

EDEBİYAT İNCELEMELERİNDE “TİP” OKUMALARININ GELENEKSELLEŞMESİ SORUNU VE “FATİH-HARBİYE” KİŞİLERİ

THE TROUBLE OF THE TRADITIONALIZATION OF 'TYPE' READINGS IN LITERATURE REVIEWS AND THE PERSONS OF 'FATİH-HARBIYE'

ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАНИЯ ТИПОЛОГИЧЕСКОГО ИЗУЧЕНИЯ ПЕРСОНАЖЕЙ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ И ПЕРСОНЫ РОМАНА “ФАТИХ-ХАРБИЙЕ”

Ayda Ontaç GÜNER*

ÖZ

Edebiyat araştırmalarında özellikle *Fatih-Harbiye* gibi içinde bir tezin savunulduğu iddia edilen romanları inceleme noktasında roman kahramanları genellikle *tip* düzleminde ele alınmış, bu durum adeta gelenek haline getirilmiştir. Fakat *tip*, *karakter* sorunu hususunda meydana gelen gelişmelerin sağladığı imkânlar göz önünde bulundurulduğunda *tip* anlayışının, hem romancının hem de roman kişilerinin değerini tayin etme konusunda zayıf bir noktada durduğu söylenebilir. Edebiyatımızdaki bu sorun çerçevesinde bu çalışmada roman kişileri bağlamında *tip* ve *karakterin* ne anlama geldiği ele alınmış, *tip* okumalarının gelenekselleşmesi sorununun muhtemel nedenleri irdelenmiş, roman kişilerinin hem oluşturulma hem de okunma bağlamında “canlı, değişken, özgür ve açık olma” gibi özellikler taşıması gerekliliğinin önemi vurgulanmıştır. Bunlarla birlikte *tip* ve *karakter* anlayışlarının tarihsel dönüşümleri incelenmiş, “verilmiş” ve “yaşanmış” *tip* düşüncesinden *karaktere* uzanan yolculuğun izleri sürülmüştür. Yazının son bölümlerinde ise edebiyatımızda *tipe* yüklenen olumlu anlamlar sorgulanmış, *tip* anlayışıyla gerçekçilik ve sosyoloji arasındaki ilişki tartışılmıştır. Yazının genel maksadı, hem *karakter* hem de *tip* olarak düşünülebilecek roman kişilerinin genellikle *tip* üzerinden okunmalarının romanın anlam katmanlarının genişlemesi açısından engel teşkil ettiğini iddia etmektir. Fakat buradan yazının amacının *tip* okumalarını tamamen reddetmek olduğu sonucu çıkarılmamalıdır. *Tip* de roman türünün bir gerçeğidir. Bu, kabul edilebilir. Asıl sorun, hem *tip* hem *karakter* özellikleri gösterdiği düşünülen bazı roman kişilerinin sadece *tip* üzerinden okunmasıyla onu *karakter* kılan özelliklerin göz ardı edilmesidir. Buna istinaden bu çalışmada genel olarak savunulan teze ilişkin uygulamalı bir örnek olmak üzere hem *tip* hem *karakter* özelliği gösteren *Fatih-Harbiye* roman kişileri *karakter* olarak yeni bir perspektiften değerlendirilmiştir.

* ORCID: [0000-0001-5247-4476](https://orcid.org/0000-0001-5247-4476), Yüksek Lisans Öğrencisi, Ondokuz Mayıs Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, aydaguner55@gmail.com

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

Anahtar Kelimeler: tip, karakter, yorum, gelenek, dönüşüm, Fatih-Harbiye.

ABSTRACT

At the point of studying novels such as *Fatih-Harbiye* in which a thesis is allegedly advocated in literary research, novel protagonists are often discussed in the *type* plane, which has become a tradition. However, given the possibilities of the developments in terms of *type*, *character* issues, it can be argued that *type* understanding stands at a weak point in determining the value of both novelist and persons of the novel. Within the framework of this issue in our literature, this study discussed what *type* and character mean in the context of novel persons, examined possible reasons for the traditionalization of *type* readings, and emphasized the importance of the need for novel persons to be "vibrant, variable, free and open" in the context of both creation and reading. Historical transformations of *type* and character concepts were studied, traces of the journey from "given" and "lived" *type* thinking to character were traced. The final chapters of the article questioned the positive meanings imposed on the *type* in our literature and discussed the relationship between realism and sociology with *type* understanding. The general purpose of writing is to argue that often reading novels that can be thought of as both character and *type* over just *type* is an obstacle to expanding the novel's layers of meaning. But it should not be concluded that the purpose of writing is to reject *type* readings altogether. *Type* is also a fact of the novel genre. That's acceptable. The main problem is that some novel characters, which are thought to show both *type* and character traits, are read only through *type*, and the features that make them characters are ignored. Accordingly, *Fatih-Harbiye* novel persons who show both *type* and character traits were evaluated from a new perspective as a practical example of the thesis generally defended in this study.

Keywords: Type, Character, Interpretation, Tradition, Transformation, Fatih-Harbiye.

АННОТАЦИЯ

В диссертациях по литературоведении, особенно по исследованию романов, главные герои обычно рассматриваются на уровне персон. Похожая тенденция хорошо просматривается в романе “Фатих-Харбийе”. Однако, при изучении события на пути создания типажей и характеров, выявляется неполная оценка автора романа и персонажей. В нижеследующей статье рассматривается топология и характер персонажей романа, изучаются наиболее вероятные причины типологического исследования, подчеркивается важность при характеристике персонажей романа в контексте таких подходов, как “живые, изменчивые, свободные и открытые”. Наряду с этим рассматриваются исторические трансформации понимания типа и характера, прослеживаются следы перехода от “заданного” и “живого” типового мышления к персонажу. В конце статьи критикуются подходы типологического изучения турецкой литературы и обсуждается взаимосвязь между пониманием типажа, реализма и социологией. Общая цель статьи состоит доказать тот факт, что персоны романа, которые при типологической исследовании рассматриваются как персонажи и типы, представляют собой препятствие с точки зрения обобщения смысловых слоев романа. Однако, не следует делать вывод о том, что цель статьи - полностью отказаться от типологического исследования. Типология это реальность одного из жанров романа и она приемлема. Основная проблема заключается в том, что некоторые новые персонажи, которые, как считается, проявляют в себе как типаж, так и характерные черты, воспринимаются только как “типаж”, а особенности, которые делают их персонажами, игнорируются. Исходя из этого, персонажи романа Фатих-Харбийе, которые демонстрируют как типаж, так и черты характера, были оценены с новой

точки зрения, как персонажи в качестве прикладного примера по отношению выдвинутой в нижеследующей статье теории.

Ключевые слова: тип, персонаж, интерпретация, традиция, трансформация, Фатих-Харбийе.

1. *TİP VE KARAKTER NEDİR?*

Tip ve *karakter* kavramları her ne kadar başka anlamları karşılamak için kullanılıyor olsalar da bizim bu yazıda temel olarak ele aldığımız *tip*, bulunduğu toplumun izlerini ve özelliklerini temsil etmek üzere oluşturulan ve okunan tek boyutlu roman kişileridir. Zaten *tip*, kelime anlamıyla cins, tür, numune, örnek anlamlarına gelmektedir (Tekin, 2018: 104). *Karakter* ise kendine has birçok özelliği olan çok boyutlu roman kişileri anlamındadır. Eagleton, söz konusu bu kavramların etimolojik kökeniyle ilgili şu bilgileri vermektedir: “Karakter, antik Yunan’da ayırt edilir bir nişan bırakmak için kullanılan kaşe anlamına gelen kelimedenden türemiştir. Sonra bir bireyin imzası da diyebileceğimiz, bireye has bir özellik anlamı kazanmıştır. Karakter, günümüzdeki ‘karakter referansındaki’ gibi, bir insanın nasıl biri olduğunun işareti, resmi, tasviriydi. Ondan da sonra doğrudan insan anlamına gelmeye başlamıştır. *Tip* kelimesi de karakter kelimesi gibi basılı harf anlamına gelir” (Eagleton, 2019: 58).

Watt, sanatçının insanı ele alışını “tikel” ve “tikel olmayan” (tümel) kavramlarıyla değerlendirir (2007: 20). Tikel, özel isimlere, dolayısıyla *karaktere* denk gelirken; “tikel olmayan” da *tipe* karşılık gelmektedir. Romancı, tikel olanı anlatmak suretiyle insanın derinliklerine yolculuk yapar, tikel olmayan yoluyla da toplumsal olan gündeme getirilir (Sağlık, 2014: 100).

Forster ise, roman kişilerini tasnif ederken *tip* için “yalınkat kişi”, *karakter* için “yuvarlak kişi” ifadelerini kullanır (1985: 108). Roman kişilerini sınıflandırma noktasında bu ayrıma giden Forster, aslında bu kategorileri kesin tanımlayıcı olarak görmez (Mackay, 2019: 117). Çünkü bu kavramlar, özellikle de tarih içinde dönüşen anlamlarıyla birlikte düşünüldüğünde *tip* ile *karakter* arasında kesin bir sınırın çizilebilmesinin aslında tam anlamıyla mümkün olmadığı görülmektedir. İki arasında her ne kadar kesin sınırlar çizilmesi mümkün görünmese de bu durum onları anlam noktasında birbirinden uzaklaştıran bariz farklar taşıdıkları gerçeğini değiştirmez. “Mesela *karakterler* metin içinde ‘değişen’ özellikleriyle ortaya çıkarken, *tip*ler değişmeyen kişiler olarak kalırlar” (Sağlık, 2014: 102).

Mackay *tip* ve *karakteri* “düz/dairesel, ana/ara, şeffaf/ şeffaf olmayan” şeklinde kavramlaştırır (2019: 116). Burada *tip* düz, ana, şeffaf *karakter* ise dairesel, ara ve şeffaf olmayandır. Mackay’ın *karakteri* ifade etmek için kullandığı bu kavramlar, bizi roman kişilerinin canlı, özgür, değişken ve açık özellikte olması gerektiği fikrine götürmektedir. Söz konusu bu kavramlar ise yazımızın kendileriyle aynı başlığı taşıyan bir bölümünde detaylıca ele alınacaktır.

Şaban Sağlık, dünya edebiyatının büyük eserleri olarak kabul edilen romanlarda genellikle yuvarlak kişilerin (*karakterlerin*) bulunduğunu söyleyerek yalınkat kişilerin (*tiplerin*) değil de yuvarlak kişilerin (*karakterlerin*) bulunduğu romanların, sanat ve estetik değer açısından daha fazla önem arz ettiğini ifade eder (Sağlık, 2010: 54). İki arasında *karakterin* terazide daha ağır basmasına neden olan

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

şey, hem oluşturma hem de okunma bağlamında *tip*in sınıfların şematik temsilcileri olarak görülmesinden dolayı anlamı teklîğe indirgeyen olumsuz anlamına ilişkindir.

Sartre da *tip*leri toplumsal sınıfların şematik temsilcileri olarak görmenin, bu kategorileri değişmez birtakım formlara indirgemek olduğu söyleyerek *tip* anlayışının sorunlu taraflarına işaret eder (Aktaran Yavuz, 2005: 44).

Bu makalede bir bölüm olarak da ele alacağımız *tip* ve *karakter*in anlamlarının tarihi dönüşüm seyrine bakıldığında ise *tip*in, bazen edebiyat incelemelerinde *karaktere* yakın bir anlamda da kullanıldığı görülmektedir. Bu, Marksist Macar edebiyat teorisyeni ve eleştiricisi Lukacs’ın *tipe* kazandırmış olduğu bir anlamdır. Bu anlamda *tip*, belli bir sınıf veya grubu temsil etmesinin yanı sıra kendine özgü özellikler de taşıyan kişidir (Aktaran Huyugüzel, 2018: 504).

Lukacs’ın da işaret ettiği üzere bazı roman kişileri hem *tip* hem de *karakter* özelliği gösterebilmektedir. Fakat *tip* anlayışının roman kişilerinin daha rahat okunmasını sağlayan imkânlarıyla da ilişkili olarak hem *tip* hem de *karakter* özelliği gösterebilecek roman kişilerinin edebiyat incelemelerinde daha çok *tip* düzleminde ele alındığı görülmektedir. Örneğin, *Fatih-Harbiye*’de Şinasi’nin Doğu’nun, Macit’in Batı’nın, Neriman’ın da Doğu ile Batı arasında kalan kişi ve kitlelerin temsilcisi olarak *tip* düzleminde ele alınması âdeta gelenekselleşmiştir.

Buradaki temel sorun şudur: *Tip* anlayışının roman kişilerinin daha rahat, tipik okunmasını sağlayan avantajı, roman kişilerinin hem oluşturulma hem de okunma bağlamında özgürlüğünü kısıtlaması bakımından bir açmaza dönüşmektedir. Bu da söz konusu romanın ve roman kişilerinin anlam katmanlarının genişletilmesi önünde bir engel oluşturmaktadır.

2. TİP OKUMALARININ GELENEKSELLEŞMESİ SORUNUNUN NEDENLERİ

Fatih-Harbiye’de olduğu gibi hem *tip* hem de *karakter* özelliği gösterebilen roman kişilerinin *karakter* yönlerinin göz ardı edilip sürekli *tip* düzleminde okunarak bu durumun adeta gelenek hâline getirilmesinin çeşitli sebepleri olabilir. Edebiyat inceleme metodu olarak yorumlama geleneğinin, alışılmışın dışına çıkmak buna yönelik getirilebilecek eleştiriler bağlamında edebiyat araştırmacısının konfor alanını sarsabilir. Ya da *tip*in toplumdaki belirli bir kesimi temsil edebileceğine dair bir düşünce, yapılan araştırmalarda ideolojik kaygıları gün yüzüne çıkarabilir. Sürekli aynı bağlamlarla ele alınmış bir eserin farklı perspektiflerden okunması, esere dair geliştirilen yeni yorumların aşırı olduğu sanrısını oluşturabilir. Bu noktada kabul etmek gerekir ki bu sanrı, metnin metin içi unsurlar bağlamında değerlendirilme hassasiyetinin gözetilmediği durumlarda gerçeğe de dönüşebilir. Yani yorum ve aşırı yorum arasında gerçekten de ince bir çizgi vardır ve bizi aşırı yoruma götürebilecek tehlikelerden koruyacak olan tutarlı yaklaşım ancak kaynağının sınırları metnin içinde olan yorum katmanları oluşturabilmektir. Fakat yorumlamayı metne içkin kaynaklarla sınırlandırmak yapısalcıların metne yüklediği türden bir anlama şeklinde değerlendirilmemelidir.

Yapısalcılar metnin kendi otonomisini kazanması bağlamında edebiyata katkıda bulunmuş olsalar da metin dışı her şeyi yok saydıkları için, metnin tarihinden

koparılmış bağlamsız bir nesneye indirgenmesine sebep olmuşlardır. Bu indirgemeci yaklaşımları, edebiyat yorumlamalarında metnin ulaşılması gereken ideal ve tek bir anlamı olduğu varsayımını kabul etmelerinden kaynaklanır. Oysa metin, mevcut yorumlarını aşarak yeni yorumlama çabasını talep eden bir direnç noktasına sahiptir (Tatar, 2018: 51) ve yorum Gadamer'in de belirttiği üzere metnin anlam ufku ile yorumcunun anlam ufkunun kaynaşmasıdır (2006: 299). Yani yorum, “metnin muhtemel perspektifleri ile yorumcunun daha önce sahip olduğu perspektifler arasında gerçekleşen bir tür oyundur” (Tatar, 2018: 67). Bu bağlamda *tip* okumalarının yorumcunun sahip olduğu perspektifleri pasif kılarak metin ve okur ufkunun oluşturduğu iki uçlu dengeyi sarsan bir eylem olduğu söylenebilir. Çünkü *tip*, hem yazarın söylemek istediklerini ifade etmek için hem de yorumcuların roman kişilerini daha rahat çözümleyebilmek için kullandıkları bir araç hâlini almıştır. Bu araç, ufukların kaynaşmasından uzakta bir yerde daha çok yazarın ve yorumcunun niyetine götürür. Fakat *karakter* gücünü kendi iç dünyasının derinliklerinden alan otonom bir özellik gösterirse kendisi bir amaçtır. *Karakter* okuması kendi derinliğiyle hem metnin hem de okurun ufkunu genişleterek onların kaynaşmasına daha çok zemin hazırlar.

Bazı metin kişilerinin sürekli *tip* düzleminde okunmasının nedenleri ne olursa olsun sonuçta metinlerin “canlı” olma özelliği söz konusudur. “Hareketli metin” anlayışı, her şeyden önce metin pozitivizmine bir karşı çıkışı gösterir (Tatar, 2018: 92). “Hareketli metin” ile yorumcu arasında ise şöyle bir ilişki söz konusudur: “Metin yorumcuyu yönlendirerek değişime uğratarken, yorumcu da metnin kendisine seslenmesine imkân vererek hayat bulmasında rol oynar” (2018: 92). Metin ve okuru karşılıklı olarak dönüştüren bu “hareketlilik, canlılık” anlayışı metnin bir parçası olan *karakter*le de ilgilidir. Çünkü genellikle *karakter* olarak ele alınan roman kişileri, *tip* olarak ele alınan roman kişilerinden metnin farklı perspektiflerden yorumlanması bağlamında daha fazla açılım sağlar.

3. CANLI, DEĞİŞKEN, ÖZGÜR VE AÇIK KARAKTERLER

Chatman, *karakter*lerin “yaşayan insanlar” olmadığını; ancak bunun hiçbir biçimde onların inşa edilmiş taklitler olarak basılı sayfadaki sözcüklerle sınırlı oldukları anlamına gelmediğini ifade eder (2009: 109). Chatman'ın *karakter*lerin “yaşayan insanlar” olmadığını söylemesi onların canlılığıyla değil gerçekliğiyle ilgili bir çıkarım olmakla beraber *karakter*lerin kelimelerle sınırlı olamayacağı vurgusu aslında onların tam olarak canlı, canlı kalabildiği müddetçe özgür, özgür olabildiği için değişken ve tüm bu özellikleriyle açık *karakter*ler olmasıyla ilgilidir.

Sartre, roman kişilerinde olması gereken bu özelliklere dikkat çekerek romancılara şunu öğütler: “Roman kişilerinin yaşamalarını mı istiyorsunuz? Özgür olmalarını sağlayın” (Aktaran Gümüş, 1991: 88). Mauriac da roman kişilerinin özgürlüğüne vurgu yaparak *karakter*lerin salt romancının boyunduruğu altında kalmayacak kadar ölçsüz anlam ifade edebilecek güçte olduğunu söyler (2019: 204). Tabi buradaki ölçsüzlük aynı zamanda mantıksal tutarlılıklar sınırları dâhilinde bir sınırsızlığa gönderme yapmaktadır. Aksi hâlde roman kişilerinin daha

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

“özgür” olarak değerlendirilmesinin sağlayacağı imkânlar, yerini böyle bir sınırsızlığın yanlış yorumlanması neticesinde aşırı yorumlara bırakabilir.

Şaban Sağlık da roman kişilerinin bu anlayışta bir özgürlükte olması gerektiğini düşünür, ona göre roman kişilerinin canlılığı ve roman yazarına bağlılığı arasında ters bir orantı vardır: “Hiçbir roman kişisi romancının -adeta- bir kuklası olmamalıdır. Roman kişileri ne kadar canlı kişiler olurlarsa, romancıya o kadar az tabi olurlar” (2010: 53). Roman *karakter*lerinin “canlı”, “özgür” ve “açık” olması özelliğine ilişkin olarak Chatman, yaşayabilir bir *karakter* kuramının açıklığı koruması gerektiğini yani *karakter*leri salt olay örgüsü işlevleri olarak değil, otonom varlıklar olarak ele alması gerektiğini ifade eder (2009: 111). “Böyle bir kuram, seyircinin/okuyucunun hangi ortamda olursa olsun söylem tarafından orijinal yapıda bildirilen ya da örtülü bulguları kullanarak *karakteri* yeniden inşa ettiğini savunmalıdır” (2009: 111).

Yeniden inşa edilen şeyin ne olduğu da şu şekilde açıklanabilir: “*Karakter*lerin neye benzediği sorusunun cevabını yeniden inşa ederiz. Burada “benzemek”, *karakter*lerin kişiliklerinin açık uçlu olduğunu, sonraki spekülasyonlara ve zenginleştirmelere, hayallere ve gözden geçirmeye açık olduğunu ima eder” (Chatman 2009: 111).

Bu açıklık, kişiliğin zihinsel karakteristik özelliklerle sınırlı olmamasıyla ilgilidir (Chatman 2009: 112). Felsefeden psikolojiye dönüldüğünde psikologların genellikle bu kavramı sınırlandırmadığı görülür. O hâlde kurmaca *karakter*ler için de böyle bir sınırlandırmaya gitmenin gereği yoktur (Chatman 2009: 112). Yani aslında roman kişileri *karakter*le bile sınırlı tutulamayacak kadar özgür ve açıktırlar. Yaşayabilir bir *karakter* kuramında “açıklık” fikrinin sağladığı sınırsızlığın temelinde psikanalizin yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkışı tutarlı, bütünlüklü birey fikrine bir tehdit oluşturarak kişinin tutarlılığına ve şeffaflığına olan her türlü inancı eritmesi yatar (Mackay, 2019: 113). “Edebiyatta modernizm de aynı şeyi kurmaca *karaktere* yapmaktadır” (Mackay, 2019: 113).

Fatih-Harbiye’deki Neriman, Şinasi ve Macit’in genellikle eleştirmenler tarafından *karakter*den ziyade birer *tip* olarak ele alındığını söylemiştik. Roman kişilerine salt bu şekilde yaklaşmak ise bu bölümde hem *karakter*lerde olması hem de *karakter* okumalarında gözetilmesi gereken özellikler olarak vurgulamaya çalıştığımız canlılık, özgürlük, değişkenlik ve açıklığın göz ardı edildiğinin tezahürüdür. Bu bakış açısı, roman kişilerinin iç dünyasına girerek onların derinliklerine yolculuk yapmaya mani olmaktadır. Tabi buradan söz konusu *karakter*lerin kesinlikle toplumsal olanı ifade etmediği şeklinde yorumlanmamalıdır. Burada asıl eleştiri konusu, *karakter*lerin genellikle toplumsal açıdan bazı kişilerin ya da sınıfların temsili şeklinde görülme eğilimidir. Onların ruhlarının derinliklerine inmeye çalışmak onları tanıma çabasının bir ürünü olmakla birlikte bu çabayı gerekli kılan şey, *karakter*lerin sonsuz olasılıktaki hissiyatlarının farkındalığıdır.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*’de “Müslüman Şark, psikolojik tecessüsü pek az tanımıştır. Bazı umumi fikirlerin dışında insan ve insan ruhu onu pek az meşgul etmiştir. Kendisini metodik şekilde derinleştirmeye çalışanlar bulunsa bile, bu bir kültür için umumi bir terbiye mahiyetini alacak şekilde

girememiştir” (2016: 60). diyerek Türk toplumundaki aydınları, yazarları bu farkındalık noksanlığıyla eleştirir. Aslında *tip* ve *karakter* anlayışları bundan sonraki bölümde ele alacağımız üzere tarihi bir dönüşüm içinde olsalar da Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu eleştirisi bugün de karşılığını yitirmiş sayılmaz.

4. *TİP VE KARAKTER ANLAYIŞININ TARİHİ DÖNÜŞÜMÜ*

Hem oluşturulma hem de okunma bağlamında *tip* ve *karakter* anlayışlarının tarihi dönüşümünün seyri aşağı yukarı şu şekilde olmuştur: Geleneksel anlatılarda *type* atfedilen önem, modernizmin “insan”ı merkeze alan tutumundan mütevellit zamanla etkisini yitirerek yerini *karakter* etrafında örülen yaklaşımın yükselişine bırakmıştır. Postmodernizmle birlikte ise insanın gerçeği tanımlamada bir merkez oluşturamayacağı düşüncesinden hareketle kişilerin belirsizliği üzerine kurulu bazen ismi bile olmayan bir *karakter* anlayışının hâkim olması durumu söz konusudur.

Aslında tüm bu tarihi seyir içinde dönüşen kişi anlayışlarının hepsinin kendi içinde imkânları olmakla birlikte sınırlılıkları da vardır. Bizim bu yazımızda temel sorun olarak ele aldığımız *tip* okumalarının gelenekselleşmesi sorunu ise, roman kişilerinin anlamının ve onlara bakış açısının değiştiği tüm bu tarih seyri içinde edebiyat araştırmacılarının roman kişilerini okuma noktasındaki ısrarcı *tip* odaklı yaklaşımlardan kaynaklanmaktadır. Aslında roman kişilerini *tip* düzleminde ele alma eğilimi, temelini Aristoteles’in trajedi kişileri hakkındaki görüşlerinden almaktadır. Aristoteles’e göre kişiler aslında trajedide eyleme hizmet eden ikincil varlıklar olarak iyi ya da kötünün temsili olmak üzere oluşturulmaktadır. Aşkaroğlu’na göre Aristoteles’in bu belirlemesi, kişilik konusunda siyah beyaz arasındaki ayrıma benzer. (2016: 304.) Fakat *karakter* olarak düşünülen roman kişileri “sadece ya tümü ile iyi ya da tümünden kötü olan kişiler değil içinde hem iyi hem de kötü özellikleri barındıran yeni insan tasvirleridir (Aşkaroğlu, 2016: 304).

Daha önce *Fatih-Harbiye*’de Şinasi’nin Doğu’nun, Macit’in Batı’nın, Neriman’ın da Doğu ile Batı arasında kalan kişi ve kitlelerin temsilcisi olarak *tip* düzleminde ele alınmasının adeta bir yorumlama geleneği hâline getirildiğinden, bunun da romanın ve roman kişilerinin açılımı önünde bir engel oluşturduğundan bahsetmiştik. Sonuçta edebiyatın gelişimi bu *tip* engellerin fark edilip aşılması üzere edebiyat eleştirisinin de gelişimini gerektirmektedir. Hatta gelişen edebiyat eleştirisi anlayışı sadece günümüz metinlerini aydınlatmayla sınırlı kalmamalı eski metinlere de uygulanmalıdır. Ancak bu şekilde metinlerin ve metin kişilerinin daha önce de sözünü ettiğimiz üzere canlılığı sağlanabilir.

Aslında Türk edebiyatındaki roman incelemelerinde *karakter* ve *tip* kavramlarının, çoğu zaman farklı, hatta zıt kavramlar gibi görülmesine ve böyle kullanılmasına rağmen birbirleriyle yakından ilişkili olduğu görülür (Huyugüzel, 2018: 260). Bu iki kavram arasındaki ilişki özellikle 1960’lı yıllardan itibaren edebiyat dünyamızda sık sık tartışılmış, bunların kesin sınırlarla birbirinden ayıramayacağı ve bazı kişilerin romanlarda hem bir *tip* hem de *karakter* olarak görüldükleri haklı olarak ileri sürülmüştür (Huyugüzel, 2018: 260).

Hayrettin Orhanoğlu’nun şu fikirleri, roman kişilerinin hem *tip* hem de *karakter* olarak değerlendirilebileceği düşüncesinin zeminini oluşturmaktadır: “Tip,

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

sanatçının belirli bir biçim verme endişesi ile bir vak’aya ya da düşünceye ait nesneleştirme çabası olarak tanımlandığında hiç şüphesiz modernliğin de katkısıyla yeni bir bakış açısıyla ele alınması gereken bir kavramdır. Modernlikle birlikte evrimleşen statüsüyle tip, genelleştirilmiş vasıflarından arındırılarak ayrıntılı ve dolaylı bir ifade olarak karşımıza çıkar. Bu yönüyle tip ve karakter arasındaki ayrım, en kaba ifadesiyle genelleştirilme eğiliminin dereceleri üzerinden yapılagelir. Bir diğer deyişle tiplerle, genelleşen yargılara; karakter ile de bireysel olanın toplumsala dönüşmesine oradan da aynı gibi görünenlerin bir aradalığına atıfta bulunabiliriz” (Erişim Tarihi: 24 Ekim 2018).

Tip ve karakter anlayışlarının tarihi dönüşümü konusuna geri dönecek olursak Mehmet Tekin’in *tipten karakter* anlayışına geçişin nedenini oluşturan modernizmin “insan”ı merkeze alma durumuyla ilgili yaptığı şu yorumlar oldukça anlamlıdır: “Ağırlığın insan üzerine yoğunlaşması, 18. yüzyıla tesadüf eder. Bu yüzyıl aynı zamanda bireyci düşünme ve felsefenin başlangıç noktasıdır. Bir başka nokta da psikoloji biliminin bu tarihten itibaren kabul görüp gelişmesidir. Ayrıca eğitim alanında birey eksenli bir anlayışın yerleşmesini de hesaba katmak gerekir. Bütün bunlar romanın güçlenmesini sağlayacaktır. Toplumsal ve bilimsel alanlarda elde edilen imkânlar, zamanın güçlü anlatım türü olan romanın ufkunu bir hayli geliştirecektir. Nitekim çok sürmez roman, bu güçle 19. yüzyılın ‘en popüler’ edebi türü olur ve klâsik dönemini idrak ettiği bu yüzyılda zihinlerde derin izler bırakan unutulmaz figürlerini, kahramanlarını yaratır. Bu bağlamda 19. yüzyıl romanı kelimenin tam anlamıyla ‘birey’ eksenli romandır” (2018: 77).

Hasan Boynukara’nın da belirttiği üzere görülüyor ki varlık anlayışı değiştikçe doğal olarak yazarın *karakter* yaratma biçimleri ve nitelikleri de değişmiştir (2017: 198). Bu değişimle ilişkili olarak roman kişilerine bakış açısı ve onları inceleme yöntemlerinin de değişip gelişmesi gerekmektedir.

Bahsettiğimiz değişim modernistlerin mevcut karakter anlayışını sorgulamalarıyla hız kazanır. Eagleton’a göre bazıları bu sorgulamayı edebi kişiliklerin psikolojik karmaşıklıklarını, klasik hâliyle *karakterin* çözünmeye başladığı noktaya kadar yapar (2019: 77). Dolayısıyla insan bilincini akıl almaz ölçüde dolaşık ve incelikli bir şey gibi görmeye başladığımız anda, eleştirmenler tarafından Şinasi gibi sınırları dikkatle çizilmiş roman kişilerini bu çember içinde tutup zapt etmek zorlaşır.

Berna Moran’ın roman kişilerinin postmodern romanlarda bu çember içinde sıkıştırılmadığına, hatta çemberin silikleşmesiyle birlikte kendi varlıklarının da belirsizleşmeye başladığına ilişkin şöyle bir yorumu vardır: “Klasik gerçekçi romanın üç ana öğesi, yani olay örgüsü, *karakter* ve çevre modernist romanda önemlerini yitirirler ve onların yerine ön plana geçen örüntü, simge, imge, ritim ve bakış açısı gibi öğeler olur” (2017: 263). Yazarlar tarafından bu şekilde işlenen *karakterler* eleştirmenler tarafından da bir noktada karşılık bulmuş postmodern roman kişileri çok büyük çoğunlukla *tip* düzleminde ele alınmamıştır. Hatta postmodern romanda “*karakter* de postmodernizmin çelişkili ve belirsiz doğasıyla ilişkili olarak önemli ölçüde değişime uğramakta ve alışlagelmiş karakter özellikleri dâhilinde tanımlanamamaktadır. Postmodern *karakter*, metnin postmodernizmin

ortaya koyduğu ontolojik sorunları yansıttığı bir alan olarak ortaya çıkmaktadır.” (Dolaykara, 2017: 1000) Aşkaroğlu da, postmodern romanda *karakter*in imge şeklinde bir gerçeklik olarak sunulduğunu belirterek değişen *karakter* anlayışına vurgu yapmaktadır (2020: 342). Postmodern romanda kişiler artık belirsiz doğasıyla *tip* ya da *karakter* üzerinden değil bizatihi roman kişileri bağlamında ele alınmaktadır.

Bu yazıda örnek olarak ele alınan temel metin *Fatih-Harbiye* olduğu için edebiyat eleştirmenlerinin bu romanı inceleme noktasında yazarın niyeti temelli tutumları aklı bu romanın yazarı olan Peyami Safa’yı getirmektedir. Aslında her ne kadar *karakter* mevzusunu realizm/natüralizm dolayımında ele almış olsa da Peyami Safa da *karakter*lerin dinamik ve hakiki olması gerektiğini düşünür. Ona göre, tiyatro ve roman kahramanlarının şahsiyetleri hakkında eski ve yeni görüş birbirinden çok farklıdır ve şu şekilde bir açıklama yapar: “Eski tiyatro ve romanda, seyirci yahut kari (okuyucu), bu kahramanların her birine karşı muayyen (belirli) bir tek his duyar, ona acır, onu sever, ondan nefret eder veya onunla istihza (alay) eder. (...) Çünkü bu kahramanların ruhlarında bir tek ihtiras hâkimdir ve bizde tek bir duygu uyandırır.(...) Tiyatro ve romanda seciyenin bu eski görünüşü, insanda şahsiyetin devamlı ve tek bir eneden ibaret farz edilmesindedir.(...) Fakat bu görüş, geçen asrın ortalarından sonra değişmeye başlamıştır. Artık roman kahramanları, devamlı ve bir tek ene ile muayyen (determine) ve mürettep roller oynamazlar. Hâkim ihtirasları zaman zaman değişir; ruhlarında “ulvî ve süfli”, deni ilcalar (içtepiler) ve yüksek temâyüller birbirine karışmıştır. Bunlar müellifin (yazarın) mantığından doğma, akli ve statik bir varlık değil, cetlerinden binbir huy tevârüs etmiş, her türlü marazî hareketlere müstaid (yatkın), iyiliğin ve fenalığın her türlüüne kabiliyetli, içinde buldukları hayat şartlarına uyan, o şartlara göre seciyeleri değişen dinamik bir et, kan kemik ve sinir külçesidirler: İnsandırlar. Bunun için, yeni roman, yeni tiyatro kahramanları, eski roman ve tiyatro kahramanlarından daha insandırlar, çünkü daha dinamik daha hakikidirler” (Safa, 1931).

Fatih-Harbiye’yi yazdığı aynı yılda bunları söyleyen Peyami Safa’nın roman kişileri hakkındaki bu yorumlarının Şinasi, Neriman, Macit ve Faiz Bey’in bizim savunduğumuz üzere sadece *tip* düzleminde değil *karakter* olarak da düşünülmesi gerektiğine dair önemli imalar içerdiği söylenebilir. Sonuçta kendisinin de roman kişilerinde olması gereken özellikler olarak sıraladığı “daha dinamik ve daha hakiki” olma durumunu sağlayan, biraz da onlara bakış açısıyla ilgili bir şeydir.

Tip-karakter anlayışındaki dönüşüm, daha önce de belirttiğimiz üzere yorumlama geleneğinin farklılaşp gelişmesini zorunlu kılmaktadır. Bu noktada özellikle vurgulanması gereken şey ise şudur: Roman kişilerine bakış açısı bağlamında oluşan yeni yaklaşım biçimlerinin uygulanma alanı sadece günümüz metinleriyle sınırlı tutulmamalıdır. Çünkü yeni perspektifler, geçmişteki metinlere dair sürekli aynı anlam doğrultusunda üretilen yorumların dışına çıkabilme noktasında bize yeni bir rota oluşturabilir.

Bundan sonraki bölümde ise yine roman kişileri anlayışının dönüşümüyle ilintili olarak *tip*in yerini *karakter* anlayışına nasıl bıraktığı “verilmiş” ve “yaşanmış” *tip* kavramlarıyla açıklanacaktır.

5. “VERİLMİŞ” ve “YAŞANMIŞ” TİPTEN KARAKTERE DOĞRU

Hilmi Yavuz, *tipe* dayalı romanın ne olduğu sorusunu açmak için *tipin* ‘verilmiş’ ya da ‘yaşanmış’lığına ilişkin bir ayırım getirerek, sorunun kuramsal bağlamını belirlemeye çalışır (2005: 33). “Bir *tipin* ‘verilmiş’ olması, belirli insan yönsemesinin en son kertesine vardırıılarak anlatılmasıdır. Yani *tipin*, karakteristik insansal konumunun daha başından verilmiş olması, onun bireysel tarihini ‘verilmiş’ kılar” (2005: 33). Örneğin *Fatih-Harbiye*’de toplumun Batı etkisi altında kalarak yozlaşmaya başladığı zaman diliminde Doğu ve doğrunun yanında olma durumunu hiç şaşmadan en son kertesine kadar götüren Şinasi, yorumcular tarafından ‘verilmiş’ bir *tip* olduğu düşünülerek ele alınmaktadır. Yani sanki Şinasi, Doğu tarafgirliğine halel getirecek ufacak bir şey yapsa Şinasi olmaktan çıkacak, başka biri olacaktır.

Tipin ‘yaşanmış’ bir bireysel tarihe dayandırılması ise belirli bir insansal yönsemeyi son kertesine kadar yaşayacağını önceden verilmemiş olmasıdır” (Yavuz, 2005: 33). Bu bağlamda ‘yaşanmış’ *tipin* gerçek yaşamdaki kadar değişik, şaşırtıcı ve çizgisel olmayan bir sahilik taşıdığı söylenebilir (Yavuz, 2005: 34).

‘Verilmiş’ *tip* algısı, Hilmi Yavuz’un da işaret ettiği üzere insanı değişmez, dural (statik) bir öze belirlemek, onu (insanı), yapılan bir nesneye (Sartre’nin verdiği örnekle, mektup açmaya yarayan bir bıçağa) indirgemek anlamına gelmektedir (2005: 35). Bu bağlamda *tipin* özünü, bu doğrultuda bir karakteristiğe indirgemek, onu sahilikten uzaklaştırmaktadır (Yavuz, 2005: 35). O yüzden *Fatih-Harbiye* romanında kitabın başından sonuna kadar nasıl davranacağı tahmin edildiği düşünülen, şimdiye kadar köşeleri keskin bir şekilde yorumlanmış Şinasi’nin yanında Neriman’ın önceden belirlenemez hâlleri onu çok daha sahil ve canlı bir karakter yapmaktadır.

Fakat bu noktada şuraya dikkat çekilmelidir. Yazar tarafından ‘verilmiş’ *tip* olarak tasarlanan bir roman kişinin hiç mi yorumcular tarafından doldurulabilecek boşlukları söz konusu değildir? Yazar tarafından yaratılan bu ‘verilmiş’ *tip* algısının edebiyat yorum geleneğinde de daha çok yazar temelli algılanışı, ‘verilmiş’ *tip* olarak düşünülen roman kişilerinin -varsa -boşluklarının doldurulabilmesi ve sahicî taraflarının fark edilmesi ihtimalinin önüne çekilen bir set değil midir? Bu anlamda Neriman’la kıyaslandığında daha çok ‘verilmiş’ *tip* olarak düşünülebilecek Şinasi’nin bile ‘yaşanmış’ *tip* hatta bir adım daha öteye taşırsak *karakter* olarak düşünülebilecek çelişkili taraflarının olabileceği ihtimali göz ardı edilmemelidir. Farklı olasılıklara açık bu idrakin varlığı, edebiyat yorum geleneğindeki yeniliklere kapalı kökleşmelerinin önüne geçebilmek için elzemdir.

Hilmi Yavuz, Batı romanında ‘verilmiş’ *tipten*, ‘yaşanmış’ *tipe* geçişin önemli olduğunu ve bu geçişlerin, felsefe düşüncesinde görülen dönüşümlerle doğrudan bağıntılı olduğunu söyler ve şu şekilde bir açıklama yapar: “Bu dönüşüm, *tip* sorununu örneğin Andre Gide’de ikili bir düzlemde somutlaştırır. Andre Gide’de tipler, Balzac’ta gözlemediğimiz ölçüde çizgisel ‘verilmiş’ tipler değildir. Gide Bergson’la birlikte aldığı dönemeçtedir. Gide’de ‘verilmiş’ tipler (*Dar Kapı*’daki

Alissa) kadar ‘yaşanmış’ tipler (*Vatikan’ın Zindanları*’nda Lafcadio) gözlemlenir. Lafcadio’nun özgürlüğünü kanıtlamak için giriştiği nedensiz edimler (*actes gratuits*), onu ‘verilmiş’ değil, ‘yaşanmış’ bir tip kılar. Bu dönüşüm, tiplene açısından Sartre’da düğümlenir: Sartre’da ‘tip’ sorunu, bütün bütüne ortadan kalkmıştır. Çünkü Sartre, insanın kendi özünü sürekli yeniden kurduğunu düşünmektedir ve bu sürekli değişim içinde ‘verilmiş’ tip şöyle dursun, ‘yaşanmış’ tip bile söz konusu olamaz. Sartre’nin romanlarının *tiplerden* değil, *karakterlerden* oluşması da buna bağlıdır” (2005: 38).

Görülüyor ki roman kişilerinin yazar tarafından yaratılma tarihinde “*tip*” algısının kendi içindeki dönüşümü aynı zamanda roman kişilerinin yorumlanma tarihinin de dönüşmesine katkıda bulunmuş ve *tipin* roman kişilerini hem oluşturma hem de yorumlama bağlamında bazı noktalarda yetersiz kaldığı düşüncesi giderek yaygınlaşmıştır.

Fakat *tip*, *karakter* sorununun yaşamış olduğu gelişmelerin sağladığı imkânlardan edebiyat incelemelerinde yeterince faydalanılmamış olacak ki daha önce de belirtildiği üzere hem *tip* hem de *karakter* olarak değerlendirilebilecek roman kişileri *Fatih-Harbiye*’de olduğu gibi ısrarla *tip* düzleminde ele alınmış ve bu durum gelenekselleşmiştir.

Gürsel Aytaç, çağdaş Batı romanının geçirdiği evreleri, bugünkü romanın yeniliklerini, anlatım tekniğini ve kurgu özelliklerini bilen, bunları başarıyla uygulayan yazarlarımız olduğu hâlde, eleştirmenlerimizin çoğunun o bilgilerden habersiz olduğunu belirterek çağdaş romanı 19. yüzyıl roman ölçütleriyle değerlendirme durumunda olduklarını söyler (2016: 12). Hatta eleştirisinin dozunu bir miktar daha artırarak bir romanın başarısını hâlâ yalnızca *tiplerin canlandırılışında* gören eleştirmenlerimiz olduğunu ifade eder (Aytaç, 2016: 12). Hâl böyleyken çağdaş romanlar şöyle dursun 1931 yılında yayımlanan *Fatih-Harbiye*’nin *tip* anlayışının olumlanması içgüdüleriyle sürekli *tip* üzerinden okunuyor olması şartırcı olmaktan uzaklaşmış görünmektedir.

6. TİP OLUMLAMALARI

Romanda olumlu *tip* olarak idealize edilen kişilere önem verip onları yüceltmemiz aslında bizim kendi tarihimiz, bakış açımız, kimliğimizle ilgilidir. Örneğin kişileri “hodgam” (bencil) ve “diğergam” (empati duygusuna sahip) olmak üzere ikiye ayıran Ömer Seyfettin, *tiplerin* “diğergam” olduklarına inanır ve *tip* kavramı için “enmuzeç” kelimesini kullanır (2001: 393).

Mehmet Kaplan da *tipleri* anlatırken, onların muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri temsil ettiğini ifade eder (1985: 5). Bu sebeple iyi ve güçlü bir *tipin* oluşturulma zemininde toplumsal kaygıların yattığı söylenebilir.

Aslında toplumsal bir kaygıyla “olumlu *tip*” yaratma ihtiyacının kökeni Aristoteles’e kadar uzanır. Aristoteles’e göre *karakterlerde* olması gereken birinci özellik ahlak bakımından iyi olmalarıdır (2019: 55).

Fakat roman kişileri sadece iyi olanı değil kötü olanı da temsil edebilirler. Hatta roman bazen “olumlu kişiler / olumsuz kişiler” diye de tasnif edilir. Ama “bu tasnif, yalınkat kişilerle (*tiplerle*) dolu romanlar için geçerlidir. Romana sanat dışı

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

işlevler yükleyen romancılar, belirli bir mesajı iletmek için, o mesajı temsil eden “olumlu kişilerin yanında, söz konusu mesaja muhalif kişilere de yer vermek zorundadır” (Sağlık, 2010: 54).

Görüldüğü üzere “olumsuz *tip*”in oluşturulma amacı bile “olumlu *tip*”lerin daha çok parlatılması amacıyladır. Söz gelimi *Fatih-Harbiye*, *tip* düzleminde okunduğu için Macit’in yanlış Batılılaşmış züppe tavırlarının, “olumlu bir *tip*” olarak değerlendirilen Şinasi’nin daha fazla yüceltilmesine olanak sağladığı söylenebilir. Buradaki sorunlu taraf ise kişilerin iyi-kötü, olumlu-olumsuz, doğru-yanlış gibi kesin sınırlarla ayrılabilceği tasavvurudur. Bir insanın ya da roman kişisinin her zaman doğru ve haklı olduğunu kim iddia edebilir?

Bununla ilgili Chatman şunları ifade etmektedir: “Davranışların ve hatta alışkanlıkların’ bir karakteristik özellikle tutarsızlık gösterebileceği gözlemi ve bununla ilişkili olarak, verili bir kişilikte doğası gereği birbirleriyle çatışan karakteristik özelliklerin bulunabilmesi, modern karakter kuramı için kesinlikle yaşamsal özelliklerdir” (2009: 114).

Fatih-Harbiye’deki Faiz Bey’in düşünce şekli ve yaşantı tarzına bakılırsa kızı Neriman’la Şinasi’nin evlenmeden önce bu kadar yakın ilişki içinde olmalarına müsamaha göstermesi, insanlarda olduğu gibi roman kişilerinde de davranışların tutarsızlıklar gösterebileceğinin somut bir tezahürüdür.

Olabilecek bu çelişkiler bağlamında Şaban Sağlık’ın da belirttiği üzere roman kişileri hakkında bugün gelinen nokta, bu kişilerin idealize edilmesi (olumlu kahraman), yalınkat kişiler, yuvarlak kişiler gibi yaklaşımları aşmıştır (2010: 55). “Modern roman artık kişinin iç dünyasına yönelmiş olup, insanın nasıl olduğunu değil, nasıl yaşayacağını sorgulamaya başlamıştır” (2010: 55). Bireylerin iç dünyasına yönelmek ise onların “biricik” ve “benzersiz” olduğu düşüncesini oluşturmuştur.

Fakat bireylere *tip* roller vermek, onları benzersizleştirmek değil, belli kategorilere oturtmaktır (Eagleton, 2019: 64). Eagleton bireylerin benzersiz olduğunu düşünmenin hoşumuza gittiğini ancak bu durumun herkes için geçerliyse hepimizin bu niteliği yani benzersizliği paylaştığını ifade ederek bu durumdan şöyle bir sonuç çıkarır: “Herkes özeldir, yani hiç kimse özel değildir. Oysa insanlar yalnızca bir noktaya kadar olağan dışıdırlar. Her ne kadar postmodernler bunu kabul etmeye gönülsüz olsa da, temel de birbirinden o kadar da farklı değildir. Yalnızca insan olmamızdan ötürü bile çok farklı ortak noktamız var” (2019: 64). Eagleton’ın bu yaklaşımın elbette kabul edilebilir bir tarafı vardır. Zaten bu yazının amacı *tip* okumaların hepsini eleştirerek *tip* kavramını tamamıyla reddetmek değildir. Eleştirilen asıl şey hem *tip* hem de *karakter* özelliği gösterebilecek roman kişilerinin *Fatih-Harbiye* romanında olduğu üzere genellikle *tip* düşüncesi etrafında ele alınmasıyla *karakter* düşüncesinin göz ardı edilmesi aradaki dengenin sağlanamamasıdır.

Bu gibi dengesizliklerin oluşturduğu etkiyle diyebiliriz ki *tip* merkezli anlayışın birey’i öteleyen tavırlarının aşırılığı, modernleri ve postmodernleri bireyin biricik’liği noktasında aşırı hassasiyete itmiştir. Yani iki anlayış da birbirlerinde gördükleri sorunlu taraflardan kaçınmak daha sorunlu bir hâl almışlardır. Fakat yine

de modern ve postmodernler tarafından hem insan hem de roman kişileri bağlamında bireyin “benzersiz” ve “biricik” olma durumunun bazı noktalarda hiçe sayılması ihtimâlinin kaygısının güdülmesi çok da yersiz sayılmaz. Çünkü, yalnızca insan olmamızdan ötürü bile çok farklı ortak noktamızın olması, hem insanın hem de roman kişisinin “benzersiz” ve “biricik” olduğu gerçeğini değiştirmemektedir.

7. TİP ANLAYIŞIYLA GERÇEKÇİLİK VE SOSYOLOJİ ARASINDAKİ İLİŞKİ

Roman kişilerini Kundera gibi “gerçek bir varlığın taklidi olarak değil; düşsel bir varlık ve deneysel bir ben” (1989: 43) olarak görenler olsa da onları gerçekliğe daha yakın bir bağlamda ele alanlar da vardır. Özellikle, “*tip* kendi dışında bir şeyi temsil eden yani, roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden roman kişisi” (Moran, 1982: 95) olarak tasavvur edildiği için *tip* anlayışı bu bağlamda kurgu ile gerçek arasındaki farkın giderek belirsizleşmesine daha çok zemin hazırlar. Bu durum da romanın edebi bir tür olmasının göz ardı edilerek sosyolojik bir metinmiş gibi muamele görmesine neden olur.

Eagleton da romanın sosyolojik bir metin gibi muamele görmesine ilişkin olarak şunu söyler: “Bir oyunun ya da romanın “edebiliğini” göz ardı etmenin en yaygın yollarından biri, karakterlerini gerçek insanlarmış gibi ele almaktır” (2019: 55).

Roman kişilerini gerçek insan bağlamında düşünmenin bu şekilde sorunlu tarafları olsa da aslında *tip* de roman türünün bir gerçeğidir. Romancı, onunla toplumsal sorunları irdeleme imkânı elde eder. “Toplumsal problemlerin yoğunlaştığı dönemlerde, romancıların, toplumu ilgilendiren bazı konulara ilgi duydukları, sosyo/kültürel çözümlere gittikleri bilinen bir husustur. Bu durumda romancı, topluma dönük görüş ve önerilerini sunmak için ‘tezli roman’ denilen roman türünü kaleme alır” (Tekin, 2018: 109).

Hatta Murat Belge bu düşünceyle paralel bir şekilde *tip* yaratma ile “gerçekçilik” kaygısı arasında bağ kurarak başlangıcında Türk romancısının *karakterden önce tip* yaratmasının tarihi zorunluluk olduğuna inanır (1994: 17).

O hâlde Hilmi Yavuz’un da belirttiği üzere *tip*, gerçekçi yazının tarihselliğini içeren bir kategori, roman metnini tarihe, somut tarihe eklemleyen bir dolayımıdır; gerçekçi roman ancak, ürettiği *tip*lerle tarihsellik edinebilmektedir (2005: 39).

Fakat romana ve roman kişilerine bakış açısı günümüzde farklı bir hâl almış, “tezli roman” düşüncesi popülaritesini yitirmiştir. Mehmet Tekin bu konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklar: “Bugün roman düne göre, daha doğal bir karakter arz ediyor ve bugün, adeta bir kader gibi borçlandığı bazı disiplinlerden (tarihten-sosyolojiden vs.) uzaklaşıyor; daha edebî ve daha biçimsel bir görünüm kazanıyor. Böyle bir roman anlayışında tipin yeri olabilir mi?.. Sanmıyoruz...(...) Bir tipin etrafında örülen dünyayı araştırmak, inceleyip eleştirmek, okuyucunun formasyonu açısından, tarihe bakış noktasından yararlı olabilir. Aynı durumun roman sanatına katkısı tartışılır. Romanın ‘tip’e kapı açması, kendisinin ihtiyacı dışında

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

gerçekleşmiş bir uygulamadır. Güzel ve değerli roman, psikolojik derinliği olan birey eksenli romandır. En azından bugünün romanı için bu böyledir. Zira bugünün romanı kendi hayatını yaşayan, bir kelimeyle kendi olan insanın peşindedir. Oysa ‘tip’ ‘kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişidir’ ve o, konumu itibarıyla “benzerlerinin temsilciğini üstlenen” daha doğrusu romancı tarafından böyle bir temsilciliğe koşulan kişidir” (Tekin, 2018: 112).

Biz de bu görüşlere katılmakla birlikte şunu özellikle vurgulamak istiyoruz: Romancılar tarafından temsilciliğe koşulan *tiplerin* bile ana mekânı aslında kurgusal bir tür olan romandır. Biz de romanın kurgusal bir tür olmasına dayanarak şunu iddia edebiliriz: Salt bugünkü romanların değil *Fatih-Harbiye* gibi daha önceki zaman dilimlerinde yazılmış roman kişileri de sadece tek boyutlu değerlendirilmemeli, onlara yaşama hakkı tanınmalıdır.

8. FATİH-HARBİYE’NİN YAŞAYAN KİŞİLERİ

8.1. Neriman’a Yeni Bir Bakış

Neriman’ın genel olarak içinde bulunduğu durumdan hoşnut olmayan tavırları vardır. Kendi yaptığı şeyleri, içinde olduğu çevreyi, Şinasi’yi sorgulamakta, gerçekte neyi sevip istediğine dair cevaplar aramaktadır: “Öf... Bu elimdeki ut da sinirime dokunuyor, kıracağım geliyor. Şunu Şamlı’ya bırakalım. Bunu benim elime nereden musallat ettiler? Evdeki hey hey yetişmiyormuş gibi üstelik bir de Darülelhan! Şu alaturka musikiyi kaldıracaklar mı ne yapacaklar? Yapsalar da ben de kurtulsam. Hep ailenin tesiri. Babam şark terbiyesi almış. Ney çalar, akrabam öyle... Fakat artık sinirime dokunuyor, bir kere şu musibetin biçimine bak ,hele bu torbası?.. Yirmi gündür elime almıyorum, bugün mecbur oldum. Bırakacağım musibeti... Darülelhan'dan da çıkacağım, yahut alafranga kısmına gireceğim” (Safa, 2019: 79).

Neriman gerçekte neyi sevip istediğini aradığı sırada kendisini bu sorgulamalara ittiği düşünülebilecek yakın çevresine dair ne varsa onlara karşı olumsuz bir tavır takınmaktadır ve kendi çevresiyle kıyaslama yaptığı diğer tarafı bu sebepten mütevellit yüceltme temayülündedir: “Adım başına aşçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, caminin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkanlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziniyormuş gibi oluyor. Her camekan çiçek gibi. En adi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler canım... O Macit'in ellerine baktım, kadın eli gibi, tertemiz, incecik, tırnakların üstünde bile çalışmış. Şinasi'nin elleri gözümün önüne geldi. Tırnağının biri kırık, öbürü batık... Ne imiş? Kemence çalarmış. Böyle elini parçalayan sazı parçalamalı. Hiç telin kenarına tırnak sürtülen saz görülmüş müdür? Her işimiz acayip, nefret ediyorum” (28). “Allah aşkına bak! dedi, yol üstünde mezarlık olur mu? Koskoca cadde... Ortasında mezarlık... Mezarlar arasında yaşıyoruz” (29).

Hilmi Yavuz, *Alafrangalığın Tarihi*'nde modernlik ve gelenek ilişkisini sorgularken modernizme dair şöyle bir yorum yapar: “Eskiye dair olan ne varsa tümünü, ‘cehalet’ kabul eden *a priori* bir kuşatma! Modernizm, bu *a priori*

kuşatmanın iktidar olmasıdır” (76). *Fatih-Harbiye* yazarın niyetine indirgenerek okunduğu vakit Neriman’ın *a priori* bir kuşatma altında olduğu için yakın çevresindeki şeylere dair düşmanca bir tavır takındığı yorumu yapılabilir. Ancak Neriman’ın yaşadığı çevreye karşı kin beslemesini sadece Batı hayranlığına ve aşağılık kompleksine bağlamak olayın sadece bir bakış açısına göre ele alındığının bir göstergesidir. Neriman’ın, babası ve Şinasi’den gördüğünü hissettiği psikolojik baskıyla toplum baskısı birleşince onu sıkıştırıp içinde kendisini baskı altına alan her şeye karşı kin uyandırıyor gibi de düşünülebilir. “...derin bir kinle babasını görmek istemiyordu” (70).

Neriman, kendisini sevdiğini iddia eden babası ve Şinasi’ye rağmen sevgisiz kaldığını hissetmektedir. Böyle hissetmesinin asıl sebebi sevgisizlikten ziyade koşullu sevmektir. Çünkü Faiz Bey de Şinasi’de Neriman’ı ancak kendi düşünceleri doğrultusunda hareket ettiğinde onaylayıp kabul etmektedirler. Neriman’ın yer yer babasının kendisini sevdiğine dair şüphe içinde kalması da kendisine beslenen sevginin koşullu olmasına bağlanabilir. Faiz Bey’in kızına yaptığı fedakârlıklar ona ağır gelmekte kızını hodgamlıkla, maymun iştahlılıkla suçlamaktadır, biraz da aralarındaki nesil çatışmasından olsa gerek kızıyla empati kurmakta güçlük çekmektedir.

Neriman’ın babasına ve Şinasi’ye yalan söyleyerek otomobille eve döndüğü gece yarısında hissettiklerine bakılacak olursa onun arzularının peşinde giderken ne gibi korkuları yaşamaya göze aldığına dair bir fikir sahibi olunabilir: “Evin kapısına gelince komşuların pencerelerine baktı. Kalbi o kadar şiddetli çarpıyordu ki, bu ses bütün mahalleyi uyandıracakmış gibi ürktü ve elini göğsüne götürdü” (18). Fakat Neriman; arzularının peşinde giderken gösterdiği cesareti, arzularının bedeli olan sancılarla yüzleşme noktasında gösteremez. “Neriman ertesi gün geç uyandı ve yatağın içinde saatlerce kaldı. Evin her günkü hayatına başlamak cesaretini kendinde bulamıyordu” (20).

Neriman’ın bir gece öncesinde orada olmak için birçok şeyi göze aldığı mekânın, bir gün sonra kafasında dolaşan bir uğultuya dönüşmesinin birçok nedeni olabilir. Bu durum, Neriman’ın kendi özünü bulma çabası yolunda küçük bir aydınlanmanın işareti olarak da değerlendirilebilir, Neriman’ın yaşadığı toplumsal ve psikolojik baskının Neriman’ı arzularını bastırmaya zorlamasıyla onda bu aldattıcı hislerin açığa çıkması olarak da değerlendirilebilir: “Maksim salonu gözünün önüne geliyor. Kuytu köşelerde renkli abajurlar. Sarışın bir kadın başı. Bir zil sesi, çığlıklar ve sıçrayışlar, alkış, damakta acı bir köpük lezzeti, parlak, sarı bir etek, bir zenci sesiyle daima karışarak hafızaya musallat olan fokstrot nağmesi ve kulağının içinde mütemadi çalan bir cazbant...” (20). Nitekim Neriman’ın arzuları, korkularına galip gelemediği için de Neriman içinde bulunduğu topluma ve Şinasi’ye geri dönmüş olabilir: “Bütün bu korku, onda, zevkin ve sevincin uyuşturduğu azapları galeyana getiriyor ve evvelce kendi kendine karşı mazur gördüğü bütün cürümler, şimdi, korkunun pertavsızı altında, birer cinayet kadar gözünde büyüyordu... Hep Şinasi’nin vakur ve muzdarip yüzünü hatırladı. Büyük bir utançla başı yastığın çukuruna batıyordu. İstirabın verdiği intibah zamanlarında, kendi kendini aldatmak, başkalarını kandırmak kadar basit değildir ve insan kendi içindeki adaletten ürkmeye

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

başlar. Neriman çektiği bu azapların bir gece evvelki zevkin bedeli olduğunu da hissediyordu” (23).

Neriman baloya gitmek için babasının gözüne girmeye çalışarak düşündüğünden farklı tavırlar sergilemektedir, bu noktada Neriman biraz siyasi biraz da ikiyüzlüdür. Bu da Neriman’ın isteklerine ulaşabilmek için kendi kişilik özelliklerinden feragat edebileceği şeklinde yorumlanabilir.

Neriman buhran anlarında kendine acıma temayülündedir. Hak ettiği yaşamın kendisine sunulmadığını düşünür. Ona istediği hayatın sunulmaması bunun müsebbiblerinin eleştirilmesini (onun gözünde) haklı kılmaktadır: “Gülter suyu getirirken, Neriman biraz evvel babası için duyduğu merhameti şimdi kendisi için hissediyordu. Orada (Köprü’nün öbür tarafında) genç kızlar böyle mi yaşıyor, bir genç kız böyle mi yaşar?” (43).

Neriman kendini sıkışmış hissettiği anlarda ara ara sara nöbetleri geçirmektedir. Neriman’ın geçirdiği sinir harbine, bir babasından baloya gitmek için onun gözüne girip izin koparabilmek maksadıyla mutfak işlerine karıştığı zaman bir Şinasi’yle yüzleştiği zaman bir de Feritlerin evde herkesin onu eleştirme amacıyla toplandığını düşündüğü zaman yer verilmiştir. Buradan şu sonuç çıkarılabilir ki Neriman kendini savunma konusunda henüz güçlü bir karakter değildir. Kendini köşeye sıkışmış hissettiğinde -ki genel olarak kendi çevresinde yaşadığı his budur-bastırıldığı tüm duygularının toplu istilasına uğrar. Onun bu hastalıklı durumunda kendi zaafiyetinin etkisi olduğu kadar çevresindeki en yakın insanların baskıcı tutumlarının da etkisi vardır: “Neriman’ın rengi uçmuştu. Titremeye başladı. Gülter, küçük hanımın tehlikeli asabiyetini bildiği için acele ediyordu. Küpün kapağı devrildi, maşrapa yuvarlandı ve mutfak karıştı. Neriman bayılacak gibiydi. Kaç kere sinirden bayıldığı için korkmaya başladı... Sonradan gelen doktoru, fennin bütün vasıtalarını aciz bırakan şiddetli buhranlardan biri ki, titremeler, katılmalar, küçük muvakkat felçler, hıçkırıklar, kahkahalar, kendini oraya buraya atmalar, nefes tıkanıklıkları, boğulmalar ihtilaçlar gibi... hayvanı varlığın bütün sefaletini ilan eden en korkunç arazi gösterdi ve nihayet hastayı tam bir hüzal haline düşürdü” (71).

Neriman, bazen Şinasi’yi beğenmezken bazen de Şinasi’nin karşısında aşağılık kompleksine kapılmaktadır. Neriman’ın Şinasi’nin karşısında kendini küçük görmesi, ona bazen yanlı anlaticı bazen Şinasi bazen de babası tarafından atfedilen düşünce ve fikir yoksunluğunun Neriman’a bir öz güvensizlik ibaresi olarak geri dönmesiyle ilişkilendirilebilir: “Yalnız bu ses, bu eda, bu kelimesiz ve gayet büyük manalardan mürekkep ses, beyninin soğumuş hücreleri içinde akisler yapıyordu. Bu düşman tesirini o kadar beğendi ve kıskandı ki, aynı silahla karşılık vermek istiyordu; fakat kendinde bu kuvvetin zerresini bulamadı” (70). “Kendi kendini hapsetmeye muktedir bir adamın tesirini yapan Şinasi, bir hükümdardan daha kuvvetli görünüyordu” (86).

Neriman, kuzenlerinden dinlediği Rus kızının hikâyesinden o kadar etkilenir ki adeta ‘bovarist’ bir tavırla olayları kendi yaşamış gibi tasavvur eder. Ve Neriman’ın zayıf mizacının getirdiği duygusallıkla değişim korkusuna yenik düştüğü söylenebilir. Neriman’ın yadırganmayacağı, hor görülmeceği ancak ‘alaturka’ olabilirse kabul görüp hakir görülmeceği düşüncesiyle geleneğine geri

döndüğü düşüncesine kim mani olabilir? Neriman'ın Fatih'e geri dönüşünü şimdiye kadar 'özünü bularak kendi arzusuyla geleneğe dönme' şeklinde okuyanlar, Neriman'ın daha önce çatıştığı değerlerle -o değerlerle ilgili eleştirilerinde hiçbir değişiklik olmaksızın- uzlaşma içine girmesinin tuhaflığını sorgulamalıdır. Öyle ki daha önce ud'undan nefret eden Neriman'ın bir anda sazına karşı hürmet gösterek sazı için daha önceden düşündüklerine dair utanç duyması (123) mantıklı bir zemine oturtulmamıştır. Bu durumu sadece Neriman'ın kişilik özelliklerine bağlayarak romanda da Ferit karakterinin bir sözü olan "Medeniyet kadının gözlerine hitap eder o yüzden udu değil de piyanoyu seviyorlar, şekilciliklerinden vazgeçtikleri takdirde hakiki değerleri görebilirler" (113) tezine bağlamak ise eseri sadece Doğu-Batı karşıtlığı merkezli ele alanlar için bambaşka bir tehlike doğurur. Şinasi ve bulunduğu çevrenin sadece Doğu'nun temsilcisi olduğu düşünülerek olaya yaklaşmak, bu noktada Doğu'nun kadına verdiği değeri ve ona yüklediği anlamı sorgulatacaktır. Üstelik kitapta Neriman'ın büyükannesi tarif edilirken büyükannenin kitaplara olan düşkünlüğünün; ev süpüren, dikiş diken, tertipli ev kadını tiplemesinden sonra zikredilmesiyle kadın için önceliğin ne olması gerektiğinin bilinçli olarak verildiği düşüncesi ve 'kadının ne derece yaratıcı olduğunun' (113) tartışmaya açılması itibarıyla bu sorgulamayı haklı çıkaracak detaylar da bulunacaktır. Yanlış Batılılaşmanın sadece 'kadının bakış açısının yanlışlığına' indirgenmesi birer tip olarak tasavvur edilen karakterlerin temsil ettiği düşünülen toplulukla tam anlamıyla paralellik göstermediği görülecektir.

8.2. Şinasi'ye Yeni Bir Bakış

Şinasi'nin bazı olayları şahsi algılayarak aşırı alınganlık göstermesi üstelik de işi bütün Darülelhan kızlarının kendisinden hoşlanmadığı fikrine kadar götürerek genelleştirmesi, onun duygusal, hassas biraz da kompleksli biri olduğunun remizleri olarak değerlendirilebilir: "Zaaf anlarında, insanın can sıkıcı bir vakıayı tahsis edemeyerek umumileştirmesi ve bir felaketi aynı seri içindeki bütün menfi ihtimallere teşmil ederek hepsini hakikat gibi görmesi yüzünden Şinasi de, Neriman'ın arkadaşı tarafından davet edilememesinin hususî sebeplerini araştırmıyor, bütün Darülelhan kızlarının kendisinden hoşlanmadığını zannetmeye kadar varıyordu" (10).

Şinasi'nin, Neriman'ın yalan söylediğini bile bile ona bu durumu açamamasında onun sorunlarıyla yüzleşmekten korkan biri olduğunun etkisi olduğu söylenebilir, o bazen sessizliğiyle bir şeyler anlatma çabası içindedir. "Şinasi, bu meselede de, sükülalarını zırh olarak kullandı ve müdafaalarıyla taarruz etti. Arada bir yeis anları geçiriyordu" (90). "Son zamanlarda bütün bu farklara dikkat eden Şinasi, aramak yorgunluğuna karışan gizli bir korku ile her hadiseyi ayrı ayrı eşelemekten çekinmişti" (12).

Şinasi'nin tahayyül gücü yüksek biri olmasına karşın bunları gerçekleştirmek için gereken cesareti her zaman gösterememesi gururlu olmasıyla ilişkilendirilebileceği gibi biraz da çekingen olmasıyla da ilişkilendirilebilir: "Şimdi de biraz evvel tramvaya atlayışı gözünün önüne geliyor. Hatta bunun arkasından gayri hakikî bir takım sahneler tahayyül ediyor: Kendisi de Neriman'ın arkasından

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

tramvaya atlıyor. Beyoğlu'na çıkıyor, onun girdiği bir pastacı dükkanında, arkada bir yere oturuyor, kendini gizliyor, randevu dakikasına kadar bekliyor, ve...” (13).

Şinasi'nin Neriman'daki değişikliklere olumsuz anlam yüklemesi onun yanlış Batılılaşanların eleştirisini yapan Şark yanlısı bir tip olmasıyla ilişkilendirilebileceği gibi onun değişimden korkan yeniliklere kapalı bir birey olmasıyla da ilişkilendirilebilir: “Siyah saten gömlekli, siyah başörtülü kız. O vakit böyle koşmazdı. Liseden çıkar ve Süleymaniye'nin köşesinde görünürdü. Kolunda çantası, başı önüne eğilmiş, gözlerinde korku ve dudaklarında tebessüm, Şinasi'nin yaklaştığını görünce korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı. Sonra yan yana, hiç konuşmadan, epey yürürler ve buluşmanın ilk zevkini bu sükût içinde daha çok hissederlerdi” (14). “Niçin, sen artık dünkü sen değilsin? Niçin, biz bugün ikimiz de kıymetli bir şey kaybetmiş gibiyiz? Niçin bugünün düne benzemiyor? Niçin dünkü gibi rahat adımlar atamıyorsun? Niçin böyle oldun?” (69).

Şinasi'nin Neriman adına Faiz Bey'e yalan söylemesi, onun Neriman'ın kendisine beslemesini arzu ettiği aşkın devamına dair hala umut içinde olduğunu gösterebileceği gibi savunuculuğunu yaptığı düşünce tarzından yer yer ödün verebileceği bir zaaf içinde olduğunu da ifade edebilir. “Darülelhan'dan beraber çıktık. O Fahriyelere gitti. Ben ayrıldım. Galiba biraz saz yapacaklar. Demek Fahriye onu gece de alıkoydu. Şinasi, Faiz Bey'in ne derece inandığını anlamak için ona bakmaya cesaret edemiyordu” (16).

Şinasi'nin ve Neriman'ın bir itriyat mağazasının camekanını önünde durduktan sonra Şinasi'nin “Bu camekanlar kim bilir kaç Türk kızını baştan çıkardı ve çıkaracak!” (31) yorumundan yola çıkılarak onun biraz da tutuculuk konusunda yer yer aşırıya kaçtığı söylenebilir. Kendisi softa olmadığını söylese de bu durum, Neriman'da gördüğü ve eleştirisini yaptığı şekilciliğin kendi karakterinde farklı türde vücut bulmuş hali gibi okunabilir. Ayrıca Şinasi'nin bu kendinden emin aşırı eleştirel tavrı, kendi doğruluğuna olan inancının kibir düzeyine yaklaşma tehlikesinde olduğunu da bir sinyali gibidir.

Şinasi'nin zaafını belli etmekten hoşlanmaması, insanlara zayıf görünme korkusu yaşamasıyla ilişkilendirilebilir: “Fena geçmiş günler. Şinasi o vakit yorgun, bitik bir halde eve girer, kaçır gibi hızlı yürür, derin ve çok mahrem kederini gizlemek için kimsenin yüzüne bakmaz, hâlbuki zaafını bu haliyle daha çok ifşa eder, belki bunu bilmez, belki de iyi bildiği için büsbütün kederlenir, hızla merdivenleri çıkar ve odasına çekilir, o akşam yemek yemezdi” (34).

Şinasi genel olarak kendine güvenen hatta bazen üstten bakan biri olmasına rağmen öz eleştirilerini bazen kendine haksızlık etme noktasına vardırıldığı söylenebilir. Şinasi'nin yanlış fark etmedeki feraseti kendi yanlışlarına karşı da işler: “Nihayet, muvaffak olamayacağımı anlayarak geriye döndü. Fakat aczini anlayınca birdenbire isyan etti. Hayatının bütün felaketleri, bazan bir torbayı bile yerinden kaldıramayacak kadar iradesiz olmasından geliyordu. Parasını idare edemeyişi, diş ağrıları, kıyafetini ihmal edişi, başkalarına ve kendine verdiği sözlerini tutamayışı, yapılmayan vaidlerin kendine ve başkalarına karşı utancı, hep yarıda kalmış nice tasavvurlar” (35).

Şinasi'nin her daim haklı olmayı arzulayan bir tarafı var gibi düşünülebilir. Sorun çözmekten ziyade sanki kendi içinde haklı olmanın övücünü yaşamaktadır: “Daima "pasif dövüşüp yenmesini isteyen bir mizacı vardı” (89). “O, Neriman'ın cevap vermekte gecikmesinden mağrur gibiydi. Öne doğru eğilmiş başı derece derece kalkıyordu ve sanki gururuyla aynı seviyede yükseliyordu” (69).

Pasif, içe dönük ve genelde sessiz olan Şinasi'nin dertlerinden güç alıp beslendiği bir tarafı var gibi görülebilir (Büyükkavas Kuran, 2018: 220) . “Böyle içi şişlikçe ve delindikçe daha kuvvetlendiğini hissediyordu; hatta bu kuvveti dağıtması korkusuyla eline saz almak istemiyor, başkalarının bu halini anlamasını arzu etmekten vazgeçebiliyordu. Ve başı hafif sallanıyordu ve şiddetli bir hayatıyla yanıyordu” (91).

Ferit'in evinde toplandıkları gün Neriman'ın sinir nöbeti geçirdikten hemen sonra Neriman içerdeki odada dinlenirken Şinasi'nin içerde kemeçesini akort etmeyle uğraşması onun Neriman'a sevgisizliğiyle de ilişkilendirilebilir, kayıtsızlığıyla da, Neriman'a içten içe hala kızgın olmasıyla da...

8.3. Faiz Bey'e Yeni Bir Bakış

Neriman'ın babası Faiz Bey; Mesnevi okuyan, ney üfleyen, Şinasi'yle Şark edebiyatından ve musikisinden sohbet etmekten haz alan bir adamdır. Kızı Neriman'la aralarında kuşak çatışması yaşarlarken kızıyla aynı kuşaktan olan Şinasi'yle çok iyi anlaşılır. Hatta kızı Neriman'la Şinasi'nin yakınlaşmasına zemin hazırlayan da bir nevi Faiz Bey'dir. Bu durum kitapta ikisinin fitrat olarak birbirine benzemesine bağlanmıştır: “Faiz Bey'le Şinasi arasında mizaç benzeyişleri pek çoktu: İkisi de, şiddetli his feveranları halinde bile sessizliklerini muhafaza edebilen ve yalnız kendi kendilerine mahrem olmasını bilen insanlar. Başkalarının tecessüsünü hissettikçe kapanan ruhları içinde mahsur ve bunun azabını ve şerefini duydukları için vakur ve muzdarip bir görünüşleri var. İkisi de şarka ait birçok şeyleri, Şinasi alaturka musikiyi, Faiz Bey tasavvufi edebiyatı çok seviyorlardı. Sık temaslarla, birbirlerinin malûmat ve ihtisaslarını mübadele ettiler” (55).

Neriman'un Doğu ve Batı'ya dair düşüncelerini babası Faiz Bey'le paylaştığı gecenin sabahı Faiz Bey kızına karşı pek de empatik bir tavırla yaklaşmamaktadır. Genel tavrına uymayan bir şekilde Neriman'ı alaya alarak ona “Bonjur Matmazel” (52) diyerek selam verdikten sonra pek de hoş hava yaratmayan soğuk şakasını ısrarla sürdürür. Bu şakalar Neriman'ın ruhunu baskılayan onu ezen bir balyoza dönüşür. Faiz Bey; kızına haddini bildirme peşinde midir, kızını terbiye etme derdinde midir, tartışılır: "Soğuk şaka!" diye söylendi. Babasının şefkatten ziyade kinle ve tahakküm hırsıyla karışık bütün fena istihzalarını müphem bir suretle hatırlayarak öfkeleni. Odaya döndüğü vakit, Faiz Bey esaslı unsurunu muhafaza ederek bu şakayı evire çevire tekrarladı ve kızının fani yeniliklere, gülünç asriliğe karşı zaafını hicveden Fransızca kelimeler ve yarı dili dönmediği için, yarı da istihza ile bilhassa bozduğu için yayvan bir şive alan ecnebi tabirler söylüyordu” (52).

Faiz Bey'in düşünce şekli ve yaşantı tarzına bakılırsa kızı Neriman'la Şinasi'nin evlenmeden önce bu kadar yakın ilişki içinde olmalarına müsamaha göstermesi romanı sadece Doğu-Batı karşıtlığı çerçevesinde inceleyenler için bir

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

çelişki üretmektedir. Öte yandan bu durum, Faiz Bey’in kişiliğindeki bir ilginçlik olarak da yorumlanabilir. Sonuçta insan da birçok çelişkiyi içinde barındırılan girift bir bilmedir: “Azami derecede müsamahakâr davranmıştı. Şinasi ile Neriman, adeta gece gündüz beraber yaşadılar. Akşamları Darülfünun’dan çıkan Şinasi, liseden çıkan Neriman’la buluşuyor ve geziyorlardı. Hemen her gece Şinasi Faiz Bey’e uğruyordu. Bunların içinde uzun ve tatlı kış geceleri vardı. Neriman da ut öğreniyor ve beraber saz yapıyorlardı. Birçok geceler Faiz Bey ve Gülter yatıyor, onları baş başa bırakıyorlardı. Neriman, bu meşru dekor içerisinde Şinasi’ye her manasıyla bağlandı ve ona her şeyini verdi. Bunlar hem iki kardeşe, hem karı kocaya benziyorlardı. Ve iki kardeşi, iki sevgiliyi, iki zevç zevceyi birbirine bağlayan bütün duyguları hissetmeye başladılar. Mahallede doktorun tavsiyeleri üzerine geciken nikahları bekleniyordu. En mutaassıplar bile, onların bu sevimlerini biraz tabii ve ahenkdar buluyorlardı, bu nikahın gecikmesine rağmen bile hiç kimse aleyhlerinde bir dedikodu yapmadı. Zamanın çirkin şekillerine intibak etmeyen Şinasi’nin sessizliği ve tabiiliği, ona semtin muhabbetini kazandırmıştı” (56).

Faiz Bey ve Neriman ara ara birbirlerinin sevgilerinden şüphe etmektedirler. Hayatta birbirinden daha başka yakınları olmayan bu iki kişinin birbirlerinin sevgilerini sorgulamaları ikisini de başka türden yalnızlıklara iter: “Burada kızının arzusuna uzak duruyordu; burada tıpkı kızı gibi, eksiksiz ve tam Neriman gibi, hissedemiyordu, o halde onu anlamıyordu, o halde onu her şeyi kabul eden tam bir aşkla sevmiyordu” (85). “O da kızının kendisine karşı sevgisinden şüphe ediyordu; o da, hodgam bir evladın aç iştiaklarını fedakârlıklarıyla doyurmanın azabını çekiyor ve mes’uliyetini kızına atfediyordu” (85).

Faiz Bey, Neriman’daki farklılıkları tehlikeli bulmaya başladığı vakit Şinasi’ye kızıyla bir an önce evlenmesi teklifinde bulunduğu görülmektedir. Buradan Faiz Bey’in kızına dair üretebileceği başka bir çözümü olmadığı fikri çıkarılabilir. Şinasi de Neriman’a dair tüm soru işaretlerine rağmen biraz geçmişte yaşadıklarından, biraz Faiz Bey’e saygısından ve biraz da toplum baskısından dolayı bu teklifi kabul eder. Kendi evliliğine dair karar verilen ortamda olmayan tek kişi ise Neriman’dır: “Oğlum! dedi, geç kalıyoruz ve korkarım ki, bunun daha fena akıbetlerini göreceğiz. Yarından tezi yok, bu meseleyi meşru bir surette halledelim. Şinasi cevap vermedi, yalnız başıyla bu karara itaat etti. Fakat, ikisi de, birbirlerine söylemedikleri bir endişe içinde idiler. Şinasi, Neriman’ın odasına doğru başını çevirdi, baktı; Faiz Bey de onu taklit etti; endişe oradan geliyordu, Neriman’ın bu kararı kabul etmesi lazımdı” (73).

8.4. Macit’e Yeni Bir Bakış

Romanda, Batı’yı temsil etme amacıyla oluşturulduğu düşünülen Macit karakteri hakkında pek de fazla bir bilgi verilmemiştir. Verilen bilgiler de Neriman’ın Macit’e bakış açısı ışığındadır. Yani romandaki kurgu, okurun Macit’i Neriman’ın gözünden tanınmasını olanaklı kılmıştır. Romanın başlarında ellerinin, tırnaklarının temizliğine (28) dikkat çekilerek Neriman tarafından yüceltilen Macit, Neriman’ın Rus kızının hikâyesini dinlemesinin ardından yine Neriman tarafından samimiyetsizlikle suçlanmıştır: “Bir gün, Macit’le aralarında geçen bir münakaşayı

hatırladı. Neriman samimiyeti müdafaa etmişti, Macit bu fikirde olmadığını söylüyordu. -Samimî olamayız, hiç kimse tam bir surette samimî olamaz; en samimî insanlar kimlerdir, bilir misiniz? Vahşiler!” (106). Belki de bu suçlama Neriman’ın arzularından vazgeçebilmesi açısından elzemdır. Macit; sabittir değişmemiştir, değişen şey onu yargılayan gözdür. Aslında Macit’in Neriman’la, belki diğer kadınlarla görüşmesi ve balolara katılması dışında hayatının merkezinde neler yapıp ettiğine dair pek bir bilgi olmaması ona dair yapılabilecek yorumların ucunu açar. Macit, nasıl biridir? Macit, eğlenmeyi seven, nefesine düşkün biridir. Bu, belli. Ama Batı’yı temsil etmek için oluşturulmuş olması onun bütün özelliklerinin olumsuz olmasını mı gerektirir, tartışılır. Ruhunun derinliklerinde hangi zaafları barındırır, en çok neleri sever, nelerden hoşlanmaz, onu en çok ne korkutur, ne kadar güvenilebilir, aşka inanır mı, annesiyle arası nasıldır, bilinmez. Buna dair sayısız ihtimal vardır. Bu ihtimaller farklı okurların zihninde farklı şekillerde kurgulanabilir. Ve bu kurgular roman yazarının tasavvur ettiği ve yorumcular tarafından da bu tasavvur eşliğinde algılandığı üzere Şinasi’nin kişisel özellikleriyle taban tabana zıt olmak zorunda değildir. Bunu bize ürettiği boşluklarla bizatihi romanın kendisi söylemektedir.

SONUÇ

Edebiyatımızda *Fatih-Harbiye*’de olduğu gibi hem *tip* hem de *karakter* özelliği gösterdiği düşünülebilecek roman kişilerini okuma yönteminin genellikle *tip* anlayışının etrafında şekillenmesinin çeşitli nedenleri olsa da bu durum, hem roman kişilerinin özgürlüğü hem romanın açılımı hem de edebiyat eleştiri tarihinin gelişimi önünde büyük bir engel oluşturmaktadır.

Çünkü sadece *tip* üzerinden okunan roman kişileri, sınırları keskin hatlarla çizili, özgür ve değişken olmayan dolayısıyla da canlılığını yitirerek tek bir anlamın kuyusunda sürüklenen bir figür hâline gelmişlerdir. Oysaki roman kişilerinin temsil ettiği düşünülen *tip* le uyuşmayan, kendi içinde boşlukları olan tarafları mutlaka vardır. Bu boşluklar, romanın anlam katmanlarının genişlemesine imkân sağlayan zemini oluşturması bakımından kurgusal metin ve kişilerin aslında kendi gerçeğidir.

KAYNAKÇA

- ARİSTOTELES. (2019). *Poetika* (26. b.). (İ. Tunalı, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- AŞKAROĞLU, V. (2016, Mart). Romanlarda Kişilik Kurgusu: Kuramsal Bir Karşılaştırma. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, 301-319.
- AŞKAROĞLU, V. (2020). Postmodern Roman ve Yeni Dünya Tasarımı. *Karadeniz Uluslararası Bilimsel Dergi*(46), 338-353.
- AYTAÇ, G. (2016). *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler* (4. baskı b.). Ankara: Doğubatu Yayınları.
- BELGE, M. (1994). *Edebiyat Üzerine Yazılar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- BOYNUKARA, H. (2017). Karakter ve Tip. *Hece Türk Romanı Özel Sayısı, Cilt 1*, 195-211.
- BÜYÜKKAVAS Kuran, Ş. (2018). *Peyami Safa'nın İnsanları*. İstanbul: Ötügen Neşriyat.
- CHATMAN, S. (2009). *Öykü ve Söylem*. (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Edebiyat İncelemelerinde “Tip” Okumalarının Gelenekselleşmesi Sorunu...

- DOLAYKARA, P. (2017). Characterization In Postmodern Novel: Analysis Of John Fowles' Mantissa In The Context Of Postmodern Character. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi*, 57(2), 1000-1019.
- EAGLETON, T. (2019). *Edebiyat Nasıl Okunur* (4. b.). (E. Ersavcı, Çev.) İstanbul: İletişim Yayınları.
- FORSTER, E. M. (1985). *Roman Sanatı*. (Ü. Aytür, Çev.) İstanbul: Adam Yayınları.
- GADAMER, H. G. (2006). *Truth and Method*. (J. Weinsheimer-D. Marshall, Çev.) Continuum Publishing.
- GÜMÜŞ, S. (1991). *Roman Kitabı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- HUYUGÜZEL, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KAPLAN, M. (1985). *Türk Edebiyatı Üzerine 3 Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- KUNDERA, M. (1989). *Roman Sanatı*. (İ. Yerguz, Çev.) İstanbul: Afa Yayınları.
- MACKAY, M. (2019). *Roman Nedir?* (F. Akdoğan Özdemir, Çev.) İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- MAURIAC, F. (2019, Mayıs). Romancı ve Kişileri. *Türk Dili Roman Özel Sayısı*(154-159), 201-206.
- MORAN, B. (1982, Ekim). Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi. *Yazko Edebiyat*(24).
- MORAN, B. (2017). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2* (21. b.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- SAFA, P. (1931, Haziran). Tiyatro ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri. *Resimli Şark*(6).
- SAFA, P. (2019). *Fatih Harbiye* (79. b.). İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- SAĞLIK, Ş. (2010). *Popüler Roman-Estetik Roman*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- SAĞLIK, Ş. (2014). *Hikâye/Anlatı/Yorum*. Ankara: Hece Yayınları.
- SEYFETTİN, Ö. (2001). *Makaleler 1*. (H. Argünşah, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TANPINAR, A. H. (2016). *Edebiyat Üzerine Makaleler* (11. b.). (Z. Kerman, Dü.) İstanbul: Dergâh Yayınları.
- TATAR, B. (2018). *3 Derste Hermenötik*. İstanbul: Vadi Yayınları.
- TEKİN, M. (2018). *Roman Sanatı* (16. b.). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- WATT, I. (2007). *Romanın Yükselişi*. (F. B. Aydar, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- YAVUZ, H. (2005). *Yazın, Dil ve Sanat* (3. b.). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- YAVUZ, H. (2010). *Alafrangalığın Tarihi* (2. b.). İstanbul: Timaş Yayınları.

İnternet Kaynakçası

<https://hayrettinorhanoglu.wordpress.com/2018/10/24/anlatilarda-tip-ve-karakter/> (Erişim Tarihi: 24 Ekim 2018)