum, yazarın öğretici tavrının ağır basmasıyla da açıklanabilir. Buna rağmen "… tarihî romanda insan psikolojisinin anlatılması konusundaki ısrarın çok köklü bir geçmişi yoktur. Cezmi'de Namık Kemal'in Cezmi'yi, Adil Giray'ı, Perihan ve Şehriyar'ı soluk alıp veren, endişe eden, acı çeken kısacası gerçek insan haline getirmek için ne kadar çaba sarf ettiği kolayca görülmektedir." (Argunşah, 2016, s. 92). Hatta sadece olay örgüsü içerisindeki karakterler değil, telmihte bulunulan tarihî kişiler de benzer ya da zıt özellikleriyle tanımlanır.

Bu romanda anlatıcı karakterleştirmesinde dikkat çeken özelliklerden biri de karakterler hakkında parantez içinde verilen kişilik tanıtmalarıdır. Anlatıcı âdeta yazılı tiyatro metnindeki konuşmaların arasına girmektedir.

Yazarın anlatıda "… Bizim tarihlerden bazılarının rivayetine bakılırsa" (Namık Kemal, 2014, s. 28) şeklinde araya girdiği örnek de mevcuttur.

Cezmi romanında dikkat çekici karakterleştirme örneklerinden diğeri, metinlerarasılıktır. Şu örnekte metne eklenen mısranın anlamı, karakterin özelliğini tanıtmaktadır:

> "Sinan Paşa ise gerek ahlakça, gerek karabet ve kavmiyetçe Sokullu'ya hiçbir münasebeti olmadığı ve hırs-ı ikbalde Lala Mustafa Paşa'ya bile faik bulunduğu hâlde 'Tiz reftar olanın payına damen dolaşır' fikrini musaddak bir dur-endiş zat olduğundan mukarriblerden ziyade Sokullu'nun saye-i himayetini ihtiyar etmişti." (s. 33)

Bu roman teknik bakımından *Yeniçeriler*'e benzese de okuru yönlendirme bakımından vaka dışı anlatıcının *Cezmi*'de daha etkin olmasıyla ondan farklıdır.

Cezmi romanında Osman Paşa ile ilgili bir durum, yine anlatıcı karakterleştirmesiyle verilir. Ancak bu teknikteki fark, tanıtmanın Cahiz'e ait olan bir kıtanın aktarılarak yapılmış olmasıdır:

> "… bahar-ı nevcevanîsini çirkinliğin derece-i intihasına bir timsal-i müşahhas addolunan Cahiz'in bile:
>
> Mâ era veçhen hasenen
>
> Münzü dahaltu âlmina
>
> Feyâ şifae beldetin
>
> Ahsenu men kâne ene
>
> Kıtasıyla tarif ettiği Yemen çöllerinde soldurmuş olduğundan tabiatında ne kadar hararet-i sevda, ne kadar naire-i muhabbet mevcut ise kırk beş, kırk sekiz yaşlarına varıncaya kadar cümlesi kalbinde kapanmış kalmıştı." (Namık Kemal, 2014, s. 104-105)

Cezmi, her ne kadar karakterlerin insanileşmesi bakımından kendinden sonra yazılanlar kadar farklı söylemlere yer vermese de anlatıcı karakterleştirmesinde kullandığı farklı işlevlerle önemli olduğunu göstermektedir.

Anlatıcı karakterleştirmesinde son olarak aynı yazara ait iki roman ele alınabilir. Bunlardan biri *Hilal Görününce*'dir. Eserde, çerçeve anlatının ve iç hikâyenin anlatıcısı Felekzede Arif Çelebi'dir. Yani çerçeve anlatı için karakter anlatıcı, iç hikâye için vaka dışı anlatıcıdır. Ancak Felekzede, iç anlatının bazı bölümlerinin arasında anlatıyı keser. Hatta romandaki Nizam Dede karakteriyle tanıştığını söyleyerek okura onun tarihî bir kişi olduğunu belirtir. Yani çerçeve hikâye ile iç anlatı birlikte ilerler. Gözlemci olan bu şahsileşmiş anlatıcı, âdeta masal dilinde ve geleneksel anlatıya yakın bir şekilde

okur ile sözleşme yapar. "Anlatacağım hikâye, Kırım ahvaline ve Kırımlı Nizam Dede ile yakınlarına dairdir." (Çokum, 2016a, s. 9) diyerek romanın oluşma macerasındaki kurguyu anlatır. Elindeki defterin bir tarih kitabı olmadığını ve roman yazdığını belirtir.

İç anlatıda da anlatıcı, çoğu yerde bazı karakterlere karşı taraflı bakıyormuş gibi görülür. Bu kısımlarda serbest dolaylı söylem kullanılmaktadır. Bu söylem, o kadar belirsiz verilmiştir ki anlatıcının tavrı hakkında ancak çıkarım yapmak mümkün olabilir: "… Giray gelen adama baktı. Onu tanıyordu. İgor Gregoroviç adında bir pomeşçikti. Akmescit'te koca bir çiftliği, bağı bahçesi vardı. Bu yetmiyormuş gibi, kız kardeşinin gelin gittiği Hacı İbrahim köyünün çayırına da göz koymuştu… 'Usulca Bahtlı Bey, onu tanıyorum. Adı İgor Gregoroviç' dedi." (s. 42). Özellikle 'bu yetmiyormuş gibi' ve 'göz koymak' ifadelerinin anlatıcının mı yoksa karakterin zihninden geçenler mi olduğu belirsizdir. Ancak pek çok romanda bu ayrım dengelidir. *Osmancık*'ta anlatıcı bazı karakterlere karşı açıkça taraflıdır ve bunu Sevinç Çokum'un romanında olduğu gibi belli belirsiz yapmaz, açıkça dile getirir: "… Al Zahid, öteden beri herkesçe bilinen kötü yaratılışı gereği Malhun Hatun'u almak hevesine düşmüştür." (Buğra, 2016, s. 60). Yine *Cezmi* romanında da anlatıcının karakterlere taraflı bakışı dikkat çeker. Mesela Sünni koruculardan Musa Kazım'ı namuslu, hayırsever, mezhebine ve mezhepdaşlarına bağlı bir adam olarak tanıtır (Namık Kemal, 2014, s. 191). Yazar anlatıcı, metne müdahalede bulunur ve Şii olan Şehriyar'ı belirgin bir şekilde kötüler. Hatta onun edimlerini tasvir ederken "… Hasret kadar siyah bir cara büründü, intikam gibi kan renginde bir nikab örtündü, doğruca Adil Giray'ın odasına gitti." (s. 209) cümlelerini kullanır. Yazar, burada vampir kadın arketipini hatırlatır ve onun cezalandırıldığı anlatıdaki şiddeti de özellikle vurgular: "… Kollarına, saçlarına sarıldılar, yere vurdular, kuduz köpek, zehirli yılan gebertir gibi vücudunu paralamaya başladılar." (s. 295). *Hilal Görününce*'de ise yazardan anlatıcıya ulaşan bir tepki izlenimi verilir. Böylece okur, o karakter için kötülük imajına yönelik etkilenir. Bu örneğin serbest dolaylı söylemdense anlatıcı odaklı bir karakterleştirmeye daha yakın olduğu farklı bir örnek üzerinden değerlendirilebilir. İhtiyar bir türbedar karakterleştirilirken "… Giray'a öyle geldi ki, bu adam geçmişin havasını soluyamadığı an ölür giderdi." (Çokum, 2016a, s. 53) der ve daha açık bir ruhsal çözümleme örneği verilir.

Gözyaşı Çeşmesi romanında ise diğer tarihî romanlarda olduğu gibi anlatıcı karakterleştirmesi örnekleri çoktur ancak bu romanda farklı bir anlatıcı karakterleştirmesi daha söz konusudur. Vaka dışı anlatıcı yanı sıra karakter anlatıcı rollerinin de dâhil olduğu bölümlerle karşılaşılır. Karakter anlatıcı

rolünün ilk örneği, romanın başıdır. Kırım Giray birinci bölümde ben diliyle Dilara adlı karaktere seslenerek kurguyu anlatmaya başlar. Ancak bu kısım tırnak işareti içinde verilmiştir. Yani roman, uzunca bir eklenti sözü olmayan dolaysız söylemle yani bir iç konuşmayla sürmüştür. Bu nedenle aslında onu anlatıcı olarak değerlendirmek mümkün değildir. Bu kısmın, vaka dışı anlatıcının tanrısal bakış açısıyla -tercih olarak bir bölüm boyunca- karakterinin zihinsel konuşmasını aktarması olduğu söylenebilir. İkinci bölüme geçince vaka dışı anlatıcı, üçüncü tekil şahısla anlatıya başlar ve burada da bakış açısı tanrısaldır. Romanın ilerleyen bölümlerinde Tefek Hanım, karakter anlatıcı gibi ve Kırım Giray'ın birinci bölümde tırnak işareti içinde uzunca söylemlerindeki gibi anlatıya katılır. Bu kısımda seslenilen belirgin bir kişi yoktur. Ara ara Tefek Hanım kendisine seslenir ve başka karakterleri tanıtır. Yazarın Tefek Hanım'ın söylemlerini de tırnak işareti içinde vermiş olması, bu söylemlerin 'karakter anlatıcı' ile 'karakterin iç konuşması' olması noktasında okuru kararsız bırakmaktadır. Bu nedenle *Gözyaşı Çeşmesi*'nde karakterin başka bir karakteri tanıtması örneklerinin vaka dışı anlatıcının dâhil olduğu yerlerde tespit edilmeye çalışılması daha isabetli olacaktır.

Kırım Giray bu kısımlarda kendini anlatmaktadır. Kim olduğunu, duygularını, hesaplaşmalarını eklentisiz sözle aktarmaktadır. Bunlar iç konuşma tekniği olarak sayılabilir. "Yoldaşım soylu mirza Tuvuş Bey gibi genç biri olaydım belki uygun düşerdi Maria'ya meylim" (Çokum, 2016b, s. 42) iç hesaplaşma sayılabilir. Bunun dışında "… Ben Uluğ Yurt'un, Deşt-i Kıpçak'ın, Taht-ı Kırım'ın padişahı ve hanıyım." (s. 42) diyerek de kimliğini açıklar. Bu kısımlar, karakter anlatıcı olarak ele alınabilirken eklentisiz sözle dış anlatıcının karakterin iç monoloğuna izin vermesi gibi de görünebilir. Çünkü bu söylemler tırnak içinde verilen geniş cümlelerle ilerlemektedir. Karşılıklı konuşmaların da tırnak işaretiyle verilmesi bu düşünceyi desteklemektedir. Vaka dışı anlatıcının uzakta tutulması, okuru metne daha da yaklaştırmaktadır.

Bu romanda genellikle tanrısal bakış açısı hâkim olmasına rağmen vaka dışı anlatıcı, karakterleri gözlemci bakış açısıyla tanıtmaktadır. Mesela Sitare Hanım tanıtılırken "… Ortalığı karıştırmak için mi yoksa Zarema'yla Maria konusunda bir anlaşma mı yapmıştı bilinmez, gizliden gizliye, onu destekliyor görünüyordu" (s. 202) der. Tefek Hanım'ın anlatıcı rolünde de gözlemci bakış açısı söz konusudur. Ancak Kırım Giray'ın üstlendiği kısımlarda, karakterlerin zihninden geçenlere daha yakın bir karakter anlatıcının varlığından söz edilebilir görünür. Bu kısımlar, romanda âdeta anı defterinden alınmış parçalara benzemektedir. Bazen de anlatıcının bilerek bilmezden geldiğine dair izlenim oluşturan örneklerle karşılaşılır. Bunlar yazarın okuru

meraklandırmasına katkı sağlayan ortaklıklardır. Anlatıcı bunu da dolaylı iç çözümlemeden serbest dolaylı söyleme geçerek yapar:

> "Yeniden tebessümüne döndüyse de gözlerindeki kırıklık silinmedi pek. Şakayık Hanım mı sebep? Ara ara geliyordu çağrı üzerine; kaldığı geceler oluyordu. Zarema kadar fettan olmasa da zeki ve boş verilmeyecek bir kadındı. İnsan Şakayıkla bir erkekle konuşabileceği birçok konuyu paylaşabilirdi. Öyle deneyimli, kültürü, bilgisi hafifsenmeyecek biri… Dilara bunu fark etti, yani kadının erkekler üzerindeki ağırlığını, sezgileriyle buldu değerlendirdi." (s. 283-284)

Böylece tekrar dolaylı iç çözümlemeye geçilerek karakterin zihninden geçenler hem anlatıcının hem karakterin söyleminden çıkarılır. Söz anlatıcıya bırakılır.

B. Figür Karakterleştirmesi[208]

Bu karakterleştirmede tekniğin uygulayıcısı karakterdir. Sözel ve fiziksel eylemler, zihinden geçen düşünceler ve yorumlar, karakterin tanıtımında önemli rol oynar. Karakterin bu durumlarını tasvir eden de bir karakterdir. Karakter, romanda diyalog, iç monolog gibi süreçlerle anlatıya katkı sağlar. Yani vaka dışı anlatıcı gibi araya girerek anlatıma katılamaz. Bu nedenle burada dikkat edilmesi gereken, figür karakterleştirmesinin romandaki anlatıcı rolündeki karakterden başka karakterlerin uygulamaya katılmış olmasıdır. Yani figür karakterleştirmesi, karakter anlatıcının karakterleştirmesinden farklıdır.

a. Karakterin Bir Diğerini Karakterleştirmesi

Bu aşamada karakterleştirme işini yapan karakter, âdeta fiziki ve sözlü eylemleri bakımından karakterleştirilen başka bir karakterin gözlemcisi konumundadır. Metinde karakterin zihninden geçenlere hâkim olamasa da yorumlarda bulunabilir.

Yeniçeriler'de genel olarak anlatıcı karakterleştirmesi görülür. Ancak bazı figür karakterleştirmeleri içinde bir karakterin diğerini tanıtımına da rastlanır. Yazar anlatıcının, Nizam-ı Cedit'i desteklediğini açıkça söylemeden, bunun gerekliliğini gösteren ve bu rolü karakterlerin üzerine yükleyen yaklaşımı, figür karakterleştirmesiyle gerçekleşir. Ayşe'nin Osman'ı ve Hasan'ı

208 Aslında figür terimi yerine bu çalışmada karakter terimi kullanılmaktadır. Ancak bu teknik, 'karakter karakterleştirmesi' olarak tanımlanmak zorunda kalınacaktır. Bir diğer durum da tekniğin yabancı dillerden yapılan çevirilerinde, figür karakterleştirmesi olarak görülmüş olmasıdır. Bu nedenle tekniğin ismi aynen kullanılmaktadır.

tanıtan söylemlerde bulunması, okura bu insanların karakteri ve uğraşı hakkında bilgi vermektedir. Ayşe "… Cellat onun lakabıdır. Kendisi topçudur oğlum." (Ahmet Mithat, 2001, s. 184) diyerek Hasan hakkında çıkarım yapılmasını sağlar. Çünkü öncesinde Hasan'ın lakabı 'pehlivan'dır ve bu terim kahramanlık gösterenler için kullanılmaktadır. Ancak Hasan, bu lakabını kaybederek olumsuz bir intiba kazanmıştır. Ayşe, Hüsnü ve Osman ile yüzleşme sırasında bu olumsuz intibanın örneklerini de verir. "… işte can veren şu Balkan gibi yiğit, benim senden doğurduğum kahramandır. Evet! Senin ve benim oğlumdur! Kanlı herif! Katil herif! Allah'tan korkmaz herif! Böyle bir evlada ana baba muhabbeti ne olduğunu göstermedin." (s. 194). Cellat Hasan'ın kendileriyle ilgili söylemleri de Ayşe'yi desteklemektedir. Cellat Hasan "Oğlum bizim birimize Kanlı Mustafa birimize Cellat Hasan derler. Sen bize ilişme, kendi keyfine bak." (s. 184) diyerek yeniçerilikteki bozulmalara işaret edilen karakterleştirmelere örnek oluşturur.

Savcı Bey romanında da tarihî kişilerden I. Murat ve Savcı Bey, yazar anlatıcı tarafından olumlu olarak karakterleştirilmektedir. Ancak romanda, *Yeniçeriler*'de olduğu gibi olumsuz karakterleştirme örnekleri çoktur ve bunlar karakterin sesiyle gerçekleştirilir. Savcı Bey, I. Murat için

> "Rum dilberler ile evlenmeye tekrar niyetleniyorsa haber versin, elimin altında nefis vesileaslar var!" demektedir. Ayrıca romanda karakterlerin ortaya çıkışı, karşıt karakterler, yardımcı karakterler de figür karakterleştirmesiyle verilir. Karakterlerin kişilik özellikleri, başka bir karakter tarafından açıklanır. Andronikos Beyazıt'ın karakter özelliği hakkında çıkarımda bulunur: "Yıldırım Beyazıt öyle bir kurttur ki, dişleri kesmeye başlar başlamaz ilk önce seni yiyecektir." (Kozanoğlu, 1958, s. 147)

İrini de "Bizans İmparatorluğuna karşı başkaldıran, üstelik Bizanslıları birbirine düşürüp kan döktüren bir kadın" (s. 11) şeklinde tanımlanır. Monoel'i de "Bir sansar gibi düşünüyorsunuz, korkak ve bayağı ruhlusunuz!" (s. 72) söylemiyle olumsuz karakterleştirir.

Karakterlerin kim olduğu bilgisini paylaşma rolü de başka bir karaktere verilmiştir. Savcı Bey'in asıl kimliği Manoel ile öğrenilir: "Savcı Bey, Türk beyi Murat Bey'in oğlu." (s. 45) Andronikos da Savcı Bey ile tanıtılır: "Çok aziz arkadaşım ve şimdi kendisiyle birlikte mühim bir iş peşinde olduğumuz Andronikos Paleologos, Bizans İmparatorunun oğlu!" (s. 68)

Hacı Ali, yardımcı karakter olarak Savcı Bey'i olumlu karakterleştirir ve yazar anlatıcının sözünü devrettiği karakter olur.

> "Savcı Bey'i ben büyüttüm! Onun babasına değil, en değersiz kardeşine bile başkaldırmasına imkân yoktur. Savcı memleketi ikiye bölecek, çürütecek

> işlere, kendine bir padişahlık kazandırmak pahasına bile olsa karışmaz. Bu işe Bizanslıların parmağı girmiştir. Kendisini affetmeyiniz, fakat ona bir şey sormadan, kendisiyle yüz yüze gelmeden, başkalarının eline bırakmayınız." (s. 136)

Görüldüğü üzere *Savcı Bey* romanında figür karakterleştirmesi, karşıt karakterler ve yardımcı karakterler aracılığıyla oldukça belirleyicidir.

Kolsuz Kahraman romanında, anlatıcı odaklı karakterleştirme yaygın olsa da karakterlerin kendilerini ve diğer karakterleri diyaloglarla tanıttıkları görülür. Bu romanda da karşıtlıklar ön plandadır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da anlatıcı, karakterlerin eylemlerine yönelik açıklamalar yapmıştır. Bunun yanı sıra nadir de olsa figür karakterleştirmesi görülür. Mesela romanda fon karakter özelliği gösteren 'posbıyıklı biniciler' Yıldız hakkında, "Çizgi işte, gene, gökte güneş varken ay doğdu." (İskender Fahreddin, 1933, s. 10) diyerek onun seçici özelliğine vurgu yapmaktadırlar. Ya da herhangi bir durum üzerine söylemde bulunan karakterin başka bir karakterin fiziksel özelliğine dikkat çekmesi söz konusudur: "— O topal karının kızını sahiden seviyorsun demek?!" (s. 26). Bu cümle Prenses Çong-Ti tarafından Çetin'e söylenmiştir ve Yıldız'ın annesi olumsuz karakterleştirilmiştir.

Öksüz Turgut'ta karakterler, Türk olmaları vurgulanarak tanıtılır. Şövalye Dö Latur, Yıldırım Beyazıt'ı cesurluğuna vurgu yaparak anlatır. *Devlet Ana*'da Gladyüs, Uranha'yı karakterleştirirken Türkopol tanımlaması yapar. Uranha'nın olumsuz bir karakter olarak Türklükle övünmesi, ironik bir şekilde ele alınır. *Türk'ün Romanı*'nda Can Bey, Cengiz Han'ın dünyaya kan kusturacak oluşuyla ilgili bir çıkarımda bulunur. Onu namussuzlukla suçlar.

Kanunî Sultan Süleyman'da da karakterlerin kişilik özellikleri hakkında çıkarımda bulunulacak olumlu ve olumsuz örnekler vardır. Mesela arkadaşları Çal Hasan'ı mertliği için överler. İbrahim için 'cenk aslanı', 'zamanın asafı', 'İslam ordusunun serdarı', 'mülkün nâzımı' gibi sıfatlar kullanılır. Barbaros da zaman zaman övgüyle anlatılır, dinin hayırlı kulu olarak tanımlanır. Olumsuz karakterleştirmelerde ise romanda kaynak dahi verilerek tarihsel ayrıntılar aktarılır. Ahmet Refik'in *Kadınlar Saltanatı*'ndan alınan figür karakterleştirmesi örnekleri -Gülbahar'ın Hürrem'e olan rekabetiyle ilgili söylemler- bu romana dâhil edilmiştir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında, geçmişe dönük tarihî kişi olan Fatih Sultan Mehmet de karşıt karakter olmasa bile olumsuz karakterleştirilir. Kanunî'ye göre onun Rodos'a gönderdiği donanmada mağlubiyetin asıl sebebi, sefere bizzat iştirak etmemiş olmasıdır. Bu eleştiri niteliğinde bir karakterleştirme örneğidir.

Romanda dikkat çeken olumsuz figür karakterleştirmelerinden biri de Rüstem Paşa hakkında yazılan hicviye metnidir. Bu parçada onun için "Olacak bir kişinin bahtı kavi, tâlii yâr/Kehlesi dahi mahallinde anın işe yarar" (Tülbentçi, 2009, s. 482) denir. Böylece Rüstem Paşa'nın tarihteki yeri bir olay üzerinden hatırlatılır. *Safiye Sultan*'da Şeyh Şüca, olumsuz karakterleştirilir ve bu tanıtma, dipnotla *Peçevî Tarihi* kaynak gösterilerek desteklenir. Bu romanda figür karakterleştirmeleri dahi tarihî belge denetimine tabi tutulmuştur. Deli Cafer de şehzadeyi olumsuz karakterleştirir.

Klasik tarihî romanlarda sık rastlanmasa da popülerlik sebebiyle yazarın sözü karaktere devretmesi söz konusu olur. Şehzade Murat için "… Tekkesiz şeyhlere, mahkemesiz kadılara sakalını kaptırmış bir devletluya…" (Tan, 1939a, s. 62) denilir. Yazar anlatıcı da bu tanımlamalara katkıda bulunmuştur. Onun 'Bu zavallı delikanlı' ifadesi, (s. 65) Bafa'ya 'Zavallının sarası da varmış' (s. 78) şeklinde söyletilir. Romanda figür karakterleştirmeleri içinde Safiye Sultan'ın rolü bununla sınırlı kalmaz ve olay örgüsüne tarihten kaynaklık edecek vakaların çıkarımını yapma hakkı da verilir. Beyazıt için tarihi geriye dönüşle "Büyük deden Beyazıt bu celadeti gösteremediği için oğlunun sillesini yedi" (s. 199) diyerek Üçüncü Mehmet'i kardeş katli için teşvik eder. Safiye Sultan'ın anlatıcı karakterleştirmesiyle Venedikli Bafa olduğu günlere dönüşü üzerine yaptığı kötülükler, figür karakterleştirmesine de kaynak olmuştur.

Osmancık'ta da anlatıcı karakterleştirmesinden destekle karakterin diğerini tanımlaması söz konusudur. Ancak burada karakterin desteği daha açıktır: "Anlıyordu Osman; Dünya'ya tepeden bakan, özellikle de Türkleri sevmeyen biriydi o. İçi dalgalanmaya başladı. Mihail durumu sezmiş gibi güldü. — Arkadaşımın adı Kalanoz'dur. Karaca Hisar tekfurunun oğludur." (Buğra, 2016, s. 20). Anlatıcının okura güvenilir söylem yaratmaya çalışması karakter ağzıyla desteklenmiş olur.

Ede Balı, Ertuğrul Gazi ve oğullarının hakkındaki olumsuz tanıtma, olumsuz karakterleştirilen Al Zahid'e yaptırılır. Ona göre Ede Balı'nın gözü beyliktedir.

> "… Ertuğrul doksana merdiven dayamış. Oğullarından Savcı'yı göç işlerine bağlamış, buna göre yetiştirmiş. Gündüz akıllı, bilgili; ama önderlik, beylik nitelikleri yok; yiğitliği ve savaşçılığı gerekene bağlı; atılgan ve yol açıcı değil. Bu iki nitelik Osman'da var; ama Osman da kendisiyle sınırlı… yönetici, yönlendirici değil: Küçük gruplarla iş görmeyi seviyor. Soy sop kavramlarına yabancı; esintilerin elinde. Yönetmeye, derleyip toparlamaya değil, yönetilmeye yatkın."dır. (s. 61-62)

Yazar, anlatıcı ile arasındaki mesafeyi azalttığından, estetikten uzaklaşmamak adına bu tarihî kişilerin karakterleşmesindeki olumsuz düşünceleri ve çıkarımları diğer karaktere söyletmektedir.

Klasik tarihî romanlarda figürler arası dikkat çeken karşıtlıklar, genellikle var olma mücadelesi sebebiyledir. Ancak bazen karakterin olumlu yönde değişimini gerçekleştirmesi için yapılan konuşmalara da dönüşür. *Osmancık*'ta Edeb Alı, Osmancık'ı kibri yüzünden eleştirerek ona nasihat etmektedir. Bu kısım tarihî kişinin 'yüceltilen kusursuz mitik kahraman' olmasından uzak bir örnektir:

> "— Öfkenle avunuyorsun. Gücünü, kuvvetini öfkelerinle avutuyor, çürütüyorsun. Rum güzellerinin Kara Osman diye cilvelenişleri, Rum ve Germiyan delikanlılarının senden korkuları yetiyor sana. Ömrünü harcıyorsun; Allah'ın emanetine ihanet ediyorsun. Sokakta, pazarda, düğünde, dernekte, avda, seyranda bir laf atışması, hoşuna gitmeyen bir davranış olmaya görsün, tokadın, sillen, kılıcın, kaman hazır. Üç beş Rum, birkaç Germiyanlı tepeledin, yahut kaçırdın mı, yiğitsin gayrı… İşin tamam, için rahat. Çürüyorsun oysa" (Buğra, 2016, s. 15)

Ede Balı'nın bu sözleri aslında çağın insanına da uzak olmayan mesajlar içermektedir. Okur ile tarihî kişi Osman Bey'in olgunlaşma sürecindeki durumu hakkında çıkarım yapılmasını da sağlar. Bu, kahramanlaşma sürecini de gösterir. Böylece romanda onun insanın gerçeğine daha yakın bir teknikle ele alınmış olduğu görülür.

Cezmi'de karakterlerin birbiri hakkındaki söylemlerine çok rastlanmaz. Namık Kemal bu izni Şehriyar'a verir. Şehriyar, "Siz Perihan'ı bilir misiniz? Nahvetine o kadar dokunulursa insanı yeryüzünde değil, yer altında bile rahat bırakmaz" (Namık Kemal, 2014, s. 118) diyerek Adil Giray'a onu kötülerken entrik unsuru canlandırır. Adil Giray'ın da Şehriyar ile ilgili olumsuz söylemleri vardır. Sadece yazar anlatıcı değil, Adil Giray da karşıt karakter olarak görülen Şehriyar hakkında olumsuz söylemlerde bulunur. Perihan'ın Şehriyar hakkındaki söylemleri de Namık Kemal'in karakterine karşı takındığı tavrı destekler niteliktedir. Şehriyar da Perihan için olumsuz düşüncelere sahip olur: "… Melek kıyafetinde iblis, gül renginde zakkum!" (s. 206). Şehriyar ve Perihan'ın diyalogları, karakterlerin en canlı olduğu kısımlardır. Bu romanda az da olsa başka karakteri tanıtan figür karakterleştirmeleri, yazarın sesini vermek amaçlıdır.

Cezmi romanında yazar anlatıcı, karakterlere pek rol vermez. Bazı diyaloglarla onlar hakkındaki ilişkiler ağı, karakter ağzından öğrenilebilir görünür. Ferhat Ağa'nın Nev'î ile diyaloğunda Mustafa Paşa'yı, Sinan Paşa'ya

tercih ettiği çünkü Sinan Paşa'nın övünmekten başka bir şey yapmadığı kanaati öğrenir (s. 56). Bu söylemler, tarihsel boşlukların dolması anlamında kurguya yardımcıdır. Herhangi bir kaynak belirtilmemiştir.

Perihan'ın Adil Giray'ı mektup metni içinde bir beyitle karakterleştirdiği görülür: "Resîde kâr bicâyî kufr eger nebûd/Turâ perestem u güftem: Huûda-yi men înist." Böylece Adil Giray'ı kalbinde ne kadar yücelttiğini göstermektedir.

Figür karakterleştirmesinde kaynak olarak edebî parçalar kurguda yerini alır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında Çal Hasan'ın yazıp bestelediği bir ağıt metni paylaşılır. Bu metin Yavuz Sultan Selim'i karakterleştirmektedir. Onun ölümünün erken olduğu ve atla şahlanıp kanatsız uçtuğu söylenilir. Taşlıcalı Yahya da mersiye ile Rüstem'i karakterleştirir: "Getirdi arkasını yere Zal-i devri zaman/Vücuduna sitem-i Rüstem ile irdi ziyan" (Tülbentçi, 2009, s. 551)

Bu romanda mektup metni ile figür karakterleştirmesi de söz konusudur. Mektup, Fransa Kralı Birinci Fransuva'ya aittir: "Dünyanın cihadı mamuresinden birçok ülke ve biladın hâkim ve padişahı ve bilcümle mazlumların dadıhâhı olan sultanı muazzam ve hakanı müfahhan hazretlerine arzı mafilbal budur ki…" (s. 178) diye başlayan mektupta Kanunî Sultan Süleyman'a hitap edilir.

Figür karakterleştirmelerinin bilgilendirme amacıyla yapıldığı örnekler de vardır. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda karakter anlatıcı tarafından Fatımîler, Şiiler ve Batıniler gibi adlandırmalar hakkında Ebu Hasan'a bilgi verdirilir. Ebu Hasan da bu tanımlamaları yapar. Bir anlamda tarihî kişilerin değerlendirmesi verilir. Cafer Sadık, Babek, Ebu Said-ül Cenabî isimler yazarın karakter anlatıcıya verdiği rolün okura taşınması olarak görülür. *Devlet Ana*'da Edebalı açıkça karakterleştirilir. Ahilerin babası sayılan, İtburnu'nda oturan bir şeyh olarak tanıtılır. Kerametinden söz edilir. Yine romanda Yunus Emre hakkındaki bilgiler de karakter ağzından verilir ve okur bilgilendirilir.

Figür karakterleştirmesi, fiziksel özelliklere de hitap etmektedir. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde zaman zaman karakterlerin birbiri hakkında söylemleri vardır. Mesela Maria'nın gözlerinin mavi olduğu, Billur Hatun'un 'maviş kızım' seslenişiyle anlaşılır. Kırım Giray açık karakterleştirme ile Zarema için "… Sinsi, siyah örümcek" (Çokum, 2016b, s. 108) der. Yine Kırım Giray, Kerim kimliğiyle Halim Giray'ı tanıtır ve onun fiziksel özellikleri ve ilgi alanları hakkında bilgi verir. Böylece Halim Giray'ın Kırım topraklarından uzakta oluşu vurgulanır. Kırım Giray ve Samur Bilge'nin pek çok karakter

hakkında söylemi mevcuttur ve bunlar tarihsel ayrıntıların aktarımının karaktere devredilmesi şeklindedir.

Figür karakterleştirmeleri kültürel bellek için de yapılmaktadır. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde zaman zaman bir karakterin diğerinin sözünü aktardığı da görülür. Burkan "… Ruhu azap görmesin atam babam, 'Memleketini yönetenler arasında, bir öfkesini tutamayanlar yenilirler, bir de öz toprağına yabancı olanlar' derdi" (s. 35) demektedir. Bu aktarım karakterin kültürel taşıyıcılığı üstlendiği bir karakterleştirme örneğidir.

Kültürel taşıyıcılık, figür karakterleştirmelerinde genellikle kâğıt varlıklar yaratmaktadır. Çünkü tarihî romanlarda bu sırada genellikle devlet yöneticileri anlatıcı ya da figür karakterleştirmesiyle yüceltilmektedir. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde de Tuvuş Bey Kırım Giray'la olan diyaloğunda "Uluğ yurdun yüce hanı, bozkırların sultanı, sanlı sansız köp Tatar'ın, sagışsız Nogay'ın ve Dağ Arası Çerkes'in ve Deşt-i Kıpçak'ın, Bucak illerinin, şimallerin, cenuplaın kumandanı! Hakkı çiğnenmişe hakkını veren şanlı hakanım, aydan aydınlık güneşten sıcak bakan kutlu hükümdarım! Tanrı bizi yeniden kavuşturdu şükürler bin kez" (s. 179) gibi örnekler sıkça vurgulanır.

Ancak bu romanda diğerlerinden farklı örnekler de mevcuttur. Tefek Hanım'ın Kırım Giray için söylediği "… Bu adam hâlâ çocuk, hâlâ fütursuz ve aldırmazlık içinde" (s. 149) söylemi, hanın yüce birey vurgusunu insanileştirmektedir. Bu romanda figür karakterleştirmesinde kendini tanıtmanın yanı sıra başka bir karakter ağzından yapılan ifadeler de bunu gösterir. Ancak Tefek Hanım'ın buradaki konumu anlatıcı rolündedir. Bu nedenle figür karakterleştirmesinde sadece karakterin kendiyle ilgili açıklamalarında ya da sadece karakterler arası diyaloglarda bu insanileşme görülmektedir.

Hilal Görününce'de de kültürel bellek dış anlatıcı tarafından desteklenmektedir. Tarihî kişi olan Kaşgarlı Mahmut'u karakterleştiren anlatıcı, aynı zamanda çerçeve anlatının da karakteridir. Felekzede, Kaşgarlı Mahmut ile Türk varlığı hakkında bilgi vermek ister. Bunun için de onun *Divan*'ından parçalar aktarır ve asıl meselesi olan Kırım Türklüğü konusuna hazırlık yapmış olur. Dolayısıyla Cenevizlerin Kırım limanından atılmasını isteyen Fatih Sultan Mehmet'e konuyu getirerek Osmanlı-Kırım arasındaki ilişkiyi de kurar. Son olarak da Bekir Sıtkı Çobanzade'den şiir parçası aktarır ve iç anlatısına geçer. Bu kısımlarda adı geçen karakterler, *Cezmi* romanındaki kadar olmasa da estetik mesafeye daha yakın bir bilgi coğrafyası oluştururlar.

İç anlatıda da Nizam Dede'nin kendini ve diğer karakterleri tanıttığına şahit olunur. Bu kısımlar tarihsel ayrıntıların öğrenilmesi bakımından da önemlidir. Mesela Nizam Dede'nin babası Kutlu Bey, destan okuyan yani

bireylere tarihle ilgili bir bilinç oluşturmada taşıyıcı 'temsil' olarak görünür. Nizam Dede'nin daha sonra ilişki bağları hakkında bilgi aktarımı söz konusu olur. Mesela o, Giray ve Arslan arasında eşit mesafede durmaktadır. Nizam Dede geçmişin taşıyıcısı rolünü Dilara'yı karakterleştirirken de üstlenir. Kırım Giray'ın eşi olarak tanıtılan Dilara hakkında konuşurken kendi hislerinden de bahseder. Onun erken ölmüş olmasından duyduğu üzüntüyü dile getirir. Böylece Nizam Dede ile zaman zaman tarihî kişilere yönelik hatırlatma yapılır.

Nizam Dede roman boyunca öğretici rolünden ayrılmaz. Giray ile diyaloğunda Kırım'ın hanları sıralanır:

> "— Söyle bakalım oğul, Kırım Hanlığını kim kurmuştur?
>
> — Hacı Giray Han Babay.
>
> — Ya peki, Mengli Giray neler yapmıştır?
>
> — Medreseler, saraylar.
>
> — Ya bölünmüş Altınordu Devleti'nin kollarını biraraya getiren kimdir?
>
> — Mehmet Giray Han'dır.
>
> — Aferin, şimdi söyle bakalım. Rusları ta Moskova içlerine süren kimdir?
>
> — Birinci Devlet Giray'dır. Moskova'ya girdiğinde Rus çarı korkusundan kaçmış olup hazinesi onun eline geçmiştir." (Çokum, 2016a, s. 56)

Giray'ın üstlendiği figür karakterleştirmesi ise karakterlerin ruhsal durumları ve kişilik özellikleri hakkındaki çıkarımlardan ibarettir. Nizam Dede, onun anlatımına göre hayalleri geniş ve ümitli biridir ve bu ümit, romanın ilerleyen yerlerinde de karakterin eylemleri üzerinden takip edilir. Feyzullah Ağa, Kırım Hanlığı'nı yeniden mi kuracaksın sorusunu her ne kadar alaylı sorsa da Nizam Dede için bu fikir, hayal değildir, gerçekleşebilecek bir şeydir. Giray bunun farkındadır ve okuru bu tanımlamalarla uyarır.

Hilal Görününce'de figür karakterleştirmesiyle nesil bilgisi de verilir. Türbedar Seyyit Ali, Nizam Dede'yle tanışık olduğunu şöyle aktarır: "Koca Nizam Bey'i kim tanımaz? Ben onu gençliğinden bilirim. Hünerli bir at oyuncusudur. Usta bir bıçakçıdır. Pehlivandır, namlı keday Kutlu Bey'in oğludur." (s. 54). Normalde bu konuşmadaki ilk cümle, diyalogda sıradan gelişir ancak daha sonraki tanımlamalar zaten oğlu Giray tarafından bilinen şeylerdir. Bunların hatırlatılması, okuru bilgilendirme amaçlıdır.

Figür karakterleştirmesinin çok az görüldüğü romanlar da vardır. *Göndönümü* bunlardan biridir. Bu tür romanlarda genellikle anlatıcı, karakterleri tanıtmaktadır. Ancak bazen diyalog bazen de iç monolog aracılığıyla bir

karakter, diğeri hakkındaki düşüncesini ifade eder. İshak Paşa'nın aktarılan diyaloğunda Murat Bey'e duyulan güven tekrarlanır ve Mehmet ağzı süt kokan padişah olarak tanımlanır. Mesela Cebe Ali'nin iç konuşmasında "Bu sefer Mehmet Beğ katı bir padişahtır, şeksiz şüphesiz padişahtır." (Sepetçioğlu, 2019, s. 101) denilir. *Gündönümü*'nde anlatıcı, tamamen karakterlerin zihnindekilerini aktararak anlatıyı sürdürmektedir. Bu nedenle onlarla ilgili bilgiler, aslında anlatıcı odaklı görünse de karakterlerin zihinsel varlıklarıyla aktarılır. Bu nedenle de estetik bakımından önemlidir.

Estetik bakımdan figür karakterleştirmesi yolunu kullanan romanlardan biri de *Kilit*'tir. Ve bu romanda zaman zaman tarihî kişilerin bu tarz örnekleriyle karşılaşılabilir. Bu durum okuru mücadelesine ortak eden güvenilir bir kimlik yaratma arzusunun bir sonucudur. Mesela Çağrı Bey Gümüş-Tekin'in iyi bir savaşçı olduğunu söylemektedir. Okur da buna itimat edecektir. Tarihî bir kişi olarak Çağrı Bey de figür karakterleştirmesinde diğer karakterlere göre daha baskın şekilde vurgulanır. Sarı Hoca Alpaslan'a "… ben karabudundan gelmeyim. Sen Bilge Kağan gibisin. Çağrı Bey'in oğlusun. Çağrı Bey Selçuklu'nun gözbebeğidir. Sen gözbebeğinden yaş çıktığını gördün mü hiç? Benim gözümün yaşı şuralarından çıktı; oralara göz pınarı derler, niye derler, de bakalım? Pınarlardan su çıkar da ondan. Demek ki karabudunun göz pınarlarından yaş çıkar, gözbebeğinden değil" (Sepetçioğlu, 2018, s. 23) der ve okur da bu tarihî kişilerin yüce duruşlarına inanır.

Buraya kadar yer verilen karakterleştirmeler, karakterlerin sadece eylemleriyle var olduğunu gösteren örneklerdi. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda ise karakter anlatıcı Aksungur karakterleştirilmekte ve bu aktarım da kendisi tarafından yapılmaktadır. Emir Afşin Aksungur'a "… Babana layık oğul olduğunu gösterdin. Çok yiğit gördüm ama böyle keskin nişancıyı görmedim." (Boyunağa, 1985, s. 38) der. Bu örnek diğer romanlardan farklıdır.

b. Karakterin Kendini Karakterleştirmesi

Karakterin edindiği bu rol -onun niyetleri doğrultusunda- eyleme karşı itici bir güç olarak tanımlanabilir. Karakter bu güçle kendisiyle yüzleşir, ruhsal durumunu aktarabilir. Karakterin söylediklerinin ya da yaptıklarının kendisi tarafından dile getirilmesi, anlatıya canlılık katar. Bu tür karakterleştirmede iki yol vardır. Birincisinde, kahraman kendisi hakkında bilgi verir. İkincisinde, mektup veya anı yoluyla anlatacaklarına inandırıcılık katar. Modern romanlarda yer alan iç monolog ve bilinç akımı teknikleri de kahramanın kendini tanıtmasında kullanılır (Tekin, 2015, s. 88).

Yeniçeriler'de karakterin kendini tanımlaması yazarın sesini çağrıştırır. Bu ses, her ne kadar dolaysız söylem ile verilse de karakterin söylemi olmaktan uzaklaşır. Mesela Ayşe'nin annesi;

> "… Sana doğruyu söyleyeyim mi Seyfullah Ağa! Bizim kıza öyle hoca moca istemiyorum. Biz evin erkeği yeniçeri olmasına alışmışız. Erkek eve geldiği zaman tahtalar ve duvarlar titremeli. Evde erkek olduğu belli olmalı. Biz mal gözlü değiliz, adam gözlüyüz. Öyle hoca ve kâtip makulesi adamlar bizim gözümüzü doldurmaz ve doyurmaz. Yeniçeri olsun da varsın poturu bin yamalı olsun. Şimdi anladın mı muradımızı? Ayşe yeniçeri kızıdır yine yeniçeriye varacak, yeniçeri karısı olacak yine yeniçeri doğuracak" (Ahmet Mithat, 2001, s. 166)

Burada Ayşe'nin annesi, aynı zamanda kendini ve ailesini de karakterleştirmiş olmakla birlikte yeniçerilerin güçlü ve maddi şeylere önem vermediklerini belirterek önceki dönemlere gönderme yapmaktadır. Ancak Şahap'ın söyleminden bu algının değiştiği anlaşılır. "… Çünkü yeniçeri karısı, yeniçeri kızı, yeniçeri sevgilisi olanlar hiçbir vakitte gülmemişlerdir. O nişanlar sizin kolunuzda, o yatağanlar belinizde iken biz her vakitte ağlarız." (s. 187). Civelek Hüsnü'nün kendini tanıtmasında da bu durum dikkat çeker. "… Hanım nine bana Civelek Hüsnü derler. Ben de yeniçeriyim. (Kendi kendine) Tuhaf sanki karı kıyafetimi görmüyor da. (Kadına hitaben) Ben pek uslu bir çocuğum. Daha hiç kanım yok. Topu topu iki üç adam yaralamışım." (s. 179). Bu konuşmalar Ahmet Mithat'a ait gibidir. Mithat Efendi, anlatacağı hikâyesine destek verecek sözleri karakterlerine söyletmektedir.

Karakterin kendini karakterleştirmesinde yazarın sesinden başka en yaygın biçim, kendini tanımlamasıdır. Anlatıcı bazen bunu karakterin kendisine yükler. *Savcı Bey*'de karakterlerin kendini tanıtması, âdeta kurguda ilk kez sahneye çıkma gibi bir açıklama ile başlamaktadır. Bu nedenle de genellikle diyalogla karakterleştirme söz konusudur. "-İsmim İrini!" (Kozanoğlu, 1958, s. 7). Bunun yanı sıra romanda karakterler meydan okuma yoluyla soylarını da ekleyerek dolaysız söylem örnekleri verirler. Apokavkos kendini karakterleştirir. "Bu edepsizliğinizi kanınızla ödeyeceksiniz. Vasileas'ın muhafız alayları komutanına karşı geldiniz, kılıç çektiniz, sövdünüz" (s. 7). Karakterlerin, sahip oldukları güce karşı tehdit gördüklerinde kendilerini ispatlama girişiminde bulundukları örnekler de vardır. Yine Andronikos'un söyleminde "— Ben Bizans İmparatoru Yuanidis Paleologos'un oğluyum. Benimle dövüşecek olan adamın benimle denk olması gerektir." (s. 12) cümlesi bu tür bir çıkışı göstermektedir. Savcı Bey'in "— Bana da Savcı Bey derler. Diyarı Rum'da Savapolos Savcı diye anılırım. Babam Türk Sultanı Murat Bey'dir. Adım ve namım herhalde prensliğinizden ve babanızın namından

geri kalmasa gerek!" (s. 12-13) sözleri ile İrini'nin "— Türk beylerinden Orhan Bey'in ve Bizans vasileası Yuanidis Paleologos'un kayınbiraderi olan Vasileas Kantakuzinos'un torunu İrini Kantakuzinos benim, efendiler... Babam Mateos Kantakuzinos'un ve dedemin çok iyi kullandıkları Bizans tahtını ben ele geçireceğim ve Bizans'ı yükselteceğim." (s. 29) sözleri, karakter eylemlerinden önceki güç çatışması hazırlıkları olarak figür karakterleştirmeleridir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında da güç çatışmaları ve yüceltmeler, figür karakterleştirmesi ile verilir. Romanda o zamanın veziriazamı olan İbrahim, kendini karakterleştirirken "Pargalı bir gemicinin oğlunu çamurdan alıp güneşe çıkardınız" (Tülbentçi, 2009, s. 148) diyerek kendi hakkında bilgi aktarırken bir yandan da Kanunî'yi yüceltir. Hatta o kadar çok mübalağada bulunur ki âdeta onun doğduğu gün doğduğunu söyler (s. 291). Padişaha kulluk anlayışı karakterlerce sürekli vurgulanır. Mesela Cezayir Sultanı Barbaros padişahın kulu kölesi olduğunu bir diyalogla açıklar (s. 296). Böylece kendini başka bir karakter üzerinden ele almış olur. Çünkü yüceltme, güç çatışmasının bir sonucudur.

Güç çatışmasına örneklerden biri de Hürrem'in Gülbahar'a karşı verdiği mücadeledir. "… ben efendimin sevgili hasekisiyim, bir tanesiyim" (s. 371) diyerek kendi konumunu karşıt karaktere rağmen belirler ve ona meydan okur. Görüldüğü gibi karakterler en çok kendilerini başka karakter üzerinden tanımlamışlardır. Çünkü karakterler kendilerini başka karakterler üzerinden var kılmışlardır.

Çoğu romanda soy meselesi, karakterlerin kendilerini en iyi tanımladığı örneklerdendir. *Hilal Görününce*'de Nizam Dede "… Türk dediğin atsız olur mu? Ben bozkırda doğdum. Bir kıl çadırda doğdum. Deşt-i Kıpçak'ta at koşturarak gücümü kuvvetimi kazandım. Taş gibi, kaya gibi oldum. At üstünde uyudum, at üstünde aş yedim. Öyle zamanlar oldu ki uzun yola çıktığımda at üstünde namaz kıldım." (Çokum, 2016a, s. 21) der. Bu anlatım, Nizam Dede özelinde bir Türk'ün yaşam sürecini gösteren tarihî bir bilgi aktarımıdır. Bu yüzden karakterler genellikle tanıtılırken soyları hakkında bilgiler aktarılmaktadır: Giray da "Adım Giray. Eski Yurdlu Nizam Bey'in oğluyum." (s. 54) diyerek tarihsel ayrıntıların ve kültürel belleğin dayandığı bir çerçevenin tanımlamasına dâhil olduğunu gösterir ve kendi varlığını konumlandırır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde ise Kırım Giray kendini Burkan'a Kerim diye tanıtarak kendini ve Cengiz Han'ı karakterleştirir. Cengiz Han üzerinden kendini tanımlaması, ona karşı övgüsü ve onun soyunu devam ettiren biri olma arzusunu gösterir. Bu yüzden 'Cengiz satırı' gibi bir adam olduğunu söyler. Yani bu adam, düşmanını tanıyan, atı nasıl ılgalayacağını bilen biridir (Çokum,

2016b, s. 31). Ayrıca haksızlıkları mümkün olduğunca engelleyen Ulu Cengiz Han'ın onurlu torunudur (s. 354). Böylece yazar, romanda figür karakterleştirmesiyle okur belleğini kurmuş olur. *Osmancık*'ta Malhun Hatun "… Ben törenin ve anamın ve atamın sözü dışına çıkamam" (Buğra, 2016, s. 59) demektedir. Burada başka bir karaktere isnat edilmese de ait olduğu genel bir topluluğa telmihte bulunmaktadır.

Karakterlerin kendileriyle ilgili söylemleri, açık karakterleştirmeler ile değerlendirildi. Bir de karakterin söyleminden çıkarım yapılarak olumsuz karakterleştirildiği örnekler vardır. Mesela *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Hasan Sabbah kendini karakterleştirirken kibrini gösteren ifadelerde bulunur: "— Beni küçük görme Bahadır! Ben dava adamıyım. Hasan Sabbah! Bu adı unutma! Bu ad, bir gün gelecek duyulduğu yerde fırtınalar koparacak; yürekleri oynatacak. Komutanlar, vezirler, devlet adamları, hatta Sultanlar karşımda korkudan titreyecekler." (Boyunağa, 1985, s. 193). Bu ifadeler aynı zamanda onun eylemleri ile de desteklenmektedir. Ancak burada dikkat çekici olan, bunu dolaysız söylemle ifade etmiş olmasıdır. Yani okur, onunla ilgili dış anlatıcıdan öğrendikleriyle değil, kendi çıkarımlarıyla bir sonuca varacaktır.

Gündönümü'nde okur, iç konuşma ile kendini karakterleştiren Çandarlı Halil Paşa'nın dolaysız söylemi ile karşılaşır. "… Çandarlı soyu olaraktan cinfikirli geçinirken, vay ki vay; bre her Çandarlı'nın kafasında yedi tilki dolaşır kuyruklarını dahi birbirine değdirmez lafını dillere pelesenk etmiş benim gibi biri" (Sepetçioğlu, 2019, s. 113) diyerek kendi ağzından karşıt karakter rolünü açıklar.

Safiye Sultan romanında Safiye Sultan, oldukça kibirli tanıtır kendini. "Beni esir pazarından üç beş altın verilerek alınan kızlarla bir mi tutacaklar? Yoksa taşıdığım asil kana hürmet mi edecekler?" (Tan, 1939b, s. 55). III. Mehmet de tarihî bir kişi olarak zaaf ve zayıflıklarını kendi ağzından vurgular. Onun sefere gidemeyecek kadar yetersiz olduğunu söylemesi dikkat çekicidir (s. 207).

Türk'ün Romanı'nda Cengiz Han oldukça kibirli görünür. Diğer karakterlerce de olumsuz tanıtıldığı gibi söylemleri de kapalı karakterleştirme ile bu çıkarıma varır. Sonuç olarak okur belleği ona karşıt kurgulanır.

Figür karakterleştirmesinde karakterlerin elinden çıkan edebî parçalar, onlar hakkında çıkarım yapılmasını sağlamaktadır. *Cezmi* romanında Adil Giray, mektup içinde bir beyit paylaşarak kendini karakterleştirir: "Hangi bir derdimi hicran ile tadad edeyim/Sen de dad etmez isen ben kime feryad edeyim" (Namık Kemal, 2014, s. 176). Bu beyit onun içinde bulunduğu ruhsal durumu bildirmektedir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında padişah, tarihî bir kişi olarak zaman zaman olaylar hakkında bilgi aktarımında bulunur. Bunun yanı sıra kendini tanıttığı örneklerle de karşılaşılır. Fransa Kralı'na cevap mektubu yazarken fethettiği yerleri belirterek soyu hakkında bilgi verir ve ona kim olduğunu gösterir. Ancak padişahın söylemleri sadece bilgi aktarımı olarak sayılmamalıdır. Romanda, onun iç dünyası hakkında çıkarımlar da yapılabilmektedir. Bu söylemler, bazen bir padişahın ordusu başındaki, bazen de Hürrem'e yazılan bir mektuptaki gazelden parçalarda geçen hâllerdir. Muhibbî mahlasıyla yazılmış beyitlerden onunla ilgili çıkarım yapmak mümkün olur: "Kayguludur gerçi kim zülfü şebinde bu gönül,/Ansa amma arızın, saçın hemen Hürrem düşer/Serteser geşî eyledi gezdi Muhibbî âlem,/Bulmadı bir kimse kim esrarıma mahrem düşer." (Tülbentçi, 2009, s. 208). Bu ruhsal durumlar onun eylemleri ve duyguları arasında iki farklı özelliği dengelemektedir. Romanda tam olarak insanileşmiş görünmese de kâğıt varlık olmadığını da göstermektedir.

Yine bu romanda Fuzulî'nin kendini karakterleştirdiği görülür: "Kerbela'da doğmuşum, yaşımız kırka ulaşmış, adımız Mehmet'tir. Mahlasımız Fuzuli. Türküm, Bayat aşiretindenim. Aciz bir şairim, bu kasideyi bana ilham eden sizsiniz." (s. 339) diyen Fuzulî, padişaha yazdığı kasidesiyle okura telmihte bulunulmasını sağlar.

Şehzade Beyazıt da kendini yazdığı manzume ile karakterleştirir. Kanunî de ona cevap niteliğinde bir manzume gönderir. Karakterlerin söylemlerinde kullanılan bu teknikler, onların kâğıt varlık olmaktan insan olmaya geçişlerini hızlandırır ve bunda kendi katkılarının olması daha da anlamlıdır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde karakterin kendini tanıtırken kâğıt varlık olmaktan uzaklaşarak insanileştiği örnekler daha belirgindir. Han Kırım Giray diğer tarihî romanlardaki tarihî kişiler gibi romanda dokunulmaz muktedir kişiliğini bir kenara bırakarak var olur. Bu tanımlamalar onun sultanlık gücünü zedelemez ve onu yaşayan biri kılar. Tefek Hanım'a "Süt evladınızın deliliklerini yine de seyredersiniz öyle mi?" (Çokum, 2016b, s. 153) ya da "… Birinin iyi sözler, gönüllendirici sözler söylemesine ihtiyacım var, her insan gibi." (s. 171) demesi bunu gösterir. Hatta Maria/Dilara'ya da açıkça bunu bildirmektedir: "Hiddetimi görmediniz henüz! Ben de insanım ve hükümdarım üstelik." (s. 286). Bu romanda görüldüğü üzere tanrılık-hükümdarlık benzetmesi, seçilmiş bir anlatı örneği olmaktan çıkmaktadır.

Figür karakterleştirmesinde son olarak değinilmesi gereken mesele, karakterlerin kahramanlıkla ilgili rollerini tanımlamada hevesli olmalarıdır. Bu durum da okuru hedefleyen bir ispatlama girişimi olarak sayılabilir.

Safiye Sultan'da III. Mehmet'in oğlu Mahmut, savaşçı kimliğe sahip olduğunu annesiyle diyaloğunda dile getirir. *Battal Gazi* romanında Battal Gazi, "— Adım Cafer, Babamın adı Hüseyin Gazi, hocam babamdır, hazır mısın pehlivan" (Soku, 1957, s. 7) gibi söylemlerle eyleme geçer. Bunlar bazen meydan okuma olarak da görülebilir. *Kolsuz Kahraman*'da Arı Basat'ın oğlu, "— Size tez çağda köle olmadığımızı göstereceğiz." (Kozanoğlu, 1964, s. 6) diyerek ad kazanmadan önceki eylemine hazırlık yapar.

Malazgirt'in Üç Atlısı[209]'nda Emir Afşin "… O zamanlar ne ateşli gençlerdik. Oklarımın kaçırdığı hedef, kılıcımın ulaşamadığı düşman yoktu." (Boyunağa, 1985, s. 39) diyerek kahramanlık rolünü, figür karakterleştirmesini kullanarak gerçekleştirir. Tüm bu karakterleştirmeler, yazarın izin verdiği ölçüde karakterin kendi alanına girmesini sağlar ve okurunun da belleğini kuran yazarın hedefi gerçekleşir.

2. Karakterin Sunumunda Yöntem

Roman çözümlenmesi içerisinde karakter sunum yöntemi, önemli bir belirleyicidir. Çünkü yöntemler, anlatıcının karaktere bakışını gösterir. Bu bakış, aynı zamanda metnin tanımlanmasını da sağlar. Böylece tanımlı metin ve karakter arasındaki ilişkiler yöntem sayesinde değerlendirilmiş olur. Anlatıcının söylemleri ve bakış açısı belirlenir. Bu kriterlere göre karakterleştirme yöntemleri üzerine düşünülürse tasvir/açıklama, karakterin konuşmaları, yazarın kullandığı imgeler, karakterin eylemleri aracılığıyla belirlenebilir. Yöntemlerin kullandığı teknikler de karakterleştirmenin gerçekleşmesini sağlar.

> "… Anlatı tekniği anlatıcının ve anlatma işinin seçimini, kastedilen temel öyküsüyle tüm olay örgüsünün yaratılmasını, perspektiflerin ve ifadenin (ya da bakış açısı) seçimi ve çeşitlendirilmesini, kastedilen anlatı aracını, dilbilimsel perspektifi (örneğin, konuşma diliyle resmî dil arasındaki seçim) ve serbest dolaylı anlatım gibi teknikleri içerir." (Hawthorn, 2014, s. 166)

Aslında yöntemi ve tekniği belirleyen bu çeşitlilik, en genel biçimiyle mimesis ve diegesis ile anlatılabilir.

Mimesis, taklitle gerçeğe yaklaşmaktır. Bu gerçek, romanda karakterin sözel davranışları ya da eylemleri üzerinden betimlenir. Diegesis ise anlatı demektir. Sözel davranış içermeyen eylemlerin aktarıldığı dolaylı söylemlerdir. Percy Lubbock'un *The Craft of Fiction* adlı kitabında bu iki kavramdan yola çıkılarak karakter oluşturmanın iki yolunun anlatım ve gösterim olduğu söylenir (Lubbock, 1957, s. 21). Issı ve Özdenapayrı da karakter çiziminde bu

209 Aksungur, aynı zamanda anlatıcı rolünde olduğu için kendini tanıttığı örnekler buraya alınmamıştır. Onun tanıtımı anlatıcı karakterleştirmesi olarak değerlendirilir. Rolü karakter anlatıcıdır.

iki yolu 'açıklama yöntemi' ve 'dramatik yöntem' olarak tanımlamıştır. Ayrıca yazarın bu yöntemlerin her ikisini birden bir eserde kullanabileceklerini açıklarlar (2005, s. 75).

Hakan Sazyek ise "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması" başlıklı makalesinde, ana anlatım yöntemlerinin sayısının ikiden dörde çıkarılması gerektiğine değinmektedir. Bunlar anlatma, özetleme, gösterme ve sahnelemedir. Sazyek, Moran ve Stevick'in kaynaklarını örneklendirerek "Kimi teorik ve eleştirel çalışmalarda da anlatma yerine özetleme; gösterme yerine de sahnelemenin kullanılmakta" (Sazyek, 2004, s. 1) olduğunu belirtir. Bu yöntemleri belirleyen temel basamağı, görülen ve görülmeyen yaşantı olarak belirler ve bunların üzerinden sınıflama yapmaya çalışır. Görülen yaşantı, diyaloglar ve eylemler olarak açıklanırken karakterlerin iç yaşantıları görülmeyendir (Sazyek, 2004, s. 14). Makalede bu yaşantı için kullanılan yöntemlerin teknikleri konusunda da şöyle bir bilgi verilmektedir: "Romandaki öykülemenin, 'görülen yaşantı' ve 'görülmeyen yaşantı' şeklindeki iki temeline de yayılabilen, ilk temele ait 'kişi tanıtımı', 'olay anlatımı' ve 'bütüncül geriye dönüş' (retrospection) tekniği ile ikinci temele ait 'doğrudan iç çözümleme' ve 'dolaylı iç çözümleme' tekniklerini kapsayan yöntemdir." (Sazyek, 2004, s. 5)

Sonuç olarak a) Anlatma yöntemi, figür dışında bir anlatıcı ve bakış açısı gerektirir. "… Figür olmayan anlatıcı, hâkim bakış açısıyla, başta 'kişi tanıtımı' olmak üzere, 'olay aktarımı'ndan 'iç çözümleme'ye kadar pek çok teknik ögeyi uygulayabilir. Veya 'bütüncül geriye dönüş' tekniğiyle kronolojik düzenini kırdığı öyküyü uzak geçmişe götürebilir." (Sazyek, 2004, s. 6). Sazyek, figüratif kadro içinde bulunmayan ve anlatıcının anlattıklarına âdeta tanık olmuş gibi bir izlenime sahip okurun varlığından bahseder. Bu anlatıcıya da 'hayalî' tanımlaması yapar (s. 5). Sazyek, bu hayali anlatıcının Servet-i Fünun'la geldiğini söylemektedir. Tanzimat romanındaki yazar-anlatıcı kavramına da değinmiş olur. Bu anlatılarda yazar anlatıcı araya girerek metne dâhil olur. Okurla âdeta sohbet eder (s. 6). Ama bu durumdan yazarlar giderek uzaklaşmıştır.

b) Özetleme, karakterlerin yoğunlaştırılmış bir şekilde içsel ve dışsal yaşantısının aktarımını sağlar. "Öykülemenin 'görülen yaşantı' şeklindeki temelini oluşturan ve ileriye dönük 'zaman atlaması' ile 'olay genellemesi' tekniklerini kapsayan yöntemdir." (Sazyek, 2004, s. 3). Sazyek, özetlemeyi, zaman atlaması ve olay genellemesi olarak iki bakımdan ele alır. Zaman atlamasında anlatıda gereksiz olduğu düşünülen kısımların atılması; olay genellemesinde pek çok içeriğe hâkim olanların genişlemesi ve yayılması söz konusudur (s. 4).

c) Sahneleme, görülen yaşantıya odaklanmış "… karşılıklı konuşma ('diyalog'), 'tasvir' ve 'ayrıntılı eylem'leri kapsayan yöntemdir." (Sazyek, 2004, s. 2). Sazyek, sahnelemenin göstermeyle bir arada tutulamayacağını açıklar. Çünkü gösterme, görülmeyen yaşantıyı ifade etmektedir.

d) Gösterme, karakterlerin iç dünyalarına odaklanan "… 'iç konuşma' ve 'bilinç akışı' ile dolaylı olarak bu kapsamdaki kısmî geriye dönüş (flashback) tekniklerini kapsayan yöntemdir." (Sazyek, 2015, s.146). Gösterme, dramatik metot kavramıyla da karşılanır. Anlatmadan farkı, figür olmayan anlatıcının aradan çekilmesi ve karakterlerin aktif olmasıdır. Böylece anlatıya psikolojik bir yaklaşımla eğilmek mümkün olur. "Yansıtmacı romanda ağırlıklı ruh tahlili tekniği olan iç çözümlemenin dolaylılığı ve yapaylığı, yerini doğrudan doğruya figürün iç dünyasını bizzat kendisinin anlatmasındaki doğrudanlığa ve doğallığa bırakır." (Sazyek, 2004, s. 11). Sazyek, gösterme yönteminde karakterin kullandığı teknikleri de şöyle açıklar: Karakter güncel bir durum üzerinden içe yöneldiyse iç konuşma ve bilinç akışı; geçmişten yola çıkıyorsa kısmî geriye dönüş (flashback) tekniğini kullanmaktadır (s. 11).

Hawthorn ise bu konuda daha genel bir değerlendirme yapar. Ona göre en kalıcı edebî karakterin özelliği üzerine düşünüldüğünde, karakterler hakkında konuşulanlar değil (anlatıcının ironik tutumunu istisna sayar), karakterlerin konuştukları belirleyicidir (Hawthorn, 2014, s. 203). Bu anlamda göstermeyi, açıklamadan öncelikli saymaktadır. Çünkü açıklama, karakterleri cansız objeler gibi görmeye neden olmakta; gösterme ise bir nevi yaşar görünmeyi sağlamaktadır (s. 203). Böylece karakterleştirmede de en temel iki yöntem ortaya çıkar: açıklama yöntemi/açık karakterleştirme ve dramatik yöntem/kapalı karakterleştirme.

Dramatik yöntemde bilgiler parça parça verilir. Hatta karakterin çevresiyle olan ilişkisi ve söylemleri de kendi hakkında bilgilerin aktarımında kullanılabilir. "Klasik romana egemen olan açıklama yönteminde okuyucu edilgendir; söylenenleri dinler, yapılan açıklamaları kabullenir veya kabullenmek zorunda kalır. Oysa modern bir nitelik taşıyan dramatik yöntemde, okuyucu etkindir; o, bir dinleyiciden çok, bir izleyicidir." (Tekin, 2015, s. 92). Açık karakterleştirmede anlatıcı, kahramanla ilgili bilgiler aktarabilir ve diğer kahramanlar da bu rolü üstlenebilir. Bu sebeple karakterleştirme, anlatıcı tarafından da karakter tarafından da aynı bakışla değerlendirilebilir. Kapalı karakterleştirmede anlatıcı ve karakterin konumu farklı olduğu için karakterin davranışlarına ve anlatıcının güvenilir olup olmadığı meselesine odaklanılabilir. Bu nedenle kapalı karakterleştirme, anlatıcı ve karakter bakımından iki farklı başlıkta ele alınmıştır.

A. Açık Karakterleştirme/Açıklama Yöntemi[210]

Açık karakterleştirme, karakterin doğrudan ve olduğu gibi tanımlandığı, yorumlanmayan ifadelerden oluşan bir karakterleştirme çeşididir (Tekin, 2015, s. 85). Bu ifadede diyalogdan çıkarım yapmak dahi söz konusu değildir. Okuru yönlendiren olumlu ve olumsuz her şey aktarılan bilgilerle öğrenilir. Bu bilgiler betimleme basamağındadır. Figür olmayan anlatıcının genellikle okurun izlenim kazanmasını sağlayan durumlar üzerinden yaptığı bir karakterleştirme söz konusudur. "Sergileme ve açıklama terimleriyle de anılan bu tarzda genellikle başkişi için romanın başında, diğer figürler için de öyküye katıldıkları metin halkasında yer verilen bu pasajlarda figürler daha çok geçmişteki durumlarıyla ve yaşantı biçimleriyle sunulur." (Sazyek, 2015, s. 201). Karakterin yaşantılarının figür olmayan anlatıcı tarafından aktarımı dışında karakterin kendisi hakkında ya da başka bir karakter tarafından da gerçekleşmesi mümkündür. Bu durumda da karakterleştirme "karakterin iç ve dış özelliklerine, belirli alışkanlıklarına vb. atıf yapabilir." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 73). Ancak karakterlerin davranışlarını en yakından gözlemleyenler tarafından sözel olarak çıkarım yapmak söz konusu olabilir. Bütünsel/blok, dinamik ve eponim tanıtma açık karakterleştirmeyi gerçekleştiren tekniklerdendir.

a. Bütünsel[211]/Blok Karakterleştirme/Tanıtma

Blok karakterleştirme, figür olmayan anlatıcının karakteri metne dâhil ettiği ilk ana işaret etmektedir. Bu an, başkarakteri ve diğer karakterleri toplu bir şekilde değerlendirerek başlayabilir. Yani önce eski nesil, daha sonra yeni nesil tanıtılarak anlatıya katılabilir. Tabii romanlarda bu durum bütüncül geriye dönüş ile de gerçekleştirilebilir. Ancak bütüncül geriye dönüşte sadece hâkim bakış açısıyla figür olmayan anlatıcı değil, karakterin diyalogları da katkı sağlayabilir (Sazyek, 2004, s. 8). Her ikisinde de ortak olan blok/bütünsel bakış yani, genellenebilir statik tanıtmadır. Bu tanıtmada anlatıcı yorum yapmaz ve tasvir etme yoluna gider.

Ahmet Mithat, *Yeniçeriler*'de karakterleri tanıtırken ilk olarak bu yöntemi kullanır. Anlatı, ocak çorbacılarından Osman Çorbacı'nın babası Seyfullah Ağa ile Ayşe'nin babası Hüseyin Çorbacı'nın tanıtılmasıyla başlar. Daha sonra diğer karakterlerle ilgili fiziksel ve ruhsal bir tasvire geçilir. Mithat Efendi'nin anlatısının mukaddimesi olarak saydığı ilk iki bölüm olan

210 İngilizce terim karşılığı: 'explicit characterization'

211 Çalışmalarda bütüncül kelimesinin de kullanıldığı görülmüştür. Bütüncül geriye dönüş tekniğinin adında da bu kelime dikkat çeker.

'Osman Çorbacı ve Ayşe' ile 'Allah Yef'al Ma Yeşau'[212] blok karakterleştirmenin görüldüğü yerlerdir. Yazar anlatıcı, buralarda olay örgüsünü kurarken âdeta bir soyağacı çizer.

Battal Gazi romanında da soy bildirme amaçlı genelden özele bir sınıflama yapılır. Romanda önce kahramanlık örneğine atıf olarak destanlardan başlanır ve Türk kahramanlığından örnekler verilir; sonra Battal Gazi'nin babası ve atı sonra da ad kazanmadan önceki hâli Cafer (Battal Gazi) tanıtılır.

Türk'ün Romanı'nda da Süleyman Şah, Ertuğrul Şah ve Osman Bey soy ağacı şeklinde karakterleştirilir. Onlar Oğuz Kara Han nesli olarak adlandırılmıştır (Mehmed Nâfi, 2018, s. 20) ve kendinden sonra geleceklerle kültürel bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır.

Malazgirt'in Üç Atlısı'nda da Bizans'ın korkulu rüyaları olarak tanıtılan Emir Afşin, Davut Bey, Çağrı Bey, Porsuk Bey, Hasan Bey gibi kahramanların tanıtımı blok olarak yapılır. Çünkü onlar, Türk devletinin varlığını sürdürecek olanlardır.

Cengiz Han romanındaki blok karakterleştirme ise karakterin diyaloğuyla verilmesi bakımından diğerlerinden farklıdır. Ulu Gökçe, karakter olarak blok karakterleştirme yaparak Cengiz Han'a seslenir. "… Baban Yesügeydir. Onun babası Bertan Han, onunki Kabul Hal, onunki Tümene Han, onunki Bay Songur Han, onunki Kaydu Han, onunki Detumenin Han, onunki Boğa Han'dır. Burciken kanı taşıyorsun. Fakat şu yaşa gelinceye kadar bir kere olsun başını göğsüne eğip Moğol nedir diye düşündün mü?" (Tan, tarihsiz, s. 22-23). Karakterleştirmenin blok şekilde sıralanmasının sebebi yazarın sözünü karaktere emanet ederek Moğol'un Türk olduğu fikrini vermektir.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de karakter ağzından blok karakterleştirme örneği verilir. Bu örnek, bütüncül geriye dönüş tekniği ile Birinci Mengli Giray Han'dan itibaren tarihî kişileri takip eder. Bu karakterleştirmenin amacı ise Osmanlılarla Kırımlıların fetihlerde beraber olacaklarına ve birbirlerini kollayacaklarına dair tarihsel ayrıntının okur belleğine katılmak istenmesidir. Aslında karakter söylemleri kapalı karakterleştirme olarak da düşünülebilir ancak bu kısımlar, yazarın sözünü emanet ettiği aktarmalar olduğu için açık karakterleştirme örneği olarak alınmıştır.

Osmancık romanında blok karakterleştirme, karakterin zihinsel çıkarımları üzerinden verilir. Osmancık, Gündüz ve Savcı'nın "bilgilerine ve akıllarına hayrandı." (Buğra, 2016, s. 10). Banu Çiçek, Bay Koca, Burla Hatun ve Ayna Melek "… onun gönül ışıklarıydı." (s. 10). Turgut Alp, Hasan Alp, Saltuk Alp, Aykut Alp, Gazi Abdurrahman, Ak Temür, Kara Mürsel, Kara

212 Allah dilediğini yapar.

Tekin de ona örnek yiğit kahramanlardı. Bu söylemler anlatıcının değil de Osmancık'ın söylemleri gibidir. Bu karakterler romanın başında bir anlatı kurarak Osmancık'ın gelişim evresini çerçeveler. Romanın sonunda Osmancık'tan Osman Gazi Han olup ölüm döşeğine gelene kadar ruhundan geçen tüm isimler sıralanır. Bu rüya gibi bir tanımlamadır. "Ertuğrul Beğ Gazi oğlu, Cankız'dan doğma Osman Gazi Han son nefesini vermiştir." (s. 375). Bu romanda blok karakterleştirme bir süreç hâlinde karakterlerin ve anlatıcının söylemiyle kaynaştırılarak verilmiştir.

Bozkurtların Ölümü'nde de romanın bölümleri 'eponim' örneği gösterir ve bunlar o karakterin tanıtımını bütünsel olarak aktarır. Mesela Onbaşı Sançar başlıklı kısımda, onun kim olduğu, ailesi, eylemleri, sahip oldukları, ruhsal özellikleri sırayla anlatılır ve bu anlatımlar açık karakterleştirme şeklinde verilir. "Sançar az konuştuğu gibi az da yerdi… Beğendiğini övüp beğenmediğine sövmezdi" (Atsız, 2015, s. 72-73). Diğer bölümlerdeki alt başlıklar da buna benzer bir şekilde ilerlemiştir.

Cezmi'de Namık Kemal, bu tarz karakterleştirmeyi karşılaştırma yaparak kullanır. Bu karakterler olay örgüsüne dâhil olmasalar da tarihî kişilere telmihte bulunarak tarihsel ayrıntının verilmesi bakımından anlamlıdır. Romanda detay verilmese de Muhammet Giray, Gazi Giray, Saadet Giray, Mübarek Giray kurguya ilk katılımlarında bütünsel olarak karakterleştirilirler. *Hilal Görününce*'deki blok karakterleştirme, *Cezmi* romanındakine benzer. Anlatıcı hikâyesinin çerçevesinde tarihî kişileri birer cümleyle özetleme tekniği ile tanıtır. *Hilal Görününce*'deki tek fark, anlatıcının şahsileştirilmiş bir anlatıcı olmasıdır. Son olarak, *Cezmi*'de ertelenen bazı hikâyeler de blok karakterleştirme tekniğiyle anlatılır. Mesela Adil Giray'ın yardımcı karakteri İbrahim, Perihan'ın yardımcı karakteri Sadık anlatıya bu şekilde katılırlar.

Safiye Sultan'da da Tülbentçi'nin romanlarına benzer şekilde yüzlerce karakter bir arada dipnotlarla tanıtılır. Bu anlamda zaman zaman bütüncül geriye dönüşle, zaman zaman da olay zamanında ayrıntılarına kadar blok karakterleştirme örnekleri görülür. Hatta romanın ilerleyen bölümlerinden bir yerde tarihî geçmişe dönerek padişahlar ve eşleri sıralanır ve Malhatun dipnotla tanıtılır (Tan, 1939b, s. 112). Bütün bu karakterleştirmeler anlatıcı tarafından yorumlanmaz, açık bir şekilde verilir.

b. Dinamik Karakterleştirme/Tanıtma

Bu tür karakterleştirme, karakterin daha çok eylemlerine odaklanır ve davranışları üzerinden geçirdiği değişimi ifade eder. Karakterin uzamsal ve fiziksel konumundan ileri gelen her türlü açık karakterleştirme, karakterin

gelişim sürecine odaklanmaktadır. Mesela karakterin fiziksel olarak gençlikten olgunluğa geçmesi, açık ve dinamik karakterleştirmedir. Ancak bu fiziksel olgunlukla davranışları arasında okur çıkarımları, kapalı karakterleştirmedir. Bu karakterleştirmede, karakterin değişken özellikleri de yorumsuz aktarılabilir ancak bu yöntemde, odak nokta karakterin eylemleriyle tanıtılmasıdır. Ayrıca romandaki tanıtımı, blok karakterleştirmeden farklı olarak bir süreci ifade etmektedir.

Savcı Bey'de karakterin diyalogları dinamik karakterleştirmeye malzeme olur. "Mavromati, yan gözle yeni gelen yolcunun atına bakıyordu. Acı acı güldü: — Hayırlı günler Apokavkos, dedi." (Kozanoğlu, 1958, s. 5). Burada Apokavkos, anlatıya ilk kez ve bir karakterin iletişimiyle girmiştir. Anlatıcı okurun çıkarım yapmasına izin vermeden onu bireysel olarak sahneye getirir. Ayrıca bu romanda karakterlerle ilgili süreç içerisinde karşılaştırma dahi anlatıcı tarafından açıkça verilir: "Savcı Bey ne kadar şen ve alaycı ise Yıldırım Beyazıt Bey de onun tersine o kadar mağrur, aksi, sert ve soğukkanlı idi." (s. 62). Böylece karakterlerle ilgili söylemler hakkında okura, sadece okumak ve kabul etmek kalır. *Kilit*'te de Sarı Hoca ve Sav-Tekin'in karakterleştirildiği yerler buna benzer bir dinamik örneği gösterir. Sarı Hoca, Alpaslan'ın olgun davranışlarını gördükçe doğduğu yılı düşünmeye koyulur. Ama Sav-Tekin'e göre o hâlâ bir çocuktur. İki karakterin Alpaslan'ın eylemleri üzerine olan konuşmaları, açıkça ve bir çatışma unsurunu tetikleyici şekilde verilmiştir.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da ise Yıldız, güzelliği, nişancılığı ve ağırbaşlılığı ile tanıtılır ancak daha sonra vahşileştiğine dair eylemleri görülür. Ondaki bu değişim roman boyunca açık karakterleştirme ile verilir. *Battal Gazi*'de de başkarakterin tok gözlü olduğu, anlatıcı tarafından açıkça söylenir. *Öksüz Turgut*'ta Turgut da eylemleriyle süreç içerisinde açık karakterleştirme yoluyla tanıtılır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de Kırım Giray, kendi eliyle ağaç diken, ot ayıklayan, hayvan bakımı yapan, mutfağa giren, elinde maşa balık kızartan bir tarihî kişi olarak kurgulanmış ve dinamik karakterleştirme tekniği kullanılmıştır. Çocukluğunda Arslan Giray'la saray odalarında yaramazlık yapan, herkes gibi bir insandır. Eylemleri ile romanda açık karakterleştirmelerle yer alan Kırım Giray, Lehçe konuşurken, sürek avında, 'ölçülü ve zahmetsiz yürür'ken hatta kimseyi horlamayan, dertlere ve dileklere kapısı açık bir han olma özellikleriyle açık karakterleştirilir.

Dinamik karakterleştirmede dikkat çeken unsurlardan biri, karakterin süreç içerisindeki dönüşümüdür. Yine *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Maria/Dilara'nın

ciddi merakları ve olgun davranışları, bazen çocuklaştığı anlar da açıkça verilmiştir. Kırım Giray'ın kişilik değişimi de Dilara'nın ölümünden sonra anlatıcı tarafından açıkça belirtilir.

Yeniçeriler'de yazar anlatıcı, Osman Çorbacı ve Ayşe'nin ruh hâlini tanımlarken açık karakterleştirme yoluyla "…ömrün içinde bazı bazı böyle büyük acılara dahi tesadüf edileceğini anladılar," (Ahmet Mithat, 2001, s. 167) der. Bu cümle, hâkim bakış açısı ile karakterin ruhsal büyüme sürecinden geçtiğine işaret eder. Ve anlatıcı, bu bilgiyi doğrudan vermiştir. Okur, karakterin söylemlerinden ya da ruhsal bunalımlarının ifadelerinden çıkarım yapmamaktadır.

Öksüz Turgut'ta Mustafa Ağa deli lakabıyla tanıtılır. Onun cesareti, büyüklüğü yazar anlatıcı tarafından kumandanlık vazifesi için uygun görülmez. Çünkü savaş başladığı zaman Deli Mustafa düşünmemeye başlar; bu nedenle de vezirlik ya da paşalık görevleri ona göre değildir. O sadece savaş meydanlarında ölümün peşinden koşar. Yazar anlatıcının tabiriyle ölümü küçümser. Savaştan önce bir kumandanın olması gerektiği gibi düşünceliyken savaş sırasında değişmektedir. Yazar anlatıcı, bu özelliğinin dışında onu, dindar ve inanç sahibi biri olarak anlatır. Sabahları erken kalkışını, dinine devletine, padişaha, şehitlere dua ettiğini yani eylemlerinde iki farklı kişilik gösterdiğini açık karakterleştirme ile aktarır.

Cengiz Han romanında Cengiz'in, karısı Börta'nın Merkitler tarafından kaçırılıp hamile bırakılması üzerine yüzünün gece gibi kararması ve kısa bir andan sonra gülümsemeye başlaması dikkat çekicidir. Ondaki bu kısa sürede duygusal değişim yalan söylemeden önceki davranış özellikleridir. Cengiz, çocuğun kendine ait olduğunu söyleyerek ele güne karşı gülünç düşmekten kurtulmayı ister. Eşini koruyamama, erlik gösterememe olarak aktarılır. Börta'nın suçu olmamasına rağmen onunla bir anlaşma yapar; artık ona yakınlık göstermeyecek ve çadırını ayıracaktır. Mağdur olanın dışlanmasına neden olan bu durumda Cengiz, "— Artık anlaştık. Ben suçumu anladım, cezamı da yüklendim. Sen de ilerisine gitme, bahtına razı ol. Dünya böyle yürür, böyle geçer!" (Tan, tarihsiz, s. 80) der. Buradaki mesele kadının erkeğin malı olarak görünmesidir. Böylece erkek, bütün malı gibi sahip olduğu kadını da koruyacaktır. Erkeğin kadınına yapılan hakaret doğrudan erkeği aşağılama anlamını taşır. Fakat bu aşağılama erkeğe ait soyun/iktidarın alanının da kırılması/bozulmasıdır. Romanda Cengiz'in bu sebeple yaptıkları açıkça verilir.

Cengiz'in Beyter'i yani kardeşini öldürmesi de romandaki olumlu karakterleştirmelerden farklı bir örnek olarak dipnotla da açıklanan bir vakaya

işaret eder. Çünkü Cengiz, onun öldüğünü fark edince ağlamaya başlar. Öfkesiyle hareket eden Cengiz, ızdırap duyar. Öfkesiyle merhameti arasında kalan kişilik özelliklerinin eylemlerini etkilediği görülür.

Zümrüt Gözlü Sultan'da karakterler diğer karakterin zihninden tanımlanır. Bunlar dolaylı iç çözümlemelerdir. Mesela Daye'nin Hürrem'de gördükleri üzerinden Hürrem tanımlanmıştır: "Daye, Hürrem Sultan'ın zümrüt rengi gözlerinde şimdi yalnız ateşi görmüyordu, bu alev ateşin üzerinde bir sis inmişti. Yaşlarla doluydu bu gözler… Ağlamak üzereydi." (Yeşim, 2004, s. 336). Romanda karakterin gözleminden yararlanılan bir üslup benimsenmiştir. Yine "Yaya topçubaşı Selim, göz ucuyla bakınca Zal Mahmut'un bir koç boynuzu yemiş insanın perişanlığı içinde sarsıldığını gördü." (s. 308) ifadesi de karakter bakış açısına örnektir. Bu tanımlamalar romanda açıkça yapılır. *Osmancık*'ta da Mihail'in dostluğu Osmancık'ın zihninden geçenlerle aktarılır.

Kara Davud'da epigraf olarak da geçen nâra ve karakter eylemleri, anlatı içinde çok defa gerçekleşir. Anlatıcı karakterleştirmesiyle yapılan 'başkarakter' eylemleri: "Fakat Kara Davud ümitsizliğe düşmemişti. En tehlikeli zamanlarda bile kaybolmayan soğukkanlılığıyle uzun kılıcını sıyırarak kantarmaları topladı ve havada tehditkâr ölüm şimşekleri çizerek parlayan kılıcını salladı. Özengileri üstünde doğruldu. Vadilerde gök gürlemesini andıran bir nâra yankılandı." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 201) şeklindedir. Bu eylemlerin yanı sıra romanda en dikkat çekici mesele, Kara Davud ve Fatih Sultan Mehmet arasında geçenlerdir.

Kara Davud'un eylemi anlatıcı tarafından şöyle karakterleştirilir: "Kara Davut ellerini göğsü üzerinde çaprazladı, kaşlarını çattı. Dişleri asabiyetle gıcırdadı. Yavaş, fakat metin adımlarla İkinci Mehmet'in ta burnu dibine yanaştı. Gök gürlemesini andıran bir ses işitildi: — Çünkü… Duyuyor musun? Çünkü İren zevcem benim." (s. 416). Bu tanımlama, romanın ilk baskısında padişaha tokat atılmasıyla devam eder. Yazar sonraki baskılarda bu sahneyi çıkarmıştır. Fakat her ne kadar bu sahne romandan çıkarılsa da tasvirler izlenimi devam ettirmektedir. Çünkü sultana bağırma cesareti gösterilmiş olması, dikkat çekicidir. Sultan ve halk arasında alışılagelen kulluk ilişkisinin zedelenmesi, klasik tarihî romanlarda alışılagelen bir karakterleştirme değildir: "… Yumruğunu havada tunçtan bir gürz gibi salladı. Salonun ölüm sessizliğine bir nâra savurdu. — Haaaaaaayyy!!!" (s. 417). Burada dinamik karakterleştirme söz konusudur.

Sultan da anlatıcı tarafından açıkça şöyle karakterleştirilir: "İkinci Mehmet sapsarı kesilmişti. Yanık renkli yüzünü çenberleyen kıvırcık sakalı diken

diken olmuştu. Burun delikleri taşkın bir hiddetle açılıp kapanıyordu. Karşısındaki adamı çiğ çiğ yemek için kendini güç zaptettiği belliydi." (s. 418)

Yine bu romanda ağlayabilen 'kahraman karakter' klasik tarihî romanların geneline göre farklılık gösterir. Kara Davud, mermer kulede Kara Duman'ın da zindana atıldığını öğrenince ağlar ve anlatıcı onun gözlerinden nohut büyüklüğünde yaşlar aktığını söyler (s. 483). Kahraman karakterlerin genelde zaafları ve üzüntüleri pek anlatılmasa da burada yazar, açık karakterleştirme ile karakterine insani özellikler katar.

Kanunî Sultan Süleyman romanında padişahın gözyaşlarının akması, Şehzade Mustafa konusunda yanlış karar vermesi de benzer bir örnektir. "… Sağlığımda hiçbir şehzademiz hakkısaltanat iddiasında bulunamaz" (Tülbentçi, 2009, s. 535) der ama uyku uyuyamaz, sinirleri bozulur. Bu ikili davranış padişahlık ve babalık arasındaki gerilimi gösterir. Yazar anlatıcı da bu durumları açık karakterleştirir. Ayrıca romanda padişahın yaşı epeyce geçtikten sonra içkiyi bırakması, kuvvetli bir bünyeye sahip olması, ava çıkması, süratle at binmesi gibi özellikleri anlatılır. Ancak yaşlılığı, onun kendi içiyle münasebetini arttırmıştır. Şehzade Mustafa, Cihangir, Beyazid ölmüştür ve onların ölümlerinde hata payı olup olmadığını düşünür. Sonrasında da "… Süleyman'ın en büyük endişesi oğlu Selim'in, bıraktığı devleti layıkıyla idare edip edemeyeceği idi. Ona fazla itimadı yoktu." (s. 647) şeklinde psiko-anlatı tekniğiyle ruhsal çözümlemeyle açıkça aktarılır.

Cezmi'de ise şair yaradılışlı Cezmi'nin cirit konusundaki maharetlerinin uyandırdığı hayranlıklar anlatılır. Cezmi'nin buna karşı tepkisi ise eyleminden farklı bir tarzdadır. Oldukça mütevazı olan Cezmi, Ferhat Ağa'nın gururunu kıracak kadar güçlü eylemleriyle tezat oluşturacak yaradılışı bünyesinde taşıdığını gösterir. "… karn-ı evvel meşahir-i guzatından Amr bin Mudi Kerb'in Kadisiye melhame-i kübrasında ibraz eylediği zorbazuya nazire yapar gibi bir Acem süvarisinin dizginine sarılarak çiredestane bir maharetle kendini idam ederek altındaki şahbeğendiye süvar oldu ve o mücahitlerin arasına karıştı." (Namık Kemal, 2014, s. 68). Cezmi'nin benzetme yolu ile anlatılan eylemleri, bu yaradılışının bu boyutunu da göstermiş olur. Yazar anlatıcı tarafından onun hem eylemleriyle aktif hem de şair yaradılışıyla hassas kişilik özellikleri açıkça verilir.

Safiye Sultan'da da tarihî kişilerin eylemleri ve ruhsal durumları arasındaki çatışmalar süreç içerisinde 'açık karakterleştirme' ile verilir. Zaman zaman da dolaylı iç çözümleme ile ruhsal değişimler açıklanır. Mesela Safiye Sultan'ın bu ismi almadan önce Bafa olarak Türklerin korkunç olmadıklarına dair değişen algısı, Safiye Sultan olduktan sonra tekrar nüksetmiş ve

düşmanca tavırlarıyla betimlenmiştir. Türkler zafer kazandıkça Safiye Sultan yatağa düşecek kadar rahatsız olduğunu gösterir biçimde tasvir edilmiştir. Bradigo, elli Müslüman'ı öldürdüğü için idam edildiğinde, padişahın yanında sevinir görünüp altın dağıttırdıktan sonra onun yanından ayrıldığında ağladığı anlatılmıştır.

Yine bu romanda Sultan Murat da dinamik karakterleştirme ile anlatılmıştır. Sultan Murat, kendi zevkine zarar vermemek için dünyanın altüst olmasına izin verecek kadar hodkâm bir adam olarak tanıtılır. Eylemleri daha doğrusu eylemsizliği ile bu tanımlamalar desteklenmiştir.

Gündönümü'nde hem içsel hem de fiziksel çatışma ile dinamik karakterleştirme örneği verilir. Mehmet'in hocası Molla Gürani ile arasında geçen münasebette sopayla kendisine vurulacağı zaman hocasının kolunu tutup sopayı da dizinde kırması anlatılır. Bu durum hem çocuk Mehmet'ten beklenmeyen bir çeviklik hem de cesarettir. Onun padişahlığa kadar giden çizgide çocukluktan itibaren olgun duruşu, açık karakterleştirmelerle verilir. Onun atta, kırda, avda sürdürdüğü eylemleri, Molla Gürani'den kaçışı, entrik unsuru harekete geçiren dinamik karakterleştirmelerdir.

c. Eponim[213] ve Epigraf

Anlatı başlıkları karakterleştirmeye açık bir şekilde katkı sağlayabilir. Örneğin roman başlığı, başkarakterin adıyla aynı olduğunda, okuru bir biyografiye yönlendirebilir. Epigrafta anlatının dışında karakter hakkında bilgi yer alabilir. Bu başsözler, karakterin ruhsal hâllerini ortaya koyabilir. Okurun karakterle arasındaki mesafeyi belirleyebilir (Kıran, 2011, s. 207).

Yeniçeriler'de roman başlığı, âdeta bir gruba hitap etmektedir. İç başlıklar ise bu grup içerisindeki insanın yaşantısına odaklanır: 'Osman Çorbacı ve Ayşe', 'Yeniçeriler', 'Cellat Hasan Kanlı Mustafa ve Civelek Hüsnü' şeklinde adlandırılan bu bölümler, adı geçen isimlerin metne girişini müjdeler. Ancak ünvanlar, kapalı karakterleştirmeye dâhildir. Romanda "Allah Yef'al Ma Yeşau"[214] başlığı vardır. Bu başlık, *Kur'an*'da yer alan 'Ali İmran suresi'nin 40. ayetine göndermedir. '"Zekeriyya Rabbim demişti, benim nasıl oğlum olabilir ki ihtiyarlık üstüme çökmüştür, karım da kısır. Böyle de olsa demişti, Allah dilediğini yapar. Anlatıda bu ayete yapılan gönderme, bir yeniçeri nezdinde inancın sarsılmasını göstermesi bakımından önemlidir." (Tuğcu, 2017, s. 738). Bu vesileyle romandaki karakterlerin hayatına etki edecek bir ögeye işaret edilmiş olur.

213 Fransızca terim karşılığı: 'eponyme'

214 Allah dilediğini yapar.

Savcı Bey romanının başlığı da 'eponim' örneğidir. Savcı Bey'in başından geçen maceralar üzerine kurulmuş bir romandır. Bu romanın iç başlıklarında da eponim görülür: İrini, Pirinkipis Paleologos, Vasilisya İrininin Hazinesi, İrini Kantakuzinos, Serseriler Kralı Zenon, Vasilisya İrini'nin Hazineleri, Kiryos Mavromatis'in Kulakları Niçin Uzundur?, Andronikos Kafeste, Bir Sultanla Bir İmparator, Bayezit Bey Yıldırım Gibi, Savcı Bey, Apokavkos Geliyor, Monoel, Türk Tarihi Değişiyor, Kutlu Boğa, Beyazıt Bey, Savcı Bey İsyan Ediyor, Murat Bey Kızıyor, Savcı Bey Yalnız, Hacı Ali, Murat Bey, Savcı Bey, Savcı Bey'in Hoşça Geçen Günleri, Andronikos Paleologos, Vasilisa İrini, Manoel'in İntikamı, Doğan Bey, Andronikos Paleologos Nerede?, Vasileas Andronikos. Bütün bu karakterler, o bölümle ilgili bir açık karakterleştirme örneğidir. Çünkü hem bu karakterlerden söz edileceği belirtilmiş hem de yer yer eylemleriyle gösterilmeye çalışılmış olur. Bu başlıklarda önemli olan, anlatı hızının kesilmesi ve merak unsurunu kamçılamasıdır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da romanın başlığı içerisinde 'Güneş' adı geçmektedir. Bu isim hem roman karakterine hem de olumlu bir inanca ortaklık etmektedir. Asya kelimesi de Türklerin yaşadığı mekâna atıfta bulunmaktadır. Bu coğrafya içerisinde yaratma bir isimle, Elagöz kabilesi başlıklı bir bölüm paylaşılır. Yine Kıratlıların Akını başlığı da Elagöz kabilesi gibi Türkler arasındaki bölünmeye işaret veren anlatıların ifade edildiği kısımlardır. Bu romandaki 'eponim', Türklerin durumunu beyan etmektedir.

Öksüz Turgut'ta da *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* romanına benzer konuya değinilir. Ancak burada tarih kitabı gibi tarihsel ayrıntılar verilmektedir. *Öksüz Turgut*'ta "Deli Mustafa'nın Derdi" gibi karakterin macerasına yönelik başlıkların yanı sıra "Dedelerimiz Türkler", "Türk Bayrağı", "Büyük Türkler" gibi başlıklarla Türk varlığı tanıtılmaya çalışılmıştır. Bu kısımlar 'diegesis'e yaklaşır. *Cezmi* romanında anlatılan tarihsel süreçle benzerlik gösterir. *Öksüz Turgut, Cezmi*'den farklı olarak Osmanlı kimliğini de Türk kelimesiyle karşılar ve Yıldırım Bayezid adlı tarihî kişiye odaklanmış, müstakil bir bölüm içerir.

Türk'ün Romanı ana başlık olarak hikâyeyi çağrıştıran bir karakterleştirme örneğidir. İç başlıklarda karakter adı üzerinden bölüm de yer almaktadır. Bu başlıklar yazarın iddiasını göstermektedir. Zaten bunu epigraf ve mukaddime ile de açıklar. Türk'e özgü davranış kalıplarına odaklanan romanda, okurla sözleşilerek Türklerin romanı yazılsa nasıl olur iddiasında bulunulmuştur. Ancak romana bakıldığında bu iddianın biraz zayıf kaldığı söylenebilir.

Battal Gazi romanında bölüm, Battal Gazi diye başlar ve anlatı hangi karakterle devam ederse onun adıyla başlık kurulur. "Hüseyin Gazi'nin Feci Akıbeti", "Kumandan Müslime ile Battal Gazi", "Aspaya Ana ile Battal Gazi" gibi başkarakterle ilişki ağları da sıralanmıştır ve olay akışına göre okur, önceden hangi karakter ilişkisine geçileceğini başlıklarla haber almaktadır. Bu başlıklar içerisinde dış anlatıcının taraflı söylemi vardır. İzavrili Leon'un anlatıldığı bölümün başlığı "Hain Bir Kumandan"dır. Bazen de karakterler hakkındaki olumsuz karakterleştirmeler, vaka sunumuyla başlıklandırılır: "Cadı Marya Battal Gazi'yi Niçin Zehirledi?" ya da bir diyalog parçası şeklindedir: "Battal! Sen Yalnız Harp Meydanlarının Değil, Kalplerin de Kahramanısın" Aspaya'nın söylediği bu cümle, bölümün adı olmuştur. Anlatıcı başlıkla okuru da yönlendirebilir: "İmparator Leon'un Garip Teklifi" gibi. Böylece okur, bölümde okuyacaklarına ve Leon'un teklifine farklı bir açıdan bakamayacaktır. *Cengiz Han* romanında da ana başlık eponim olduğu gibi iç başlıklarda da "Cengiz Han, Temuçin Nasıl Cengiz Oldu?" ya da "Cengiz'in Başına Gelenler" gibi iç başlıklar *Battal Gazi* romanındakilere benzemektedir.

Kolsuz Kahraman'da "Bir Adsıza Ad Konuyor" başlığı, klasik tarihî romanda sık rastlanılan kahramanlık kazanma üzerinden bir karakterleştirmedir. İlerleyen bölümlerde "Kolsuz Adam", "Kolsuz Kahraman", "Alpago Yiğit" gibi iç başlıklarla karakterin başından geçen maceralar anlatılır ve *Battal Gazi* romanında da karşılaşılan olay örgüsüne yönelik durumlar, okura önceden sezdirilir: "Alpago'nun Esrarı" gibi.

Deli Deryalı romanı karakterleştirmeyi çağrıştıran bir eponim olmasından başka bölüm başlıkları da karakterin başındaki vaka sunumuna işaret eden örneklerden oluşur: "Aslen Rum Olan Pargalı Gemicinin Esir Oğlu Bir Gün Azat Edilmiş", "Merhale Merhale Yükselmiş ve Nihayet Sultan Süleyman'dan Mührü Hümayunu Almıştı". Bu vaka sunumları okura yönelik hazırlıklar sayılabilir. Romanda vaka sunumlarının yanı sıra tarihsel ayrıntılar da eponim ile verilir. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda da anlatıcı karakter, "Numan Dede" adlı iç başlıkta, destan karakterine benzeyen dedesini ve onun üzerinden kendini karakterleştirir. "Emir Afşin'le Nasıl Tanıştım"da olay örgüsü-karakter ilişkisini verir. "Emir Afşin'in Anlattıkları"nda karakter ağzından tarihî bilgiler aktarılır. Bu romanda biyografik içerikli başlıklar da yer almaktadır. "Fatımîler", "Hasan Sabbah'ın Fikirleri" başlığı ile de tarihsel ayrıntılar verilmektedir.

Birçok klasik tarihî roman, bazı bakımlardan biyografik romanın sınırlarına müdahildirler. Bu örnekleri eponim ile de bu örnekleri gösterir. *Zümrüt Gözlü Sultan* romanı ile kastedilen Hürrem Sultan'dır. Romanda da onun

fiziksel karakterleştirmesi dikkat çekici olduğu gibi karakterlerin eylemleri de bu tarz bir karakterleştirmeye bağlanarak verilmiştir. Bu anlamda başlığın tanımlama şeklinde verilmesi, yazarın üslubuyla uyumlu görünür.

Vâlâ Nureddin'in *Baltacı ile Katerina* adlı eserinde (2004) romanın adı, eponim özelliği gösterir. Bu roman, Baltacı Mehmet Paşa'dan ziyade Katerina'nın ve dış çerçevede anlatılan hikâye karakterlerinin romanıdır. Murat Sertoğlu'nun da *Baltacı ile Katerina* adlı bir romanı (1977) vardır. Burada da eponim örneği görülse de Baltacı, bu romanda da ikincil dereceden ele alınır. Aslında romanın Türk tarihi hakkında bir anlatı olduğu vurgulanmak için Baltacı'nın adından faydalanılmış olmalıdır.

Kara Davud ise bir yaratma karakterdir. Bu başlık romanda bir karakterin başından geçen maceraya odaklanıldığını gösterir. Romanın girişine eklenen Ahmet Haşim'e ait yazıda da "… Tarihe mâl olmuş meşhur adamların terceme-i hâlini roman şeklinde hikâye etmek." (s. 4) yazılıdır. Yani yazarın amacı, tarihte var olmuş Kara Davut'a benzer pek çok kahramanın olduğu göstermek ve bunların sergüzeştlerini yazmaktır. Romandaki bölümlerden biri de Kara Duman'dır. O da bir yaratma karakter olarak başından geçenlerin anlatıldığı bölümde Kara Davud'un yardımcı karakteri rolüne girer.

Kanunî Sultan Süleyman romanı, eponim olarak biyografik romana yaklaşır. Ancak bu romanda her bölüm, tarihî ayrıntılara odaklanmış ve tarihî kişi, bu ayrıntılar içerisinde yerini almıştır. Hatta her bölümün başında olay örgüsü, mekân, zaman ile ilgili kısa başlıklar sıralanmıştır. Bu başlıklarla anlatıdaki hangi karakterlerin o bölümde yer alacağı önceden anlaşılmaktadır. Tülbentçi romanın havasına âdeta tarih kitabı özelliklerini katmıştır.

Safiye Sultan'da hem romanın adında hem de iç başlıklarında eponim görülür. Bu, bir biyografik anlatıyı hazırlar gibi görünse de tarihî roman özelliklerini karşılaması ve her tarihsel ayrıntıya özellikle dikkat edilmesi, yazarın tür konusundaki yaklaşımını gösterir. "Deli Caferle Kara Kadı" ya da "İmparatoriçe Safo" gibi başlıklar okurun, yazarın hikâyesini anlatacağı kişilere odaklanması gerektiğini gösterir.

Osmancık'ta ise bir eponim olarak romanın adı, ironik bir anlatıyı hazırlar. Çünkü iç kapakta, romanın adının hemen altında "Cihan devletini kuran irade, şuur ve karakter" (Buğra, 2016, s. 3) notu yazılıdır. Her ne kadar bir kahraman hikâyesinin çocukluktan itibaren ele alınacağı çağrıştırılsa da onu özellikle de bir tarihî kişi olarak irade, şuur ve karakter kavramları altında toplayan özelliklerinin çocukluğundan itibaren görülen hâlleri olduğu anlatılmak istenir. Bu nedenle Osmancık, sınırları belli olmayan, kabına sığmayan ve aslında bu yüzden kahraman olabilen biridir. Ede Balı'nın

sesi, onun olgunlaşmasını sağlar. Hatta romanın bölümlerinden birinde bu duyum bir epigraf olarak paylaşılır: "— Ey Osmancık; Tanrı yolunu ve gözünü ışıtsın; gönlünün, kılıcının gücünü pekiştirsin; haktan, adaletten, insaftan, azimden garib komasın." (s. 121). Ede Bali'nın ona dair söylediği tüm sözler, onun bütünleştirici bir kişi olmasını sağlamak içindir. Onun bu süreci beylikten, gaziliğe, gazilikten gazi hanlığa değin eponim olarak verilir.

Klasik tarihî romanlarda dikkat çekici tekniklerden biri de 'epigraf'tır. Bu kısımlar vaka dışında yer alır. Ancak anlatıyla alakası, yazarın seçimleri bakımından belirleyicidir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da "Başlangıç" adıyla bir bölüm açılır ve bu bölümde bir çobanın sesi paylaşılır. Burada epigrafa benzer söylemle karşılaşılır. Bu söylemde seslenilen yiğitlerdir. "Çinliler üzerinde Hanlık eden atalarımızı ne çabuk unuttuk? Onları, her sabah uyanırken ve her gece gözlerimizi kaparken neden anmıyoruz?" (İskender Fahreddin, 1933, s. 5). Bu epigraf hem yazarın anlatısına kaynaklık edecek hem de her dönemdeki okurlarına mesaj verecektir. Bu anlamda romanın 'etik mesafe' bakımından okurla yakınlaştığı görülür. Ayrıca epigraftaki son cümle oldukça önemlidir. "Ey, kımız içmekten gözleri kızıllaşan ve başları dönen yiğitler! Oğulları için güneşten uğur dileyen saçı ağarmış ninelerimiz, gözlerinizin içine bakıyorlar ve neden aylak durduğunuzu anlamak istiyorlar!" (s. 5). Burada bir türkü parçasıyla okuru anlatı içine çekerek karakterlerin eylemlerine katacak bir anlatı hedefi gösterilmiş olur.

Türk'ün Romanı'nda epigraf, okura hitapta bulunulan bir öğüttür. Burada tarihteki gerçek hikâyelerin anlatıldığı belirtilerek yazıldığı dönemdeki diğer romanlardan farklılaşan özelliklerine dikkat çekilir. "Türk tarihinin merak-âver ve hakiki maceralarına ve bilhassa Osmanlı Türklerinin Anadolu'ya hicretlerine sebep olan vakayi-i tarihiyeye müsteniden yazılan bu kitap, her Türkün okuması lazım olan bir romandır. Bu romanda, aşk ve Beyoğlu maceraları değil… Belki hakiki Türklüğü, Türk'ün mazisini ve bu mazinin pür-ihtişam vakayii musavverdir." (Mehmed Nâfi, 2018, s. 7). Yine epigrafta Napolyon'dan bir söz paylaşılır. "Dünyayı zapt etmek için bir Türk ordusunun başında bulunmak kâfidir. Fakat eski Türklerin ahlaklarına mâlik bir ordu olmalıdır ki Atilla'nın, Cengiz'in, Timur'un seferleri tekrar edebilsin!" (s. 8). Yazar, bu tarihî kişiler gibi bir millet yaratma arzusunu edebî eserlerle göstermektedir. Mesela Kara Davud, bu milletin parçası olarak diğer kahramanların temsili konumundadır. *Kara Davud* romanında da yazar, bir karakter söyleminden hareketle "— Vur haa! Vur bıraaaa! Vur biraha! Neslimin bin boyunduruk vurularak sindirildiği günlerde bu eser, sırf bu nara için yazılmıştı. Bu nara duyulsun da silkinilsin, şahlanılsın, köpekleşme bitsin, bir şahsi haysiyet devri doğsun…" (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 2)

der. Haysiyet devri ile kastettiği, diğer klasik tarihî romanlardan biraz farklı olsa da milletin varlığını düşündürmesi konusunda ortaklaşır. Bu romandaki tek fark, padişah ve halk arasındaki kulluk mesafesinden sıyrılma arzusunun beyan edilmesidir.

Ak Topraklar'da kitabın başında yazarın baş harflerine yer veren bir epigraf vardır. Bu notta romanın neden yazıldığı ve hangi malzemeden faydalanıldığı açıklanır. Faydalanılan malzemeler sözlü kültürdendir. Amaç Büyük Türkiye ülküsünün devamlılığını sağlayacak bir eser vermektir. Bunun için de bu kısımda deyişlerden, yiğitlik anlatılarından hatta velilerin kerametlerinden derlemeler yapıldığı söylenir.

'Büyük Türkiye Ülküsü' *Devlet Ana*'da ironik bir şekilde ima edilir. Bu romandaki epigrafta Nazım Hikmet'in dedesi Nazım Paşa'dan bir söz aktarılır: "Be biz Osmanlılarız, bizde çok insan bulunur." (Tahir, 1971, s. 5). Bu 'çok insan' sözünün, uluslu olmak anlamında olduğu düşünülebilir. Emine Işınsu'nun, 'yurdun bütün çocuklarına' notunu düştüğü romanı, Oğuz soyunun devamlılığına odaklanmaktadır. Burada Osmanlılık değil, Türklük kavramı etrafında Anadolu'nun yurt edinilmesi vurgulanır.

Klasik tarihî romanlarda, epigraflardaki değinmelerden biri de tür hakkında yapılan açıklamalardır. *Şimal Rüzgârı*'nda anlatı bir mukaddime ile başlar. Burada eserin bir roman olduğu vurgulanır ve okur belleğini kurgulayan söylemlerde bulunulur. *Zümrüt Gözlü Sultan* ve *Cengiz Han* romanlarında da başlığa 'tarihî roman' notu düşülmüştür. *Öksüz Turgut* romanının kapaktaki başlığının hemen altında, 'millî ve tarihî roman' ibaresi vardır. Okur, bu notla romanı okurken anlatılanlara inanması gerektiğini bilir ve yazar anlatıcının yönlendirmelerine uyar.

Epigrafta edebî eserlerden bazı kısımların paylaşılmasıyla metinlerarası ilişki kurulur. *Hilal Görününce*'de Gözleveli Âşık Ömer[215]in metin parçası, epigraf olarak verilir. Sadettin Nüzhet Ergun, Âşık Ömer'in seferde askerlerle beraber birçok yeri dolaştığını söylemektedir (Ergun, tarihsiz, s. 10). Âşık Ömer'in "Hicran macerası sığmaz kitaba/Kalem âciz oldu yazdım usandım" (s. 5) sözleri de bu romanda şahsileştirilmiş anlatıcı Felekzede'nin hikâyesi ile metinlerarası bir ilişki kurmuştur. Yine başka bir bölüm başında III. Selim'e ait bir dörtlük paylaşılır. Bu dörtlük, padişahın Kırım işgali hakkındaki üzüntüsünü ifade eder. Romanda, Buğra Alpgiray'ın şiirinden epigraf olarak paylaşılan bir kısım da vardır. Ancak burada olay zamanından farklı bir döneme işaret edilir. Çünkü bu isim II. Dünya Savaşı

215 Kendisinin nereli olduğu konusunda farklı bilgiler vardır. Bu bilgilerden biri de Kırımlı olduğu ve 18. yy.da yaşadığıdır. Romanda anlatılan zamana ait bir tarihsel ayrıntı sayılması isabetli görünür.

yıllarında yaşamıştır. Romanda tematik benzerlikle Kırım-Rus ilişkilerine dikkat çekilmiştir. "Uzaklarda yurdum, burdan çok uzak" (Çokum, 2016a, s. 185) ifadesi, böyle vurguyu taşıyan bir sitemdir. Raşit Aşkî Özkırım (Çorabatır) ismiyle paylaşılan epigrafta gözyaşı çeşmesine atıfta bulunulur. Ayrıca Çorabatır mahlasıyla şiirler yazan Raşit Aşkî'nin bu mahlası, bir destanın varlığına işaret eder. Görüldüğü gibi epigraflar edebî metnin etrafında kültürel bir çerçeve kurmaktadır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde ise başkarakterin ruhsal özelliklerine çıkarımda bulunulacak girişler paylaşılır. Romanın başındaki epigraftan anlaşılacağı üzere 18. yy.'da Kırım Hanlığı'nın başkenti olan Bahçesaray'da, Kırım Giray ve Dilara Bikeç arasında yaşanmış olan aşkın anlatımı olacağı okura önceden bildirilir. Bu tarz girişler, romanın diğer bölümlerinde de yer alır. Hatta buralarda Kırım Giray'ın ifadeleri ile de karşılaşılır. "… Akşama karıştım Canay atımla. Gündüzüm güneşim uzakta kaldı." (Çokum, 2016b, s. 80). Kırım Giray'ın epigraf olan dolaysız söylemleri, bölüm içerisindeki anlatıcının söylemlerine yapılmış bir ön söz sayılabilir.

B. Kapalı Karakterleştirme/Dramatik Yöntem[216]

Dramatik yöntem/kapalı karakterleştirme, açık karakterleştirmede olduğu gibi karakter hakkında bilgi verirken okuru en başında uyarmaz ve tanıtmayı doğrudan yapmaz. Bu karakterleştirme iki şekilde mümkündür. İlkinde karakterin kişiliği, davranışları, dili, diyalogları, fiziksel durumu aracılığıyla aktarılır. Bu oto-karakterleştirmedir. Okuyucu, karakterin kişiliği, davranışları, dili vb.'den bir çıkarım yapar. Yani okuyucu, karakterin kendisi hakkında fikir verme amacı olmadan bilinçsizce okura gösterdikleri üzerinden çıkarım yapar. İkincisinde figür olmayan anlatıcı ya da diğer karakterlerin çıkarımlarıyla bilgi edinilir.

Kapalı karakterleştirmede, sahneleme ve gösterme yöntemleri üzerinden değerlendirme yapılarak görülen ve görülmeyen yaşantıyla sonuca varmak mümkündür. Bu değerlendirmeler üç şekilde yapılmaktadır.

> "… Bunlardan birincisi sözel davranış, yani karakterin belli bir durumda söylediklerinin ve kullandığı dilin, onun ait olduğu toplumsal çevre, eğitimi, bağlı bulunduğu sınıf vb. ile ilgili bir gösterge işlevi taşımasıdır. İkincisi, sözel olmayan davranış, yani karakterin belli bir durum karşısında gösterdiği davranış, onun korkak, yalancı, sinsi, kibar, ikiyüzlü vb. şekillerde karakterleştirilmesine sebep olabilir. Üçüncü olarak da karakterin giyim tarzı, kullandığı aksesuarlar, fiziksel görünüşü, sık sık gittiği yerler vb.

216 İngilizce terim karşılığı: 'implicit characterization'

> hususlar vasıtasıyla da kapalı bir karakterleştirme yapılabilir." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 73)

Okuyucular da böylece çıkarım yaparak ahlaki ve ideolojik tutumlar kazanırlar.

Okurun çıkarımlarına yönelik gösterme yönteminde kullanılan kısmi geriye dönüş tekniği, kapalı karakterleştirmede kullanılır. Bu teknik "… anlatma yöntemine ait bütüncül geriye dönüşten çok farklı bir yapıya sahiptir." (Sazyek, 2004, s. 13). Çünkü gösterme yöntemi odağını karaktere göre belirler. Karakteri tanıtma yani onun ruhsal büyüme süreci, bütüncül geriye dönüşle değil, daha kısıtlı bir geçmişin karakter tarafından hatırlanması ve anlatması ile öncelik kazanır. Böylece kısmi geriye dönüş de iç konuşma ve bilinç akışı gibi karakter bilincinin gösterilmesi şeklinde bir özelliğe sahip tekniktir (s. 13). Bu durumda diyalog, iç monolog[217], bilinç akışı gibi terimler arasındaki farklar bilinmelidir.

Karakter, diyalog yoluyla kendisi hakkında açıkça bilgi verebilirken karşılıklı konuşmalar sayesinde karakter hakkında çıkarım yapılabilir. İç monologda ise karakter düşüncelerini dışa vurur.

> "İç konuşmayı, yapı bakımından, doğrudan iç çözümlemenin fazlalıklarından arındırılmış bir benzeri olarak niteleyebiliriz. İç çözümlemede tekniğin içeriği (" ") arasına alınır ve ardından figür olmayan anlatıcının 'diye düşündü' veya 'diye içinden geçirdi' gibi ifadesiyle tamamlanır. Bu uygulamada figürün " " içindeki düşüncelerinin genellikle kendi anlatıcılığı aracılığıyla aktarıldığını da ekleyelim." (Sazyek, 2004, s. 12)

İç monologda öznel bir bakış açısı hâkimdir. Tıpkı bilinç akışı gibi. Her ikisi de karakterin zihninin nasıl çalıştığını içeriden görme durumuna odaklanırlar. Ancak bilinç akışı serbest çağrışım gerektirir. Kavramsal iç monolog ve algısal iç monolog diye iki kavram, bu konuyu daha iyi açıklayabilir.

> "… Kavramsal iç monolog karakterin aklından geçen gerçek sözcüklerin kayıtlarını nitelerken, algısal iç monolog, iletişim, karakterin dile getirilmemiş duyum izlenimlerinin (bir anlatıcının içsel analizi olmaksızın) uylaşımsal sözel dönüşümü anlamına gelsin. Bu durumda bilinç akışı kavramı başka bir anlam için serbest kalabilir, düşünce ve izlenimlerin rastgele sıralanması anlamına gelebilir." (Chatman, 2009, s. 176)

Hawthorn'un dediği gibi de iç monologda karakterin bilinç akışı yer alabilir ancak her bilinç akışı iç monolog olmayabilir (Hawthorn, 2014, s. 188).

217 Buraya kendi kendine konuşma da eklenebilir. İç monolog (interior monologue) ile kendi kendine konuşma birbirinden farklıdır. Kendi kendine konuşmada (soliloquy) düşünceler diyalog gibi aktarılır ve karakter kendisine sen diyerek hitapta bulunur (Akşehirli, 2007).

Ama her ikisinde de karakterin ne düşündüğündense[218] nasıl düşündüğü meselesine odaklanılmaktadır. Böylece de karakterin bilinci üzerinden öznel bir karakterleştirmeye şahit olunur.

a. Anlatıcı Bakımından Kapalı Karakterleştirme

Güvenilirlik ve güvenilmezlik, anlatıcı ile karakter üzerindeki konumu itibarıyla anlatıcı odaklı bir mesafeyi düşündürür. Bu mesafe karakterden bağımsız değildir. Ancak karakterin bilinci yani bakış açısıyla özdeşleşmek için bir bağlantıya ihtiyaç vardır. Yani karakter bakımından güvenilirlik meselesi, karakterleştirmenin bağlamına bağlıdır. Anlatıcı bakımından güvenilirlik ise yazarı da ilgi alanına çeken bir duruma işaret eder. *Kurmacanın Retoriği* kitabında güvenilir ve güvenilmez anlatıcı kavramı hakkındaki bilgilere yer veren Wayne C. Booth, anlatıcı ve yazar ilişkisi üzerine kurduğu mesafeye göre tanım yapmaktadır. Ona göre yazarın normlarına uyan anlatıcı, güvenilirdir. Bu bakış açısından uzaklaşan anlatıcı, güvenilmezdir.

Anlatıcının karakter hakkında yaptığı çıkarımlar, anlatının güvenilirliği konusu üzerinde düşündürür. Çünkü anlatıcı, karakterin davranışlarının dışındaki kısımlarda kendi sesiyle konuşmaktadır. Bu seste ahlaki gözlemlerde de bulunabilir. Hatta karakterin davranışlarını metne dâhil eden yazar olmasına rağmen, karakterin varlığına ne kadar yaklaşıldığı da önemlidir. Karakterin bilinci yeni bakış açısıyla sunulduğunda karakterler kendisine karşı güvenilmez olabilir (Chatman, 2009, s. 147). Çünkü karakterin açıkça ifadeleri kapalı karakterleştirmedir, çıkarım gerektirir. Figüral karakterleştirmede güvenilirlik bağlama göre şekillenir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 154). Anlatıcının güvenilir olup olmaması ise karakterin güvenilirliğine etki etmektedir. Mesela anlatıcının güvenilirliği ironi ile zayıflamaktadır. Anlatıcı bilerek kendini güvenilmez kılar. Bu sırada birinci şahıs ile anlatımı seçer. "… birinci şahıs anlatıcının geçmişteki ruhuna erişmesi, üçüncü şahıs kurmaca metinlerin her-şeyi-bilen anlatıcısının kendi karakterlerinin ruhlarına erişmesinden daha zordur." (s. 158). Bu anlatım yazarın durumunu sorgulatır.

Booth'a göre anlatıcıyla arasında yakınlık-uzaklık meselesi üzerine değerlendirmede bulunulan yazar, ima edilen yazardır. İma edilen yazar, yani zımni yazar, bir nevi yansımadır. İkinci benliktir.

> "Yaratılan bu ikinci benlik ya da onunla ilişkimiz konusunda hiçbir terimimizin olmaması enteresan bir durumdur. Yazarın çeşitli veçheleriyle ilgili terimlerimizin hiçbiri tam olarak yerine oturmaz. Kimi zaman 'persona', 'maske', ve 'anlatıcı' kullanılır, ama bunlar daha yaygın olarak eserdeki

218 Karakterin ne düşündüğü iç çözümleme tekniğiyle ifade edilebilir.

> konuşmacıyı ifade eder ki bu konuşmacı ondan muazzam bir ironiyle ayrı duruyor olabilecek zımni yazarın yarattığı unsurlardan biridir sadece. 'Anlatıcı' genellikle eserin 'ben'i olarak düşünülür, ama 'ben' sanatçının zımni imgesiyle neredeyse hiçbir zaman bir değildir." (Booth, 2012, s. 83)

Booth, böylece onu etten kemikten olan yazardan ayırır. Ona göre ima edilen yazar kısıtlı bilgiye sahip olabilir, anlatıcıyla arasında düşünce birliği sağlanamamış olabilir ya da kasıtlı olarak okura ironik bir ifade verilmesi amaçlanmış olabilir. Bunlar, anlatıcı odaklı anlatının güvenilirliğini zayıflatır.

1. Güvenilir Anlatıcı

Mesafeli ya da müdahaleci zımni yazarın varlığı (Booth, 2012, s. 92), güvenilir ve güvenilmez anlatıcının ortaya çıkışını belirlemektedir. "… Bir yazar okuyucunun bir karaktere ne kadar empatiyle yaklaşacağını, anlatı uzaklığı ile kontrol edebilir." (Hawthorn, 2014, s. 183). Yani yazar ve okurun karaktere hangi mesafeyle yaklaşacağı önemlidir.

Güvenilir anlatıcı "…kitaba ait olan persona'yı, ikinci benliğe yansıtmak için insanın tüm benliği üzerinde ustalaşmasıyla ilgilidir büyük ölçüde." (Booth, 2012, s. 93). Bu nedenle de güvenilir bir sözcü rolüne de girebilir. Yani ima edilen yazarın normlarına uyar. Bu normlara uyan üçüncü şahıs anlatıcı, birinci şahıstan güvenilirdir. Çünkü birinci şahıs anlatıcı, başkalarının iç dünyalarını yansıtamaz. Bu durumda yazar, karakteri ele geçirebilir.

Bahtin'in değerlendirmesine göre yazar, karakteri ele geçirdiğinde otobiyografik olamaz ancak karakter yazarı ele geçirdiğinde otobiyografiktir. Bu sebeple de anlatının kaçıncı şahısla yapıldığı önem kazanmıştır. Bahtin, yazar tarafından ele geçirilen karakter için "… Sözde klasikçilik'in kahramanı bu tip bir kahramandır. Bu kahraman tipi, yazarın ona eklediği tamamen sanatsal, tamamlayıcı bütünlüğü kendi hayat-konumunda kendi içinde korur. Daha doğrusu, kendi içindeki her ifadesinde -her edimde, her yüz ifadesinde, histe, sözde- onu dışarıdan belirleyen estetik ilkeye sadık kalır" demektedir (Bahtin, 2005, s. 36). Bu anlamda da üçüncü şahıs anlatıcının güvenilirliği daha anlamlı olur.

Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş* adlı kitabında "Hafıza ile tarih, birinin sadakati ile diğerinin hakikiliği arasındaki rekabet, epistemolojik düzeyde karara bağlanamaz." (Ricoeur, 2012, s. 547) demektedir. Hafıza sadece geçmişin canlanmasını sağlamaktadır. Gerçeklerin sadakatini ölçebilecek bir düzlem yoktur. Böylece klasik tarihî roman, hafıza gibidir. Bu anlamda güvenilirliği de hafızayı taşıyana göre belirlenir.

Yeniçeriler'de henüz yazar ile anlatıcı kavramları ayrışmamıştır. Bu açıdan bakılırsa okuru, yazar yönlendirir ve yazar, metnin içinde yer alan diğer

karakterlerce görünmeyen bir hayalet karakter gibidir. Bu romandaki en önemli kıstas, yazarın karakterleri ele alırken güvenilir anlatıcı örneği sunmasıdır. Bu da *Don Kişot'tan Bugüne Roman* kitabında da geçen 'metnin babalığı' kavramı ile açıklanabilir (Parla, 2021, s. 114). Mithat Efendi'nin metnin babası olması ise karakterin iç konuşmasına yer verdiği (Osman Çorbacı) örneklerin az olması ve karakterin bilinci hakkında düşünmede tecrübesiz oluşuyla ilgilidir. Bu tecrübeyi yazarlar, metin üzerindeki otoriteden sıyrılıp anlatıcıyı keşfettiklerinde kazanacaklardır.

Daha önce de bahsedildiği üzere geleneksel anlatılarda yer alan iç konuşmalar, tiyatro sanatından gelen bir üslup alışkanlığıdır. Bu yüzden Ahmet Mithat'ı burada bilinçli bir uygulamada görmek tartışılabilir. Bireyin özgürlüğünü karaktere tanınan özgürleşme anlamında kullanması için henüz erkendir.

Yeniçeriler romanında karakterleştirmede dikkat çeken unsurlardan biri, tanrısal bakış açısıyla anlatılırken anlatıcının karakterin sesini duyamadığı kısımların olmasıdır. Bu durumda yazar, metnin üvey babası da olabilir. Okurun metne ait olduğu romanlar için söz konusu olan bu durum, yazarın otoritesinin tartışılmasını getirir. Genelde üçüncü tekil şahıs bakış açısıyla yazılmış anlatılarda güvenilir; birinci tekil şahıs bakış açılı karakter anlatıcılar güvenilmez anlatıcı örnekleri sunarlar. Hatta üçüncü şahsa rağmen tanrısal bakış açısından uzaklaşarak yazarın normlarını da belirsiz kılabilirler. Mesela tanrısal bakış açısına rağmen Şahap'ın Civelek Hüsnü'ye söylediği cümle, romanda aktarılmaz. Burada anlatıcının bilincinin zaman zaman diğer karakterlerin bilincine daldığı veya okurun zihninde dolduracağı boşluğu merak uyandırma amacıyla kullandığı düşünülebilir. Yine Mithat Efendi, tanrısal bakış açısıyla yazarken karakterlerin iç sesini duyamadığı bir cümleden de bahseder. Bu, Şahap'ın Civelek Hüsnü'ye fısıldayarak söylediği cümledir. "Kızın ne söylediği işitilmemiş idi. Fakat döner iken Hüsnü'nün 'O artık geçmiş ola, bir daha hiç boşlar mıyım?' demesine bakılır ise kız mutlaka 'Aman işin arkasını boşlama' demiş olmalıdır." (Ahmet Mithat, 2001, s. 180). Görüldüğü gibi anlatıcı, zaman zaman güvenilmez anlatıcıya yaklaşmaktadır. Ancak yine de güvenilir anlatıcı örneği romanda baskındır. Bu romanda Mithat Efendi, kendine bir karakter seçerek kimin suçlu ve suçsuz olduğuna karar vererek açıklamada bulunur ve okuru yönlendirir. Burada karakteri kişi olarak temsil aracı olarak seçer. "Şimdi burada bilmeli ve anlamalıyız ki bizim Civelek Hüsnü…" (s. 183) diye başlayan araya girişin sebebi de bununla açıklanabilir görünmektedir. Okur, onun söylemlerine ve davranışlarına şahit olmadan anlatıcının sözüne inanır ve yargıda bulunur.

Savcı Bey'de karakterlerle ilgili ünvanlar dipnotlarla verilir. Bu kısım vaka dışı olmasına rağmen güvenilir anlatıcıyı destekler. Yani onun sözleri doğrudur algısı yaratır. Bunun yanı sıra romanda yazar anlatıcı, "Manoel ve Andronikos hayatlarında ilk kez babalarının koruyucu alayları başkomutanına, önünde diz çöktüren bir yabancı ile karşılaşıyorlardı." (Kozanoğlu, 1958, s. 12) derken Apokavkos'tan bahseder. Bu anlatım okur için güvenilirdir ve Savcı Bey'in güçlü ve dik duruşlu karakterleştirilmesine katkı sağlar. Ayrıca yazar anlatıcının Andronikos hakkındaki söylemleri de güvenilir anlatıcıyı destekler. "Andronikos ne kadar cesur olursa olsun, gene bir Bizanslı idi. O da her Bizanslı gibi eğlence, har vurup harman savurma, entrika, ayaklanmalar ve ahlâksızlıklar kaynağı olan Bizans'ta büyüdüğünden canını pek kolay kolay ortaya koyamazdı. Kendisine meydan okuyan bu gençle vuruşmaktansa, bir gece vakti yolunu bekleyip arkasından hançerlemeyi, yahut adamlarına buyurup gizlice öldürmeyi daha doğru ve daha kurnazca bir iş sayardı. Hafifçe sararan yüzünü zorla gülmek için buruşturdu." (s. 12). Anlatıcı, okuru Andronikos konusunda uyarır ve onunla ilgili bir kötülük beklentisi oluşturur.

Yazar anlatıcı, romanda tanrısal bakış açısıyla anlatırken gözlemci bakış açısıyla tek bir cümle kurar ve tekrar eserin başından itibaren kullandığı bakış açısına döner. "Bu meyhanelerden en kalabalık ve en pisinin arka odalarından birindeyiz." (s. 37). Burada yazar anlatıcı okurla ortaklaşır, okuru da o odanın içinde gördüğünü ve okurun kendisini orada görmesi gerektiğine inandırır.

Kanunî Sultan Süleyman romanında da Sultan Süleyman, Gülbahar'ı "Sen kadınların en güzelisin" (Tülbentçi, 2009, s. 15) diye karakterleştirirken hemen ardından yazar anlatıcı, "Gülbahar, hakikaten güzel bir kadındı." (s. 15) diyerek okuru ikna edecek bir söylemde bulunur. Yine *Kilit*'te Tuğrul Bey'in zihinsel çatışmasına şahit olunur. Tuğrul Bey, bu sırada Çağrı Bey hakkındaki şüphesini dile getirir. Sonra da bundan utanır. Karakterin zihinsel söyleminde "Acaba Çağrı'nın gizli bir düşüncesi mi vardı?" (Sepetçioğlu, 2018, s. 31) ifadesi aktarılırken yazar anlatıcı, bunu belirsiz bırakmaz ve "Tuğrul Bey, nasıl bir kör şeytan şüphesinde kavrulduğunu hissederek utandı" (s. 32) der.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da vaka dışı anlatıcı, okuru ikna edici söylemlerde bulunur. Ancak bu söylemler karakterin söylemleriyle bir arada verilmez. Romanda dış anlatıcının varlığı belirgindir. *Battal Gazi*'de ise karakter ile anlatıcının söylemlerinin benzeştiği yerler vardır. Karakter, "— Lalacığım! Din ve millet uğruna görülecek bir hizmet için Bizans diyarına kadar gidiyorum. Bu yolda, gidip gelmemek var." (Soku, 1957, s. 50) derken anlatıcının söyleminde de "… Hurafelere inanacak kadar boş kafalı olmadığı

için, keşişin söylediği cazu hikâyesine de inanmıyordu." (s. 55) şeklinde tanımlama yapılır. Her iki söylem de aynı karakter özelliğine uygun düşer.

Battal Gazi'de ayrıca anlatıcı, "Hilekâr Leon…" diye karakterleştirme yapar. Yazarın normlarına göre Türk olmayanlar olumsuz karakterleştirilir. Anlatıcı da buna uyar. *Hilal Görününce*'de de yazar anlatıcının karakterlerle ilgili taraflı davranışları vardır ve bunlar oldukça tutarlıdır. İgor için "… Şeytanın kibri. Başka hiçbir şey." (Çokum, 2016a, s. 167) denir.

Bu romanda farklı bir örnekte de güvenilir anlatıcı ortaya çıkar. Çerçeve hikâyedeki anlatıcı, Kırımlılar hakkında olumlu değerlendirmelerde bulunacağı zaman daha öncesinde tarih kitaplarında böyle belirtir. Normalde şahsileşmiş bir anlatıcının ironik söylemleri, güvenilmez anlatıcıyı gösterir ama burada okur ikna olmak için yaratılır. Bu anlatıcının okuru ikna etme yollarından biri, gerçek bir hikâye anlattığını beyan etmesidir. Beyana göre anlatıcı, iç hikâyedeki Nizam Bey ile tanışmış olduğunu ve onun evinde misafir olduğunu söyler. Böylece okurun kurgu içinde kurguya inanması beklenir.

Malazgirt'in Üç Atlısı'nda da karakter anlatıcı olarak güvenilmez anlatıcı ihtimali vardır. Ancak Aksungur, ima edilen yazarla çelişmeyen söylemlerde bulunur. Bu anlamda karakter anlatıcının güvenilirlik meselesi, ironik değil tutarlıdır: "Yaşım on altıya gelmişti. Kendimi çok güçlü hissediyordum. Gücümü sarf edecek yerler arıyordum. Güreşler beni tatmin etmiyordu. Sahici savaşlar istiyordum." (Boyunağa, 1985, s. 32). Bu dolaysız söylemle anlatıcı karakter de olsa, yazarın anlatmak istediği kahramana uygun özelliklerini taşıyan bir karakter yarattığını göstermiş olur.

Gündönümü'nde ise anlatıcının karakterin zihnindekileri aktarmayı üstlendiği anlatıcı, taraflı davranışlar sergiler görünür ancak bunlar anlatıcı ve karakterin söylemlerinin kaynaştığı yerlerdir. Daha doğrusu karakterin dolaylı söylemleridir. Yazarın okur tarafından karakteri tüm insani özellikleriyle tanımasını hedeflediği bir anlatıcı özelliğidir.

2. Güvenilmez Anlatıcı

Güvenilmez anlatıcı meselesine değinen Dervişcemaloğlu, Phelan'ın anlatıcıyla ilgili belirlediği üç rol üzerinden açıklama yapar. Bu roller aktarma, yorumlama ve değerlendirmedir. Güvenilmezlik de bu üç rolde yanlış veya eksik olarak anlatıyı şekillendirmektedir (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121). Buna göre de "…Eğer bir anlatıcı yanlış aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. ya da eksik aktarım, değerlendirme, yorumlama vb. yapıyorsa bu anlatıcı 'güvenilmez' dir; tersi söz konusuysa güvenilirdir." (s. 120)

Her ne kadar yazarın dikkatsizliğinden ve hatalarından da güvenilmezlik ortaya çıkabilirse de genelde anlatıda yazar ve okur arasındaki gizli anlaşma ironiktir. Bu durumda ima edilen yazarın normları üzerinden bir değerlendirme yapmak gerekecektir.

> "… Booth'a göre bir anlatıcı, eserin -aslında 'ima edilen yazar'ın- normlarına uygun konuşuyor ya da davranıyorsa 'güvenilir'dir; aksi halde ise 'güvenilmez'dir. Eğer okuyucu, güvenilmezlik izleniminin ima edilen yazar tarafından 'ironi' amaçlı yaratıldığını keşfederse, anlatıcı ile ima edilen yazar arasında bir mesafe olduğunu hisseder ve bu durumda, ima edilen yazarla okuyucu arasında, tıpkı anlatıcının arkasından iş çevirir gibi, gizli bir ortaklık hâsıl olur." (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 121)

Yazarla ima edilen yazar arasındaki ilişki gibi ima edilen okur ile gerçek okur da söz konusudur. Chatman, bu okurları ayırt ederken ima edilen okurla güvenilmez anlatıcının çelişmesi gerektiğine değinir (Chatman, 2009, s. 140). İma edilen okurla kastedilen ben anlatıcıdır (s. 141) ve ben anlatıcı metin içindeki karakter gibi somutlaşmıştır. Bu durumda da ironiyle karşılaşılır. Okur, satır arası okuma yaparak anlatıcıyı zan altında bırakabilir (s. 217). Bu nedenle güvenilmez anlatılar ironiktir. Booth, yorumun sahiciliği azalttığını söylemektedir (Booth, 2012, s. 51). Bu durumda da okur, yazarın sessizliği karşısında bulmaca çözer gibidir. Ve hikâyeye dâhil olmuş olur.

Yazarın sessizliği gayrişahsi[219] anlatıyı getirmektedir. Bu durum, anlatıda mesafe karışıklığını ve güvenilmez anlatıcıyı ortaya çıkarmaktadır. Yani yazar, okurun kafasını karıştıracak bir ironiye odaklanır. Elbet, nesnel bir anlatıda da güvenilmez anlatıcı aktarım yapabilir. Yazar, karşı çıktığı davranışa sahip karakterin savunuculuğunu yapıyor olabilir (Booth, 2012, s. 400-401). Bu durumda da okurun yanlış suçlamalarıyla karşılaşabilir. Okurun bu kafa karışıklığı güvenilmez anlatıyı ortaya koyacaktır. Bahtin de kahramanın otobiyografik olduğunda benzer bir durumla karşılaşıldığından bahseder. Bu durumda karakter, yazarı ele geçirmektedir (Bahtin, 2005, s. 33) ve yazar duygusal-iradi bir tutumla karakterini yansıtmaktadır. Yazar, burada karakteri kendinden özgürleştirmeye çalışırken aynı zamanda inandırıcılıktan uzaklaşmaktadır (s. 34). Bahtin, karakter otobiyografik olduğunda onu romantizmin kahramanına benzetir. Bu karakter yazarın ona yansıtmaya çalıştığı her şeyi kendi tecrübeleriyle kazandığını gösterir (s. 36-37). Ya da kendini

219 Booth, kişisel tonlaması yoktur der gayrişahsi terimi için. Anlatan veya gösteren romancıların tercihlerinden bahseder. Doğrudan ve otoriter retorik ile yazar ve sözcüsü bu anlamda belirleyicidir. "Flaubert'ten bu yana pek çok yazar ve eleştirmen, yazar ya da güvenilir sözcüsünün doğrudan kendini gösterdiği tarzlara nazaran, 'nesnel', 'gayrişahsi' ya da 'dramatik' anlatı tarzlarının doğal olarak daha üstün olduğunu düşünmüştür." (Booth, 2012, s. 19)

estetik olarak yorumlar. Yani karakter otorite (s. 37) olduğunda, güvenilmez anlatıcı söz konusudur. Sonuç olarak güvenilmez anlatıcı; yazarın normuna uymaz ya da hata yapar. Yazar ile anlatıcının düşünceleri tam tutmaz. Aradaki mesafe sempati ya da empati kurulmasında ön yargı oluşturabilir. Anlatıcıya ilişkin sınırlı bilgi vardır.

Klasik tarihî romanlarda yazarın hedefi, okur genelinde, millet özelinde, normlara uyan anlatıcılar belirlemektir. Mesela *Kara Davud*'da karakter anlatıcının gözlemci bakış açısıyla tanımlamaları buraya örnek olabilir: "Beyninden kimbilir neler neler geçiyordu? Acaba bir eski şehvetli hatıra mı teprenmişti içinde? Gözlerinde insanlıktan iz kalmamıştı." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 14). Bu durumda okurun, karakterler hakkında anlatıcıya tamamen itimat etmesi pek mümkün görünmemektedir. Ayrıca okur tepkisine göre romanındaki sahneleri değiştirmesi ve karakterlerin zihninden geçenlerin anlatılmamış olması, güvenilmez anlatıcıyı çağrıştırmaktadır. Romanda değişiklik yapılmadan önce, anlatıcının padişahla ilgili verdiği olumlu karakterleştirmelere rağmen padişahın yaratma bir karakter tarafından tokatlanması da ironik bir amaçla kurgulanmıştır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de genellikle güvenilir anlatıcı örneği sunulur ama zaman zaman anlatıcı kendiyle çelişir. "Han, ülkesinde bazı karışıklıkların çıktığına dair haberler aldığı bir sırada belki kendisinin de yola düşmesi gerektiğini düşünürken Maria neler tutturuyordu böyle? Evet, on sekiz yaşında bir genç kız o; birbirlerini nereye kadar anlayabilirler?" (Çokum, 2016b, s. 221). Bu kısım, aslında anlatıcının müdahil olmadığı ama tam olarak serbest dolaylı söylem de denilemeyecek bir dolaylı iç çözümleme ile verilir. Anlatıcının buradaki rolü, romanın tamamında anlattığından farklı bir sorgu hâlinde olmasıdır. Yani karakterin zaman zaman ilişkileri hakkında böyle kaygılar taşımış olabileceğini göstermektir. Bu nedenle de çelişkili görünen bir tanımlama olarak sayılmıştır.

b. Karakter Bakımından Kapalı Karakterleştirme

Dervişcemaloğlu, karakterin kapalı karakterleştirmede üç farklı şekilde ele alınabileceğini söyler. İlkinde karakterin sözel davranışları, okurun yorum yapmasını sağlar ve karakter kapalı olarak tanıtılabilir. Okurun yorum yapmasını sağlayacak olan bu davranış, karakterin kullandığı dilin gösterge işlevi taşımasıyla ya da söylemleriyle alakalı olabilir. Karakterin içinde bulunduğu toplumsal yapı, hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlayacaktır. İkinci olarak karakterin sözel olmayan davranışlarıyla kapalı karakterleştirme mümkündür. Karakterin olaylar karşısındaki tepkisi, onun karakteri

hakkında bilgi verecektir. Son olarak, karakterin fiziksel özellikleri ve somut işleri vardır. Karakterin fiziki özellikleri; kıyafeti, fiziği, bir nesne ya da yerle ilişkilendirilmesi gibi meselelerle çıkarım yapılmasının sağlanmasıdır. Bu üç kapalı karakterleştirme yöntemiyle okur, karakterin ahlaki ve ideolojik bakımdan konumunu keşfetmektedir.

1. Sözel Davranış

Karakterin sözel davranışı, figür olmayan anlatıcıyı silikleştirerek aracıyı ortadan kaldırmaktadır. Diyalog[220]la anlatıcının cümleleri kaynaşarak metinde bir bağlam kurmaktadırlar. Sazyek, karakterin sözel davranışının bir kısıtlılık getirdiğini düşünmektedir. Ona göre "… sahneleme yönteminin bu alt tekniği tiyatronun bir ikramıdır romana." (Sazyek, 2004, s. 2) ve okur sadece karakteri kendi aktardığı kadarıyla bilebilecektir. Bu bilgi etik ve bilişsel olarak karakterin bilincinin edimi olması bakımından ise her ne kadar seyredilirken görsel olarak duyulara ve ifadelere şahit olunandan farklı bir gerçeğe yakındır (Bahtin, 2005, s. 133). Bu nedenle de karakterin doğrudan söyledikleri değil, söyleminden çıkarılanlar önemlidir.

Yeniçeriler'de Osman Çorbacı, o kadar öfkelidir ve karısının kendisini aldattığına inanmıştır ki mektup geldiğinde çocuğun daha önceden doğmuş olabileceğini düşünmez ve kumandanından izin aldıktan sonra ocak arkadaşlarına İstanbul'a gidişinin sebebini açıklarken eşinin çocuğunu doğururken ölmüş olduğunu söylemekten çekinmez. Burada Osman Çorbacı'nın karakteri konusunda ipucu verilmiş olur. Hasan Pehlivan ise boş yere günah almanın yiğitliğe yakışmayacağını söyler. Böylece bu iki karakterin söylemlerinden onların ön yargılı olup olmadıkları konusunda çıkarımda bulunulabilir. Yine bu romanda Hüsnü, Ayşe ve kızı Şahap ile karşılaşır. Kadınlar Hüsnü'nün kayığına binmek istediklerinde, Hüsnü'nün onlara muamelesi iyi değildir. "Bu vakte kadar nerede kaldınız? Kadın kısmının bu vakit sokakta işi ne?" (Ahmet Mithat, 2001, s. 178) diyerek onları suçlayan Hüsnü, diğer yandan Şahap'a sarkıntılık eder. Hüsnü'nün ahlaki zayıflığı onun kendi söylemleriyle verilmiş olur.

Savcı Bey'de de karakter özellikleri sözel davranışlarla ortaya çıkar. Yıldırım Beyazıt "Biz daha önce Savcı'nın asi olduğunu duymuş, fakat sizi incitmemek için saklamıştık!" (Kozanoğlu, 1958, s. 120) diyerek babasını kışkırtmaya çalışır. Bu söylemle onun hakkında hain bir stereotip olarak çıkarım yapılabilir. Yine Güneş'in sözel davranışı, yaşına rağmen oldukça olgun biri olduğunu göstermektedir: "Dünya kurudu, babalık, dünya yanıyor." (s. 210).

220 2.2.4.2. Dolaysız Tanımlama

Böylece romanda anlatılan çoğu tembelleşmiş gençten farklı biri olarak okurun karşısına çıkar. Kuraklık meselesine onun sayesinde değinilir.

Romanda kişilik özellikleri yanı sıra karakterlerin dinî inançları konusunda da yorumlama yapılabilir. Karlo Zenon'un "Hıristos adına yemin ederim." (s. 38); Andronikos'un "Aldanmıyorsam bu gelen Savcı Beyin kılığına girmiş Ayos Dimitriyos'dur." (s. 62); Hamamda çalışan figüratif karakterin "Hazreti Meryem'in başı için gürültü etmeyin, mahvoluruz! Bizi diri diri yakarlar!" (s. 84); Beyazıt'ın "Tanrı size alkış versin!" (s. 69) demesi hangi dine mensup olduklarını göstermektedir.

Battal Gazi'de bireysel yaşamını önemsemeyen kahramanın kendine ve kadere karşı inancı sözel davranışıyla verilmiştir. Aspaya'nın arkadaşını Kız Kulesi'nden kurtarmak isteyen Battal, "— Hayır Bu devlet ve millet işi değildir. Şahsen üzerime aldığım bir meselede, hiçbir askerin burnunun kanamasına razı değilim. Siz, işi bana bırakınız. Eğer Cenabıhak takdir etti ise bu işi de sessizce bitiririm." (Soku, 1957, s. 171) der. Klasik tarihî romanlarda Battal gibi pek çok karakterin ölüme yakın olmaya can attıkları özellikle vurgulanmaktadır. *Öksüz Turgut*'ta da Deli Mustafa, misafirlerine evlenmiş olsaydı arslan gibi evlatları olacağını ve bunların birtakımının şehit olup onu tatlı tatlı ağlatacağını hayal ettiğini anlatır. Onun bu söylemi, şehitlik mertebesi ile evlat acısı arasında önceliğini göstermektedir. Evlatlık oğlu Turgut'a "Oğlum! Kavgada din ve millet uğrunda, Padişahımızın gözleri önünde çarpışarak şehit düşerek sana bir Türk'ün nasıl ölmesi lazım geldiğini göstereceğim." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 51) der. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda ise karakterin sözel davranışıyla okur, Aksungur'un keskin bir nişancı olduğunu anlar. Yine Altar'ın "… Erkişi düşmana ok atmaz, kılıç savurmaz, kargı dürtmez ve düşmanla boğaz boğaza çarpışmazsa huzursuz oluyor." (Boyunağa, 1985, s. 47) söylemi nasıl bir kahraman olduklarını gösterir.

Sözel davranışla gerçekleşen kapalı karakterleştirme örneklerinde kibirli karakterlerin varlığı, çokça karşılaşılan söylemlerdendir. *Türk'ün Romanı*'nda Cengiz Han, "Evet, ben Cengiz Han'ım. Lisanınızı ona göre tashih ediniz" (Mehmed Nâfi, 2018, s. 72) diyerek herkese meydan okur. Ona göre Çin, Hint, şimal ve garbı fetheden biri olarak Kamer Sultan'a kendisiyle evlenmesi için emretme hakkı bile vardır. Kamer Sultan ise Cengiz Han'a kafa tutarak "Ordunuzla geliniz" (s. 81) diyebilen cesur bir kadındır. Bu romanda tarihî kişi, sözel davranışlarıyla olumsuz karakterleştirilmiştir. *Cezmi*'de de Şehriyar'ın söylemi "… Fakat emin ol ki kavuşursanız ahirette kavuşursunuz. Görürsün, ne yapacağımı yakında görürsün!" (Namık Kemal, 2014, s.

210) kindar bir kadını temsil eder. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında İbrahim'in söylemleri de olumsuz karakterleştirmeye örnek teşkil eder.

Kapalı karakterleştirme içindeki söylemlerden biri de yazarın karaktere sözünü emanet ettiği yerlerdir. *Devlet Ana*'da Gladyüs'ün kışkırtmasına rağmen Mavro;

"— Biz imparatorumuzun hür köylü defterine yazılıyız.

— Sizin imparator, sarayında olanlardan habersiz! Ne bilecek Karacahisar'daki Mavro'yu?

— Bilmese de töre değildir. 'Yılda beş altın verseler, uşak olacağına, kaldır kendini şuradan Kanlı Boğaz'a at, demiştir babam rahmetli..." (Tahir, 1971, s. 22) demektedir. Onun söylemiyle okurda Osmanlı sınırlarında Türk olmayanların da refah içinde yaşadığı algısı oluşmaktadır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde Kırım Giray, savaşın her zaman bir çare olmadığını ifade etmektedir. Çünkü sonrasında sürgünler, üzüntüler, babasını özleyen çocuklar ortada kalmaktadır (Çokum, 2016b, s. 117). Bu ifadeler, Devlet Giray'ın Rodos'a, Kaplan Giray'ın Sakız'a sürülmesini hatırlatır. Yine *Hilal Görününce*'de Halime'nin "Varsın Osmanlı ile Rusiyye davalarını kendileri halletsinler." (Çokum, 2016a, s. 110) demesi ve Şirin'in canının bu sözlere sıkılması ve ona cevap vermesi, aslında yazarın karakterlerine emanet ettiği sözleridir.

Kanunî Sultan Süleyman'da Kanunî oğlu Mustafa'yı Saruhan valisi olarak atadığında "… Kullarım üzerinde bizim namımıza idare-i hükümet eyleyeceksin. Doğruluktan ayrılma, müfsitlerin sözlerine kapılma." (Tülbentçi, 2009, s. 285) gibi söylemlerde bulunurken sultanlığın kul-tanrı ilişkisine benzetilmesi ve sultanın Tanrı'nın gölgesi olma fikri vurgulanır. Tülbentçi, burada bilinçli olarak bir güç temsili kurgular.

Son olarak, kapalı karakterleştirme, karakterlerin ruhi durumları hakkında çıkarım yaparak onların kişisel özelliklerini değerlendirmeye yarar. Kanunî "— Ben rahat döşeğinde ölecek padişah değilim." (Tülbentçi, 2009, s. 535) der. Eylemlerinde de bu kısımlar özellikle vurgulanır. Yaşı çok ilerlediği zamanlarda dahi savaş meydanlarına gider ve ordunun başında olur. Yine Kanunî "— Hatasız insan olmuyor… Beni de ağlatmayın" (s. 549) gibi söylemlerle, Şehzade Mustafa konusunda pişmanlık duyduğunu hissettirir. Padişahın kusursuzluğu ile insanlığı arasındaki bu çatışma, diğer romanlarda sık rastlanmayan bir örnektir.

Kilit'te ise hocalığın beylikten de kıymetli bir makam olduğu Sarı Hoca'nın söylemiyle anlatılır. O, Çağrı Bey'in oğluna "Gel dedik mi biz, Selçuk Bey'i de olsan gelinir." (Sepetçioğlu, 2018, s. 12) der. Yine Alpaslan'ı yetiştiren

Sarı Hoca, onun inatçı tavırlarını törpülemeye çalışır. Sarı Hoca'yı onunla ilgilenmeye iten şeylerden biri, onun bir çocuktan daha olgun davranışlar göstermesidir. Bunlar da Alpaslan'ın sözel davranışlarıyla ortaya çıkmaktadır. Romanda iki farklı hikâye anlatılır ve Alpaslan'a benzer özellikteki Boğaç da söylemleriyle kendini kapalı karakterleştirir: "Durak Bey gibi Han oğlu olup da korkağın biri olacağıma Kegen Bey gibi yiğit bir demirci oğlu olurum." (s. 39). Bu sözler kahramanlaşmadan önce bir insanda olması gereken yiğitlik cümleleridir. Bu sözlere karşı en dikkat çekici olan ise Kegen Bey'in Balçar için "Pişsin ama incinmesin." (s. 43) sözüdür. *Osmancık*'ta Ede Balı'nın sözleri de böyledir. O, "Bazı şeyler vaktini kollar" (Buğra, 2016, s. 55) der. Bu olgunlaşma üzerine yapılan yönlendirmeler, karakterde olumlu bir şekilde sonuçlar doğurduğu gibi anlatıyı da insan gerçeğine yaklaştırır.

2. Sözel Olmayan Davranış

Karakterin sözsüz davranışları olarak hareket ya da duygu içeren ifadeler, onun uzamsal biçimini oluşturur. Bu biçim, karakterin dışında olup bitenlerin de anlaşılmasını sağlar. Çünkü karakterin verdiği tepkiler, karakterin dışında gelişen her şeyin toplamının özelliklerini meydana getirmektedir. Bu özellikler de karakter hakkındaki çıkarımlarla onun ötekileşmesine neden olabilmektedir. Bu bakımdan sözel olmayan davranışla ortaya konulan kapalı karakterleştirme sanatsal olarak karakteri kuşatmaktadır.

Yeniçeriler'de Ayşe ve kızı Şahap'ın bindikleri sandalda yeniçeri Hüsnü, Şahap'tan hoşlanmış ve Şahap'ı kendine istemiştir. Hüsnü'nün kavga ettiği kişiler de Şahap'ın babası Cellat Hasan ve arkadaşı Katil Mustafa'dır. Yazarın kurduğu bu tesadüf, okurun onların kişilik özellikleri hakkında çıkarım yapmasını sağlar. Onların eylemleri ile yazarın odaklandığı şey, yeniçerilikteki bozulmalardır. Yine romanda Civelek Hüsnü, Ayşe ve Şahap'ı korkutur. Şahap'ı kendine ister. Ayşe de korkusundan reddedemez ve Şahap'ın babasına sormak gerektiğini ifade eder. Ama Hüsnü, Ayşe ile konuşmanın yeterli olduğu konusunda ısrarcı olup gümüş pazubentini nişan olarak verir. Şahap da bu nişanı hemen kabul eder. Şahap'ın ilk kez gördüğü bu adama hemen meyletmesi, olumsuz bir son yaşamasına da sebep olacaktır. Mithat Efendi, dolaylı yoldan bu gibi durumları vurgulayarak yeniçeri ailelerinin karakterlerini eleştirmiş olur.

Savcı Bey'de ise davranış özellikleri kahramanlık becerileri üzerinden yorumlanır. Bir kadın karakter olan İrini'nin davranışları romanda şöyle tasvir edilir.

> "İrini, Manoel'in bacağına bir çelme takıp, tam midesinin üstüne öyle zorlu bir yumruk vurdu ki, bu mini mini yumruğun hızıyla kendini tutamayan Manoel sırtüstü yuvarlandı. Aynı zamanda, İrini bir kaplan gibi atılıp Manoel'in üstüne çıkmıştı. İrini'nin ufacık yumruğu ne kadar kuvvetli olursa olsun Manoel'i ancak yere yuvarlayabilmiş, tam bayıltamamıştı. Bu yüzden İrini'yi üzerinden atmak için silkindi. Fakat aynı zamanda, genç kızın elinde sivri bir hançerin parladığını gördü. Bütün gücünü harcayarak silkindi. İrini'nin hançerli elini bileğinden tuttu. Fakat yırtıcı kız da hançerli elini kurtarmak için dişlerini onun bileğine geçirmişti. Manoel'in canının acısından gözleri yaşardı." (Kozanoğlu, 1958, s. 47)

Bu sahne, İrini'nin savaşçı kadın temsilindeki davranışlarını göstermektedir. Bu durum başka romanlarla da örneklenebilir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'un Yıldız'ı İrini gibi güçlü bir kadın karakter olarak anlatılır. Yıldız da kuş avlar, ok atar, kendini erkeklere karşı koruyabilir güçtedir. *Türk'ün Romanı*'nda Uğur Hanım, cirit oynar ve dört beş erkeği attan düşürür. Hatta sözel davranışta da bulunur. "…Oyunda ölmek var, dönmek yok. Cirit oyununu öğrensinler de düşmesinler. Ben ciritlerimle attan düşürdüğüm delikanlılara hiç acımam." (Mehmed Nâfi, 2018, s. 13). Uğur Hanım'ın eylemleri ile söylemleri tutarlılık gösterir. Ama *Savcı Bey*'de bir yandan da bir Bizanslı olarak Manoel'i küçümsemek adına bir kadına yenik düşmek algısı vurgulanmak istenmektedir. Oysa savaş sahneleri, klasik tarihî romanlarda sıkça karşılaşılan eylemlerdir. Mesela Manoel'in rezil olmuş gibi anlatılmasına karşı Savcı Bey'in karşıt karakteri Beyazıt, bir Türk olarak heybetli bir şekilde tasvir edilir. "— Gözüküyor! diye haykırmasıyla bir yıldırım gibi atını ovadaki yeniçerilerin yanına doğru sürmesi bir oldu." (Kozanoğlu, 1958, s. 70). Ya da Savcı Bey'in kılıcı olmayan birini öldürmemesi gibi onurlu davranışlar aktarılır. Anlaşılacağı üzere tarihî kişiler içerisindeki Türkler, genellikle olumlu eylem özellikleriyle kurgulanmıştır.

Kanunî Sultan Süleyman'da sultan, İstanbul'u dolaşır, dertlilerin derdini dinler. Fakirle zengini ayırt etmez, kendisine yanlış yapıldığında bu kişilerin akraba ve dostluk ilişkisi içerisinde olmasını önemsemez. *Battal Gazi*'de de başkarakter toplumsal çıkarları ön planda tutar. Hediye kabul etmez, mal peşinde koşmaz, hazineyi fakirlere bölüştürür (Soku, 1957, s. 45). *Cezmi*'de kendisine sarayın kapıları açılan Cezmi'nin bunun yerine savaşa katılmak istemesi, vatanperver biri olduğunu da göstermektedir. Hatta rüyalarında bile en büyük galibiyetler onun sayesinde olur. Zihni hep savunma ile meşguldür.

Hilal Görününce'de, tarihî kişi olmayan bir 'kahraman karakter', sadece toplumsal kazanıma odaklı davranışlar sergiler. Arslan'ın Şahbaz'ı kurtarması ve bundan kimsenin haberdar olmaması gibi örnekler romanda sıkça

verilmiştir. İgor'la girdiği iddiada başarılı olan Arslan, romanın sonunda da Osmanlı'ya yardım ettiği için Maksimoviç ve Gregoroviç tarafından yakalanır ve sürülür. Onun bireysel bir amaç uğruna mücadele ettiği görülmez. Yine *Öksüz Turgut*'ta Turgut'un da eylemleriyle ahlaklı biri olduğu çıkarımı yapılır.

Romanlarda başkasının davranışı üzerinden kapalı karakterleştirme de görülür. *Battal Gazi*'de Leon, romanın sonunda Battal Gazi ölürken farklı bir davranış özelliği gösterir. Hain olarak tanıtılan ve Battal'ın karşıt karakterinin davranışları şöyledir: "İmparator Leon, başındaki altın tolgayı çıkardı. Hemen oraya diz çökerek-Koca kahraman! Sen öldün. Fakat adın, ebediyyen yaşayacak. Ne kadar bahtiyarsın, diye mırıldadı" (Soku, 1957, s. 320). Görüldüğü üzere yazar, onun kahramanlığının yüceliğini tezatlarla kurmuştur.

Klasik tarihî romanlarda karakterler birbirine benzer davranışlarda da bulunabilir. *Cezmi*'de Adil Giray'ın çocukluğu anlatılırken karakterin kendi söyleminden ya da zihinsel süreçlerinden çıkarım yapılmasa da yazar anlatıcı tarafından değerlendirmelerinden şair yaradılışlı olduğu anlaşılır. Böylece Adil Giray diğer çocuklara benzememektedir. Romanda sadece Cezmi, ona yakın kişilik özellikleriyle anlatılır. Bu anlatım da Cezmi'nin davranışları üzerinden verilir.

Kapalı karakterleştirmede yazarın taraflı bakışının iki farklı sonucu olabilir. Şehriyar, Adil Giray'ın yanına giderken peçesini açınca yazar anlatıcı tarafından eleştirilir. Ancak Perihan, onun odasına girerken vücudunu örtmekten ziyade göstermek için giyinmiş şeklinde tasvir edilir. Ancak bu durum, yazar anlatıcı tarafından yadırganmaz. Aynı davranış iki farklı karakter için farklı yoruma sebep olur.

Son olarak, klasik tarihî romanda karakter davranışlarında insani özellikler kazanmış örneklerin de mevcut olduğu görülür. *Gündönümü*'nde Mehmet'in çocukluğuna rağmen 'padişahlanması' (Sepetçioğlu, 2019, s. 17) yani kabından taşması anlatılır. Bu davranışlar, romanda anlatılan bireysel gelişim hakkındaki sorguları hazırlayan bir giriş mahiyetindedir. Çünkü henüz kim olduğunu bilmediği, yeraltında civcivlerle uğraşan adam ona "… padişahlık için didinen horozun faydası ancak kendinedir, git kapımdan" (s. 34) demiştir. Oysa Mehmet, Akşemseddin'den ve Molla Gürani'den sürekli kaçmaktadır. Mehmet'i oraya çeken merakı, bilinci ve nefsi arasında öğreneceklerine fırsat olur.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de Samur Bilge ile Kırım Giray arası zaman zaman gerilmektedir. Kırım Giray, her ne kadar tanrılık rolünde bir hanlık hâlinde kendini göstermese de bazen karşısındakine (hocası da olsa) kendisinin üstün olduğunu hissettirir. Tabii bu, kulluk vazifesiyle değildir. Romanda buna

benzer pek çok davranış özelliği örneklendirilmiştir. Mesela Mesrur Ağa, Cafer Babay'ı yaşlı görüp işinden edince Kırım Giray, onu çağırtır ve gönlünü almak ister. Cafer Babay, avluyu süpüren bir adam olmasına rağmen han bunu alçaltıcı bir şey olarak görmez; hatta onun el etek öpmek istemesine dahi izin vermez. Halkına çok değer veren han, düğün yeri belirlenirken de kırlarda ve meydanlarda pek çok eğlence yeri kurdurtur. Çünkü o, "… bu düğünde halkımızın da bulunmasını çok istedim; çünkü onların sevgisine ve duasına ihtiyacım var." (Çokum, 2016b, s. 343) demektedir. Tüm bu mutluluğunu da Tanrı'ya şükrederek karşılamaktadır.

3. Fiziki Özellikler

Kapalı karakterleştirmede karakterlerin fiziki özellikleri, haklarında çıkarım yapılmasına müsaade etmektedir. Bu yorumlar bir yandan karakterin tanınmasını sağlarken bir yandan da dönemle alakalı her ayrıntıya da kaynaklık edebilecektir.

Yeniçeriler'de Osman Çorbacı, yeniçerilik mesleğine fiziksel anlamda uygun betimlenmiştir ancak davranışlarıyla tutarsızlık olduğu dikkat çekmektedir. Bu nedenle kapalı karakterleştirmeye pek kaynaklık edemese de ilk tarihî roman olma sebebiyle hakkında açıklama yapılmıştır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da ise Yıldız'ın aksesuarlarına kadar fiziksel özellikleri tasvir edilmiştir. Yıldız savaşçı kadın formunda giyinmiştir. Klasik tarihî romanlarda kadınlar, genellikle entrika temelli kurguların malzemesi olmuştur. Çünkü tarihî olguları oluşturan maddeler erkekler tarafından var edilmiştir ve romanlara da böyle yansımıştır. Bu nedenle de romanlarda kadınların fiziksel özellikleri sıradan güzellik anlatılarıyla doludur. Yıldız, bu bakımdan onlardan ayrılır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde Zarema'nın fiziksel özellikleriyle sınırları aşan tavırları arasında ilişki kurulur. Onun siyah saçları kapkara kuş kanatlarına benzetilir. Kırım Giray'ın hisleri bu tanımlamalarla çağrışımlara yol açar. Yani bu saçlar, ona kuşun özgürlüğünü çağrıştırırken karalığı ile aslında onu orada hapseder. Zarema'nın gözleri Kırım Giray'a gizli ve karanlık görünür. Kırım Giray ona yüz vermemesi gerektiğini anlar. Onun kayıtsızlığı romanın sonlarına kadar sürer. Hatta Kırım Giray'ın ruhsal değişimine neden olan, Dilara'nın öldürülmesi, Zarema'nın bu özellikleri yüzündendir.

Olumsuz karakterleştirmelerden biri de *Gündönümü*'nde Molla Gürani'nin kara kirpi sakalı ve boğazı dolduran sesinin Mehmet'in zihninden dolaylı iç çözümleme ile karakterleştirilmesidir. Bu görüntü ve ses, Mehmet'te varlık ve yokluk meseleleri içerisinde sevilen bir dünya ile içinde sıkı

kurallar ve aşırı düzen olan sevilmeyen bir dünya karmaşasını getirmiştir. Böylece karakterleştirme ruhsal bir çağrışıma neden olur.

Bu çağrışımlardan biri de İstanbul'un Türkler tarafından alındığına işaret etmektedir. *Kara Davud*'da Bizans ile Türk askerleri kastedilerek İstanbul'un Türklerin eline geçmesi anlatılırken kapalı karakterleştirme yapılmıştır. "Daha dün kaplumbağa kabuğunu andıran zırhları içinde, gümüşten mahfazalara sokulmuş sedefler gibi, genç Bizans varenglerinin nöbet bekledikleri denizlerde şimdi çıplak kollu, kırmızı şalvarlı serden geçtiler dolaşıyordu." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 435). Burada anlatılan kırmızı şalvarlı serden geçtiler Türk askerleridir.

Cezmi'de ise dönemin hediye anlayışı, kapalı karakterleştirme ile gösterilir. Cezmi'ye paşa tarafından övgü amaçlı çelenk takılır, kaftan giydirilir, beş yüz altın, bir altın kabza kılıç ve bir zümrütlü hançer verilir.

Devlet Ana'da ise Gladyüs şöyle tanıtılır: "Örme zırhtan pantolonu kalın bacaklarını sıkıca sarmış, gövdesinin kolay yıkılmaz tıkızlığını arttırmıştı … Yüz siperliğinin bir canavar başına benzettiği çelik tolgası, kimbilir kaç altundu. Tolga da, sanki bunu biliyor, kalın meşe tahtalarından yapılmış masanın üstünde, kabarık tüyleriyle yırtıcı bir kasıntı yığını gibi duruyordu" (Tahir, 1971, s. 27). Görüldüğü üzere fiziksel özelliklerle ilgili dikkat çekici karakterleştirmelerden biri de karakterin olumsuz kimliğinin giyim-kuşamına ve fiziksel özellikleriyle tamamlanarak kapalı karakterleştirilmesidir.

3. Karakter Oluşumunda Tutarlılığı Sağlayan İlkeler

Karakterleştirmede tutarlılık meselesi anlatı sıklığıyla açıklanabilir. Bu anlatı sıklığı, Hawthorn'un olaylar üzerinden gösterdiği bir meseleyle örtüşmektedir. Ona göre anlatıcı merkezli bir sınıflama mümkünken Rimmon-Kenan'ın dört temel ilkesi, karakter odaklıdır (Dervişcemaloğlu, 2014, s. 72). Rimmon-Kenan'a göre karakterleştirmede tutarlılığı sağlayan ilkeler: tekrar, benzerlik, tezat ve çıkarım. Bu çalışmada gerek anlatıcı gerek figür karakterleştirmesinde anlatı sıklığına göre bir ayrım olmayacak, Rimmon-Kenan'ın ilkeleri üzerinden değerlendirme yapılacaktır. Çünkü anlatıcı ve figür karakterleştirmesi ayrımı çalışmada detaylı olarak ele alınmıştır ve hepsinin temelinde yazar vardır. Burada dikkat çekilmek istenen, yazar tercihlerini göstermektir. Yani yazarın neden bu ilkelerden faydalandığı anlatılmalıdır.

A. Tekrar

Rimmon-Kenan'ın tekrar ile açıklamaya çalıştığı ilke, Hawthorn'un "… gerçekleşme sayısı kadar anlatılan tekrar edilmiş olaylar" (Hawthorn, 2014,

s. 211) diye tanımladığı çoklu sıklığa işaret etmektedir. Mesela karakter takıntısı nedeniyle davranış tekrarı buna örnek olabilir. Bu takıntılar okura dikkat çekilmek istenen noktaları göstermektedir.

Bozkurtların Ölümü'nde sürekli bir bilgenin yönlendiriciliğine ihtiyaç duyulacak eylemler anlatılır. Daha sonra da Kıraç Ata'nın söyledikleri karakterlerin ağzından aktarılır: 'Kıraç Ata demişti ki' şeklinde tekrar edilen (Atsız, 2015, s. 290) söylem, gelecekten haber veren bir bilgenin kalıp ifadesidir. Ayrıca bu ifadeler geleneksel anlatılarda da karşılaşılan, insanları bir arada tutan tekrarlardır.

Cezmi romanında da Adil Giray'la ilgili söylemler sürekli tekrar edilir. Yazar anlatıcı "Sadetten ayrılmayalım! Adil Giray tab'an bir büyük şair yaratıldığı gibi…" (Namık Kemal, 2014, s. 19) diyerek onun kahraman karakter olmasıyla beraber ruhsal özelliklerini okura hatırlatır. Romanda edebî parçalardan çokça örnek paylaşılır ve bu örnekler, Adil Giray'ın olumlu karakter özelliğinin onun insan tabiatıyla vurgulanmasını sağlar. Böylece yazar, okurun dikkatini çekerek güvenilir anlatıcı olarak metne müdahil olur.

Kanunî Sultan Süleyman'da İbrahim ve sultanın birbirlerine güvenlerini telkin edecek pek çok eylem gerçekleşir. İbrahim de bu yüzden tekrar unsuruyla karakterleştirilir. Sultan ona sürekli diyaloğuyla "— Sen benim en sadık adamımsın, ikbalin benimle beraber yükselecek, senin de sarayların, hizmetkârların, kölelerin, cariyelerin olacak" (Tülbentçi, 2009, s. 45) demektedir ve böylece kırılması için entrik unsuru bekleyen alışkanlık davranışları tekrar tekrar verilmiş olur. Yine bu romanda Hürrem'in padişaha karşı olan nazı ve işvesi sürekli aynı şekilde tekrar edilir. Hürrem'in padişahı işleyen söylemleri devamlı aktarılır. Romanda tekrar eden sözlerden biri de Barbaros tarafından söylenen "Turgut benden yeğdir." (s. 658) ifadesidir. Bu, anlatıya herhangi bir davranış sıklığı kazandırmamıştır. Bir kusur olarak görülebilir. Sadece Barbaros'un başarıları çokça tekrar edildiği için buraya dâhil edilmiştir. Sokullu tarafından söylenen "Başındaki taçla insan kral olmaz" (s. 661) sözü ise Şarlken tarafından da kullanılmıştır. Bu sözün tekrarı okur belleğini kurgulama bakımından anlamlıdır. Bu söylem tekrarlarının hepsi, birbirini tekrar eden eylemler sonucunda gerçekleşmiştir.

Osmancık'ta da Ede Balı'nın "Babanın kılıcını kardeşin Gündüz'e vermesi seni incitmez mi?" (Buğra, 2016, s. 31) sorusu, Osmancık'ın zihninde sürekli tekrar edilir. Ancak Osmancık kendisine sadece kendi kılıcının gerektiğini söyler. Yine romanda 'Deli Dumrullaşmak hırsıyla' (s. 372) tasvir edilen davranışlar tekrar edilmiştir. Bu tekrarlar destan geleneğindeki insanla okur arasındaki davranış kalıpları arasındaki benzerliğe çağrışım yapmaktadır.

Gündönümü'nde Mehmet'in sürekli kaçtığı hocası Molla Gürani'nin fiziksel özelliği tekrar edilir. Onun kara kirpi dikeni sakalları, karakter özellikleriyle beraber verilir. Bu diken tanımlaması, Mehmet'in zihninde dünyanın hazinesini onda bulamayacağı fikrinin verdiği rahatsızlıkla örtüştürülmüştür.

Hilal Görününce'de kriz anları tekrar edildikçe kahraman karakterlerin soyları hakkındaki anlatımlar da tekrar edilir. Nizam Dede'nin Kutlu Bey'in oğlu olduğu vurgulanır. Birleştirici söylem ifadeleri olarak bu isimlere dikkat çekilmesi anlamlıdır. Çünkü kut, yaşam gücüdür. Ülkeyi yönetenlerin kut sahibi olduğu bilinir. Bu, Tanrı tarafından verilen bir yetkidir. Bu yetki sahibinin oğlu Nizam da düzeni kuracak kişidir. İsim sembolizasyonlarını çağrıştırmak ve soyun önemini vurgulamak için romanda tekrar edilmiş olmalıdır.

Safiye Sultan romanındaki tekrar unsuru ise karakterleştirmelerle ilgili açıklama yapan dış anlatıcının defalarca "… Pek heyecanlı olan bu hadiselere yavaş yavaş sıra gelecektir." (Tan, 1939a, s. 69) demesiyle varlığını gösterir. Bu romanda vaka içindeki tekrar unsuru ise özetleme tekniği ile Cüce Nasuh ve Cüce Cafer'in Safiye Sultan'la olan ilişkileri üzerinden verilir. Görüldüğü üzere yazarların tercihleri, genellikle karakterlerin fiziki özelliklerinin ruhsal çıkarımlarıyla ilişkilendirilmesi ve okurda oluşabilecek davranış kalıplarında yoğunlaşmıştır.

B. Benzerlik

Rimmon-Kenan'ın benzerlik ile açıklamaya çalıştığı ilke Hawthorn'un "… daha önce anlatılmış bir olay" (Hawthorn, 2014, s. 211) diye tanımladığı tekil ekleyici sıklığa işaret etmektedir. Buna göre benzerlik, karakterin önceki bir olaya verdiği tepki ile bir karakterin diğer eserlerde de benzer kişilik özelliği göstermesidir.

Yavuz Sultan Selim Ağlıyor romanında Yavuz Sultan Selim güçlü karakteriyle anlatılır ve ağlama hâli padişahlara özgü sayılmaz. Nadir anlatılan bu örnek, *Kanunî Sultan Süleyman* romanında da görülür. Kanunî babası gibi ağlayabilen bir karakter özelliği gösterir. Yine bu romanda Kanunî, Şehzade Mustafa meselesinde önceden dedesi ve babasının taht için yaşadıklarını hatırlar. Babası Yavuz dedesi İkinci Bayezid'den tahtı zorla almıştır. Bu özdeşleşme romanın ilerleyen kısımlarında tekrar edilir. "Sanki Yavuz Sultan Selim Han dirilmişti ve bütün heybetiyle geliyordu." (Tülbentçi, 2009, s. 543). Kanunî'nin tahta geçişi sorunsuz olsa da yazar daha önceki baba-oğul meselelerini benzer bir şekilde kurgulamıştır.

Safiye Sultan romanında fiziksel özellikleriyle Şehzade Mahmut, Yavuz Sultan Selim'e benzetilir. III. Mehmet'in zihninden geçen bu benzetme onu korkutur. Çünkü baba-oğul mücadelesi ihtimalinde Mahmut Yavuz'a benziyorsa onun için güçlü bir rakiptir. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında ise Şehzade Mustafa, fizikken dedesi Sultan Selim'e benzetilir. İlmi, faziletleri, güzel ahlakı ile de tekrar edilerek karakterleştirilir.

Safiye Sultan romanında da geriye dönüş tekniği ile Hürrem'in 'melek padişahı ifrite çevirmesi' (Tan, 1939a, s. 45) konusuna değinir. Bafa yani Safiye Sultan, Hürrem'e benzetilir. Bu benzetme bir karakter ağzından Deli Cafer'in diyaloğundan aktarılır. Kanunî de burada olumsuz karakterleştirilmiş olur.

Romanda aynı tarihî kişi, geriye dönüşle Mahi Nur tarafından ise tanrılaştırılır: "— Çünkü senin hizmetinde bulunmak, senin mübarek kokunu ala ala bir gece geçirmek, Ulu Tanrıya yakın olmak demektir, bizim için en büyük ibadet, en büyük sevap da budur." (s. 97). Hatta padişahın kereminin ve merhametinin kendisi gibi diğer kulların kusurlarından daha büyük olduğunu söyler. Onun Tanrı ile benzerlik kurularak karakter ağzından tanımlanması, padişah-kul ilişkisini hatırlatır. Bu ilişki, *Kanunî Sultan Süleyman* romanında da kurulmuştur.

Gözyaşı Çeşmesi'nde ise Devlet Giray Han, Rus Çarı Petro'yu dize getiren bir Çorabatır'a benzetilir. Romanda bu destan kahramanının özellikleri, aktarılmasa da savaşçı karakteri tanımlamasıyla kültürel mesafe yakınlaştırılır. Okur, bu destan kahramanının devamlılığına şahit edilir ve bu konuda bir inanç oluşturulur.

Gündönümü'nde de romanın başındaki Mehmet'in etrafında doğan ve batan gün yani varlığın yoklukla yokluğun varlıkla birbirine karışması, romanın sonunda da tekrar edilir. Karakterin çocukluğu ve yetişkinliği arasında değişen şey, sadece kendidir. Varlığın yokluğa, yokluğun varlığa dönüşümü yani hayatın insanı olgunlaştıran tarafı hep aynıdır. Bu hatırlatmalar karakterlerin iç çatışmaları üzerinden verilmiştir. Okurun gözünde bu tekil ekleyici sıklıkla bağlantı kurulmaktadır. Yazarın amacı, benzerliklerden hareketle tarihteki döngüyü okura göstermektir.

C. Tezat

Rimmon-Kenan'ın tezat ile açıklamaya çalıştığı ilke, Hawthorn'un "… daha önce anlatılmış birçok olay" (Hawthorn, 2014, s. 211) diye tanımladığı tekrarlı sıklığa işaret etmektedir. Karakter pek çok olay karşısında da benzer tavır alarak aslında çelişkili davranış özelliği gösterebilir. Çünkü her bir olay farklı bir tepki doğurur. Bu da bir nevi tekrarı olan, yani alışılmış

karakter özelliği demektir. Karakterin çelişkili olmakta diretmesi ise uyumsuz olmasıdır.

Kilit'te Balçar Durak Han ve Kegen'i karakterleştirirken ikisini birbirine tezat olarak tanımlar. Kegen'i üstün tutar. Çünkü o kendi içlerinden çıkmıştır. Durak Han'ın han soyundan geldiği için kıymet gördüğünü ve aslında korkağın biri olduğunu söyler. Peçenekliler için ideal kişi Kegen Bey olarak görülür. Boğaç, zihinsel bir karmaşa yaşar ve Peçeneğin güçlenecekken bölüneceğini düşünüp kaygılanır. Yazarın bu tezatı kurmaktaki amacı, tarihte bu şekilde pek çok kez diretmiş ve bölünmüş Türk topluluklarına dikkat çekmektir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Kıratlılar ile Elagöz kabilesi arasındaki meseleler de bu sebeple kurgulanmıştır.

Gözyaşı Çeşmesi'ndeki birçok olaydaki tekrarlı sıklık, Kırım Giray'ın Şakayık ile Zarema'yı karşılaştırması üzerinedir. Başkarakter Şakayık'ın Zarema gibi yapışkan olmadığını dolaysız söylem ile aktarır. Onun bu karşılaştırması, Dilara ile henüz tam bir yakınlık kurmamış olmasından dolayı kendini avutması olarak gösterilir. Hareme gönderilen Dilara'nın Şakayık'tan şüphelenmesi, Kırım Giray'ı rahatsız etse de Şakayık ile kendini oyalamaktadır. Kırım Giray'ın Şakayık'ı Zarema'ya tercih etme sebebi ise onun erkeklerle konuşulabilecek bir kadın olarak tanımlanmasındandır. Klasik tarihî romanlarda bu tarz kadınlar arası ilişki, sürekli tekrar edilmektedir ve kadınlar, özellikle birbirine zıt özelliklerine rağmen yine de padişahların gözdeleri olarak macera unsurunu güçlendirirler. Yazarlar da seçme eksenlerini tarihteki bu olaylardan besleyerek entrik unsuru oluştururlar.

Ç. Çıkarım

Rimmon-Kenan'ın çıkarım ile açıklamaya çalıştığı ilke Hawthorn'un "… birçok kez anlatılmış bir olay" (Hawthorn, 2014, s. 211) diye tanımladığı, tekrarlanan sıklığa işaret etmektedir. Ayrıca çıkarım fiziksel ya da ruhsal özelliklerle de karakteri nitelemektedir. Mesela fiziksel bir özellik psikolojik bir çıkarıma işaret edebilir, o çıkarımın yaygınlaştırılıp genellenmesine neden olabilir. Böylece de defalarca anlatılan bir olay, bu genellemelerle tekrarlanır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde Samur Bilge hakkında bir çıkarım yapılmıştır. Tarihçilerin bildiklerini gizlemeleri ile ilgili bir genelleme yapıldıktan sonra "… Samur Bilge de artık bu havalara girmeye başlamıştı" (Çokum, 2016b, s. 115) diye yorumlanır. Onun hırslı biri ve tek bilen kişi olma iddiasında olduğu açıklanır. Bu çıkarımlar, doğrudan anlatıcı tarafından onunla ilgili tek bir olay yaşandıktan sonra defalarca verilir.

Bu romanda Mesrur Ağa yüzünden horlanan saray çalışanına hanın mütevazı yaklaşımı da anlatıcı tarafından yorumlanır: "Bu iş ona hayatı sevdiriyordu." (s. 182). Kırım Giray'ın bu yaklaşımı, defalarca onun insana değer vererek sevgi gücünü yaydığı çıkarımlarla anlatılır.

Osmancık'ta da romanın başında kısa bir girişten sonra başkarakterin çocukluğuna geçilir. Bu ilk kısım, romanın bitişinde de tekrarlanarak tamamlanır. Bursa alındıktan sonra huzurla ölebilen Osman Gazi Han, Osmancık hâlinin doğuşunu hatırlar ve bu hatırlama dolaylı iç çözümleme ile aktarılır: "Şimdi Uludağ'dan da büyük ve yüklü bir hatıralar dağıdır Osmancık:" (Buğra, 2016, s. 9). Bu cümle bir çıkarımdır ve iki nokta ile biten bu yorumun hikâyesi yani roman böylece başlar. Daha sonra roman, karakterin kabına sığmayan, gücü kuvvetini kontrol edemeyen bir çocukluktan olgunlaşmış bir gazi hana dönüşümüne kadarki -Kartal Doruğu'ndan Kayı Göçü'ne- hatıralarla birleşir.

Kara Davud romanındaki anlatım sıklığı ise farklı bir örnek olarak buraya dâhil edilmiştir. Romanda odaklanılan ve pek çok kez anlatılan şey belirsizliktir. Romanda dış anlatıcı geleneksel anlatıların etkisindedir. Ancak burada tanrısal bakış açısı değil, daha çok gözlemci bakış açısını kullanır. Bu tekniğin kullanılma sebebi, okurun merak duygusunu kamçılamaktır. Mesela anlatıcı, Kara Duman'la ilgili çıkarım yapılmasına müsaade edecek bir anlatı kurmak yerine "Fakat Kara Duman acaba göründüğü gibi lakayt mıydı?" (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 432) gibi bir söylemde bulunur. Durumu açıkça beyan etmeyen anlatıcının bu tavrı, aslında açık karakterleştirmeyi de diğer klasik tarihî romanlara göre daha az kullanmış olmasıyla açıklanabilir. Okur, karakterlerin eylemlerinden yola çıkarak onlarla ilgili çıkarımlar yapabilir. Bu çıkarımlar da romanda genellikle onların ruhsal durumları ile ilgili değildir. Çünkü bunun için karakterin söylemine ihtiyaç duyulur. Romanda yer alan açık karakterleştirmeler, bazen karakter hakkındaki çıkarımlar konusunda okuru ikna edici örnekler verse de genelde romanda belirsizlik hâkimdir. Anlatıcı, okura bir yandan merak uyandırmak amaçlı soru sorarken diğer yandan da anlatılanın aslında tam tersini ifade edecek bir olumsuzlama söyleminde bulunur. Böylece belirsizliğin defalarca vurgulanmasının sebebi, klasik tarihî romanlarda pek görülmeyen tek bir olay olan sultana tokatlama mevzusunun bu romanda gerçekleşmiş olmasından kaynaklandığı düşünülebilir. Görüldüğü gibi karakterler, diğer yazarların tercihlerinden hatta okurların beklentilerinden farklı bile kurgulansa yazarların kendilerinin seçtiği ilkeler üzerinden tutarlıdır.

4. Karakterin Betimlenme Süreci

Karakterin betimlenme süreci, belirtik ya da örtük olarak ele alınma çizgisini gösterir. Bu süreç, onun ilk sunumuyla başlar. Daha sonra karakter, gelişim gösterir ve bir temsile işaret eder. Karakterin sürecini tamamlamasını sağlayan bazı amaçlar söz konusudur. Bu amaçlar, onun varlığına işaret eden ve gerçekliğiyle ortaya konularak göndergesel; evrimiyle ele alınarak açıklayıcı; olumlu ya da olumsuz niteliklerinin karar verilmesinde gerekli olarak değerlendirmeci; örtük olarak temsil edilmesinde simgesel; portresini oluşturarak mimetik; okuru aydınlatarak bilgilendirici; anlatıcıya destek olarak anlam düzenleyen; okurun dünyayı algılamasında edimsel; söz sanatlarıyla niteleme bakımından güzelduyusal olabilir. Ayrıca karakterin bu betimleme süreçleri birden fazla amacı da taşıyabilir (Kıran, 2011, s. 210-211).

Karakterin betimlenme amaçlarının gerçekleşmesinde anlatı aktarımı için anlatıcının yetkisi önemlidir. Bu yetki, anlatıcının metinle olan mesafesini gösterir. Chatman, anlatıcının söyleyebilme gücüne getirilen kısıtlamalar olabileceğinden bahseder. Çünkü sözel anlatılar örtük bir yanılsama getirmektedir (Chatman, 2009, s. 197). Bu yanılsama da söylemin hangi çağrışımla ifade bulduğuna göre anlam kazanır.

Chatman, denetimli çağrışım ve serbest çağrışım olarak iki kavramdan bahseder. Denetimli çağrışım, karakterin bilincinin etiketlenmiş hâli gibidir. Anlatıcının bilinci karakterin bilinciyle kaynaşmış olarak görünmez. Serbest çağrışım sürecinde ise özellikle bilinç akışı tekniği kullanılır ve anlatıcı karakterin eylem hakkındaki durumunu kendi bilincinden hareketle aktarabilir. Chatman'a göre bilinç akışı, sadece serbest çağrışımın meselesi değildir. Bilinç akışında denetimli çağrışım söz konusu olabilir. Serbest çağrışımda genelde doğrudan sunumla karşılaşılmamaktadır (Chatman, 2009, s. 176).

	Etiketlenmiş	**Serbest**
Doğrudan:		
Söz:	"Gitmem gerek," dedi.	Gitmem gerek.
Düşünce:	"Gitmem gerek," diye düşündü.	Gitmem gerek.
Dolaylı:		
Söz:	Gitmesi gerektiğini söyledi.	Gitmesi gerekiyordu.
Düşünce:	Gitmesi gerektiğini düşündü.	Gitmesi gerekiyordu.

(Chatman, 2009, s. 188)

Açıklanan çağrışımlar sonucunda oluşan bu tablo ile özellikle doğrudan serbest söylem ve dolaylı serbest söylem nedir sorusuna cevap bulunmuş olur. Doğrudan söylem karaktere, dolaylı söylem anlatıcıya yüklenmektedir. Meselenin daha iyi anlaşılması için birer cümleyle örnek verilirse,

Dolaysız[221] söylem: "Onu düşünüyorum" dedi.

Dolaylı[222] söylem: Onu düşündüğünü söyledi.

Serbest dolaylı[223] söylem: Onu düşünürdü.

Dervişcemaloğlu, Gerard Genette'nin anlatı söylemi sınıflamasından hareketle bu konuda bir tanımlama yapmaktadır. Ona göre anlatıcı ile metin arasındaki mesafeye dayanarak dört söylem biçimi vardır. Anlatılan konuşma[224], dolaylı söylem[225], serbest dolaylı söylem[226] ve dolaysız söylem[227] (Genette, 1983, s. 171-172).

Anlatılan konuşma; karakterin kendi bilincinin anlatıcısı olmasıdır. Doğrudan aktarım yerine karakter diyaloğunu ya da eylemlerini olay anlatır gibi ifade eder. "Anneme, kız arkadaşımla evlenmek niyetinde olduğumu bildirdim" (Dervişcemaloğlu, 2007, s. 3) cümlesi anlatılan konuşmaya örnektir. Okur, burada diyaloğun gerçekte olduğu şekliyle karşılaşmaz.

Dolaylı söylemde; okur, karakterin diyaloğunu bilmez. Anlatıcı kendini hissettirir. "Anneme, kız arkadaşımla evleneceğimi söyledim" (Dervişcemaloğlu, 2007, s. 3) cümlesi buna örnektir. Bu söylem, anlatılan konuşmadan daha mimetiktir. Ancak yine de söylenen cümlenin gerçek anlamına bağlılık garantisi vermemektedir.

Serbest dolaylı söylemde; anlatıcı, "karakterin sözlerini üstlenir ya da tercihe bağlı olarak karakter, anlatıcının sesiyle konuşur, böylece karakter ve anlatıcı birbirine karışıp birleşir." (Dervişcemaloğlu, 2007, s. 3). Burada her şeye hâkim anlatıcının örtük olması söz konusudur. Böylece karakterin kendine ait dili metinde daha görünür olurken güvenilir anlatıcı izlenimi de verilir. Okur, karakterin merceğinden görmeye başlar. Mesela "Bu şekilde davranmaya devam ederse ondan nefret edecekti" cümlesinde anlatıcı karakterin zihninden geçeni ve davranışının seyrini bilir ve "Artık üzülmemeliydi" cümlesinde de olduğu gibi kendine ait kelimeleri anlatıcının dilini kullanarak aktarmış olur. Aslında burada ne karakter ne de anlatıcı, tam anlamıyla kullanılan kelimelerin sahibidir. Bir belirsizlik söz konusudur. Anlatı iç çözümleme ile iç monolog arasında bir konumdadır.

> "Bazen dolaylı serbest biçimde yer alan sözcüklerin karaktere mi yoksa anlatıcıya mı ait olduğuna karar vermek mümkün değildir (örneğin her ikisi

221 Anlatıcısız ya da minimal anlatıcı olarak da düşünülebilir.
222 Anlatıcının muhatabı olarak da düşünülebilir.
223 Anlatıcının bilinci ile karakterin bilincinin bir arada olduğu düşünülebilir.
224 İngilizce terim karşılığı: (narrated speech)
225 İngilizce terim karşılığı: (indirect style-transposed speech)
226 İngilizce terim karşılığı: (free indirect style)
227 İngilizce terim karşılığı: (reported speech)

> de yüksek edebi tavırla konuşuyorlarsa). İki sesin birbirine karışması amaçlanmış bir estetik etki olabileceği için bu olumsuz bir özellik değildir. Burada şöyle bir ima vardır: 'bunu kimin söylediği ya da düşündüğü önemli değil; bu hem karaktere hem de anlatıcıya uyan bir söz.' Belirsizlik karakter ve anlatıcı arasındaki bağı güçlendirebilir, yine de bizi daha çok anlatıcının yetkinliğine güvenmeye iter. Belki de böyle bir durumda belirsizten değil 'nötrleşme' ya da 'birleşme'den söz etmeliyiz." (Chatman, 2009, s. 193)

Son olarak dolaysız söylem; anlatıcının, karakterin kurduğu cümleyi olduğu gibi aktarmasıyla oluşan bir söylem biçimidir. Anlatıcının silindiği bu biçimde karakter, anlatıcı rolü üstlenmiş olur. Hatta gerektiğinde zihninden geçenleri dahi doğrudan aktarır.

Söylem türleri bilinç meseleleri üzerine düşünmeyi gerektirir. Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler* kitabında birinci şahıs metinlerindeki bilinç tekniklerinden bahseder:

"Öz-Alıntılı monolog → "…" dedim, söyledim vs.

Öz-Anlatımlı monolog → …yaptım, oturdum vs" olarak adlandırır.

Dorrit Cohn, üçüncü şahıs metinlerindeki üç tür bilinç sunum tekniğinden ise şöyle bahseder. "1. Psikoanlatı: anlatıcının bir karakterin bilinci hakkındaki söylemi; 2. Alıntılı monolog: Bir karakterin zihinsel söylemi; 3. Anlatımlı monolog: bir karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünmüş zihinsel söylemi" (Cohn, 2008, s. 26).

Psiko-anlatı anlatıcının karakter hakkındaki söylemlerinde yargıda bulunması üzerine genelleme yapmaya başlar. Bu sırada kendi benliğinden yola çıkar. "… karakteri hakkında -onun arkasından- okurla iletişim kurup nutuk atan bir istihbaratçı" (Cohn, 2008, s. 37) hâline gelebilir. Hatta farazi bir okurla karakter hakkında tartışabilir. Anlatıcı bu durumda karakterin ruhsal durumunu ortaya koymaktan uzaklaşır. Ahlaki yönlendirmelerde bulunur. Sahneden çekildiğinde ise karakter odaklı anlatının tarafsız ve vazgeçilmez aksesuarı olur (s. 38). Okur kendi yargısını kendisi oluşturur.

Alıntılı monologda anlatıcı ile karakterin sesi tamamen ayrılır. Anlatıcının karakteri nereye koyduğu önemlidir. "…tarafsız ya da taraflı, dost ya da düşman, empatik ya da ironik" (s. 77). Üzgünüm (diye düşündü) örneğinde olduğu gibi anlatıcı bağımsız bir kurmaca oluşturabilir. Anlatımlı monologta ise anlatıcı, "… düşüncelerini üçüncü şahısla sunduğu karaktere göndermede bulunarak, anlatı sesini kendi diline dâhil eder ve yarattığı monolog etkisi kurmaca olgular tekrar ortaya çıktığı anda kaybolur." (s. 132). Anlatımlı monolog, Cohn'un üçüncü şahıs anlatı metinlerinde kullandığı serbest

dolaylı söylem biçimi için kullandığı bir terimdir. Burada anlatıcı ile karakterin üslubu birbirine karışır.

Psiko-anlatı ile anlatımlı monoloğun birbiriyle iç içe geçişi söz konusudur. Psiko anlatı, karakterin bilincinin dolaylı anlatımıdır ve burada yazarın ağırlığı söz konusudur.

> "Yazar alıntısı ile psiko-anlatı arasında, karakter anlatısı ile anlatımlı monolog arasında çok açık ki bir yakınlık vardır… Karakterin hâkim olduğu bir ortamda psiko-anlatı ve alıntılı monolog birbirlerine (ve anlatımlı monoloğa) yaklaşırlar: psiko-anlatı karakterin dilinden etkilenir, alıntılı monolog kendisini olabildiğince gizler." (s. 152)

Cohn'un aşağıdaki örnekleri bu konunun daha iyi anlaşılmasını sağlayacaktır.

> "Alıntılı monolog (okur karakterin zihinsel söylemiyle karşılaşıyor)
>
> Yalnızım (diye düşündü)
>
> Anlatımlı monolog (karakterin anlatıcının söylemi kılığına bürünen zihinsel söylemi söz konusudur)
>
> Yalnızdı
>
> Psiko-anlatı (anlatıcı karakterin söylemini tanımlıyor)
>
> Yalnız kalacağını biliyordu." (s. 118)

Karakterin zihnindekilerinin üçüncü şahısta yazılmış şekilde anlatı diline dönüştürülmesi (s. 114) anlatımlı monoloğun özelliğidir. Cohn, bu nedenle anlatımlı monoloğun iç monoloğa çevrilebileceğini söyler. "… gramatik şahsın ve zaman kipinin basitçe değiştirilmesinin anlatımlı monoloğu iç monoloğa çevireceğini ima eder." (s. 114). İç monolog ile iç çözümleme arasında kalan anlatımlı monolog meselesini çözmek için anlatma yöntemine bağlı iç çözümleme tekniğini detaylandırmak gerekir. Çünkü iç çözümleme hâkim anlatıcının silikleştiği bir tekniktir. İnsan, psikolojik boyutlarıyla anlatıda görünür olmaktadır. Böylece 'figür olmayan anlatıcı' merkezli yansıtmacı roman anlayışından sıyrılmak mümkün olur (Sazyek, 2004, s. 9).

Sazyek, bu tekniğin doğrudan, dolaylı ve aksiyonel çeşitlerinden bahseder. Doğrudan iç çözümlemede, karakterin tırnak içine alınan cümleleri aktarılır ve 'diye söyledi'/'diye düşündü' gibi kalıplarla ifade edilir. Bu ifadeler, karakterin ruhsal durumunu görünür hâle getirir. Doğrudan iç çözümlemede karakterin söylemi ile anlatıcının söylemi birbirinden ayrıdır (Sazyek, 2004, s. 9).

Dolaylı iç çözümleme, figür olmayan anlatıcının aktardığı karakterin psikolojisini onun sözlerini dolaylı aktardığı tekniktir. "… Bu tarz iç çözümlemelerde anlatıcıya ait "-dığını düşündü/anladı/hissetti" türünden tamamlayıcı ifadeler" (Sazyek, 2015, s. 117) kullanılır. Bu teknikte anlatıcı tanrısal bakış açısıyla söylemde bulunur ve karakterin görülmeyen yaşantısı aktarılır.

Aksiyonel iç çözümleme ise karakterin eylemleriyle görülmeyen yaşantısının bir arada sunulduğu tekniktir. "…gerek doğrudan, gerekse dolaylı iç çözümleme, bu tekniğin içinde yer alabilmektedir… görülmeyen yaşantıya ait ögeler, görülen yaşantının hemen yanı başında sunulur." (Sazyek, 2004, s. 10)

Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*'nde örnekseyici iç çözümleme diye bir terimden de bahseder. Bu tekniğin başka terim adlarını da şöyle ifade eder: psiko-analojik yöntem, serbest dolaylı anlatım (Sazyek, 2015, s. 256). Chatman da bu dolaylı özellikler için ifade ettiği anlatımlı monolog terimini kullanmıştır ve bu anlama gelen temsili konuşma, ikame konuşma, anlatısal taklit, dolaylı söylemin bağımsız biçimi gibi adlandırmaları da açıklamıştır (Chatman, 2009, s. 189-190).

Bu çalışmada, terimler arasındaki ayrışmalar ilk olarak dolaylı tanımlama, dolaysız tanımlama, süreç içinde tanımlama, süreç içinde yenileme başlıkları altında ele alınıp yukarıda isimlendirilen terimler üzerinden genelden özele değerlendirilmiştir.

A. Dolaylı Tanımlama

Karakterin öykülenmiş söyleminde anlatıcı rol alır ve dolaylı tanımlama söz konusu olur.

> "… Doğrudan sunum seyircinin kulak misafiri olduğunu varsayar. Dolaylı anlatı ise anlatıcıdan seyirciye az ya da çok belirgin bir iletişim olduğunu varsayar. Bu aslında Platon'un mimesis ve diegesis ayrımı, modern kavramlarla söyleyecek olursak göstermek ve anlatmak arasındaki ayrımıdır. Anlatma olduğu sürece bir anlatan kimse, anlatıcı ses olmak zorundadır." (Chatman, 2009, s. 137)

Bu anlatıcı sesi, serbest dolaylı söylem ve dolaylı iç çözümleme teknikleriyle ortaya çıkar. Cohn'un ele aldığı anlatımlı monolog ve psiko-anlatı terimleri de bu başlıkta aynı tanımlamaları içerir. Sonuç olarak, dolaylı tanımlamada her ne kadar karakterin söylemiyle karşılaşılsa da karakterin dışında bir anlatıcıya aktarılmış dil söz konusudur.

Klasik tarihî romanlarda karakterlerin eylemlerinin aktarımının yanı sıra onları insanileştiren örnekler, dolaylı iç çözümlemeler ile kazandırılmıştır. Ancak pek çok romanda bu tekniklerin kullanımı çok azdır. Çünkü

bazen yazarın anlatıcıya verdiği rol sadece bilgi aktarımıdır. *Şimal Rüzgârı*'nda buna benzer bir durum vardır. Romanda çok az dolaylı iç çözümleme tekniği kullanılmıştır. Bu örnekler de J. Vesito ile ilgili zihinsel süreçleri açıklamıştır. *Battal Gazi*'de de anlatıcı, Battal'ın macerasının amacını açıklarken onun zihinsel söylemlerini dolaylı olarak aktarır. Bu dolaylı iç çözümlemede iki keşişin saz çalıp yarı çıplak bir kadını oynatmaları yüzünden başkarakterin onlara karşı nefreti anlatılır. Battal'ın ahlaklı biri oluşu bu söylem üzerinden verilir. Onun buna benzer söylemleri Aspaya'ya duyduğu sevgide de kullanılır ve böylece metaneti ve iradesi hakkında çıkarım yapılır. Nadir de olsa Battal'ın iç çatışmasına rastlanılmaktadır ancak bu kısımlar aşkla ilgili konulardadır. Ölüm ve sevgiye karşı duyduğu hisler dolaylı olarak gösterilmeye çalışılır. Kahramanlıkla ilgili söylemleri ise oldukça doğrudandır.

Cengiz Han romanında da yazarın tercihleri genellikle anlatıcı odaklıdır. Anlatıcı, Cengiz Han'ın zihninden geçenlere çok fazla olmasa da hâkimdir ancak romanda başka karakterlerle ilgili zaman zaman gözlemci bakış açısı tekniği kullanılmıştır. Bu nedenle de dolaylı tanımlama yapılamayışını anlatıcının açıkça beyan ettiği görülür: "Börta, yadellerde gebe kalışını kolaylıkla hazım ve affeden, karnında taşıyıp getirdiği piçi de evlatlığa kabul edeceğini söyleyen kocasının kendisine eskisi gibi yüreğinde ve döşeğinde yer vereceğini de umuyor muydu? Burası bilinemezse de söylenen şu sözlerden teessür duyduğu belli idi." (Tan, tarihsiz, s. 80). Cengiz Han ile ilgili ise dolaylı iç çözümleme tekniği kullanılarak zihninden geçirdikleri anlatıcı tarafından bilinebilmektedir. Anlatıcı onun hakkında "… kaçmak, uzaklaşmak, kırlara çıkıp kendi benliğiyle başbaşa kalmak istiyordu." (s. 80) demektedir. Böylece yazarın karakterlere taraflı bir yaklaşımı vardır. Romanda odaklandığı başkarakter, bir tarihî kişidir ve zaman zaman olaylara bu tarihî kişinin çerçevesinden bakmaktadır.

Deli Deryalı'da da Kanuni'nin gözlemci bakış açısıyla sunumu söz konusu olup zihninden geçenlere anlatıcının hâkim olamadığı örnekler kullanılmıştır. Bunlar okurda merak uyandırmak içindir: "Tereddüt etmişti. Kimbilir neden tereddüt ediyordu? Acaba veziri âzamına karşı, zevcesine kendisini rapteden sevgi gibi bir zaafı mı vardı?

Belki…

Yahut, İbrahim'in kendi saltanatına ihanet edebilecek bir tıynette olmadığına mı kaniydi?" (Tepedelenlioğlu, 1971, s. 188)

Kara Davud'da da anlatıcının gözlemci bir şekilde romanda yer almasıyla Çandarlı Halil Paşa karakterin ruhsal yapısı hakkında farklı bir çözümleme örneği gösterir. Normalde dolaylı iç çözümleme gibi görünen tanıtım,

bir yandan da 'belliydi ki', 'acaba', 'kim bilir' gibi ifadelerle tekniği farklı bir şekilde uygular: "Belliydi ki, veziri âzam, Türk silahının kudretine bir türlü iman etmek istemeyen bu adam, başına bir bela gelmesinden endişe ediyordu." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 436). Aslında bu endişe hâli, gözlenilen bir karakter hakkındaki çıkarıma da işaret eder görünür. Ancak anlatıcının roman boyunca bu ifade kalıplarını karakterle kendi arasına mesafe koymak için kullanmaya çabaladığı düşünülürse, açıkça Çandarlı'nın olumsuz özelliklerinin nitelenmesi ve onun zihninden geçenlerin vurgulaması isabetlidir. Bu açıdan bakıldığında anlatıcının onun hikâyesine odaklanması da bu seçimini göstermektedir.

Görüldüğü üzere bu örnekler karakterleri görünür kılmaktadır ancak onları tam anlamıyla psiko-anlatıya yaklaştıran anlamlardan mahrumdur. Tabii dolaylı iç çözümleme örneklerini karakterin zihin dünyasındaki ruhsal çıkarım olarak daha başarılı kullanan romanlar da vardır.

Cezmi'de dolaylı iç çözümleme yapılırken yazarın üslubu sanatkârane-dir. "… Şehriyar ise onun gidişini görmedikten başka yıldız ziyasından bile mahrum olan geceler gibi bir zulmet içinde kaldı." (Namık Kemal, 2014, s. 209). Burada yazar anlatıcının karakter zihnindekileri bilmesi ve bunu olduğu gibi aktarmak yerine kendi süzgecinden geçirerek algıladığı duyguları okura aktarımı söz konusudur. Mesela anlatıcı Cezmi'nin rüyalarına dahi hâkimdir. Cezmi'de bu söylemler de sanatkârane bir üslupla anlatılır: "Cezmi, Adil Giray'ın hâlinde tabiatın o hüzn-i ulvîsini temaşa ile gurub seyreder gibi vicdanında birtakım garip garip tesirler hâsıl ederdi. Adil Giray, Cezmi'yi söyletir, lakırdılarından kalbinin inşirah-ı ruhanîsini tahatturla bülbül sesi dinler gibi fikrinde hazin hazin birtakım şevkler peyda ederdi." (s. 91-92). Böylece karakterlerin dolaylı iç çözümlemelerine yer veren anlatıcı, bu tespitlerini yazarın zihninden yorumlamaktadır. Yani karakterleştirmede karakterden çok anlatıcının varlığı belirgindir. Genellikle dolaylı iç çözümlemeler, karakterin diline yakındır ancak Namık Kemal'in metne müdahil tavrı, bu tekniğin kullanımını da farklılaştırır. Bu durum, onun bazı karakterlere daha yakın olmasında da gözlemlenir.

Cezmi'de yazar anlatıcının Mehmet Giray'a olan taraflı tutumu, onun zihinsel sürecine hâkim olmasıyla verilir: "İşte merkez-i saltanatta öyle bir salahiyetin ve Kırım'da Adil Giray fıtratında bir zatın vücudu Mehmet Giray'ı fasit fasit tasavvurlarını ihfa mecburiyetinde bulundurdu." (s. 20). Yani Mehmet Giray'ın Adil Giray hakkında olumsuz düşüncelerinin olduğu, yazar anlatıcının karakterin zihnindekileri aktarımıyla belirtilir. Bu aktarım

açık bir şekilde karakterleştirmeyle sağlanır ve okurun da yazarın yakın olduğu karaktere olumlu yaklaşımı olması bakımından bir inanç oluşturulur.

Namık Kemal'in bu çözümlemelerle ilgili bir uygulaması da şöyledir: "… Sokullu merhum, elindeki kuvve-i İslamiye'nin mecmuunu o hatar-ı melhuza karşı müheyya tutmak fikrinde bulunurdu. Bu fikri ise ayn-ı hikmet idi. Zira Hilafet-i İslamiye'nin taht-ı iclalinde Sultan Süleyman gibi yed-i yemin-i satvetini Avrupa'nın bağrına kadar uzatmış iken dest-i yesar-ı himmetiyle İran hükümetinin erkânını lerze-nak edecek bir heykel-imehib-iceladet mevcut değildi." (s. 31). Bu söylem aslında tarihin kendisinin de bir yorum olduğunu anlatmaktadır. Bu bilgi, tarihsel ayrıntı olarak kaynaklarda da geçer. Sadece yazar anlatıcının Sokullu'yu karakterleştirmesi değildir. Ancak sonradan da yazar anlatıcının yorumu devreye girer; karakterin zihninden geçenler yorumlanır. Böylece karakterleştirmede yine yazar anlatıcı baskın hâle gelir.

Namık Kemal'in dolaylı iç çözümlemeleri aktarırken bazen kullandığı yollardan biri de mecazdır: "Perihan, o zamanlar en yüksek dağlarda bulunup da ayağının altındaki bulutların ra'dını, berkini, baranını, gürültüsünü eğlence tarzında görenler gibi İsmail'in harekatını bir tarz-ı bi-kaydane ile görürdü." (s. 28). Çünkü Perihan kendisinin İsmail'den daha akıllı olduğunu bilirdi. Onun bu tepeden bakan huyu benzetmelerle ironik bir şekilde bildirilir.

Özetle, Cezmi'nin dolaylı iç çözümlemeleri onun ruhsal durumu hakkında çıkarım yapılmasını sağlar. Perihan'ın zihninden geçenler üzerinden anlatıcı Şehriyar'ı karakterleştirir. Okur, bu sayede Şehriyar'ın kendi menfaatine uymayan bir şey yapmayacağını anlar. Şehriyar, anlatıcı tarafından onun zihinsel söylemlerinin dolaylı aktarımıyla da tanımlanır. Anlatıcı Perihan'ın zihinsel süreçlerine hâkimdir. Onun yaradılışından gelen güzel özellikler bu vesileyle aktarılır. Adil Giray'ın Perihan'la ilgili düşünceleri de bu vesileyle anlaşılır. Görüldüğü üzere entrik unsuru harekete geçiren karakterler, psiko-anlatı tekniğiyle okurun algılarına müdahil olurlar ve onları yönlendirirler.

Savcı Bey romanında da dolaylı iç çözümlemeler daha iyi kurgulanır ancak onda da psiko-anlatı olarak tam bir kişileştirme[228] söz konusu olmaz. Yazar anlatıcının, karakterin zihnine hâkim olduğu kısımlar görülür. Başkarakterin İrini'ye olan aşkı anlatılırken "Yanağındaki gamzelerden esen kızgın bir aşk yeli, Savapolos'u yaktı." (Kozanoğlu, 1958, s. 6) şeklinde bir söyleyişle karşılaşılır. Burada dolaylı bir anlatım söz konusudur; anlatıcı karakterin bilinci hakkında söylemde bulunur.

228 Bu çalışmada kişi ve kişileştirme kavramları sadece tarihte yer alan karakterler için kullanılmıştır. Bu nedenle de burada kullanılan kişileştirme kelimesi ile anlatılmak istenen şey, kâğıt varlık olmaktan en çok uzaklaşan yani insanileşen anlamıdır.

Bu romanda zaman zaman anlatıcı, karakterlerin zihninden geçenleri bildiğini açıkça gösterir: "Savcı Bey, duraklamıştı. Andronikos'un gözünde parlayan kıvılcımlardan, ölüm karşısında onun kendisini ele vereceğini anladı. Hem Andronikos'un ölmesi işine gelmezdi de Bizans tahtında iki rakip bulunması kendisi için daha iyi olacaktı. Kendisinin bir Türk olduğunu duyarsa, Türklere düşman olan İrini, kendisinden soğuyabilirdi. Bütün bunları bir şimşek hızıyla kafasından geçiren Savcı Bey, başını kaldırdı, çok ağdalı bir sesle: — Benim düşüncem onun öldürülmemesi gerektiği yolunda, dedi." (s. 31). Romanın yazarı görüldüğü gibi teknik konusunda kararsızdır. Anlatıya müdahil olup olmamada belirsizlik yaşar. Bunu serbest dolaylı söylem örneğine yaklaşarak da gösterir.

"İrini de kaşlarını hafifçe çatıp düşündü. Bizans tahtına istekli olanları birer birer ortadan kaldırmak isteyen Manoel kendisini de burada öldürtebilirdi. Onun kendisiyle birleşmek istemesinde iğrenç bir çıkarı olmalıydı. Şimdiden birleşmiş gözüküp bütün isteklileri ortadan kaldırdıktan sonra kendisini de öldürtecekti." (s. 63). Görüldüğü üzere yazarın anlatıcı üzerinden denetimi eklentili sözlerle hem belirgindir hem de karakterin aktarımına müsaade etmektedir. Mesela "Andronikos'un isteği pek korkunçtu. 'Babalarımızı tahtlarından indirelim, yerlerine kendimiz geçelim!' demek istiyordu." cümlesi yerine "Babalarımızı tahttan indirmeli yerlerine geçmeli" diyerek serbest dolaylı söylem tekniğinden faydalanabilir ve anlatımlı monoloğun karakter dilinden hareket edebilirdi.

Tüm bunlara rağmen *Savcı Bey* romanında tarihî kişilerin iç çatışmasını aktarması önemli bir ayrıntıdır. Andronikos babasını öldürüp yerine geçmek için onun odasına giderken içsel bir hesaplaşma yaşar. "Yuanidis'in odasına doğru yürümeye başladılar. Bizans'ın her imparatoru her gece bu korkunç yürüyüşü düşünür, uykusu kaçardı. Bu koridorda kaç imparator boğulmuş; bağırtıla, bağırtıla hadım edilmiş, gözleri oyulmuştu. Şimdi bile... Babasını tahtından indirmeye giderken Andronikos bu korkunç sonun bir gün olup kendi başına geleceğini düşünüyordu. Artık ölünceye kadar da düşünecekti." Belgelerde sadece tarihî kişilerin eylemleri yer alır. Bu nedenle de onlar katletti, başa geçti, kazandı gibi fiillerle tanınırlar. Zaafları hatta romanlarda anlatılmasa da korkuları, okurun ancak eylemlerinden çıkarabileceği kadardır. Kurgusal metinlerdeki söylemler onları canlı biri hâline getirir. Bu romanda tarihî kişilerin korkularına dahi yer verilmiştir.

Savcı Bey'in babasıyla karşıt konuma düşmesi onu huzursuz etmektedir. Bunu onun dolaylı iç çözümleme ile tanıtılmasından anlamak mümkün olur. "Andronikos, Savcı Beye uyumasını söylemişti. Fakat kendisi bir an için bile

gözlerini yummamıştı. Bu isyanı o da arzu etmişti. Fakat geri dönmek elinden gelse hemen dönerdi. Ne çare ki ele geçirir geçirmez babasının en hafif ceza olarak altı aylık bir dana gibi, kendisini buracağını, gözlerini oyduracağını biliyordu. Öte yandan bu işin çıkar bir tarafı yoktu. Gün doğmadan kalktı. Çadırında sağdan sola döne döne terden vücudu sırsıklam olmuştu. Yüreğinde dehşetli bir sıkıntı vardı. Çelik gömleğini, meşin elbisesini giydi, silâhlarını kuşandı. Mavromati çadırın önünde horluyordu. Herifin umurunda mı? İster Savcı Bey kazansın, isterse Murat Bey!" (s. 126). Savcı Bey'in bu kaygısı Murat Bey tarafında da karşılık bulmaktadır. Halk Murat Bey'e sadık kalıp Savcı Bey'in bulunmasını sağlar. "… Bir kere kafası kızan Murat Bey'in babalık hisleri silinmişti. Gözünde Savcı Bey'in bir köpek kadar değeri yoktu." (s. 131). Bu ifadeler yazarın hükümdar olarak güçlü bir tipleme oluşturmasından kaynaklıdır. Çünkü burada hükümdar, zihinsel bir söylem gibi değil, gözlemden yapılan çıkarım olarak tanımlanmıştır. Bunun dışında onun zihinsel söylemleri serbest dolaylı teknikle kurulur ve diyalogla devam eder. "Murat Bey, sarı renkten kül rengine geçti. Bu hiç onun aklına gelmemişti. Ya mektubu Savcı yazmamışsa? Ya Hacı doğru söylüyorsa? Fakat üzüntüsü çok sürmedi. Başını salladı: — Fakat Savcı benden kaçtı! Gelip benden af isteyip ayaklarıma kapanacağına, şehirlere kapanıp kendini bana karşı asi eyledi." (s. 138). Bu söylemde "Bu hiç onun aklına gelmemişti" cümlesi geçmeseydi söylem iç monologa yaklaşırdı. Ancak yazar, anlatıcının karakter üzerindeki tutumundan ayrılmaz ve dolaylı söylemi kullanır.

Hilal Görününce'de ise dolaylı iç çözümlemeler oldukça keskin bir şekilde verilir. Karakter özellikleri önce anlatıcı tarafından detaylı bir şekilde aktarılır. Sonrasında bu karakterin kim olduğu öğrenilir: "… Gregoroviç'i huzursuz eden de buydu." (Çokum, 2016a, s. 154) diyerek Arslan hakkındaki düşüncelerin kime ait olduğunu belirten anlatıcı, bütün özetlemeleri o karakterin kim olduğunu merak ettirerek yapar. Yani anlatılanların Gregoroviç'in zihinsel söylemi olduğu okura sonradan söylenir.

Osmancık romanı da karakter hakkında bilgi verilmeden dolaylı iç çözümleme ile başlar. Bu zihinsel aktarımların sonradan Osmancık'a ait olduğu öğrenilir. Osmancık'ın ölçüsüz hırsları vardır ve o, küçük görüldüğünü düşünür. Bunun sebebini anlamaya çalışır. Bu durumdan bir korku duyar. Umutsuzluğa düşer. Babasının kılıcının ona geçmesini bile istemekten uzaklaşır. Daha sonra kendi kılıcıyla var olmaya karar verir. Bu süreçlerde anlatıcı, karakterin diline yakındır. Okurla karakter arasına pek girmez. Hatta gelecekten haber ederek Osmancık'ın zihninden geçenlere de karakterin diline yakın bir şekilde yer verir: "Onun Ede Balı'ya söyleyeceği şeyleri hiç pes etmeyeceğidir." Bu söylemde görüldüğü üzere karakterin cümlesi,

sadece aktarım yapanın ifadesine dönüştürülmüştür. Anlatıcının algıları ya da benzetmeleri görülmez.

Romanın sonunda ise Osman Gazi Han'ın ölümü sezmesi dolaylı iç çözümleme ile aktarılır. Bu kısım onun doğumu ile ölümü arasındaki gerçek doğuşu yani metaforik olarak değişimi anlatılır ve doğruluğu ispatlanamayacak olan düşüncelere ve duygulara sahip bir tarihî kişinin var olma mücadelesi ile devletin kuruluş macerası beraber anlatılmış olur. Aslında dolaylı iç çözümlemeler sayesinde tarihteki olayların gerçekliği de bu romanda gerçekten var olduğunu gösteren insanileşmiş bir karakter üzerinden yerini bulur. Okur, bu karakteri masal diyarından ayrı bir yerde tahayyül ederek kendi tarihinin bir parçası olarak görür. Kendiyle benzeştirir ve onu benimser.

Yani serbest dolaylı söylem teknikleri okura daha çok yol açabilir. Ancak burada da anlatıcının baskınlığı ve karakter dili belirleyicidir. Mesela *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da serbest dolaylı söylem örnekleri mevcut olsa da bunlar karakterleştirmeye katkı sağlayacak şekilde değildir. Daha çok bilgi ve eylem aktarımında karakter ile anlatıcının zihni ortaklaşmıştır. Ayrıca bu karakterler, tarihte temsili olan kişiler de değildir. Onlar sadece bir dönemin insanlarını anlatmak için vardır. Bu nedenle bu romanın teknikle okura kazandırmak istediği olay odaklı bir bakıştır.

Bozkurtların Ölümü'nde de genellikle olay odaklı bakış yani anlatıcı karakterleştirmesi ve diyaloglar vardır. Karakter eylemlerine odaklanılmıştır. Ancak nadir de olsa romanda serbest dolaylı söylem örneği de görünür. "Hiç söze karışmayan Sançar da üşüdüğünü anlamıştı. Yazın bu en sıcak ayında böyle soğuk nasıl olurdu? Bu işte elbet bir yanlışlık vardı." (Atsız, 2015, s. 285). Bu söylemler, karaktere psiko-anlatı açısından bakılmasını sağlamaz ama onun anlatıda bir varlık olarak yer edindiğini gösterir.

Ak Topraklar'da ise karakterlerin iç çözümlemelerine sıkça yer verilir. Hatta bu söylemler genelde serbest dolaylı söyleme yaklaşır. Mesela Bayındır'ın zihnindekileri anlatıcı aktarırken "… Gayri bu utancı dağlar… dağlar temizlerdi anca! Çünkü mutlak Selcen'in dahi kulağına gitmişti; Bayındır'ın baygın yattığında hep onun adını çağırdığı. Yürürken ezmeye diye karıncaları göreduran kız, gayri Bayındır'ı bilmiş ola. Ama nece bir biliş!" (Işınsu, 2014, s. 13) der. Burada ilk başta okur, karakterin sesini duyar gibi olur. Sonradan da cümle sadece anlatıcının söylemi olarak belirginleşir. Ayrıca anlatıcı psiko-anlatı tekniği olarak dolaylı iç çözümlemeyle gelecekten de haber verir: "Tabii Bayındır bilmez kim, öz kardaş bilip sarıldığı yoldaşı Yamtar'ın, onun için Selcen'in babasına dünür vardığın, kız veresi oldukların ve dahi Selcen'in ta uzaktan gizli gizli özün çadırını gözleyedurduğun … Bilemezdi!"

(s. 14). Bu bildirim, aslında karakterlerin zihninden geçenlerin anlatıcı tarafından aktarılmadığı anlara bir hatırlatma olur. Okur, bu konumda meseleler arasında şahit tutulan bir izleyici hâlinde görülür.

Serbest dolaylı söylem çok baskın olmasa da karakterlerin psiko-anlatı bakımından çözümlenmesine katkı sağlayan romanlardan biri de *Kanuni Sultan Süleyman*'dır. Burada sadece hükümdar değil, Hatice Sultan, Gülbahar ve Hürrem gibi tarihî kişiler hakkında iç çözümlemeler aktarılmıştır. Hatta serbest dolaylı söyleme dönüşen tanımlamalara da ulaşılır. Mesela Kanunî anlatılırken, "Gülbahar'a eski aşkı kalmamış, yaşlanmaya yüz tutan bu kadın, onun ihtiraslarını tatmin edemez olmuş, daha doğrusu Hürrem bu aşkı söndürmüş ve kendi meşalesini yakmıştı. Bununla beraber ne de olsa en büyük şehzadesinin annesi sayılırdı. Onun da arzularını yerine getirmek lazımdı." (Tülbentçi, 2009, s. 267) denir. Buradaki son cümle, karakterin zihninden geçen cümle sayılabilir. Böylece anlatıcının söylemiyle karakterin söyleminin kaynaştığı görülür.

Yine, romanda Hürrem Sultan'ın oğlu Bayezid'in iç münasebeti hakkında anlatıcı bir giriş yapar "… annelerinin hastalığının gittikçe arttığını öğrenmişlerdi. Bundan en ziyade Bayezid müteessir oluyordu. Çünkü annesinin sayesinde babasından sonra kendisinin tahta çıkacağına kaniydi. Fakat Hürrem Sultan ölürse vaziyet değişebilirdi." (s. 588) ve daha sonra karakterin zihnindekilere şahit olunur: "Acaba Rüstem Paşa eski alakayı gösterecek miydi? Vakıa ordunun Şehzade Selim'i sevmediği muhakkaktı. Onun sefahat âlemlerinde hayatını yıprattığını bilmeyen yoktu. Ancak vezirlerle diğer devlet erkânı Selim'in tarafını tutarlarsa mücadele kanlı ve korkunç olacaktı." (s. 588). Bayezid'in tüm bu kaygıları, âdeta tarihî kişinin söylediği sözler gibi algılanmaktadır. Bu da onu daha gerçekçi kılmaktadır.

Serbest dolaylı söylem örneklerinin göründüğü ancak genellikle diyaloglarla kurulmuş *Devlet Ana*'da ise

> "Şövalye Notüs Gladyüs, uçurumun tersine, ovada gördüklerinden memnun olmalı ki, kaşlarını kasıntıyla çatıp dişlerini göstererek sırtarıyordu… Evet, burada Türkmenlerle Bizanslılar yüz yıllardır aptallık yarışındaydılar. Bir eli kılıcının tutamağında, bir eli bıyığında, ayaklarının ucuna basarak kısa-tıkız gövdesini yükseltti: 'Bu alıklar ülkesini, altı aya varmadan elime geçirmezsem yuf olsun, taşıdığım kutsal Sen-Jan kılıcına! Yuf olsun damarlarımda dolaşan kral kanına!' diye homurdandı." (Tahir, 1971, s. 12-13)

Anlatıcı, burada Gladyüs'ü karakterleştirirken bir ara karakterin söylemiyle karışır. Serbest dolaylı söylem örneği verdikten sonra da karakterin diyaloğuna izin verir (s. 12-13). Diyaloğa geçer. Buradaki Türkmenlerle

Bizanslılar arasındaki aptallık yarışı meselesi anlatıcıdan ziyade Gladyüs'ün hesap vereceği bir cümle olarak gösterilir ve böylece yazar anlatıcı, ironik olarak bu tekniğin imkânlarından yararlanmış olur. Gladyüs, yazarın sözünü emanet ettiği şahıs olabilir mi yoksa karakterlerini her anlamda bu kadar serbest bırakan bir anlatıcı ile mi karşı karşıya kalınmıştır sorularının cevapları burada belirsizdir. Aslında bu durumu en iyi örneklendirecek söylemlerden biri şudur:

"Şövalye Notüs Gladyüs, Allah'ın emriyle kurulacak Hıristiyan düzeninden kaçıp Müslüman kâfirlere, daha beteri, barbar Türkmenlere sığınan Dönmezköy'ü bir zaman kinle seyretti." (s. 94). Şimdi burada Müslümanlara kâfir diyen, Türkmenlere barbar diyen yazar mıdır yoksa Gladyüs müdür? Şüphesiz ki anlatıcı, karakterin dilini baskın bir şekilde kurgular ve okura onun zihninden bakmasını sağlar. Bu sözler artık anlatıcının olmaktan çıkar. Böylece de karaktere verilen özgürlükle tarihteki kişilerin ortamı daha açık gözlemlenir. Her ne kadar bunlar yazarın kendi algı dünyasından hareketle kurgulansa da yazarın sözü değildir. Okura her pencereden bakılmasını sağlayan imkânlar açar. Çok eleştirilse de Kemal Tahir'i iyi bir romancı yapan kurgudaki bu tarz başarıları olmalıdır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de serbest dolaylı söylem ve dolaylı iç çözümlemeler birbiri ardınca kullanılarak Kırım Giray'ın ruhi özellikleri başarılı bir şekilde verilmiştir. Onun "Tahta geçmek yoksa her an kırılacak bir buz nehrinin üstünde yürümek miydi? (Çokum, 2016b, s. 25) söylemi; sorgulayan ve okuru da hakkında düşündüren ifadeler üzerinden derin bir şekilde kurgulanmıştır. Burası yazarın sözünü emanet ettiği anlara benzese de aktarımda aradan çıkan ve yazarın varlığını unutturan bir karakterin varoluş sancısı olarak takip edilmektedir.

Gündönümü'nde ise dolaylı iç çözümlemeden serbest dolaylıya geçişte "Yeni, gizli, kimsenin bilmediği, hiçbir zaman da bilemeyeceği bir dünyaya sahip olmuş gibiydi. Yarı yumulu gözleri narı vurup kırdığı ağacın göğdesinde bir sürü yakut damlasının nar taneleri hâlinde döküldüğünü gördü. Ağacın kanı değildi. Narın içindeki dünya dışarı taşıyor olmalıydı. Ezilmişlik! Çatlayış!" (Sepetçioğlu, 2019, s. 10) örneğinde görüldüğü gibi Mehmet'in karakterleştirmesi diğer romanlara göre oldukça farklı ama bu romana göre yaygın bir söylemdir. Mehmet'in dolaylı iç çözümleme ile hayatın sorgusunu yaptığı örnekler çokçadır. Murad Bey'in de umudu ve kıskançlığı bir arada bu şekilde anlatılmıştır. Mesela İstanbul'un alınması, kendine değil de Mehmet'e kısmet olacaktır ve onun bu konudaki düşünceleri romanda bu söylemlerle verilir. Tarihî kişi böylece sadece savaşan, kazanan, ölen gibi bir döngüden

daha gerçek bir yaşama doğar. Bu romanda kaygılarıyla da var olabilen tarihî kişiler canlandırılmış olur.

B. Dolaysız Tanımlama

Karakter kendi söylemiyle kendini karakterleştirebilir ve bu durumda dolaysız tanımlama söz konusu olur. Anlatıcı ses, karakter olduğunda Chatman'ın ifade ettiği kendi kendine konuşma kavramından bahsedilebilir. Bu yolla karakterin ruhsal süreçleri okura aktarılabilir. Burada iç monolog tekniğinden de bahsetmek gerekir. İç monolog bir düşünce kaydıdır. Scholes'in ve Kellog'un tanımına göre "… karakterin seslendirilmemiş düşüncelerinin, anlatıcının müdahalesine uğramaksızın doğrudan, aracısız sunumu"dur (Chatman, 2009, s. 177).

Diyaloglar aracılığıyla da karakter, tanıtma yapabilir. Karakterin kendi kendini karakterleştirmesi dolaysız söylem iledir. Dolaysız söylemde iç monolog, diyalog dışında metinden çıkarılabilecek 'dedi' ya da 'düşündü' gibi bazı kalıplarla da anlatıya katılabilir. Bu kalıplar da doğrudan iç çözümleme tekniğiyle ifade edilir. Cohn'a göre alıntılı monolog yani karakterin zihinsel söylemi ile karşılaşılması, dolaysız söylem ile ifade edilir.

Yeniçeriler'de karakterlerin dolaysız tanımlama ile ilgili örnekleriyle karşılaşılır. Ancak bu kısımlar onların kişilik özellikleri hakkında çıkarım yapılmasına müsaade etmemektedir. Mesela Osman Çorbacı kendi yiğitliğine yakışacak bir aile ile birleşmek istediğini açıklamaktadır. Bu kısımlar, yazar tarafından özellikle seçilmiş olmalıdır çünkü onun tüm bu söylemlerde aktardığı seçici tavrı ile sonradan başına gelenler arasındaki çatışma entrik unsuru belirlemektedir. Ayrıca bu söylemler eklentili sözle aktarılır: "Herif yeniçeri, yine yeniçeri kızı istiyor. Kız da yeniçeri, yine yeniçeri oğlu arıyor' demiş olduğundan…" (Ahmet Mithat, 2001, s. 166). Ancak tüm bu dolaysız tanımlamalar bazen doğrudan iç çözümleme şeklinde bazen diyalog olarak verilir. İç çözümlemeler çok azdır. Daha çok görevini yerine getiren ve bitince de oradan ayrılan karakterlerin sözleriyle karşılaşılır. Psikolojik çıkarımların sadece kapısı aralanır.

> "Secde eder gibi yüzümü gözümü sürdüğüm zaman sakalımın tıraşı batmasın diye çekindiğim sinesine şimdi nasıl bıçak sokabileceğim? Güzel, ama namussuzluğa da nasıl tahammül edebilirim? Ya Rab bu beladan kurtulmaklığın çaresi nedir? Aman Rabbim senin ocağına düştüm. Bu belayı bana sen verdin çaresini de senden başka bulacak kimse yoktur. Bari şu anda beni öldür de kurtulayım gideyim' hasbıhaliyle ağlamaktan kendisini menedemez idi." (s. 169)

Eklenti sözle belirtilen bu kısım, Osman Çorbacı'nın Ayşe hakkındaki iç hesaplaşması sayılabilir. Bu konuda da en canlı karakterler, Osman Çorbacı, Ayşe ve Şahap olmaktadır. Onların duygu durumu dolaysız olarak aktarılmaktadır. Bu roman, klasik tarihî romanın ilk örneği olması bakımından okura karakterlerin söylemleri hakkında belirgin bir karakterleştirmeyi tam olarak sunmasa da yaratma karakterler üzerinden tarihîlik vasıflarını taşıyan bu karakterler, dönemdeki bozulmayı yazarın muhayyilesine göre açık bir şekilde temsil etmişlerdir. Bunun dışındaki klasik tarihî romanlarda ise karakterleştirmeler kâğıt varlıktan canlı bir insana dönüşerek yazarların üslubundaki başarıyı ortaya koymaktadırlar.

Romanlarda diyalogla karakterleştirmeler, genellikle kimlik tanıtımı, kişilik özellikleri, ruhsal durum ve yazarın sözlerinin taşıyıcılığı şeklindedir. Her ne kadar karakterlerin ruhsal durumuna diyalogla daha az şahit olunsa da karakterlerin iç dökmesi gibi örneklerle karşılaşılır. Mesela *Battal Gazi, Kara Davud*, *Devlet Ana* gibi romanlarda diyaloglar karakterlerin kimlik özelliklerini beyan etmede çokça kullanılır. Bu tanımlamalar bazen soy ya da inançlar hakkındaki bilgi aktarımı şeklindedir. *Devlet Ana*'da Gladyüs ve Mavro diyaloğu ile Kerimcan karakterleştirilir.

> "— Ertuğrul Beyin savaş atı eğitimcisidir, sözlüsü ...
>
> — Allah Allah, Ertuğrul, nasıl güveniyor savaş atlarının eğitimini bir Hıristiyana ...
>
> — Hıristiyan değil . . .
>
> — Turkopol mu ?
>
> — Yok... Müslüman Türk ..." (Tahir, 1971, s. 24)

Bu karakterleştirme, tanıtmaların yanı sıra tarihî bir terime de işaret etmektedir. Türkopol adı ile okurun dikkati çekilerek romanda Hristiyan Türklerden bahsedilir. Bu Türklerin Bizans ordusunda olması ve özellikle de Haçlı Savaşları'nda Haçlıların yanında yer alması gibi bilgiler romanda açıkça anlatılmasa da zaman zaman Gladyüs'ün söyleminden anlaşılacağı üzere iğneleyici bir ünvan olarak kurgulanmıştır. Böylece romandaki karakterleştirme, karşıtları bir arada tutarak coğrafyanın ve o zamanın insanını sunması bakımından önemlidir. Çünkü çoğu romanda bu diyaloglar, basit bir içerik taşımaktadır: "— Evet, ben Kara Davud, Akbulut oğlu Kara Davud burada ve karşınızdayım." (s. 415) gibi genellikle karakterlerin meydan okumalarını gösterirken kullanılan karakterleştirme teknikleri de söz konusudur. Yani soyun beyanı, kriz oluşturacak bir mesele üzerinden değil de

güç unsurunun ispatı olması amacıyla da verilir. Ama burada okurun zihninde soru işaretleri bırakılır.

Diyaloglar, karakterlerin kişilik özelliklerinin aktarıldığı figür karakterleştirmeleri olarak da kurguda yer almıştır. *Şimal Rüzgârı*'nda İşelyo, hazırladığı raporda Fatih Sultan Mehmet'in siyaseti ve hayatı hakkında açıklamalarda bulunur. Onun yanı sıra August da Vesito ile konuşurken Fatih Sultan Mehmet hakkında olumlu karakterleştirme yapar. Sultanın tebaasına evlat muamelesi yaptığını söyler (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 42). "Evet Sinyor şimdi hepimiz Türk tebaası olduk. Miskin, kansız ve lakayt Kostantiye'nin yerine vakur, azimperver, cesur ve alicenap bir Sultan Mehmed'imiz var!" (s. 45). Bu diyaloglar aslında yaratmadır. Ancak okurda onlarla ilgili bir inanç oluşturmaya çalışılmaktadır. Bu yüzden de doğrudan söylemi bilinen karakterler, varlıkları bakımından daha görünür olacaklardır. Böylece de dramatize edilmemiş anlatıcı ile kurguya katılacaklardır.

Mesela *Şimal Rüzgârı* eserinin sahibi tiyatro yazarı olduğu için bu yaklaşımı eserine de yansıtır. Boynukara, romanlarda çoğu zaman hiçbir anlatıcının bulunmadığını ifade eder ve tiyatro eserlerindeki sahneleri gösterir. Bunu bir yandan da fotoğraf makinasında olduğu gibi düzenleme yapmadan bir kesitin ele alınması olarak düşünür (Boynukara, 1997, s. 126). Bu romanda da aktarım aynı sebeple dolaysızdır. Yine *Cezmi*'de de romanının başında genellikle karakterin bir diyaloğu olduğu belirtilir ve o parçadan sadece bir tanesi aktarılır. Ancak daha sonra tiyatro metnine benzer şekilde konuşmalar art arda aktarılmaya başlanır. Bu kısımlar, tekli konuşma aktarımlarından farklı olarak tırnak içinde değil, konuşma çizgisiyle verilmiştir. Hatta *Cezmi*'de diyalogların bir kısmı da tiyatro metninde olduğu gibi karakter isimleri sıralanarak tırnak işareti içinde aktarılır. Bu aktarımlar eklenti söz kullanılarak romanda yer alır. Çünkü yazar müdahil olduğu kısımların dışında onların gerçekten var oldukları ya da varlıklarının imkân dâhilinde olması bakımından ispatlara ihtiyaç duyar. Diyaloglar da bunu gösterir.

Romanlarda benzer gerçekçi yaklaşımla diyalogların karakterlerin iç dökmesi bakımından kullanıldığı örnekler de vardır. Aslında iç çözümlemeler, bu ruhsal durumlar için daha iyi örnekler olsa da diyaloglar da anlatıya çeşitlilik katmaktadır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da anlatıcı eklentili sözle bir diyalog aktarılacağını belirterek bu söyleme yer verir: "O, herkese: — ben (Yıldız)'ı seviyorum. Ona kavuşmak için her şeyi göze aldım… demişti." (İskender Fahreddin, 1933, s. 13). Bu örnekte olduğu gibi romanın başında genellikle anlatıcı kaybolmadan diyalog aktarılır. Aynı doğrudan iç çözümlemede olduğu gibi bir teknik kullanılır. Daha sonra anlatıcıdan bağımsız

olarak konuşma çizgisiyle verilen diyalog örnekleriyle karşılaşılır. Burada anlatıcı varlığını açıkça yine de gösterir. Ama önemli olan karakterin iç sorgusunu doğrudan okurla buluşturabilmesidir: "Ben neyim? Bir canavar mıyım? Fakat, kalbimin çarptığını duyuyorum." (s. 201).

Benzer örnek *Öksüz Turgut*'ta da vardır. Romanda Deli Mustafa diyalogla kendini karakterleştirir; hatta bilincinden de bazı sözler anlatıya katılır: "… Aman ya Rabbi! Evinde rahat rahat oturup ölmek ne zor şeymiş. Lakin muharebe yok. Olsa da ölünmüyor. İrili ufaklı otuza yakın muharebelerde bulundum. Ölemedim gitti! Belki kısmetimde şehit olmak yok." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 27). Böylece karakterlerin ölüm karşısında korkusuz oldukları, hedefleri için mücadeleden kaçmadıkları anlaşılır. Ancak tarihî roman bakımından bu söylemin diyalogla aktarımının önemi başkadır. Bu söylem iç monologa yaklaşan anlatımlara hazırlık sayılabilir. Çünkü onlar insanileşmiş karakter örneğini daha iyi yansıtırlar; böylece sürekli bahsedilen gerçekliğe de daha çok yaklaşılmış olunur.

Savcı Bey'de de karakterlerin diyaloğu ilk başta "— Ben! Ben Vasileas'ın muhafız alayları başkomutanıyım. Şimdi varenglerim geliyor, ikinizi de kazıklayıp ateşte kızartacağım." (Kozanoğlu, 1958, s. 7) diyen Apokavkos'un kimlik tanımlaması olarak kullanılırken, "İsyan ediyorum! - Neye karşı?! - Her şeye karşı! Haksızlığa, kardeşlerime, yalanlara, tuzaklara, babama ve bütün cihana karşı isyan ediyorum!" (s. 115) şeklinde bunalım yaşayan Savcı Bey'in sözel davranışlarıyla ruhsal durumunun karakterleştirildiği görülür. Yani bu romanda diyaloglar ruhsal çıkarımlara daha az müsaade etmektedir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında da karakterlerin ruhsal durumu üzerine okura diyaloglarla bilgi aktarması sık görülmez. Ancak tarihî kişi olarak Kanunî'nin Hürrem'e gösterdiği tepki teknik bakımdan önemlidir. "… Bak beni nasıl günaha soktun? İki şehzademiz birden gitti." (Tülbentçi, 2009, s. 567). Bu cümle Şehzade Mustafa'nın üzüntüsüne dayanamayan sultanın, Cihangir'in de ölümü üzerine acısı katmerlendikten sonra söylenmiştir. Yazar tarihî gerçekle de ortaklaşarak olayların fark edilmesine rağmen Hürrem'e farklı bir son hazırlamasa da Kanunî'nin etrafında olan bitenden habersiz bir kişilik olmadığını belirtme ihtiyacıyla bu söylemi kurgulamış olmalıdır. Ancak bu önlem, kurguda zayıf kalmıştır. Çünkü aktarılan eylemler bu söylemle tutarlı değildir. Yazarın sözünü emanet ettiği bir şahsın yoksunluğu da bu kusura neden olmuş olmalıdır.

Yazarın sözünü emanet ettiği karakterlerin var olduğu romanlardan biri *Cengiz Han*'dır. Burada Cengiz Han, Ulu Gökçe ile diyaloğunda Türkleri birleşmiş görmek istediğini söyler; böylece onunla ilgili söylemlerde yazar kendi

bakış açısını gösterir. *Deli Deryalı*'da da Barbaros Hayrettin Paşa Akdeniz'i Türk'ün malı yapmak istediğini diyalogla aktarır. *Türk'ün Romanı*'nda ise yaratma karakter olan Kamer Sultan'ın bu romanlardan farklı olarak diyalogla Cengiz Han'ı olumsuz karakterleştirmesine rağmen yazarın sözcülüğünü yaptığı görülür. Kamer Sultan, Ertuğrul'un Anadolu'ya gidecek olmasına razı gelmez çünkü Cengiz'in onlara zulmedeceğini düşünür. Her ne kadar bu tarihî kişilerin yaşam süreçleri farklı zamanlarda olsa da yazarın karakter üzerinden onun söylemine yer vererek bu olumsuz düşünceyi vurgulamış olması önemlidir. "… Cengiz. Ne yaman düşünüyor. Türk olduğunu hiç hatırına getirmiyor. O, Türk şevket ve saltanatını yalnız kendi için zannediyor. Vahşi vücut!" (Mehmed Nâfi, 2018, s. 22). Kamer Sultan'a karşı cevap veren Ertuğrul Şah da Asya ülkesinden gitmenin onları terk etmek olmadığını söylemektedir. Onun "…Asya ülkesi Türk oğullarının ana yurdudur." (s. 21) demesi, romandaki yazarın sözcü karakteri olduğunu bir nevi beyan etmesidir. Romanda Osman Bey de bu diyaloğa destek olacak sözler paylaşır. "Asya Türkistandır ve Türkistan Asya'dır… Asya Türklerin anasıdır. Türkler Asya'nun ulusudur." (s. 23-24). Böylece okur belleği Asya ve Türklük konusunda kurgulanmış olur. Bu tarihî kişilerin ruhsal özellikleri diyalogla belirtilmese de benzer nice yaratma karakteri doğurabilecek ve bu belleği taşıyacak insanlara hizmet etmektedir.

Diyalogla karakterleştirmede karakterin ruhsal yapısına en çok yaklaşan romanlardan biri *Osmancık*'tır. Osmancık, Gündüz'ü karakterleştirirken babasının kılıcını onun hakettiğini düşündüğünü belirtir çünkü ona göre kılıç bilgili, yiğit, akıllı ve uslu olan Gündüz'e yakışmaktadır. Buradaki uslu olma tanımlaması önemlidir çünkü Osmancık kendi içinde taşan duygularının gelişimine şahit olmadan önce kendisinden farklı olan kardeşini kendinden daha kıymetli görür. Ancak kahramanlaşma süreci dizginlenme ve coşku arasında bir çizgidir. Bunu iyi idare etme becerisini kazanacak olan Osmancık, beyliğe geçiş sürecinde bu tanımlamayı kazanır. Bu nedenle Osmancık olarak karakterler hakkındaki düşünceleri ile bey olduktan sonrası arasında açıkça fark olduğu gösterilir. Bu konuda onun kişilik gelişimine yardımcı olan kriz unsuru karakter, Ede Balı olmuştur. Ede Balı ilk başta diyaloğunda Osmancık için şunları söyler: "—Soyuna soylu, boyuna boylu. Amma ki kötü huylu. Öfkesine yenik, tek güttüğü benlik. Kavga düşkünüdür, kavgası benliği yolunadır. Güçlüdür, kuvvetlidir, akıllıdır; gücün, kuvvetin, aklın neye yaradığını merak etmez. Neye yaradığı bilinmeyecek, gücün kuvvetin, aklın belasını bilmez; bilmek istemez" (Buğra, 2016, s. 84). Bu söylem dönüşümün tetikleyicisidir. Hatta bu dönüşüm, romanda diyaloglar ile geleceğe de atıfta bulunur. Bazen Ede Balı "Gün gelecek, Osman'a …

diyecek" (s. 47) şeklinde gelecek bir diyalog önceden de bildirilir ve okur bu konuda uyarılır. Ede Balı'nın bu rolü, romanın ilerleyen kısımlarında da devam etmektedir.

Gözyaşı Çeşmesi de karakterlerin ruhsal çıkarımına diyalogla yer verir. Kırım Giray, süt annesiyle olan diyaloğunda ruhsal durumu hakkında açıklamada bulunur: "Yüzüm gülüyorsa da içim kararık ve hevessiz südanay." (Çokum, 2016b, s. 305). Bu açıklama diğer figür karakterleştirmelerinden daha önemlidir. Çünkü karakter bilincinin farkındalığıyla kendisini tanımlamaktadır. Buna en yakın teknik iç çözümlemedir. 'diye düşündü', 'aklından geçirdi' gibi eklenti sözlerle anlatıya canlılık kazandırılır.

Böylece klasik tarihî romanlarda doğrudan iç çözümlemeler, figür karakterleştirmeleri olarak anlatıda yer alır. Bu söylemler bazen karakterin ruhsal çıkarımlarına da izin verir. Bazen de karakterlerin planları hakkında onlardan bilgi edinilir ve böylece anlatıda çatışma yaratacak unsurlar, okurun merakını uyandıracak şekilde anlatılmış olur.

Savcı Bey'de "Andronikos'un gözleri parladı: 'Cesur ve güçlü bir arkadaş!.. Beraber olursam babamın tahtı benimdir. Manoel' öldürebilecek ve Bizans tahtını bana verecek tek adam!' diye düşündü." (Kozanoğlu, 1958, s. 12). Burası, sınırlayıcı bir çözümlemedir çünkü yazar karakterin zihninden geçenleri iç monolog ile vermez. Serbest dolaylı söylem de kullanmaz. İç çözümleme her ne kadar dolaysız bir aktarım sağlasa da yazarın varlığını açıkça göstermesi bakımından onun varlığından ve denetiminden okuru uzaklaştırmaz. Yani okur, yazarın varlığını bilerek bir anlatıya ortak olduğunun farkındadır. Kendini kurmaca içerisinde kaybedip karakterlerle beraber yaşıyormuş gibi metne dalmaz. Okur ile eser arasında bir mesafe vardır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da bu mesafe, yazarın sözünü emanet ettiği Aydın'ın söylemi ile açıklanabilir: "Bana deli çoban diyorlar. Öğütlerime kulak vermiyorlar. Büyülü şerbet içmiş gibi, herkesin gözü dumanlı. Gözümüzün önünde reisin çocuğunu çaldılar... Elagözler şimdi bir ceylan avlamayı bile unuttular." (İskender Fahreddin, 1933, s. 8). Bu kısımda "Deli çoban arkasından haykırıyordu" (s. 12) şeklinde pek çok eklenti söz ile anlatıya katılan dolaysız söylem vardır. Karakterlerin zihnindekiler doğrudan aktarılır. Ayrıca bu çözümlemelerde iç monologa yaklaşan örnekler de görülür. Mesela Elagöz kabilesinin reisi, kendi kendine "Reis kendi kendine: — Keşke benim neslim baba soyundan yürüseydi, diyerek dövünüyor, derdini kimseye söyleyemiyordu." (s. 99) der. Bu hesaplaşma iç konuşma olmasa da ona yaklaşan ve okur ile karakter arasındaki mesafeyi biraz daha yaklaştıran bir örnektir.

Battal Gazi, Türk'ün Romanı ve *Kanuni Sultan Süleyman* romanlarında da kendini karakterleştiren karakterlerin dolaysız iç çözümlemesiyle okur ile karakteri birbirine yaklaştırdığı görülür. *Battal Gazi*'de dolaysız söylem eklenti sözüyle kendi kendine konuşma şeklindedir: "… Ölümden korkmuyorum. Fakat bana layık olduğum şekilde bir ölüm ver, diye bağırdı" (Soku, 1957, s. 153). Onunla ilgili ruhsal çıkarım pek yapılamasa da "— Hey Tanrım! Ben kanımı ve canımı senin hak yoluna vakfetmiştim. Bunun mükâfatı bu mu olacaktı?" (s. 280) diyerek hayatını sorgulaması, onu okur gözünde görünür kılmaktadır. Romanda diğer karakterler için de benzer durum söz konusudur. Aspaya Ana'nın tanrıya ve Meryem Ana'ya şükrettiği bir iki cümle de dolaysız iç çözümlemeyledir ve onu var kılan örneklerdir.

Türk'ün Romanı'nda da Ak Safa, kendi kendine konuşmasının dolaysız aktarımıyla intikam duygularını açığa vurur ve tarafını değiştirerek Cengiz Han'ın yakınına geçer. Bu intikam duygularının aktarımı okurun dikkatini çeker. *Kanunî Sultan Süleyman*'da ise sultanın Piri Paşa üzerinden kendini karakterleştirmesinde paşanın sultanın istemeyeceği şeyleri bile söylemekten çekinmemesi, sultanın kendini cesaretsiz hissetmesine neden olur; bu da dolaysız iç çözümleme ile aktarılır. Kanunî'nin eklenti sözle karakterleştirildiği bu tarz örnekler çoğunluktadır.

Son olarak, dolaysız iç çözümlemeyle yapılan ve başka bir karakterin figür karakterleştirmesi örnekleri olarak görülen klasik tarihî romanlar da vardır: *Devlet Ana*, *Kilit*, *Cezmi*, *Gündönümü*, *Zümrüt Gözlü Sultan* romanlarında karakterlerin zihinsel söylemleri başka bir karakter hakkında çıkarım yapılmasını sağlar. Mesela *Cezmi*'de olumsuz karakterleştirme, Adil Giray'ın söylemiyle yazarın düşüncesinde birleşir. Adil Giray'ın Şehriyar hakkındaki düşünceleri, oldukça sert bir şekilde onun zihninden aktarılır: "… Ne kadar alçak mahlukmuş ki, bir insanda bu kadar alçaklığa kabiliyet tasavvur eylemiş! Gönül iğreniyor, insanın çıldıracağı geliyor." (Namık Kemal, 2014, s. 123). Yine "… 'Ölüm bile melaikeye takarrüp eyleyemiyor. O karı, o Şehriyar bir meleği hayatından ayıracak da mevte rahmet okutacak' yollu bir zamanlar söylendi durdu." (s. 215). Adil Giray'ın bu keskin tavrı yazarın çok açık bir seçimidir. Karakterleri arasındaki karşıtlığı doğrudan iç çözümlemeyle göstermektedir.

Kilit'te de karakterin sitemi bu şekilde anlatılır. Kavurt'un Alpaslan'ı kıskanması üzerine dolaysız iç çözümleme ile sitemi paylaşılır. *Gündönümü*'nde Cebe Ali'nin Mehmet Bey'in katı bir padişah olduğunu söylediği kısımlar bu şekilde verilir. *Zümrüt Gözlü Sultan*'da da Zal Mahmut'un heyecan ve korkuyla sarsılışı yaya topçubaşı Selim'in zihninden aktarılır: "… İçinden:

Eyvah, Mahmut'un yüreğine inecek!" diye düşündü." (Yeşim, 2004, s. 308). Burada da karakterin kaygılarıyla ilgili gözlemler bu teknikle aktarılır. Görüldüğü üzere karakterlerin düşünceleri okura dolaysız gösterilir. Bunun en açık sebebi de güvenilirliktir. Anlatıcı, âdeta şahit tutularak okurun karakterin varlığına inanması sağlanır.

Karakterin varlığını en iyi gösteren ve okurun karakteri kendiyle özdeşleştirmesini sağlayan teknik ise iç monologtur. İç monolog dolaysız bir tanımlamadır ve anlatıcının varlığı anlatıda iyice silikleşir.

Kara Davud'da II. Mehmet'in annesi: "…Hoş. Ben de hani zeki bir kadınımdır ya! Murat'ı bekleyen âkıbeti tam zamanında kestirdim. Haydi bakalım Âlime 'Nihayet sultan anası oluyorsun! Artık bu sarayın hâkimi yalnız sensin.'" (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 116) diyerek hırslı kişilik özelliği iç monolog tekniğinden faydalanılarak anlatılır.

Kanunî Sultan Süleyman romanında Hürrem'in ihtiyarladığını fark ederek bundan duyduğu ıstırap, ayna karşısında iç konuşmasıyla anlatılır. Ancak bu romanda yaptığı kötülüklerle ilgili bir pişmanlık söylemine yer verilmez.

Zümrüt Gözlü Sultan romanının "Zümrüt Gözlü Yılan" başlıklı bölümünde ise Mahfiraz'ın ölümüne sebep olan yeşil gözlü yılan ile Hürrem'in kendini özdeşleştirmesi, iç monologla anlatılır. Hürrem ayna karşısındadır. Kendi gözleriyle o yılanın gözlerindeki yeşil tonunun aynı olduğunu fark eder. Sonra da Mahfiraz'ın yılan tarafından öldürülmesi üzerine yılanın mı Mahfiraz'ın mı haklı olduğunu düşünür ve yılanın yaşamına devam edebilmek için öldürmesinin doğal olduğu çıkarımına varır. Okur, böylece onun bu iç monoloğundan kendini yılan ile özdeşleştirdiğini ve yaptığı kötülüklere haklı bir sebep bulduğunu anlar. Böylece Hürrem'in zihinsel çatışması verilmiş olur.

Osmancık'ta da karakterin kendini tanıma süreci, iç monologla gösterilir. O, ilk olarak anlatının başında "Dünya ne kadar büyük." (Buğra, 2016, s. 13) der daha sonra Ede Balı'nın sesini duyar. Bu ses aracısız ve eklentisiz olarak aktarılır. Bu söylemler romanın temelini teşkil eder. Hayatın sorgusu, karakterin gözünden okura da gösterilmeye[229] çalışılır.

Gözyaşı Çeşmesi'nde ise dolaysız söylemle pek çok ruhsal çıkarım yapılabilmektedir. Kırım Giray'ın sorgusu aşk üzerinedir. Onun kırk yaşının başındaki hâlleri zihinsel söylemi olarak okura aktarılır. Ayrıca Tefek Hanım'ın Kırım Giray ile ilgili dolaysız aktarımı da söz konusudur. Bu söylemler de onun nasıl biri olduğunu ve neler hissettiğini gösterir mahiyettedir. Özellikle

229 Burada gösterme kelimesi bilerek kullanılmıştır. Çünkü iç monolog bir gösterme yöntemi tekniğidir.

de han olmasına rağmen onun da insan olduğunun vurgulanması, okurun karakterle özdeşleşmesinde önemli bir kurgu örneğidir. Mesela "Sen hükümdarsın; birine duyduğun hisler sebebiyle küçülmemelisin." (Çokum, 2016b, s. 181) cümlesi, Kırım Giray'ın yaşadığı iç çatışmalardan en dikkat çekicisidir. Kırım Giray'ın roman boyunca gerek kendiyle gerek Tefek Hanım'ın iç konuşmalarıyla karakterleştirilmesi canlı bir insanileşme olarak görülür.

Karakter anlatıcının varlığında ise tüm söylemler bir nevi iç monologtur. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda karakter anlatıcı olarak Aksungur'un söylemleri dolaysızdır. "… Daha dün denecek kadar yakın bir zamanda haşarı bir çocuktum. Babamı hayal meyal hatırlıyorum. Sisli geçmişimde, zaman zaman aydınlanan sahneler var." (Boyunağa, 1985, s. 19) diyen karakter anlatıcı, bu sahneleri bazı boşluklar kalacak olsa da yeri geldikçe aktarır. Yine romanda kendini tanımlayan karakter anlatıcı olarak Aksungur'un Emir Afşin ile birlikte gidecek olmasından duyduğu heyecan verilir (s. 50). Bu konuşmada o, dini ve milleti için çarpışacak olmaktan haz duyar. Okur gözünden bakıldığında, karaktere yönelik bilgiler oldukça açıktır.

Görüldüğü üzere, dolaysız iç çözümlemelerde karakter odaklı bir tanımlama söz konusudur. Dolaylı iç çözümlemelerde ise bazen karakterin bile kendinde hissedemediği duygulara yer verilmektedir. Aslında bu tanımlama, diğerine göre karakterin varlığını daha çok ortaya koyar ama söylemleriyle de anlatıda olması, onu okura oldukça yaklaştırır.

C. Süreç İçinde Tanımlama

Karakterin betimlenmesi, bir süreçtir ve yazar onu eylemleri, sözleri, duygu ve düşünceleriyle değişebilen bir varlık olarak tanıtır. Karaktere ait tüm özellikleri bir anda metne aktarmaz. Aşama aşama hakkında yeni bilgiler edinilecek bir kurgu tasarlar. Karakter hakkındaki her bilgi onun dönüşümünü sağlar. "… Bu tür bir anlatım ya da betimleyiciliğe, davranışçılık (behaviourisme) tekniği denmektedir ... Kahraman giderek, kendi eylemleri içinde ruhsal bir bütünlük, bir yoğunluk kazanır." (Kıran, 2011, s. 204). Bu yoğunluk okura önden kazandırılamaz. Chatman, bu konuda 'geciktirim'den yani sürprize bağlı olmaktansa gelecek olana dair ipuçları veren anlatılardan bahseder. Ona göre geciktirim trajik ironi getirir (Chatman, 2009, s. 54).

Klasik tarihî romanlarda da genellikle karakterler ya baştan tanıtılır, eylemleriyle var olur, ad kazanır ya da bir olgunluk sürecinden geçerek kişilik gelişimine uğrar. Bu sırada bazı tekniklerden faydalanılır. Mesela geciktirim okurda merak uyandırır. *Yeniçeriler*'de Şahap ve Civelek Hüsnü anlatıya "Göz Gördü Gönül Sevdi" bölümünde katılır. Hatta Hüsnü, bebekliği

itibarıyla daha önce anlatılmıştır ancak okura o bebeğin Hüsnü olduğu bu bölümde söylenir. Burada Chatman'ın belirttiği geciktirim söz konusudur. Ve Mithat Efendi Hüsnü ile Şahap'ı diğer bölümlerde daha ağırlıklı ele alır. "Ateş Saçağı Sardı" bölümünde yazar anlatıcı Şahap'ın adını açıklar: "(Bari ismini zikredelim Şahap Hanımın)" (Ahmet Mithat, 2001, s. 181). Kriz yaratacak unsurları süreç içerisinde işler.

Yeniçeriler'de Ahmet Mithat aslında okura gelecek hakkında fikir vermektedir. En başta kullandığı tarihî bilgi de anlatacağı bir ailenin çöküş hikâyesinin sonunu tahmin ettirmektedir. Sonunda da araya girerek onları karakterleştirir. "… Osman Çorbacı ise ifrit gibi simsiyah kesilip pur gibi kaldı… çend gün sonra yine bir yeniçeri mücadelesinde mecruhen vefat eylediği misilli … Şahap dahi esrar meydana çıkıp da haberdar olduktan sonra … şuurunu kaybetmeye başlayıp o genç, güzel kız bakiye-i ömrünü âlem-i cünun içinde geçirdi gitti… Cellat Hasan ise Allah'a emanet." (s. 194). Sonuçta özetlenen bu kısımlar, pek çok sonraya bırakılan anlatımın beslenerek derlendiği bir son hâline gelir. Ayşe de bu sonu tartışarak süreci tamamlar. "Şimdi siz validesini sorarsınız… Dünyada valideler ne kadar zaifü'l-kalp iseler o kadar da seng-dildirler. Acıya onlardan ziyade tahammül eden bulunmaz." (s. 194). Burada geciktirim, trajik bir sonuca ulaşır. Mithat Efendi tarihi, kendi macerasına kaynak etmiştir.

Savcı Bey'de süreç içinde tanımlama örneği çok az görülür. Romanda karakterlerin maskeli olduğu bir bölüm kurgulanmıştır. İrini'nin kim olduğu böylece sonradan öğrenilecektir. İrini'nin Savcı Bey'e "— Kim olduğumu bu gece öğreneceksiniz. Üç saat sonra öğreneceksiniz. Yüzünüzü bir şeyle kapayarak on beş, yirmi adım ötedeki Valans kemerinin büyük geçidinin altına geliniz! Orada bir kör dilenci bekliyor, kendisine: 'Pirinkipis'te ölüleri görmeye geldim, dilenci,' diyeceksiniz. O dilenci sizi bize getirecektir" (Kozanoğlu, 1958, s. 24) demesi, tamamen merak ile okuru heyecanlandırmak amaçlıdır. Bu bakımdan karakterleştirmeye çok fazla katkı sağlamasa da merak unsuru karakterleştirme sayesinde oluşturulmuştur.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da birkaç karakterin kim olduğu sonradan öğrenilir. Mesela Buran'ın kimliği süreç içerisinde tanımlanır. İlk başta dört tane gözcüden bahsedilir. Olaylar anlatılır. Sonra anlaşılır ki bunlardan biri de Buran'dır. Güneş ise Elagöz kabilesinde kaçırılan çocuktur. Önce kriz yaratan olay örgüsü sıralanır. Daha sonra bu çocuğun ismi öğrenilir.

Battal Gazi'de de Battal Gazi'nin annesi ve karısı Zeynep, süreç içerisinde ve romanın sonlarına doğru tanıtılır. Anlatıcı bu iki karakterin ölümünü haber verirken onları anlatıya katar. 'Sekiz ay evvel' diyerek geriye dönüş

tekniğinden faydalanır. Bu geriye dönüş, anlatı zamanı içerisinde romanın başına tekabül etmez. Bu nedenle süreç içinde tanımlama sayılır. Hatta burada Battal'ın üç oğlunun Ömer Bey tarafından bakıldığı bilgisi de paylaşılır. Bu kısımlar kurguda canlandırılmamıştır ve atlanmıştır. Anlatıcı sadece onlarla ilgili süreç içinde kısaca bilgi verir.

Kanunî Sultan Süleyman romanında ise yer yer serbest dolaylı söylem, dolaylı iç çözümleme, iç konuşma örnekleri vardır. Ama Şehzade Beyazid'in ölümünden sonra Kanunî Sultan Süleyman'ın iç konuşma ve muhakemesi için kurguda pek çok imkân kullanılmamıştır. Yazar anlatıcı bu kısımları doldurmamıştır. Çünkü karakterlerle ilgili o kadar çok tarihî bilgi aktarımına odaklanmıştır ki yedi yüze yakın sayfalık romanda yüzlerce karakter belirmiş ve bir gelişim romanı özelliği gösterememiştir. Onun karakterlere bu bakışı takip edilemeyen bir yoğunluğa neden olmuştur.

Süreç içinde tanımlama örneklerinden biri de romanlardaki mektup metinlerinin paylaşılmasıdır. Mesela *Savcı Bey*'de I. Murat böyle bir süreç içinde tanımlanır. Ona dair bilgiler ve tanıtmalar mektuplara kadar çok belirgin değildir. Ancak mektuplarda dolaysız tanımlamaya fırsat veren bir teknikten yararlanıldığı görülür.

Öksüz Turgut'ta da mektup metniyle Fırtına Hasan'ın torunu Turgut'u Deli Mustafa'ya evlatlık verdiği anlatılır. Metin olduğu gibi aktarılmıştır. Bu metinde Turgut'un yetişmesiyle ilgili temenniler yer almaktadır. Böylece Fırtına Hasan'ın nasıl biri olduğuna dair çıkarım da yapılabilmektedir.

Türk'ün Romanı'nda da mektup metni ile Cengiz Han'ın söylemi aktarılır ve onun karakteri hakkında olumsuz bir çıkarım yapılır. Kamer Sultan evliliği kabul etmezse ve Kevser Hanım da buna destek vermezse Cengiz, Türkistan yaylalarını kana çevireceği konusunda onları tehdit eder. Bu romanda Cengiz Han kan dökücülük ve namussuzlukla suçlanmaktadır. Mektuptaki dolaysız söylemi de suçlamaları ispatlar şekildedir.

Cezmi'de de Perihan'ın Adil Giray'a mektubundaki doğrudan söylem ile karakterlerin ruh dünyası hakkında çıkarım yapmak mümkündür. Hatta mektup metninin bazı yerlerinde karakter açıkça ifadelerde bulunur: "… Gönlüm sinemden ayrılıp da ruhanî meclisinin nedimliği hizmetinde bulunmak, ruhum bedenden çıkıp da nuranî vücuduna sayelik etmek istiyor." (Namık Kemal, 2014, s. 155). Bu kısımlar, aslında yazar anlatıcı tarafından tanıtılmış karakterlerin zihinsel söylemlerine de destek olarak süreç içinde tanımlanmalarını sağlamaktadır.

Son olarak bu tanımlamalar romanlarda geçen manzum metinlerle de ortaya konulmaktadır. Mesela *Cezmi* romanında Bakî ya da Nevî gibi şairlerin

gazel, Fuzuli'nin kıta, Cezmi'nin Fuzulî'ye naziresi gibi parçalar aktarılmıştır. Beyitlerle Nevizade'nin diyalog esnasında kendisine karşı söylenilenlere cevap verdiği örnekler de mevcuttur. Osman Paşa Hafız'ın beyitiyle karakterleştirilmiştir. Adil Giray, Perihan'a bir manzume sunmuştur. Yine onun çocukluğuna özlemini anlatan beyitleri romana aktarılmıştır. Tüm bu parçalar karakterleştirme bakımından önemlidir. Çünkü romanda kurguya dâhil etmek istedikleri kişilik özellikleri aslında kendi metinlerinden de çıkarım yapılabilecek bir iç dünyayı anlatmaktadır.

Kanunî Sultan Süleyman'da da karakterler beyitlerle de karakterleştirilir. Fuzuli'nin padişahı anlattığı kasidesi romanda yer alır. Yine burada Taşlıcalı Yahya'nın mersiyesi paylaşılır. Hatta Şehzade Mustafa için "Dolundu mihrî cemâli bozuldu erkânı/Vebale koydular âl ile âl-i Osmânı…/ Yalancının kuru bühtanı buğz-i pinhânı/Akıtdı, yaşımızı yakdı nâr-ı hicranı." (Tülbentçi, 2009, s. 550) ile onun ölümünden duyulan üzüntü anlatılırken; "Getirdi arkasını yere Zal-i devr-i zamân/Vücuduna sitem-i Rüstem ile irdi ziyân" (s. 551) ile de Zal Mahmut Ağa ve Rüstem Paşa bu ölümden sorumlu tutulur.

Son olarak da *Devlet Ana*'da Cavlaklar'ın Liya ve Mavro'nun hanına gelince "— Döşek nedir ermişlere/Yerden gelen yata yere/Cehennemden beter nire/Anda bile safadayız!/Hudur Allah, safadayız!" (Tahir, 1971, s. 48) şeklinde türkü söylemeleri dolaysız tanımlamalar olarak karakterlerin süreç içerisinde tanımlanmasını sağlamaktadır. Bütün bu tanımlamalar, yazarın üslubunu ortaya koymaktadır. *Devlet Ana*'ya kadar olan örneklerde gerçekle tarihî kişilerin kurgulanması arasında boşluk yaratabilecek olan şeylere okurun dikkatinin çekildiği görülür. *Devlet Ana*'da ise alışılagelen sufilerin dışındaki bir grup romana katılmıştır. Bu grup, aslında toplumun düzenine karşı çıkmak ve kuruluş dönemini desteklemek arasında ironik bir şekilde değerlendirilmiştir. Söylem süreç içerisinde ironiye uygun tekniği bulmuştur.

Görüldüğü üzere zaman içerisinde karakterlerle ilgili tanımlamalar bazı ertelemelerle anlatıya girmiştir. Böylece okurun dikkatini çekerek metnin heyecana bağlı unsurları karakterleştirmeyle desteklenmiştir. Bu unsurlar, aynı zamanda okur hedeflerine de yönelik bir çabayı göstermektedir. Gerçekleri duymak isteyen bir okur, aynı zamanda eğlenceli de bir anlatıyı takip etmeyi tercih etmektedir. Kemal Tahir'in okuru bu anlamda diğer tarihî romanlardan daha farklıdır. Çünkü *Devlet Ana*'daki süreçler her olasılığı düşünen daha üst düzey bir okurun beklentisini karşılamak istemektedir. Zaten bu yüzden de çok kez eleştirilmiştir.

Ç. Süreç İçinde Yineleme

Karakterin metinde anlatı boyunca tanıtılırken bazı konularda sürekli vurgulanması, karakterin betimlenme sürecini destekler. Yazar, karakterin eylemleri ve söylemleri üzerinden bu süreci yönlendirirken tekrarlardan yararlanabilir. Tekrar unsuru verilmek istenen bir mesaja ulaşılmasını ya da karakterin istikrar sağladığı bir özelliğine dikkat çekilmesini sağlayabilir. Ancak buradaki tekrar ile kastedilen tüm süreçlere hâkim bir karakterin varlığıdır. Benzer davranış özelliği gösteren karakterin davranışlarının sıralanması değildir.

Yeniçeriler'de süreç içinde sürekli yinelenen davranışlar vardır. Bunlar karakterlerin aşırıya kaçan hareketleridir. İlk görüşte âşık olma, evlenmek için zor kullanma, sürekli kavga etme, anlamadan dinlemeden kararlar alma bireysel bozulmuşluğu tekrar eden örneklerdir. Bunlar yığın hâline geldiğinde karakterlerle ilgili toplam bir sonuca varan ve toplumsal bozulmuşluğa ulaşan yargılara neden olur. Yani her anlatıya katılan karakter, aynı süreci yeniler.

Cengiz Han romanında da tekrar eden karakterin gözüne uyku girdirmeyen bir meselenin vurgusu sıkça yapılır. Bu konu Türklük üzerinde birleşir. Cengiz Han'ın ağzından Türkleri bir bayrak altında toplama isteği hakkındaki kaygısı paylaşılır: "… içimdeki tasa büyüktü, dileğimi yerine getirememekten ürküyordum. Gözüme uyku girmiyordu. Yaralar içinde kıvrandığım günlerde bile hep Türkleri ve Türklüğü düşünüyordum." (Tan, tarihsiz, s. 187). Romanın genelindeki her karakterleştirme süreci bu amaçta toplanır. *Türk'ün Romanı*'nda ise Kamer Sultan'ın Cengiz'e "… Biliniz ki siz Cengiz iseniz, ben de sizin neslinizden ve sizin gibi bir Türküm. Benimle sizin aranızda bir isim farkından başka bir ayrılık yoktur. Sizdeki cesaret bende de mevcuttur." (Mehmed Nâfi, 2018, s. 74) şeklinde karşılık vermesi -iki farklı anlatı olsa da- roman boyunca -sadece bu roman içindeki- tüm unsurlarla tutarlı bir şekilde yinelenir.

Son olarak, romanda yer verilen mektuplarda geçen manzumeler, süreç içinde yinelenen karakterleştirmelerdir. Mesela *Cezmi*'de Adil Giray'ın Perihan'a yazdığı mektubunda geçen "Hangi bir derdimi hicran ile tadad edeyim/Sen de dad etmez isen ben kime feryad edeyim" (Namık Kemal, 2014, s. 176) beyitinde ruhsal çözümlemeler yinelenir. Karamsar bir hava içerisinde olan karakter burada duygu durumunu ifade etmiştir. Yine, *Kanunî Sultan Süleyman* romanında sultanın mektubuna eklediği gazel metni paylaşılır. "La'liruhsarın hayal etse Muhibbî derd-imend/Gözyaşından sinevü dâmanı olur cümle âl" (Tülbentçi, 2009, s. 498). Burada Hürrem'in karakterleştirildiği görülür ve buna göre Hürrem, Kanuni'nin zihninden süreç içinde

yinelenmiştir. Ayrıca bu romanda farklı bir örnek olarak karakterin dolaysız söyleminin dipnotla aktarıldığı görülür. Bu diyalog *Peçevî Tarihi*'nden alınmıştır. Okura bu sayede gösterilen gerçeklik duygusu, yazarın tercihini anlaşılır kılmaktadır. Zira bundan önceki romanlarda da yazarlar karakterlerini aktardıkları sürece uygun bir tutarlılıkla yinelemiştir.

III. KARAKTERİN YARATMA ÖZGÜRLÜĞÜ BAKIMINDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ

1. Karaktere Kazandırılan Ögeler

Bir metinde karakterin varlığı, bazı ögelerle bütünlük kazanır. Karakterin fiziksel yapısı, dili, hangi toplumsal yapıda doğup geliştiği, ailesi, adı, ideolojisi, kendini tanımlamaya çalıştığı ayrıntılar, onu diğerlerinden ayırarak var kılar. Bu varlık içinde karakter; zevkleri, ahlaki durumu, olaylara karşı tepkisi gibi meselelerle okurda bir bilinç uyandırır. Okur, bu bilinçle metin ilerledikçe çıkarımda bulunacaktır.

A. Adlandırma Sistemi

Karaktere bireysellik kazandıran ve onu diğerlerinden ayıran en önemli özelliklerden biri, özel isimdir. Marina MacKay, *Roman Nedir?* başlıklı kitabında karaktere ad verme sorunu üzerine değinir ve bu konuda Scott'u örnek gösterir. Scott'un *Waverley*'in ön sözünde belirttiği 'kirlenmemiş bir isim' tanımlamasını hatırlatır (MacKay, 2018, s. 129). Waverley 'sendelemek' demektir. Normalde bir romans karakterinden kahramanca bir isim beklenir. Ancak Scott bundan kaçınır. O, okurun algısını gözeterek karakterin tipleşmesine engel olmak ister. Yani okurun ilk adımda karaktere yakıştıracağı anlamlardan kaçınmaya çalışır. Scott'un bu ismi vermesi ve kirlenmemiş isim bulma uğraşı, yaratma kaygısını ortaya koyar.

Romanda karşılaşılan isimler, toplumsal gerçeğin parçası olarak günlük hayatta geçen ya da anlamsal çağrışımı sağlayarak psikanalitik yorumlara neden olan adlar da olabilir.

> "L. Spitzer 'adın kahramanın vazgeçilmez ögesi' olduğunu, R. Barthes ise 'özel bir adın dikkatle sorgulanması gerektiğini, çünkü özel adın 'göstergelerin prensi' olduğunu söyler. Yazar, ad ile kahramanın oluşturucu bir ögesi olan sözcüklerden sessel, anlamsal ve simgesel bir kavram yaratır." (Kıran, 2011, s. 192)

Karaktere ad verilmesi bu anlamda yazar tarafından bilinçli seçilmiş bir eylem olur.

Karakter adları gösterge işlevi taşıyabilir. Bu adlar, metin içerisinde tarihî bir kişiyi, karakteristik bir özelliği ya da sıradanlığı hatta ironiyi vurgulayabilir. Mesela Bahtin, Jung'un maske-yüz (dış-kişilik) kavramından bahseder. Bu kavram, karakterin gerçekte kendisi olmadığı; başkalarının düşündüğüne inandığı şeylerle kendisini tanımlanmasıdır (Bahtin, 2005, s. 50).

Karakterin bireysel olarak özgüllük kazanması ise metinde ilk başta belgisiz olmasıyla başlar. Karakterin öznelliğine yol açan bu durum, metinde süreç içerisinde tanımlanarak gelişebilir. "… Örneğin *Suç ve Ceza*'da, kahramanın en mahrem düşüncelerini okuduktan sonra, ancak dördüncü sayfanın sonunda onun Raskolnikov olduğunu öğreniriz." (Chatman, 2009, s. 206). Yani karakter, isminden önce söylemleriyle tanımlanmış olur. İşte bu aşamadan sonra belirtilen özellikler o isme ait olur.

Klasik tarihî romanlarda adlandırma konusunda ilk dikkat çeken, tarihî kişilerdir. Bu kişiler, sahip oldukları 'ünvan'la anlatıya katılırlar ve tarihî gerçekliğin bir parçası olurlar. Mesela sultan, kalgay, nureddin, imparator, paşa gibi ünvanlar ve mahlaslar onların kimlikleri hakkında bilgi verir. Bu tarihî kişiler, genelde bu ünvanların dışında bir kişilik özelliği göstermez. *Savcı Bey* romanında bunlara ek olarak Rumca ünvanlarla karşılaşılır ve dipnotla açıklanır. İrini için madam, bayan anlamında 'kirya' kelimesi, kiriya şeklinde geçer. Vasileas, Bizans imparatorları için kullanılır. Pirinkipis prens; vareng muhafız demektir. *Savcı Bey*'de mektuptaki tuğraya dikkat çekilir. Tuğrada Murat bin Orhan yazılıdır. Yani karakterin baba adı vurgulanmıştır. I. Murat'ın mektubunun birinde de "İnayet-i ilâhiye ile Anadolu ve Rumeli Beyi Murat Hüdavendigâr" (Kozanoğlu, 1958, s. 102) şeklinde bir giriş yapılır. Romanda bunun tuğra olduğu dipnotla verilmiştir.

Yönetimle ilgili ünvanlardan biri de 'valide sultan' ünvanıdır. Bu ünvanla ilgili *Safiye Sultan* romanında bir dipnot vardır. Aslında valide sultan, III. Mehmet zamanında resmî bir ünvan olarak kullanılmaya başlanır. Ancak sıra III. Mehmet'in doğumuna gelmeden önce bu tabir romanda bilerek kullanılır. Burada vurgulanmak istenen, Safiye Sultan'ın daha çok söz sahibi olmasıdır. Bu nedenle tarihî kişilerin adlandırmaları okurun da aslında tarihî gerçeklerden bildiği ve romanın da bu şekilde yönlendirdiği bir hatırlatma olarak sayılabilir.

Ayrıca soy ad mevzusu bir nevi ad kazanma meselesiyle örtüşür. *Devlet Ana*'da Gladyüs ile Yunus Emre'nin bu konuda bir diyaloğu vardır.

"— Yunus mu adınız? Ne demek?

Gezgin Ozan yere bakarak gülümsedi:

— Hak edemedik ki ad taşımayı daha biz, anlamı ola!

— Bilirim sizde soy adı olmaz! Bizde vardır ama, benim yok ... Babam ünlü bir prenstir. Hadi sizden saklamıyayım: Napoli Krallarından... Notüs Gladyüs dedim kendime ... Notüs babasız demektir ... Piç, yani... Onurlu ad, kendi kazandığımız addır!" (Tahir, 1971, s. 66)

Buradaki ironik söylem adın, babadan oğula aktarılmasıyla karakterin kendi becerilerine göre kazandığı isimler arasındaki farka eleştirel bir şekilde bakmaktır. Türk'ün adı kutsaldır. Anlamı üzerinde taşımalıdır. Gladyüs bununla kendi üzerinden dalga geçer. Ama bu, bir yandan da olumlu bir karakterleştirmeye işaret eder. Çünkü okurun zihninde Yunus'un söylemi yer edinecektir ve ona göre Peygamber adı telmih edilecektir. Bu nedenle bir ismi taşımanın zorluğuna dikkat çekilir.

Karakterlerden de gerçek dünyada olduğu gibi adın anlamını taşımaları beklenir. *Kilit* romanında Alpaslan da tarihî bir kişidir ve adının anlamını taşır özelliklerle anlatılır. *Cengiz Han*'da Cengiz Han'ın ilk olarak Tanrıverdi adını alması, adının sonradan Temuçin olması anlatılır. Onun Tanrı'nın oğlu sayılması, demir gibi güçlü bir karakter olarak anlatılması adlandırma konusuna okurun dikkatinin çekilmesini sağlar. Ayrıca bu romanda Cuci yani Cengiz'in üvey oğlu için verilen bu ismin kurguya girişi anlatılır. Moğolca'da konuk anlamına gelen Cuci (Tan, tarihsiz, s. 88), kendi gelen, davetsiz demektir. Burada vurgulanmak istenen, Cengiz'in Börta'nın çocuğunu kabul etmesi ve onun isim babası olmasıdır.

Tarihî kişilerle ilgili bazı isimler 'sessel kavramlar'a da işaret eder. *Bozkurtların Ölümü*'nde tarihî kişilerle ilgili bilgiler, Çin kaynaklarında vardır ve bu kaynaklardaki Türkçe isimler değişmiştir. Çünkü tarihte Çinlilerin telaffuzuna göre yer almışlardır. Atsız da bu nedenle bu isimlerin Türkçeleri üzerine düşünür. Mesela Cie-şı-şuay ismine Atsız'ın verdiği Kürşad ismi tarihçiler tarafından da kabul görür (Ercilasun, 2018, s. 389). Sertkaya da Atsız'ın Şad ünvanını onun kağan yani tigin olmasından verdiğini "Kür Şad Adının Etimolojisi veya Türk Tarihinde Kür Şad Adlı Bir Kişi Var mıdır?" makalesinde açıklar. Kür de Kül'ün varyantı olarak gür anlamında düşünülmüştür (Sertkaya, 2014, s. 8).

Çalışmada ele alınan klasik tarihî romanlarda tarihî kişiler etrafında Türk adı önemlidir. *Öksüz Turgut*'ta Çinlilerin Türkler için verdiği adlardan Hiyung-nu yani yukarı taraf adamları, barbarları; daha sonra Çinliler tarihinde Tuktu adıyla anılmış, Heredot ise Turkus diye kaydetmiştir. Eski İranlılar bu terime Turanlı demiştir. Bu sessel kavramlar, tarihe yardımcı bir onomastik bilimle açıklanabilir. Çünkü bilinen özel adlar kökleri itibarıyla

diğer isimlere de yol gösterici olur. Mesela baba adı, yer adı, meslek adı ipuçları olabilir. Böylece de toplumsal bir bilinçdışı örneği olarak ortaya çıkar. Kültürel bir aktarımın taşıyıcılığı yapılır.

Kültürel taşıyıcılıkta bazı adlandırmalar da romanlarda karakterlerin söylemleriyle aktarılır. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Türkopol tanımlaması Apostol'un söylemiyle verilir. "Türk her yerde Türkmüş. Atalarımızın kahramanlığı, her yüzyılda demek ki güneş gibi parlamış. Ben de Türk asıllı olmaktan daima gurur duyardım. Bizanslıların, diğer ücretli askerlere nisbetle bize daha çok yakınlık ve güven beslediklerini görürdüm. Bizanslılar bize, Türkopol derlerdi. En beğendikleri askerler biz, Uz Türkleri idik." (Boyunağa, 1985, s. 138). Burada Türk adı yüceltilir. Bu adlandırma *Devlet Ana*'da ise Uranha karakteriyle eleştirel bir şekilde verilir. Çünkü Uranha, kendi beyliğini kurmak isteyen diğer karakterlerle iş birliği yaparak Türklere ihanet eder.

Hilal Görününce'de de adlandırma eleştirel bir şekilde ele alınır. Şirin'in annesi Zehra Ana, "Ah bu Kaynarca Osmanlıyla bağımızı kopardı. Onlar da Türk biz de Türküz. Neden bizim adımız Tatar kondu? Kırım'ın istiklali, Osmanlının buralardan çekip gitmesine bağlıdır diye aramıza fitne soktular." demektedir. Onun bu söylemi, Tatarların Türk olma mevzusu üzerine düşündürmekten ziyade, Türk birliği konusunda Osmanlı'nın mücadele etmemesine verilen tepkidir.

Adlandırmada klasik tarihî romanlarda dikkat çeken ikinci durum ise yaratma karakterlerin kurgulanmasındaki gösterge sistemidir. Mendelsund bu sistem hakkında Henry James'in karakteri Bay Cashmore üzerinden bilgi verir.

> "… Asıl mesele şu: Bay Cashmore nedir? Benim vereceğim cevap ise şu: Bay Cashmore (1) bir ses, (2) bir özel isim, (3) karmaşık bir fikirler sistemi, (4) denetleyici bir algı, (5) sözel düzenlemenin bir aracı, (6) sahte bir atıfta bulunma biçimi ve (7) sözel bir enerji kaynağıdır'" (Mendelsund, 2015, s. 51)

Buna göre karakterler yazarın gerçek hayattan tanıdığı bir isim, bir lakap olabilir. İsim sembolizasyonu ile açıklanabilecek çıkarımlara neden olabilir. Bir beceri ile kazanabilir.

Mesela *Bozkurtların Ölümü*'nde çerçeve anlatıdaki karakterler için Ercilasun, iç hikâyenin yazarı olan Tonyukuk'un gerçekte Atsız'ın kendinden esinlenerek kurulduğunu söyler. Ayrıca bu karakter, ilk Türk yazıcısı hatta tarihçisi olan Tonyukuk'u çağrıştırır. Ercilasun, yine dış anlatıdaki karakterlerin aslında yazarın zihnindeki Bedriye Hanım, Orhan Şaik ve Nihat Sami olduklarını söyler (Ercilasun, 2018, s. 378). Böylece bu isimler, Atsız'ın gerçeğinden kurguya dâhil olmuş görünür. Bu anlamda sözel bir enerji oluşturur.

Lakaplar da gerçeğin betimlenmesinden daha doğal bir kazanımdır ve sözel bir çıkarıma neden olur. *Yeniçeriler*'de karakterlerin lakapları dikkat çeker. Hüsnü hem yeniçeridir hem de sandalcıdır. Civelek lakabını almıştır. Civelek, aşçıbaşına yardım eden demektir. Yamak anlamındadır. Ancak yüzlerinin peçeli olması ve gençler için kullanılan bir tabir olması gibi bilgiler romanda yer almasa da kişilik özellikleri bakımından olumsuz bir karakterdir. Cellat Hasan ve Katil Mustafa da yeniçerilerdir ve zor kullanarak gayrimeşru işler yaparlar. Bu isimlendirmeler ocağın kapatılmasının lüzumunu gösterir (Argunşah, 2016, s. 230). Mendelsund, yazarın bu seçimi yapmasında mutlaka bir sebebi olduğunu düşünür. Çünkü lakaplar ve metaforlar ona göre isim değildir. Bir tasvir de sayılmaz. Sadece tanımlamadır. Yani, bir parça öne çıkan özellikleri, karakterin hangi yönde isim alacağına işaret edecektir.

Romanlarda şiir yazan bir padişahın sahip olduğu mahlasın geçtiği bir şiir metni de aktarılarak anlatıya canlılık kazandırılabilir. Sadece bazı romanlarda onların çocukluğundan gelişim evresine kadar yaşadıkları çatışmalar, hayatı sorgulamaları verilir. Bu romanlardan biri *Osmancık*'tır. Romanda onun gazi han olana kadarki süreci anlatılır. *Gündönümü*'nde de Mehmet şehzade değil, herhangi biri olarak ilk başta anlatıya katılır. Sonra yüceltilen ama zaman zaman da kahraman özelliklerinin içindeki insanın gösterildiği söylemlerle görülür. Onun dışında romanlarda soy vurgusu sıkça yapılır. *Kilit*'te sürekli Alpaslan için Çağrı Bey'in oğlu tamlaması kurulur. *Osmancık*'ta Ertuğrul oğlu Osman şeklinde babadan gelen isimlendirme dikkat çeker. Bu tamlamalar, *Osmancık* romanında dervişin Osmancık'a "Dervişe ad gerekmez. Ad beğlere gerek." (Buğra, 2016, s. 35) söylemiyle bütünleşir. Diğer romanlarda yaratma karakterlerde dahi bu sıkça yapılsa da babadan oğula geçen miras, tarihî kişiler için daha anlamlıdır. Çünkü yönetim de soya bağlı bir şekilde kurulur.

İsim sembolizasyonu, lakaplardan ve mahlaslardan farklı olarak dolaylı bir psikolojik derinlik katma bakımından okuyucunun algısını oluşturmada daha etkilidir. Bunun için de metonimiden yararlanmak gerekir. Yani mecazlar ile bağlantılı fikirler adlandırmada bu psikolojik derinliğe katkı sağlayacaktır. Mendelsund, metonimide kapsamlama kavramından bahseder. "Kapsamlama, parçanın bütünü temsil ettiği bir metonimidir. Örneğin, 'el ayak' tabiri 'insanlar' yerine kullanılabilir." (Mendelsund, 2015, s. 404). Yani karakterler bir bütün olarak algılanır. Parça, sadece bir ikamedir. Bu ikameler de metaforlara ve analojilere neden olur (s. 406).

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da yazar bir analoji yapar ve isim sembolizasyonu ile karakterleştirme sağlar. Yıldız, Aydın ve Güneş isimleri hem doğanın

hem de anlatıdaki Türk kabilesinin geleceğini aydınlatan isimlerdir. Bu adlandırmalar; kahramanların ay ve güneş himayesinde olmaları, yıldızın yön bulma meselesi, Güneş'in hep doğuyu yani ileriyi göstermesi, Tanrı inancının gökten gelmesi, yeniden doğuşu temsil etmeleri gibi mitolojik çıkarımlarla kurulurlar. Romanın sonunda da Türk birliğinin önemi anlatılır ve bu birliğin temsili olurlar. Yine çok tanrılı inancı olan kabilelerin Güneş'i tanrı ile ilişkilendirmeleri ve yazar anlatıcının Tongur'un Güneş'i kurtarmasıyla yeni ve parlak bir devrin büyük bir medeniyetin temelinde kurulmuş olmasına benzeştirmesi, dikkat çekicidir. Yani metaforik karakterler somut-soyut ilişkileri daha iyi anlatır. Metaforik Yıldız, Aydın, Güneş vs., karakter Yıldız, Aydın, Güneş'in vs. yerine geçer. Böylece bir isim etiketi oluşur.

Hilal Görününce romanında da Nizam Dede, 'dirlik ve düzen' anlamında isim etiketi oluşturur. Romanda Türk birliği için tek kişi bile olsa mücadele ederek etrafındakileri derlemeye çalışan karakter özelliği gösterir ve adıyla kimliği bu anlamda örtüşür. Yine bu romanda çerçeve hikâyede Felekzede Arif Çelebi karakteri, iç anlatının anlatıcı olması konumuyla bilgili ve nazik bir karakter özelliği gösterir. İsminden de anlaşılacağı üzere feleğin çemberinden geçmiş olmayı çağrıştıran bir adlandırma ile okurun da -dinleyici olarak- inanması sağlanmaya çalışılır. Bu inanç, Dede Korkut'a benzer bir karakter yaratılarak da var olur.

Bozkurtların Ölümü'nde de romanda yaratma karakterlerin isim sembolizasyonu benzer bir amaca hizmet eder. Mesela Kıraç Ata'daki ata tanımlaması önemlidir. Kam olan Kıraç Ata, Korkut Ata'yı düşündürür. Söylemleri, gelecekten haber vermesi, efsane kişilik özellikleri bakımından destanların da katkısıyla Türk isimleri kültürel devamlılığı sağlar şekilde kurgulanır.

İsim sembolizasyonu olarak kültürel devamlılığı sağlayan bir roman adı üzerine düşünülebilir. *Devlet Ana* romanında dişil ve eril söylem dikkat çeker. Çünkü devlet kavramı eril bir anlamı taşır. Devlet genelde babadır. Burada 'ana' dişil bir tamlayandır. Devlet, anne olmuştur. Bu, Bacıbey karakteri üzerinden de düşünülebilir. Devlet, milletini asla bırakmayarak Kerimcan'ın annesi Bacıbey'den isim alır. Burada 'kerim devlet' algısına telmih vardır. Devlet her şeyi kendinde tutar. Milletiyle paylaşır. Kılıç, bilgi, iman bir aradadır. Bacıbey'deki 'bey' tanımlaması ise eski Türklerde kadına özgü bir ünvan olarak sayılır. Türklerde kadın hükümdarlara da telmihtir. Yine yazar anlatıcının Asya'dan Anadolu'ya getirdiği bir yaklaşım olarak geleneğin devamı sayılabilir.

Klasik tarihî romanda karakterleştirmenin en çok rastlanılan epizotlarından biri 'ad kazanma'dır. *Kolsuz Kahraman*'da karakter, babasının öcünü

alarak ad kazanır. Romanda "Bir Adsıza Ad Konuyor" başlığı vardır. Bu başlıkta, Ming Çeu'nun oğlunun Arı Basat'ın oğlunu ad kazanmamış olduğu için küçük görmesi anlatılır. Ming Çeu'nun oğlu, Türk oğluna "— Senin babanın kanı üzerinde duruyor. Ad kazanamamışsın, babanın öcünü alamamışsın, sen ne idüğü belirsiz bir kölesin, benimle kavga edemezsin!" (Kozanoğlu, 1964, s. 6) der. Yazar anlatıcının Türk oğlu/Karaoğlan diyerek tanıttığı bu karakter, kendi kendini karakterleştirerek, "— Size tez çağda köle olmadığımızı göstereceğiz. Ben de bir bey oğluyum. Benim babam Meço Han'ın başbuğlarından Arı Basat'tır." şeklinde cevap verir (s. 6). Çünkü ad kazanmak için bir beceri göstermek gerekir. *Battal Gazi*'de de Cafer pehlivan, Şem'u yenince 'Battal' adını kazanır. Bu menkabevi kişilik, 'Gazi' ünvanını da muharebede kazandığı zaferle alır.

Öksüz Turgut'ta da 'ad verilmez kazanılır' ifadesi vurgulanır. Ad kazanmadan önce Turgut'a 'adın ne' diye sorarlar, o da 'adsız' cevabını verir. 'Ne millettensin' dediklerinde ise 'Türk oğlu Türküm' der. Daha sonra kendini ispat edeceği bir gücü ortaya koyar ve ad kazanır. Bu güç, bazen bir ok atma bazen cirit oynama şeklinde genel olarak gücü ve aklı kullanmayı vurgulayan savaş oyunları olabilir.

Cesaretle ilişkilendirilen ad kazanma örneklerinden biri de 'deli' ünvanını almaktır. Ancak bu tanımlama klasik tarihî romanlarda akli olgunluğa ulaşmamış anlamında kullanılmamaktadır. *Öksüz Turgut* romanında Deli Mustafa ölümden korkmamasıyla bilinen bir komutandır. Gözü kara, ölüm karşısında vatan mücadelesini ön planda tutan bu karakter, 'Deli' lakabını almıştır. Delilik aslında önemli bir mertebedir. *Kara Davud*'da da asıl adı Turhan olan Kara Davud, böyle bir ünvana sahiptir. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde ise Kırım Giray'a, buz tutmuş bir yerden atı ile geçtiği için 'Deli Han' denilir.

Görüldüğü üzere klasik tarihî romanlarda genellikle karakterler, Scott tarzında olduğu gibi 'kirlenmemiş bir isim' bulma çabasıyla anlatıya dâhil olmamışlardır. Çünkü yazarların amacı, -bazen doğrudan bazen dolaylı- okura yeni bir anlatıyı değil, devamlılığın öğretisini göstermeye çalışmaktır.

B. Karakter-Nesne İlişkileri

Nesne, karakterin eylemleri içerisinde gösterge işlevi taşıyabilecek ve onun durağan özelliklerini ortaya çıkarabilecek bir ilişkinin ürünüdür. Çünkü nesne hem karakterin sahip oldukları üzerinden zevklerini, karakteristik özelliklerini ve becerilerini hem de içinde bulunduğu ekonomik durumu gösterir. "… Balzac'ta, kahramanın toplumsal durumunu ortaya koyan eşya, Flaubert'de kişisel zevk ve karakter işaretine, Zola'da bir çeşit nesnellik gösterisine yarar."

(Pamuk, 2016, s. 61). Yani nesne, karakteri metin içerisinde statik ve dinamik açıdan bütünleyen bir öneme sahiptir.

a. Fiziki Özellikler

Karakterin fiziksel özellikleri okur tarafından yorumlanmaktadır. Yazar, bu sebeple karakterini seçerken eylemlerine ve adına göre bir bedensel yapı kurgular. Bu yapı, karakterin çok güzel ya da çirkin olduğunu anlatmak için verildiği gibi Bahtin'in kullandığı biçimiyle "… görsel gerçekleşme ölçüsü" (Bahtin, 2005, s. 129) için de gereklidir. Çünkü okurun zihninde canlanacak kâğıt bir kişilik yaratmak için fiziki âlemin şartlarının yansıması olan bir görünüme ihtiyaç vardır. Bu görünüm, aynı zamanda yine ironik bir çağrışıma yol açabileceği gibi eyleme dönük bir amaç da taşıyabilir. Mesela kahramanlık özelliği gösteren bir karakterin fiziksel tanımlamasıyla çirkin ama akıllı bir kadın karakterleştirmesi, farklı bakış açılarından hareketle kurgulanır. Okurun gözlemleriyle yazarın hedefi, bu anlamda metinde buluşur.

Yeniçeriler'de Osman Çorbacı'nın yiğitlik algısı, onun fiziksel özelliklerindeki kara renk tanımlamasıyla (kara gözler, kara, sık ve gümrah bıyıklar) ilişkilendirilerek verilir. *Osmancık*'ta da Osmancık, iri ela gözlü, gür kaşlı, uzun kirpikli, sert bıyıklı, kemerli burun ve köşeli çeneli karayağız olarak tanıtılır. Yine bu romanda Turgut, geniş omuzlu, pazulu, Osman gibi karayağızdır. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Emir Afşin, orta boylu, kara sakallı, heybetli bir bahadır olarak anlatılır. *Battal Gazi*'de Cafer, on yaşında bile koca delikanlı gibi görünür. *Öksüz Turgut*'ta Deli Mustafa'nın yüze yakın yara yeri vardır. Tüm bu benzerliklerle kahraman kimliğinin okurun zihninde uyandırılması amaçlıdır.

Şimal Rüzgârı'nda da Fatih Sultan Mehmet güçlü bir siluet gibi anlatılır. Bu silueti gören herkes titrer. Onun parlak gözleri, uzun kolları vardır. Üzerinde beyaz tüylü bir kürk ve başında altın ve elmas hilal işlemeli sorgucu olan sarık vardır. Tarihî bir kişi olarak padişahlık mertebesine yakışır bir şekilde anlatılır. *Savcı Bey*'de de Savcı Bey yeniçerilerin başındayken 'Türk elbiseleri' içinde ve 'erkek yapılı' vurgusuyla benzer bir şekilde betimlenir.

Şimal Rüzgârı'nda, bu kahramanlık betimlemelerinin sahibi Türkler, bir yabancı tarafından şu şekilde tasvir edilir:

> "… Türkleri gözümüzün önünde tecessüm ettirmek istediğimiz vakit, yassı ve yanak kemikleri dışarı fırlamış biraz küçük ve süzgün fakat parlak bakışlı gözlü, ekserisi orta boylu ve hoca kıyafetli adamlar olup yanda pala, başlarında dişlerini temizledikleri ucu süpürgeli çomak ve çehrelerinde safiyane bir tebessüm hiç de eksik değildir." (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 70)

İşelyo tarafından hazırlanan bu rapora göre Türklerle ilgili benzer bir görsel ölçü olduğu görülür.

Görsel ölçü, romanlarda bazı alışılagelen tasvirlerde de mevcuttur. *Yeniçeriler*'de Ayşe, geleneksel anlatılardan, alışılmış güzellerden olup rastıklı kaşlar ve sürmeli gözlere sahiptir. Bu romanda fiziksel özelliklerinden çok karakterin davranışları anlatılır. Yazar, fiziksel betimlemede usta sayılmaz. Zaten yazar her şeyi okura söylememelidir, boşlukları okur doldurmalıdır. Ancak bu romanda başıboş beden parçaları ya da rasgele detaylar yoktur. Yani okurun anlamlandırması gereken şey, olayın takibi ve ertelenen vaka sunumları sonucu yazarın anlatmak istediği mesajı yakalamaktır. Bunu Civelek Hüsnü'nün dükkânın önüne bırakılırken vücuduna bıçakla yara izi yapılması ve ileride de o yaradan tanınması gibi masal motifleri de destekler.

Karakterlerin fiziksel özellikleri üzerinden bazen kılık değiştirme motifleri de işlenir. *Kilit* romanında Küpeli Hafız, kılık değiştirerek Akeloptos adını alır ve casusluk yaparak bilgi edinir. *Savcı Bey*'de de Savcı Bey, Bizanslı kılığına girer ve kalabalığa karışır. *Kanunî Sultan Süleyman*'da sultan, Yakup ve arkadaşlarının yanına yine bu şekilde gider. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Kırım Giray, kimliğini gizleyerek Maria'nın yaşadığı yerleri inceler. Burada eyleme dönük bir amaç söz konusudur. Ancak bu kısımlar romanlarda detaylı anlatılmaz.

Karakterlerin fiziksel özellikleri hakkında zaman zaman dipnotlarla kanıt verilir. *Safiye Sultan*'da III. Murat'ın fiziksel özellikleri, Turhan Tan tarafından dipnotla verilir. Yazar, kurgularının denetimini okura sunar ve bunları âdeta eşlemesini ister. Böylece roman, tarihî kişilerle ilgili her bir detayın gerçeklerle doğrulandığı ve yazara karşı güven duyulan bir eser hâline gelir.

Klasik tarihî romanlarda karakterlerin anlamı bazen de dolaylı yollarla çağrıştırılır. Fiziksel özellikler bu konuda aracıdır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Yıldız, kuzgun renkli saçlarıyla ve on altı yaşlarında ok kullanmadaki becerileriyle anlatılırken, kırklı yaşlarda hâlâ güzel ve kendisine ok ve kılıç işlemeyen özellikleri olan olağanüstü bir karaktere dönüşür. Onunla ilgili bu tanımlama, mitik anlatılara benzer bir şekilde vurgulanır. Arketipsel bir kadın karakteri çizen yazar, bunu onun fiziksel özellikleriyle de verir. Kuzgun saçlı olması dahi bu düşünceyi destekler. Çünkü kültürel tasvir olarak kuzgunların ilişkilendirildiği tanımlamalar, Yıldız'ın yaşadığı olaylara benzer. Doğaüstü güçlere sahip olması, kötü kehanetler ve ölümsüzlük bu tiplemeyi hatırlatır. Ayrıca bu romanda farklı soydan olanları ayıran fiziksel özellikler de kullanılır. Elagöz biniciler, bellerine kırmızı püskül takarlar. Göğüslerinde ince demir örgülü gömlekleri vardır. Bu gömlekler başka

kabileler tarafından kullanılmaz. Yazarın kurguya kabileler arası bu ayrımı katma sebebi, Türkler içerisinde dahi farklı bir mücadele olduğunu okura anlatan bir tarihî boşluğu doldurma isteğidir.

Mendelsund, karakterlerin görülebilir olduğunu düşünse de onların bir sonucu ortaya çıkarmaya çalışan kurallar olduğuna inanır. Bu nedenle de fiziksel özellikler bir süs gibi kullanılsa da karakterin anlamına da katkı sağlayabilmektedir (Mendelsund, 2015, s. 52), *Zümrüt Gözlü Sultan*'da Hürrem'in küçük beyaz elleri güvercine benzetilir. Kıyafetleri de saray zenginliğine yakışır şekilde elmas düğmeli olarak belirtilir. Ona dair bazı güzellikler de eylemleriyle anlatılır. Zümrüt gözleri âdeta bir yılana benzetilerek davranışlarıyla ortaklaşır. Bunlar romanda simgesel bir betimleme olarak yer alır. Çünkü romanın başında güvercine benzetilen tasvir, daha sonra yılanla tanımlanır. Aslında yazarın Hürrem'e yaklaşımı çelişkilidir. Çünkü romanın sonunda onu pişman gösterir. Fiziksel özelliklerindeki bu yaklaşımlar da bununla açıklanabilir.

Cezmi'de ise karakterlerin anlamı çok keskin bir şekildedir. Yazar, karakterler hakkında âdeta taraf tutar. Mesela Mehmet Giray'ın fiziksel özelliklerini anlatırken onu sevmediği belli olur. "… vücutça kanı su kesilmiş bir müsteski addolunacak derecelerde şişman bir şey olduğu gibi, bozulmuş, intifah etmiş bir kalbe malikti." (Namık Kemal, 2014, s. 17). Adil Giray'ı da ona rağmen olumlu karakterleştirir. Hatta bu karakterleştirmeler doğanın güzellikleriyle bütünleşir. Adil Giray'ın elbisesinin yakışması dahi 'gecenin mehtap halesi'ne yakışmasına benzetilir (s. 19).

Perihan ve Şehriyar'ın tanımlaması da yazarın tutumu üzerinden verilir. Perihan "… tabiatın fevvare-i bedayiinden sıçramış da incimad etmiş bir amud-ı nuranî vasfına layık olacak kadar güzel bir vücut" (s. 21) olarak tanımlanır. Yani o, yaratılmış doğa güzelliği ile bütünleştirilerek anlatılır. Bu, mahmur gözler, perişan saçlar tamlamalarıyla divan geleneğinden çok da uzaklaşılmamış bir tasviri gösterir. Adil ve Perihan tasvir edilirken ay ve güneşe benzetilir. Biri doğmuş iken diğeri batmayan tek bir manzara olarak sayılırlar. Şehriyar ise 'Perihan'a nispet güzelliği' diye başlayan bir girişle anlatılır. Perihan gül ise; Şehriyar zakkumdur, yani Şehriyar zehirli bir çiçektir. Aslında güzel bir kadın olarak anlatılır ama bu güzellik yılanda olduğu gibi görünüşte olan renkli bir güzelliktir. Her an kötü şeylere gebe bir maddi kirliliğe sebep olabilir. Yazar, romanın ilerleyen yerlerinde de bu güzelliği vicdani değil şehvani olarak belirtir.

Görüldüğü üzere karakterler bir bedensel yapı gibidir. Bu yapı, zaman zaman tasvirlerle ironik çıkarımlara yol açabilir. Klasik tarihî romanlarda

karakterler, fiziksel özellikleriyle tanıtımı konusunda genel olarak canlı bir insan görünümünden yoksundur.

b. Tamamlayıcı Unsurlar

Tamamlayıcı unsurlar, karakterin nesne ilişkileri başlığında yer almıştır. Çünkü nesneler karakter gibi eyleyenler modelinde yardımcı rolü alabilirler. Ayrıca bu rol, karakterin arayış içinde olduğu bir ülkü değer ya da kaçındığı bir karşıt değer de olabilir. Bu değerler de simgesel çağrışımlara neden olabildiği için bu başlıkta yer almıştır.

Mendelsund, karakter özelliklerini kullanma talimatları olarak görür (Mendelsund, 2015, s. 145). Bu talimatlar, kurguda münferit detayların birikimi olarak gerçek dünyayı taklit eder. Karakterlerle ilgili okurun zihninde "… kalabalığın arasından uzatılmış bir baş, köşeyi dönen bir gövde, şurada bir ayak, burada belli belirsiz bir bacak…" gibi tamamlanmayı bekleyen parçalar sayesinde imgeler oluşur (s. 148). Bu nedenle karakterleştirmede bağlam önemlidir. Bağlam, anlatının gücünü arttırır. Yazarın gösterdiklerini görmek ve anlamak arasındaki farkı anlatır. Belki karakterin canlılığına katkı sağlamaz ama onun bilinçdışından bir döngü hâlinde varoluşunu destekler.

Klasik tarihî romanlarda karakterin anlamını tamamlayan en önemli unsurlardan biri anlatı kalıbı olarak motiflerdir. Bu motifler, bazen bir rüyayla bazen bir nesneyle kurulur. Hatta dinî motifler de bu anlamı tamamlamaya aracı olabilir. Mesela rüya motifi, karakterlerin başlarına gelecek olumlu ya da olumsuz haberlerin önceden bildirildiğini gösterir. Bu haberler, genellikle karakterin mistik bir otorite olmadan önce mensubiyetinin kendisine bildirilmesi şeklindedir. Karakter, sonrasında fiziksel ve ruhsal bir değişim yaşar. Böylece kabile mitlerinin bir nevi aktarıcısı sayılır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da Tongur, rüyasında kara geyiğe bir söz verir ve bu rüya göç etmeleri gerektiği anlamına gelir. Ayrıca geyik motifi de kültürel ve toplumsal ortak geçmişi temsil eder. Bu bakımdan geyik habercidir. Karakterin erginlenme aşaması, bu sayede aşılır, benlik uyanır.

Devlet Ana'da da Yunus Emre'nin gördüğü rüyada Şeyh Edebalı'nın kucağından ay doğar. Osman Bey de onun yanındadır. Ayın gömüldüğü yerde bir budak salınır. Bu rüya, aşiretten devlete geçişi işaret eden bir anlatımdır. *Osmancık*'ta ise Osmancık Şeyh Ede Balı'nın tekkesinde bir rüya görür. Tepeler Ede Balı'dır. Onun göğüs hizasından bir ay doğar. Ay ilk kez bu kadar ışık verebilmiştir. Sonra ay yükselmeyip Osman'a doğru gelir. Ve ayın Malhun Hatun olduğu anlaşılır. Daha sonra kalbinin üstünde bir çınar fidanı büyür. Çınar yıldızlara, tepelere, Kartal Doruğu'na budaklanır. Her yeri aşar.

Dursun Fakı, rüyayı yorumlar ve Osmancık'ın padişah olacağını söyler. Malhun Hatun'un ona vereceği çocuklar da dört bir bucağa onun soyunu yayacak, sancağını taşıyacak, Allah'ın merhametini yayacaktır.

Osmancık'ta rüya, devletin büyüyeceği soya işaret edilmesi anlamında kullanılır. Yani devlet önderlerinin üzerinden okur belleği kurulur. *Devlet Ana*'da ise okurlar tarafından daha çok bilinen bir karakterle karşılaşılır. Osman Bey'in ruhsal özellikleri yazar tarafından öğrenilir. Ama Yunus Emre hakkındaki kişilik özellikleri herkesçe bilinir ve o, kendisine kanaat edilen bir isimdir. Bu bakımdan yazarların tercihleri farklı bir öndere işaret etse de rüyaların karakterin varlık alanını nasıl tamamlandığını göstermesi önemlidir.

Rüya motifinde de görüldüğü üzere ağaç da anlamlandırmada dikkat çeker. Ağaç motifi devlet anlamına gelir. Devlet, dişil de eril de olabilen bir sığınaktır. *Osmancık*'ta badem ağaçları erken çiçek açar ve bahar müjdelenir. Bu müjde, aslında devletin geleceği için de olumlu bir habere işaret eder. *Devlet Ana*'da da ağaç genişleyen bir soyu temsil eder. Eski Türkçede de kelimenin kökeni 'ağ' yani yükselmekten ileri gelir. Böylece ağacın kutsiyeti de insanın varlığıyla benzer bir şekilde yürür.

Dağ motifi ise bir mekân tanımlamasıyla açıklanabilir. Dağ, Tanrı ile buluşma yeri gibidir. Altındağ'da genellikle mitolojik masallar da vardır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Altındağ'da bir kuyu vardır. Buraya düşen Yıldız güç kazanır ve ölümsüz olur. Tanrı'nın ona bahşettiği bu güç, Bayat'ın *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı* adlı çalışmasında bahsettiği ritüel parçalanma ve yenilme kavramıyla açıklanabilir (Bayat, 2006, s. 62). Romanda Aydın da bu kavramla açıklanabilir bir şekilde ölüp dirilir. Böylece karaktere ezoterik bir öğreti kazandırılır. Kurban verme motifini hatırlatan ezoteri, Bülgütay tarafından da anlatıda desteklenir. Ancak burada o, Tanrı'dan bir kadın kurban verilmesi gerektiği bilgisini aldığını söyler. Böylece rüzgârlardan ve kuraklıktan korunacaklardır. Ancak doğurganlığı nedeniyle bir kadını kurban vermenin günah olduğunu düşünenler buna yanaşmazlar. Bilgütay'ın amacı ise Yıldız'dan kurtulmaktır. Ama bu hilesi kendisinin kurban edilmesine neden olur. Aslında bu motifler, bir nevi yaşam düzenini takip eden unsurlar gibidir. Bu yüzden de pek çok anlatıda aynı yerde buluşurlar. Tüm bu motifler bir arayışın sonucunda ortaya çıkar.

Romanlarda da benzer arayışlar bir nesneye atfedilerek karakterin varlığını ortaya koyabilir. Bu nesne, bazen bir taht etrafında, bazen soyut bir kapıyı açacak kilit, bazen de imgelerin somutlaşması için olduğu zannedilen bir şey olarak görevini yerine getirir. Hatta karakterin kendi ile yüzleşmesini sağlayan bir ayna da buna vesile olabilir. Mesela *Cezmi*'de Perihan'ın aynada

kendini izlediği kısım dikkat çeker. Perihan saatlerce ayna karşısından ayrılmaz. Vücuduyla duyguları birbirine galebe eder. Uykusuzluktan çöken gözleri ile aşkını fark edişi ve karşılık bulup bulamayacağı hakkında duyguları karmaşa içindedir. Burada aranan, istenen şey böylece somutlaşır. Okur, karakterin iç dünyası hakkında çıkarımda bulunur.

Karakterlerin ruhsal süreçlerinin anlatımında genellikle tarihî kişilerin kurgusu, okurun dikkatini çeker. Özellikle de onu tamamlayan unsurlar etrafında okur bir yargıya varır. Mesela klasik tarihî romanların çoğunda üstünlük kurma ve ispatlama aracısı olan taht, baba-oğul, abi-kardeş mücadelelerine sebep olmuştur. Anlatıların çoğunda bu çatışma vardır. Karakterlerin hırsları, adaletleri geçmişte sabit bir şekilde bilinir. Ancak kurguya aktarımında bu konuda kurulan çerçeve önemlidir. Çerçeveye göre aslında yazarın karaktere olan mesafesi, onu anlamlandıran kriterdir. Yani klasik tarihî romanların çoğunda eleştiri getirmeden kabul vardır. Bu kabuller üzerinden karakter meziyetleri anlatılır. Mesela romanların bir kısmında Osmanlı ve Türkiye Cumhuriyeti adlandırması arasında farklı yaklaşımlar vardır. Bunlarla da padişahlar hakkında değersizleştirme görülmesi muhtemeldir.

Çoğunluğa bakılırsa yüceltme vesilesi olarak nesneler içerisinde de karakteri anlamlandırma konusunda *Kilit* romanı belirleyicidir. Bu romanda Sav-Tekin'in Alpaslan'a verdiği, ortasında haç olan Bizans işi bir kilit önemli bir motiftir. Anadolu'nun kapısını açmak ve Bizans'a üstün gelmek, bir sembol üzerinden tasarlanır. Bu semboller, karakterlerin özellikle de tarihî kişilerin bazen kutsallaştırıldığı anlatılar oluşturur. Bazen de Kilit, Kutlu Dağ, Devlet Ana, Hilal Görününce'de geçtiği gibi yada taşı üzerinden imgeler okurun hafızasında ortak geçmişe hizmet eder. Yada taşı yağmur yağdırarak, karşıt topluluklardan korunmak için kullanılan bir nesne olarak görünür. Bu taş birlik ve beraberliği temsil eder.

Birlik ve beraberlik temsillerinin başında bayrak gelir. Bayrağa kıymet, karakterin ülkü değerinin belirlenmesinde ölçüttür. *Kızıl Tuğ*'da Çakır, "Ergenekon" başlıklı bölümde kızıl tuğu anlatır. Konuya Ergenekon destanından başlar ve Börte Çine'nin at kılından yaptığı kurt başı işaretli bayrağına getirir. Bu bayrağın düşman kanlarıyla kırmızıya boyandığı söyler. Kızıl Tuğ, Türk birliğini temsil eden, aranılan, arzulanandır. Bu nedenle de yazar romanda ırkın önemini vurgular. Müslüman olmak ve Türk olmak konusu hakkında ayrıma dikkat çeker.

Kızıl Tuğ'da Otsukarcı Şeyhülcebel diyaloğu:

"— Sen Türk müsün?

— Ben Müslümanım.

> — Müslüman ne demek Koca? Okumuş adama benzersin. Bir adamın önce bağlı olduğu bir bayrağı, bir avulu, bir obası olur. Din gönülleri birleştiren ayrı bir bağdır. İmandır. Ben sana uruğunu, boyunu, dokuz atanı soruyorum, sen bana dinden söz söylüyorsun! Uruğunu, soyunu, sopunu bilmiyor musun?" (Kozanoğlu, 1942, s. 36)

Bu söylem sosyo-politik kültürle yakından alakalıdır. Din, toplum içinde kurumsallaşınca karakterlerin bu duruma yaklaşımı da ikiliğe neden olmuştur. Irkın gerçekliğini reddetmek bir yanılsamadır. Toplulukların birbirlerinden farklı olduklarını anladıkları durumlar inançlarıyla şekillenir. Ancak kültürleri değişen dinlerinden ya da dinî özelliklerinden bağımsız olarak taşıdıkları ortak miraslardır. Bu mirasa da soy üzerinden varırlar. Bayrak da bunun işaretidir.

Öksüz Turgut'ta da yazar anlatıcı Türklerin tuğuna, Moğolların kara bayrağına duyulan saygıyı anlatır. *Türk'ün Romanı*'nda al sancak, Türklük adını şanlandıran bir kuvvettir. Osman Bey, al sancağa leke sürmeyeceğine söz verir. Bu söze göre Altın Hilal'in ışığı, kıyamete kadar Asya üzerinde görülecektir. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde ise tarak tamga hanlığın simgesi olarak ülkenin mühürüdür.

Klasik tarihî romanlarda savaş aletleri de ülkü değer olarak görülebilir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Güneş'in babası Elagöz Han'ın kılıcı, miras olarak Güneş'e verilir. *Cezmi*'de de kılıç mirastır. *Devlet Ana*'da Mavro Türkler için "Değerli silahları kalmıştır ellerinde bir .... Bunları ölseler satmazlar! Bir de savaş atı, olan yemez yedirir, giymez giydirir, bakar gözü gibi" (Tahir, 1971, s. 43) der. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Türk kılıcı kavramı vurgulanır. *Kara Davud*'da Kara Davud, zindana atıldığında kılıcı alındığı için kendini cesete benzetir. Karakterler bu ülkü değerler sayesinde aidiyetlerini de kendinden sonraki toplumlara aktarır ve bu toplumların aynı amaçla yol aldığında kriz yönetme gücü kazanarak varlıklarını sürdürmelerini sağlar.

Motifler, ülkü değerler ve bunlara bağlı nesnelerden başka karakterin anlamını tamamlayan unsurlardan biri de hayvanlardır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da kartal önemlidir. Sülün'ün aktarımıyla bir inanış anlatılır. Buna göre eğer kartal bir evin bahçesine üç defa gelirse o yuvaya yıllarca hastalık ve felaket uğramaz. Romanda da Çin seferinden geldiği zaman Tongur'un evinin bahçesine bir kartal dadanır ve günlerce uzun ağaçların dallarında kalır. O vakitten beri eve ne hastalık ne felaket girer.

Kurt da uğurlu unsurlardandır. Bu motif, Türklerin Türeyiş Destanı'ndan hareketle karakterleri tamamlar. Kurt kurtarıcıdır. Rehberdir. Millî bir semboldür. Bu sembol, bağımsızlık anlamına gelir. Kurt başlı tuğ hakanlık

bildirir. Bu nedenle kurtarıcı kahramanlar bu sembolle tanımlanır. *Kilit*'te Sarı Hoca Alpaslan'ı Oğuz Han'ın çadırına giren kurda benzetir.

At ise karakterin yardımcısıdır. Bazen kutsal vazifeler edinir. *Battal Gazi*'de Devzade Aşkar, *Hilal Görününce*'de Dilara, Salgır, Çora; *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Kırım Giray'ın Canay, Türklerin rahat bir şekilde yataklarında ölmediklerini ima eder. *Öksüz Turgut*'ta atı ve silahı olmayan bir Türk'ün olmadığı belirtilir. Yine bu romanda Beyazıt'ın Niğbolu Muharebesi'nde beyaz atıyla en önde anlatılması önemli bir ayrıntıdır. Tarihî güçler, savaş alanlarında geri planda kalmamışlardır. Ayrıca atlar ganimet sayılır. *Cezmi*'de Cezmi, kendi atı yorulunca ganimet olarak aldığı Şahbeğendi'ye biner. Karakterlerle atlarının özellikleri de benzerdir. *Osmancık*'ta Osmancık, atının üzerinde devleşir. Al-ışık şahlanır. Osmancık hep onun üstünde düşünür. Hatta dört nala koşarken bile atı, Osmancık'ın ne yapmak istediğini bilir.

Karakterler hakkında gökcisimleri üzerinden de yorum yapılabilir. *Cezmi*'de Adil Giray ve Perihan'ın mezardaki ay-yıldız şekli benzetmesi, *Savcı Bey*'de Savcı Bey'in bebeğinin beşiğinde ay yıldızdan parlayan bir başlığın tasvir edilmesi, *Hilal Görününce*'de han ordusu sefere çıkmadan önce hilalin doğmasının beklenmesi ve bu bekleyişte Aslan Bey'in yurduna geri dönememesine rağmen çocukların yeniden doğuşu ve yeni nesli temsil etmesi tamamlayıcı unsurlardır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da karakterler yazarın ortak geçmişle bağlantı kurduğu Oğuz Han'ın Gün, Ay, Yıldız adlı çocuklarının temsili sayılır. Göksel kabilelerdeki bu çocuklar Doğu'ya gönderilir. Güneş burada tamamlayıcı bir unsurdur. Hatta aynı romanda Göktanrı'ya isyan ettiği için cezalandırılan ve yıllardır uyuyamayan bir kadının üç gün güneşte bekletilmesiyle şifa bulması anlatılır. Bu mistik unsurlar romanda çokça görülür. Sayac'ın rüyasında ay ve güneş, Yıldız'ın derdini dinler. Ay yıldıza acır, göğsünden bir ışık çıkarır ve Yıldız'ın üzerine serper. Yıldız da güneş gibi parlamaya başlar.

Kutlu Dağ'da ise Türklerin kutup yıldızına 'Demir Kazık' dediği anlatılır. Burası göğün ortasıdır. Bu yıldızın varlığı, Dede Baba'nın zihninden aktarıldığı kadarıyla Söğüt'e hareket edileceği zamanı bildirmektedir. *Osmancık*'ta da göç zamanı gökte "samanyolu bir sırma kemerdir. Sarı, mavi yıldızlar parıl parıl parıldamaktadır." (Buğra, 2016, s. 12). Bu yıldızlara bir de ses eşlik etmektedir. Osmancık'ın zihninde Ede Balı'ya ait bu ses, onun kişisel yolculuğunu tamamlamasına yardımcı olur. Bu bir nevi gönül sohbeti gibi gösterilir. Ama Osmancık bunu anlayana kadar mücadele verir. Ede Balı ile görüşmesinden sonra da altın yayı andıran hilal yükselir. Romanlardaki

bu unsurlar geçmişten gelen mitik söylemlerdir. Bu söylemler ilkel olduğu için de inançlar üzerinden anlatılır ve karakterler de motifleri ülkü değerlerle birleştirerek okura öğretici olurlar.

Klasik tarihî romanlarda, karşıt değerlere hizmet eden nesneler de vardır. Bu bir çan, bir tılsımlı eşya olabilir. Mesela *Savcı Bey*'de hayusidere yani çana kocakarı zırıltısı denir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Çinlilerin tılsımlı bıçağı anlatılır. Bu bıçak hakkındaki bilgiler, efsanelerden ve Hun tarihinden aktarılır. Anlatılara göre bıçak yer ve gök arasındaki dengeyi bozmaktadır.

Bazı hayvanlar da karakterlere göre karşıt değer olarak adlandırılır. Mesela *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da yarasa uğursuz sayılır. Yıldız bekçi kulübesinde kalırken içinde bir sıkıntı oluşur ve bu sırada yarasa seslerinin arttığı belirtilir. Baykuşun ölümü çağırdığı anlatılır. Bu da Çetin ile yapılan mücadelede onun öleceğine işaret eder. Sülün'ün olumsuz özellikleri tanıtılırken "… Baykuş gibi öten bu gözleri dönmüş kadın" denir (İskender Fahreddin, 1933, s. 200). Hatta baykuş sesi sonrası yapılan ritüeller de vardır. "Ela gözler baykuş sesi işitince ya bir koyun kesip derisini dala asarlar, yahut bir geyik keserek içini kuşlara ve köpeklere verirlerdi. Bu suretle baykuşun haber verdiği felaketin önüne geçildiğine ve eğer bunu on iki saat içinde yapmazlarsa, gelecek felaketin çok müthiş ve ocak yakıcı olduğuna inanırlardı." (s. 131). Uğursuzluk motiflerinden biri de *Hilal Görününce*'de Nizam Dede'nin satın aldığı at Dilara'nın bacağındaki siyah lekedir.

Karşıt değer olarak gökcisimleri de metinlerde karşılaşılan bir durumdur. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Aydın Yıldız'a ayın kıskanç olmasıyla ilgili bir masaldan bahseder. Okur böylece kötü olacak şeylere hazırlanır. *Bozkurtlar'ın Ölümü*'nde "Tanrı Türklere Kızıyor" başlığında ay üçe parçalanır. Kara bulut kötü bir şeyler olacağına işaret eder. Gece *Cezmi*, *Kara Davud*, *Bozkurtların Ölümü* romanlarında olumsuz unsurdur. Ancak genel itibarıyla karakterlerin yüceltimini sağlamaya çalışan bu romanlarda olumlu karakterleştirmeler daha baskındır.

C. Karakterin Değişim Süreçleri ve Sebepleri

a. Karakterin Dili

Karakterin dili metinde iç monolog ya da diyaloglarla okura sunulur. Bu dil, toplumsal bir sınıfı, ruhsal bir durumu, eğitimle alakalı bir konumu gösterebilir. Karakterin dili, ayırıcı bir özelliktir. Bu ayrım, ağız özelliğiyle ya da standart dille konuşan, bilinç akışıyla kendi hakkında çıkarım yapılan ya da kültürel durumunu ortaya koyan bir ölçüttür.

Chatman, ayrıca karakter eşzamanlaması diye bir kavramdan bahseder. Bu kavramı anlatan durumda öykü zamanı ile söylem zamanı birbirinden farklıdır. "… Buna koşut bir ayrım ise karakterin şimdi'si (karakterin şimdiki zamanındaki an) ile anlatıcının şimdi'si (öykünün anlatılışı içinde, anlatıcıyla eşzamanlı olan an) arasındadır." (Chatman, 2009, s. 75). Ayrıca karakter, geçmiş zaman ya da geniş zaman kipi kullandığında önemli bir duruma işaret eder. Geçmiş zaman kipi kullanan bir karakter; geniş zamanın yanı sıra anlatıcının da düşündüklerini verir (s. 75).

Klasik tarihî romanlarda yazarlar bazen kendi yaşadıkları dönemin bazen de başka bir kültürün diline yerleşen kalıpları kullanır. *Savcı Bey*'de Savcı Bey, "Sen çıldırmışsın yavrum" der. Ancak Scott tarzında karakterler, ait oldukları dönemin diliyle konuşturulur. Dil kullanımı tarihselliği sağlamanın yollarından biridir. Tıpkı yerelliği göstermek gibi. Fakat ölçü çok önemlidir. Okur, yazardan bir dil tarihçisi gibi çalışmasını ve okuru yoracak bir dil kullanımı gerçekleştirmesini istemez. Bu, zaten romanın doğasına da amacına da aykırıdır. Ölçü, başka yollarla -sinema, günlük dil, ağız özellikleri ile- kelime kadrosu oluşturabilir. Böylece zamanın dili iki farklı şekilde değerlendirilebilir. Zamanının dışında bir anlatım komik olabileceği gibi zamanının içinde anlatım da başarılması ve okur tarafından karşılık bulması zor bir iştir.

Bu konuda ilk dikkat çekilmesi gereken 'anlatıcı dili'dir. Mesela *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da anlatıcı umgu ve umgusuzluk kelimesini kullanır. *Battal Gazi*'de öleştirmek, *Bozkurtların Ölümü*'nde yasavul, tamu, singil, karımış, avunç, utacı; *Kızıl Tuğ*'da arpakçı, tamu, bağaltak, pusat, arkış, kamug, ağu, otak; *Hilal Görününce*'de keday, çokrak, tepreş, çın, şöyün, tapmaca; *Gözyaşı Çeşmesi*'nde cılamak, kötert, tuvgam, çıdamlı, ötken gibi kelimelerle tarihsel intiba tamamlanmaya çalışılır. Böylece Türkçenin ne kadar eski bir dil olduğu da gösterilir. Ayrıca Türk birliğinin dil ile kurulabileceğini göstermek amaçlı da bu kelimeler kullanılmış olmalıdır. Hatta bu kelimelerin Türkiye Türkçesindeki karşılıkları dipnotla verilir. Ancak bazen yazar anlatıcı bunu yaparken janjanlı, pisi pisine gibi ifadeleri kullandığını gözden kaçırır.

Mesela *Savcı Bey*'de 14. yy. anlatılır. Romanın diline bakıldığında yazarın, okuyucuyu devrin dilinin böyle olduğuna inandırmak istediği görülür. Yazar, olayların eskiliği gibi dilde de eskitilmiş intiba yaratır. Karakterin dilinde ise bazı kalıp ifadeler ve Rumca kelimeler geçer. Hıristos derken "Tanrı seni kutsasın" değil, de "Allah seni korusun" der (Kozanoğlu, 1958, s. 7). Hatta "Aya Dimitri'nin başı için" (s. 32) gibi deyimler geçer. *Cengiz Han*'da da Cengiz'in kardeşi Beyter "Erlik canını alsın, yerin kazırgan olsun." (Tan,

tarihsiz, s. 82) şeklinde beddua örneğini cehenneme git anlamında kullanır. *Bozkurtların Ölümü*'nde ise Kür Şad "Gök girsin kızıl çıksın" (Atsız, 2015, s. 380) der. Bu sözden dönülmeyeceğine dair bir yemindir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da da Yıldız, su uyur düşman uyumaz der. Oysa sözün aslı sü olacaktır ancak yazar anlatıcı su demektedir. Bu da 'eskitilmiş' dil fikrini gösterir. Çünkü eski Türkçeye gitseydi kelimenin aslının 'sü' olduğunu bulurdu. Burada halkın günlük dil kullanımı da önemli görülmüştür. *Zümrüt Gözlü Sultan*'da karakter dili iyi kurgulanmamıştır. "Bir de karısı o Hatice Sultan denilen cadı. Epir köpeği ile bir kaba pisler bir dişi domuzdur. Yavuz Selim Sultanın kızıyım diye burnu havada gezer. Şevketlu padişaha kardeşlik taslar." (Yeşim, 2004, s. 84). *Devlet Ana*'da Gladyüs'ün ağzından argo sözler aktarılır.

Karakterin dil kullanımı, okura yazarın üslubunu gösterir. *Devlet Ana*'da diyaloglar çoktur. Dolaylı iç çözümlemeler pek yoktur. Bu da gelenekten gelen bir üslubu devam ettirir. Dede Korkut üslubuna yakın söylemler de vardır. Yazar, *Devlet Ana*'da Kaplan Çavuş üzerinden Yunus Emre'nin *Risaletün Nushiye* adlı eserinin ismine eleştiri getirir. Kaplan Çavuş, "Öğüt kitabı desene düpedüz şuna" der. Sepetçioğlu'nun romanlarında karakterler *Orhun Abideleri*'nin diliyle konuşur (Argunşah, 1990, s. 313). Dramatik yöntemde karakterin kendi dilini kullandığı görülür.

Ak Topraklar'da dinleyiben, beg (bey), kim (ki), ol (o) şeklinde yazılır; *Osmancık*'ta Osman belî; Dursun Fakı "… alma kurusu börttürsünler." (Buğra, 2016, s. 47) der; *Osmancık*'ta Zoe yortu kelimesini kullanır; *Kilit*'te Sarı Hoca eyi yerine iyi der. Tuğrul Bey yunup arınmak kelimesini kullanır (Sepetçioğlu, 2018, s. 32). Bu romanlarda dil, toplumsal bilinçdışının temsili olmuştur. Böylece okur, roman tekniğinin iyi kullanıldığı bir kurmacayla karşılaşırken bir o kadar da karakter diliyle gerçek anlatımı takip eder.

Görüldüğü üzere zaman zaman çağa ait olduğu düşündürülen kelimeler, anlatıya karışır. Bunda yazar tercihleri söz konusudur. Tarihin havası esere bir dekor gibi aktarılır. Bunun bazen sakıncası olabilir ancak önemli olan, karakterlerin ait oldukları döneme yakın konuşma örneklerinin belli bir oranda kullanılmasıdır. Bu kullanım hem tarihsel ayrıntıların canlı bir varlık üzerinden geleceğe taşınmasını sağlar hem de anlatıda tutarlılık bakımından denge kurar.

b. Karakterin Sosyoekonomik Şartları

Sosyoekonomik şartlar, bir anlatı formu olarak göstergeler oluşturur. Bu göstergeler, bazen karakterlerin kişilik özellikleriyle bütünleşir, bazen olay örgüsünü harekete geçirir. Ancak klasik tarihî romanlarda sosyoekonomik

yaklaşım, genellikle karakterin biricik oluşundan uzaklaşır. Bu anlayış, bireysel değil, toplumsal bir yorumlama ile karakterin tanımlanmasında anlam kazanır. Çünkü bu romanlarda millet olma süreçleri üzerinden oluşturulan bir ortak geçmişe dikkat çekilir. Yani klasik tarihî romanlar tezli romanlardır. Zaman zaman karakterlerin bireysel maddi güçlerine değinilse de bu durum, bütünün hayrı üzerine kurgulanan karakterleştirmelere katkı olarak açıklanır.

Romanlarda sosyoekonomik durum hakkında karakterlerin bireysel çıkarları, genellikle karşıt karakterlerle verilir. *Savcı Bey*'de Karlo Zenon adlı Cenevizli adam para için her şeyi yapabilir. "Vasileas Yuanidis'i bile tahtından indirebilirim. Yeter ki para değsin yapacağım işe." (Kozanoğlu, 1958, s. 37). Onun adamları da benzer söylemlerde bulunur. "— Biz Cenevizliyiz! Parayı verene çalışırız." (s. 52). Bu söylemler genellikle olay örgüsünün işleyişiyle alakalıdır.

Sosyoekonomik durum bazen devletin içinde bulunduğu durumu beyan etmek amaçlı bildirilir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Çinlilerin Baykal kıyılarına gelerek Elagözlerin erzak ve yiyecek vermeleri karşılığında hayvan ve deri aldıkları anlatılır. Bu alışveriş, bir nevi yokluğa işaret ederken bir yandan da siyasi çıkarlara vesile görülür. Bu sırada da Çinliler, Elagözlere afyon hediye edip onları afyona alıştırarak topraklarını almaya çalışırlar. Böylece *Orhun Abideleri*'nde de geçen 'Çin'in ipeğine aldanma' sözü bu romanda açıklayıcı bir olay örgüsüyle hatırlatılır.

Yine *Şimal Rüzgârı*'nda İşelyo tarafından aktarıldığı üzere fetihten önce Bizans'taki çarşılarda alışveriş yapılamadığı, esnaf ve müşterilerin kavgaları anlatılır; fetih sonrasında da huzursuzlukların ortadan kalktığı, Türklerin güvenliği sağladığı bu nedenle de alışverişin daha sağlıklı yapıldığı belirtilir. Ayrıca İç Anadolu Bölgesi'nden gelen Türk tüccarları yanlarında kıymetli halılar, topraktan yapılmış yemek takımları, kâseler, kahve fincanları, yemek havluları, ipek karışımı dokumalar, ipekli gömlekler getirmişlerdir (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 11). Tüm bunlar, tarihsel bir ayrıntı olarak Anadolu'nun Fatih zamanındaki sosyoekonomik durumunu gösterir.

Romanlarda genellikle, kendi 'ben'lerinden uzaklaşan karakterlerin hâlleriyle sosyoekonomik durum anlatımı söz konusudur. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında Yakup ve arkadaşları, makam, mevki ve para istemezler. *Öksüz Turgut*'ta Deli Mustafa'nın bir silah odası vardır ve içinde kılıç, hançer, kargı, zırh parçaları, miğferler, kalkanlar bulunur. Hatta bunlar altın, gümüş ve kıymetli taşlarla süslüdür. İçlerinde Sultan Murad'ın hediye ettiği değerli bir hançer, deri parçası ve bir ezik başlık da vardır. "… O vaktin

Osmanlılarına göre silahtan başka zinet olamazdı. Bu itibarla ise Deli Mustafa padişahtan sonra Bursa'nın en zengini sayılabilirdi." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 17). Ancak romanda anlatıldığı üzere asıl zenginlik bu değildir. Deli Mustafa, çiftlikleri ve çok parası olduğu hâlde huzurlu değildir. Çünkü o, kendisinin ya da bir çoluk çocuk sahibi olup onun kısmetinde şehit olmak yoksa mutlu olamayacaktır. *Kara Davud*'da da Kara Davud bağı bahçesi, binbir odalı sarayları olmayan biridir. Bu durumu, kendi beyanıyla bildirilir. Onun tek derdi gadre uğrayanların destekçisi olmaktır. O, zorbaların düşmanıdır. *Cezmi*'de ise Cezmi, kılıç, hançer, hilat, para gibi şeylere değer vermez bir karakterdir. Bu romanlarda dikkat edilir ki maddi varlık (beden veya mal) 'kahraman karakter' için anlamsızdır.

Romanlarda bu anlatımlara rağmen bazen padişahların zenginlikleri üzerine değerlendirmeler de mevcuttur. *Kanunî Sultan Süleyman*'da İbrahim Paşa ile Hatice Sultan'ın evlilik törenleri tarihçilerin kaynaklarından da alınarak detaylı bir şekilde anlatılır. *Safiye Sultan*'da da III. Murat'ın oğlu Şehzade Mehmet'in sünnetinde sağ kulağındaki yakuta dikkat çekilir. Bu sünnet düğünü için bir yıl boyunca hazırlanılır ve düğün elli iki gün sürer. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında Hızır Reis, altın kupalar, gümüş sürahiler ve bunları taşıyan esirlerle karşılanır. *Kara Davud*'da II. Murat'ın sarayında altından şamdanlar, saf altınla dokunan ipek kumaşlardan yapılma kuştüyü sedirler tasvir edilir. Ancak romanlarda buna benzer tasvirlere rağmen padişahların mütevazı kişilikleri vurgulanır. *Deli Deryalı*'da İbrahim Paşa'nın sofralarının padişahtan bile zengin olduğu anlatılır. Burada Kanunî, mütevazı, gösterişten uzak, sanat gibi konularla meşgul hassas biridir.

Ancak romanlarda çoğunlukla vurgulanan, Osmanlı Devleti'nin aşiretten beyliğe devletleşme sürecinde Batı'daki anlayıştan farklı bir süreç yaşadığıdır. *Öksüz Turgut*'ta Osman Bey'in kılıcı, çadırı, seccadesi ve beş on davarından başka bir şeyi olmadığı anlatılır. *Devlet Ana*'da ise sosyoekonomik durum, genelleştirilerek devlet üzerinden açıklanmaya çalışılır ve kerim devlet anlayışı esas alınır. Bu anlayış da Ahi teşkilatıyla ilişkilendirilir. *Devlet Ana*'da Ahilik'te üretime vurgu yapılması dikkat çeker. Yurt tutma sırasında hem üreten hem savaşan insanlar vardır. Bunlar aynı zamanda manevî değerleriyle birleşmiştir. Ancak bu romanı önemli kılan meselelerden biri de karşıt unsurları da romana dâhil etmesidir. Romanda Notüs Gladyüs üzerinden feodal bir Batı karşılaştırması yapılması söz konusudur. Bu durum ATÜT üzerine düşündürür. Çünkü Osmanlı ne Batı'nın belirttiği feodal düzenle ne de ATÜT ile açıklanabilir.

"Osmanlı toplum yapısına bakıldığında üretim aracına sahip olan toprağın sahibi devlet, bireylerin toprak vasıtasıyla servet sahibi olmaları engellendiği için Osmanlıda sınıf mefhumu görülmeyerek sınıflar arası çatışma da olmaz." (Biricik, 2016, s. 1277). Yani Batı'daki köle, burjuva sınıfları Osmanlı'da görülmez. *Devlet Ana* da Gladyüs Mavro'ya kendi toplumunu şöyle anlatır.

> "— Soylu Hıristiyan hiç suçlu olmaz. Çünkü soylunun soyluluğu gibi, yaptığı da hep Allahtandır. Pazar baçını arttırmaya geldi mi, senyörün keyfinedir. Kimse karışamaz. Kendi toprağında dilediğini yapar. Çünkü toprağı da soylular için yaratmıştır, Allah! salt toprağı değil, üstündeki köylüyü de bağışlamıştır mal diye, canı çekerse, asar!
>
> — Asar mı? Asar da, nasıl öder kanını?
>
> — Kanı sorulmaz köylü takımının soylulardan...
>
> — Mavro bir şeyler hatırlamağa çalışarak daldı, sonra çekinerek sordu:
>
> — Böyle midir gerçekten sizin oraların zagonu?
>
> — Elbet ..." (Tahir, 1971, s. 36)

Bu nedenle ATÜT ile anlatılmaya çalışılan sosyal hayat iki toplum arasında farklı bir süreçten geçer. Çünkü Osmanlı'da bireysel çıkarlar yoktur. Çoğu karakterin kahramanlaştırılmasında da görüldüğü gibi toplum için canını ortaya koyan tiplemeler vardır. Ayrıca toplumsal bir bölünmenin olmaması da sınıf sisteminin gelişmediğini gösterir. Osmanlı, aşiret hâlinden devletleşirken dahi Ertuğrul Gazi'nin hoşgörü politikasıyla anlatılır. Karakter diyaloglarında da farklı dinden olan insanlara olumlu yaklaşım gösterildiği aktarılır. Dönmezler Köyü'ne gelenlerin Batı feodalizminden kaçmaları ve Kayı aşiretine sığınmaları da savunulan bu sosyoekonomik yaklaşımı ispatlar görünür. Ahi teşkilatı ise bu konuda bir aracıdır. Mavro'nun diyaloğundan bu durum anlaşılabilir. "— Bizim buraların çarşısı pazarı ahilerden sorulur. Subaşı da karışabilemez, tekfur da... Kadı karışır az biraz, kitabın yazdığı kadarcık ..." (s. 37). Yani Osmanlı beyliğinin devletleşmesinde devlet kerimdir. Büyük ve eliboldur. Bünyesinde barınanlara karşı sorumludur. Bunun için de merkezî bir otoriteye ihtiyaç duyulur. Bu otoritenin yönetimi de sömürgeleştirici değildir. Çapul akınları yasaklanmıştır. "— Türkmen kitabının kavlince, varlıklılar mallarının onda birini yoksullara verecek... Hıristiyan reayadan haraç alır. «Alır» dedimse, varsa alır. Ertuğrul Beyin gücü yeterse yoksula, üste verdiği olur. Bu sebepte Beylik sürüleri azalmıştır iyicene!" (s. 42). Tahir, zaman zaman bu söylemlerinden dolayı eleştirilse de Anadolu gerçeğini karşıtlarıyla vermeye çalışması bakımından önemlidir. Onun romanıyla Osmanlı'nın despotik olmadığı yaklaşımı ortaya konmaya çalışılır.

Klasik tarihî romanlarda karakterlerin maddiyatla ilişkilendirilmesi kitle algısından bağımsız değildir. Geleceğin tarihine de bir göndermedir. Çünkü klasik tarihî romanlarda çok fazla belirtilmese de gittikçe sosyoekonomik yaklaşım anlayışı değişir ve karakter aşınması yaşanır. Ele alınan dönemlerde karakterler, bu aşındırmayı topluluk olarak başarma mücadelesi verir. Ancak sonrasında bu aşınma, kaçınılmaz bir durumdur. Bu nedenle yazarların okuru geçmişe götürerek içinden çıkılamayan krizlerin nasıl aşılacağını göstermesi bakımından tezli romanlar önem kazanır.

c. Karakterin İnançları ve İdeolojisi

Bahtin, karakterin hayatını bilişsel ve etik olarak yaşadığını söylemektedir. Ona göre karakter etik olaylarla ilgili yargılara kayıtsız değildir. Bu yargılar, bilişsel bir derinlik ve doğruluk içerisinde onu yönlendirir (Bahtin, 2005, s. 27).

Yeniçeriler romanında karakterin düşünceleri yazarın söylemleriyle bütünleşir. Yazarın, sözünü emanet ettiği karakterler ağzından ideolojisi açıklanır. Ayşe, "… Nedir dünyanın bu alçak heriflerden çektiği? Padişah bunların elinde mütehayyir! Halk bunların elinde esir! Karıları esirden beş beter! Kimse canından ırzından emin değil! Kendi ırzlarını kendi elleriyle ayaklar altına atarlar! Alçak herifler! Namussuz herifler! Kahrolsunlar, dünyadan adları sanları kalsın!" (Ahmet Mithat, 2001, s. 194) diyerek yeniçeri ocağının kaldırılması gerektiğini ortaya koyar. Burada yazar, doğrudan fikir beyan etmez ama görüşü anlaşılır.

Savcı Bey'de yazar açıkça ideolojisine yer vermez. Maceraya odaklanır. Ancak İrini üzerinden Rumlar ve Türkler arasındaki ilişkilerin okura bildirilmesini sağlar. İrini, Bizans'ın çökmek üzere olduğunu söyler. Bu sırada da Türkleri komşu ve kardeş tanımlamasıyla niteler. Bu niteleme, Türklerin yönetim şekli hakkında bilgi aktarımını da sağlar. "Türkler, tek bir beyle idare olunurlar. Başlarındaki beyin iyiliği veya kötülüğü onları da iyiliğe veya kötülüğe sürüklüyor. Hâlbuki biz Bizanslılar, Türkler gibi başa gelen her şeyi kabullenmeyiz. Tarihimizin baştan başa despot Vasileaslara, kötülüklere karşı ayaklanan babalarımızın hikâyeleri ile doludur." (Kozanoğlu, 1958, s. 28). Bu hikâyelerden biri olarak da Manoel ve Andronikos'un taht mücadeleleri anlatılır. Türklerin de buna benzer anlatısı Savcı Bey, Yıldırım Beyazıt ve I. Murat üzerinden verilir. Yazarın buradaki konumu önemlidir. Çünkü o, tarihte netliği olmayan bazı konulara değinerek kurgu yoluyla Savcı Bey'i yüceltir ve Yıldırım Beyazıt'ı Manoel kadar olmasa da kötüler. Ayrıca romanda Bizans imparatoru Kostantin İstanbul'a hâkimken, askerler rakı ve

şarap fıçıları başındadır. Türk askeri gelince ne sarhoşlar kalmaz, sokaklar temizlenir (s. 67). Böylece okurun zihninde macera odaklı olay örgüsü, tarihin yeniden yorumlanmasında da bir ideoloji oluşturur.

Cezmi'de de Namık Kemal'in ideolojik yaklaşımı karakterler üzerinden açıkça görülür. Şehriyar Şii, Perihan Sünni'dir. Adil Giray Cezmi ile diyaloğunda ittihad-ı İslam'a hizmetten bahseder. Yazar anlatıcı onları olumlu karakterleştirir. *Cezmi*'de Mehmet Giray'ın Cengiz töresini diriltmek istemesi yazarın eleştirisine maruz kalır. Adil Giray'ı da bu nedenle ona tercih eder.

Klasik tarihî romanlarda karakterlerin inançları hakkında bilgi aktarılırken genel ifadelere yer verilir ve Türklerin inançları ve değerleri üzerine bilgiler aktarılır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da karakterlerin inancı doğanın bütünlüğüyle açıklanır. *Öksüz Turgut*'ta Türkler'in İslamiyet'i kabul etmeden önce Göktanrı inancını benimsedikleri, sonra da bazı Türkler'in Buda'yı, bazılarının Hristiyanlığı benimsediği anlatılır. Hatta bunlar içerisinde Türk olduğunu unutanlar da vardır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da da Göktanrı inancına yönelik unsurlar fantastik bir biçimde verilir. *Bozkurtların Ölümü*'nde ise dua motifleri dikkat çeker. Gök Börü "Türk Tanrısı… Budunu yerindirme! Yağıyı sevindirme!" (Atsız, 2015, s. 386) der. Börü zaten koruyucudur. Yol göstericidir.

Romanlarda karakterlere yol gösterici̇lerden bazıları da dervişlerdir. *Osmancık* romanında figür karakterleştirmesi ile Aykut Alp'ın ağzından dervişler anlatılır. Dervişler "— Hak yolunda ve doğru bildikleri yolda fisebilillah çalışır, soylarına yararlı olmak dilerler." (Buğra, 2016, s. 38). Aykut Alp'in bu diyaloğundan sonra bölüm ayırma işareti gelir ve anlatıcının ve Aykut Alp'in söylemi kaynaşır. Serbest dolaylı söylemle "Gönül, kafa ve bilek erleri idi onlar. Hem savaşçı, hem bilgili idiler. Kimi demir dövmesini, çeliğe su vermesini, kap kacak kalaylamasını; kimi dikip dokumasını; kimi saraçlığı bilirdi; kimi hayvanların, insanların hastalığından anlar, onları iyileştirirdi. Hepsi de çok, çok uzaklarda bırakılmış bir ocaktan, aynı törelerden, bir tek amaç için yetişmiş; o tek amaç için çok, çok uzaklardan gelmişlerdir gönderilmişlerdir. Kayı boyunun geldiği yerlerden, Kayı boyunun güttüğü amaç için." (s. 38) diyerek anlatıcı onları tanımlamaya devam eder.

Devlet Ana'da cavlaklar ve Şeyh Edebalı arasındaki farka dikkat çekilir. Bu fark da Yunus Emre'nin söylemiyle dile getirilir.

> "Gezgin Ozan suratını buruşturdu: — 'Cavlak' deriz bunlara biz... İyi saymayız. Her kötülük vardır bu takımda .... Utanmaz bunlar: Varlıklıdan haraç ister, vermeyeni öldürür. Varlıksızın nesini bulursa alır, 'Acından ölür mü?' demez. Bir zamanlar Moğol'a hizmet ettiler, ordusuna girip ...

> Bellerinde gördüğün meşin torba afyonluktur, gece gündüz yutarlar afyonu ... Şimdi sema'a durdular. Hoplayıp zıplar, sonunda çoğu düşer bayılır. Bayılanı tanrıya varmış sayar bu avanaklar! 'Pirimiz Adem baba' derler. Bu hesapça Hava anamız da anaları olur!... Soğuk sıcak dinlemezler afyon gücüyle... Yunup temizlenmeği hiç sevmezler. Akınlarda, afyonlu şarapla sarhoş olup çapula yumulurlar. Omuzlarına kartal kanatlan, kafalarına kara kömüş boynuzları takarlar, gayetle de kıyıcı olduklarından çapul toprağının adamı yılar bunlardan ... Çalışmayı günah sayar bu takım! Ahiliği, 'Esnaflıktır diye küçümser." (Tahir, 1971, s. 64)

Cavlaklar, olumsuz karakterleştirilirken Şeyh Edebalı ise gerçek bir tasavvuf ehli olarak anlatılır. Onun etrafındaki her şey kerametiyle düzgün ilerler.

Romanda Yunus Emre de Kurt Ali Bey tarafından tanımlanır. "— Baba İlyaslıdır Ozanımız Saltuk Babadan Burak Babaya, ondan Taptuk Emre'ye geçmiş halifedir. Bilgi gücüyle deniz derinlerinde, aşk gücüyle gök yücelerinde gezinir. Gölgesi millete rahmettir. Ülkenin gören gözü, duyan kulağı, söyleyen dilidir, eteğine yapışan yoksun kalmaz." (s. 65). Romanda bu tarihî kişiler hoşgörünün ve adaletin temsili olarak anlatılırlar ve okura böylece bir ortak geçmiş sunulur. *Devlet Ana*'da bu ortak geçmiş konusunda önemli olan nokta ise yüceltmeden karakterlerin değerlerini ortaya koymaya çalışmasıdır. Yunus Emre'ye şarap da içirir ama manevi olarak onun etrafında güvenilir bir alan da oluşturur. Anadolu onlarla Türkleşip Müslümanlaşır.

Klasik tarihî romanların çoğundaki inanç ve ideoloji, aslında Türkleşme ve Müslümanlaşma üzerinedir. *Battal Gazi*'de savaşlara sabah namazından sonra çıkılması, *Şimal Rüzgârı*'nda İşelyo'ya gelen bir raporda Türklerin Çalab dedikleri Allah ile Muhammed dedikleri peygamber, sultan dedikleri hükümdardan başkasından korkmamaları vurgulanır. *Battal Gazi*'de Battal, yemin ederken dört kutsal kitabın adını verir; hatta Hz. Ali'ye duyduğu saygıyı özellikle belirtir. Onun söylemlerinde hep 'Medet ya imam medet ya Haydar' sözleri bulunur (Soku, 1957, s. 299). *Hilal Görününce*'de ise pehlivanların piri Hamza aşkına, demiri avucunda eriten Hazreti Davud aşkına (Çokum, 2016a, s. 169) söyleyişleri Arslan Bey'e güç verir.

Malazgirt'in Üç Atlısı'nda da Numan Dede namazın ve tevbenin öneminden bahseder. Onun söylemleri yönlendirici niteliktedir. "Türk eri vatan için doğar, vatan için ölür! Oğul! Allahü Teala, sana, gaza yolunu, anlaşılan bugün açtı. … Aman dileyene kılıç kaldırma! Yoksula, yetime ve dula acı! Onlara yardımcı, doğru ve namuslu ol! Peygamberimizin (Sallallahü aleyhi ve sellem) ve O'nun insanlığa şeref veren sahabesinin izinden ayrılma. Dünya

ve ahiret saadetine ancak böyle kavuşabilirsin!" (Boyunağa, 1985, s. 51). Bu ifadeler, *Osmancık*'taki Şeyh Ede Balı'nın romandaki varlığıyla benzerdir.

Son olarak, *Kilit*'te batıl inanca yönelik Sarı Hoca ağzından aktarım yapılır. Sav Tekin, Sarı Hoca'ya içinde bulundukları duruma çare olarak okuyup üflemesini teklif eder. Sarı Hoca da okuyup üflemekle hiçbir işin olmayacağını söyler. *Gündönümü*'nde de Akşemseddin aklın ve mantığın önemini anlatır. Çünkü onun inancına göre gizliyi Tanrı'dan başka kimse bilemez.

Görüldüğü üzere ideoloji ve inançlar karakterlerin okurla etik mesafesini belirler. Bu bakımından değerlendirildiğinde okur kendine bir taraf seçerek anlatıyı zihninde çoğaltır. Tabii bunda yazarın katkısı vardır. Çünkü yazar, kendi varlığını aşmaya çalışmaz ve karakterleri tezini yönetecek olay örgüleriyle yönlendirir.

ç. Karakterin Yardımcıları

Yardımcılar, karakterin eyleyenler modeline göre edindiği role sahip diğer karakterlerdir. Bu karakterler yönlendirici bir işlev taşırlar. Sadece insani özellik değil, nesne ilişkileri de kurabilirler. Ancak bu ilişki, tamamlayıcı unsurlar başlığında tartışıldığı için burada sadece insan karakterler üzerinden değerlendirme yapılmıştır.

Klasik tarihî romanlarda kahramanlaştırılan her karakterin mutlaka bir yardımcısı vardır. Bu yardımcı bazen bir yiğit bazen de dinî bir temsilci olur. *Savcı Bey*'de Balaban, *Kara Davud*'da Kara Duman, *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Ergün gibi karakterler birbirlerini bütünlerler. Mesela Ergün Çinlilerle yapılan savaşta bacağını kaybeder. Buna rağmen Güneş'e Türk birliğinin sağlanması için yardım eder.

Kanunî Sultan Süleyman romanında geçen Yakup ve arkadaşları ise yazarın diğer romanlarında da karşılaşılan yaratma karakterlerdir. Yakup, Şahin, Osman ve Çal Hasan padişah için seferlerde mücadele eden, onun güvenini kazanmış hatta padişahı kendilerine konuk eden halkı temsil ederler.

Dervişler ise yardımcı karakterlerin yönlendirici rolünü üstlenirler. *Osmancık*'ta dervişler gönül, kafa ve bilek eri olarak anlatılırlar. Savaşçı, bilgin, pek çok alanda becerikli olan bu düz karakterlerin kimi devir döver, kimi çeliğe su verir, kimi hayvanları ve insanları iyileştirir. Onlar pek çok uğraş alanı içinde tek bir amaç üzerinden birleştiricilerdir. "Ve onlar bu amacı gerçekleşme yoluna koyacak bileği, kafayı, gönlü aramaktadırlar; o kafaya, o gönle sahip olan boyu aramaktadırlar." (Buğra, 2016, s. 38). Klasik tarihî romanlarda başkarakterlerin mücadeleleri dervişlerle yükselmektedir.

Ç. Yeniden Doğuş ve Yeni Kimlik

Karakterin yeniden doğuşu, kendini tanıması ve içsel yolculuğunu gerçekleştirebilecek bir özgürlüğü kazanmış olmasıyla başlar. Ancak yazarın karakterine verdiği izin ölçüsünde kendini tanıyabilmesi bu konunun aynı zamanda teknik bir mesele olduğunu gösterir. Yazar, burada karakterin kendini karakterleştirmesine imkân tanır. Yeniden doğuş, her ne kadar psikanalitik incelemelerle açığa çıkabilecek göstergelerin sonucu olarak ve karakterin kahramanlaşma sürecini yansıtan anlatılarda söz konusu olsa da yazarın elinden çıkışıyla anlam kazanır. Yazarın kullandığı teknik ve müsaade ettiği alan, karakterin yeni kimliğini ortaya çıkarır. Önemli olan yazarın karakter aracılığıyla ürettiği metinden gerçekleştirmeye çalıştığı amaçtır. Çünkü bu amaç, ideolojik ya da sanatsal bir kaygıyı taşıyor olabilir.

Karakterin yeniden doğuşu, kahramanlaştırma eğiliminden önce sıradan hatta cesaretsiz olarak tanımlanan karakterlerin değişimini esas alabileceği gibi, -tarihî romanlar üzerinden düşünülürse- Türkleşen ve Müslüman olan karakterlerin de var olabileceği anlamına gelir. Mesela "Tarihî romanın konusu olan Battal Gazi, Ebâ Müslim, Barbaros Hayrettin gibi kahramanlar 'Türkleşecek' ve kendi geçmişlerini değil ideolojinin ya da onları tekrardan üreten Cumhuriyet Rejimi'nin kavramlarıyla konuşacaklardır." (Uygun, 2014, s. 5). Yani yazarın tercihlerini anlamlandırma ve dönemi tanımlama bakımından, karakterin değişen kimliğini tespit etmek oldukça önemlidir.

Savcı Bey romanında İrini, ruhsal bir değişim yaşar; ancak onunla ilgili Savcı Bey'in eşi olduktan sonra bile Türkleşmek ya da Müslümanlaşmak anlamında bir konuya vurgu yapılmaz. Sadece İrini, Türklere karşı daha olumlu bakmaya başlar. Bir zamanlar Türklerle dost olamayacağını söyleyen bu kadın, Savcı Bey'den bir çocuk sahibi de olur.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da Buran'ın uğursuz biri sayılırken sonradan kimlik kazandığı ve Türk birliği için daha etkin mücadele eden biri olduğu görülür. Aslında öncesinde de Çin'e karşı kabilelerin bir arada olması gerektiğini düşünür; bunu faaliyete geçiremez. Altındağ'dan döndükten sonra düşünceleri değişir. Buran Altındağ'a gidince artık uğursuz sayılmaz. Hatta ona artık ölmeyen yiğit derler. Fakat Buran daha sonra tekrar eski hâline döner. Efsanevi kimliğini aldığı afyonla kaybeder. Umutsuz bir yaşam sürmeye başlar. Kimlik kazanıp kaybeden bir karakter örneği gösterir.

Buran gibi karakterleştirilenlerden biri de Kıratlıların reisi Tongur Han'dır. O, ilk başta Türk olmayı layıkıyla üzerinde taşımayan bir karakterdir. Çünkü Türkler, silahsız ve düşmüş insanları arkadan vurmazlar. Ancak Tongur Han'ın Elagözler'e saldırısı bu yöndedir. Kendi iktidar hırsı sebebiyle

Çinlilerin Elagözler'e yaptıklarına engel olmak yerine onların zayıflığını fırsat bilir. Daha sonra onun da bir değişim yaşadığı görülür. Artık Türk birliği için çalışmaya başlar. Yalnız bu durum geçicidir. Çünkü o, tekrar aslına döner ve kıskançlıkla hanlığı kaybetme korkusuyla olumsuz özellikler gösterir.

Romanın başında zayıf olan daha sonra cesaret kazanan karakterlerden biri ise *Gültekin*'de Salak karakteriyle anlatılır. Çinli anne ve Türk babadan dünyaya gelmiş Salak, gafletten uyanır ve yeni kimlik alır. Türk milliyetinin farkına vararak cesaret kazanır. *Baltacı ile Katerina*'da Tatar Mansurof da Müslüman ve Türk kimliği için casusluk yapar. Mehmet Paşa'nın yanında Rusların yenilmesine yardımcı olur. İlk başta Hristiyanların yanında görünür, sonra asıl kimliği ortaya çıkar. *Gönülden Gönüle*'de Teofano Bizanslıdır yeni kimlik kazanır. *Kutlu Dağ*'da Holofira'ya Osman Bey, Nilüfer adını verir ve gönül rızasıyla Müslüman olursa Orhan Bey'le nikâhlarının kıyılacağı belirtilir. *Battal Gazi*'de Battal'ın yendiği Ahmer, Müslüman olarak Ahmet Duran adını alır. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Prenses Eleni Müslüman olur, adını Zeynep olarak değiştirir. Bu olayın gerçekleşmesinde rüya motifi önemlidir. Yine aynı romanda "Markos Müslüman Oluyor" başlığında Halit Ağa, Apostol'un bu adı bırakmasını söyler. Zaten Markos da "Beyim ben de Uzlardanım! Türk ırkındanım. Ben de Markos adını beğenmiyorum. Önceden benim adım Güçlük'tü. Bana da Güçlük denmesini isterim." (Boyunağa, 1985, s. 147) der. Ayrıca Müslüman olmak da ister. Halit Ağa ona abdest aldırır. Kelime-i Şahadet ve Kelime-i Tevhid getirtir. Ona Ömer adını verir. Sünnetine karar verilir.

Karakterlerin dünyasındaki bu değişimler, romanlarda sıkça karşılaşılan örneklerdir. Bunun bir sebebi yönlendirici karakterin önemini ortaya koymasıdır. Diğeri ise yaşanılan toplumdaki hoşgörü ortamını göstermesidir. Çünkü karakterler, kendi iradeleriyle Türk ve Müslüman kimliklerini bularak cesaret kazanırlar. Bu karakterler, içinde olumsuz karakterleştirilenler de vardır. Ancak onlar, karşıt karakterlerdir. Bu anlamda romandaki entrik unsura da katkı sağlarlar.

2. Karakteri Sınırlayan/Sınırlandıran Ögeler

A. Kanonun Belirlediği Karakterler-Karakterlerin Belirlediği Kanon

Anlatıcı, öykü içerisinde karakterin eylemleri ve söylemleri üzerine çıkarımda bulunur. Böylece yazar, okur ile karakter arasındaki mesafeyi ayarlamak ister (Kıran, 2011, s. 208). Bu mesafe ilk olarak karakterin kurmaca olduğunu gösterir. Kıran, bu konuda metin düzeyinde anlatıcı ile karakter arasında eleştirel bir sapma olduğunu söyler ve Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*

romanından örnek verir. Bu roman, yeni tarihselci yaklaşımla yazılmıştır ancak anlatıcının karakterin işlerine karışması konusunda en çarpıcı örneklerden birini vermektedir. Bütün tezli romanlarda bu vardır. Eğer yazarın meselesi salt macera oluşturmak için değilse bir kanonun parçasıdır. Bu, *Devlet Ana*'da olduğu gibi kanon karşıtlığı da olabilir. Özellikle popüler edebiyat kanonun parçası olarak yönlendirici unsurudur. *Boğazkesen*'de Fatih Sultan Mehmet, ne kadar tarihsel bir gerçekliği olan bir kişilik olsa da romanda karakterleştirilerek yeniden yaratılır. Ayrıca bu roman klasik tarihî roman ölçülerini de taşımamaktadır. "… Böylece tarihsel gerçekliği olan kişi imgesel bir kahramana dönüşmekte, bir araştırma konusu, bir sorunsal hâline gelmektedir. Anlatının içinde kahramanın özelliklerini yorumlayan bu fazladan ses bir kuru gürültü değil, anlatıcı ile kahramanı arasına mesafe koyan bir dilsel ögedir." (Kıran, 2011, s. 209). Yazar bu dilsel ögelerle düşüncelerini aktarır. Tekin, bu düşünce aktarımında geleneksel anlatılarda yazarla karakter arasındaki mesafenin göreceli olduğunu söylemektedir. Çünkü değişken bir mesafe söz konusudur. Bu mesafe yazarla karakterin özdeşleştiği durumlarda en aza iner. Modern anlatılarda da bakış açısının devreye girdiği bir özdeşleşme vardır (Tekin, 2015, s. 87).

Karakter, insanın belli bir düşünce nesnesine dönüşmesiyle sanatsal değerde bir bağlam oluşturmasıdır. Böylece sanatın estetiği ile insan gerçeğinin etiği, bir araya gelir (Bahtin, 2005, s. 285). Görüldüğü gibi aralarındaki mesafe yazarın elindedir. Okur, bu mesafeye bakarak yazarın romanı kurgulamadaki tercihlerini görür ve bu tercihlere göre esere yönelik bir yaklaşım belirler. Bu yaklaşım, onun eserden öğreneceği bilginin ya da alacağı estetik hazzın göstergesidir.

a. Etik Mesafe

Karakter ve yazar arasındaki ilişkiye bakıldığında aralarındaki mesafe, birliktelik ya da karşıtlık üzerine kurulur. Bu durumda da 'estetik olay' sonlanır, 'etik olay' başlar. Bahtin, buna örnek olarak "… polemik, risale, manifesto, suçlama veya övme, minnet bildirme, küfür, iç-hesaplaşma niteliğinde itiraf vb" (Bahtin, 2005, s. 39) anlarından bahseder. Bunlar söz edilen karakterin metinde ortadan kaybolduğu anlardır. Bu anlar, bir nevi ders niteliğinde âdeta bir makale, inceleme yazısı gibi bilişsel süreçlerdir. Bahtin, öteki bilinçten bahsederken de etik olayın başladığını hatırlatır. Çünkü her şeyi bilen tanrısal anlatıcı (Bahtin'in ifadesine göre Tanrı'nın her şeyi kuşatan bilinci) dinsel bir olaya işaret eder (s. 39). Bu aşamada estetik olandan uzaklaşılır. Klasik tarihî romanlarda da genellikle yazar, okurun bilişsel süreçlerine odaklanır.

Yeniçeriler'de yazar, masal motiflerinde olduğu gibi eylem gücünü ideolojik bir meseleyle bir araya getirir. "Bu çok tanıdık vaka içine gerçek sosyal bir durum, eski ocaktan yeni orduya geçiş döneminin kaosu yerleştirilmiştir. Osmanlı dünyası Osmanlılık ciddi tarihsel bir değişim olan bu olayın gerçekliği, "Yeniçeriler" başlıklı bölümün başında Mustafa Necip Efendi'nin Vak'a-yı Selimiye isimli tarih kitabından yapılan alıntılarla da pekiştirilir." (Argunşah, 2016, s. 229). Ahmet Mithat Osmanlıcılık'ı benimsemektedir. Yeniçerilerin bozulmasını tarihin içindeki insana dair bir ayrıntı üzerinden kurgulayarak anlatır. Okuyuculara yeniçeriliğin kalkması konusunda açık bir beyanda bulunmasa da neden kaldırılması gerektiğini açıklamış olur. "Ahmet Mithat, Nizam-ı Cedit olgusuna, benimseyici ve aynı zamanda sorgulayıcı bir bakış açısıyla yaklaşır. Hemen hemen bütün romanlarında ilahî adalet mucibince kötüleri cezalandıran ve iyileri mükâfatlandıran yazar, burada farklı bir sona gider: kimseyi mutlu kılmaz. Böylelikle yeniçeri ailelerinin içine düştüğü vahim tablo daha net ifade edilmeye çalışılır." (Taştan, 2000, s. 1231). Her ne kadar aile hikâyesi anlatsa da tarihsel ayrıntı verme amacıyla da karakterleştirmeden faydalanır. Yazar-anlatıcı ayrımı belirmediği için sorumlu yazar algısına istinaden karakterini konuşturur. Nizam-ı Cedit'i kabul etmeyen karakterinin padişaha karşı olmadığını söylemesi bu açıdan değerlendirilecek bir örnektir. Yazar, okurla arasındaki mesafeyi azaltmış ve okurun yeniçeriliğin bozulması mevzusunda ikna edilmesini sağlamıştır.

Savcı Bey romanı ilk kez 1931'de yayımlanır. Cumhuriyet'in ilk on yılı içerisinde okura sunulan bu eserde, Yıldırım Beyazıt tasviri olumsuz yapılır ve Savcı Bey, babasına karşı gelmesine rağmen yüceltilir. Burada yazar, ön yargılar nedeniyle tarih seyrinin yorumunun değişmesini göstermektedir.

Tarihî romanda Türk tarih tezine bir örnek daha *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* romanıdır. Bu romanda Türk tarihinin Orta Asya'dan başladığı anlatılmaya çalışılır. Bu romanın yazım tarihi 1933'tür. Romanın sonunda Türk birliğine ulaşma hedefi görülür. Cumhuriyet'in ilanından hemen sonra yazılmış olan bu romanın amacı da geçmişte yaşanmış olan krizlerden ders çıkarmak ve zaman içinde benzer sorunlarla nasıl mücadele edileceğine dair bir örnek oluşturmaktır.

Görüldüğü üzere, etik olay, tarihî romanlarda bir tez üzerinden ilerlemektedir. Bu tez, tarihî romanın yazar tarafından yazılış amacıyla ortaklaşır. Mesela Türk Tarih Tezi'nin etkisinde yazılmış olan İskender Fahrettin'in *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* (1933) romanı, Türk medeniyeti hakkında Avrupalıların aksi iddialarına cevap niteliği taşır. Bu nedenle Türklerin eski tarihlerinden bir zaman dilimi seçilmiştir. Yazar, *Sümer Kızı* romanında da

medeniyetle ilgili bir benzetme yapmıştır. Cumhuriyetin ilk günleri ile Sümer medeniyeti arasında kurduğu yakınlık ile Türk tarih tezini doğrulamak ister. Romanların yazım tarihi de göz önünde bulundurulursa Cumhuriyet'in ilanından sonra yakın zamanlardır. Bir nevi bu romanlar, Türk tarihinin haritasını çıkararak millî sınırların çizildiği günleri hatırlatmaktadır. Bu sebeple yazarlar, estetikten uzaklaşıp etik olana yaklaştırmıştır. Dönemin ihtiyacı bu yönde etkili olmuştur.

> "Büyük Gazi, yirminci asırda Cumhuriyet Türkiyesi'ni nasıl yaratmışsa, yedi bin sene evvel Sümerlilerin başına da Gazi gibi bir halaskâr geçmiş, Sümer topraklarını düşman istilasından kurtardıktan başka, anavatan hudutlarını Sirtella'dan Babil ve Ninova'ya genişletmiş. Dicle ve Fırat kıyılarında muhteşem bir medeniyet kurmuş. Orta Asya'dan göç eden Türk neslini göçebelikten kurtarmış.
>
> Türk tarihi yapılırken, Cumhuriyet Türkiyesi banisinin meydana çıkardığı tarihî hakikatleri halkımızın bilmesi lazımdı.
>
> İşte Sümer Kızı bu hakikatleri Çankaya'dan halka indirdi."

Taştan, Atatürk döneminde yazılan tarihî romanların devrin anlayışını benimsediklerini ve bu sebeple de sanat kaygısı gütmeden kaleme alındıklarını ifade etmektedir (Taştan, 2016, s. 99-100). "*Gültekin* ile *Kolsuz Kahraman* adlı romanlar, Atatürk devrinde yazılmışlardır ve Atatürk'ün tarih tezine uygun niteliktedirler. Yazar devamlı olarak Göktürk devri ile hâlihazır arasında paralellik kurar." (Ercilasun, 2011, s. 350). Klasik tarihî romanların tezi olduğu bazen romanlarda anlatıya geçmeden önce ya da romanın sonunda bildirilir. *Şimal Rüzgârı*'nda mukaddime kısmı vardır ve burada "*Şimal Rüzgârı* millî ibretâver bir roman" (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 19) olduğu yazılıdır. *Gözyaşı Çeşmesi* romanının sonunda da yazar notu vardır. Burada Cevdet Paşa tarihinden yararlanıldığı belirtilir. Edinilen tarihî bilgilerle tarihî boşluklar doldurulur.

Yazarın açıklamaları doğrudan metin içinde yer alır. *Cezmi*'de yazar anlatıcı tarafından Şah İsmail ikiyüzlü olarak tanımlanır. Ancak bu durum, bazı tarih kaynaklarında Osmanlı'nın İran'dan bazı yerler almak istemesiyle açıklanır. Namık Kemal de bu nedenle metin içinde bunun Şah İsmail'in karakteriyle alakalı olduğunu açıklar ve okura bilgi verir.

Şimal Rüzgârı'nda da yazar anlatıcı 'Türklük', 'Türk ordusu' kelimelerine vurgu yapar. Genelde Osmanlı için kimlik adını kullanır. Bu kimlik hakkında bilgi aktarır. "Türk ricali fevkalade bir surette terbiye görmüş, birkaç lisana vâkıf, dur-endiş asilzadelerden müteşekkildir (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 30) … Türklerin Bizans'ta kuvvetleri son derecede muhkemdir.

Kaç fırkadan mürekkep askerleri var der iseniz o suali hiç irat etmeyiniz. Bu Türklerin hepsi askerdir. Padişahlarına karşı son derecede muhabbet ve rabıtaları var." (s. 63). Yazar anlatıcının buradaki rolü, tarihî kişiyi yüceltme ve okuru anlatıya hazırlamadır.

Cengiz Han'da da benzer yaklaşım vardır. Türklere övgü için Tayciğotlar'dan bahsedilir. Türkler arasında yiğitlikle ünlenmenin değeri anlatılır. "… muharebede göze çarpan en büyük hadiseler şunlardı:" (Tan, tarihsiz, s. 178) diyerek madde başlıklarıyla açıklamalar yapılır. *Osmancık*'ta Kayı dâhil sadece Oğuzlar'da yirmi dört boy olduğu belirtilir. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Dandanakan Savaşı hakkında bilgi aktarımında bulunulur. Selçuklu Devleti'nin kurulmasından bahsedilir. *Devrilen Kazan*'da 1768'de Osmanlı-Rus Savaşı'nda yeniçerilerin askerî meziyetlerinin kalmadığı bilgisi paylaşılır ve yeniçerilerin bu hâle gelmesindeki sebepler maddeler hâlinde aktarılır. *Hilal Görününce*'de 1853 Osmanlı-Rus Savaşı'ndan bahsedilir. Yazar anlatıcının tüm bu bilgi paylaşımı, gerçekçi bir anlatımın ispatları olarak okur ve yazar arasındaki ilişkiyi karakterler üzerinden birbirine yaklaştırır.

b. Estetik Mesafe

Estetik mesafe, yazarın kendi eserine objektifliğini anlatır. Yani "… aşırı özdeşleşme veya şahsileştirmelerden uzak olma ve böylece eserin içeriğini daha tam ve daha serbest şekilde verme veya yorumlama imkanına sahip olma" (Huyugüzel, 2018, s. 162) durumudur. Roman, doğanın gerçekliğinin sanatsal bir gerçeklikle uyumuyla ele alır. Bu uyum içerisinde anlatıyla okur arasında mesafe söz konusudur. Bu mesafe, edebî türlerin olmazsa olmazı estetik üzerinden açıklandığında, yeniden anlatmayı düşündürür. Çünkü tarihî roman, yazarın dâhil olduğu yaşam içerisinde gördüklerinden hareketle ama geçmişi anlatarak kurguladığı bir türdür. İnsan, görmediği ve bilmediğini tasarlayamaz. Bu yüzden klasik tarihî romanlarda genellikle tarihî kaynaklardan faydalanılarak kurulan anlatılar önemlidir.

Tural, "*Bozkurtların Ölümü* ve *Bozkurtlar Diriliyor* romanları Kültekin, Bilge Kağan ve Tonyukuk kitabelerinin romanlaştırılmış hâlidir" (Tural, 1991, s. 240 demektedir. Bu romanlarla Türk edebiyatının ilk eseri sayılabilecek abideler anlatısının yeniden yaratılması, tekniklerin iyi kullanılması ve kurmaca metnin ihtiyaçlarının karşılanması bakımından diğer klasik tarihî romanlardaki okur ile kurulan etik mesafeden uzaklaşılır ve tarihî bilgi ve bu bilginin vericisi anılmadan romanın estetik yönüne yaklaşılır.

Kutlu Dağ'da Dede Baba karakterinin kurgulanması da bu şekilde düşünülebilir. Bu karakter için Argunşah, Şeyh Edebalı'nın diğer romanlardaki

rolünü üstlendiğini söyler (Argunşah, 1990, s. 265). Bu rol, romanda ortak geçmişteki metinler aracılığıyla işlenir. Dede Baba'nın Aydoğdu'ya *Divan-ı Lugat-it Türk* armağan etmesi, Oğuz Han destanlarına benzer söylemlerde bulunması, *Kutadgu Bilig*'ten metin parçası okunması Hegel'in taşıyıcı bireyini çağrıştırır. *Ak Topraklar*'da da Aybala için Argunşah, "Yazar onunla Yağmur arasına Dede Korkut'taki Bamsı Beğrek-Pay Biçen Beğ Kızı Banu Çiçek arasında geçen mücadeleyi hatırlatan bir bölüm yerleştirir." (Argunşah, 1990, s. 329) der. *Gültekin*'in sonunda ise *Orhun Abideleri*'nden cümleler aktarılır: "Ey okuyucu! Seni Orhun barkının bulunduğu yere götüreyim, Gültekin'in heykelini gör, yazıları sen oku! İşte yazılar: "Oğuz beyleri! Türk ulusu, dinleyiniz! Yukarıdan Tanrı ezmeden, aşağıdan yer çökmeden, ey Türk ulusu, ülkeni, yasalarını kim bozdu?" (Kozanoğlu, 2003). Bu anlamda metinler, okur ve karakteri birbirlerine yaklaştırmaları bakımından önemli olur. Okur, kendi geçmişini etik mesafe ile kurulan romanlarda olduğu gibi yazar anlatıcının didaktik anlatımıyla değil; karakter üzerinden görür, bilgi edinir, geleceğe dönük tutum geliştirir. Bir yandan da edebî çerçevede maceraya ortak olur.

Metinlerarasılık genelde bu tür romanlarda etik olanı vurgulasa da anlatıyı canlandırması bakımından kurguya katkı sağlar. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Maria'ya okuması için bir kitap verilir ve kitabın adı Lesage'ın *Histoire de Gil Blas de Santillane*'dir. Bu kitap gerçekte de mevcuttur. Bu pikaresk roman, yazarın ele aldığı tarihî roman türüne benzer özellikte bir eserin örnek verilmesi de anlamlıdır. Yine *Gözyaşı Çeşmesi*'nde 'Boztorgay' adlı türkü, Bora Gazi Giray'ın, Âşık Ömer'in şiirleri, destan, tekerleme, bilmece, atasözü gibi metin parçalarının yer alması okurla kurulan estetik mesafeyi yaklaştıran örneklerdir. Okur böylece karakterlerin iç dünyalarına da yaklaşır.

Mesela *Bozkurtların Ölümü*'nde Kara Ozan'ın kopuzunu alarak söylediği metin parçalarına yer verilir. "Çulluk Kağan öldü mü?/Türkler başsız kaldı mı?/Korkak Çinli güldü mü?/Parçalanır yürekler." İşte burada okur *Alper Tunga Destanı*'nda olduğu gibi uyarılır. Bu kısım, okurun geçmişiyle ortaklık kurmasını sağlayacak bir anlatı gibidir. Bu destan sadece bir yas metni değildir. Kara Ozan, Türkler başsız mı kaldı diye sormaktadır ve yazar da bu soruyu yazma zamanındaki insanlara hatırlatarak onlardan da bir uyanış beklemektedir. Yine *Bozkurtların Ölümü*'nde Kara Ozan'ın boynunda kopuzu vardır. Eline alıp bazen çalar. "Türk atına atladı/Çin'in ödü patladı/Silinmez damağından/Kılıcın kanlı tadı" (Atsız, 2015, s. 277). Bu romanda görüldüğü gibi bir karakterin yaratılması sıfatlarla değil, zarflarla ilgilidir. Yani bir karakterin ne yaptığı değil, bir eylemi nasıl gerçekleştirdiği

önemlidir (Mendelsund, 2015, s. 132). Ancak böylece okurla karakter arasında estetik mümkün olabilir.

Boynukara, estetik mesafe için "… okuyucunun eserde ifade bulan normları benimsemesinden doğar. Şüphesiz ki bu faydalı terimi, okuyucu veya seyircinin bir sanat eserinde yaratılan dünya içinde kaybolma derecesi olarak tanımlamak yerinde olur." (Boynukara, 1997, s. 186) demektedir. Bu elbette gerçekten kopma değildir. Yaratılmış olan karakterin canlı bir insan şekline bürünmüş hâlinin tasviridir. Yani romanın türe yönelik ihtiyaçlarının karşılanmasıdır. Aksi hâlde yazar ve anlatıcı arasında ayrım yapmak zorlaşır ve elde edilen metin tarih kitabına yaklaşır.

Cezmi'de estetik olana yaklaşma, romanın ikinci bölümünde bir tabiat tasviri kurularak gerçekleşir. Ancak bu giriş bölümünden önce, yazar anlatıcının birinci şahısla anlatımı söz konusu olurken yazar anlatıcı, anlattığı kısımların ne kadarının kurgu ne kadarının gerçek olduğu bilgisini paylaşır. Bu anlamda okura etik olarak yaklaşmaya devam eder. Çünkü burada yazarın tutumu en temel ölçüttür.

Kara Davud'da da sultana tokat atma hadisesi yüzünden romanda değişikliğe gidilir. Bu konuda elde vesika bulunmaması, boşluğun yazarın muhayyilesine göre doldurulmasına zemin hazırlar. Bu da romanın iki baskısının farklı olmasına neden olur. Çünkü roman, okur tepkisiyle karşılaşır. Yani bu kısımlar, bir roman olduğunu unutturur. Bu da estetik ve etik arasındaki dengenin klasik tarihî romanda farklı bir ölçütü olduğunu gösterir. Yine yazarın okurla karakter arasındaki mesafeye müdahil olması dikkat çeker.

Bahtin, yeniden anlatmanın sanatsal bir biçim kurma olduğunu söyler. Tabii yazar, bu biçimi, sadeleştirip empati kurma amacında soyutlayabilir ya da yanıltıcı ve mesafeyi açıcı bir işlevde kullanabilir. "… Empati her ne kadar giderek zayıflayıp soluklaşsa da, (tamamlanamayan ve varlık olayının bütünlüğüne katılan) birlikte deneyimlenen şeyin tamamen etik, sorumlu niteliği iyice belirginleşir- biçimin kopmuş olduğu bütünlükle olan bağı daha belirgin hale gelir." (Bahtin, 2005, s. 324). Estetiği belirginleştirmek ancak karakterin bilincini aşan ve karakteri dışarıdan ele alan anlatıcının varlığıyla mümkün olabilir.

Bahtin, Byron'ın başkarakteri lirik şekilde; ikincil karakterleri de epik şekilde resmetmesinden bahseder (s. 46). Çünkü "… Kişi kendi içinde kendisinin dışının bilincinde olamaz. İlk tanımaya başladığımız şey, ötekilerin dışadönük ifade edilmişliğidir. Kahramanın bizi içsel hayatına çekip orada tutmasının nedeni budur; diğer karakterleri ise görürüz." (Bahtin, 2004, s. 46). Ancak klasik tarihî romanların genelinde okurla karakterler arasındaki

estetik mesafe birbirinden uzaklaşır. Çünkü bu durum, yazarın tarihî gerçekliği aktarımında odaklandığı kurgulama tercihine bağlıdır. Bu yüzden de karakterler birincil dahi olsa epik olabilmektedir. Mesela klasik tarihî romanlarda Osmanlı dönemi anlatılırken bazı romanlarda millet anlamında Osmanlı bazılarında da Türk kelimesi kullanılır. *Savcı Bey*'de özellikle Türk kelimesi tercih edilir ve bu tercih karakterlerin söylemleriyle gösterilir. Yine *Öksüz Turgut*'ta Doğan Bey, "Türkler ayrık otuna benzerler. Bir yere temel attılar mı artık oradan ne yapılsa sökülemez. Anadoluya Türkler temel atmıştır. Lakin bugün İslam'ın muhafızı Türklerdir. Şayet kuvvetlerini bir zaman için kaybedecek olurlarsa bundan bütün Müslümanlık çok ziyan çeker." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 64-65) diyerek okura bilinç aşılar, bilgi aktarır.

Karakterler üzerinden değinilen konulara bakılırsa, genelde Türklerin kardeşlik ve hoşgörü anlayışı içinde oldukları, Müslüman olmadan önce mitolojik çıkarımlar yapılabilecek hayatları olduğu, Müslüman olduktan sonra dahi ırk ve din düşünmeden bütün insanlara yardım ettikleri, kadınıyla beraber asker bir millet oldukları söylenebilir. Bu ifadeler, bazen *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda Aksungur, bazen *Türkün Romanı*'nda Uğur Hanım, bazen de *Kilit*'te Sarı Hoca'ya söyletilir. Ama burada yazarı eserle kuracağı estetik mesafeye yaklaştıran şey, ne söylendiği ya da kimin söylediği değil, nasıl söylendiğidir. Böylece bu sayılan karakterlerin dolaysız anlatımı karakterin yaratma özgürlüğü olduğunu gösterir.

Karakterin yaratma özgürlüğü her zaman olumlu karakterleştirme ile gösterilmez. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da da Çong-Ti "Çin'de Ço-U sülalesini diriltip yeni bir şehir kurmak ve yeni bir ordu toplamak niyetindeyim." (İskender Fahreddin, 1933, s. 52) der ve Elagöz kabilesine Türkleşmiş bir prenses gibi görünerek onları kandırır. Karakterin kendini karakterleştirerek Çinli bir kadına güvenilmemesi gerektiği bilgisi estetik mesafe ile kurulur. Bu kısım, doğrudan yazar anlatıcı tarafından bildirilmez, bizzat olay örgüsü ve karakterleştirme ile gösterilir. Bu olumsuz karakterleştirmeler bazen yazarın eleştirilerine de maruz kalır. *Hilal Görününce*'de Türbedar Seyyit Ali, Şahin Giray'ı eleştirir. "İnsan öz toprağından vazgeçer mi? Sen kalk Rusya'dan medet um! İran taraflarında zapt edilecek toprağa han olmayı kabul et. Öz vatanını da Moskof'a bırak! Olacak iş mi?" (Çokum, 2016a, s. 55). Burada olduğu gibi yazar, doğrudan açık karakterleştirme ile tarihî kişiyi olumsuz anlatmaz; yaratma karaktere tarihî kişiyi eleştirme iznini verir. Böylece yazar, okurun belleğini kurgulama konusunda estetik bir alan açar.

c. Tarihsel Ayrıntılar

Tekin, tarihsel nitelik taşıyan eserlerde karakterlerini beşerî kılacak özelliğin tarihsel kimlik olduğunu ifade eder. Yazar, bunu gerçekleştirmek için tarihsel belgelere ulaşır. Bu belgeler de karakterleştirmenin tarihî kişilerle olan ilişkisini kurmanın yanı sıra tarihî bilgilerin her ne kadar yazar muhayyilesinden geçse de aktarımına katkı sağlar. Klasik tarihî romanın ölçütünün bilgiye dayanması, bilginin tarih içerisinden geleceğe taşımaya yetemeyecek kadar ayrıntılı olması gerektiğini düşündürür. Bu ayrıntılar, tarihçilerin kalemiyle birikerek taşınırken yazarlar da bu malzemeyi kurguya dâhil ederek ikincil bir yaratımla çoğaltır.

Argunşah, tarihsel ayrıntılar hakkında şöyle düşünür: "… tarihî roman yazabilmek için ilgilenilen dönemin sadece tarih olarak bilinmesi yeterli değildir. O dönemle ilgili teferruatlı tarihî, folklorik hatta etnografik bilgi ile bunların bilgi olmaktan çıkarılıp yaşanılır hâle getirilmesini sağlayan zengin bir muhayyile gerekmektedir." (Argunşah, 2016, s. 239). Yazarın bu malzemeyi nasıl kullandığı önemlidir. Çünkü tarihin nefes alması için geleceğe taşınabilir olması gerekir. Oysa tüm bilgilerin eksiksiz bir şekilde kitaplara sığması mümkün değildir. Bilginin taşınması bu kadar zorlu bir süreçken, sanatsal olanın her ayrıntıyı edinememesi, klasik tarihî romanın estetik tarafını güçlendirmektedir. Yazarın yaratıcı muhayyilesi dâhil olur. Yazarların seçme eksenine dâhil olan en küçük tarihsel ayrıntı dahi yazarın kurgusal becerisine katkıdır.

Klasik tarihî romanlarda ilk olarak tarihte geçmiş olayların anlatımı dikkat çeker. Bu anlatım, bazen anlatıcı bazen de karakter aracılığıyla okura ulaştırılır. *Yeniçeriler* romanında yazar anlatıcı, Müverrih Mustafa Necip Efendi'nin *Vak'a-i Selimiye* adlı tarih kitabından yararlanarak anlatacağı hikâyeye zemin hazırlar ve o dönemin insanını örneklendirerek tarihteki boşlukları doldurmaya çalışır. Tarihî bilgiyi olduğu gibi "… aşağıdaki parça buraya nakl ve derç olunur" şeklinde (Ahmet Mithat, 2001, s. 177) metne dâhil eder. Osman Çorbacı ve Ayşe karakterleriyle tarihe konu olan olayları özetler:

> "… Rusyalı ile Devlet-i Âliye'nin cereyan eden âb-ı zülal-i musafat ve muhadeneti bulanıp Ordu-yı Hümayun'un iktiza eden cihete badehu sevk olunma üzere Edirne sahrasına çıkması hakkında taraf-ı eşref-i Abdülhamid Hanî'den irade-i seniye şeref-taalluk demekle bunlar, ol sünbülistan-ı safa-bahşanın kapısını muvakkaten diye kapadılar. Çi-faide ki muvakkaten değil, müebbeden kapanmış oldu." (s. 167)

Yeniçeriler adlı iç başlığına kadar anlatılanlar mukaddime niteliğindedir. Yani I. Abdülhamit devri hikâyenin önsözü mahiyetindedir. Anlatının

bundan sonrası III. Selim döneminde geçer. Bu bölümde de Mithat Efendi, yeniçerilik hakkında tarihî bilgiler aktarır.

Bu bilgiler karakter aracılığıyla da anlatıya katılır. Cellat Hasan, Civelek Hüsnü ile diyaloğunda tarihî bir olay aktarır: "Yoldaşım sen çocukluk ettin. Biz yarınki ölümü bugün düşündüğümüz yok. Yarın ocağımızı batıracaklar da onu düşünüyoruz. Sultan Selim Nizam-ı Cedit yapmış. Bilir misin bu Nizam-ı Cedit ne demek? Bunlar süngülü tüfekli birtakım herifler. Zaten bu icat Frenk icadı. Hem de bizim ocağı batırmak için icat olundu. Bu askerler bizi vuracaklar. Bütün İstanbul halkının silahlarını alacaklar. Herkes karı gibi kalacak." (s. 184). Bu ayrıntılar o dönemde ikiye bölünmüş toplumu temsil eder. Bir yanda yenileşme hareketlerini savunanlar diğer yanda menfaatleri zedelenenler vardır. Ancak yeniçeriler eskisi gibi savaşa gitmede istekli değildir, hatta pek çok başarısızlıkla karşılaşmaktadır. Hatta bu toplumun bir parçasının sesi olan Civelek Hüsnü, Nizam-ı Cedit'i kabul etmez ama padişaha da asi değildir (s. 184). Buna rağmen nüfuzları kırılacak diye ikiye bölünen yeniçeriler çatışır ve yeniliklere karşı olanlar isyan eder. Romanda ismi verilmeyen figüratif bir karakter "— Bugün yeniçeri olduğumuz hâlde hizmet ederiz, yarın Nizam-ı Cedit." (s. 188) der. Yazar anlatıcı karakterlerin söylemleriyle de bu entrik unsuru okura gösterir. Okur da tarih kitaplarından edindiği bilgiyi bir aile dramı penceresinden anlamlandırır. *Devrilen Kazan*'da da Yeniçeri Ocağı'nın kapatılması anlatılır. II. Mahmut'un eylemleri yazar anlatıcı tarafından aktarılır. Bu aktarımlarda yazar metne müdahildir ve romanı edebî bir eser olmaktan uzaklaştıran, tarih kitabına yaklaştıran üslubun benimsendiği görülür. Hatta yer yer maddeler hâlinde bilgiler, sebep ve sonuç ilişkileriyle sıralanır. Okur, yazarla bir roman okuyacağı konusunda sözleşse de onun yönlendirmelerine inanacağı, geçmiş hakkında bilgiler edineceği konusunda da ikna edilir. Dipnotlar ise bu ilişkinin kurulmasında aracıdır.

Savcı Bey romanında da tarihsel ayrıntılar dipnotlarla verilmeye çalışılır. Mesela dipnotta "O zamanlar Bizans İmparatorlarının seçilmesinde, düşmanlarına karşı korunmasında Türklerin çok yardımı olurdu." (Kozanoğlu, 1958, s. 13) ifadesi geçer. Böylece anlatıya müdahil yazar, Bizanslılar hakkında pek çok açıklama ortamı bulur. Ancak bu kısımlar sadece geçmiş hakkında algı yaratmak amaçlıdır. Bu romanda entrik unsuru canlandıran mesele başkaldıran ve bunu başaramayan vasilepolosların gözlerinin oyulması hakkındadır. Çünkü Bizans'ta da yatağında ölen imparator yoktur ve bu entrikalar romanda az da olsa detaylandırılarak anlatılır.

Klasik tarihî romanlarda tarihsel ayrıntılar konusunda yazarların beslendikleri kaynaklar genellikle dipnotlarda belirtilir. Mesela *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda âyetler, hadisler okurla paylaşılır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında dipnotlarda açıkça anlatıda geçen, cümleyi destekleyen bir kaynak bilgisi paylaşılır. Hammer, Celalzade, Mustafa Çelebi, Kâtip Çelebi, Feridun Bey, Solakzade, İsmail Hakkı Uzunçarşılı, Ahmet Refik, Hayrullah Efendi, Peçevî Tülbentçi'nin anlatısını gerçekçi kılmak için müracaat ettiği tarihlerdir. Bu kaynaklar bazen romanda açıkça belirtilmez, dikkatli bir okur tarafından keşfedilir. *Osmancık* romanında dipnotla tarihsel ayrıntılar aktarılmaz.

> "Tespit edebildiğimiz kadarıyla yazarın kullanmış olduğu tarihî kaynaklar şunlardır: Aşıkpaşazâde Tarihi, Oruç Bey Tarihi, Neşri Tarihi, Tâcü't-Tevarih, Heşt-Bihişt, Hammer Tarihi, Fuad Köprülü'nün Osmanlı İmparatorluğunun Kuruluşu, Ömer Lütfi Barkan'ın Kolonizatör Türk Dervişleri, Yılmaz Öztuna'nın Büyük Türkiye Tarihi Ansiklopedisi, İslam Ansiklopedisi'nin ilgili maddeleridir. Yine Osman Turan'ın Türk Cihân Hâkimiyeti Mefkûresi Tarihi isimli kitabı da roman ile fikri anlamda benzerlik taşımaktadır." (Arslan, 2017, s. 158)

Buradan da anlaşılacağı üzere, modern tarihin ispatlayamadığı bilgiler de klasik tarihî romanda önemlidir. Çünkü bu bilgiler, halkın muhayyilesinde sürekli birbirini takip ederek canlanır. *Osmancık*'ın sözlü tarihi ele alan karakterleştirmesi de bu anlamda önem kazanır.

Romanlarda sözlü tarihten etkilenilerek kurgulanmış kısımlar da vardır. Sözlü tarihler, klasik tarihî romanların gerçek insan davranışlarını yansıtabilmesine aracı olur. Hem millî tarihi hem de insan gerçeğine dair özellikleri ortaya koyar. Klasik tarihin boşluk bıraktığı yerlerde bu tarihin metinleri olarak destanlardan, şiirlerden, dinî metinlerden tarihî romanın kökenini oluşturan her detaydan yararlanılır. *Kızıl Tuğ*'da Türeyiş, Bozkurt, Ergenekon destanlarından parçalar geçer. *Gültekin*'de *Orhun Abideleri*'nden cümleler vardır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Altındağ efsanesi dipnotla anlatılır.

Klasik tarihî romanlarda tarihsel ayrıntı konusunda önemli konulardan biri de karakterlerin beşerî yönlerini ortaya koyan yaşam becerileri ve zevklerinin anlatımıdır. Bu romanlarda bazen *Kolsuz Kahraman*'da olduğu gibi uçurtmanın tarihinin, bazen de eski Türk şairlerinin söylediği ölçülü sözler olan 'böy'ün anlatımı vardır. Bunların yanı sıra tarihî romanlardan Türklerin nasıl göç ettikleri, savaş âdetleri, eğlence anlayışları, giyim ve kuşamları hakkında bilgiler öğrenilir. Bu bilgiler böylece gelecek zamanlara da aktarılır. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da kabilenin yiğitleri ekşi kımız içerek küme küme eğlenir. Misafir gelen Tatar elçisine kımız, ayran, ceylan eti ve

göl balığı ikram edilir. *Osmancık*'ta misafire ikram edilen dövme bakır tepside kalaylanmış bakır tasta ayranlar sunulur. Bol kavurmalı tombalak kırmızı biberli yulaf unu çorbası verilir. *Safiye Sultan*'da Manisa'da düzenlenen ziyafette geleneksel yemekler yapılır. Beyaz nohutlu çörek, mekik böreği, beyaz tandır gerdesi, üzüm şerbeti bunlardan birkaçıdır. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Tatar Türklerine özgü maylı kalakay, Nogay katlaması, cantık, tögerek, kıygaşa, kulaç hamur işleri gibi yiyecekler paylaşılır. *Hilal Görününce*'de Kırım şivesiyle sofra duası edilir. *Şimal Rüzgârı*'nda düğün yemeğinden bahsedilir. Türk yemeği tanımlaması içinde şekerli ve sarı renkli pirinç yemekleri belirtilir. Türklerin inanç ve sofra âdeti hakkında karakterlere söz verilir. "Sen o şarabı kaldır. Sığır köftesi hazırla. Ve köftenin sığır etinden pişirilmiş olduğuna dair de zabite behemahal bir kanaat gelmesi lazımdır." (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 40). Yine *Gönülden Gönüle*'de 1328'lerde insanların milliyetlerine göre giyimleri hakkında bilgi verilir. Yerleşik yaşayan Türklerin beyaz külah giymesi, Türk'ün idaresindeki Yahudilerin mavi serpuş ve pabuç kullanmaları anlatılır. İncili kaftan giyen sultanlar, inci kakmalı yemek kapları, altından siniler, şamdanlar tasvir edilir. *Türk'ün Romanı*'nda çakşır, külah gibi giyim türleri belirtilir. *Deli Deryalı*'da padişahın giydiği ipekli kumaşlardaki karanfil ve lale motiflerine dikkat çekilir. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde düğün âdeti olarak eller kınalanır, saçlar altın ve gümüş ipliklerle örülür. Fese zümrüt inci taşlar işlenir. Kızıl duvak takılır. Kırmızı entari şarabi cepken giyilir. *Cezmi*'de de Kırım hanlarının ve hanzadelerin giyiminin İstanbul'dakilere benzemediği, başlarında kavuk yerine siyah kalpak olduğu açıklanır. Öksüz Turgut'ta da eğlence anlayışlarından bahsedilir. Gündüz at meydanında mızrak, kılıç oyunları, binicilik, güreş; geceleri de meşaleler, oyunlar ile vakit geçirilir. *Hilal Görününce*'de ise çın, tapmaca, tepreş gibi Tatar kültürüne özgü şenlik bilgileri aktarılır. *Kara Davud*'da cirit oyununun oynanışı şöyle tasvir edilir.

> "… Karamanoğlunun adamları ak atlara, Anadolu beylerbeyinin sipahileri doru atlara binmişlerdi. Hepsi zinde ve gürbüz gençlerdi. Davullar, zurnalar çalarken atlarını alabildiklerine sürüyorlar, ellerindeki kargıları birbirlerine fırlatıyorlardı. Kargıların uçlarındaki sivri harp başlıkları çıkarılmıştı. Fakat havada bir yılan gibi kıvrıla kıvrıla uçuşan bu kargılar, yine son derece tehlikeli birer silahtı." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 59)

Malazgirt'in Üç Atlısı'nda da bu savaş oyunu anlatılırken savaş sahne tasvirleri verilir. Allah Allah nidalarının yükselmesi, kargıların havada uçuşması, gürzlerin ve kılıçların havaya kalkıp inmesi sıkça karşılaşılan ayrıntılardır. *Devlet Ana*'da da Mavro'nun anlattığı bazı sahneler vardır.

"— Savaşçılarını mı? Toplar kolayca ... Köylerde, zaviyelerde, derviş mağaralarında haberleşme davulları vardır. Uzaktan davul sesi duyuldu mu, duyan işini bırakıp kulak verir. Yangın davulu, su baskını davulu, düşman saldırısı davulu, başka başka vurulur!

— Nasıldır düşman saldırısı davulu?

— Dan dan dan-dan dan ... Üç vurup durur, iki vurur. Gider böyle... Bizim kilise çanları gibi... Davulu vurmaya başlayan, arada bir durup sağını solunu, önünü ardını dinler. Dört yandan ses alınca davulu atıp silahını kaparak seğirtir, atlısı atlı, yayası yaya" (Tahir, 1971, s. 43-44)

Tüm bu ayrıntılar, yazarın roman yazmadan önceki çalışma notları sayesinde kurguya dâhil olur. Bu notlardaki bilgilerin seçilmesi, yaratma karakterlerle ifade bulması yazarın üslubunu oluşturur. Böylece tarihî kişilere ve onların yaşadığı döneme ait her bir detay, okuru hem bilgilendirir hem de tarihî kişilerin insan boyutu kazanmasını sağlar.

ç. Farklı Yazarların Aynı Karakterleri

Birden fazla yazarın romanında ele alınan tarihî kişi ya da karakterlerin birbirlerinin izini taşıyan benzer özelliklere sahip olması aslında kanona hizmet eder. Burada okura düşen, bu izleri takip ederek kitlenin çağrışımlarına ulaşmaya çalışmasıdır.

Feridun Fazıl Tülbentçi, *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor*, *Sultan Yıldırım Beyazıt, Osmanoğulları*, *Kanunî Sultan Süleyman* romanlarında Osmanlı padişahlarını birincil karakter olarak anlatır ve bu karakterlerden övgüyle bahseder. *Öksüz Turgut*'ta da Yıldırım Beyazıt ikincil bir karakter olsa da olumlu karakterleştirilir ve yüceltilir. Ayrıca gerek *Türk Korsanları*'nda, *Kanunî Sultan Süleyman*'da ve *Deli Deryalı*'da Barbaros Hayrettin Paşa kahraman olarak anlatılır.

Farklı yazarların anlatımlarında benzer özelliklerden biri de yeni bir kimlik kazanımı üzerinedir. *Turgut Alp* romanında da *Konak*'ta da Köse Mihal Müslüman olur. Bu kimlik kazanımına olumsuz bir örnek olarak ise Müslüman olmayan din adamlarının ahlaksızlık anlatılarının benzerliği verilebilir. *Öksüz Turgut*'ta papaz Don Pavlus Julya'yı sevdiği ve onun başkası tarafından sevilmesine engel olmak için rahibe olmasını ister. *Şimal Rüzgârı*'nda da Rahip Teodorof kendine Rus bir metres tutar.

Olumsuz karakterleştirme olarak pek çok yazarın odağı olan karakterlerden biri de Hürrem Sultan ve İbrahim Paşa'dır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanıyla *Safiye Sultan* romanında Kanunî ve Hürrem, benzer bir şekilde karakterleştirilir. Bu tanıtımda yazar tarihî kişileri eleştirir. *Deli Deryalı*'da

ise Hürrem'in başka erkeklerle birlikte olması ve bu erkekleri öldürtmesi söz konusudur. Romanda Hürrem için beş yüze yakın erkeği yatağına aldığı belirtilir. Bu erkeklerden biri de Bulut'tur. Bulut, onun gerçekten sevdiği ve zarar vermek istemediği tek erkektir. Bu erkeğin hedefi de Akdeniz'i Türk'ün malı yapmaktır. Bulut'ta Hürrem'in ihtirasları ile tezat oluşturan bir karakterleştirme söz konusudur. Çünkü Hürrem'in Müslüman bir Türk olmak gibi kimlik değişim söylemleri sadece sultanı etkilemek içindir. Kendisi hakkında yazılan romanların hiçbirinde gerçekten inanarak Müslüman olduğu bilgisi paylaşılmaz. *Kanunî Sultan Süleyman*'da Hürrem, kötücül bir kadın olarak varlık gösterir. Yine *Deli Deryalı*'da İbrahim Paşa da olumsuz karakterleştirilir. İbrahim Paşa'ya "… tıpkı bir köpek gibi, hani şu başkalarına saldırmak, başkalarını ısırabilmek için sahibinin müsamahasından kudret alan köpekler gibi" (Tepedelenlioğlu, 1971, s. 301) tanımlaması yapılır. İbrahim Paşa ve Kanunî için de "Vezirinin şahsiyetinde erimişti Kanunî Sultan Süleyman" (s. 63) yorumu yapılır.

Cezmi romanında da Cezmi'nin hikâyesi yarım kaldığı için hakkında olumsuz bir karakterleştirme yoktur. *Safiye Sultan*'da ise Cezmi, III. Mehmet'e karşı olan sipahiler arasındadır. Yine *Cezmi*'de II. Selim sadece isim olarak romanda geçer. Ama *Safiye Sultan*'da II. Selim çok fazla alkol alması nedeniyle oğlu III. Murat'ın sarasının sebebi olarak anlatılır. Yine bu romanda III. Mehmet'in savaştan korkup kaçma mevzusuna *Cezmi*'de kısaca değinilir. Oysa *Safiye Sultan*'da ise bu konu detaylandırılır.

Görüldüğü üzere klasik tarihî romanlarda tarihî kişiler, kaçıncı dereceden kurgulanırsa kurgulansın genelinde aynı şekilde ele alınan karakterlerin ortak özelliği sultanlara karşı olumlu bir yaklaşım gösterildiğidir. Ancak bazı yazarlar, tarihte gerçekleşmiş olumsuzlukları macera unsurlarını harekete geçirmek için kullanırlar. Yaratma karakterlerde ise olumsuz karakterleştirme, Türk ya da Müslüman olmayan karakterler üzerinden tematik bir söylem oluşturmak için yapılır.

d. Aynı Olayların Farklı Karakterleri

Aynı olayları anlatan yazarlar, bazen karakterleştirmede okuru farklı yönlendirecek bakış açıları sergileyebilirler. Bu durum, roman türünün ne olduğu konusunda ve romanın tarihî olaylara yaklaşımında hemfikir olmamalarının sonucudur.

Klasik tarihî romanların pek çoğu, *Öksüz Turgut* romanında da olduğu gibi, Osmanlı padişahlarından övgüyle söz eder. Ancak özellikle Cumhuriyet'ten sonra yazılan romanlarda padişahlarla ilgili eleştirilere yer verilir

ve Osmanlı hakkındaki anlatılar da redd-i miras hâline gelir.[230] 1932'de Birinci Türk Tarih Kongresi yapıldıktan sonra da Türk Tarih Tezi ile özellikle Osmanlı'dan önceki Türk tarihine dikkat çekilir. Mesela Nizamettin Nazif'in *Kara Davud* (1928) adlı eserinde Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u fethetmesindeki sebeplerden biri olarak İren'in elde edilmesi amacı gösterilir. *Deli Deryalı* (1928) romanında Kanunî Sultan Süleyman'ın harem hayatı ön plana çıkarılır.

Türk tarihi hakkındaki romanlar içerisinde Cengiz Han ile ilgili söylemler de farklılık göstermektedir. *Cengiz Han*'da olumlu karakterleştirilen bu tarihî kişi, *Cezmi*'de de Adil Giray üzerinden soy mirasına vurgu yapılarak anlatılır. *Kızıl Tuğ*'da Moğol ve Türk ayrımı içerisinde Türk sayılır. *Öksüz Turgut*'ta onun hakkında ikili bir yaklaşım söz konusudur. Dünyaya kan dökücü olarak tanıtılsa da çok değerli bir yönetici olduğu söylenir. *Türk'ün Romanı*'nda ise yaratma karakterlerin söylemiyle dışlanır.

Turhan Tan'ın kendisine ait iki romanda İbrahim Paşa'yı farklı tanıtması dikkat çekicidir. *Viyana Dönüşü*'nde olumlu karakterleştirilen tarihî kişi, Hürrem Sultan'da olumsuz tanıtılır. Yazarın bu tercihi, diğer karakterler ile çatışmayı sağlayacak nitelikteki seçimleriyle alakalıdır. *Kanunî Sultan Süleyman*'da da İbrahim Paşa Hürrem'in karşıt karakteri olarak anlatıda yer alır.

Osmanlı'nın kuruluş süreci anlatılarındaki karakterler içinde ise pek çoğu benzerlik gösterir. En azından yazarların hedefleri bu konuda ortaklaşır. Mesela Ertuğrul Gazi romanlarda genellikle ikincil olarak kurgulanmıştır. Osman Bey, *Osmancık*'ta tam olarak bireysel özellik kazanmış bir kimlik olarak belirir. Bunun dışındaki romanlarda daha çok düz karakter özellik gösterir. *Devlet Ana*'da bu karakterler karşıt ve herkes tarafından ele alınmamış taraflarına vurgu yapılarak verilir. Yunus'a şarap içirilir. Cavlaklardan bahsedilir. Ama bunlar dışında Yunus etrafından manevi değerlere dikkat çekilir. Diğer klasik tarihî romanlarda da Türklerin şarap içmediği özellikle belirtilir. *Gönülden Gönüle*'de Orhan Bey'in diyaloğundan Osman Bey'in annesiyle birbirlerini bulması anlatılır. Ancak buradaki anlatım *Osmancık*'taki gibi entrik unsuru tetikleyecek şekilde değildir.

Görüldüğü üzere, okur belleği yazarın tarihe yaklaşımı üzerinden oluşturulur. Bazı yazarlar macerayı ön plana koyar, bazıları Osmanlı ve Türk ayrımı yaparak siyasi söylem oluşturur. Bu ayrım, okunma zamanı üzerinden tarihe bakıldığı için anakronizme neden olmuştur. Bir yandan da tarihî kişilerin söylemlerinin ispatı yoktur. Bu nedenle Osmanlıların Türk adı ve etnik kökeni hakkında olumsuz ifadeleri olup olmadığı tartışması yaratabileceği

230 Bkz. (Kara, 2017)

gibi, Türklerin de Osmanlı'yı eleştiren yönünün 'devrimci ve evrimci aydınlar arasındaki çatışma'[231] olarak tanımlanabilecek olmasıdır. Çünkü Türk anlatıları ile ortak bellek Osmanlı'dan önce de mevcuttur. Bu durum aynı tarihî kişilerin farklı yorumlanmasına neden olmuştur.

B. Tarih Karşısında Karakter/Karakterin Tarihsel Fondaki Konumu: Zaman

a. Romanın Yazılış Tarihi ve Karakter İlişkisi

Klasik tarihî romanın ihtiyaçları belirlenirken, bir olay ve bu olayı canlandıracak karakterlere ihtiyaç duyulur. Ancak karakterin varlığını okura gösterebilmesi için bir zamana ihtiyaç vardır. Bu zaman, romanda anlatılan bir devir olabileceği gibi okurun vakayı anlamlandırmasına yardımcı olacak okunma zamanı ve yazılma zamanı da olabilir. Okur, yazılma zamanı ile karakter arasındaki ilişkiyi nasıl sorusuyla anlamlandırabilir. 'Bu tarihte karakterin varoluş sebebi nedir?' Yani 'yazar bu dönemde karakteri nasıl anlatmıştır?' ve 'Neden böyle bir karaktere veya tarihsel zamana yönelmiştir?' Bu sorular yazarın tercihlerini göstermesi bakımından önemlidir. Özellikle klasik tarihî romanlar için de 'olayın geçtiği zaman'/metin içi zaman ile 'yazılma zamanı'/metin dışı zaman arasında benzer bir unsurun olup olmadığı sorgulanır. Böylece yazar, hitap ettiği okura, karakterine benzer kişileri ve olayları göstererek davranış geliştirmeye çalışır. Bu durum, okunma zamanı ve karakter arasındaki ilişkiyi de benzer şekilde açıklayabilir.

Yeniçeriler 1871 tarihlidir. Yazarı da 1844 doğumludur ve anlatıda geçen Yeniçeri Ocağı'nın kaldırılması meselesi 1826 yılına tekabül eder. Anlatılan hikâyenin zamanı ise henüz ocak kapatılmadan öncesi III. Selim dönemidir. Eserde zaman zaman I. Abdülhamit dönemine geriye dönüş yapılır. Yani vaka zamanı yazarın gözlemlemesi muhtemel olmayan bir dilimdir. Yazar da bu nedenle romanda da belirttiği üzere, kaynaklardan hareketle tarihsel bir alt yapı kurarak romanını yazar.

1933'te yazılan *Kolsuz Kahraman* romanında da Alpago, dolaysız söylemle kendini karakterleştirirken yazar, Cumhuriyet'in ilanından on yıl sonra milletin belleğine katkı olarak bir hatırlatmada bulunur. Bunun için de tarihte Türk-Çin arasındaki münasebeti örnek gösterir. Alpago, Türk milleti ve bayrağına duyduğu sevgiyi anlatırken egemenliğin önemine vurgu yapar. "… Bir Türk Çinli değildir. Çince değil, Türkçe konuşur." Karakterin söylemi burada Türk Dil Kurumunun kurulduğu 1932 yılını çağrıştırır. (12 Temmuz 1932'de Atatürk'ün talimatıyla Türk Dili Tetkik Cemiyeti olarak kurulmuştur.)

231 Bkz. (Kara, 2017)

Savcı Bey ise 1944'te yazılır. Cumhuriyet sonrası yazılan romanlarda genellikle sınırsız bir yönetim gücü olmadığı düşüncesine vurgu yapılır. Hatta bu romanda Bizans üzerinden halkın ufacık bir yanlış karşılığında ayaklanması ve imparatorun indirilmesi açıklanır. Romanın yazılma zamanı da yazarın söylemlerine uygun bir tavır gösterir. Bu tavır, eserin çok partili hayata geçiş sürecinin hemen öncesinde basılmış olmasıyla ilgili görünür.

Şimal Rüzgârı'nın (1915) yazıldığı dönem de I. Dünya Savaşı yıllarına denk gelir. Romanda anlatılan hikâye ise Fatih Sultan Mehmet'in İstanbul'u aldıktan sonra milletin yaşadığı parlak zamanlardır. Savaş ortamında halka geçmişindeki zaferler gösterilerek umut aşılamak istenmiştir.

Gözyaşı Çeşmesi de benzer bir zamanlamaya sahiptir. Bu roman da Kırım sorunu gündemdeyken yazılmıştır. Ayrıca romanda karakterin söylemiyle gösterilen "İstanbul'dan hanın ordusuna yardım gelmiyordu." (Çokum, 2016b, s. 101) cümlesi, Türkiye'nin Kırım için bir şeyler yapması gerektiğine göndermedir. Bu göndermeye örnek olarak da Kabartay Çerkezleri'nin Rusya'ya karşı Kırım'ı desteklemeyip başına buyruk davranmaları anlatılır.

Görüldüğü gibi klasik tarihî romanların yazılma zamanları ile karakterleştirme arasındaki ilişki nedensellik ilkesine bağlı olduğu söylenebilir. Bu ilkeye göre yazar, yaşanılan devri anlamlandırmak ve okuru yaşanılan kriz anlarına karşı güçlendirmek için tarihten yararlanır.

b. Romanda Anlatılan Devir ve Karakter İlişkisi

Vaka zamanı, romanda olay örgüsünün ait olduğu zaman dilimidir. Bu, tarihsel zamanda tamamı anlatılamayan, yazarın tercihlerine göre belirlenen bir zaman dilimidir. Bu zaman, klasik tarihî romanlar için önemlidir. Çünkü tarihî kişiler ve muhtemel özelliklerin ölçütüyle yaratma karakterler, vaka zamanı ile çelişmemelidir. Aksi hâlde anakronizm söz konusu olur. Anakronizm bazen bir bilgi yanlışlığı nedeniyle bazen de kasıtlı olarak kullanılabilir. Romanda anlatılan devir kronoloji ve karakter ilişkisi bakımından bilinçli bir şekilde ele alınırsa, siyasi bir içeriğin anlaşılmasını, ortak belleğin geleceğe taşınmasını sağlar.

İlk olarak tarihî olayın kronolojisine uygun bir karakter yaratımı olan *Yeniçeriler*'e bakılırsa İnci Enginün *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet*'e adlı çalışmasında bu roman için "Tanzimat ideolojisine uygun siyasi nitelikteki romanlar sayılabilecek olan tarihî romanları" ifadesini kullanır (Enginün, 2012, s. 212). Romanın vaka zamanı, Tanzimat öncesi batılılaşma hareketlerinin yoğun olduğu dönemdir. Henüz Yeniçeri Ocağı kapatılmamış ve Tanzimat ilan edilmemiştir. Bu tarihler romanın vaka zamanının

dışındadır. Ancak yapılan kültürel, askerî, toplumsal ve yönetim alanındaki yeniliklere karşı olan bir kesimin varlığı görülür. Roman bu ideolojiye tezat karakterlerle okura eleştirel bir bakış yansıtır. Yazar, romanını bu karakter çatışmalarından yararlanarak kurgular.

İkinci olarak karakterlerin ancak mitolojik unsurlarla ilişkilendirilerek tanımlanabildiği bir dönemi anlatan *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor* romanı dikkat çeker. Bu romanın vaka zamanı MÖ 8. yy.'dır. Bu yüzyıla ait bilgiler karakterlerin yaşayışı konusunda eksik kalır. Romanlar ve diğer edebî anlatılar da bu boşlukları mitolojik söylemlerle tamamlar. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Baykal Türkleri'nin doğaüstü güçlerle ifade edilmiş olması da bu yüzdendir. Ancak tüm bu gerçek dışı gibi görünen motifler, gelecek zamanın belleğine taşınarak kültür devamlılığı sağlanır. Bu romanda asıl dikkat çekilmek istenen şey, Türk olan unsurların ayrı kabileler hâlinde savaşmalarıdır. Onların bölünmesine sebep olan Çin'in yakınlığına güvenilmemesi uyarıları da böylece yapılır.

Benzer bir ortak bellek anlatısı olan *Bozkurtların Ölümü* ise 621-639 yılları arasındaki insanı anlatır. Bu bir iç hikâyedir. Romanın bir de dış hikâyesi vardır. Dış hikâye, iç hikâyenin anlatıcısının karakter olarak romanda var olmasıdır. Burada yazar ve anlatıcı kesin çizgilerle ayrılmaktadır. Bu iki zaman arasındaki insanın vurgulanma sebebi de yüzyılların akışı içerisinde zamanın yekpareliğini anlatmaktır (Ercilasun, 2018, s. 375).

Son olarak bir anakronizm örneği olan *Türk'ün Romanı*'nda Ertuğrulgazi, Osman Bey, Cengiz Han aynı zaman içerisinde anlatılır. Burada tarihsel bir sapma vardır. Yazar, Cengiz Han soyunun mu Osman Bey soyunun mu takip edilmesi gerektiğiyle ilgili okuru uyarır. Romanın Oğuz Han neslini bir araya getirme sebebi, romanda Cengiz Han'ın Türk soyundan olmasına rağmen olumsuz karakterleştirilmesi üzerine düşünülebilir. Çünkü II. Meşrutiyet'ten sonra Osmanlıcılık fikri devam etse de Türkçülük üzerine faaliyetler, Türklerin ataları üzerine düşünmesi ve soyunu Osmanlı'dan daha gerilere götürme fikirleri ağırlık kazanır. Osmanlı milleti yaratımı, bir soy adı olarak Türk milleti yaratmaya dönüşür. Bu soy da Oğuz boyundan devam eden bir duruma işaret eder. Ancak bu sırada Cengiz Han ile ilgili farklı bakış açıları ortaya çıkar. İttihad-ı İslam fikrinin, ilk ortaya çıktığı zamanda hatta İslamcılık olarak evriminde de Cengiz Han'ın Türk birliği anlayışı farklı yorumlanır. Orta Asya Türklüğü, romanda doğrudan Ertuğrul Gazi'ye bu nedenle bağlanır. Bu soy Cengiz Han geçmişini kabul etmez. Ortaylı, *Türklerin Tarihi 2* kitabında "Orta Asya dünyasında iki soy vardır. Oğuz Han ve Cengiz Han soyları. Bu soylardan gelmek meşruiyet ve hâkimiyet alametini hatta

hakkını sağlıyor." (Ortaylı, 2016, s. 157) demektedir. Ancak Cengiz Han romanda kendisiyle ilgili kan dökücülük ve çok tanrılı din inançlarıyla vurgulandığı için bir soy devamı olarak alınmaz. Soy, Oğuz Kara Han'dan devam ettirilir. Görüldüğü üzere romanda vaka zamanı, dönemin tarihî kişilere yönelik algısının okura aktarılmasında önemli bir kriterdir.

C. Mekân

a. Karakterin Ortaya Çıktığı Mekân

Chatman, zamanın olaylara mekânın da varlıklara odaklandığını söyler ve olayların uzamsal olmasa da bir uzamda meydana geldiklerini açıklar (Chatman, 2009, s. 89). Bu yüzden karakterin mekânla olan ilişkisinde 'ilk an' önemlidir. Karakterin roman dünyasına fırlatıldığı mekân, onu tanımlamada ve yazarın tercihlerinde önem kazanmaktadır. Ancak bu mekân bazen belirgin olmayabilir. Böylece karakter de amaçsız gibi görünen bir ikincil olay örgüsü içerisinde varlığını sorgulayabilir. İlk mekân bu anlamda isimsiz insanların ya da boş odaların görüntüsünü de verebilir.

Klasik tarihî romanlarda ilk mekânlarda genellikle geniş bir coğrafya anlatımı dikkati çeker. Detaylı tasvirlere odaklanılmaz. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Orta Asya, Baykal Gölü çevresi, *Bozkurtların Ölümü*'nde Baykal Gölü, Çin, Ötüken karakterlerin ortaya çıktığı alanlardır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanı İstanbul'da başlar ama Akdeniz, Bağdat, Viyana gibi çok geniş bir alana yayılır. *Safiye Sultan*'da İstanbul, Venedik, Manisa, Yeniçeriler'de İstanbul, Balkanlar gibi geniş mekânlar anlatılır. *Cezmi*'de de romanın giriş kısmında pek çok tarihî kişi tanıtımı vardır ve bunlar coğrafya üzerinden okura gösterilir. Mesela *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da birleşik Türk kabileleri kuraklık yüzünden Orta Asya yaylalarından Batı'ya yayılmaya başlar. Türklerin yaşadıkları yerler okur tarafından takip edilir.

Bazı romanlarda da romanın başında bir mekân tasviri yapılır. Bu mekânda yer alan karakterlerin kim olduğu sonradan açığa çıkar. *Savcı Bey*'de Ayazma'nın önünde ağaçların altında oturan iki adamın çevresi anlatılır. Bu isimler, Savcı Bey ve yardımcısı Balaban'dır. Bu ilk mekân, karakter hakkında merak unsuru yaratmak için bu şekilde kurgulanır. Bu mekânlara bazen iç mekân tasvirleri de eklenir. *Türk'ün Romanı*'nda bir ev içi tasviri vardır: "Odanın döşemeleri çalışkan Türk kızları tarafından yapılmış olan kalın ve kıymettar yün halılar ve seccadeler ile döşenmiştir. Odanın duvarlarında enli kılıçlar, kargılar ve kementler asılmıştı. Odanın iki yan tarafında ise üzerleri kırmızı renkli ibrişim seccadeler döşeli iki büyük yan minderi vardı." (Mehmed Nâfi, 2018, s. 11). Bu tasvir tarihsel bir ayrıntıyı vermek üzere kurgulanır

ve karakterlerin ortaya çıktığı mekân, kurgu tekniği yanı sıra aidiyetlerini göstermek amaçlıdır.

b. Fiziki Boyut

Karakterin mekâna dair fiziksel boyutu herhangi bir yer değişikliğinde, olay örgüsü farklılaştığında şimdiki zamanla yeniden başlayarak karakterin ölümsüzlüğünü vurgulayabilir. Zaman ve mekânın birliği ilişkisinde de karakter fiziksel olarak varlığını düzenleyebilir. Klasik tarihî romanlarda da bu boyut, daha çok olay örgüsünün takibinde anlamlıdır.

Yeniçeriler'de dış mekân İstanbul'dur. Samatya İskelesi, Kadıköy, Üsküdar gibi mekânlar romanda sadece isim olarak geçer. "Ok Meydanı Er Meydanı" başlığında yeniçerilerin birbirini kırdığı yer hakkında bilgi edinilir. İç mekânlarda da selamlık odası diye bir yerin varlığından haberdar olunur ancak bu odayla ilgili herhangi bir tasvir yoktur. Yine Ayşe'nin evi anlatıya katılır ama burası hakkında da ayrıntı yer almaz. Yazar anlatıcı mekânı tasvir ederken sadece "Osman Çorbacı'nın haremi Yenikapı civarında bir hanede ikamet eder idi." (Ahmet Mithat, 2001, s. 172) der. İç mekân olarak bir de Apostol'un meyhanesi vardır. Anlatıcı sadece meyhanenin kalabalık olduğunu söyler.

Savcı Bey'de de yazarın fiziksel mekân hakkındaki açıklaması görülür. "Kamarya hücre demektir. Kamarya manastırlarının yıkıntısı Büyükada'da Maden'de hâlâ gözüküyor." (Kozanoğlu, 1958, s. 14) (…) "Eluter sarayı Kalamış sahillerinde idi." (s. 21) gibi bilgi amaçlı aktarımlar vardır. Bu fiziksel mekânların yer almasında iki durum önemlidir. Pirinkipisis (Büyükada), Valans (Şehzadebaşındaki caddeyi kesen Bozdoğan Kemeri), Kalitarya Kapısı (Edirne Kapı), Hergül Tepesi gibi yerler gerçeklerinin anlatımına kompozisyon olarak katkı sağlamaktadır. Han, meyhane, kadın hamamı ve saray gibi mekânlar ise hayalî olarak romanda geçmektedir.

Görüldüğü üzere yazar, bu dipnotları verebilmek için roman üzerinde çalışırken tarih üzerine de bilgi edinir. Bu konu *Hilal Görününce*'nin yazarı Çokum tarafından İsa Kocakaplan'la yapılan söyleşide şöyle açıklanır: "*Hilal Görününce*'de pek çok harita, fotoğraf gerekli olmuştu. Haritalar duvara asılır ve ben her gün mekâna ısınmaya çalışır; köyler dere tepe üzerinde çalışırım." (Çokum, 2003, s. 24.). Çünkü tarih de tüm gerçekliğiyle insanın muhayyilesinde olamaz. Edinilen bilgilerin yazarı boşluklar arasındaki ilişkilerin yaratımına sevk eder. Mesela yazarlar savaş mekânı görmeden okuduklarıyla bir alan kurgularlar. *Kanunî Sultan Süleyman*'da Tuna nehri, Mohaç ovası, Rodos adası savaş mekânlarıdır. Bu mekânlar içerisinde en çok adı

geçen kaledir. Kaleler *Cezmi*, *Kanunî Sultan Süleyman*, *Safiye Sultan* gibi romanlarda savunması yapılan ya da fethedilen yerlerdir. Atmeydanı cirit oynanan, sünnet ya da düğün yapılan mekândır. *Cezmi*'de Sultan Ahmet Camii toplanma mekânı olarak anlatılır. Bayramlarda, mevlidlerde, caminin bulunduğu yerde Sokullu'ya ve Ahmet Paşa'ya ait iki konak vardır. Bu yerlerde de cirit eğlenceleri yapılmıştır. Eski Saray sürgün yeridir.

Romanlarda fiziksel mekânların pek çok millet tarafından ele geçirilmesi nedeniyle adlandırmalarına da değinilir. *Şimal Rüzgârı*'nda yer isimleri, bazen başka bir dilde belirtilip dipnotta Türkçede kullanıldığı karşılıkları verilir. Mesela Gabiras Gedikpaşa civarıdır. *Battal Gazi*'de dipnotla mekânların yazılma dönemindeki adlarına göre yer aldığı ifade edilir. Zaman zaman eski adlarına da rastlanır. Mesela Form Arkadiyus'a Avrat Pazarı denir. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda İkonium dipnotla Bizans devrinde Konya'nın adı olarak tanıtılır.

İç mekânlar ise tasvir edilirken detaylandırılmaz. *Zümrüt Gözlü Sultan*'da iç mekânların karakterleştirmeye katkısı yoktur. *Kara Davud*'da Bizans imparatorlarının yeni fuhuş alanı olarak yaptırdıkları hamamlardan bahsedilir. *Deli Deryalı*'da karakter, mekân tasviriyle uyumlu bir dekor gibi anlatılır. "Parlak, ceviz sütunlu yatağın muhteşem kadife perdeleri dalgalandı. Fildişinden dökülmüş, pembe topuklu bir ayak, sırma püsküllleri aralıkladı. Yavaş yavaş ipek halıya bastı... Odanın sükûnu içinde sinirlerine en hâkim erkeği bile şahlandırabilecek bir şehvet ve ihtiras kasırgalanıyordu." (Tepedelenlioğlu, 1971, s. 182-183). Burada odanın sakinliği ile duyguların coşkunluğu tezatlarla ifade edilmeye çalışılır.

Fiziksel mekânlar içerisinde sayılabilecek eşikler de vardır. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında balkon, padişahın sık sık çıktığı eşik mekândır. Ancak bu kısımlar onun iç dünyasının okura aktarımına güçlü bir karakterleştirme örneği olmamıştır. *Deli Deryalı*'da da romanın sonunda Hürrem ve Kanunî terastadır. Burada Hürrem'in donanmadaki Bulut'un gidişini seyri dikkat çeker. Yani bu eşik mekânlar, karakterlerin ruhsal durumlarının ifadesine izin vermese de okurun karakter hakkındaki çıkarımını bir ölçü de olsa zorlayabilir. Çünkü bu eşikler, dolaylı iç çözümlemelerle ya da iç monologla kesişmeyen ancak teknik olarak bu şartlara hazırlayan fiziksel mekânlar olmuştur.

Son olarak, klasik tarihî romanlarda görülür ki yazarlar mekân tasvirlerini çok az tercih ederler. *Bozkurtların Ölümü*'nde de mekân tasvirlerinin tercih edilmemesi, Ercilasun tarafından iki şekilde yorumlanır (Ercilasun, 2018). Birincisi elde verilerin olmaması yüzünden yapay tasvirler yapma

endişesi, diğeri ise romandaki aksiyonu yavaşlatma tehlikesidir. Böylece diğer romanlardaki durum da açıklanır görünür.

c. Ruhsal Boyut

Klasik tarihî romanlarda mekân insan birliği oldukça azdır. Çünkü yazar, tarihin konusuna ve gerçekliğine odaklanır. Mekân da bu yüzden sadece gerçekliği nedeniyle anlatıda yer alır. Çünkü mekânlar tarihî olaylarla doğrulanabilirdir. Mekân-insan ilişkisi ise kaydedilmesi oldukça zor bir ilişkidir. Bu kısım kurguya ihtiyaç duyar. Bunun için de yazarın içinde bulunduğu anlatıyı özgürce görebilmesi gerekir. Böylece karakterlerin belirtilen mekândaki zihinsel süreçleri anlatılanla gerçeği birbirine yaklaştırabilir.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da Altındağ, kutsal bir mekândır. Buraya gidenlere hiçbir zaman bıçak işlemez. Romanda da Yıldız burada olağanüstü bir güç kazanır. Aydın öldü zannedilir ancak sonradan dirilir. Bu karakterler, bu mekâna girdikten sonra ruhsal değişim de yaşar. Manevî bir yüküm-lülük kazanırlar. Hatta Yıldız başlarda bu gücü taşıyamaz.

Bozkurtların Ölümü'nde de Tanrı Dağı Kürşad'ın ruhunun vardığı ve atalarıyla kavuştuğu yer olarak bildirilir. Yine bu romanda bozkır üzerinde yaşayan insanlara zaman zaman ceza veren bir tabiat insanı gibidir. Bozkır âdeta karakterleştirilmiştir. Tanrıdağ da bu şekildedir. Şehit olan kahramanların ruhlarını kendinde barındıran bir mekândır. Onlar bir nevi burada ölümsüzleşirler. Bu kolektif bilinç anlatımı *Asyadan Bir Güneş Doğuyor*'da mistik bir macera unsuru şeklinde anlatılır. Yani dağ, kolektif hafıza mekânıdır. *Bozkurtların Ölümü*'nde bu hafıza şu şekilde canlandırılır: "Tepesinde atala-rın ruhları dolaşıyordu. Kırk bir şehidin ruhu bir fırtına gibi, bir musıki gibi, bir ışık gibi akarak Tanrı Dağı'na doğru yürümeye başladılar. Onları orada başlarında Alp Er Tunga olan atalar kafilesi bekliyordu." (Atsız, 2015, s. 422)

Osmancık'ta da Şeyh Ede Balı'nın tekkesi, tarihî kişiler için eşik mekândır. Bu eşik mekân yolcuların mola verdiği bir yer gibi görünse de karakterlerin kişilikleri bakımından değişim yaşadıkları bir yer hâline dönüşür. *Konak* romanında da bu mekân Kumral Dede'nin ocağıdır. "Kumral Dede Ocağı ve Şeyh Edebali Ocağı olmak üzere geçen bu simgenin asıl çıkış noktası ise Horasan'daki Yesevi Ocağı'dır." (Korkmaz, 2007, s. 126). Yesevi'nin ateşini Anadolu'da yakacak olan karakterler bakımından bu mekân insanla ve insanın geçmiş-gelecek arasındaki bağı kuvvetlendiren bir sembol hâline gelir.

Hilal Görününce'de ise benzer sembol mağara motifi ile arketipsel bir çıkarımla yorumlanır. Rahim Tarım, Türk Edebiyatı'ndaki "Türk Kültürüyle Yoğrulmuş Bir Roman *Hilal Görününce*" yazısında (Tarım, 2003, s. 33) insanın

yaratılışının bir mağaradan gerçekleşmesinden yazarın yeniden var olmayı kolektif bilinçdışından çağıran Nizam Dede karakteriyle ortaya çıkardığını iddia eder. Nizam Dede, bu mağarada demirden hançer yapmaktadır. Ateş demiri arılaştırır. Bu arılaşma ülküleştirilmiş bir ateşi[232] temsil eder ve bu ateş ışık verir. Bu benzetme, Platon'un iyi ideası[233]nı çağrıştırır. Yazarın geleneksel anlatılarla bu mağara motifini birleştirme sebebi mekâna ruhsal boyut olarak baktığını göstermesidir.

Mekânın teknik kullanımı klasik tarihî romanlarda bazen de aidiyet kurar. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Bahçesaray, âdeta bir insan gibi tasvir edilir. Bahçesaray bir semboldür ve Kırım'ın varlığı bu şehirdir. Yani tarihi kuran şehirdir. *Gönülden Gönüle*'de Aydos'taki Üsküdar'a giderkenki son Rum kalesinden bahsedilir ve bu kale de alınınca Boğazın şark sahili, tamamen Türkleşmiş olur. *Şimal Rüzgârı*'nda Şark kilisesi mevzusu vardır. Bu kilise, Fatih Sultan Mehmet'in tüm dünyaya ve Hristiyanlara ilan ettiği adaleti gösterir: "Şark kilisesi yaşıyor. Hayır yaşatılıyordu. Onu yaşatan ekanim-i selase kuvveti değil, Türk sultanı Mehmed Fatih Sultan'ın takip eylediği bir siyaset-i âlimane ve adaletperverane idi." (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 23). Yine bu romanda İstanbul alındıktan sonra ilk Cuma namazı Ayasofya'da kılınır.

Mekân bazen de karakterin duygu durumuna benzer bir şekilde anlatılır yani analoji yoluyla karakterin hissettikleri mekâna yayılır. *Kara Davud*'da Kara Davud ve Fatih Sultan Mehmet arasındaki tokat meselesi romanın diğer baskılarında padişaha elini uzatmama ve yüksek sesle karşı çıkma şeklinde değiştirilir. Her iki hâlde de Fatih Sultan Mehmet'in o anki ruhsal durumu mekânın tasviriyle desteklenir. "Sanke Vlakerne temellerinden sarsılmış, sanki mermer sütunlar çatlamıştı: Sanki mozayikli duvarlar birbirine çarpışmış, sanki Kostantiniye surları yerlerinden oynamıştı." (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 417). Beklenmeyen bir davranış tarihî kişinin kahramanlaştırılma alışkanlığına da mekân tanıtımıyla bir darbe olur. *Cezmi*'de de iç mekânda karakterlerin olumsuzlukları ve karamsarlıkları odayı karanlık bir mezara çevirir. *Devlet Ana*'da mekâna ruhî bir yaklaşım olarak bakılır ve devletin kuruluştan beri toplumsal bozulmalar içinde olduğu mekân ile gösterilmeye çalışılır. "… Yazar bu durumu romanında devleti bir bataklığın kenarına kurdurarak sembolize eder. Bataklık ve bu bataklıktaki bir mağarada yaşayan Keşiş Benito kokuşmuşluğu, karanlığı ve çirkinliği ile sonsuz fitnenin de kaynağıdır." (Argunşah, 2016, s. 120). Romanlarda tam tersi durum da söz konusudur. Mekân, karakterin psikolojisine etki edebilir. *Kilit*'te Alpaslan için Sarı Hoca genişleyen bir çadır gibidir. Bu çadırın içi onsuz daracıktır.

232 Ülküleştirilmiş ateş kavramı için bkz. (Bachelard, 1995, s. 105)

233 Sanat görünenin ötesindedir.

Son olarak ev, yerleşik hayatı gösterir. Pek çok tarihî romanda yerleşik düzene geçişi müjdeleyen bir mekân hissettirilir. Gaston Bachelard'ın *Mekânın Poetikası*'nda "Ev hem beden hem ruhtur. İnsan varlığının ilk dünyasıdır. Aceleci metafiziklerin vazettiği gibi insan dünyaya fırlatılmış bir varlık olmaktan önce, evin beşiğine yatırılmış bir varlıktır" denir. (Bachelard, 2018, s. 37) Evin bazı romanlardaki görünüşü insanın dünyaya fırlatılmış hâlinin karakterleştirmeye yansıması şeklindedir. İnsanı ev toplarken bir o kadar da fırlatıldığı anları hafızasından ortaya çıkararak dağıtmaktadır. Bazı romanlarda ise ev kavramı henüz yerleşik bir düzene işaret etmezken bir tür parçalara ayırma ikilemi de taşımamıştır. Bu anlamda gelecekten geçmişe giden bir karakter-mekân ilişkisi vardır. Bu ilişkide ruhsal boyut geleceğe gittikçe yani toplumsal hafızadan uzaklaştıkça derinleşir. Ortak bellek alanında ise oldukça durgundur.

Mekân-insan ilişkisi, karakterlerin ruhsal durumlarını ve aidiyetlerini ortaya koyar. Klasik tarihî romanlarda fiziksel mekânlar okurun bilgilenmesi açısından ele alınır. Ruhsal boyut taşıyan mekânlar, eserin kurgulama konusundaki yeterliğini gösterirken bu mekânların da karakterin daha derin anlamlandırılmasını sağladığı söylenebilir.

Ç. Anlatı Durumu: Anlatıcı ile Karakter Arasındaki Mesafe

Genette'nin tasnifi üzerinden 'odaklanma' tanımı yapılabilir. Genette'ye göre odaklanma; anlatıcının olay örgüsüne olan bakış açısını gösterir. Anlatıcının öyküleme ve olayla ilişkisi ise anlatıcının içöyküsel ve dışöyküsel olarak konumunun adlandırılmasına neden olur (Genette, 2011, s. 271). Buna göre anlatıcı, öykülemenin içinde birinci dereceden bulunuyorsa 'içöyküsel'dir. Öykülemenin dışındaysa 'dışöyküsel'dir. Son olarak da anlatıcının öykünün içinde olup olmama durumuna göre de bir isimlendirme söz konusudur. Bu da benöyküsel (autodiegetic) ve elöyküsel (heterodiegetic) diye ayrılır. Benöyküselde anlatıcı olayın içindedir. Elöyküselde ise olayın dışındadır (Tanyolaç Öztokat, 2005, s. 124). Bir de özöyküsel (homodiegetic) terimi vardır ki bu da anlatıcının başkarakterle ikincil dereceden karakter olması arasındaki farkı gösterir. Bu anlatıcı gözlemci olabilir. Ben öyküsel ise öykünün hem başkarakteri hem de anlatıcısıdır.

Hawthorn'un aşağıdaki sınıflaması ise en genel çerçeveyi göstermesi bakımından önemlidir:

> "-dış elöyküsel anlatıcı: kendisinin olmadığı bir hikâyeyi anlatan birinci seviye anlatıcısı.

-dış özöyküsel anlatıcı: kendisinin olduğu bir hikâyeyi anlatan birinci seviye anlatıcısı.

-iç elöyküsel anlatıcı: kendisinin olmadığı bir hikâyeyi anlatan ikinci seviye anlatıcısı.

-iç özöyküsel anlatıcı: kendisinin olduğu bir hikâyeyi anlatan ikinci seviye anlatıcısı" (Hawthorn, 2014, s. 169)

Öykünün içinde olmak içsel olarak deneyimlenebilen demektir. Bahtin'e göre "… Biçim bir nesneye gökten zembille inmez, nesnenin kendi ifadesi olarak ve nihayetinde de kendisini belirlemesi olarak nesneden kaynaklanır." (Bahtin, 2005, s. 97). Öykünün dışında olmak ise öyküde kahraman olarak yer almamak anlamına gelir. Anlatıcı karakterin zihinsel sürecine âdeta tanık olmuş gibidir. Her şeyi bilir ve metnin yetkili anlatıcısıdır.

a. İçöyküsel Anlatıcı

Yazarın karaktere söylettikleri üzerinden okurda yaratılmak istenen algıya yönelik hedefler, karakterlerin söylemiyle göz önüne çıkar. Bu nedenle iç anlatıcı, yazar anlatıcı ya da başka bir dış anlatıcı rolünde olduğu gibi açık bir şekilde sunulmamış olur ve okur bu durumdan etkilenir.

İç elöyküsel anlatıcı ile iç özöyküsel anlatıcı buraya dâhil edilebilir. İç elöyküsel anlatıcı, öykünün dışındayken metnin içinde yer alır. Bu, *Binbir Gece Masalları*'ndaki çerçeve anlatı gibidir. İç özöyküsel anlatıcı ise öykünün de metnin de içinde ikinci anlatıcı olarak yer alır. Metin içi anlatıcıda anlatıcı ile okur arasındaki mesafe artar. Okur karakterle daha yakındır.

İç özöyküsel anlatıcıda "… ben diyen kişi başkahraman değildir. İkinci derecede bir kahraman olmasına karşın çok önemlidir." (Kıran, 2011, s. 149). Benöyküsel anlatıcıda "… anlatıcının olaylar zinciri konusunda, henüz sınırlı bir bilgisi vardır. İlk satırlar çok ünlüdür." (s. 151). Burada okura sürpriz etkisi yaratan giriş cümlelerinden bahsedilir.

Malazgirt'in Üç Atlısı'nda iç anlatıcı söz konusudur. Aksungur romanda hem karakter hem anlatıcıdır. Yani iç benöyküsel anlatıcı rolündedir. Bu yüzden de müdahil bir anlatıcı söz konusu değildir. Hatta karakter anlatıcı olarak gözlemcidir.

Şimal Rüzgârı'nda Türk milleti belli bir kişi üzerinden karakterleştirilmediği hâlde isim olarak geçer ve Türklerle ilgili övgüler vardır. Yazar burada Türk olmayan karakterlerin bakış açısıyla değerlendirmede bulunur. Bu anlamda iç anlatıcı yazarın düşünce dünyasını ve eseri ortaya koyma amacını göstermektedir. Romanda İşelyo, "Kadınlara ibadet zannedersem yasaktır.

Çünkü bugüne kadar Türk kadınlarının ibadethaneye girdiğini hiç görmedim. Bu hususu layıkıyla öğrendiğim vakit yazarım." (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 69) gibi söylemlerle iç anlatıcı rolündedir. Yani romanın bir de şahsileşmemiş dış anlatıcısı vardır. Ancak İşelyo ile Vesito, iç özöyküsel anlatıcı işlevindedir.

Vâlâ Nureddin'in *Baltacı ile Katerina* adlı eserinde ise iki anlatı zamanı vardır. Birincisinde Katerina, Petro, Baltacı Mehmet Paşa ikincisinde onların hikâyesini anlatan çerçeve anlatı vardır. Yine *Bozkurtların Ölümü*'nde de Tonyukuk, öykü içindedir ancak olay içinde değildir. Bu nedenle iç elöyküsel işlevde rol alır.

b. Dışöyküsel Anlatıcı

Dışöyküsel anlatıcı metnin dışındadır. Dış elöyküsel ve dış özöyküsel anlatıcı olarak iki türdür. Dış elöyküsel anlatıcı, öykünün de metnin de dışında yer alan birinci seviye anlatıcıdır. Dış özöyküsel anlatıcı ise öykünün içinde metnin dışında birinci seviye anlatıcıdır.

Yeniçeriler'de dış anlatıcı anlatıya müdahildir. Olayların sunumundan sonra okurun yapacağı çıkarımları bile kendisi vermek ister: "… Şimdi burada bilmeli ve anlamalıyız ki bizim Civelek Hüsnü, Osman Çorbacı'nın karısı Ayşe Dudu'dan tevellüt edip Osman Çorbacı'nın katline emir verdiği mahut çocuktur." (Ahmet Mithat, 2001, s. 183). Aslında klasik tarihî romanların çoğu dışöyküsel anlatıcıyı kullanırlar. *Savcı Bey*'de "Bunun nedenini az sonra öğreneceğiz." (Kozanoğlu, 1958, s. 40), *Kızıl Tuğ*'da "Türk tarihi ve kitabımızın kahramanı Otsukarcı'mız…", *Öksüz Turgut*'ta "Deli Mustafa'yı kârilerimize iki sözle takdim edebiliriz." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 13), *Cengiz Han*'da "Adının Temuçin olduğunu öğrendiğimiz sarışın genç…" (Tan, tarihsiz, s. 5), *Patronalılar*'da "… Biz de kitabımızı Osmanlı tarihçileri gibi usulüne uygun bitirelim." (Kozanoğlu, tarihsiz, s. 216), *Kolsuz Kahraman*'da "Bu kitabım da burada bitti. Öğüt vereyim kardeşlerim." (Kozanoğlu, 1964, s. 119) şeklinde okura yaklaşan ifadeler ile yazar anlatıcı öğretici bir rol üstlenir. Ayrıca bazen taraflı söylemlerde de bulunur. *Battal Gazi*'de 'kahraman Türk' ifadesi anlatının içinde geçer. Bununla, yazar anlatıcının Türklüğe sempatisi olduğu anlaşılır.

Romanlarda bazen de dış odaklanma ile merak unsuru yaratılır. Anlatıcı, gözlemci gibi davranarak okurla istişare eder. *Kara Davud*'da "Acaba hakikaten bir tehlikeye doğru mu gidiyorlardı?" (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 101) diye bahsedilen karakterler hakkında heyecan uyandırılır. *Deli Deryalı*'da da aynı bakış açısıyla anlatıcı zaman zaman 'biz' dilini kullanır. Aslında burada

biz ile kastettiği karakterler değildir. Okur ve yazardır. Ancak gözlemci bakış açısıyla anlatım, iç anlatıcı gibi bir izlenim yaratmaktadır. Yine bu romanda dış anlatıcı olarak karakterler hakkında yorumlar da yapılır. Hürrem Sultan için "Sanki birisinin katline diğer birisini tahrik eden kendisi değilmiş gibi yastıklar arasına gömüldü. Sükûn ve huzur ile gözlerini kapadı." (Tepedelenlioğlu, 1971, s. 192) denir.

Klasik tarihî romanlarda dış anlatıcının sıkça kullandığı tekniklerden biri dipnotlardır. Bu detaylar, bilgi aktarımının yanı sıra karakter hakkında okuru yönlendirmek için de kullanılır. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda yazar dipnotla romandaki tarihî kişi hakkında yorum yapar. "Hasan Sabbah… İslam Âlemini ve Selçuk Devleti'ni kemiren bir mikrop olacaktır." (Boyunağa, 1985, s. 195). *Gönülden Gönüle*'de ise yazar anlatıcının hem dipnotlar hem de anlatı içerisine dâhil olduğu görülür. İbni Kemal kaynak gösterilerek Teofano'nun rüyada âşık olma motifi aktarılır. Hatta bu kısım da "… şimdi kızın bu tarihi babasına ne şekilde anlattığını dinleyeceğiz" (Tan, 1931, s. 271) şeklinde metin içerisinde yer alır. Dipnotta ise "İbni Kemal bu müşahedeyi şöyle anlatıyor" (s. 275) diye bir başlangıç yapılır. Anlaşılan o ki karakterlerin rüyaları hakkında bile kurgulanmış anlatılar olabilmektedir. Bunlar romanda bazı kaynaklarla desteklenmiştir. *Safiye Sultan*'da da dipnotta *Peçevî Tarihi*'nden alınan bir rüya aktarılır. Dışöyküsel anlatıcı, anlatı içinde de araya girer. Karakterlerin ruhsal özellikleri hakkında tarihçilerden bilgi edinerek bunları kurguya katar. Bu anlatıcı karakterlere karşı taraflıdır. Metin içinde 'Fettan Venedikli' gibi sıfatlar kullanır.

Son olarak *Cezmi*'de yazar anlatıcı tarafından Cezmi'nin yaşam öyküsünün büyük olaylardan sayılamayacağına rağmen onun yaşadığı asırdaki meseleler ve muharebe hakkında incelemeye değer görülmesi bildirilir: "Onun için tahririne cesaret ediyoruz." (Namık Kemal, 2014, s. 11). Hatta eserdeki tarihî kişilerin neden alındığı da açıklanır. Ancak yazar, bu kısımları bazen doğrudan anlatı içinde, bazen parantez içinde aktarır. "(Hikâyenin müntehasına kadar okunulduğu hâlde anlaşılacağı vechle…)" (s. 12). *Cezmi*'de yer yer karakterlerin ismi verilir ve iki noktadan sonra bir parantez açılarak karakterin o sözü söyledikleri sıradaki hâlleri tasvir edilir. Parantez kapanınca karakterin dolaysız söylemi aktarılır. "Âdil: (gayet mutmain ve ciddi bir tarz ile) Kader ne ise o zuhur eder." (s. 121). Burada parantez içi kısım, dışöyküsel anlatıcının metne girişidir. Bu tiyatro metinlerinde de böyledir.

Namık Kemal için yazarın daha çok tiyatro türüne yakın olmasının, romanda benzer bir tekniği kullanmasına yol açtığı söylenebilir. Aynı romanda yine metin içinde dışöyküsel anlatıcı "Şair nedir?" (s. 18) diye sorar ve bunu

açıklamaya başlar. Bu kısım, Âdil Giray'ın yaradılışı gereği şair olması üzerine kurgulanır. Kurgudaki tanımlama Hâmit'in şair tanımına benzer. Burada bir acz ile feryat koparan şairin fıtratı aktarılır. Üzerine de "Yalnız on beş heceyi efail ve tefaile tevfik etmeye, yirmi sekiz kelimeyi birbirine kafiye yapmaya muktedir olanlar değil" (s. 19) denilerek şairliğin bir uğraş değil, yaradılış olduğu gösterilmeye çalışılır. Namık Kemal, burada Adil Giray'ın karakterleştirilmesi konusunda müdâhil bir anlatıcı tekniğini kullanır. Görüldüğü üzere klasik tarihî romanlarda dışöyküsel anlatıcı; öğretici, okur ile arasındaki mesafeyi yaklaştıran, çoğunlukla tanrısal bakışa sahip, yer yer gözlemci de olabilen bir rol üstlenir.

IV. KARAKTERİN TEMATİK BAKIMDAN ANLATI SÖYLEMİNDEKİ YERİ

1. Metnin Maksadı

Karakterin macerasının anlamı, yukarıdan aşağıya -gökten yere- varoluşun açılımını göstermektir. Tanrısal olanla insan arasındaki en tutarlı görünen bağ kahramanlaştırmadır. Kahramanlaşan karakterin ilk görevi, tanrısal olmanın aşamalarını deneyimleyerek çağdaş olana dönmektir. Bu dönüşümde kahraman karakter[234], insanın tarihî sürecine hizmet eder (Campbell, 2013, s. 352).

İnsanın tarihî sürecine hizmet ederken kahraman karakterin en dikkat çekici özelliği savaşçı olmasıdır. Kahraman karakter dünyaya güç dağıtırken kaderini yaşamak adına doğduğu yerden ayrılır ve mücadeleli bir hayatın peşinden koşar. Onu sürgün eden kahramanlık, kaderidir. Yani Campbell'e göre 'göbek deliği'dir (s. 366). Böylece kahraman karakter yetişkin olacağı bağı kurar.

Kahraman karakterin savaşçı özelliği yanı sıra âşığını düşmandan zor kullanarak kurtarması, doğumu gibi bir kaderdir. Campbell'e göre bir kadın üzerinden simgelenen egemenlik, aslında dünyayı ve ünü kazanmaktır. Ancak ün kazanan imparator kahraman, bazen zorbaya da dönüşebilir. Görünen ve görünmeyen yaşamda bilgelik de taşıyabilir. Campbell, bunu yaratıcının aynı zamanda yok edici olmasıyla açıklar. "Kesin terimlerle söylenilirse: kahramanın işi babanın (ejder, sınayan, dev kral) direngen yanını katletmek ve evreni besleyecek olan yaşamsal enerjileri engellerinden kurtarmaktır." (s. 384). Böylece dünya kurtarıcısı olan kahraman karakter, iyi ve kötünün değişimini akış hâlinde takip etmektedir. Çünkü bu zıt durumlar, yüklerini boşaltarak kahramanın ilerlemesini sağlamaktadır.

234 Kahraman burada karakter adının sıfatı olarak kullanılmıştır.

Kahraman karakterin dünyayı terk eden biri olduğu anlatılar da vardır. Bunlar onun aziz ya da çileci (s. 386) olarak tanıtılmasıyla ilgilidir. Kahraman olabilmek için Campbell'in söylediği mezarla barışma durumu da bu kahramanın özelliğini göstermektedir. Zaten kahramanın ayrılışında da yani ölmesinde de ölümden sonraki birleştirici bir imgeyi çağrıştırması yine iyi ve kötünün akışına benzer bir durumdur. Çünkü kahraman, aynı zamanda ölüme direnerek savaşçı olmuştur (s. 389).

Karakterin doğumundan itibaren sıra dışı güçlerle tanıtılması söz konusudur. Onun hayatı mucizelerle doludur ve anlatı içerisinde herkesten farklıdır. Kahramanlık sonradan kazanılan değil, verili bir özelliktir. Mesela Campbell, yılan vücutlu ve boğa başlı kültür kahramanından bahseder. Karakterin bu farklı doğası, onu mucizevî anlatılarda normalleştirir. Mitik olan böylece dünyanın taklidi değil, insanın tanrısallığının; yani benliğinin bir uzantısıdır. Mitlerde gerçekleşebilecek olanla anlatılan her mesele, yarı-tanrısal güçlerle kendi ruhunun ve kaderinin arasında sürtüşecektir. Böylece erken gelişmiş pek çok sıra dışılığı deneyimlemiş olacak 'insan kahraman', çocukluk evriminin tamamlanmasıyla gerçek kişiliğini tanıyacaktır. Campbell, bu durumu çarmıha gerilme-dirilme temasıyla anlatmaktadır (s. 361). Böylece 'kahraman karakter' doğuşunu, gelişimi ve tüm dönüşümlerini biyografik bir tutumla sergileyecektir.

> "Bu biyografilerin her biri değişik şekilde akılcılaştırılmış çocukluk sürgünü ve dönüşü temasını sergiliyor. Bu, tüm efsane, halk hikâyesi ve mitlere has sürekli bir özelliktir. Genellikle bir parça fiziksel akla yatkınlık vermek üzere bir çaba gösterilir. Yine de, söz konusu kahraman büyük bir egemen, büyücü-hekim, peygamber ya da bedenlenme olduğu zaman, mucizelerin sınırsızca gelişmesine izin verilir." (s. 354)

Böylece anlatı merkezli eleştiride arketipçi eleştiriye göre karakter değerlendirilebilir. Arketip eleştirisi, Jung[235] ve Campbell'in düşüncelerini esas almaktadır. Bu eleştiride olay örgüsü, mitler üzerinden takip edilen bir çıkarımla değerlendirilir. Eserler, bu anlamda, gerçek hayatın bir parçasıdır ve bu hayattaki ilk örnekler arketiplerdir. Arketipler, ortak bilinçdışının taşıyıcı olmasıyla varlığını sürdürür.

Campbell'in kahramanın dönüşüyle ilgili bir sınıflaması vardır. O, arketiplerden yola çıkarak karakterleştirme sürecini ilksel kahraman ve insan, insan kahramanın çocukluğu, savaşçı olarak kahraman, âşık olarak kahraman, imparator ve tiran olarak kahraman, dünya kurtarıcı olarak kahraman, aziz olarak kahraman, kahramanın ayrılışı şeklinde sıralar.

235 (Jung, 2005, s. 20).

İlksel kahraman, insani özelliklerini bulana kadar pek çok tarihî devir geçmiştir ve bu süreç devam etmektedir. Mitolojilerde insandan önce tanrılar vardır. Bu tanrılar ve insanlar hakkında yaratılış mitleri doğmuştur. Daha sonra yaratılış mitleri efsanelere yol açmıştır. Metafizik olan her zaman, dönüştürücü bir güç olur. "… Metafizik, önce loş ve bulanık olan tarih öncesine açılır, fakat zamanla ayrıntıları kesinleşir. Kahramanlar giderek daha az hayal ürünü olur, en sonunda da çeşitli yerel geleneklerin son sahnelerinde efsane kayıtlı zamanının olağan gün ışığına açılır." (s. 345). Efsanelerden destan ve öykü türüne doğru giden ve karakteri insanlaştıran bir dönüşüm yaşanır. Gerçeğe yakın olma ve gerçeği şekillendiren insanın bireysel farklılığı dikkat çeker. Tarihî romanlarda da bu süreç karakterler üzerinden görülmektedir. Mesela karakterler temaya tarihsel olay taşıyıcılığı yaparlar. Bu taşıyıcılık, daha sonra yaşlı bilge, kahraman, sahte kahraman, ışığın hanımı, dokuyucu ana, eşik muhafızı gibi temsillerle örneklendirilir. Böylece arketipler, karakterin metin içindeki konumuyla değerlendirilmesinde önemli bir araçtır.

A. Arketipsel Yönelimlere Göre Tarihî Kişiler

Arketipsel yönelimli tarihî kişiler bilinçdışının karakterleridir. Bu karakterler, daha çok dişi, anne, doğa üzerinden yaklaşım gösterir. Böylece de etrafında oluşan mit, gerçek yaşama mesaj verir. Bu mit, doğanın kalıcı köklerini yansıtır. Ancak bilinçdışının esaretinden çıkamaz. Bu karakterler bazen fantastik gerçekçilik gibi bir melez türü de çağrıştırır (Somay, 2015, s. 9). Mitojenik atalarla kurulan bu tür, insan muhayyilesiyle aktarılır.

Klasik tarihî romanlarda ilk dikkat çeken, kötücül kadın imgesidir. Bu romanlarda animus arketipinin yıkıcılığı anlatılır. Yani vahşi ruhun kirlenmesi söz konusudur. *Cengiz Han* romanında Cengiz Han'ın eşi Börta'nın hamile bırakılması yüzünden kirli görüldüğü dikkat çeker. Kaçırılan ve iğfal edilen Börta ile çadırlarını ayıran Cengiz Han, ona karşı yaklaşımında ikilem yaşar. Börta'nın çocuğunu kabul eder ama Börta'yı da kirli görür. Bu durum murdarlık ritüeli ile açıklanabilir. Karaca, kadının kirli olma algısının, erkeğin onun doğurganlığından korkması nedeniyle olduğunu söyler. Çünkü "Kadının kötücül imgesiyle simgesel alanda yer alması, ataerkil sistemin sınırlarını muhafaza etmeye çalıştığının göstergesidir." (Karaca, 2019, s. 79). Bu göstergeye göre kirli sayılan kötücül kadın entrikacıdır ve dışlanmalıdır. Ayrıca tarihî olguları oluşturanların genellikle erkeklerden oluşması, kadınların entrika odaklı anlatılmalarına da neden olmuştur.

Kanunî Sultan Süleyman, *Zümrüt Gözlü Sultan*, *Deli Deryalı*'da Hürrem; *Safiye Sultan*'da Nur Banu ve Safiye Sultan kötücül kadındır. Bu karakterler doğurgan dişinin yıkımıdır. *Safiye Sultan*'da Nur Banu, oğlunun kardeş katline ve oğlunun kendine güvensiz yetişmesine neden olur. Romanda genelde sultanlarla ilgili anlatılarda görülmeyen umutsuzluk ve başarısızlık söylemleriyle karşılaşılır. "Benim hayat köşküm de artık harap olmuştur." (Tan, 1939a, s. 193). Safiye Sultan'ın oğlu III. Mehmet, kuş tüyü yatağından kalkıp da savaşa gitmek istemez. Yine Safiye Sultan torununu öldürtür. Hürrem, evlat katline neden olur. Ayrıca bu kadınlar, şehvet düşkünlüğü ile de tanımlanırlar. Bu romanlarda her ne kadar gerçek tarihî olaylar aktarılsa da söylemler ve karakter çatışmaları, kötücül kadınlara odaklanarak kurulmuştur. Böylece bu kadın karakterler, kutsallık ve cinsellik arası bir büyücülük çağrışımıyla 'kirli tanrıçalar' sayılırlar (Estes, 2019, s. 368). Sonuç olarak komplekslerin mecazî anlatımı, yaratıcı hayatta tortulaşmaya neden olur.

Tarihteki tortulaşma, *Cezmi* üzerinden de düşünülebilir. Romanda Şehriyar yılana benzetilir, onun hakkında kan dökücü olduğu yolunda bir tanımlama yapılır. Aslında Perihan da Şehriyar kadar olmasa bile entrikacı ve kötücül tanıtılır. Osmanlı hakkındaki anlatılar, daha çok bu tarz kadınlar üzerine kurulur. Çünkü en çok bu dönem, eril ya da Tanrısal hâkimiyetle anlatılır. İktidara tehdit olan bu kadınlar, tarihteki bilgiler ve boşlukların doldurulması ile oldukça kötücül imgeyle gösterilir. Romanda Şehriyar arzu nesnesine ulaşamaz. Perihan hırslı olsa da olumlu karakterleştirilir. Ancak romanın sonunda Şehriyar gibi Perihan da ölür. Onun ölmesi Şehriyar'ın abjektleştirilmesi olarak verilir. Metnin babası tarafından öldürülmüş olması bu açıdan düşünülebilir.

Arzu üzerinden açıklanabilecek bilinçdışı karakterlerinden biri de kahraman karakterdir. O, "… arzunun koşulu olan kastrasyona tabi olmayı ve ondan geçme çilesini kabul eden" (Saydam, 2019, s. 92) arasındaki durumu anlamlandıran özelliklere sahiptir. Yani kahraman karakter, tüm zorlukları göğüsler. Her şeye rağmen yola çıkar. Bu yol, onun ruhsal büyüme sürecini hazırlar. Mesela *Osmancık* romanında Osman Bey, çocukluktan itibaren narsistik bir sarsılma yaşar. Bu sarsılma Saydam'ın Deli Dumrul hakkında yaptığı çıkarımlara benzerlik gösterir.

"… ortaya çıktığı dönemin tarihsel olaylarına, sosyokültürel belirleyenlerine inildiğinde, şamanistik-animistik Türk'ün doğa-yanlı/ana-cıl (matripetal) bilincinin, mutlak tinselliğinin temsilcisi, baba-cıl (patripetal) İslamiyet'le karşılaşmasının, bu öykünün asıl teması olabileceğini düşündürmektedir. Pagan-çoktanrılı ve anacıl Türkün, tektanrılı ve babacıl İslamiyetle buluşmasını,

yaşanılan zorlanmaları sembolik düzeyde aktarmış olması açısından çok değerli bir psikomitolojik kaynaktır." (Saydam, 1997, s. 18)

Osmancık'ın buluşması ise yüce birey arketipi sayesindedir. Ede Balı onun soyunun ışığı olarak babacıldır. (Ede Balı'nın kızı bu soy meselesi ile Anka Kuşu'na benzetilir.) Bu örnek çoğaltılabilir. *Devlet Ana*'da Bacıbey, *Kilit*'te Sarı Hoca kahraman karakterin yaşam sürecini belirler.[236]

Kahraman karakterin yaşam sürecine dair söylemler ise ortak bellekten bir benzetme ile aktarılır. *Gönülden Gönüle*'de Akça Koca'nın dolaysız söylemi verilir ve dipnotta da bu söylemin Dede Korkut'un alplığın şartlarıyla benzerliği beyan edilir. Akça Koca ile Kunuralp'ın diyaloğu aracılığıyla Dede Korkut'ta geçen bu şartlar tartışılır. Bu şartlara göre alplık sadece güç demek değildir. Hüner, alçakgönüllülük, cömertlik, sadakat gibi pek çok özelliği de gerektirmektedir. Ayrıca Akça Koca aslında her Türk'ün alp olduğunu da söyler. Burada onun konumu Dede Korkut gibidir. Görüldüğü üzere, arketipsel yönelimli kurgular sayesinde tarihî kişiler, geçmişten gelen kültürel birikimin devamlılığını gösterir. Klasik tarihî romanlar bu konuda oldukça muhafazakârdır.

B. Arketipsel Yönelimlere Göre Yaratma Karakterler

Klasik tarihî romanlarda her devirde temsilleri olabilecek karakterler yaratılır. "Mitler insana denenmiş öznel eylemlilik seçenekleri sunar; mit kahramanlarının dünyevi ardılı olarak, kendisi ve öteki arasındaki ilişkilerin fark edilmesini sağlar." (Saydam, 1997, s. 44). Kahraman karakterin gerçekliği böylece sorgulanabilir. Çünkü Saydam, "gerçek kahramanlık toplumu/kültürü dağıtır, mitoklasttır, ikonoklasttır; kültürün ve toplumun muhafaza etmeye çalıştığının düşmanıdır." (Saydam, 2019, s. 139) demektedir. Ama klasik tarihî romanlardaki bu arketipsel yaratma karakterler, fantastik gerçeklikle romanda yer edinebilir. Böylece de temsil gereği mitleştirici bazen putlaştırıcı olurlar.

Kutlu Dağ romanının sonunda Söğüt'e gelen yolcuların türbeyi gezmesi anlatılır. Bu sırada yolcular sandukalarda yazılı isimleri okurlar. Bu sandukalarda yolcu; Ertuğrul Gazi, Savcı Bey, Dündar Alp, Abdurrahman Gazi, Konur Alp gibi isimleri bulur ancak Dede Baba'yı, Aykaan Bacı'yı bulamaz. Yazar anlatıcı bu durumu şöyle açıklar: "Anladı ki, rüzgâr o küçük tepede gezindikten sonra yollara döküldükçe onlar gönüllerde yatmaktadır."

236 Bacıbey ve Sarı Hoca, tarihî kişilerin ilişki ağını değerlendirmek için burada ele alınmıştır. Ayrıca yüce birey arketipi ve tarihî romandaki kahramanlar için bkz. (Fedai, 2016, s. 170).

(Büyükarkın, 2009, s. 420). Çünkü bu yaratma karakterler aslında kahramanlaşan pek çok isimsiz karakterin temsili sayılır.

Mesela *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Altındağ, bilincin olgunlaşmasını sağlayan bir mekândır. Romanda Güneş, dağda bebek hâliyle on gün kadar yaşamış ve bu on günde dişi bir ceylan tarafından beslenmiştir. Bu beslenme, okura "Maral Ana" efsanelerini hatırlatır ve böylece onun yüce birey arketipi olarak millî bilinci vurgulaması söz konusu olur. Taştan, Güneş'in Oğuz Han'a benzediğini söyler. Onun kurtlarla ve yaban öküzleriyle boğuşması, Türk kabilelerinin onun etrafında toplanıp batıya göç etmeleri bu benzerliğin nedenleri arasında gösterilir (Taştan, 2000, s. 546). Romanda Güneş, eril aydınlığı imgeler. Yıldız da Altındağ'da erginlenir. O ise dişil karanlık imgesidir. Yani dişil olan bilinçdışı; eril olan birey, bilinçtir. Bu imgelere Yıldız'ın Altındağ'da ölümsüzlük kazanması, Aydın'ın ölüp dirilmesi açısından da bakılabilir. Aydın'ın durumu ritüel ölüm ve dirilme ile açıklanabilir. Bu parçalanma-birleşme süreci, babacıl bireyleşmeyi sağlar. Kadınlar, doğaya aidiyetinden uzaklaşamaz. Kuzgun saçlı Yıldız'ın kuzgun benzetmesi olarak iki dünya arasında sembol oluşu ya da anlatıda sık sık geçen kargaların takımyıldızlarından biri olarak cezayla gökyüzüne gönderilmesini hatırlatması gibi imgeler, Bayat'ın da dediği gibi evrenin tek mekânının olmadığını gösterir. Yıldız, sadece bu mekân değişimini yaşamadan önce kuzgun anlatılarında da olduğu gibi haber alma-verme bakımından mistik bir güce sahiptir. Bu güç onu hırçınlaştırır. Onunla ilgili vahşi kadın arketipi değerlendirmesi yapılabilir.

Vahşi kadın arketiplerinden biri de romanda olumsuz karakterleştirilen Çong-Ti'dir. Ancak o, Yıldız'dan ayrılır. Çong-Ti tılsımlı bir yüzükle Türklere düşmanlığını gösterir. Persona ile tanımlanabilecek bu karakter bilinci ve bilinçdışı onun durumunu tanımlar. Yıldız'da ise bilinç olgunlaşır.

Bilincin olgunlaşmasıyla ilgili anlatılardan biri de *Bozkurtların Ölümü*'dür. Romanda Kıraç Ata, bir şehirde toplanmış kırk er görür. Bu erler ülkeyi kurtaracaktır. Onun bilicilik vasfı, *Hilal Görününce*'deki Nizam Dede'ye benzer. O, ülkenin tehlike hâlinde olduğunu âdeta duyar ve mağarada hançer yapmaya çalışır. Arketipsel sembolizm açısından bu karakterler de yüce birey arketipi sayılabilir. Yine bu karakterlerin söylemleri oldukça önemlidir. Nizam Dede Arslan Bey ile destan kahramanı Çorabatır arasında benzerlik kurarak Edige destanını anlatır. *Kilit*'te Sarı Hoca, Bilge Kağan'ın söylemini aktarır ve *Oğuz Kağan Destanı*'ndaki bilge, Uluğ Türük adıyla söze başlar. Tuğrul ve Çağrı Beyleri Bilge Kağan ve Kültigin'e benzetilerek ortak bellek

kurulmaya çalışılır. Metnin gösterdiği bu 'mit kırıcı olmayan karakterler'le bir kültür bütünlüğü sağlanmaktadır.

2. Okurun Maksadı: Tarihî Romanda Karakterin Tarihsel Gelişimi

Eagleton, *Edebiyat Kuramı* kitabında metnin anlamının kamulaşma meselesini tartışır. Ona göre, okur ve yazar arasında metnin anlamı, eleştirel anarşiye yol açmamalıdır. Her kuramın egemen değeri mutlaka gerekçelendirilmelidir. Çünkü anlam kaygan bir zemindir (Eagleton, 2014, s. 82). Yazarın olası niyeti yeniden inşa edilebilir. Anlatıda pek çok bağlam olabilir. Çünkü geçmişle bugün arasındaki diyalog, tarihsel bir gürültüyü de beraberinde getirir. Bu gürültü eninde sonunda eserin kendi dönemiyle konuşma sesine ulaşacaktır. Geleneğin otoritesi sadece bir tahakküm değildir. Anlam yabancılaşmasının tasfiyesidir (s. 86). Bu durum aslında yazarın yanı sıra okuru da öne çıkarır. Çünkü "… Edebiyat eserleri kitap raflarında yaşamazlar" (s. 87). Okur ile maddileşirler. Okur metinden uzlaşırken boşlukları doldurur ve yargıda bulunur. Ona sunulan bu davetiyeye iştirak etmesi, edebî üretimin en önemli parçasıdır. Alımlama kuramı da bu üretimi sağlayacak okurun eserdeki boşlukları tayinine odaklanmaktadır. Mesela çağrışımsal anlamı yoğun olan metinlerde okur tepkileri birikerek bir öncekini yani okurun kendi bilincini aşacaktır. Zaten alımlama kuramının amacı da okurun kimliğine eleştirel bakabilmesini sağlamaktır (s. 92). Okur tutarlı olduğu sürece tek bir doğru olmayacaktır.

Iser'in 'ima edilen okur'[237]unu burada anmak gerekir. İma edilen okur, her kafasına eseni anlayacak bir özgürlüğe sahip olmasa da kendi inşa etme biçimine sahip olan bir okurdur. Bu okur, nesnel bir edebiyat eseri olamayacağı konusunu düşündürür (s. 98). "… Fish'e göre okuma, metnin ne anlama geldiğini keşfetme meselesi değil, metnin size yaptıklarını deneyimleme sürecidir." (Eagleton, 2014, s. 98). Ancak daha önce bahsedilen eleştirel anarşiye düşmemek için bazı stratejilerden bahsedilir.

Toplumsal ya da edebî olan gönderme kodları vardır ve bu kodlar verili bazı kümeler oluşturur. Edebî eserlerin sabit bir anlamı yoktur. Ancak yazar tarafından bazı toplumsal kodlarla ortak yorum stratejisi kuran bu okurlar, toplumsal gerçeklik durumunda örnek okur olarak yer edinebilir.

Wolfgang Iser'ın ele aldığı okur tepki kuramı estetik açıdan ele alınırsa, "… öznellik, algılayıcının tepkisine dayanır." (Iser, 1980, s. 23). Eserdeki belirsizlik unsurları, sözde ideal standardın deneyimlenmesinde doğrudan okura verilmeyen metin ve okur arasındaki bir etkileşimdir. Buna karşın standart

237 Wolfgang Iser 'intended reader' der (Deneau, 1980, s. 76-77).

yorum teorisi doğrulanabilir talimatlar içermektedir. Ancak standart teoriler de üretilen anlama göre öznelliğe yol açabilir. Bu nedenle standart unsurların hangisinin öncelikli olacağının belirlenmesi söz konusudur.

A. İlk Örneklerdeki Görünümler[238]

Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'nde "… Ahmed Midhat Efendi'nin *Letâif-i Rivayet* serisi içinde neşredilen ve Türkçede ilk tarihî roman olan *Yeniçeriler*" (Tanpınar, 2003, s. 286) bilgisini paylaşmıştır. Enginün de *Yeniçeriler*'i Türk edebiyatındaki ilk tarihî roman olarak kabul eder (Enginün, 2012, s. 212).

Yeniçeriler, Batılılaşma ile gelen kültürel ve askerî yeniliklerin edebî eserdeki tematik çatışmaya da yansıdığı tarihî bir olay etrafında gelişir. Bu olay, her ne kadar aile dramına odaklansa da Scott tarzında olduğu gibi yaratma karakterlerin eylemlerinden hareketle kurulan bir roman türünü örneklendirir. Romandaki tarihî kişiler ikincil plandadır. Burada sadece önemli olan, roman türüyle yeni tanışılmış bir ortamda yazarların konumudur. Zira Mithat Efendi de bunu yazar-anlatıcı ayrımı yapmadan gösterir.

Tatar Kırılmış, bu romanı romansa benzetir (Tatar Kırılmış, 2018, s. 11). Çünkü *Yeniçeriler*, basit bir kurgu ile halk arasında popülerlik kazanacak tarzda, macera unsurlarının tetiklendiği, coşkuyu okura yansıtmaktan başka hedefi olmayan bir anlatı olarak görülmektedir. Bu anlatı, kendinden sonra gelen romanlara da bu açıdan örnek olsa da klasik tarihî romanlarda yazarın konumunu belirleyen etik söyleme işaret etmesi bakımından, bu türün ilk örneği olarak gösterilmiştir. Tanpınar da bu romanı tarihî ve macera romanları başlığı altında değerlendirir (Tanpınar, 2003, s. 470).

Argunşah, doktora tezinde Ahmet Midhat Efendi'yi ilk tarihî romancı olarak kabul eder (Argunşah, 1990, s. 52). "… Letaif-i Rivayat'ın bir bölümü olan 1871 tarihli *Yeniçeriler*, Türk okuyucusu için tarihten hareketle oluşturulmuş ilk modern anlatı örneğidir." (Argunşah, 2016, s. 225). Bu anlatıda tarihin öncelenme sebebi ise Meşrutiyet etrafındaki olaylarla açıklanır. Çünkü bu dönemi hazırlayan şartlar içerisinde yazarın düşüncelerini beyan etmesi ancak kurgu yoluyla mümkün olabilmiştir. Yazar, bazen bir karaktere sözünü emanet ederek bazen de bu söylemlerin dışındaki durumlarda araya girerek okurda uyandırmak istediği imgeleri göstermiştir.

238 Çalışmanın "Türk Edebiyatında Tarihî Roman" başlığında *Yeniçeriler* ve *Cezmi* romanından kısaca bahsedilmişti. Ancak buradaki 'İlkler' başlığında bu iki roman, sadece yazarın okura yönelik amaçları üzerinden değerlendirilmiştir.

Ayrıca Ahmet Mithat'ın tarihî romana yaklaşımı da salt bilgi aktarımı değildir. O, kurguyu da önemsemektedir. Bu konuda *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar*'da belirtilen düşüncesi hatırlanabilir. "… İsmi roman mıdır? Mutlaka hayali olacak! Artık bunu tekrar hayali diye tavsif lazım gelir mi?.. Hakikiye gelince iş daha ziyade garabet peyda eder. Zira hakiki midir? O halde roman olmayıp tarih olması lazım gelecek… Lakin roman mıdır?.. Romanların ilk peydalarından bu asra kadar hangi suver ve meratibi geçerek gelmiş olduklarını tafsil eyledikten sonra artık karilerimiz nezdinde roman denilen şeyin hayalisi ile hakikisi aranmamalıdır. Tasnifin romanlar tabiatına daha ziyade muvafık olanı aranmalıdır." (Ahmet Mithat, 2003, s. 72-73) demektedir. Ona göre gerçekten olmuş olayların anlatımı tarihtir. Tarih olaylara; roman insanlara odaklanır. Argunşah, bu nedenle de onun yazmak için tarihî olay seçmediğini, anlatmak istediği kurgusal dünya için bir zaman seçtiğini söylemektedir. Ancak Ahmet Mithat, roman konusundaki tecrübesizlikle, eserde özetleme tekniğini kullanarak tüm olan biteni bir çırpıda anlatır. Buna göre yazarın estetik kaygıdan ziyade anlatmak istediği meseleyi aktarma durumu söz konusu olmuştur. Enginün de yazarın roman yazmadaki tecrübesizliğini vurgular ve Hasan Pehlivan'ın Ayşe ile evlenip çocuğu bakkal dükkânına bırakarak takip etmesini bir masal motifi olarak değerlendirir. Bu motifin kullanımının da çevirilerin etkisiyle gerçekleşmiş olabileceğini belirtir. Bu duruma *Afife Anjelik* ve *Pâkdâmen*'i örnek verir. Ahmet Mithat ayrıca, masalsı anlatımı ideolojiyle birleştirmiştir. Eserin "Göz Gördü Gönül Sevdi", "Ateş Saçağı Sardı" başlıklı bölümleri yazarın modern olana yaklaşırken geleneksel anlatıdan tam olarak kopamadığını göstermektedir. Ayrıca romana kesin bir son eklenmiş olması da geleneksel anlatılardaki hazır şablonlara uymaktadır.

Yeniçeriler'den sonra klasik tarihî roman örneği olarak *Cezmi* dikkat çeker. Bu romanda da macera unsuru ön plandadır. Ancak bu sefer tarihî kişiler eylemleriyle birincil olarak kurguya katılmışlardır. Tanpınar, bu romandaki Adil Giray'la Perihan için Namık Kemal'in ağzından bir mersiye anlatımının yapıldığını belirtir (Tanpınar, 2003, s. 272). Romanın başlığı *Cezmi*'dir ancak tarihî bir kişi olan Cezmi'ye dair anlatılar romanda yarım kalmıştır. Bu roman, *Âdil Sultan* destanını takip etmektedir. Argunşah, "*Âdil Sultan* destanı ve *Cezmi* romanı hakkında "… Her ikisinde de zaman 1577-1639 tarihleri arasında devam eden Türk-İran savaşlarıdır. Her iki eserde de Peçevî ve Nâima tarihlerinde yer alan bu vaka hemen hemen aynıyla anlatılır." (Argunşah, 2016, s. 257) demektedir. Klasik tarihî romanın geleneksel anlatıların benzerliğinde gelişim gösteren bu durum, dikkat çekicidir. Çünkü özellikle destan, tarihî romana dönüşürken insana olan yaklaşımlarla değişmiş

ve insanın anlatımındaki bu farklılıklar, okurun karakterlerle ilişkisini belirlemiştir. Görüldüğü üzere bu iki romanda da tarih, okura yönelik hedeflenen bir bilgi aktarımı değildir. Yazar, zamanı macera unsurlarını tetiklemek için kullanır. Kurgulama bakımından zayıf olsa da yazarının şahit olmadığı gerçek bir zamanın etrafında yazılan bu iki eser, Türk edebiyatında klasik tarihî romanın ilk örnekleridir.

B. Okur Belleğini Kurgulayanlar

Okur, romanda genellikle eyleme odaklanmaktadır. Ancak karakterin inşasında yani okurun zihnindeki konumunu kazanmasında, metindeki bütün veriler önemlidir. Karakterin yardımcısı, hangi mekânda olduğu, dili vs. gibi ona özgü her değer, yazar tarafından karakterin okurla birlikte deneyimlenmesini gerektirir.

Okurla birlikte deneyimlemeye, karakterle ilişkili olarak ihtiyaç duyulur. Okur, sadece estetik bir bütüne odaklanmaz, aynı zamanda, burada aktif olarak karakterleştirme üretimine katılır (Bahtin, 2005, s. 96). Eco'nun okurun gözünden deneyimleme konusunda ele aldığı iki terim vardır: Tanıma ve açığa çıkma. Tanımada iki ya da daha çok kişiden bahsedilir; yani karşılıklı bir ilişki söz konusudur. Açığa çıkmada, kahramanın bilgisi dışında bir olay örgüsü düğümünün şiddetli ve ani çözümü kastedilir (Eco, 2017, s. 33). "… gerçek kimliğin açığa çıkması, tek yönlü tanımanın özel bir biçimi olarak görülebilir." (Eco, 2017, s. 33). Eco, tanımayı da gerçek ve kurgusal tanıma olarak ikiye ayırır:

> "Gerçek tanıma, bir özdeşleşme süreci üzerinde işliyor gibidir: Yapıttaki kişiyle özdeşleşen okur, onunla acı çeker, onunla neşelenir ve onunla aynı sürprizleri yaşar. Kurgusal tanıma, yansıtma süreci üzerinden işliyor gibidir: Okur, artık sırrını bildiği kişiye kendi düş kırıklıklarını, kendi intikam arzularını yansıtır ve beklenmedik sonucu öngörür." (Eco, 2017, s. 34-35)

Eco'nun 'gerçek okur' karşılığı olan 'ampirik okur' ile 'örnek okur' kavramları üzerinden de düşünüldüğünde, gerçek ve kurgusal tanıma arasındaki ilişkiyi kurmak mümkündür. Çünkü olması beklenen, bir okurun belleğini kurgulama hedefidir. Özellikle de tarihî romanın meselesi budur.

İsmail Uygun, okur belleğini kurgulama konusunda "Cumhuriyet dönemi tarihî roman yazarlarının kusursuz bir kahraman yaratma edimine giriş"melerinden bahseder (Uygun 2014: s. iii). Bu dönemdeki romanlarda tarihî kişiler, mitleşir ve bu mitlerin dışına çıkılması, tartışmalara neden olur. Bu sebeple de klasik tarihî romanlarda yazar, mitleştirilmiş kişiyle çelişmemek

için genellikle karakterlerin kişisel gelişim süreçlerine değinmez, okurun belleğine odaklanır.

Öksüz Turgut romanı, II. Meşrutiyet'in ardından yazılır ve romanda anlatıcının söylemiyle verilen kısımlar, karakter yaratmadan çok, temaya yönelir. Romanda daha eski bir zamana gidilerek "Türklerin hükümeti bütün manasıyla Meşrutiyet idi." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 31) açıklaması yapılır. Oysa, romanda anlatılan olay örgüsü, bu yıllara tekabül etmez ve yazar, dolaylı olarak 'meşrutiyet' kelimesini bilinçli kullanır. Böylece okura geçmişten itibaren içinde bulundukları yönetim biçimine geçilmiş olduğu mesajı verilir.

II. Meşrutiyet sonrası yazılan romanlardan biri de *Şimal Rüzgârı*'dır. Bu romanda halkın içinde bulunduğu karamsarlık duygusunu ortadan kaldırmaya yönelik Osmanlı tarihindeki parlak zamanların anlatımına odaklanan yazar, Fatih Sultan Mehmet dönemini ele alır. Bu romanda Sultan Mehmet, ikinci dereceden karakter olarak olumlu nitelenir ve mitleşmiş bir karakter olduğu için olay örgüsüne katılmaz. Eserdeki "Mukaddime"de "… Büyük muazzam bir millet yerine istibdat hükümetleri tarafından mahkûm-ı zulüm ve sefalet olmuş bir sürü kurbanlık davara tesadüf edeceğiz. Kaybettiğimizin ne olduğunu anladığımız günden itibaren rehber ve terakki ve ikbale ilk ve büyük bir adım atmış olacağız ki *Şimal Rüzgârı*'nı tasvir ve tahrirden maksat da bundan başka bir şey değildir." (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 19-20) diyerek yazar, böyle bir eseri yazma amacını belirtir. Bu anlatıda amaç, Türk varlığından övgüyle bahsetmektir.

Kara Davud ise Cumhuriyet sonrası yazılmış bir romandır. Bu romanda Fatih Sultan Mehmet üzerinden bir 'redd-i miras anlatısı' kurulur. *Kara Davud*'da Fatih Sultan Mehmet'in burnuna uzanan bir yumruk tasvir edilir. "… Sağ eli göğsünden yavaş yavaş ayrıldı. Tehditkâr bir yumruk, tunçtan bir gürz gibi sultanın burnuna uzandı." (Taştan, 2000, s. 106). Bu kısım, romanın diğer baskılarında değiştirilir. Çünkü okur tepkisi ve Matbuat Kanunu ile karşılaşılır. Taştan, bu kanunla ilgili bir açıklama yapar. Kanuna göre padişahlara karşı tahrik edici söylemlerde bulunulması yasaklanmıştır (Taştan, 2000, s. 1249). Bu nedenle *Kara Davud* ile Türk varlığı, romanın sonraki baskılarında da Osmanlı mirası dışında tutulmaya devam etse de Fatih Sultan Mehmet'le ilgili olumsuz nitelikli olay örgüsü romandan çıkarılmıştır.

1930'larda yayımlanan romanlarda, eski Türk tarihine dönüşler yapılır. *Kolsuz Kahraman*'da Türk birliğiyle ilgili temennilerde bulunan yazar, "… Öğüt vereyim kardeşlerim. Bayrağımızın rengi solmasın. Yurdumuza yağı basmasın. Bizi birbirimizden ayıracak düşmanlar kahrolsun. Bileğinizin, kafanızın, çalışmanızın gücünden doğacak büyük Türk yurdu göz kamaştıran

ışıklarıyla dünyayı aydınlatsın. Babalarınız gibi cesur, doğru sözlü, temiz yürekli, bayrağınıza ve yurdunuza bağlı kalınız" (Kozanoğlu, 1964, s. 119-120) diyerek anlatıda araya girer. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da okur, hainlik anlatıları üzerinden uyarılır. Romanda Çetin karakteri ile kendi menfaati için farklı milletlerin maşası olan insanların sonunda başlarına gelebilecekler, uyarı maksatlı anlatılır.

Klasik tarihî romanlarda Türk varlığıyla ilgili söylemler, sadece anlatıcının sesiyle verilmemiştir. Bu söylemler karakterler aracılığıyla da ifade bulmuştur. *Öksüz Turgut*'ta Turgut'un babasının bıraktığı mektuptaki temenni cümlesi dikkat çekicidir. "Türk yaşasın Türk ölsün." (Filibeli Ahmet Hilmi, 2018, s. 29). *Cengiz Han*'da da Ulu Gökçe "… bir Türk isterse bir ulus olur, o güçle ileri atılır." (Tan, s. 71) der. Romanlarda Türklük vurgusu, yazarların sözünü karakterlere emanet ettiği bu kısımlarla yapılmıştır.

1940'lardan sonra zaman zaman Osmanlı anlatılarına tekrar dönülür ancak tarihî kişilerin itibarsızlaştırıldığına dair örneklere rastlanmaz. Sadece zaman zaman olumsuz anlatımlar geçer. *Savcı Bey*'de mitik karakter gibi yetişmiş Savcı Bey, romanın sonunda aciz durumda kalır. Bu kısımda yazarın Osmanlı ile bağları konusunda olumsuz imgeler yaratılır. Padişah I. Murat'ın kadınlarla yakınlığı, Savcı Bey'in ağzından eleştirilir ancak Savcı Bey de Andronikos'la tanıştıktan sonra aynı zevk âlemlerinde anlatılır. Bunun dışında romanda I. Murat hakkında doğrudan olumsuz söylemler bulunmaz. Savcı Bey'in de haksız yere gözlerinin oyulduğu anlatılır. Romanda okur belleği, Bizanslılar hakkında kurgulanır: "Paleologos'lar memleketi çok fena idare ediyorlar, zulüm yapıyorlar, topladıkları serveti kendi zevk ve sefalarına harcıyorlar." (Kozanoğlu, 1958, s. 33). Böylece roman, taht kavgası odağında Osmanlı-Bizans ilişkileri konusunda da okura fikir vermiş olur.

İkinci Dünya Savaşı sonrası okurun kriz döneminden romanlar aracılığıyla çıkabileceği inancına yönelik eserler verilir. *Bozkurtların Ölümü* romanında geçen söylemler, bu konuda oldukça anlamlıdır. Kür Şad "Türk beğleri! Dokuz yıl süren tutsaklık sona erecektir. Ötüken'de devlet kuran atalarımızın ruhunu daha çok incitmemek, ıssız kalmış bozkırları daha çok yalnız bırakmamak, yağıyı daha çok güldürmemek, budunu ünsüz bırakmamak, Türk Tanrısını daha çok öfkelendirmemek için devleti yeniden kuracağız" (Atsız, 2015, s. 380) diyerek bir anlamda her devrin kendi kahramanını yaratacağını anlatmak ister. Hatta roman şu cümle ile biter: "Bu türkü hâlâ göklerde çınlıyor. Kür Şad ve kırk arkadaşı, aylı kızıl bayrağı bekleyerek hâlâ ufukları gözlüyor." (s. 423). Böylece kurgusal bir metnin etrafında toplanan bilinç, ortak belleğin çağrışımıyla ilişkilendirilerek geleceğe dair

bir yol haritası çizer. Bu yol haritası, zaman zaman geçmişinden ders çıkarmayı sağlayan ya da benzer toplumsal krizlerle nasıl baş edilebileceğini öğreten bir kılavuz olabilir.

Mesela 1970'lerden sonra toplumda meydana gelmiş olan ikilik üzerine anlatımlara sıkça yer verilir. Öğrenci olaylarının olduğu, üniversitelerin kapandığı 1980 öncesi toplumsal çatışma yıllarında yazılan *Kilit* romanıyla Selçuklu tarihi üzerinden geçmişteki başarı hikâyeleri okura sunulur. *Kilit*'te Peçenekliler'in bölünmesi hakkında karakterlerin söylemi yer alır. Beyler, Selçuklu motiflerinden iki başlı kartala benzetilir. Yani birbirleri olmadan Türk birliğinin mümkün olamayacağı söylenir. *Malazgirt'in Üç Atlısı*'nda da karakter anlatıcı Aksungur'un "Biz Türkler birbirimizle döğüşmesek, dünya karşımızda diz çöker. Birbirimizle yaptığımız mücadeleler düşmanlarımıza fırsat veriyor. Birleşmiş olsaydık. Dünyayı bir uçtan, diğer uca fethedebilirdik." (Boyunağa, 1985, s. 144) şeklindeki sözleri buna örnek gösterilebilir.

Yine 1980'lerde Kırım Türkleri'nin vatanlarına dönmesinin engellenmesi üzerine bu konuya değinen yazar, *Hilal Görününce*'de karakterlerin söylemleriyle okura uyarılarda bulunur. Nizam Dede, romanda "Kırım Türkünü uyandır, oğul der." (Çokum, 2016a, s. 209). Nizam Dede, Osmanlı'yla iş birliği yapılması gerektiğini anlatmak isterken eserin yazıldığı dönemde de Türkiye'nin desteğinin alınması gerektiğine işaret etmiş olur. Romanın yazılma zamanı ile benzer anlatım *Gözyaşı Çeşmesi*'nde de Tuvuş Bey'in söylemiyle verilir. Tuvuş Bey, bu anlatımı hatırlatmak için üç yüz senedir Osmanlı Devleti'nden destek gördüklerini söyler (Çokum, 2016b, s. 51). *Gözyaşı Çeşmesi* de yine Rusya'nın Kırım'ı ilhak etmesinden sonra (2014) yazılarak okurda aynı duygu ortaklığını kurmak ve uyarılarda bulunmak amaçlıdır.

Yine *Hilal Görününce*'de Molla Mübarek, Frenklerin müttefik olmalarının sebebinin Rusya'nın büyümesine engel olmak olduğunu söyler ve onlara güvenilmemesi gerektiğini vurgular (s. 199). Avrupa'nın yaklaşımlarına yönelik Emin Hoca'nın da "Terakki edelim, garp ilmine açılalım derken özünden kopmuş nesiller türeyecektir diye korkarım." (s. 174) şeklindeki söylemi aktarılarak okurun dikkati çekilmeye çalışılır. Görüldüğü üzere, okur belleği, ele alınan tarihî konular ve yazarların hitap ettiği okunma zamanı ile doğrudan ilişkilidir. Klasik tarihî roman yazarları bu konuda kendilerini sorumlu sayarlar. Bu nedenle anlatılarına okurun katılımını sağlayacak içerikler oluştururlar. Okur da bu kültürel mirası edebî haz ile birlikte alır. Böylece 'ima edilen okur' da işlevini yerine getirir ve klasik tarihî romanların amacı okurun katkısıyla gerçekleşir.

C. Kişisel Gelişim Sürecindekiler

Karakterlerin kişisel gelişim sürecine katkıda bulunan yazarlar, okurla ilişkilerinde risk alırlar. Burada risk ile kastedilen, alışılagelenler ve gerçeklik arasında denge kurmaktan vazgeçen yazarların hedefleridir. Mesela okur, *Devlet Ana*'da neden Marksist düşünceye sahip bir yazar tarafından Anadolu'nun ele alındığını sorabilir. Ya da *Osmancık*'ta Osman Bey'in aşırı öfkesi ve Ede Balı tarafından kabul edilmemesi gibi bölümlerde olumsuz karakterleştirildiğini sorgulayabilir. Hatta çocuk bile olsa Fatih Sultan Mehmet'in Molla Gürani tarafından tokatlanması sahnesi sorgulanabilir. Tüm bu kısımlar, aslında karakterlerin insani taraflarını ortaya çıkaracak bir çatışmaya ihtiyaç duyulmasındandır.

Aslında *Devlet Ana*'da yerlilik önemlidir. Eseri Marksist düşünceye sahip bir yazarın romanı olarak düşünmek ise gereksiz yaratılmış bir kısırdöngüdür. Yazar, bu eserde Anadolu insanını kendi şartları içinde göstermek istemektedir. Sömürüler, ekonomik ve toplumsal cinsiyet sorunları aslında karşı kültürlerle birlikte anlatılarak verilir. Tüm bu anlatılar içerisinde Kerimcan karakteri, kişisel yaşam serüveni ile dikkati çeker. Kerimcan, savaşçılık ve mollalık (alplik ve velilik) arasında bir çatışma yaşar. Aslında burada alp unsurunun alperenlik vasfına da değinilmiş olur. Ancak bu değininin bireye yönelik kurgusu, kurmacanın değerini gösterir.

Osmancık'ta Şeyh Ede Balı'nın Osmancık'a sabrı öğretmesi ve kimliğinde değişim söz konusudur. Ede Balı, onun hakkında yiğitlik ve dürüstlüğün yanı sıra "Osman öfke küpü, barut fıçısı. Osman burnundan kıl aldırmaz. Osman'ın en ufak, en önemsiz anlaşmazlıklarda aklına geliveren, sillesidir, tokadıdır, kılıcıdır. Osman'ın canı gururundadır!" (Buğra, 2016, s. 58). Osmancık'ın öfkeden ağladığı bile olmuştur, (s. 63) demektedir. Ede Balı, onu görüşmeye bir türlü kabul etmez. Osmancık, Kumral Abdal aracılığıyla Ede Balı'ya değişeceğini bildirmesini ister ve onun tekkesine gitmeye devam eder. Hatta orada ona ayrılan odada rüya görür. Osman, bundan sonra gerçek kişiliğini bulacak, neden yaratıldığının farkına varacaktır.

Osmancık'ta irade, karakterin bilincinde ışığın kendisi olduğunu fark etmesiyle gölgeden çıkar. Osmancık'ın ilk başta huzursuzluk yaşaması, tamamlanma arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu aşamada eskiyi reddedip yeniden doğar. Çünkü sürekli bir eksiklik bilinci taşıyan karakter, her seferinde yeni bir ihtiyaçla doğmayı öğrenir. Tamlık duygusu ise kibirli ve huzursuz insanı ışıktan uzaklaştırır. Osman Bey'in ölürken dahi aklında Bursa'nın fethi vardır. Bu romanda kahraman karakterin kendini keşfi ve olgunlaşma sürecinin takip edilmesi, onu diğer tarihî romanlardan ayırır.

Gündönümü romanında Fatih Sultan Mehmet, çocukken hayatın çekirdeği diye tanımladığı bir adam ve hocaları Akşemseddin ile Molla Gürani arasında karşılaştırma yapar. Bu adam, Mehmet'in doğumun mucize olduğunu ve doğum ile ölüm arasındaki sonsuzluğu sorgulamasına neden olur. Başkasının hakkını sahipleneceğini düşündüğü bir horozu boğup atan adam, ilk başta Mehmet'i şaşırtır. Bu anlatı, Sultan Mehmet'in kardeş katline anlam yükleyecek bir kurgudur. Bu kurgu, Mehmet'in özünü tanımasını sağlar. Akşemseddin ile diyaloğunda da Mehmet'in romanda olgunlaşma sürecine şahit olunur. Akşemseddin'in "Tavanı insandan olan ev devlettir." (Sepetçioğlu, 2019, s. 44) sözleri bu anlamda önemlidir. Böylece Mehmet, tavan olduğu için ayrıcalıklı olup olmadığını sorgular ve tavanın daha çok yük kaldıracağını öğrenir. Yine romanda Mehmet'in 'kardeş katli' zamanı, namaza duramayışı önemli bir ayrıntıdır. Yazar, onun suçluluk duygusunu okurla paylaşmasına izin verir. Mehmet'in babasının İstanbul'un alınmasının kendisine kısmet olmadığını anlattığı kısımlar da yazarın kurgulama tercihiyle alakalıdır. Görüldüğü üzere bu romanda geçmişi, mitleşmiş tarihî kişiler yerine, insani özellikleriyle okura yaklaşan canlı karakterler temsil ederler.

Gözyaşı Çeşmesi'nde de Kırım Giray, tahtı ve tanrının gölgesi olma motifini sorgular. "… İnsan bir tahtın sahibi oldu mu her şeyin sahibi olabileceğine hükmediyor. Etrafındakileri ise ne dese yerine getirecek kâğıttan bebekler… Kızdı mı buruşturup atıyor. Ben bile böyle düşündüğüm ve böyle davranışları kargıladığım hâlde bazen mihverimden şaşıyorum." (Çokum, 2016b, s. 270). Buradan da anlaşılacağı gibi tarihî romanda okurun maksadına yönelik yazar tercihleri, her zaman tipik özellik gösteren karakterlerle verilmemiştir. Romanlarda yuvarlaklaşan karakter özelliği gösteren tarihî kişiler de vardır. Bu durum, öncelikle yazarların roman türüne bakışlarıyla alakalıdır. İkinci olarak da yazarlar tarihteki insanın gerçekliğine ancak onların ruhsal durumlarına yaklaşarak ulaşabileceklerinin farkındadırlar. Her ne olursa olsun, tarihî roman da bir romandır. Sadece bu yazarlar, kültürel belleğe önem verdikleri için tarihî gerçeklerden sapmazlar.

3. Yazarın Maksadı: Yazarın Karakter Üzerindeki Denetimi

Chatman, anlatı iletişiminden bahseder. Bu iletişimde anlatı metnini aşağıdaki tabloyla açıklar:

Anlatı metni

Ben anlatıcı→(Anlatıcı)→(Muhatap)→İma edilen okuyucu

Gerçek yazar...→ …→Gerçek okuyucu

(Chatman, 2009, s. 141)

Chatman'a göre her öykünün ima ettiği bir dinleyicisi vardır. Bu anlamda yazar ve okur anlatı sürecinin dışındaki unsurlardır. Bu mesele bakış açısı ile anlatı sesi kavramlarını düşündürmektedir.

Ses, metnin muhatabıyla kurulan iletişim yoludur. Bakış açısı ise bu iletişim yolunu biçimlendirendir. Bu ikisi arasındaki fark şurada daha açık ifade edilir: "… bakış açısı öykünün içindeyken (karaktere ait olduğunda), ses her zaman dışarıda, söylemle birliktedir." (Chatman, 2009, s. 144). Yani bakış açısı, karakterin metin içindeki konumunu anlatırken ses, anlatı düzleminin dışındadır.

Bakış açısı ve ses ilişkisinde anlatıcı ve yazar ilişkisinde Hawthorn'un değerlendirmesi önemlidir. Ona göre son zamanlardaki teoriler, bakış açısı ve ses arasındaki farkı kapatmaktadır (Hawthorn, 2014, s. 184). Bu fark, anlatıcının kişileştirilmiş ya da kişileştirilmemiş olması durumuyla alakalıdır.

> "… Bir yazar öykünün kişileştirilmiş anlatıcı aracılığıyla anlatılmasını, okuyucu tarafından iyi betimlenmiş insan nitelikleriyle belirgin bir birey olarak tanınan bir anlatıcıyı seçmiş olabilir. Alternatif olarak öyküsel kaynak, yazar ile okuyucu arasına giren bireyselleşmiş bir insan kaynağıyla karşı karşıya olup olmadığımızı şüpheli kılacak şekilde belirsiz görünebilir. (Böyle bir anlatıcıyı tanımlayacak ideal bir tanım yoktur: yazara ait, kişiselleştirilmemiş ve üçüncü kişinin hepsinde eksiklikler vardır. Birincisi, yazarın kendisiyle aynileştirmeyi, ikincisi yanıltıcı olabilecek şekilde bir samimiyet eksikliğini, üçüncüsü ise kişilik bahşetmeyi sevmediğimiz birinci şahsı hariç tutmayı ileri sürer.)" (Hawthorn, 2014, s. 166-167)

Chatman'da 'ben anlatıcı' ima edilen yazardır. Chatman, metnin maksadını yazarınkiyle ve okurunkiyle örtüştürür. Bu konu, aslında gerçek yazar ile ima edilen arasındaki mesafeyi ilgilendirmektedir:

> "Rimon-Kenan ve Toolan ima edilen yazarın ortaya çıkmasında aslan payını okura verirken, Chatman onun, anlatının iletişim işlevini yerine getirmekte etkin bir unsur olduğuna inanır. Nünning ise ima edilen yazarın, gerçek yazarın farklı yansımaları olduğu kabulüne itiraz ederek ona insana ait özellikler yüklemenin doğru olmadığını belirtir. Genette'in ima edilen yazar kavramına yönelik değerlendirmesi ise kavramın bulanıklığı üzerinedir. Genette, ima edilen yazarı, gerçek yazarın anlatıdaki imajı olarak değerlendirirken onun anlatının aslî unsuru olduğu fikrine karşı çıkar. Ona göre ima edilen yazar, gerçek yazar ile anlatıcı arasında ek bir aracı değildir. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki araştırmacının bu konudaki değerlendirmesi kavramın, anlatının içinde bir hayalet gibi gezindiği yönündedir. Çünkü yazarın imajı görüşünü anlatının yapısal veya somut bir unsuru olarak düşünmek mümkün değildir. Genette'in bu konudaki görüşü

de dikkate alınarak ima edilen yazara ve işlevine yönelik genel bir çıkarımda bulunulabilir." (Topçu, 2015, s. 87)

Yazarın karakter üzerindeki denetiminde iç odaklayım bakış açısıyla serbest dolaylı söylem kullanılır ve zaman zaman karakterle anlatıcı karışabilir. Bu yazarla aynileşmeyi getirir. Karakter daha özgür görünebilir. Sıfır odaklayımda anlatıcı ile yazar karıştığı için yazarın karakter üzerindeki denetiminde karakter sınırlı bir ifade özgürlüğüne sahiptir ve bu samimiyet eksikliğine neden olabilir. Dış odaklayımda yazarın karakter üzerindeki denetimi yüzeyseldir. Yani göründüğü kadarıyla ifade edilir. Bu durum kişilik bahşedilmemesinden kaynaklıdır.

Biyografik ve psikanalitik bakış da ima edilen yazarın gerçek yazarla ilişkisini ortaya koymada önemlidir. Bu nedenle yazar merkezli eleştiride biyografik ve psikanalitik eleştiriye göre karakter sorgulanabilir. Hatta psikoanalitik eleştiri yazar ve onun yaratım sürecini ele alır. Hatta okura etkilerini de değerlendirir.

Eagleton "… İnsan özneleri genellikle kendi toplumlarının egemen ideolojilerine boyun eğecek duruma nasıl gelirler? (Eagleton, 2014, s. 180) diye sorar. O, Althusser'i de kaynak göstererek insanın kendini üretim tarzında belirli bir yeri olan kişiler olarak deneyimlememe sebebini ideolojiyle açıklamaktadır. Çünkü ideoloji insanın günlük yaşamında dahi tercih ettiklerinin toplamıdır. Ve bu tercihler bilinçdışını kapsar.

Psikanalitik eleştiri bakımından ele alınan değerlendirmede genellikle içerik analizi yapılıyor olması tematik bir sonuç çıkarmaktadır. Ancak biçimsel bir değerlendirme romanın nasıl anlatıldığı ile neden anlatıldığı arasında ilişki kurularak anlatıya karakterleştirme bakımından da katkı sağlayacaktır. Bu nedenle yazarın maksadı bölümünde biçimsel durumlar tartışılmaktadır.

Karakterleştirmeye odaklanılmasının sebebi, "Karakterlerin bilinçdışı güdülerine ya da metindeki nesnelerin ya da olayların psikanalitik önemine değinen 'içerik' psikanalizinin sınırlı bir değeri vardır; bu fallik simge peşinde koşmak gibi genelde indirgemeci bir tutumu yansıtır." (Eagleton, 2014, s. 187).

Eagleton, Freud'un sanatçıyı nevrotik bir hasta olarak görmesinden yola çıkarak Bloom'un 'etkilenme endişesi' kavramından bahseder. "Oğulların babaları tarafından bastırılmaları gibi şairler de kendilerinden önceki güçlü bir şairin gölgesinde yaşarlar; her şiir ise eski bir şiiri yeniden şekillendirecek bu etkilenme endişesinden kurtulma çabası olarak okunabilir" der (s. 191). Tarihî roman da yeniden yazma biçimini böyle bir iğdiş edilme üzerine kurmuş olmalıdır. Bloom'un kuramına göre her yeni yazılan öncekiyle oedipal bir rekabet içerisindedir. Bu durumda yeniden yazım, boşlukları doldurma çabası

taşırken klasik tarihî romanın amaçlarının dışına taşarak yanlış yorumlar, karşıt durma ya da başka bir yazarın özgünlüğü dışında bir yer edinme durumu da söz konusu olabilir. Bloom'un tarifi, şiir teorisi üzerine olsa da 'etkilenme endişesi' yazınsal türe özgü bir eleştirel duruşu da destekler.

Yazarın bu içsel süreci, karakter ve anlatıcının durumunu etkiler. Çünkü yazar, eğer anlatıcıyla kendisinin ilişkilendirilmesini isterse buna uygun bir bağlam ortaya koyar. Aksi hâlde bu bağlam bulunmazsa yazar ile anlatıcı arasındaki ilişkiyi değerlendirmek söz konusu olamaz. Bahtin'in bu konuda Rusça bir terim olan 'izobrazhenie' yani dışadönük imgeleştirme kavramı yazarı ilgilendirmektedir (Bahtin, 2005, s. 117). Bu kavram karakterin dışarıdan gözlemlenmesini sağlar. Bahtin bu sebeple karakterin özgürleşmesi için kendinden uzaklaşması gerektiğini söyler (s. 148).

Karakterin özgürleşmesine odaklanan Bahtin, karakterin sınırsız bir olay örgüsü kurabileceğini düşünmektedir. Yazar bunu kendi ben'inden uzaklaşarak yapabilecektir. "Yazar kahramanla örtüşemez. 'Ben kimim?' sorusuna karşıt olacak şekilde 'kendimi nasıl imgeleştiririm?' sorusunu sorar (s. 194). Yani karakterin örtüşebileceği sadece ima edilen yazar olabilir. Çünkü karaktere dışarıdan müdahale eden yazar, karakter gerçek bir kişiyse itibari olanı, değilse zihnindeki imgenin yansımasını yeniden beden kazandırarak kurguya katmaktadır. Böylece Bahtin'in yazardan 'gökten zembille inme metaforu'na karşılık 'sempatiye dayalı deneyimleme' kavramını kullandığı görülür. Çünkü Bahtin, bu kavramın empatiden farklı olduğunu söyler. Burada özne tarafından deneyimlenme durumu değil, öteki üzerinden kurgulanma vardır (s. 111). Başka bir bilinçten karakterin hayatının deneyimlenme sürecinin sunumu öteki üzerinden; karakterin kendi bilinci üzerinden sunumu da ben üzerinden alımlanır.

Böylece karakterin içsel deneyimlenme süreci, psikanalitik eleştiriyi düşündürmenin yanı sıra biyografik eleştiriyi de ilgilendirmektedir. Bahtin, Rönesans'ın başlarında itiraflardan/iç hesaplaşmadan otobiyografiye geçişin ortaya çıktığını belirtir. Biyografik değerlerin ilk itirafla ortaya çıkması, itiraf ve biyografi arasında ikileme neden olmuştur. Ayrıca o, otobiyografi ve biyografi arasında da belirgin bir ayrım olmadığını söyler. Sadece biyografi ve otobiyografi, bilinç olarak aynı düzlemde yer almaz.

Bahtin, biyografiyi yalnızca kendini nesneleştirme yani otobiyografi oluşturma bakımından ele almıştır. "Tüm sanatsal değerler arasında biyografik değer, özbilinci en az aşan değerdir. Bu nedenle, yazarın kahramana en yakın olduğu yer biyografidir." (s. 195). Bu bakımdan biyografi ile kurgusallık arasındaki gerçeğe bakış düşündürücüdür. Çünkü biyografide sanatsal

bir amaç olmadığı için karakterin de gerçek kişi olmasıyla karakterleştirmenin estetik yönü zayıftır. Aynı zamanda karakterin özbilincinin sunumu ima edilen yazarın aktarımındadır. Çünkü otobiyografide yazarın kendisinin, biyografide ima edilen yazarın varlığı dikkat çeker. Bahtin, biyografiyi ötekinin dünyasında önem kazanma olarak anlatır.

> "Şan, şöhret kazanma çabası, nahif bir kahramanın hayatını düzenler ve bu hayatın öyküsünü -,şan şöhret kazanmasını- düzenleyen de şan, şöhret kazanmaya çalışmak, tarihin uygar insanlığı (veya bir ulusu) kapsamında kişinin kendisinin bilincine varması demektir; kişinin kendi hayatını bu uygar insanlığın muhtemel bilincinde temellendirip inşa etmesi demektir; kişinin kendisinde ve kendisi için değil, ötekilerde ve ötekiler için büyümesi demektir; kişinin kendi çağdaşlarının ve torunlarının yakın dünyasında bir yer edinmesi demektir." (s. 200)

Bu anlamda biyografi, tarihsel bir zemindeki karakterin varoluşuna işaret etmektedir. Bu nedenle de karakterin tarihsel anlatılarda kahramanlaşma durumu düşünülebilir. Karakterin başkasının zihninde biçimlenişi, onun öyküsel hayatının da şekillenmesi demektir. Bu öyküsel hayat, 'büyük şahsiyet' anlayışını getirir. Bu büyük şahsiyet, Argunşah'ın dediği üzere 'bir vazife adamı' (Argunşah, 2016, s. 136) olarak kahramanlaştırmanın destanlardan gelen nesir türündeki devamıdır. Bu devamlılığın taşınması için bu türün karakterine psikolojik boyut eklenmesi gerekmektedir.

Tarihî romanda karakterin psikolojik çözümlemesine yönelik kurgu pratiği henüz zayıftır. Bu romanda karakterin genellikle tarihsel boyutu yani toplumsal hafızanın yönlendirdiği yazar söylemleri yanı sıra geleceğe devreden bir sorumluluk bilinci taşınır. Tarihî kişilikler, psikolojik çözümlemelerinden çok kolektif bilinçdışında yerleşik kimliklerin hikâyesini tekrar eder. O hâlde karakter hem toplumsal bir krizin yaşandığı dönemde geçmişten gelen bir olayın nasıl kazanıldığının temsilcisi hem de yol göstericisi olur. Yazar böylece karaktere sempati duyulmasını sağlayarak kendi bilincini karakterin bilinci üzerinden aktarır. Yani romanda görünen, bir bilincin bilincidir. Hatta tiyatro terimi olan 'parabasis' yani karakterlerin maskesini çıkararak yazarın sözcüsü olması meselesi buna örnektir. Karakterin bilinci burada içsel değil yüzeysel bir sosyolojik gösterge işlevindedir. Bu nedenle de "Tarihî romanda kişilerin yaratılması, onlara bir psikoloji izafe edilmesi, aslında tarihî roman yazarının zorluklarından biridir." (Argunşah, 2016, s. 93). Bu zorluk yüzünden bilinç, tarihî kimliği en kâmil noktasında alır ve öylece doldurarak aktarır.

Göğebakan'ın bu konuda ifade ettiği sorular oldukça önemlidir.

> "… eğer tarihsel roman yazarı belgelerin sustuğu yerde kendi hayal gücünü kullanarak tarihsel tipler yaratma hakkına sahipse, aynı şeyin, roman kişilerinin iç dünyalarının yansıtılmasında da geçerli olması gerekmez mi? Tarihsel belgelerden yazarın ele alacağı tarihsel kişiliklerin iç dünyalarının yansıtılmasında da geçerli olması gerekmez mi? tarihsel belgelerden yazarın ele alacağı tarihsel kişiliklerin ruhsal durumlarını ortaya koyacak bazı ipuçları çıkarılamaz mı? Yazarın kendi düşünce dünyasını belgelerden daha fazla ön plana alması ve bilinen bir tarihsel kişiliği değişik bir bakış açısından yeniden işlemesi olanaksız mıdır? Bu durumda ortaya çıkan yapıtın tarihsel roman olma niteliği kaybolur mu? Konuya bir başka açıdan yaklaşırsak, çok kesin belgelere dayanmayan ve çok az bilinen veya bilinmeyen bir zaman dilimini işlemesi öngörülen bir tarihsel romanda, olay örgüsü roman kişilerinin iç dünyaları aracılığıyla şekillendirilemez mi?" (Göğebakan, 2007, s. 122)

'Karakterin bilinci' karakterin eylemlerinin yanında tamamlayıcı ögedir. Bu ögede 'her şeyi bilen anlatıcı' ile karakter karşısında bir konum oluşmuştur. Ancak bu konumun tarihî bilgilerle örtüşmesi mümkün olmadığı için klasik tarihî roman yazarlarının tarih bilgisinden ve kaynak göstermekten uzaklaşmaması, karakterin psikolojik olarak karakterleştirilmesini zorlaştırmıştır. Oysa tarihî roman yazarı, tarihçiden farklıdır. Bu yüzden ruhsal tabloların romanda yer alması, romanın karakterleştirme tekniğindeki gelişimin göstergesidir.

A. Eylem Gücü ve Dönüşümleri Bakımından Tarihî Kişiler

Dış tarih olarak doğa, insanlığın tarihidir. Bir de bastırılan bilinçdışı olan 'iç tarih' vardır (Somay, 2015, s. 10). Bu iç tarih, yüceltilmiş biyografiler dizisinden farklıdır. Yani tin, erkek ya da baba anlamında geçmişin ne kadar ölü olduğunu düşündüren bilincin tarihî karakterdeki görünümüdür. Yazar, bu ölçütün mesafesini ayarlayacak ve yazma sürecini de karakterlerin eylem gücü ve dönüşümleriyle benzer bir kipte değerlendirmeye çalışacaktır.

Buna göre ilk olarak biyografik açıdan tarihî kişilere yaklaşmak mümkündür. *Yeniçeriler*'de eylem gücünde tarihî kişiler yer almaz ancak Mithat Efendi, zamanla ilgili açıklama yaparken I. Abdülhamit ve III. Selim'i anar. Bu iki tarihî kişi, onun romanında sadece eylem gücü zayıf bir figüratif karakterdir.

Romanda tarihsel bir kimliğin esere dâhil olması da (Balzac) önemlidir. Balzac: "… kalp imtihanında ve suret-i hissiyatın tercüme ve tasvirinde cihana bir gelmiş olan Balzac bile ihtimal ki o gün Cellat Hasan'ın hanesinde bulunmuş olsa idi, şaşırır ve kendisini kaybeder idi." (Ahmet Mithat, 2001, s.

192). Yazar, burada metinsel olarak karakteri ele alarak çağrışımsal bir temsil elde etme amacı taşımıştır. Böylece onun Balzac'ı okumasıyla ilgili bir biyografik çıkarım yapılabilir. Yazar anlatıcı, gerçekten yaşamış bir yazarın adını böylece anmış olur.

Cezmi'de tarihî kişiler, eylem gücüyle yer edinirken yazarın bazı kişilere yaklaşımı sınırlayıcıdır. Romanda II. Selim'den pek bahsedilmez. Çünkü Namık Kemal, ahlakçıdır ve Osmanlı milliyetçisidir. *Cezmi*'de Osmanlı algısına zarar getirecek bir anlatıyı kurguya dâhil etmek istememiş görünür.

Klasik tarihî romanlarda eylemleriyle aktif olma hâli, karakterin eril gücüyle belirir. Mesela Cezmi, çocukluğunun anlatımından itibaren eril gücüyle yüceltilir. Hatta romanlarda bu tarz kahramanlaştırma anlatıcı ve karakter diline de etki eder. *Kızıl Tuğ*, *Malazgirt'in Üç Atlısı*, *Kara Davud*, *Battal Gazi* romanlarında eylem gücüyle beraber eril dil de baskındır. Türk ulusunun yükselmesi için çalışmanın erkekliğe yakışır olması vurgulanır. *Kızıl Tuğ*'da Timuçin "Pis sıska dedi, bir de Türk eri olacak; bir atı çözmeğe gücü yetmiyor. Yıkıl oradan!" (Kozanoğlu, 1942, s. 18) der. Ayrıca 'his-story'nin erkek soylu kelime olması ve kökünün 'histor' yani bilge adam, yargıçtan gelmesi (Başterzi, 2019, s. 114) tarih yazıcılığının genellikle erkek elinden çıkmış bir geçmişi olduğuyla ilişkilendirilebilir. Klasik tarihî romanlarda eylem gücüyle eril dil ilişkisine sık rastlansa da bazı romanlarda da farklı çıkarımlar yok değildir. *Hilal Görününce*'de kadın karakterin Osmanlı'ya eleştirel söylemleri, *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Kırım Giray'ın dolaysız söyleminde yazar kadının dişil dilinin izleri olması eylem gücünün biyografik yaklaşıma katkısı sayılabilir. Bu yaklaşım içerisinde en dikkat çekici şeylerden biri, yazarın eser üzerindeki anakaç eylemliliğidir. Buradaki eylem gücü, anakaç eylemlilik yani "yutan, hapseden, parçalayan, eriten (rahmine gerisin geriye tıkan, çocuklaştıran) anneden bilinci söndüren bilinçdışından, dürtülerden, yoğun duygu ve coşkulardan kaçma/uzaklaşma eylemliliğidir." (Saydam, 1997, s. 54). Böylece, Battal Gazi'nin yola çıkış, macera ve dönüş aşamalarını tamamlaması da ya da Aksungur'un Emir Afşin'le yola çıkması da bu güçle açıklanabilir.

Klasik tarihî romanlarda Tanrı'nın gölgesi olma motifi üzerinden tarihî kişiler eylem gücüyle anlatılır. *Deli Deryalı*'da İbrahim Paşa, Kanunî'nin ayaklarının yıkandığı suyu bal şerbeti gibi içer. Kanunî de bunu gururla izler (Tepedelenlioğlu, 1971, s. 200). Yine Kanunî, kadınların kucağında büyümüş ve erkeklik özellikleri azalmış olarak tanıtılır (s. 209). Bu durum, yazarın Osmanlı tutumundan ileri gelir ve karakterlerin eylem gücüyle anlatılır.

Kara Davud'da da Fatih Sultan Mehmet ile ilgili eylem gücü konusunda kardeş katline değinilir ve Şehzade Ahmet'in onun emriyle boğdurtulduğu

bilgisi paylaşılır (Tepedelenlioğlu, 1966, s. 171). Mendel, *Babaya İsyan*'da "… saplantı nevrozunda tüm yaşamını görünüşte babasını korumak için, ama bilinçdışında ona ve daha sonra onun yerini alanlara karşı saldırmak için geçirecektir" (Mendel, 2000, s. 111) der. Buna göre 'Ben'in ideali'ni gerçekleştiremeyenler bunalım yaşar. *Kara Davud*'da bu durum içselleştirilmemiştir. Ancak veraset sisteminde Sultan Mehmet'le gelen değişikliğe değinilir. Çünkü Osman Bey'den itibaren ülke, hükümdar ve aileninken daha sonra Fatih Sultan Mehmet'le padişahın olmuş ve kardeş katli vacip sayılmıştır. Böylece yazar, tarihî kişi üzerinden mutlakiyete odaklanmıştır. Bu mutlakıyet, baba ve taht arasında ilişki kurulmasını sağlamıştır.

> "… Bu durumun devamında da veliaht olamadan öldürülme kaygısı ortaya çıkacaktır. Veliaht olma mücadelesi adeta anne karnına dönüş gibidir. Kişi, benliğini bütünleştirmek için yeni bir nesne ilişkisi kurma çabasına girer. Ancak gerçeklik ilkesinde çocuğun anneden erken kopuşu ve babanın işlevini yerine getiremeyişi nedeniyle (Winnicott'un yeterince iyi anne, yeterince iyi baba kavramı) de önce anneyle ilişki kurulmaya çalışılarak baba ikamesi olan tahta kavuşmak istenmektedir. Sonuç olarak da bu durum iç dengeyi bozan bir hâl alır." (Oylubaş Katfar, 2018, s. 229)

Mesela Savcı Bey'de de babakaç eylemlilikten yani otoriter ortak bilinçten uzaklaşılır. Mutlak baba imgesini ortadan kaldıran ise bireyleşir. *Osmancık* ve *Gündönümü* romanlarında tarihî kişiler içerisinde Osman Bey ile Fatih Sultan Mehmet bireyleşirler. *Kanunî Sultan Süleyman* romanında ise Kanunî "Biz Sultan Selim Han'ın oğluyuz." (Tülbentçi, 2009, s. 48) diyerek devlet-halk-baba-oğul ilişkisini ortaya koyar. Yazar, böylece okurun tarihle hesaplaşmasını sağlar.

B. Eylem Gücü ve Dönüşümleri Bakımından Yaratma Karakterler

Yazar, süperegosunu okura yansıtarak onunla özdeşleşir ve yazarın narsist yönü, metne ulaşır (Cebeci, 2004, s. 183). Özellikle katharsis ile bilinçdışında birikenler, ego üzerindeki tehditi azaltır. Böylece karakterlerin gerçekliği değil, okurun o karakterlere karşı beslediği duygu önemli olur. Sonuç olarak inanma, askıya alınır. Klasik tarihî romanlarda yazar, bu ertelemenin önüne geçmeye çalışır. Bunu da dış gerçekliği hatırlatarak yapar. Bu gerçeklik sanatçının hayal gücüne yapılan bir vurgu da olsa tanrısal kökene yaklaşır ve sanatçının miti ile kahramanın miti bütünleşir. Ayrıca sanatçı dehası da yüceltilmiş olur.

Kilit'te Sarı Hoca, Alpaslan'ın varlığını yücelten ve bu yüceltimi kendinde tamamlayan bir karakterdir. Bu karakter, 'kültür kahraman' imgesiyle

açıklanabilir. Yazarın dehası da bu anlamda tarihsel bir aklın işleyişine işaret eder. Tarihsel aklın keşfi, mitolojiye tarihin devamı gibi bakmakla mümkündür. Böylece bilinçdışı yapılar keşfedilebilir ve sosyal dünya anlamlandırılabilir (Levi-Strauss, 2016, s. 10). Bu keşifler ve anlamlar sayısız doğal varlıkla dile getirilir. Bu yüzden fiziki gerçeklere mitler, masallar, hikâyeler ile varılabilir. Böylece asırlar arasında iletişim mümkün olur. Yazarlık konumu da bunun bir parçasıdır. Yazarın taklit ve yaratım arasındaki tercihleri bu bakımdan önemlidir. Ancak yazar benliğin çözülmesine olanak vermeyebilir. Yani toplumun bilinçdışını gelenekleri içinde yansıtan yazarlar olabileceği gibi eseri kendi benlik tasarımı olarak sunacaklar da mümkündür (Cebeci, 2004, s. 42).

Mesela Çokum, *Gözyaşı Çeşmesi*'nde tarihî kişi olan Kırım Giray'ı anlatırken bireyselliğini öne sürer ancak yaratma karakter olan Zarema'da kolektif yaratıcılıktan faydalanır. Romanda Zarema, kıskanç bir kadın olarak gösterilir. Kuzgun saçlı bu kadın; fettan, fitne kuyusu, kara büyü gibi sıfatlarla tanıtılır. Zarema, tüm anlatılardaki nesne sürekliliğinin göstergesidir. Bu da okur ve karakter arasında bir nevi baskılama bariyerinin esnekliğiyle alakalıdır. Bu esneklik bilinçdışına göre konumlanır.

Asya'dan Bir Güneş Doğuyor'da da Sülün, kıskanç karakterdir. Anlatıcı onun son zamanlarda Türk kabileleri arasında birçok kimseye fenalığı dokunduğunu ve bazı kahramanların arasını açmış fettan bir kadın hâline geldiğini söyler. Ondaki bu dönüşüm, Yıldız'ı öldürmeye kalkışmasına neden olur. Hatta Bilgütay'ı da bu konuda planlarına alet eder. Güneş'in Yıldız'a yakın olması ile de kıskançlığı kamçılanır. Güneş'i yok etmeye karar verir ve Güneş'e karşı kabileyi kışkırtır. Onun eylemleri üzerinden isim sembolizasyonu ile karakteri hakkında çıkarım yapılırsa görülecektir ki Sülün, Yunan mitolojisinde yarı kadın yarı kuş şeklinde Elektra'nın kızları olarak bilinir. Kuraklık, açlık gibi felaketlere neden olan bir yaratıktır. Mitolojide bir de 'feng huang' kuşundan bahsedilir. Bu kuş da kuraklığa neden olur ve başı sülüne benzer (Baykal, 2017). Romanda da kuraklık sebebiyle yapılacak göç hakkında bilgi aktarımları vardır. Sülün karakteri de hem bu bilinçdışının temsili olarak hem de karakterler arası çatışmaları sağlaması bakımından nesne sürekliliğini gösterir. Yani bu tarz karakterler okur için bu sürekliliği sağlama işlevi görür. Yazar, böylece gerçek hayatta simgesel olanla imgesel arasındaki bağı roman aracılığıyla okura aktarır.

Yazarın bilinçdışına ait unsurlarla kurduğu yaratma karakterlere örnek bir durum da biyografik yaklaşım üzerinedir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Tongur Han'ın halktan uzak kalması ve Güneş'in onu bu konuda

eleştirmesi, karakterin eylem gücü ve dönüşümleri bakımından değerlendirilebilir. Yazarın genelde biyografisinden; özelde diğer eserleri üzerinden düşünülürse, toplum tabakalaşmasına eleştiri getirdiği görülür. Bu nedenle yazar hem Türk olan kabilelerin birliğini hem de padişah-kul ilişkisine karşıt olduğu için Cumhuriyet'in ideallerine yönelik bir düşünceyi roman üzerinden göstermek ister. Tongur Han, Cumhuriyet öncesi siyasal düzenin eleştirisi olarak romana dâhil edilmiş bir karakterin kurguda görünmesidir.

Şimal Rüzgârı'nda da rahip tiplemesiyle Bizans imparatorları hakkında genel bir söylemde bulunulur. İşelyo, imparatorun ahlaksız ve hain insanlarla iş birliği içinde olduğunu anlatır (Moralızade Vassaf Kadri, 2006, s. 76). Böylece Osmanlı'nın İstanbul'u almasının haklı sebepleri gösterilir. Ayrıca Bizans halkı dahi bu durumdan memnundur. Bu memnuniyet Osmanlı'nın hoşgörüsüyle açıklanır. Görüldüğü üzere yazar, karakterlerin bu işlevlerini okura yansıtır.

Son olarak romanlarda eril söylemin ölümsüzlük stratejileri bakımından yansıması gözlenir. Ölüm, klasik tarihî romanlarda kahraman karakter için arzulanan nesne durumundadır. Yani, hayatta kalma itkisi, bir savaş anında farklı yorumlanır. Çünkü hayatta kalma, yok ediciliği de içerisinde barındırır. Bu kahraman karakterin kendi için de söz konusu olduğu gibi karşıt karakterini de bekleyen bir sondur. Bu sayede milletler korunur. *Kara Davud*'da eril güç söz konusudur. Hatta bu güç, padişah karşısında bireyin özgürleşmesini örneklendiren bir kurguyla da beslenmiştir. *Öksüz Turgut*'ta Deli Mustafa, canını hiçe sayarak şehit olmak ister ve anlatı, kahraman karakterler çevresinde inşa edilir. *Cezmi*'de Cezmi'nin amcası askerlikle ilgili bazı söylemlerde bulunur. "Askerliğin şanı gülerek ölmek ve hatta ölürken bile gülmektir." (Namık Kemal, 2014, s. 40). Bu söylemlerde ölüm, arzulanan nesne olarak örneklendirilir.

Yazar eril güç anlatımında ise eril bir dil kullanır. Hatta bazen bu konuda okura yakalanabilir. Bu durum cinsiyetçi söylemle anlatılabilir. *Yeniçeriler*'de Şahap Hüsnü'nün dövüşmesinden korkunca Ayşe "Sus hınzır! Niçin dövüşmesin? Yiğitler dövüşmesin de kadın gibi seyre mi baksın?" (Ahmet Mithat, 2001, s. 187) der. Bir kadının kadınlık hakkındaki anlatımı böylece öğrenilmiş bir üslubu gösterir. Bu üslup da yazarın sözünü emanet ettiği Ayşe üzerinden görülür.

Yine *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Aydın'ın zihninden geçenler okurla paylaşılırken bir inanç üzerinden eril güç ifade edilir. Bu inanç, 'gökkuşağı miti' ile anlatılır. Bu mite göre cinsiyet değişikliği vurgulanır. Gökkuşağı altından geçen kızların erkek, erkeklerin kız olabileceği ile ilgili bilgi aktarılır

ve bir dipnot verilir. Bu dipnot, Orta Asya Türklerinde nesilden nesile aktarılan bir efsane hakkındadır. Bu efsanelere ortak olan Eski Türk anlatılarında da kadın savaşçıların hâkim olduğu örnekler çoktur ve gücün erillikle özdeşleşmesi, Yıldız karakteri ile bu mit üzerinden verilmeye çalışılır. Yazar, aynı zamanda kadını ve erkeğiyle Türk birliğinin sağlanmasını Cumhuriyet dönemindeki eril bakışla da örtüştürerek aktarır. Bu bakış, kadınların kamusal alana açılmasıyla cinsiyetsizleşme arasındaki dengenin ürünü olarak sunulur. Romanın başında da Yıldız'ın babasının ölümü ve annesiyle birlikte bir erkeğe emanet edilmeleri (Aydın'a) dile getirilmiştir. Savaşçı kadından vahşi kadına dönüşen kadın karakter ile ilgili yer yer eril söylemlerin yer alması, yazarın ait olduğu dönemin ipuçlarını da vermektedir.

SONUÇ

Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek başlıklı kitabın konusu, tarihî romanda karakter oluşturma, karakterin metne yerleştirilmesi, karaktere kazandırılan özellikler, yazar-karakter ilişkisi, karakterin kurgusal gerçeklik içindeki yaşam hikâyesinin belirleyici koşullarını tanımlama sorunsalı oluşturmaktadır. Çalışma iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde tarihî romanla ilgili teorik bilgilere; ikinci bölümde romanda karakterleştirme teknikleriyle ilgili teorik bilgilere ve bu bilgilerin tarihî romandaki görünümlerine yer verilmiştir.

Tarihî romanlarla ilgili şimdiye kadar yapılan çalışmalar, mevcut bilgileri ortaya koyma anlamında değerlidir. Ancak bu ve bundan sonra yapılacak çalışmalarda, roman tekniği bakımından değerlendirmelere ihtiyaç vardır. Bu kitapta da tarihî romanları karakter üzerinden hem yaratıcılık noktasında roman tekniği bakımından hem de gerçeklik noktasında tematik bakımdan ele alarak özgün bir çalışma ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Bu kitabın üç temel amacı vardır. Birincisi, tarihî roman kavramına açıklık getirmek; ikincisi, karakterleştirme teorileri ile ilgili bütünlüklü bir tasnif sunmak; üçüncüsü de tarihî romanlardaki karakterleştirmenin romanın diğer türlerinden ne şekilde ve neden farklılaştığını tespit edebilmektir. Bu sebeple çalışmada tarihî romanın destandan devam eden bir alışkanlıkla 'tiplerden hareket eder' ön kabulünün ne kadar doğrulanabileceği tartışılmıştır. Çünkü klasik tarihî romanda didaktizme yönelik anlatma, kurgulama yoluyla anlatma ve ideolojik tutumla anlatma gibi farklı biçimler söz konusudur.

Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek başlıklı bu çalışmanın temel savı, klasik tarihî romanlarda sanılanın aksine tek boyutlu karakterlerin yanı sıra çok boyutlu karakterlerin de yer aldığı bir anlatı yapısına sahip olduğunu göstermektir. Hatta bu kitaptaki karakterleştirmenin metin içerisinde bir süreç olarak sayılabileceği düşüncesi geçerlilik kazanmıştır. Bu savın kanıtlanabilmesi için öncelikle hem tarihî roman hem karakterleştirme teknikleri ile ilgili teorinin kurulması gerekmiştir. Tarihî romanla ilgili olarak şimdiye kadar yapılan tartışmalar içinde olay örgüsünün birincil önemi vurgulanmıştır. Karakterin varlığı ve inşasının önemi ise bu çalışma ile ispatlanmak istenmiştir. Böylece

tarihî romanda tezin ve kurgunun sadece olay örgüsüyle değil, karakterlerle de ilintili olduğu ortaya konulmuştur.

Çalışmanın birinci bölümü "Tarihî Romanı Yeniden Düşünmek" başlıklıdır. Bu başlıkta tarihî romanın gelişimi ve Türk edebiyatındaki durumu hakkında bilgi verilmiştir. Ancak bu bilgilerden önce tarihin, romanın ve tarihî romanın tanımlanması gerekmiştir. Çünkü tarih ile ilgili tanımlamalara bakıldığında, tarihin bir yorum olarak değerlendirilmesinin, onun bir bilim mi yoksa edebî bir tür mü olduğu konusundaki tartışmalara sebebiyet verdiği görülmüştür. Bu durum da bir disiplin olan tarihin gerçekliği ile bir kurgusal dünya olan tarihî romanın gerçekliğinin tartışılmasını gerektirmiştir.

Tarihin nesnelliği tartışması, tarihî roman tanımını etkilemiştir. Ancak tarihî romanın odak noktasının tarihî olgular olması, bu türün nesnellikle ilişkisinin kurulmasına yol açmıştır. Oysa burada tespit edilemeyen, tarihsel ayrıntıların bilgisi değil, bu bilgilerin bulunuşundaki nesnelliğin önem kazanmasıdır. Çünkü roman bir kurgudur. Tarihî romandaki nesnellik kendi iç gerçekliğini sağlamak olmalıdır ve bu iç gerçeklik, geçmişe yönelik bir kurgulamayı gerektirmelidir. Tarihî roman geçmişe yönelen kurgulama işlevini, yazılan ve yaşanan tarih arasındaki farklılıkla gerçekleştirebilir. Böylece tarih yazarının, hakikate ulaşmasının imkânsız olduğu ortadadır. Tarihî roman yazarı ise bu imkânsızlığın bilinciyle mevcut verilerden faydalanarak tarihsel ama nesnel olmayan bir anlatı kurar. Hakikate ulaşamaz ama gerçeklerden de sapamaz. Bu anlamda okur için denetlenebilir bir eser yazma arayışındadır. O hâlde klasik tarihî roman, romandan ayrı bir tür değilse de roman türünün konu bakımından sınıflandırmalarından daha fazlasıdır. Yani klasik tarihî roman, estetik olarak özgür, ölçütleri bakımından sınırlı bir yapıya sahiptir. Mesela tarihe aykırı olmayacak biçimde ele aldığı tarihî kişileri hakkında gerçekçi aktarımlarda bulunurken bu kişiler, "Bazen hükümdarlara tarihî bir misyon vermeyi amaçlayan menkıbeler"le de" ortaya çıkarılabilir (Ortaylı, 2017, s. 61). Tıpkı Osmanlı tarihlerinde Osman Gazi'nin rüyasında karnından çıkan ulu çınarın dünyayı kaplayışının anlatılması gibi. Çalışmada romanlardan yola çıkarak gerçeğe yaklaşımın iki farklı şekilde ele alındığı söylenebilir. İlk olarak, tarihte yer alan kaydedilmiş her ayrıntı ve bilginin romana aktarılması zorunluluğuna yönelik uğraşlar söz konusu olmuştur. Bu nedenle yer yer anlatı içinde, çoğunlukla da dipnotlar aracılığıyla aktarımlar yapılmıştır. Yazar, anlatısında okura ispat edeceği şeylere odaklanmıştır. İkincisinde ise yazar okura sadece bir roman okuyacağını vadetmiştir. Bunu yaparken tarihî gerçeklerden sapmamış ancak tarihe sadık kalacağına ve tarihi takip edeceğine dair bir iddiada olduğunu vurgulayan ifadelere de yer vermemiştir.

Türk edebiyatında ilk tarihî roman yazarları anlatı oluşturmaya; modern romanın gelişimine katkı sağlayan yazarlar ise kişilerin hikâyelerine odaklanmaya çalışmıştır. Ama her iki durumda da kültürel görecelik kaygısından kurtulamamışlardır. Oysa "…Yazar sessiz kalma şekliyle, karakterlerini alın yazılarının peşinden gitme ya da kendi hikâyelerini anlatmaya sevk etme tarzıyla öyle etkiler yaratabilir ki, bunları kendisinin veya güvenilir bir sözcünün doğrudan ve otoriter tarzda okurla konuştuğunda yaratması çok güç, hatta imkânsızdır." (Booth, 2012, s. 286-287). Karakterin kendi hikâyesini düşünmesini sağlayan yazar, okurun karaktere sempati göstermesini başarır. Okurun düşünceye eşlik etmesi, gözlemciyle sağlanabilir. Gözlemcinin gizem yaratması okurun kafasını bilerek karıştırmak içindir. Çünkü okurun ikna olması için bilmediğini ona düşündürmesi gerekir. "Sanatın kendine dönmesiyle ve kendi yolunda gitmeyi seçmesiyle, filozoflar ve şairler gayet meşru bir şekilde şu soruyu sordular: Sanat gerçekliğe mi yoksa kendine karşı mı samimi olmak ister? Biz dünyayı sanatın merceğinden mi keşfederiz yoksa o dünyanın, tanımı gereği yalan olan o şeyin içine hapis mi olmuşuzdur?" (Jusdanis, 2012, s. 59). Bu türden sorular, yazarların arayış romanları yazarak karakterler ve tarihî kişiler arasındaki ilişkilendirme üzerine düşünmelerini sağlamıştır. Ancak psikolojik anakronizmin geçmişteki insanların, romanın yazılma ve okunma zamanındaki insanlar gibi düşünüp hissetmeleri konusunda yabancılaştırma tehlikesi vardır (Burke, 2020, s. 39). Bu tehlikeye karşı ise stereotipler oluşturulur. Oysa bireysel özgürlükte bilgiyi kanaatten ayırma zorluğu vardır. Aslında romanın varoluşundaki en önemli ölçü de budur. Ancak tarihe dair olanın sanatın özerkliğinden ayrılışı dikkat çeker ve tarihî roman da bir roman olarak tarihîliğine atfedilen özelliği dışında ilk olarak roman olması üzerinden değerlendirilmelidir.

Tarihî romanın 'tarih konulu romanlar' içine dâhil edilen alt başlıklarıyla aynı sayılması, bu konuda açıklama yapılmasını gerektirmiştir. Çalışmada türün ne olduğuna genişçe yer verilme sebebi de budur. Tür çözümlemesinin iletişime yönelik hedefini gerçekleştirmek için bu konuda uzlaşılması gerekir.

Tarihle ilgili ya da tarih konulu romanlar içerisinde 'devir romanı', 'tarih-roman', 'tarihî popüler roman' ve 'yeni tarihselci roman'lar vardır ve bu romanlar klasik tarihî roman anlayışından farklıdır. Çalışmanın birinci bölümünde anlatıldığı üzere bu durum, tarihin konu olarak ele alınması değil, âdeta roman tekniklerinin kullanımına yönelik bir farklılaşma getirmiştir. Bu farklılaşmadaki referans noktalarına dikkat edilirse görülecektir ki bu kabul, romanın ögeleriyle de desteklenmektedir. Çünkü klasik tarihî romanın dışında tuttukları, onun tanımlanmasını sağlamıştır. Bir tema, pek çok türün konusu olabilir. Bu sebeple türü belirleyen konu olamaz. Burada

yapılan tanımlama, bir konu ayrımı meselesi zannedilmemelidir. Bu bir akım problemi de değildir. Burada klasik, romantik, modern şeklinde bir sınıflama da yapılmamaktadır. Çalışmada klasik adlandırması, onu postmodern olandan ayırma amaçlı kullanılmıştır. Postmodern olan, tarihi ele aldığında bir gönderge problemi taşımaktadır. Tarihî roman terimi ise zaten klasik olan için kullanılmaktadır. Bu anlamda devir romanı, tarihî popüler roman, tarihî postmodern roman 'tarih konulu roman'dır ama tarihî roman değildir. Fakat tarihî roman, kalıplaşmış bir terim olarak -diğerleri gibi- tarih konulu romanlardandır.

Roman, gerçek olan ya da olduğu varsayılan şeyleri anlatmıştır; tarihî roman ise gerçekliğe biraz daha fazla yaklaşmaktadır. Bu nedenle de tarihî roman terimi alt türlerin belirginleşmesine yol açtığı için ayrışmacı, var olan tanımlamalarla uyarak yeni bir isimlendirmenin yeni bir karışıklığa yol açma durumuna karşın tutucu, var olan bilgi üzerine yenilik kattığı için de kümülatif bir tanıma ulaşmıştır. Böylece türün süreç içerisinde anlamlandırılabilir oluşu da bu tanımla görülmüş olacaktır.

Bu çalışmada, Lukacs'ın klasik tarihî roman tanımı göz ardı edilmeden Türk edebiyatındaki örnekler düşünülerek bu görüşler ortaya atılmıştır. Klasik gerçekçi ve yeni tarihselci yaklaşımın getirdiği ayrımlarla tarih konulu romanların ne olduğu anlatılmıştır. Böylece türe sadece içerik olarak bakılmamış, biçim olarak da yaklaşılmıştır. Aynı yaklaşım karakterleştirme terimleri için de kullanılmıştır. Bu terimlerle ilgili açıklamalar yabancı dilde yazılmış kaynaklarla da birlikte düşünülerek değerlendirilmiştir. Bu nedenle terimlerin yabancı dildeki karşılıkları ve okurun bazı ifadeleri daha iyi anlamlandırmasını sağlamak için dipnotlar kullanılmıştır.

Bu konuda birinci bölümde tarihî romanda teknik yapı ele alınırken karakterler, tipleşen ve yuvarlaklaşan karakter[239] olarak ele alınmıştır. Bu karakter terimleri bir süreci anlatmaktadır. Tarihî romanlarda genellikle tipleşen karakterler vardır. Bu nedenle de tarihî romanlar düz karakterlerin oluşturduğu romanlar olarak bilinirler. Ancak tespitlerimize göre bu romanlarda değişken karakter özelliği gösteren karakterler olduğu gibi düz karakterler de değişken özellik göstermiştir.

Mesela klasik tarihî romanlarda yuvarlaklaşan yaratma karakterler, yazarın sözcülüğünü üstlenmiştir. *Yeniçeriler*'de genellikle düz karakterler yer alırken Ayşe karakterinin yuvarlaklaştığı ve sosyal tipe yaklaştığı anlar

239 Yuvarlaklaşan karakter, değişken karakter demek değildir. Çalışmanın birinci bölümü ile ikinci bölümün ilk başlığında anlatılan Fishelov'un tipiklik derecesini anlamlandıran bir süreci düşündürür.

karakter söylemleriyle gösterilir. *Kilit*'te Sarı Hoca, *Hilal Görününce*'de Zehra Ana stereotipten sosyal tipe yaklaşır. Tipleşen yaratma karakterler ise tematik güce destek olur. *Gözyaşı Çeşmesi*'nde Zarema stereotiptir. Ancak romanın sonunda oldukça mitik bir karakter temsiline bürünür ve karikatürleştir. Bu karikatür bir nevi kötücül kadının cisim bulmuş hâli gibidir. *Yeniçeriler*'de Şahap ise masal karakterlerine dönüşerek karikatürleşir. *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*'da Yıldız, Aydın ve Güneş mitleşir ve romanın sonunda bir sembol olarak kalır. Tipleşen tarihî kişi de tematik güce destek olur. Bu karakterler 'kurgusal olmayan kurgu' eleştirisine sebep olur. *Savcı Bey*'de Savcı Bey'in romanın sonuna doğru değişken karakterken olay örgüsüne odaklanma ve tarihsel tinle yüzleşme nedeniyle romanda tekrar tipleşmesi söz konusudur. Yazarın tarihî kişinin bireysel yaşam ayrıntılarına odaklanmasıyla ise anlatıda yuvarlaklaşan tarihî kişi ortaya çıkar. Bu durum, tarihî romancının tarihçiden farkını gösterir. *Cezmi*'de Perihan ve Âdil Giray, romanın bazı kısımlarında stereotipten çıkar, sosyal tipe yaklaşırlar. *Kanunî Sultan Süleyman*'da Kanunî, nadir de olsa baba oğul meselesinin anlatıldığı yerlerde yuvarlaklaşan karakter özelliği gösterir. *Safiye Sultan*'da Safiye Sultan değişken karaktere yaklaşır; III. Murat ve III. Mehmet stereotip karakter olarak kurgulandığı hâlde zaman zaman yuvarlaklaşır. *Osmancık*'ta Ede Balı, stereotipten sosyal tipe yaklaşır. *Gündönümü*'nde Fatih Sultan Mehmet, değişken karaktere dönüşür. Böylece tarihî kişilerin sadece ikinci dereceden kurgulanmadıkları ve tipik özelliklerle sınırlanmadıkları görülür.

Klasik tarihî romanlarda genelde stereotip özellik gösteren karakterler, ikinci ya da üçüncü dereceden karakterler olarak romanda yer alırlar ancak bu çalışmada, karakterlerin metinde yer alma süreçleri konusundaki tekrarlanagelmiş kabullerin aksinin de mümkün olduğu tespit edilmiştir. Bu konuda dikkat çeken örneklerden biri de Safiye Sultan ve Hürrem Sultan gibi stereotiplerin romanlarda oldukça canlı karakterleştirilmesidir. Onların stereotipleşmesi sadece karakterleştirmedeki istikrarı göstermektedir.

Çalışmanın ikinci bölümü, "Karakteri Yeniden Düşünmek ve Klasik Tarihî Romandaki Karakterlerin İncelenmesi"dir. Bu bölüm de birinci bölümdeki temel bilgiler ayrıntılı olarak ele alınır ve seçilmiş romanlar üzerinden uygulaması yapılır. Bu nedenle bu bölümde de teorik açıklamalara sıkça yer verilmiştir. İlk olarak kişi, figür, karakter (düz ve değişken karakter), başkarakter (kahraman), merkez karakter, egemen karakter, figüratif karakter terimlerinin anlamı ve bu terimlerle eş anlamlı olduğu düşünülen diğer adlandırmalar açıklanmıştır. Bu konuda çalışmamıza Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü*, önemli katkı sağlayan bir kaynak olmuştur. Yerli ve yabancı çalışmalarda kişi, karakter ve figür terimlerinin bir arada kullanılmış olduğu

dikkat çekmiştir. Bu nedenle kitapta karakter ve karakterleştirme kelimeleri odağında birlik sağlanmaya çalışılmıştır.

Karakterleştirme teorilerine bakıldığında da Aristo'dan başlayan Forster, Rimmon-Kenan, Harvey, Henry James, Fishelov, Ewen, Hochman, Margolin, Palmer Alan, Bourneur-Quellet, Étienne Souriaux, Hawthorn, Bremond, Propp, Greimas, Campbell, Tobias, Frye, Bahtin, Goffman, Bartle, Fletcher, Greenhill gibi isimlerin karakterler hakkındaki sınıflamalarına değinilmiştir. Bu çalışmada mimetik ve antimimetik teorilerle bir sentez yapılmıştır. Bunun için de tematik, sentetik ve mimetik yaklaşımların hepsi tüm karakterler için düşünülmüş ve bu yaklaşıma malzeme veren ölçütlere göre değerlendirilmiştir. Ancak klasik tarihî roman için dahi tek bir yaklaşımla teorik çıkarım yapılmasının mümkün olmadığı görülmüştür. Bu yüzden bu çalışmada hangi romanda hangi karakter özelliğinin baskın olduğunu tespit etmek için uygulanabilir sabit bir şablon oluşturulamamıştır. Çünkü çalışmada her karakter teori şablonlarından bir parçayı temsil etmiştir.

Tarihî romanda karakterleştirmenin incelenmesi, ilk olarak karakterlerin türe olan gerçeklik yaklaşımı nedeniyle tarihî kişiler ve yaratma karakterler olarak ele alınmıştır. Childs ve Fowler'ın hazırladığı *Literary Terms* sözlüğündeki "historical novel" maddesinde postmodern olanlar için 'historical novel' yerine 'historical fiction' terimi kullanılmış (Childs ve Fowler, 2006, s. 108) ve burada anlatılan karakterlere tarihî kişi (historical persons) denilmiştir. Bu çalışmada da benzer bir ayrım kullanılmıştır. Tarihte gerçekten yer alan kişiler için genel adlandırma olarak kullanılan 'karakter' kelimesinin yanı sıra 'tarihî kişi' adlandırması da benimsenmiştir. Bu nedenle tarihî olmayan karakterler, 'yaratma karakter'ler olarak adlandırılmıştır. Yaratma karaktere kurmaca karakter denilmeme sebebi, tarihî kişilerin de metne dâhil olduktan sonra kurmaca karaktere dönüşmeleridir. 'Yaratma karakter' terimiyle tarihî kişilerden ayrılan bir niteliğe vurgu yapmak mümkün olabilmiştir.

Daha sonra ikinci bölümün ikinci alt başlığında karakterin teknik bakımdan anlatı söylemindeki yeri sorgulanmıştır. Karakterin metne yerleşmesini sağlayan anlatıcı, yöntem, ilke ve süreçlere odaklanılmıştır. Klasik tarihî romanlarda anlatıcı karakterleştirmesi, genellikle anlatı içerisindeki bilgi aktarımını sağlamak üzere yapılır. Bu nedenle de yer yer karakterlerin eylemlerine değinilir ve onların fiziksel özellikleri anlatılır. Bütün romanlarda böyle olmamakla birlikte genellikle yazarla örtüşen bir anlatıcı ile karşılaşılır. Ancak yazardan bağımsız şahsileşmiş anlatıcılar tarafından da karakterleştirme söz konusu olabilir. Ayrıca tarihî romanların bir kısmı anlatıyı diyaloglarla sürdürdüğü için bu romanlarda anlatıcı karakterleştirmesindense

figür karakterleştirmesinin daha çok kullanıldığı görülmüştür. Bu tercihler, yazarın metne müdahaleyi bırakıp karakterin özgürleşmesine izin vermesiyle gerçekleşebilir. Anlatıcı bazen diyalogların sonunda kullanılan eklentili sözlerle anlatının serbestliğine engel olur ya da *Cezmi* romanında olduğu gibi karakterlerle ilgili tanıtmalar parantez içinde verilir. Bu durumlar, yazarın anlatıcıdan uzaklaşamadığı ve metni serbest bırakamadığı örneklerdendir. Klasik tarihî romanlar içerisinde *Gözyaşı Çeşmesi*'nde karakter anlatıcı ile karakterin iç monoloğu arasında okura çok yönlü bir bakış kazandırıldığı tespit edilmiştir.

Romanlarda 'figür karakterleştirmesi' örnekleri de görülmüştür. Bunlar anlatıcı rolünde değildirler. Zaman zaman karşıt karakterlerin tanıtımlarının yapılmasında rol alırlar; bazen de bu karakterleştirme ile okurun anlatıcıya güveni sağlanmaya çalışılır. Karakterler arasındaki bu ilişki kurguyu destekler. Figür karakterleştirmesinde karakterin kendi kendini tanıtmasına izin verilen örnekler mevcuttur. Bu örnekler, bazen tarihî kişilerin anlatımlarında, bazen Türklüğün yüceltilmesi gibi bir temaya yönelmede, nadir de olsa karakterin iç çatışmasında önemlidir.

Karakterin sunumunda kullanılan yöntemlere bakıldığında ise iki yaklaşım dikkati çeker. Bunlardan biri 'açık karakterleştirme/açıklama yöntemi'; diğeri 'kapalı karakterleştirme/dramatik yöntem'dir. Bu iki yöntem, çeşitli tekniklerle değerlendirilmiş ve klasik tarihî romanların genellikle açık karakterleştirmeyle kurulduğu görülmüştür. Böylece okur 'blok karakterleştirme', 'dinamik karakterleştirme', 'eponim' ve 'epigraf' teknikleriyle edebî metnin çerçevesi olan kültürel alana doğrudan yönlendirilmiştir. Kapalı karakterleştirmede, okurun çıkarımlarına da izin verilmiştir. Bu nedenle okur, ilk olarak anlatıcının güvenilir ya da güvenilmez olduğuna karar vererek tutum geliştirir. Böylece anlatıcının 'ima edilen yazar'ın normlarına uyup uymadığı kontrol edilir.

Klasik tarihî romanlarda çoğunlukla 'güvenilir anlatıcı' örneği sunulmuştur. Bunun sebebi, yazar otoritesiyle açıklanabilir. Mesela Şengül, Sepetçioğlu'nun kişisel dil kodlarıyla geleneksel olanı bir arada tutarak ortak bir duyuş üzerinden bilinç oluşturduğunu söyler (Şengül, 2007, s. 64). Romanın gelişim çizgisinde zaman zaman güvenilmez anlatıcı modeline yaklaşan örneklerle karşılaşılsa da yazar anlatıcının güvenilir bir şekilde okurla sözleşmesi dikkat çeker. Hatta çoğu romanda anlatıcının karakterlere taraflı yaklaşımı söz konusu olur. Bu durum da 'ima edilen okur'un kurulduğunu gösterir. Bu kurguda ironik bir yaklaşım da söz konusu değildir.

Anlatıcının zaman zaman bir anda biz söylemiyle araya girmesi ihtimali vardır. Anlatının ben diliyle kurulduğu romanlarda da ironik değil, tutarlı bir anlatım vardır. Bu konuda farklı bir örnek olarak *Kara Davud* dikkat çeker. Ancak bu romanın da sonraki baskılarında olay örgüsünde değişiklik yapılmasına rağmen anlatıcının bakış açısı aynı kalmıştır. Bu bakımdan bazı romanlar istisna olsa da genel itibarıyla kapalı karakterleştirmede güvenilir anlatıcıdan yapılan okur çıkarımları mümkün olmuştur. Kapalı karakterleştirmeye karakterler açısından bakılırsa, onların ahlaki ve ideolojik bakımdan romandaki varoluşlarını tespit etmeye odaklanılmıştır. Bu nedenle de okur, karakterlerin sözel ve sözel olmayan davranışları ile fiziksel ve somut işleri hakkında kendi zihinsel süreçleriyle çıkarımlar yapmıştır.

Tüm bu anlatımlar ve çıkarımlar gerek açık gerek kapalı karakterleştirmede, karakter oluşumunda tutarlılığı sağlayan ilkelerle sonuca ulaşabilir. Bu ilkeler, romandaki 'anlatı sıklığı'na zamandan ziyade karakterleştirme üzerinden de bakılmasını sağlamıştır. Böylece tekrar, tezat, benzerlik ve çıkarım ilkelerine değinilerek değerlendirmeler yapılmıştır. Bu değerlendirmeler Hawthorn'un olay örgüsüne yönelik tanımıyla ve Rimmon-Kenan'ın terimleriyle birleştirilerek verilmiştir. Çünkü karakterleştirmenin anlatı sıklığı, olay örgüsüyle alakalıdır. Klasik tarihî romanlarda bu birliktelik de betimlenme sürecinin anlamlandırılmasında bir ön koşuldur.

Karakterin betimlenme sürecinde anlatıcının karaktere verdiği yetkiler, sadece olay örgüsüyle değil, söylemlerle de ifade bulur. Burada Yavuz Demir'in şu soruları oldukça isabetlidir: "İlk cümlesinden itibaren kurmacanın; olaylara biçim vererek onları hakiki öyküye dönüştüren entrik yapıyı idrak edebilir miyiz? Ya da itibar-ı amme endişesi tarz-ı hâlden uzak mı düşürür kurgulayıcıyı?" (Demir, 2017, s. 8). Bu sorular Booth'un Boccaccio ile ilgili değerlendirmesine benzemektedir. Sanatkârlık "… tek bir üstün anlatı tarzını takip etmesinde değil, çeşitli gösterme biçimlerinin hizmetine çeşitli anlatma biçimlerini sokmaktaki becerisinde yatar." (Booth, 2012, s. 27). Öyleyse söyleyiş de betimlenme sürecinin en önemli değeri olarak tarihî romanın bir parçasıdır.

Çalışmada bütünlüklü bir teorik alan oluşması hedefiyle karakterin betimlenme sürecine yönelik söylemle ilgili terimlerin anlamlarına yer verilmiştir ve değerlendirmede dolaylı tanımlama, dolaysız tanımlama, süreç içinde tanımlama ve süreç içinde yineleme şeklinde alt başlıklar tercih edilmiştir. Bu başlıklar altında ise teknikler, doğrudan iç çözümleme, dolaylı iç çözümleme, serbest dolaylı söylem şeklinde ele alınmıştır. Psiko-anlatı terimi, dolaylı iç çözümlemenin ruhsal bir çıkarım ifade etmesi anlamıyla kullanılmıştır.

Anlatımlı monolog da karakterin sesini çağrıştıran bir anlamda ifade edilmiştir. Buna göre klasik tarihî romanlarda genellikle doğrudan tanımlama söz konusudur. Ancak bu, klasik tarihî roman için -sürekli anlatılan ve kabul görmüş- ölçü değildir. Çünkü romanlarda dolaylı iç çözümleme örneklerine de yer verilmiştir ve bu örnekler, zaman zaman karakterin ruhsal büyüme sürecine de işaret etmiştir. Klasik tarihî romanlarla ilgili bu tarz kalıp düşüncelerin sebebi, yazar müdahaleleridir. Mesela dolaylı iç çözümlemeler, genellikle karakter diline benzerken bazı romanlarda yazarın muhayyilesini düşündürür. Oysa okur için karakterin zihninden geçenler önemlidir. Yazar anlatıcı, karakterini serbest bırakmayıp onu kendi düşüncelerinin sözcüsü yapınca, söylemlerde kimin konuştuğu ve kimin düşündüğü konusunda çelişki ortaya çıkmıştır. Bu çelişkinin bilinçli olarak kullanıldığı 'serbest dolaylı söylem' örneklerine de rastlanılır. Vermeule, okurun karakterin bakış açısına odaklanmasıyla metne bağlanabildiğini söyler (Vermeule, 2013, s. 79). "Serbest dolaylı söylem, yazarların bizim zihin okuma yeteneklerimize baskı uygulamak için kullandıkları en önemli edebî tekniklerden biridir." (Vermeule, 2013, s. 121). Burada anlatıcı ile karakterin sesi birbirine karışır.

Klasik tarihî romanlarda zaman zaman iç monologa yaklaşan söylemlere yer verildiği gibi nadir de olsa iç monolog tekniğiyle karakterleştirme mümkün olmuştur. 'Serbest dolaylı söylem' ve 'iç monolog' genelde değişken karakter özelliği gösteren ya da yuvarlaklaşan karakterlerin tanıtımında önemli olmuştur. Bazı istisna örnekler de vardır. Bu örnekler, kurgu zayıflığı nedeniyle olay odaklı bir bakışla serbest dolaylı söylemin karakterleştirmeye katkı sağlayamadığı durumlardır. Bunlar, karakter hakkında psikolojik bir çıkarım yapılmasını ve roman karakterlerinin canlandırılmasını zorlaştırmıştır.

Çoğu klasik tarihî roman, karakterleştirme konusunda kaygı taşımayan yazarlarca kaleme alındığı için eklenti sözlerle dolaysız tanımlamaları kullanmıştır. Zaman zaman diyaloglar da buna izin vermiştir. Hatta tiyatro metnine benzer bir şekilde karakter söylemlerinin roman boyunca sürdüğü görülmüştür. Diyalogların bazıları karakterlerin ruhsal durumlarını ortaya çıkarmış ancak çoğu romanda yazarlar bu tekniği, karakterlerin kendileriyle ilgili aktarımlarından faydalanarak kimlik tanıtma amaçlı kullanmıştır. Ancak başka karakterlerin diyalogla anlatıldığı örnekler de vardır. Böylece figür karakterleştirmelerinde diyalog tekniği önem kazanmış görünür. İç monolog ise karakterlerin yuvarlaklaşan karakter özelliği gösterdiği örneklerin ortaya çıkmasına aracı olmuştur. Mesela figüratif bir karakterin bu söylem sırasında canlanması ve tarihî kişinin ruhsal büyüme sürecinin okurla paylaşılması iç monolog tekniğiyle mümkün olmuştur. Klasik tarihî romanda dolaysız tanımlama içinde iç monolog ve dolaylı tanımlama içinde

serbest dolaylı söylem örnekleri en az kullanılmış teknikler olmasına rağmen karakterin varoluşuna en çok katkı sağlayan teknikler olmuşlardır. Ayrıca bazı dolaylı iç çözümleme örnekleri, iç monologdan daha çok karakter varlığını ortaya koymuştur.

Süreç içinde tanımlamada ve yinelemede ise karakterleştirmenin bir süreç olduğu gösterilmiştir. Bu kısım, yazarın tercihiyle alakalıdır. Romanlarda genelde karakterlerle ilgili bilgiler bir yığın hâlinde verilip tekrarlara gidilirken bazı romanlarda kurgulama becerisiyle geciktirimden yararlanılmıştır. Yani tüm klasik tarihî romanlarda karakterin kahramanlık göstermesi, ad kazanımı ve olgunlaşması süreçleri takip edilmez. Bazen bir mektup metniyle bazen edebî parçalarla süreç farklı bir şekilde ilerleyebilir.

Çalışmanın ikinci bölümündeki üçüncü ana başlıkta, karakterin yaratma özgürlüğü bakımından anlatı söylemindeki yeri açıklanmaya çalışılmıştır. Burada yazarın karaktere kazandırdığı özellikler (ad kazanma, fiziksel özellik, tamamlayıcı bir unsur), karakteri değişime götüren süreç ve sebepler (dil, inanç, ideoloji, yardımcı rol, yeni kimlik), karakteri sınırlandıran ögeler (etik, estetik mesafe, tarihsel ayrıntı, diğer romanlarda birbirine benzeyen ya da farklılaşan karakterler, zaman, mekân), anlatı durumu (içöyküsel, dışöyküsel anlatıcı) değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeler çalışmanın birinci bölümünde yer alan "Tarihî Romanda Teknik Yapı" başlığında özetlenen kısımların, roman örnekleriyle genişçe açıklandığı sonuçları göstermektedir.

Bu bölümde karakterlerin tarihî bir kişi olarak yüceltilmesinin ya da eleştirilmesinin, yaratma karakterlerin anlatıya katılmasının ve tarihî kişilerle olan ilişkilerinin sebepleri ve süreçleri tartışılmıştır. Buna göre de ikinci bölümün son kısmında üçe ayrılan hedeflerin hipotezi kurulmuştur. Son kısım bu nedenle metnin, okurun ve yazarın maksadı şeklinde üçe ayrılmıştır. Metnin maksadında arketipsel yönelimlerine göre tarihî kişiler ve yaratma karakterler ele alınmıştır. Buradaki değerlendirmelerle klasik tarihî romanda çok rastlanılan 'kahraman karakter' ve 'kötücül kadın karakter' hakkında çıkarımlar yapılmıştır. Burada dikkat çekici olan tarihî bir kişi olarak gerçek yaşama dönük karakterleştirilen bir karakterin aynı zamanda arketipsel özellikler de taşıyabileceğidir. Çünkü arketipler düz karakter sayılırlar. Ancak mesela *Osmancık* romanında Osman Bey, değişken karakter özelliği taşırken, yer yer arketipsel yönelim de göstermiştir. Bu yönelim, sadece kültürel bir birikimin temsilcisi olarak Deli Dumrul ile kurulan bağı anlatmak için kurulmuştur. Onun yanı sıra romandaki karakterleştirme süreci, karakteri daha çok sosyal tipten değişken karaktere yönelten bir yuvarlaklaşma

hâlindedir. Çünkü bir karakterin tarihî olması, onu geçmişle mutlak bir şekilde ilişkilendirecek kesin bir bağa sahiptir.

Yaratma karakterlerin arketipsel yönelimi ise geleceğe doğrudur. Burada kurulacak yaşantı ve anlatılara yönelik bir karakterleştirme çabası söz konusudur. Yani yaratma karakterler, geçmişte kendine benzer kahraman karakterleri çağrıştıracak, ortak bellekten yola çıkacak ve kültürel birliği sağlayacak diğer karakterlere çağrı anlamını taşımıştır.

Okurun maksadında ise karakterlerin tarihî roman örneklerinin başlangıcından günümüze kadar olan değişimine odaklanılmıştır. Bu sebeple ilk olarak *Yeniçeriler* ve *Cezmi* romanları ele alınmıştır. Çünkü bu romanların tarihî roman sayılıp sayılmayacağı bile tartışmalıdır. Bu romanlar aslında kendinden sonra yazılan pek çok tarihî romandan daha çok kurgulamaya odaklanarak yazılmışlardır. En belirgin olarak bu romanlarda bilgi aktarımı konusunda yazarın mücadelesi yoktur. Yazar, bunu anlatının doğal seyrinde yazar anlatıcı ayrımının yapılmamış olduğu bir ortamda verir. Âdeta bir tarih kitabına benzeyen pek çok romandan bu bakımdan ayrılırlar. Ayrıca yazarı tarafından gözlemlenmemiş bir zamanın anlatımını paylaşmaları ve tarihî gerçeklerden sapmamaları da onların ilk örnekler sayılması gerektiğini göstermiştir.

Çalışmada daha sonra okur belleğini kurgulayan romanlar ele alınmıştır. Bu romanlar aslında türün hedefini de göstermiştir. Çünkü yazar, mitleşmiş kişiyle okur yüzünden çelişmez ve dipnotlarla tarihsel ayrıntıları okur yüzünden kullanır. Bu hedefle klasik tarihî romanlar temaya ve eserin yazılma zamanına odaklanır. Karakterleştirme böylece olay örgüsüyle olan ilişkisinde kendine yazarın denetimine göre bir alan açabilir. Çünkü Cumhuriyet döneminde Osmanlı'ya karşı alınan tavırla eski Türk tarihindeki kahraman karakterlere yönelme ya da Osmanlı mirasını reddetmek için o dönemdeki tarihî kişileri olumsuz karakterleştirme, bir bellek yaratma hedefinden ileri gelmiştir. Yani okur, yazarın maksadını ele geçirmiştir. Bu konuda ilgi çekici olan ise kişisel gelişim sürecindeki karakterleştirme örnekleriyle verilmeye çalışılanlardır. Bu hedefte olan romanlar âdeta örnek okuru kurmuştur. Karakterin kendini keşfe odaklanan bu romanlarda yazar, karakterinin kendini sorgulamasına izin vermiştir. Bu da alışılagelen yüceltmelerin ve tanrılaştırılan tarihî kişilerden, kendileriyle ilgili iç çatışmaları olan karakterlere yönelindiğini göstermiştir. Bu, karakterlerin tipiklik derecesinin azaldığı karakterleştirmelerle mümkün olmuştur.

Yazarın maksadı kısmında ise yazarın okuru nasıl ele geçirdiği anlatılmaya çalışılmıştır. Bu kısımda 'gerçek okur' ile 'ima edilen okur' ayrımı iyice

açıklığa kavuşturulmuştur. Biyografik ve psikanalitik bir bakışla karakter ve yazar arasındaki mesafe tartışılmıştır. Sınırsız olay örgüsü kurabilecek olan karakterin eylem gücü sorgulanmış ve bu karakter tarihî kişiler ile yaratma karakterler üzerinden değerlendirilmiştir. Eylem gücü ve dönüşümleri bakımından tarihî kişilerle figüratif karakterden okurun tarihle hesaplaşmasını sağlayan kişilere ve otoriter ortak bilinçten uzaklaşıp bireyleşen kişilere kadar çeşitli örnekler temsil edilmiştir.

Yaratma karakterlerle ise gerçekliğe değil, okur üzerinde yaratılan duyguya odaklanılmıştır. Burada önemli olan dış gerçekliktir. Klasik tarihî romanlarda da bu yaratma karakterler, tarihî kişilerde olduğu gibi bir gerçeklik alanında değil, yazarın benlik tasarımında karakterleştirilmişlerdir.

Görüldüğü üzere, tarihî kişiler ve yaratma karakterler gerek arketipsel gerek biyografik ve psikanalitik çıkarımlarla okur-yazar-metin ayrımında bütünsel bir sonuca varır. Bu sonuç, klasik tarihî romanlarda karakterleştirmenin temaya göre öncelenebileceğini göstermiştir. Çalışmanın başından itibaren yapılan değerlendirmelerle beraber de düşünülürse anlaşılır ki romanın her ögesi edebî metnin bütünü için önem arz etmektedir. Karakterleştirme romanın tüm ögelerini etkileyen ve onlardan etkilenen bir süreci anlatmaktadır. Bu süreç de insana dair ve ona en yakın olanı göstermeyi başarır.

KAYNAKÇA

Ahmet Mithat (2001). *Yeniçeriler, Letaif-i Rivayat* (Haz. Fazıl Gökçek, Sabahattin Çağın). İstanbul: Çağrı Yayınları.

Ahmet Mithat (2003). *Ahbar-ı Asara Tamim-i Enzar* (Haz. Nüket Esen). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ahmet Refik (2012). *Baltacı ve Büyük Petro*. İstanbul: Akıl Fikir Yayınları.

Akça, Hilal (2016). *Kemal Tahir'in Romanlarında Yolculuk Arketipi*. (Dan. Doç. Dr. Mümtaz Sarıçiçek). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Doktora Tezi. Kayseri.

Akça, Hilal (2017). "Gözyaşı Çeşmesi/Kırım'da Son Düğün Romanında Jung Tipolojisi". *Turkish Studies*, S. 12. ss. 1-26.

Akman, Beyazıt (2017). "Fiction Or History? A Brief Theoretical Elaboration On Historical Fiction And Fictional History". *Trakya Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi,* C. 7, S. 14, ss. 85-107.

Aksoy, Mustafa (2011). "Tarih ve Sosyoloji ya da Bir İmkân Olarak Tarihsel Sosyoloji". *Türkiye'de Tarihyazımı* (Editör: Vahdettin Engin-Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 501-519.

Akşehirli, Soner. (2007). "Anlatı Biliminin (Naratoloji) Temel Terimleri ve Tanımları – Anlatı Bilimi (Naratoloji) Terimleri". www.ege-edebiyat.org/modules.php?name =News&file=article&sid=260

Akşehirli, Soner (2008). *Edebiyat Öğretiminde Terim Sorunu* (Dan. Prof. Dr. Rıza Filizok). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Doktora Tezi. İzmir.

Aktaş, Şerif (2005). *Roman Sanatı ve İncelemesine Giriş* (7. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları.

Aktulum, Kubilay (2015). "Romanesk Söylemin Tarihselleştirilmesi ya da Tarihi Yeniden Yazmak". *Bilig*, S. 73, ss. 1-14.

Aktürk, Elif (2018). *Zülfü Livaneli ve Uwe Timm'in Romanlarında Erk Sorunsalının Tarihsel Anlatımı*. (Dan. Onur Bilge Kula). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Alman Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Ankara.

Altıkulaç Demirdağ, Refika (2014). "Hikâyede Tip Sorunsalı ve Sabahattin Ali'nin Kamyon'u". *Bilig*, S. 71, ss. 1-18.

Antakyalıoğlu, Zekiye (2009). "Hero of The Novel As The Uncrownd Hero of The Epic". International BAKEA (Western Cultural Literary Studies) Symposium. Pamukkale University. Department of Western Language and Literatures. 7-8-9 October 2009.

Antakyalıoğlu, Zekiye (2016). *Roman Kuramına Giriş* (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Argunşah, Hülya (1990). *Türk Edebiyatında Tarihî Roman (Türk Tarihiyle İlgili).* (Dan. Prof. Dr. İnci Enginün). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. İstanbul.

Argunşah, Hülya. (2002a). "Tarihi Romanın Yükselişi". *Hece Türk Romanı Özel Sayısı* (3. Basım), S. 65-66-67, ss. 527-540.

Argunşah, Hülya (2002b). "Tarihî Romanda Post-Modern Arayışlar". *İlmi Araştırmalar,* S. 14, s. 17-27.

Argunşah, Hülya (2006a). "Ahmet Mithat Efendi'nin Tarihi Romancılığı". *Merhaba Ey Muharrir Ahmet Mithat Efendi Üzerine Eleştirel Yazılar* (Haz. Nüket Esen ve Erol Köroğlu). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, ss. 119-138.

Argunşah, Hülya (2006b). "Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e Türk Romanı". *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, ss. 23-100.

Argunşah, Hülya (2006c). "Tarihi Roman". *Türk Edebiyatı Tarihi.* Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları, C. 4, ss. 420-431.

Argunşah, Hülya (2016). *Tarih ve Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Aristotales (1987). *Poetika* (Çev. İsmail Tunalı). İstanbul: 1987.

Arslan, Murat (2017). *Osmancık Romanının Kaynak Metinleri* (Dan. Yrd. Doç. Dr. Adem Can). Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Erzincan.

Aslan Karakul, Songül (2011). "Vincent Jouve'un 'Dış Bükey Protagonist ve Dış Bükey Protagonist Olmayan' Kahraman Kavramlarının Tek Bir Kişide Buluşması". *Kafkas Üniversitesi VI. Ulusal Frankofoni Bildiri Kitabı*, ss. 141-149.

Âşık Paşazade (2003). *Osmanoğulları'nın Tarihi* (Haz. Kemal Yavuz-Yekta Saraç). İstanbul: Koç Kültür Sanat Tanıtım.

Atsız, Hüseyin Nihal (2015). *Bozkurtlar (Bozkurtların Ölümü ve Bozkurtlar Diriliyor)* (115. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayınları.

Ayık, Hasan (2005). "Felsefi Kavramların Oluşmasında Farabî'nin Rolü". *Gazi Üniversitesi Çorum İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C. 4, S. 7-8, ss. 77-94.

Aysevener, Kubilay (2011). "Bir İlerleme Tasarımı Olarak Tarih". *Türkiye'de Tarihyazımı* (Ed. Vahdettin Engin-Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 239-256.

Aytaç, Gürsel (1990). *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler.* Ankara: Gündoğan Basım Yayın Dağıtım.

Aytaç, Gürsel (2003). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Say Yayınları.

Aytür, Ünal. (1977). *Henry James ve Roman Sanatı*. Ankara: DTCF Yayınları.

Bachelard, Gaston (1995). *Ateşin Tinçözümlemesi* (2. Basım). Ankara: Öteki Yayınları.

Bachelard, Gaston (2018). *Mekânın Poetikası* (Çev. Alp Tümertekin. İstanbul: İthaki.

Bahadıroğlu, Yavuz (1998). *Turgut Alp*. İstanbul: Nesil Yayınları.

Bahtin, Mihail (2004). *Dostoyevski Poetikasının Sorunları* (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Metis Yayınları.

Bahtin, Mihail (2005). *Sanat ve Sorumluluk* (Çev. Cem Soydemir). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bahtin, Mihail (2014). *Karnavaldan Romana* (Çev. Cem Soydemir) (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bartle, Richard A. (2009). "Understanding the Limits of Theory". https://www.semanticscholar.org/paper/Understanding-the-Limits-of-TheoryBartle/0c7a382a9869b16e6fe38e056e2d06ae9e9b4177

Başterzi, Ayşe Devrim (2019). "Histeriden Siegfried'a Bir (Anti) Kahraman: Sabina Spielrein". Suret, S. 11, ss. 113-132.

Bayat, Fuzuli (2006). *Ana Hatlarıyla Türk Şamanlığı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Baykal, Osman Gazi (2017). "Mitoloji ve Efsanelerdeki Sıradışı Kuşlar" http://www.airkule.com/yazar/MITOLOJI-VE-EFSANELERDEKI-SIRADISI-KUSLAR-SON/1179

Belge, Murat (1972). "Tutunamayanlar". *Yeni Dergi*, S. 99, ss. 278-285.

Belge, Murat (1994). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Biricik, İbrahim (2016). "Devlet Ana Romanının Sosyolojik Boyutları". *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi TEKE*, S. 5/3, ss. 1267-1287.

Booth, Wayne C. (2012). *Kurmacanın Retoriği*. İstanbul: Metis Yayınları.

Bortolotti, Stephan Paul (2015). "The Finagling Art of Historical Fiction". *Linguistics and Literature Studies*, S. 3, ss. 111-119.

Bourneur, Roland ve Real Quellet (1989). *Roman Dünyası ve İncelemesi* (Çev. Hüseyin Gümüş). Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Boynukara, Hasan (1997). *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Boynukara, Hasan (2002). "Karakter ve Tip". *Hece Türk Romanı Özel Sayısı* (3. Basım), C. 1, S. 65-66-67, ss. 195-211.

Boyunağa, Yılmaz (1985). *Malazgirt'in Üç Atlısı* (3. Basım). İstanbul: Berekât Yayınevi.

Buğra, Tarık (1988). "Edebiyat ve Tarih". *Argos*, S. 3, s. 175.

Buğra, Tarık (2016). *Osmancık* (66. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Burke, Peter (2020). *Tarih Yazıcılığında Yeni Bakış Açıları*. İstanbul: Islık Yayınları.

Büyükarkın, Bekir (2009). *Kutlu Dağ*. İstanbul: Ötüken Neşriyat Yayıncılık.

Campbell, J, G. Fletcher ve A. Greenhill (2009). "Conflict and Identity Shape Shifting in an Online Financial Community". *Information Systems Journal*, S. 19, ss. 461-478.

Campbell, Joseph (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (Çev. Sabri Gürses). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Card, Orson Scott (2002). "Kişileştirmede İnce Ayar". *Öykü Sanatı* (Çev. Hasan Çakır) (2. Basım). Konya: Çizgi Kitabevi, ss. 22-39.

Carr, Edward Hallet (1996). *Tarih Nedir* (Çev. Misket Gizem Gürtürk) (5. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Cebeci, Oğuz (2004). *Psikanalitik Edebiyat Kuramı*. İstanbul: İthaki Yayınları.

Chandler, Daniel (2016). "Tür Kuramına Giriş". (Çev. Jale Özata Dirlikyapan). *Monograf Eleştirisi Dergisi,* S. 6, ss. 119-151.

Chandler, Daniel (2018). "Tür Kuramına Giriş". *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler*, (Ed. Jale Özata Dirlikyapan). Ankara: Doğu Batı Yayınları, ss. 15-50.

Chatman, Seymour. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Özgür Yaren). Ankara: De Ki Basım Yayın.

Childs, Peter ve Roger Fowler (2006). *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. Routledge.

Cohn, Dorrit (2008). *Şeffaf Zihinler* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Metis Yayınları.

Çağlar, Bayram (2019). "Üç Kağıtçı, Hanımın Çiftliği ve Kertenkele Filmlerindeki Din Adamı Stereotipleştirilmesi Üzerine Bir Çalışma". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, S. 37, ss. 130-148.

Çavdar, Necati (2017). "Tarihsel Biyografi İnşasında Sübjektiflik Sorunu". *Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü Dergisi*, S. 60, ss. 627-644.

Çelik, Yakup (2002). "Tarih ve Tarihi Roman Arasındaki İlişki Tarihi Romanda Kişiler". *Bilig*, S. 22, ss. 49-68.

Çetin, Nurullah (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi* (7. Basım). Ankara: Öncü Kitap.

Çetindaş, Dilek (2006). *Popüler Tarihî Romanlar ve M. Turhan Tan.* (Dan. Yrd. Doç. Dr. Kemal Timur). Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Kayseri.

Çetindaş, Dilek (2016a). "Tarihi Romanımızdaki Kadınlar Saltanatı: Pop Kültür Ürünleri Olarak Saray Kadınları ve Tarihi- Biyografik Romanları". *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiri Kitabı*. Ankara: Altan Matbaacılık, ss. 95-114.

Çetindaş, Dilek (2016b). *Türk Edebiyatında Biyografik Anlatı ve Romanlar.* İstanbul: Kesit Yayınları.

Çetindaş, Dilek (2018). "Alternatif Tarih Yazımı ve Yöre Tarihçiliği Noktasında Samim Kocagöz Romanları". *V. Uluslararası Tarih Eğitimi Sempozyumu Bildiriler*. İstanbul, ss. 48-67.

Çetintaş, Bilge Mutluay (2011). "Kurgulanan Geçmiş: Tarihsel Roman ve Tarihyazımcı Üstkurmaca". *Türkiyede Tarihyazımı* (Ed. Vahdettin Engin-Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 485-499.

Çokum, Sevinç (2016a). *Hilâl Görününce* (3. Basım). İstanbul: Kapı Yayınları.

Çokum, Sevinç (2016b). *Gözyaşı Çeşmesi*. İstanbul: Kapı Yayınları.

Demir, Ahmet (2014). *Roman ve Stereotip-Türk Romanından Örneklerle*, Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Demir, Yavuz (2017). *Kurmacanın Halleri Kalenin Bedenleri*, Ankara: Hece Yayınları.

Demiralp, Mehmet (2013). *Figür Yorumlamaları*. (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mesut Yaşar). İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Malatya.

Deneau, Daniel P. (1980). "Wolfgang Iser". *The International Fiction Rewiew*, C. 7, S. 1, ss. 76-77.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2007). "Gerard Genette Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)" http://www.ege-edebiyat.org/modules.php?name=News&file=artic le&sid=263,

Dervişcemaloğlu, Bahar (2014). *Anlatıbilime Giriş*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Dervişcemaloğlu, Bahar (2015). "Kiralık Konak'ta Anlatıcı ve Karakterleştirme". *Yeni Türk Edebiyatı Dergisi*, S. 11, ss. 55-74.

Dumantepe, Seçil (2016). "Anlatıcı ve Bakış Açısı Bağlamında Tarih Yazımı ve Tarihi Roman Ayrımı". *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*. Ankara, ss. 294-303.

Dural, Baran (1991). *Edebiyatımızın Üvey Evladı Tarihi Roman*, İstanbul: Bizim Gergef Yayınları.

Durmuş, Mitat (2007). "Tarihsel Olaylar Dizgesinin Kurgusal Metinde Yansıtılması Duyarlılığı ve Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun *Kilit* İsimli Romanı". *Erdem*, S. 49, ss. 115-122.

Dyer, Richard (1993). "The Matter of Images: Essays on Representation". London: Routledge, ss. 1-5, 11-18.

Eagleton, Terry (2014). *Edebiyat Kuramı* (4. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Easthope, Antony (2019). *Edebiyatın Dönüşümü* (Çev. Mahinur Akşehir Uygur). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Eco, Umberto (2017). *Popüler Roman Kahramanları* (Çev. Kemal Atakay). İstanbul: Alfa Basım Yayım.

Elam, Nilgün (2011). "Babalar ve Oğullar: IV. Andronikos Palaiologos ve Savcı Çelebi'nin İsyanı (1373)". *Tarih Araştırmaları Dergisi*, C. 30, S. 49, ss. 29-74.

Emecen, Feridun (2019). Mal Hatun. TDV İslam Ansiklopedisi. C. 2, ss. 182-183. https://islamansiklopedisi.org.tr/mal-hatun (Erişim tarihi 23.09.2025)

Enginün, İnci (2012). *Yeni Türk Edebiyatı Tanzimat'tan Cumhuriyet'*e (6. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ercilasun, Ahmet Bican (2018). *Atsız Türkçülüğün Mistik Önderi*. Ankara: Panama Yayıncılık.

Ercilasun, Bilge (2011). "Göktürklerle İlgili Romanlar". *Orhon Yazıtlarının Bulunuşundan 120 Yıl Sonra Türklük Bilimi ve 21. Yüzyıl" Konulu III. Uluslar Arası Türkiyat Sempozyumu Bildirileri*. Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü. Ankara, ss. 349-356.

Ercilasun, Bilge (2017). "Tarihî Romanın Anlamı ve Üç Kitap", *Prof. Dr. Necmettin Hacıeminoğlu Hatıra Kitabı*. İstanbul: Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, ss. 485-511.

Ergin, Muharrem (2011). *Orhun Abideleri*. İstanbul: Boğaziçi Yayınları.

Ergun, Sadettin Nüzhet (Tarihsiz). *Âşık Ömer Hayatı ve Şiirleri*. Semih Lütfi Matbaası ve Kitabevi.

Estes, Clarissa P. (2019). *Kurtlarla Koşan Kadınlar* (Çev. Hakan Atalay) (39. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Evin, Ahmet Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi* (Çev. Osman Akınhay), İstanbul: Agora Kitaplığı.

Fedai, Özlem (2007). "Türklerde Devlet Bilinci ve Birlik Düşüncesinin Uyandırılması Açısından Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Kilit ve Çatı Romanlarını Yeniden Okumak" *Erdem*, S. 49, ss. 19-34.

Fedai, Özlem. (2016). "Kerimcan'ın 'Bireyleşme' Yolculuğu Bağlamında Devlet Ana Romanında Arketipler". *FSM İlmi Araştırmalar İnsan ve Toplum Bilimleri Dergisi*, S. 8, ss. 159-179.

Filibeli Ahmet Hilmi (2018). *Öksüz Turgut* (Hzl. Fatih Cihat Büyükmatür). İstanbul: Palet Yayınları.

Fishelov, David (1990). "Types Of Character". *Style*, C. 23, S. 3, ss. 422-439.

Fokkema, Aleid (1991). *Postmodern Characters*. Amsterdam: Radopi.

Forster, Edward Morgan (1985). *Roman Sanatı* (Çev. Ünal Aytür) (2. Basım). İstanbul: Adam Yayınları.

Frye, Northrop (2015). *Eleştirinin Anatomisi* (Çev. Hande Koçak). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Fuchs, Elinor (2003). *Karakterin Ölümü* (Çev. Beliz Güçbilmez). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Gadamer, Hans-Georg (1990). "Tarih Bilinci Sorunu", *Toplum Bilimlerinde Yorumcu Yaklaşım* (Ed. Paul Rabinow – William Sullivan) (Çev. Taha Parla), ss. 79-106.

Genette, Gerard (1983). *Narrative Discourse an Essay in Method*. New York: Cornell University Press.

Genette, Gerard (2011). *Anlatının Söylemi* (Çev. Ferit Burak Aydar). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Geppert, Hans Vilmar (1976). *Der Andere Historische Roman*. Theorien und Strukturen einer Diskontinuierlichen Gattung. (Studien zur deutschen Literatur. 42). Tübingen: Niemeyer.

Goffman, Erving (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: The Overlook Press.

Göğebakan, Turgut (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Göğebakan, Turgut (2007). "Tarihsel Romanda Ölçüt/Sınıflandırma Sorunu". *II. Kayseri ve Yöresi Kültür, Sanat ve Edebiyat Bilgi Şöleni-Bildiriler*. Kayseri: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Gökmen, Seda ve Özay Önal (2012). "Ön-Tür Kuramı Çerçevesinde Türkçede Anlamsal Ulamların İncelenmesi". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 52, S. 2, ss. 1-19.

Gökmen, Seda (2013). "Kavramsal Ulamlama ve Öntürler". *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, C. 53, S. 2, ss. 165-179.

Görkem, İsmail (2007). "M. Necati Sepetçioğlu'nun Türk Mitolojisi ve Destan Geleneği Çalışmaları Üzerine Bir Değerlendirme". *Mustafa Necati Sepetçioğlu* (Ed. Hülya Argunşah). Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 182-191.

Gülsoy, Murat (2017). *Büyübozumu: Yaratıcı Yazarlık* (15. Basım). İstanbul: Can Sanat Yayınları.

Gür, Murat (2023). *Türk Edebiyatında Ükronya. Ankara: Günce Yayınları.*

Halkin, Leon E. (1989). *Tarih Tenkidinin Unsurları* (Çev. Bahaeddin Yediyıldız). Ankara: Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Hardee, A. Maynor ve Henry G. Freeman (1981). *French Literature Series*, C. 8, University of South Carolina. Academic Pub.

Hart, Jonathon (1994). *Northrop Frye: The Theoretical İmagination*. New York: Routledge.

Harvey, W. J. (2004). "Romanda Sosyal Ortam". *Roman Teorisi* (Haz. Philip Stevick) (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) (2. Basım). Ankara: Akçağ Yayınları, ss. 169-188.

Hawthorn, Jeremy (2014). *Roman Analizi* (Çev. Ufuk Köse, Özge Gümüş, Özcan Bayrak). İstanbul: Kesit Yayınları.

Hayta, Necdet ve Uğur Ünal (2011). "Modernleşme Döneminde Osmanlı Tarih Yazıcılığı (1789-1908)". *Türkiye'de Tarihyazımı* (Editör: Vahdettin Engin-Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 137-153.

Hocaoğlu, Durmuş (2003). "Orada Öylece Duran Tarih". *Bilgi ve Düşünce*, S. 4. İstanbul, ss. 82-87.

Holman, C. Hugh (1980). *A Handbook to Literature* (4. Basım). Indianapolis: The Odyssey Press.

Huyugüzel, Ö. Faruk (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Ilger, Julia (2010). "Rezension: Der Historische Roman. Geschichte umerzählt-von Walter Scott bis zur Gegenwart". H-Soz-Kult. hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/rezensionen/2010-3-138.pdf (Erişim tarihi 23.09. 2025).

Irzık, Sibel (2014). "Giriş". *Karnavaldan Romana*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Iser, Wolfgang (1980). *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response*. Johns Hopkins University Press.

Issı, Ahmet Cüneyt ve Özden Apayrı (2005). "Nazan Bekiroğlu Anlatılarında Karakterizasyon". *Türk Edebiyatı*, S. 383, ss. 74-77.

Işınsu, Emine (2014). *Ak Topraklar* (2. Basım). İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

İskender Fahreddin (1933). *Asya'dan Bir Güneş Doğuyor*. İstanbul: Akşam Kitaphanesi.

Jacobs, Naomi (1990). *The Character of Truth-Historical Figures in Contemporary Fiction*. Southern Illinois University Press.

Jahn, Manfred (2015). *Anlatıbilim Anlatı Teorisi El Kitabı* (Çev. Bahar Dervişcemaloğlu) (2. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Jenkins, Keith (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek* (Çev. Bahadır Sina Şener). Ankara: Dost Kitabevi.

Jirmunskiy, V. M. (2018). *Türk Kahramanlık Destanları* (Çev. Mehmet İsmail, Hülya Arslan Erol). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Jung, Carl Gustav (2005). *Dört Arketip* (Çev. Zehra Aksu Yılmazer) (2. Basım), İstanbul: Metis Yayınları.

Jusdanis, Gregory (2012). *Kurgu Hedef Tahtasında*, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Kacıroğlu, Murat (2016). "Cumhuriyet Sonrası Popüler Tarihi – Macera Romanlarda Kemalist Tarih Tezinin Etkisi Üzerine". *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*, ss. 115-126.

Kaplan, Mehmet (2007). *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 (Tip Tahlilleri)* (7. Basım). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kara, Halim (2017). *Osmanlı'yı Tahayyül Etmek*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Karabay, Muhsin (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu İçin". *Mustafa Necati Sepetçioğlu* (Ed. Hülya Argunşah). Ankara: TC. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, ss. 88-95.

Karaca, İsmail (2004). *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili, 1951-1960).* (Dan. Prof. Dr. Kazım Yetiş). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. İstanbul.

Karaca, İsmail (2006), "Tarihi Romanlarda Mekân-Coğrafya", *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*. C. 34, ss. 71-90.

Karaca, Şahika (2019). *Kötücül Kadın*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Karataş, Cengiz (2016). "Tarihi Romanda Gerçeklik ve Kurgu İlişkisi", *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı*, ss. 214-221.

Kaya, Muharrem (2004). *Türk Romanında Destan Etkisi*. Ankara: T.C. Turizm ve Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kıran, Ayşe (Eziler) ve Zeynel Kıran (2011). *Yazınsal Okuma Süreçleri* (4. Basım). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Kocakaplan, İsa (2003). "Sevinç Çokum İle Konuşma: 'Ben Aslında Keşfedilmemiş Bir Şairim'". *Türk Edebiyatı*, S. 356, ss. 16-24.

Koçu, Reşat Ekrem (2004). *Yeniçeriler* (3. Basım). İstanbul: Doğan Kitap.

Korat, Gürsel (2001). "Romanda Üç Tutum ve Tarih", *Tarih ve Roman*, (Ed. Bahriye Çeri), İstanbul: Can Yayınları, s. 66-76.

Korkmaz, Ramazan (2007). "Çatı Romanında Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi". *Erdem*, S. 49, ss. 123-134.

Korkmaz, Ramazan (2018). "Sabahattin Ali'nin Romanlarında Karakterler/Kişiler Dünyası". (Ed. Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin) *Romanda Kişiler Dünyası,* Ankara: Akçağ Yayınları, ss. 11-23.

Kozanoğlu, Abdullah Ziya (2003). *Gültekin*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat.

Kozanoğlu, Aptullah Ziya (1942). *Kızıl Tuğ* (4. Basım). İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Kozanoğlu, Aptullah Ziya (1948). *Türk Korsanları* (4. Basım). İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Kozanoğlu, Aptullah Ziya (1958). *Savcı Bey* (5. Basım). İstanbul: Türkiye Yayınevi.

Kozanoğlu, Aptullah Ziya (1964). *Kolsuz Kahraman* (9. Basım). İstanbul: Atlas Kitabevi.

Kozanoğlu, Aptullah Ziya (Tarihsiz). *Patronalılar* (4. Basım). İstanbul: Atlas Kitabevi.

Levi – Strauss, Claude (2016). *Mit ve Anlam* (Çev. Gökhan Yavuz Demir) (3. Basım). İstanbul: İthaki Yayınları.

Lippmann, Walter (1998). *Public Opinion*. Transaction Publishers.

Lodge, David (1992). *The Art Of Fiction*. New York: Penguin Group.

Löwenthal, Leo (2017). *Edebiyat, Popüler Kültür ve Toplum* (Çev. Beybin Kejanlıoğlu). İstanbul: Metis Yayınları.

Lubbock, Percy (1957). *The Craft of Fiction*. London: The Viking Press.

Lukacs, Georg (2014). *Roman Kuramı* (Çev. Cem Soydemir) (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Lukacs, György (2010). *Tarihsel Roman* (Çev. İsmail Doğan), Ankara: Epos Yayınları.

MacKay, Marina (2018). *Roman Nedir* (Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Mehmed Nâfi (2018). *Türk'ün Romanı*. Edirne: Ceren Yayıncılık.

Mendel, Gerard (2000). *Babaya İsyan* (Çev. Hüsen Portakal). İstanbul: Cem Yayınevi.

Mendelsund, Peter (2015). *Okurken Ne Görürüz?*. İstanbul: Metis Yayınları.

Moralızade Vassaf Kadri (2006). *Şimal Rüzgârı* (Haz. Zeki Taştan) Ankara: Akçağ Yayınları.

Morgan, Jill, M. (1990). "What Makes A Good Historical Novel?", *The Writer's Handbook,* (Ed. Sylvia K. Burack), Boston: The Writer INC., 55. episode, s. 262-265.

Mullan, John (2006). *How Novels Work.* Oxford University Press.

Müller, Wolfgang G. (1991). "Interfigurality-A Study on The Interdependence of Literary Figures". *Intertextuality* (Ed. Heinrich F. Plett). Walter de Gruyter, ss. 101-121.

Naci, Fethi (1986). *Eleştiri Günlüğü*. İstanbul: Özgür Yayın Dağıtım.

Namık Kemal (2014). *Cezmi* (Haz. Orhan Oğuz) (2. Basım). İstanbul: Özgür Yayınları.

Namık Kemal (2016). *Celaleddin Harzemşah*. (Haz. Abdullah Şengül). İstanbul: Kesit Yayınları.

Narlı, Mehmet (2016). *Öykü Burcu*. İstanbul: İz Yayıncılık.

Neale, Steve (2018). "Türe İlişkin Sorular". *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler* (Ed. Jale Özata Dirlikyapan). Ankara: Doğu Batı Yayınları, ss. 108-146.

Nemutlu, Özlem (2016). "Ahmet Mithat Efendi'nin Romanlarında Roman Kahramanları ve Yazar-Anlatıcının Okudukları Tarih Kitapları, Tarihçiler". *III. Milletlerarası Tarihi Roman ve Romanda Tarih Bilgi Şöleni Bildiriler Kitabı.* Ankara, ss. 57-66.

Onega, Susana ve José Angel Garcia Landa (2002). *Anlatıbilime Giriş* (Çev. Yurdanur Salman, Deniz Hakyemez). İstanbul: Adam Yayınları.

Oppermann, Serpil (1999). *Postmodern Tarih Kuramı*. Ankara: Evin Yayıncılık.

Ortaylı, İlber (2016). *Türklerin Tarihi 2,* İstanbul: Timaş Tarih.

Ortaylı, İlber (2017). "Osmanlıların Tarihyazıcılığı Üzerine". Resmi Tarih Yalanları. (9. Basım) İstanbul: Profil Kitap.

Oylubaş Katfar, Duygu (2017). "Tarihî Roman ve Karakterleştirme Üzerine: Hilâl Görününce'den Gözyaşı Çeşmesi'ne". *Kesit Akademi*, C. 9, ss. 313-319.

Oylubaş Katfar, Duygu (2018). "Babanın Alfa Erkek Karakteri: Tarihî Romanlarda Oğlunu Öldüren Sultanlar". *IJHE,* S. 4, ss. 217-235.

Özata Dirlikyapan, Jale (2018). *Edebiyatta, Sinemada, Televizyonda Tür Kuramı Temel Metinler.* Ankara: Doğu Batı Yayınları, ss. 7-13.

Özdemir, Hakkı (2011). *İkiz Hayaletler Roman ve Şürekâsı*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Özön, Mustafa Nihat (2009). *Türkçede Roman* (İkinci Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Öztürk, Nermin (1992). *Tarihi Romanlar ve 19. Yüzyılda Yazılmış Üç Tarihî Romanın Değerlendirilmesi.* (Dan. Prof. Dr. Sadık K. Tural). Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Özyıldırım, Işıl (2001). "Tür Çözümlemesi: Yönelimler, Yöntem ve Sınırlamalar". *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, C. 18, S. 2, ss. 67-78.

Pamuk, Orhan (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Parla, Jale (2005). "Edebiyatta Karakter ve Tip". *Kitap-lık*, S. 83, ss. 77-80.

Parla, Jale (2021). *Don Kişot'tan Bugüne Roman* (16. Basım). İstanbul: İletişim Yayınları.

Parlatır, İsmail (2019). *Türk Romanında Tipler.* Bursa: Ekin Yayın Dağıtım.

Plisnier, Charles (2003). *Roman Üzerine Düşünceler* (Çev. Hilmi Uçan). Ankara: Hece Yayınları.

Pospelov, Gennadiy (2014). *Edebiyat Bilimi* (3. Basım) (Çev. Yılmaz Onay). İstanbul: Evrensel Basım Yayın.

Propp, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi* (Çev. Mehmet Rifat-Sema Rifat). İstanbul: Bilim Felsefe Sanat Yayınları.

Ranciére, Jacques (2011). *Tarihin Adları* (Çev. Cemal Yardımcı). İstanbul: Metis Yayınları.

Rank, Otto. (2016) *Kahramanın Doğuş Miti* (Çev. Gökçe Yavaş). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Rezaeiyeh, Yasin Abdollahzadeh Azar (2015). *İfade Olarak Figür* (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mustafa Salim Aktuğ). Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Ricoeur, Paul (2009). *Zaman ve Anlatı: İki/Tarih ve Anlatı* (Çev. Mehmet Rifat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Ricoeur, Paul (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş* (Çev. M. Emin Özcan). İstanbul: Metis Yayınları.

Rifat, Mehmet (2012). *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme Michel Butor'un Değişim'i*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Rimmon – Kenan, Shlomith (1983). *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*. London: Routledge.

Saç, Batuhan (2019). "M. Bilgin Saydam'la Söyleşi: Huzursuzluk, Kahraman ve Serencâmı". *Suret*. İstanbul: İthaki Yayınları, ss. 133-157.

Sağlık, Şaban (2007). "Öykülerdeki 'Tip'lerin Yaşadıkları Yer ve Zamanla İlişkileri ve Dönemlerin Belirlediği Tipler". *Hece Öykü*, S. 22, ss. 56-68.

Sağlık, Şaban (2010). *Popüler Roman Estetik Roman*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Say, Yağmur (2009). *Türk İslam Tarihi ve Geleneğinde Seyyid Battalgazi ve Battalname*. Ankara: Sistem Ofset Matbaacılık.

Saydam, M. Bilgin (1997). *Deli Dumrul'un Bilinci*. İstanbul: Metis Yayınları.

Sazyek, Hakan (2004). "Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması". *Folklor-Edebiyat*, S. 37, ss. 103-118.

Sazyek, Hakan (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü* (2. Basım). Ankara: Hece Yayınları.

Sazyek, Hakan ve Esra Sazyek (2008). *Yeni Türk Edebiyatında Önsözler/Bir 19. Yüzyıl Seçkisi*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2017). *Konak* (39. Basım). İstanbul: İrfan Yayıncılık.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2018). *Kilit* (43. Basım). İstanbul: İrfan Yayıncılık.

Sepetçioğlu, Mustafa Necati (2019). *Gece Vaktinde Gündönümü* (18. Basım). İstanbul: İrfan Yayıncılık.

Sertkaya, Osman Fikri (2014). "Kür Şad Adının Etimolojisi Veya Türk Tarihinde Kür Şad Adlı Bir Kişi Var Mıdır?". *Gazi Türkiyat*, S. 14, ss. 1-10.

Sertoğlu, Murat (1977). *Baltacı İle Katerina, Katerina'nın Gözyaşları*. İstanbul: Minnetoğlu Yayınları.

Soku, Ziya Şakir (1957). *Battal Gazi*. İstanbul: Işıl Matbaası.

Somay, Bülent (2015). *Tarihin Bilinçdışı* (3. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.

Sözen, Mustafa (2008). "Anlatıcı Kavramı, Sinematografide Anlatıcı Tipolojisi ve Örnek Çözümlemeler". *Selçuk İletişim Dergisi*, ss. 167-182.

Sözen, Mustafa (2009). "Romandan Sinemaya: Anlatıbilimin Sinemasal Görünümü", *Kritik*, ss. 42-83.

Steiner, George (1998). "George Lukacs and His Devil's Pact" *Language and Silence*. New Haven and London: Yale University Press, ss. 325-339.

Sultan, Saliha (2025, 1 Mayıs). [Nuri Sağlam ile röportaj]. Karar. https://www.karar.com/kultur-sanat-haberleri/kemal-tahir-romaninda-tahrifat-iddiasi-kurt-kanununa-12-eylul-1955372 (Erişim tarihi 17.09.2025).

Swedberg, Richard ve Ola Agevall (2005). "The Max Weber Dictionary". *An İmprint of Stanford University Press*. California.

Şahin, Veysel (2015). "Kahramanın Sonsuz Yolculuğunda Osmancık'ın Simgesel Halleri". *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 2, ss. 109-122.

Şengül, Abdullah (2007). "Mustafa Necati Sepetçioğlu'nun Romanlarında Bir Anlatım Unsuru Olarak Semboller". *Erdem*. S. 49. ss. 57-65.

Şimşek, Ahmet (2011). "Giriş ya da Heredotos'tan Bugüne Tarihyazımına Kısa Bir Bakış". *Türkiye'de Tarihyazımı* (Ed. Vahdettin Engin – Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 1-20.

Şimşek, Kübra (2021). *Tarihsel Romanın Milliyetçi Dönüşümü: Bir Yeniden Yazım Örneği Olarak Namık Kemal'in Cezmi'si*. (Dan. Dr. Öğr. Üyesi Olcay Akyıldız). Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. İstanbul.

Tahir, Kemal (1971). *Devlet Ana (1-2)* (3. Basım). Ankara: Bilgi Yayınevi.

Tan, M. Turhan (1931). *Gönülden Gönüle*. İstanbul: Agâh Sabri Kitaphanesi.

Tan, M. Turhan (1939a). *Safiye Sultan*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Tan, M. Turhan (1939b). *Devrilen Kazan*. İstanbul: Kanaat Kitabevi.

Tan, M. Turhan (Tarihsiz). *Cengiz Han*. İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.

Tanpınar, Ahmet Hamdi (2003). *19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi* (10. Basım). İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

Tanyolaç Öztokat, Nedret (2005). *Yazınsal Metin Çözümlemesinde Kuramsal Yaklaşımlar*. İstanbul: Multilingual Yayınevi.

Tarım, Rahim (2003). "Türk Kültürüyle Yoğrulmuş Bir Roman Hilal Görününce". *Türk Edebiyatı*, S. 356. ss. 32-34.

Taştan, Zeki (2000). *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili, 1871-1950)* (Dan. Prof. Dr. Kazım Yetiş). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. İstanbul.

Taştan, Zeki (2016). "Tarihî Roman – İktidar İlişkisi", *Tarihte Roman Romanda Tarih Paneli* (Ed. Erol Kaya-Selçuk Çıkla). Erzincan Üniversitesi. ss. 81-105.

Tatar Kırılmış, İlknur (2007). *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi İle İlgili 1961-1965).* (Dan. Prof. Dr. Kazım Yetiş). İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Doktora Tezi. İstanbul.

Tatar Kırılmış, İlknur (2018). "Yeniçerilikle İlgili Üç Tarihî Romanda Anlatıcı ve Bakış Açısının Niteliksel Dönüşümü". *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*. S. 72. ss. 179-195.

Tekeli, İlhan (1998). *Tarihyazımı Üzerine Düşünmek*. Ankara: Dost Kitabevi.

Tekerek, İsmet (2013). *Hegel'in Hukuk Felsefesi ve Özgürlük* (Dan. Prof. Dr. Nilgün Toker Kılınç). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı. Doktora Tezi. İzmir.

Tekin, Mehmet (2015). *Roman Sanatı* (13. Basım). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Tepebaşılı, Fatih (2012). *Roman İncelemesine Giriş*. Konya: Çizgi Kitabevi Yayınları.

Tepedelenlioğlu, Nizamettin Nazif (1966). *Kara Davud*. İstanbul: Ak Kitabevi.

Tepedelenlioğlu, Nizamettin Nazif (1971). *Deli Deryalı*. İstanbul: Ak Kitabevi.

Tobias, Ronald B. (1996). *Roman Yazma Sanatı* (Çev. Mehmet Harmancı). İstanbul: Say Yayınevi.

Topçu, Hayrunisa (2015). *Anlatıcı Sorunsalı Işığında Türk Romanına Dair Bir Değerlendirme*. (Dan. Sıdıka Dilek Yalçın Çelik). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı. Doktora Tezi. Ankara.

Toy, Erol (1997). "Roman Yazarı Fili Kör Gibi Tarif Etmeyip Bütününü Anlatmalıdır". *Hürriyet Gösteri*, S. 197, ss. 66-68.

Tuğcu, Emine (2017). "Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeniçeriler* Adlı Eserinde 'Anti-Yeniçeri' Temsilleri". *Turkish Studies*, S. 12, ss. 733-742.

Tunalı, İsmail (2002). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tural, Sadık (1985). "Gerçek, Hakikat ve Edebiyat Eserinde Gerçek Kavramları Üzerine Bir Deneme". *Prof. Dr. İbrahim Kafesoğlu'nun Hatırasına Armağan*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, ss. 461-477.

Tural, Sadık (1986). "Tarihçinin Edebiyat Dünyasından Alması Gerekenler veya Metoda Ait Düşünceler". *Dr. Emel Esin'e Armağan*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi. ss. 103-117.

Tural, Sadık (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*. Ankara: Ecdâd Yayım-Pazarlama.

Tural, Sadık (1999). *Tarihten Destana Akan Duyarlılık* (3. Basım). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayınları.

Tülbentçi, Feridun Fazıl (1948). *Yavuz Sultan Selim Ağlıyor* (2. Baskı). Ankara: Akba Kitabevi.

Tülbentçi, Feridun Fazıl (2009). *Kanunî Sultan Süleyman*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Türkiye Dışındaki Türk Edebiyatları Antolojisi. "Kırım Türk Tatar Edebiyatı". T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, C. 13. Ankara. https://ekitap.ktb.gov.tr/Eklenti/11858, kirimturktataredebiyatipdf.pdf?0

Uçman, Abdullah (1994). "Devlet Ana", *TDV İslam Ansiklopedisi*, C. 9, ss. 240-241.

Uslu, Mehmet Fatih (2008). "Greenblatt'ın Yeni Tarihselci Eleştirisi" *Kritik*, S. 1, ss. 1-19.

Uygun, İsmail (2014). *Cumhuriyet Dönemi Tarihî Romanları 1923-1946: Eski Kahramanların Yeni Söylemleri*. (Dan. Yrd. Doç. Dr. Mehmet Kalpaklı). İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Ankara.

Uysal, Zeynep (2011). *Edebiyatın Omzundaki Melek*. İstanbul: İletişim Yayınları, ss. 7-24.

Üçüncü, Kemal (2011). "Sözlü Tarih". *Türkiye'de Tarihyazımı* (Ed. Vahdettin Engin-Ahmet Şimşek). İstanbul: Yeditepe Yayınevi, ss. 435-452.

Üyepazarcı, Erol (2019). *Unutulanlar, Hiç Bilinmeyenler ve Bilinmek İstemeyenler/ Türkiye'de Popüler Romanın İlk Yüzyılının Öyküsü 1875-1975* (İki Cilt). İstanbul: Oğlak Yayıncılık.

Vâlâ Nureddin (2004). *Baltacı ile Katerina* (Haz. Gülay Sarı). Ankara: Etkin Yayınevi.

Varis, Essi (2013). *A Frame of You: Construction of Characters in Graphics Novels*. Licentiate Thesis. University of Jyväskylä. Department of Art and Culture Studies Literature.

Vermeule, Blakey (2013). *Edebî Karakterlere Neden Önem Veririz,* İstanbul: Alfa Yayınları.

Wood, James (2010). *Kurmaca Nasıl İşler?* (Çev. Ekin Bodur) (2. Basım). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yalçın Çelik, Sıdıka Dilek (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, Sıdıka Dilek (1998). *XIX. Yüzyıl Türk Edebiyatında Popüler Roman* (Dan. Bilge Ercilasun). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Ankara.

Yaman, Sinan (2015). *Tarihî Roman Bağlamında Yavuz Sultan Selim Han Üzerine Yazılmış Eserler.* (Dan. Prof. Dr. Şahmurat Arık). Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi. Kırşehir.

Yeşilot, Şenel (2013). *Karakter Olgusu ve Türk Çizgi Karakterlerin Evrenselleşme Sorunu* (Dan. Hikmet Sofuoğlu). Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Çizgi Film (Animasyon) Anasanat Dalı. Sanatta Yeterlilik Tezi. Eskişehir.

Yeşim, Ragıp Şevki (2004). *Zümrüt Gözlü Sultan*. İstanbul: Elips Kitap.

Zülfikar, Hamza (2011). *Terim Sorunları ve Terim Yapma Yolları* (2. Basım). Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

KAHRAMANDAN MİRAS BİR TARTIŞMA

KARAKTER ÜZERİNDEN TARİHÎ ROMANI DÜŞÜNMEK

Tarihî romanı yalnızca geçmişin kurmaca aracılığıyla yeniden anlatılması olarak okumak, onun en önemli sorularından birini gözden kaçırmak demektir. "Geçmiş, nasıl karakterleştirilir?" sorusu, bu nedenle özgün bir tartışma alanı ortaya koyuyor.

Duygu OYLUBAŞ KATFAR, *Kahramandan Miras Bir Tartışma: Karakter Üzerinden Tarihî Romanı Düşünmek*'te bu sorudan hareketle Türk edebiyatındaki klasik tarihî romanı karakter ve karakterleştirme odağında yeniden değerlendiriyor. Roman kuramı ve anlatıbilimin sunduğu kavramsal araçları; tarih, gerçeklik, kurmaca, karakter ve kahraman etrafındaki tartışmalarla buluşturan çalışma, yeni tarihselciliğin açtığı eleştirel ufku da gözeterek tarihî anlatının geçmişi yalnızca temsil etmediğini, onu kendi yazılma/okunma zamanının kültürel ve ideolojik dünyası içinde yeniden anlamlandırdığını gösteriyor.

Bu kitapta karakter, yazar ile okur, birey ile toplum, tarihsel gerçeklik ile kültürel bellek arasındaki ilişkinin çözümlenebileceği eleştirel bir alana dönüşüyor. Böylece çalışma, modern Türk edebiyatı ve romanı üzerine çalışan araştırmacı ve öğrenciler için güçlü bir kuramsal ve yöntemsel zemin sunarken tarihî romanın geçmişle bugün arasında nasıl anlam ürettiğini merak eden okuru da bildiğini sandığı "kahramanlara" yeniden bakmaya davet ediyor.

Sinan AKILLI

Kültürel Çalışmalar Serisi Editörü

KAPADOKYA ÜNİVERSİTESİ

Nevşehir Yerleşkeleri:
Mustafapaşa - Uçhisar - Ürgüp
Tel: 0384 353 5009 (pbx) Fax: 0384 353 5125
Sabiha Gökçen Yerleşkesi:
Şeyhli, Bol Ahenk Sk. No:2, 34912 Pendik
Tel: 0216 588 0010 (pbx) Fax: 0216 588 0012
info@kapadokya.edu.tr

9 786259 079400

www.kapadokya.edu.tr