

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

DOKTORA TEZİ

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA
ANTİKAHRAMAN (1950-1980)

Semra YAMAN
2502150318

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Mehmet TEKİN

İstanbul-2022

ÖZ

Semra YAMAN

CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMAN (1950-1980)

Modern bir edebî tür olan roman, sorunsal bireyin etrafında şekillenmesi itibariyle geleneksel kahraman modelini, kadim sınırları ve ilkeleri içinde barındırmak için elverişli değildir. Romanın dünyasında kahramanın ideal nitelikleri, muzaffer kimliği ve döngüsel yaşantısı deforme olur. Modernleşmeyle değişen yaşam koşulları, zaman ve gerçeklik algıları, bireyin toplum ve devletle ilişkisi, kentleşme ve kamusal alanın yükselişi, yersizyurtsuzluk düşüncesi, savaş atmosferinin yol açtığı psikoloji gibi etkenlerin romana yansması başkışilerin başarısızlık, yabancılaşma, kimliksizlik, iletişimsizlik, güçsüzlük gibi antikahraman özelliklerine bürünmesi şeklinde tezahür eder.

Bu çalışmada Cumhuriyet dönemi Türk romanında (1950-1980) antikahramanın oluşumu, gelişimi ve özellikleri ortaya çıkarılmaya çalışılacaktır. Dört bölümden oluşan tezimizin birinci ve ikinci bölümlerinde mitolojik dönemlerden itibaren kahraman kavramındaki dönüşümlerin ve modernleşme süreçlerinin antikahramanın oluşumuna etkileri belirlenecektir. Üçüncü bölümde antikahramanın kavram çerçevesi, beslendiği karakterler ve tipler, çeşitlenme biçimleri, kişilik özellikleri, kurgudaki yeri tespit edilecek ve Türk romanına etki eden dünya edebiyatı örnekleri irdelenecektir. Türk romanındaki gelişimi ise önce genel hatlarıyla Tanzimat'tan 1950'ye kadar, ardından 1950-1980 yılları arasındaki seyri içinde değerlendirilecektir. Dördüncü bölüm, 1950-1980 yılları arasında ilk yayımları yapılan romanlar arasından seçilen, kavramı en vazıh ve kapsayıcı şekilde görmemizi sağlayacağını düşündüğümüz yirmi romandaki antikahraman başkışilerin ayrıntılı incelenmesine ayrılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk Romanı, Antikahraman, Kahraman, Başkışı, Modernleşme

ABSTRACT

Semra YAMAN

ANTIHERO IN TURKISH NOVEL OF THE REPUBLIC PERIOD (1950-1980)

Novel, which is a modern literary genre, is not convenient for containing the traditional hero model, ancient boundaries and principles, in terms of shaping around the problematic individual. In the world of novel, hero's ideal qualities, victorious identity and cyclical life become deformed. The reflection of factors such as changing living conditions with modernization, perceptions of time and reality, relationship of an individual with society and the state, urbanization and the rise of the public sphere, the idea of deterritorialization and the psychology caused by the atmosphere of war, manifests itself in the way of the protagonists taking on antihero features such as failure, alienation, lack of identity, lack of communication, and powerlessness in novel.

In this study, the formation, development and characteristics of antihero in Turkish novel of the Republic period (1950-1980) will be tried to be revealed. In the first and second parts of our thesis, which consists of four parts, the transformations in the concept of hero since the mythological periods and the effects of the modernization process on the formation of antihero will be described. In the third chapter, the conceptual framework of antihero, the characters and types that it feeds on, its variations, personality traits, its place in the fiction will be determined, and the examples of world literature that affect Turkish novel will be examined. The evolution of antihero in Turkish novel will first be examined in general terms from Tanzimat to the year of 1950, and then its course between 1950 and 1980 will be evaluated. The fourth chapter is devoted to a detailed examination of the protagonists, who are antiheroes, in twenty novels, which we think will enable us to see the concept in the most clear and inclusive way, selected among the novels that were first published between 1950 and 1980.

Keywords: Turkish Novel, Antihero, Hero, Protagonist, Modernization

ÖN SÖZ

Roman, insanın insanla, dünyayla ve kendisiyle olan ilişkilerinin modernitenin koşulları içinde aldığı şekillere bağlı olarak gelişen modern bir türdür. Kahraman ise insanlığın düşünsel gelişiminin, ruhsal çalkantılarının, farklılaşan yaşam pratiklerinin etkisi altında mitolojik dönemden günümüze kadar çeşitli dönüşümler geçirerek varlığını sürdürmüş kadim bir edebî kavramdır. Geleneksel düzende edebî metnin merkezinde, bir idealin vücut bulmuş hali olarak var olan kahraman, modernleşmenin diyalektik ufku içinde yeni yüzlere ve kimliklere ihtiyaç duymuştur. Antikahraman, geleneksel kahraman kimliğinin ters yüz edilmesiyle ortaya çıkar. Madalyonun öbür yüzü olarak antikahraman, insan gerçeğinin yalnız iyi, güzel, başarılı, kutlu, öncü, güçlü, yetenekli, sevilen vb. özelliklerden ibaret olmadığını gösterir. Kahramana yüklene gelen misyonların ve özelliklerin karşısına başarısız, güçsüz, yeteneksiz, silik, kayıtsız, seilmeyen, kötücül, çirkin vb. nitelikleri koyar. Roman, bu değişim ve çeşitlenmenin ana sahnelerinden biri olur.

Bu çalışmada antikahramanın Cumhuriyet dönemi Türk romanındaki (1950-1980) oluşum ve gelişim seyrini ortaya çıkarma amaçlandı. Birinci bölümde kahraman kavramının edebî sahada mitolojiden günümüze barındırdığı özellikler ve geçirdiği dönüşümler izlenerek antikahramanın oluşum süreci temellendirildi. İkinci bölümde modernleşmenin ve modernizmin bireye etkileri tespit edilerek antikahramanın inşasını hazırlayan koşullar belirlendi.

Bu hazırlayıcı ve açıklayıcı zeminden sonra çalışmamızın ana gövdesini oluşturan üçüncü ve dördüncü bölümlerde antikahramanın özellikleri, Türk romanındaki yeri, nitelikleri ve önemi irdelemeye tabi tutuldu. Üçüncü bölümde antikahramanın ortaya çıkışı ve gelişimi, kavram çerçevesi ve türleri, hazırlayıcı karakterler ve tipler, özellikleri ve ruh dünyası bağlamında ele alındı. Bu nitelikler ışığında kavramın romandaki yolculuğu açıklandı. Antikahramanın roman kurgusu içindeki konumu, dünya edebiyatındaki gelişimi ve örnekleri Türk edebiyatına etkileri izlenerek analiz edildi. Kavramın Türk edebiyatında 1950'ye kadarki oluşum evresi bu bölümde yirmi eserin genel hatlarıyla incelenmesini içerir surette işlendi.

Dördüncü bölümde Türk romanında 1950-1980 yılları arasında ilk yayımlarını yapan ve antikahraman başkişi ile inşa edilen romanlar arasından antikahramanın

özelliklerini ve yerini belirlemede yeterli olacağını düşündüğümüz yirmi örnek roman yayım tarihlerine göre kronolojik bir akışla ayrıntılı olarak analiz edildi. Yapılan seçkide edebiyatımızda iz bırakmış eserlerin yanında araştırmacı, eleştirmen ve okurların ilgi odağına çok fazla girmemiş olmakla birlikte dikkat çekici antikahraman çizimleri ile kavramın Türk romanındaki kullanım genişliğini ve özelliklerini bütünlüklü olarak ortaya çıkarmamıza fayda sağlayacak eserler yer aldı. Sonuç kısmında çalışma boyunca elde edilen veriler doğrultusunda Türk romanında antikahramanın oluşum ve gelişiminin karakteristikleri 1950-1980 yıllarındaki örneklerin ortak ve ayırıcı yönleriyle birlikte değerlendirildi.

Türk edebiyatı araştırmalarında genel olarak antikahramanın kahraman, romantik kahraman, trajik kahraman, protagonist, villian/kötü karakter gibi farklı kavramlarla karıştırılması çalışmamızda bir güçlük noktası olarak belirdi. Bu haliyle tezimiz “Antikahraman kimdir?” sorusunun yanında “Antikahraman kim değildir?” sorusuna da cevaplar arayan bir bakış açısıyla meydana geldi.

Son olarak tez sürecimde gördüğüm destekler için teşekkürlerimi dile getirmek isterim. Sağladığı maddi destekle doktora eğitimimi kolaylaştıran TÜBİTAK’a teşekkür ederim. Akademik dikkati ve tecrübesiyle desteğini gördüğüm kıymetli tez danışmanım Prof. Dr. Mehmet TEKİN’e müteşekkirim. Çalışmamı takipleri sırasında aydınlatıcı değerlendirmelerde bulunan tez izleme jürimin saygıdeğer hocaları Prof. Dr. Abdullah Uçman’a ve Prof. Dr. Mehmet Samsakçı’ya, öneri, uyarı ve okumalarıyla çalışmamı zenginleştiren Kastamonu Üniversitesi’nde ortak bir mesaiyi paylaştığımız saygıdeğer hocam Doç. Dr. M. Onur Hasdedeoğlu’na ve Karabük Üniversitesi’nde bulunan Doç. Dr. Sema Noyan’a teşekkürü borç bilirim. Ayrıca tanıştığım ilk günden itibaren elini omzumda hissettiğim, geniş ufku ve teşvikleriyle çalışmamı destekleyen pek kıymetli Hocam Mehmet Davut Göksu’ya minnettarlığımı ifade etmek isterim. Bir diğer özel teşekkürüm küçük yaşına rağmen gösterdiği anlayış için oğlum Ali Asaf’a ve her aşamada motivasyonumu güçlendiren eşimdir. En içten teşekkürüm ise yalnız bu çalışmanın değil bütün bir hayatımın değişmez destekçileri olan canım anneme ve babama.

Semra YAMAN

İstanbul, 2022

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
ÖN SÖZ	iv
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİDEN MODERNİTEYE KAHRAMANIN DOĞUŞU VE DÖNÜŞÜMÜ

1.1. Mitolojik Dönem	9
1.2. Arketiplerin Dünyası	17
1.3. Epik Dönem ve Trajik Kahraman	24
1.4. Romanslarda Kahraman	33
1.5. Romantik Kahraman	35

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞMENİN VE MODERNİZMİN BİREYE ETKİLERİ

2.1. Değişen Yaşam Pratikleri	46
2.2. Zaman ve Gerçeklik Karşısında İnsan	51
2.3. Birey, Toplum ve Devlet İlişkisi	57
2.4. Kentleşme ve Kamusal Alan	62
2.5. Yersizyurtsuzluk Düşüncesi	66
2.6. Türk Modernleşmesinde Bireyselleşme Süreçleri	69

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİKAHRAMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

3.1. Hazırlayıcı Karakterler ve Tipler	80
3.1.1. Picaro	80
3.1.2. Dandy	81
3.1.3. Lüzumsuz Adam ve Oblomovluk	85
3.1.4. Snop	88
3.1.5. Bohem	89
3.1.6. Flanör	95
3.1.7. Aylak	102
3.1.8. Alafranga Züppe	106

3.1.9. Entelektüel.....	109
3.1.10. Avangard.....	115
3.1.11. Marjinal.....	119
3.1.12. Protagonist.....	121
3.2. Kavram Çerçevesi ve Türleri	123
3.3. Kişilik Özellikleri ve Ruh Dünyası	138
3.3.1. İsim ve Kimlik Sorunsalı	140
3.3.2. Yabancılaşma	144
3.3.3. Soyutlanma ve İletişimsizlik	155
3.3.4. Kayıtsızlık	160
3.3.5. Eylemsizlik ve Edilgenlik	163
3.3.6. Başarısızlık.....	167
3.3.7. Çelişki, Paradoks ve İroni Üçgeni.....	170
3.4. Romanda Antikahramanın Yolculuğu.....	175
3.4.1. Biçim ve İçerik Boyutunda Konumu	175
3.4.2. Dünya Edebiyatı Eksenindeki Gelişimi	200
3.4.3. Türk Edebiyatı İçerisindeki Seyri	212
3.4.3.1. Tanzimat’tan 1950’ye Antikahramanın Oluşumu.....	212
3.4.3.2. 1950-1980 Yılları Arasında Antikahramanın Gelişimi.....	252

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANTİKAHRAMAN İNCELEMELERİ

4.1. “İpi Kopartılmış Bir Uçurtma”: Nevin.....	270
4.2. “Hedefini Kaybetmiş Bir Mermi”: Hasan.....	275
4.3. “Yarısı Kemirilmiş Bir Tip”: Mehmet Ali	287
4.4. “Tefika Halinde Bir Yalan”: Hayri İrdal.....	298
4.5. “Kahramanın Ölümü”: İlyas Divitoğlu	315
4.6. “Tam Kıvamında Bir Hamur”	321
4.7. “Bir Robot”: Gözlemci.....	331
4.8. Aylak Adam	338
4.9. “Ne Ölü Ne Sağ”: Zebercet.....	351
4.10. “Vazifesinin Delisi”: Murtaza.....	362
4.11. “Tutunamayanlar Prensi” Selim Işık, “Kaybolmuş Bir İnsan” Turgut Özben	371
4.12. “Sahnedeki Bir Gölge”: Hikmet Benol	397
4.13. “Çemberin İçine Girmemiş, Girememiş Bir Birey”: Tante Rosa	413

4.14. “Kabuğunu Yitiren Bir Kaplumbağa”: Elâ	421
4.15. “Kendini Merkez Yapmaya Alışmış Bir Ben”: Oya	429
4.16. “Mağara İnsanı”: Vatandaş	438
4.17. “Yaşarken Yaşamaz Garibin Biri”: Yaşar Yaşamaz.....	449
4.18. “Kurban”: Melek.....	457
4.19. “Bir Nihilist”: Tezer.....	463
4.20. “Hasta”	475
SONUÇ.....	485
KAYNAKÇA	488
ÖZGEÇMİŞ.....	523

KISALTMALAR LİSTESİ

A.e.: Aynı eser

a.g.e: Adı geçen eser

a.g.m: Adı geçen makale

a.g.t.: Adı geçen tez

A.y.: Aynı yer

Bkz.: Bakınız

Bs.: Basım

C.: Cilt

Çev: Çeviren

Der.: Derleyen

Ed./ Ed. By.: Editör

G.A.T.G.: Gecikmeli Ankara Treniyle Gelen

Haz.: Hazırlayan

s., p.: Sayfa

S.: Sayı

S.A.E.: Saatleri Ayarlama Enstitüsü

YKY: Yapı Kredi Yayınları

TDK: Türk Dil Kurumu

t.y.: Tarih yok

GİRİŞ

Edebî eserde kişiler dünyası, geçmişten günümüze hakkında en çok düşünülen, tartışılan ve değerlendirme yapılan unsurlardan biri olmuştur. Kişiler dünyası, bir organik bütünlük anlayışı içinde olay örgüsü, zaman, mekân, üslup gibi kurgunun diğer öğeleriyle şekillenir ve kaynaşır. Bu öğeler arasında temel ağırlık merkezi ise mitolojik dönemden günümüze büyük oranda başkışı olagelmıştır. Kahraman, “Roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi”¹ olarak ideal ve öncü özelliklerle donatılmıştır. Modernliğin bireysellik inşasıyla geleneksel kahraman modelinde meydana gelen köklü değişimler ve çeşitlenmeler sonucunda “Bir eserde, tipik bir kahramanın niteliklerine sahip olmayan, sıradan ya da ahlakî açıdan kötü durumda bulunan ana karakter”² olarak tanımlanan antikahraman kavramı geliştirilmiştir. Bir başka ifadeyle “hikâye, roman ve oyunlarda geleneksel kahramanlara özgü özelliklerin zıddı olan özelliklere sahip başkışılar anti-kahraman olarak adlandırılır.”³

Mitolojik dönemden itibaren geleneksel olarak bir kutsallık halesi içinde baş tacı edilen kahraman giderek insanîleşmiş, bir idealin vücut bulmuş hali olarak görülen “üst insan”dan, “insanlar içinde bir insan” noktasına gelmiştir. Geleneksel anlatılarda olay örgüsünün odağında yer alan kahraman belirli, faydalı ve yüksek bir amacın, idealin taşıyıcısı olarak güçlü, cesur, muzaffer, kararlı, talihli, kurtarıcı, zeki, sevilen, örnek alınan bir karakterizasyon içinde yer alır. Modernliğin erken dönemlerinde insan aklını kutsayan, insanı tanrılaştıran bakış açısıyla rasyonalizmin revaç bulması, bir noktaya kadar bu geleneksel kahraman modelinin modernlik perspektifine uyarlanarak kullanılmasına olanak tanımıştır.

Modernleşmenin ileri süreçleriyle birlikte kozmolojik, bilimsel, sosyokültürel gelişmelerin ışığında insana ve evrene bakışın değişmesi, bireyin merkezî konumunu sarsmıştır. Yöneten ve üreten birey olmaktan yönetilen, tüketen ve tüketilen bir öge noktasına gelinmiştir. Bu sürecin edebiyata yansımaları o zamana kadar ideal nitelikler

¹ TDK Güncel Türkçe Sözlük, “Kahraman”, (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 9 Nisan 2020.

² Oxford Learners Dictionaries, “Antihero”, (Çevrim içi), <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/anti-hero?q=antihero>, 9 Nisan 2020.

³ Ö. Faruk Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. Basım, 2019, s. 52.

içinde sunulmaya özen gösterilen kahraman modelinin insan gerçekliğinin zayıflık, çelişki, kötülük, bencillik, kayıtsızlık vb. özelliklerini dışlayan yapay bir temsil ortaya koyduğu fikrini öne çıkarmıştır. Modern bir tür olan romanın dünyası da bu bağlamda daha başından itibaren esas olarak sorunsal bireyi esas almıştır. “Başlangıç noktasında *Don Quixote*’deki büyübozumuna uğramış dünya deneyimi bulunur.”⁴ Yine de bu sorunsal birey, modernist bakış açısını edinene kadar geleneksel kahramanın çizgisini olabildiğince korumaya çalışan nitelikler göstermiştir. Bireysel veya toplumsal problemlerin üstesinden gelebilen, çevresine ve geleceğe etki etme, yön verme gücüne ve motivasyonuna sahip bir kimlik içinde şekillenen başkişiler modern romanın ana ögesi olmayı sürdürmüştür. Marshall Berman’ın tasnifiyle “ilerlemeci/aydınlanmacı modernizm” anlayışının yanında “estetik modernizm” anlayışının gelişmeye başlamasıyla oluşan diyalektik gerilim edebî eserlere yansır.⁵ Başkişi geleneksel kahraman kimliğine dönük çok daha kapsayıcı bir zıtlık içinde çizilmeye başlanır. Eleştirel bilinç ve başkaldırı ruhuyla kahramanın özelliklerinin ters yüz edilmesi antikahraman kimliğini şekillendirir. Bu kimlik modernist ve postmodern eserlerin başkişi çizimlerinde ağırlık kazanır.

Bütün bu değişime rağmen günümüzde okur, araştırmacı ve eleştirmen düzeylerinde terminolojik olarak kahraman terimi yaygınlığını korumaya devam etmektedir. Batı edebiyatında yapılan “hero”, “antihero” ayrımı üzerinde şimdiye kadar Türk edebiyatında yeterince durulmamıştır. “Türk romanıyla ilgili inceleme ve yazılarda bazen kahraman/anti-kahraman ayrımına pek dikkat edilmeyerek anti-kahramanlar da kahraman olarak nitelendirilmektedir.”⁶ Bu doğrultuda tezimizde kahraman ve antikahraman terimlerinin kavram ve kapsamı, birbirleri ile ilişkileri ve ayrılcı yönleri mitolojik dönemden itibaren örnekler üzerinden belirlenmiştir. Bu temel üzerinde antikahramanın Türk romanı özelindeki gelişimi izlenmiştir. 1950-1980 yılları arasında yayımlanan, antikahraman başkişiyle oluşturulmuş yirmi roman seçilerek ayrıntılı olarak incelenmiştir.

⁴ Theodor W. Adorno, **Edebiyat Yazıları**, Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, 3. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 40.

⁵ Marshall Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker, 17. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014, 27-59.

⁶ Huyugüzel, **Eleştiri Terimleri Sözlüğü**, s. 53.

Başıkişi çiziminde kullanılagelen kahraman teriminin yanında antikahraman teriminin kendine gittikçe daha fazla yer edinmesi dikkat çekici ve irdelenmeyi bekleyen bir yönelim olarak karşımıza çıkmaktadır. “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Antikahraman (1950-1980)” adlı tezimizde, antikahraman başkişilerin Türk romanında kendilerine yazar, okur ve toplum açısından nasıl bir yer edindiklerini tespit ve tahlil etmek amaçlanmaktadır. Özellikle 1950 sonrası Türk edebiyatında yazarların roman türünde önemli açılımlara gittikleri gözlenir. Roman sanatı tekniğinin gelişimine önemli katkılar sağlayan eserler verilmeye başlanır. Geleneksel kahraman anlayışı da bu gelişim içerisinde sorgulanır hâle gelir; ideal, yol gösterici, örnek bir kimlik içerisinde çizilen başkişilerin modernleşmeyle birlikte yaşadıkları bireyselleşme ve yabancılaşma süreçleri neticesinde birer antikahramana dönüştükleri izlenir.

Yazarların psikolojilerinden okurların ulaştıkları alımlama düzeylerine kadar pek çok etken bu dönüşümde etkili olmuştur. Hızla modernleşmeye çalışan toplum içinde, geleneğe dair her şeyin sorgulandığı bir ortam oluşur. Kahraman kavramı bunlardan biridir. Her anlamda güçlü, yetenekli, başarılı, cesur, güzel, akıllı kahramanlar yerini güçsüz, yeteneksiz, başarısız, korkak, çirkin, aylak vb. niteliklerle örülü antikahramanlara bırakır. Çalışmamızda bu değişimi nedenleri ve nitelikleri ile araştırmak, gerek edebî gerek sosyolojik açıdan sonuçlarını değerlendirmek amaçlanmaktadır.

Çalışmamız, öncelikli olarak “kahraman”, “antikahraman”, “karakter”, “karakterizasyon” kavramlarını ana çerçeve olarak ele alan yerli ve yabancı literatürdeki kaynakların incelenmesini gerektirmektedir. Bu bağlamda kahramanın mitolojik dönemlerden modernliğe uzanan çağlar içerisindeki serüveni, bize antikahramanın gelişimini daha geniş bir perspektiften anlama imkânı sunacaktır. Bu okumalar sonucu antikahraman kavramının Türk romanındaki gelişimi başlangıcından 1950’ye gelinceye kadar genel hatlarıyla ve 1950-1980 arasında ayrıntılı olarak değerlendirmeye tabi tutulacaktır.

Antikahramanın köklerine inmek, kahramanın mitolojik dönemden başlayan gelişimini mercek altına almamızı gerektirir. Bu yüzden ilk bölümde “Mitolojiden

Moderniteye Kahramanın Doğuşu ve Dönüşümü” ortaya konacaktır. Mitolojik dönemin tanrısal kahramanlarından itibaren işleyen süreçte sırasıyla arketiplerin yeri ve önemi, kahramanın epiğin dünyasında geldiği nokta, romanslarda kahraman figürü, trajik kahramanın özellikleri ve romantik kahramanın nitelik ve örnekleri antikahramanla temas ve ayrılık noktaları açıklanarak ortaya konacaktır.

İkinci bölümde modernleşmenin ve modernizmin bireye etkileri üzerinde durulacaktır. Antikahramanın kendine giderek daha geniş bir yer bulması sürecinde insanın yaşamında ve düşünce dünyasında gerçekleşen değişimler aktif rol oynamaktadır. Bu bağlamda bireyin toplum ve devletle ilişkisi, kentleşme ve kamusallaşma karşısındaki durumu, zamana ve gerçekliğe bakıştaki kırılmalar, yabancılaşma ve yersizyurtsuzluk düşüncesinin ulaştığı boyutlar belirlenecektir. Savaş atmosferi içerisinde geçen yirminci yüzyılın insan psikolojisine etkileri araştırılacaktır. Ardından genel olarak ele alınan bu noktalara Türk modernleşmesi bağlamında yakından bakılacaktır. Antikahramanı doğuran koşulların dinamikleri tarihî, toplumsal ve siyasî zeminde ortaya konularak bu zeminin birey üzerindeki etkileri tespit edilecektir.

Üçüncü bölümde ise antikahramanın ortaya çıkışı ve gelişimi irdelenecektir. Modernleşmenin ve modernizmin insan üzerindeki etkileri sonucu şekillenen karakter ve tiplerin antikahramanın ortaya çıkışını nasıl hazırladıkları izah edilecektir. Bu noktada picaro, dandy, oblomovluk, snop, bohem, flanör, aylak, alafranga züppe, entelektüel, avangard, marjinal, protagonist kavram ve tipleri tanıtılacaktır. Daha sonra antikahramanın kavram çerçevesi ve özellikleri ortaya konacaktır. Antikahramanın isim ve kimlik sorunsalı, yabancılaşması, soyutlanmışlık psikolojisi ve iletişim problemi, kayıtsızlığı, eylemsizliği ve edilgenliği, başarısızlığı, çelişkili ruh dünyası açıklanacaktır. Bir sonraki aşamada bu özellikleri ile antikahramanın roman dünyası içinde biçim ve içerik boyutunda nasıl bir noktada durduğu tespit edilecektir. Ardından Türk ve dünya edebiyatındaki gelişimi takip edilecektir. Bu noktada antikahramanın Türk romanındaki gelişimi önce 1950’ye kadar olan dönemde, ardından 1950-1980 arasında iki aşamalı olarak incelenecektir. Roman sanatının çok yönlü ve yüksek ivmeli bir gelişim içinde görüldüğü 1950-1980 yılları arasında karakterizasyonda

başkişilerin antikahramana özgü niteliklerle örülmesinde etkili olan bakış açıları ve kullanılan teknik yöntemler belirlenecektir. Bu bölümde antikahramanı hazırlayıcı nitelikleri göz önünde bulundurularak seçilen yirmi örnek roman, çalışmamıza dâhil edilecektir.

Dördüncü bölüm, 1950'den 1980'e kadar uzanan otuz yıllık süre içerisinde yayımlanmış romanlar arasından seçilen yine yirmi eserde yer alan antikahraman örneklerinin incelenmesine ayrılmıştır. Bu amaçla öncelikle kütüphane ve kaynak taraması yoluyla 1950-1980 arasında ilk basımları gerçekleşen romanların olabildiğince eksiksiz tespiti yapılmaya çalışılmıştır. Ardından tespit edilen romanlar başkişilerinin antikahraman olup olmama durumlarına göre tasnif edilmiştir. Bu tasnif sonrasında antikahramanın Türk romanındaki seyrini en vuzuhlu şekilde gösterdiğini düşündüğümüz yirmi eser seçilmiş ve bu eserlerin antikahramanları ayrıntılı bir şekilde incelenmiştir. Yapılan seçkide Türk edebiyatında öne çıkan romanlar kadar kenarda kalmış diye ifade edebileceğimiz, fakat antikahramanı kapsayıcı bir şekilde görmemize olanak tanıyan eserlere de yer vermeye özen gösterilmiştir.

İncelemelerin sıralanışında yayımlanma kronolojileri esas alınmış, yalnız aynı yazarın birden fazla eserinin incelenmesi gerektiğinde bu romanlar kronoloji esasını ciddi anlamda bozmadığı sürece arka arkaya sıralanmıştır. Bu kısımda kullanılan başlıklarda tırnak işareti içindeki ifadeler, incelenen antikahraman hakkında romanda geçen nitelermeler arasından -eserde yapılan vurguya ve kişiliği yansıtmaya yönüne dikkatle- seçilmiştir.

Bu romanlarda yer alan antikahramanların özellikleri, yakınlık içinde oldukları kavram, tip ve karakterlerle ilişkileri, kurgudaki yerleri ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Bir antikahramanın isimsiz bırakılması onun kimlik meselesiyle doğrudan ilgilidir, kimlik ise antikahramanın yabacılığa ve kayıtsızlaşma gibi özelliklerinden ayrı düşünülemez. Söz konusu zincirlenme hali, eylemsizlik, edilgenlik, iletişimsizlik gibi yönleri göz önünde bulundurmayı gerektirir. Bu özellikler birbirinden ayrılamaz nitelikte olduğu için kişiye dair pek çok konuda tekrara düşmeyi kaçınılmaz kılacak kavramsal/tematik başlıklar yerine, her bir romanın antikahramanını bütüncül olarak tek bir başlık altında ele alma yöntemi tercih edilmiştir. Her eserde sırasıyla romanın künyesi, özeti, antikahramanın fiziksel ve ruhsal portresi, isim-kimlik sorunsalı, yabancılığa, soyutlanma/iletişimsizlik,

yalnızlık, kayıtsızlık, eylemsizlik/edilgenlik, başarısızlık, çelişki/ironi/paradoks özellikleri ortaya konmuştur. Bunun yanında her antikahramanın biçim ve içerik noktasında yer aldığı konuma ve diğer antikahramanlarla benzer ve farklı taraflarına yer verilmiştir. Bu bölümde incelenen romanlar şunlardır:

Kayıp Aranıyor (1953), *Sokaktaki Adam* (1953), *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), *Mutfak Çıkmazı* (1960), *Odalarda* (1960), *Dört Köşeli Üçgen* (1961), *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Oteli* (1973), *Murtaza* (Genişletilmiş hali: 1969), *Tutunamayanlar* (1971-1972), *Tehlikeli Oyunlar* (1973) *Tante Rosa* (1968), *Yürümek* (1970), *Şafak* (1975), *Vatandaş* (1975), *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1977), *Asılacak Kadın* (1979), *Bir Düşün Gecesi* (1979), *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980).

Türk edebiyatında antikahraman kavramı hakkında yapılan çalışmalar yok denecek kadar azdır. Yerli literatürde kavrama dönük kapsayıcı bir çalışmanın olmaması bizi yabancı kaynaklara yöneltmiştir. Kavramın nitelikleri ve örnekleri Victor H. Brombert'in *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*, Alexandr Golozubov'un "Hero And Anti-Hero in the Consumer Society and the Totalitarian States: Philosophical-Anthropological Analysis", Michael Spivey ve Steven Knowlton'ın "Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil", Jeremy W. White'ın "The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts", Lilian R. Furst'un "The Romantik Hero, or Is He an Anti-Hero", vb. çalışmaların ışığında incelenmiştir.

Tespitlerimize göre Türk edebiyatı sahasında antikahraman kavramı hakkında tamamlanan iki doktora tezi vardır. Bunlardan ilki Berrin Turan Tilbe'nin "Türk Romanında Anti-Kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)"⁷ (2020) adlı tezidir. Bu tez, "Antikkahramandan Anti-Kahramana Kahramanın Çağlar Boyu Süren Yolculuğu", "Anti-Kahraman", ve "Türk Romanında Antikahraman" olmak üzere üç bölümden oluşmaktadır. Tezin son bölümünde on üç romandaki antikahraman başkişi incelenmiştir. İkinci tez ise Barış Berhem Acar'ın "Türk Romanında

⁷ Berrin Turan Tilbe, "Türk Romanında Anti-Kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)", Yayımlanmamış Doktora Tezi, Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bartın, 2020.

Antikahramanlar”⁸ (2020) başlıklı çalışmasıdır. Bu tez, “Gökyüzünden Yeraltına Kahramanın Yolculuğu”, “Kahramandan Antikahramana Geçiş”, “Türk Romanında Antikahramanın Doğuşu” ve “Türk Romanında Antikahramanların Sınıflandırılması” şeklinde dört bölümden oluşmaktadır. Çalışmada Türk romanında Tanzimat’tan günümüze kadar bir tarih, dönem, yazar sınırlaması yapılmaksızın kırk sekiz antikahraman örneği incelenmiştir.

Bu iki tez de bizim tezimizle yaklaşık olarak aynı dönemde hazırlanmıştır. “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Antikahraman (1950-1980)” adlı tezimizde bu iki çalışmadan farklı olarak antikahramanı hazırlayıcı karakter, tip ve kavramların açıklanması, antikahramanın içerikte olduğu kadar biçimsel anlamda da edindiği konumun ortaya konması, incelemelerin yabancı literatürden referans noktalarıyla çok daha geniş şekilde beslenmesi, modernleşmenin birey üzerindeki etkilerinin romana yansımalarının açıklanması, Türk ve dünya edebiyatı örnekleri ile karşılaştırmalı bir perspektifin geliştirilmesi gibi noktalar da açıklığa kavuşturulmuştur. Böylece Türk romanında antikahramanın yeri, niteliği ve önemi daha geniş bir ufuk ve derinlikte tespit edilmiştir.

Çalışmamız, bu konuda farklı edebî türlerde ve dönemlerde yapılacak yeni araştırmalar için kaynaklık edecek ve antikahraman kavramının Türk edebiyatı terminolojisinde yerini bulmasına katkı sağlayacaktır.

⁸ Barış Berhem Acar, “Türk Romanında Antikahramanlar”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2020.

BİRİNCİ BÖLÜM

MİTOLOJİDEN MODERNİTEYE KAHRAMANIN DOĞUŞU VE DÖNÜŞÜMÜ

Kahraman kavramı, mitolojik dönemden günümüze uzanan derin bir geçmişe sahiptir. İçine doğduğu edebî, sosyo-kültürel, dinî, siyasî, bilimsel, ekonomik vb. koşulların etkisiyle çeşitli değişimler ve çeşitlenmeler geçirerek varlığını korumuştur. Toplumların doğayla ve evrenle organik bir bütünlük içinde, Tanrıyla ve olağanüstü güçlerle bir arada yaşadıklarını düşündükleri dönemlerden itibaren, insan düşüncesi bir kahraman figürüne ihtiyaç duymuştur. Bu ihtiyaç azala çoğala, değişe dönüşe devam ederek mitin, epiğin, masalın, teatral temsilin, şiirin, öykünün ve romanın dünyasında karşılanmaya çalışılmıştır.

Kahraman sözcüğü, günlük hayatın içinde üstün, galip, öncü insan anlamıyla kullanılır. Genel anlam içeriği, mitolojik dönemlerden kaynaklanan ideal, kutlu kişiyi ifade eder. Bunun yanında sözcük, bir edebî ve dramatik eserin başkışısı olarak terim niteliği kazanır. Başkışısı olarak kahraman, İngilizce *hero (heroine)* ve *protagonist*, Fransızca *heros* ve *protagoniste*, Almanca *held* sözcükleriyle karşılanır. Türkçe karşılıkları noktasında bu kavram için Hakan Sazyek, “aslî şahıs, birinci derecedeki kahraman, baş figür, kahraman, merkezî kişi, protagonist, baş kahraman, asıl kahraman, başkarakter”¹ ifadelerinin kullanıldığı belirtir. Farsça kökenli bir sözcük olan kahraman, *TDK Güncel Türkçe Sözlük*’te “1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlılık gösteren (kimse), alp, yiğit. 2. Bir olayda önemli yeri olan kimse. 3. Roman, hikâye, tiyatro vb. edebiyat türlerinde en önemli kişi.”² olarak tanımlanır. *Kubbealtı Lügati*’nda ise “1. Savaşta yiğitlik ve cesâret göstererek korkusuzca dövüşen kimse, yiğit, bahâdır. 2. Mukaddes bildiği şey uğruna büyük fedakârlıklara katlanan, gayretli, gözü pek ve cesur kimse. Bir olayda yeri en önemli olan kimse. 3. Roman, hikâye, piyes gibi eserlerde vak’aların merkezi durumunda olan en önemli kişi.”³ anlamları verilir. *Marriam-Webster*’da verilen sözlük anlamaları ise şöyledir: “1. Ünlü savaşçı,

¹ Hakan Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü-Roman Sanatından Yüz Terim*, Ankara, Hece Yayınları, 2013, s. 55.

² *TDK Büyük Türkçe Sözlük*, “Kahraman”, (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 2 Nisan 2019.

³ *Kubbealtı Lügati*, “Kahraman”, (Çevrim içi), <http://lugatim.com/s/kahraman>, 2 Nisan 2019.

başarılarıyla ve asaletiyle hayranlık uyandıran kişi, büyük cesaret gösteren kişi. 2. Bir edebî ya da dramatik çalışmadaki ana karakter, bir olay, periyot veya hareketteki merkezî figür.”⁴

Bütün bu tanımlama ve nitelemeler sayısız kahraman örneğinin bulunduğu temel özellikleri belirtir. Üstün yetenekleri olan, başarılı, saygın, korkusuz, cesur, güzel/yakışıklı, talihli, bilgili, zeki, güçlü vb. olumlu ne kadar sıfat varsa bir mıknaş gibi kendine çeken kahraman, hayatın ve edebî eserin merkezinde yer almaktadır. Bir eseri okumak, kahramanın yaşamını, serüvenlerini, sınavlarını, başarılarını takip etmeyi gerektirir. Sıradan insanlarda her yönden bir öykünme duygusu uyandıran kahraman, bir ideal olarak sunulur. Bu ideal, sadece belli bir kültüre has değildir. Joseph Campbell’in “monomit” olarak nitelediği bir öz olarak bütün kültürlerde ortak bir temel üzerinde farklı tezahürlerde açığa çıkar.

Çağlar içinde insan bilincindeki değişimlerle, ruhsal özü ve yaşam serüveniyle ideal insan olan kahramanın görünürlüğü silikleşmeye başlar. İnsanın içsel varlığı ile dış dünya arasındaki örtüşme hâli bozuldukça, kişiyle dünya arasındaki mesafe büyüdükçe kahraman kavramının tezahürleri de aynı nispette değişmiş, çeşitlenmiştir. Kavramın günümüzde ulaştığı antikahraman kimliğini derinlemesine ele almak için mitolojik dönemlerden itibaren karşımıza çıkan evrilme ve çeşitlenme süreçlerini izlemek gerekmektedir.

1.1. Mitolojik Dönem

Mitolojik maceraların öznesi konumundaki kahramanın karşısına temelde “ayrılma-erginleme-dönüş” eşikleri çıkar. Joseph Campbell, bunu “monomitin çekirdek birimi” olarak niteler. “Kahraman, genel geçerliği olan olağan insanî biçimlerin yerel ve kişisel sınırlarını çatışarak aşabilmiş olan kadın ya da erkek kişi[dir].”⁵ şeklindeki kahraman tanımında da bu çekirdek döngüyü merkeze alır:

“Bir kahraman olağan dünyadan çıkıp olağanüstü tuhaflıklar bölgesine doğru ilerler. Burada masalsı güçlerle karşılaşır ve kesin bir zafer kazanılır: Kahraman bu gizemli maceradan benzerleri üzerinde üstünlük sağlayan bir güçle geri döner.”⁶

⁴Merriam-Webster, “Hero”, (Çevrim içi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero>, 1 Nisan 2019.

⁵Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev.: Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013, s. 30.

⁶ A.e., s. 42.

Bu kalıp içerisinde hareket eden kahraman, girdiği sınavları başarıyla geçince yaşamı ve toplumu yenileyen bir enerji ve güçle adeta yeniden doğar. Prometheus’tan Buddha’ya kadar işlenen döngü aynı yolun izlerini taşır.

Macara, kahraman ruhunun vazgeçilmez bir parçasıdır. Simmel, macerayı “hayatın içinde bir ada” olarak niteler; maceracıyı ise “tarihdışı bireyin, bugünde yaşayan insanın da uç örneği” olarak tanımlar.⁷ Maceracının gelecek kaygısı yoktur, onun için hayatın olağan akışı dışına atılmak önemlidir. Bu yüzden geleceği ya da geçmişi tartısına almadan hareket eder:

“Maceranın en genel biçimi hayatın sürekliliğinin dışına çıkmasıdır. Ne de olsa ‘hayatın bütünlüğü’ denince, birbirinden ne kadar kalın çizgilerle ve uzlaşmaz biçimlerde ayrı olursa olsunlar, hayatın tek tek bileşenleri içinden tutarlı bir sürecin geçiyor olduğu kastedilir. Macera dediğimiz şey, hayatın bağlarının bu iç içe geçmişliğinin, bu karşı akımların, dolaşıklıkların ve düğümlerin yine de tek bir ipte meydana geldiği hissinin zıddıdır.”⁸

Kahraman önce kendisini maceraya çağıran işaretlerle karşılaşır. Bu çağrışı başlangıçta reddettiği bir aşama olsa da eninde sonunda yeni bir döneme girdiğini kabul eder ve yolculuğa yönelir. Bir kere maceraya atıldıktan sonra karşısına çıkan engelleri aşması için olağanüstü yardımlar alır. İleride antikahramanın kendisine yönelen çağrıları nasıl cevapsız bıraktığını görünce kavramın ne gibi değişimlere uğradığı kendini gösterecektir. Kahraman, sıradan insanların yaşam pratiklerinin sınırlarını bilinmeyen peşine düşme güdüsüyle aşar. Geçiş sağlandıktan sonra bilinmeyen içinde kaybolma dönemi olarak anılan “balinanın karnı” evresi gelir. Eşik bir defa aşıldıktan sonra uzun bir sınavlar yoluna girilmiş olunur. Bütün engeller bertaraf edildiğinde “tanrıçayla karşılaşma” aşamasına ulaşılır. Mistik bir evlilikle sonlanması umulan bir buluşma gerçekleşir. Campbell, tanrıça figürünün cezbedici, rehberlik edici ve zincirleri kırmayı sağlayıcı tarafına vurgu yapar: “Kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır. Kadın, duyusal maceranın yüce zirvesine götüren rehberdir.”⁹

Bir noktada “babanın ego-yıkıcı erginleyişi” ile karşılaşan kahraman, onun egosuna güvenme ve korku duyma ikilemleri yaşar. “Hint-Cermen dillerinde kral ve

⁷ Georg Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, Çev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 187-188.

⁸ A.e., s. 186.

⁹ A.e., s. 134.

baba için aynı kelimelerin kullanılması”¹⁰ kahraman mitlerinde öncelikli çatışmanın baba-oğul arasında çıkışını anlamlı kılar. Geleceğin hükümdarı olacak kahraman, erginleşme döneminde babayla mücadele eder. Bu krizi ne şekilde aşarsa aşsın aslında babasının yerine geçtiğini, babasına dönüştüğünü görecektir. “Nihai ödül” evresinde ise kahraman, hükümdar veya lider olarak toplumda galip bir pozisyon alır.¹¹

Mitinin bir başka tezahüründe kahraman bebekken yurdundan uzaklaştırılmış, hayvanlar veya köylüler tarafından büyütülmüştür. “Doğduğu yerden uzakta büyüyen kahraman çoğunlukla sonra yurduna döner.”¹² Maceranın/yolculuğun başarıyla sonlanması ile “geriye dönüş” evresine geçilir. Kahraman elde ettiği zaferle kutsal güçlerin desteğini alarak topluma yeniden şekil vermek üzere geri gelir. “Kimlik, bir süreklilik olup, iletişim döngüsünde konuşan kişinin yerinin ve rolünün doğrulanmasıdır.”¹³ Dolayısıyla kazanılan zafer kahraman kimliğinin doğrulanması anlamını taşır. Eğer ilahî güçlerin yardımı yoksa dönüşün çeşitli tehlikelerle yahut hapsedilme gibi sebeplerle engellendiği bir dönem yaşanabilir. Böyle durumlarda ise ya dışarıdan başka yardımlar devreye girer yahut içsel bir sürüklenişle monomitin son evresine ulaşılır.¹⁴

Farklı mitlerde bu anahtar imgeler görünmez kılınabilir, kırılabilir, atlanabilir ya da dönüştürülebilir. Her mitte adım adım izlemek güç olsa da ana çerçeve

¹⁰ Otto Rank, **Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu**, Çev.: Gökçe Yavaş, 2. Bs., İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2018, s. 93.

¹¹ Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 198.

¹² Murat Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2020, s. 415.

¹³ Franco Bifo Berardi, **Kahramanlık Patolojisi:Toplu Katliam ve İntihar**, Çev.: Nalan Kurunç, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018, s. 113.

¹⁴ Campbell, kahramanın yaşadığı bu süreçleri şöyle özetler: “Günlük kulübe ya da kalesinden yola çıkan mitolojik kahraman, macera eşliğine cezbedilir, sürüklenir ya da kendi isteyerek ilerler. Orada, geçidi koruyan bir gölge varlıkla karşılaşır. Kahraman bu gizi alt edebilir ya da onunla anlaşıp karanlığın krallığına canlı olarak gidebilir (kardeş kavgası, ejder savaşı, adak, tılsım) ya da rakibi tarafından katledilir ve ölüme sürüklenir (parçalanma, çarpmıha gerilme). Öyleyse eşğin ötesinde, kahraman, bazısı onu şiddetlice tehdit eden (sınavlar), bazısı büyüsel yardım veren (yardımcılar), alışılmadık, fakat tuhaf biçimde çekici güçler dünyasında yolculuk eder. Mitolojik çevrimin en alt noktasına gelince büyük bir sıkıntı atlatılır ve ödülünü alır. Zafer kahramanın, dünyanın anne-tanrıçasıyla cinsel birleşimi (kutsal evlilik), yaratıcı baba tarafından tanınmasıyla (babanın gücünü alma), kendisinin tanrısallaşması (tanrılaştırma), ya da yine – eğer güçler ona dostça davranmadıysa- almaya geldiği ödülü çalması (gelin kaçırma, ateş çalma), olarak gösterilir. Aslında bu bilincin ve böylece varlığın genişlemesidir (aydınlanma, yücelme, özgürlük). Son çaba dönüş çabasıdır. Eğer güçler kahramanı kutsamışsa, artık onların koruması altında ilerler (özel elçi); kutsamamışlarsa, kaçır ve takip edilir (dönüşüm kaçışı, engel kaçışı). Dönüş eşğinde güçler geride bırakılmalıdır; kahraman korku krallığında yeniden ortaya çıkar (dönüş, diriliş). Getirdiği ödül, dünyayı yeniler (iksisir).” Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 273-74.

sürekliliğini korur. Olağanüstü yeteneklere sahip, ilahî güçlerle iç içe olan kahramanın mitlerde karşımıza çıkan bu yolculukları duyuşal evrende somut adımlarla gerçekleşir. Fakat bütün bu döngünün bir de bilinç ve bilinçdışı katmanlarına yaptığı göndermeler vardır. Bu göndermeler sayesinde yapılacak derin yapı okumalarında söz konusu eşiklerin ruhsal/işsel bir yolculuğun haritasını çizdiği görülebilir:

“Kişisel sınırları aşmanın acısı, ruhsal büyüme acısıdır. Sanat, edebiyat, mit ve toplum, felsefe ve çileci disiplinlerin hepsi bireye ufuklarının ötesine durmaksızın genişleyen gerçekleşme alanına geçmesinde yardımcı olur. Eşikleri ejder üstünde ejder öldürerek geçerken, en yüksek arzusuna çağırıldığı tanrısallık, kozmosu dolduruncaya dek büyür.”¹⁵

Bu dünyada “Her şey ya tanrısaldı[r] ya da Tanrı’nın ta kendisi[dir].”¹⁶ Kahraman, yaşamın insana sunabileceği üst düzey aydınlanmanın nasıl elde edileceğini tanrısallık ölçütüne göre çeşitli görünümde örnekler. Bunları Campbell, “ilksel kahraman, insan kahraman, savaşçı olarak kahraman, âşık olarak kahraman, imparator ve tiran olarak kahraman, kurtarıcı olarak kahraman, aziz olarak kahraman” şeklinde sıralar.¹⁷

Carlyle, kahramanların ya doğrudan tapınılan ya da tapınmaya yakın bir hayranlıkla peşlerinden gidilen, sözleri dinlenen kişiler oluşuna vurgu yapar.¹⁸ Bu algı edebî eserin başkişisinin konumunu da belirler. Kahraman “dünya yaratıcı, dünya destekleyici, sıradan insan bedeninkinden çok daha büyük bir gücün taşıyıcısı” konumdadır. Zamanla bu kahramanlar sıradan insanların dünyalarına çekilirler. Olağanüstü bir bedenlenme içinde tanrılar dünyasının bir sureti konumundaki kahramanın hükümdar rolünde “tutkuların denetimini elinde tutması, sanatları araştırması, devletin ekonomik ve kültürel kurumlarını meydana getirmesi” beklenir.¹⁹

Tanrılarla iç içe olan kültür kahramanlarından sonra gelen insan kahramanlar, sıradan kişilerle yeni bir ilişki içine girmek için bir tür “alçalmaya” başvurur. Yine de bu henüz topyekûn bir sıradanlaşma değildir. Bir kahramanla karşı karşıya gelineceği daha doğumundan önce hissettirilir. Ona bağışlanan sıra dışı güçler vardır. Bütün hayatını bu güçlerle atıldığı maceralardaki “mucizeler geçidinde” bulmak mümkündür. Bu durum, “Kahramanlığın basitçe elde edilmekten çok, önceden

¹⁵ A.e., s. 219.

¹⁶ Thomas Carlyle, **Kahramanlar, Kahramanlara Tapınmak ve Tarihte Kahramanlık Üzerine**, Çev.: Zeynep Ünal, İstanbul, SaltOkur Yayınları, 2021, 15.

¹⁷ Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 345.

¹⁸ Carlyle, **Kahramanlar, Kahramanlara Tapınmak ve Tarihte Kahramanlık Üzerine**, s. 18.

¹⁹ Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 346-347.

belirlenmiş olduğu görüşü ile uyum içindedir.”²⁰ Yani kahraman bir kahramanlık yazgısı ile doğar ve yaşar. Bunun işaretleri her adımda görünür hâldedir. Böylece karşımıza arketip özellikleri bünyesinde toplayan bir kahraman modeli çıkar. Lukacs, böyle bir kahramanın hayatını başarıya ileten güçlere şöyle dikkat çeker:

“Gençliğin kahramanlarına tanrılar yol gösterir: Yolun sonunda onları bekleyen şey ister yok oluşun külleri olsun, ister başarının hazzı, ister her ikisi birden, kahramanlar bu yolda asla yalnız yürümezler, onlara daima yol gösterilir. Son derece emin adımlarla ilerlemelerinin nedeni de budur: Issız bir adada herkes tarafından yüzüstü bırakılıp gözyaşı döküp acı çekebilir, çaresizce cehennemin kapılarında tökezleyebilirler belki, ama yine de onlara daima güvenlik duygusu egemendir; kahramanın yolunu daima bir adım önden yürüten bir Tanrı aydınlatır.”²¹

Tarihî kişiliklerin kahramanca yaşamları çağlar içerisinde onlar etrafında geliştirilen efsaneler ile örülür. İnsan artık, “Tabiatı yöneten ilahi kahramanlar yerine ülkesini yönetecek krallara ihtiyaç duyuyordu[r] fakat bu kral kusursuz bir ruha sahip olmalı[dır].”²² Büyüleyici maceraların sonunda kahraman, kendine bahşedilen güçlerle faydalı işler yapar. Bu yolla insanlar tarafından kutsanır. Kahramanın maceraları çağdan çağa akılcılaştırılarak işlenir. Mucizelerin payı gittikçe düşer. Kahramanın ayırıcı yanları, doğrudan gösterilerek değil, sezdirilerek ele alınmaya başlanır. Halk öykülerinde, efsanelerde ve mitlerde kahraman önce bir çocukluk sürgünü yaşar. Kişiliği oluştuğunda geri döner ya da tanınır.

Kahraman hem kendini hem insanları kurtaracak savaşlardan galip çıkar. Kurtarılanların başında da çoğu kere âşık olunan kız gelir. Campbell bu aşkın, kahramanı daha büyük sorumluluklar için harekete geçirici misyonunu, “Gelin yatağının ön koşulu olarak görev motifi tüm zamanların ve dünyanın tüm kahraman görevlerinde yer almıştır.”²³ sözüyle ifade eder. Aşkın, kahramanın hayatındaki rolünü Aynur Koçak ise öyle açıklar: “Kahraman dünyanın hâkimiydi. Âşık olduğu kadınsa dünyanın kendisi. Kahraman savaşçıysa, âşık olduğu kadın şan ve şöhreti.”²⁴

Yüce kahraman yüce varlığın dünyada görünür olmasını sağlayan, insanları uyaran ve ayıltan kişidir. Bunu kimi zaman kılıçla kimi zaman yasayla gerçekleştirir. Ya yaşamı temsil eden gelini kazanır yahut bilinmeyeni temsil eden babaya gider.

²⁰ A.e., 348

²¹ Georg Lukacs, **Roman Kuramı**, Çev.: Cem Soydemir, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 92.

²² Aynur Koçak, **Mitlerle Varoluş Yolculuğu**, İstanbul, Alfa Yayınları, 2016, s. 180.

²³ Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 375.

²⁴ Koçak, **Mitlerle Varoluş Yolculuğu**, s. 191.

Hükümdarlığın gücü içinde o gücü kendisine veren aşkın varlığı unutan kahraman, iki dünya arasındaki aracı rolünü terk eder. Böylece ilahî güç uzaklaşır. Hükümdar olan kahraman, insanların dünyasındaki iktidarına odaklanır. Fakat sadece kaba güç ile insanları bir arada tutamayacaktır. Hükümdar kahramanın kendini halka adaması beklenir:

“Ülkesinin dümenine geçen insanın, kişisel işlerini bir yana bırakıp halkın işlerine bakması ve sadece halkın refahını düşünmesi gerekir; gerek kendi koyduğu gerekse uyguladığı yasalardan bir gıdım sapmamak, üst ya da alt kademedeki her memurun dürüstlüğüne şahsen kefil olmak zorundadır. Bütün gözler ona çevrilecektir, bu yüzden ya uğurlu bir yıldız gibi bir ahlak sahibi olacak ve insanlığı büyük kurtuluşa kavuşturacaktır ya da ölümcül bir kuyruklyıldız gibi en büyük belaları sürüyüp beraberinde getirecektir.”²⁵

Mistik ve düşünsel yönü erimiş bir güç, hükümdarı gözden düşürür. Böylece imparator halkın kendisinden kurtulmak istediği bir tirana dönüşür. Kahraman, hükümdarı/sınayarı aşarak dünyaya yeni bir yaşam enerjisi kazandırır. Bu aşma hâli hükümdar/baba/sınayan figür ile bazen uyum bazen çatışma içerisinde gerçekleşir. Bu misyonunu hayata geçirirken “eğer kendi kendini hemen bugünden çarmıha germezse dünün kahramanı yarının tiranı olur.”²⁶ Kurtarıcı figür olarak kahramanın tiran babayı yok etmesi gerekebilir. Böylece kendisi onun yerine geçer. Aslında baba ile birleşmiş olur, onun yerini alır.

Aziz tipi kahramanda ise çilecilik esastır. Kahramanın egosu yok edilerek içsel bir yolculukla bütün dışsal arzuları ve duyguları geride bırakır. Bu kişiler mitlerin de ötesinde bir konumdadır. Ruhları bir öte âlemde seyrettiği için bu dünya ile ilintileri silikleşmiş ve geriye derin bir sessizlik kalmıştır. Bu çekiliş genelde bir bedel ödeme güdüsü ile birlikte olur.

Yukarıdaki görünümle karşısında kahramanlar zaman zaman birkaç tipi birden bünyelerinde toplayabilirler. “Kahramanın biyografisindeki son eylem ölüm ya da ayrılıktır.”²⁷ Yaşamla bağları güçlü olan kahraman ölüme karşı direnç gösterir, hiç değilse onu ertelemeye çalışır. Yaşlandığında yeryüzü bilgisi hâline dönüşen kahraman²⁸ dünyadan ayrılışı ile ardında anlamlı bir anlatı bırakır.

²⁵ Desiderius Erasmus, **Deliliğe Övgü**, Çev.: Çiğdem Dürüşken, 3. Bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2012, s. 169.

²⁶ Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, s. 385.

²⁷ A.e., s. 388.

²⁸ Koçak, **Mitlerle Varoluş Yolculuğu**, s. 198.

Kahramanın, tarihsel süreç içerisinde göksellikten ete kemiğe bürünen, ideallikten kusurlara yaklaşan gelişimi antikahramanın doğuşunu hazırlayan derin bir geçmişi işaret eder. Evrim Ölçer Özünel, bu gelişim sürecini üç evrede inceler; Kutlu Kahraman, Yersel Kahraman ve Kırkyama Kahraman olarak adlandırdığı üç kahraman modelini Türk edebiyatından örneklerle açıklar.²⁹

Özündeki kutsallığı açıkça ortaya seren “kutlu kahraman” modelinde maddi ve manevi dünya için liderlik ve kurtarıcılık esastır. Bir topluluğu, bir milleti yahut tümüyle insanlığı kötülükten/düşmanlardan kurtarmak, parçalanmışlığı birleştirip yeniden inşa etmek kahramanın yazgısı olarak sunulur. Böyle karakterlerin gösterdikleri kahramanlıkların dilden dile, nesilden nesile olağanüstülüklerle iç içe yaşamaya devam ettiğini görürüz. Kendinden sonra gelen kahraman modelleri için de bir arketip niteliğinde bulunan bu model, yılmaz cesaretin, başarının, korkusuzluğun, koruyuculuğun, rakipsizliğin, seçilmişliğin, kutlu bir ruhun, Tanrısallığın, savaşıcılığın, evrenselliğin ve yol göstericiliğin bir araya toplandığı bir portre çizer. Mitlerin ve destanların kahramanlarıdır onlar. Evrim Ölçer’in örnek olarak verdiği *Oğuz Kağan Destanı*, bu kahraman tipinin en temel örneklerinden birini taşır. Kutlu kahraman, seçilmiş kişi olarak genellikle sıra dışı bir doğumla dünyaya gelir ve göksel nitelikli bir evlilik yapar. Dünya ya da toplum düzenini sağlayacak, madde ile ruh bağını kuracaktır. Bu yolda birçok sınavlardan geçerek erginleşir ve galip gelerek öncülüğünü ispatlar. Özünel, bu noktada Mircea Eliade’nin üç aşamalı erginleşme şemasını hatırlatır. “Çocukluktan yetişkin bir birey olmaya, bir topluluğa üye olmaya ve mistik olgunluğa ulaşmaya çabalar kahraman.”³⁰ Sonunda ulaştığı aşkınlık noktasından insanların arasına döner.

Öz rehberle karşılaşma evresi, kutlu kahramanın yolculuğunda hayli önemlidir. Bu evrede kahraman, sınavlardan geçerek erginleşme aşamalarını tamamlamış, yani kahramanlık niteliklerini bünyesinde toplamıştır. Fakat bu aşamadan sonra ona eşlik edecek bir rehber gerekir. Bu rehber, ileride ayrıntılı olarak açıklanacak olan Jung’un Ruh arketipinin bir tezahürüdür. Onunla birleşen kutlu kahraman, seçilmişliğinin gerekliliğini tam olarak yerine getirmiş olur.

²⁹Evrin Ölçer Özünel, “Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji ve İktidar İlişkisi”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.

³⁰ A.e., s. 67.

Geleneksel kahramanların olay örgüsü içindeki ayrıntılarını ortaya koyduğumuz bu döngüsel dolaşımını, Berna Moran “yoksun oldukları bir şeyi elde etmek için yola çıkmaları, bu uğurda verdikleri savaşım, bu savaşımında onları destekleyici ve engelleyici kişilerin olması, sonunda verilen öğütlere uyan yalnız birinin başarıyla ve mutluluk simgesi bir nesneyle dönmesi”³¹ şeklinde özetler.

Propp, masalların ortak ve değişmeyen yapısına dönük çalışmasıyla mitlerin kolektif yönünü açığa çıkaran önemli isimlerden bir diğeridir. Bir “ur-yapı (ilk-temel yapı) formüle etmek iddiası”³² ile yola çıkar. İncelediği bütün masalların yedi eylem çeşidi ve otuz bir işlev içerisinde geliştiğini tespit eder. Kahraman, bir zorunluluk dolayısıyla yahut macera arayışı ile evden uzaklaşır. Önce bir yasak ile karşı karşıya kalır. Daha sonra bu yasak çiğnenir. Bu esnada saldırgan rolündeki kişi devreye girer ve kurbanı hakkında bilgi edinmeye çalışır, aldatma yollarına başvurur. Yaşanan ara olaylar sonucu kahramanla saldırgan karşılaşır ve mücadele eder. Sonunda kahraman, saldırganı çeşitli yardım ve engellemeler süreci içinde alt ederek muzaffer bir şekilde geri dönen ve tanınan kişi olur.³³

Görüldüğü gibi bu eylem çeşitleri içinde kahramanın rolü ve adımları önceden belirlenmiştir. “Propp karakterlerin kendi kişisel nitelikleriyle, psikolojileri, cinsiyetleri ile değil, işlevleriyle ilgileniyor[dur], çünkü masallardaki kişiler, hayvanlar ve nesneler sadece belli bir işlevi yerine getirsın diye masala konmuşlardır.”³⁴ Masalların dünyasında renkler siyah-beyaz, kişiler iyi-kötü ayrımlarına değişmez bir surette tâbidir. Kahramanın mücadelesi ya evrensel ya toplumsal yahut kişisel bir kötülüğü, belayı veya sıkıntıyı ortadan kaldırmaya dönüktür. Bu onun hayat sınavı ve varoluş sebebidir. Kahramanın kendini gerçekleştirmesi, otuz bir işlev basamağını başarıyla geçmesi anlamına gelir.

Kahramanlar, tarih boyunca sürekli olarak ortak bir kahramanlık tözü etrafında değişim ve dönüşüm geçirirler. Levi Strauss, bu ortaklığı zihnin her şeye dönük kategorileştirme eğilimi gösteren yapısıyla açıklar. Onun, insan zihninin evrensel

³¹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a**, 16. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 73.

³² Jale Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, 12. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 47.

³³ Vladimir Propp, **Masalın Biçimbilimi**, Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, BFS Yayınları, 1985.

³⁴ Berna Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, 20. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 217.

yapısına ve mitlere dair değerlendirmeleri ile Propp'un masallara yönelik çıkardığı ortak işlevlerin dayandığı perspektif benzerlik gösterir. Strauss, insan zihninin düzenlemeye ve sınıflandırmaya programlı bir yapısı olduğunu ileri sürer.³⁵ Bu evrensel bir durumdur, insanın doğasının bir sonucu olduğu için mitlerde ve kahraman kavramında ortaklıklar görülür:

“Tarihin bu açık karakteri, mitik hücrelerin veya aslen mitik olan açıklayıcı hücrelerin tekrar tekrar düzenlenebilmesine göre sayısız yolla güvence altına alınmıştır. Bu karakter, bütün gruplar, bütün kabileler veya bütün soyların bir tür ortak mirası yahut ortak mal varlığı olan aynı materyalle, bunların her biri için özgün bir anlatı oluşturma yine de başarılabilirliğini gösterir.”³⁶

Bahsedilen ortaklıkların varlığı, modern insanın bilinç dışında farkında olmadan sürer. İnsan dünyayı kategorilere ayırarak anlamaya çalışır. Bu kategoriler de birtakım zıtlık çiftlerinden oluşur. Bu bağlamda kahraman ve antikahraman zıtlık çifti de mitlerin ışığında bilinç dışında da olsa hep var olmuştur, diyebiliriz. Öyleyse, antikahraman bir yanıyla modern bir yaratım, bir yanıyla da mitolojik dönemlerden bu yana kahramanı ortaya çıkaran özelliklerin tersini barındıran bir töz olarak zihinsel arka planda yaşayagelen bir karakter olarak değerlendirilebilir. Bu tözün, antikahraman niteliğinde somut örneklerle bürünmesi için gerekli koşullar ise modernleşmeyle birlikte oluşmaya başlamıştır.

1.2. Arketiplerin Dünyası

İnsanın davranış, düşünce ve duygu dünyasını çözümleyebilmek için bilinç ve biliç dışının bir arada irdelenmesi gerekir. Bu inceleme bizi arketiplerin dünyasına götürür. Türk Dil Kurumu, arketip kavramını kısaca, “bir tür ya da türler grubunun varsayılan atasal tipi” olarak tanımlar.³⁷ Ahmet Cevizci ise daha geniş bir açıklama ile “Model, örnek, Platon’da duysal dünyadaki şeylerin maddi olmayan, değişmeyen, ezelî-ebedî modeli. Jung psikolojisinde kolektif bilinç dışından doğan ve efsanelerde, masallarda sağlıklı ya da nevrotik öznenin bütün imgesel ürünlerinde ortaya çıkan

³⁵ Claude Levi-Strauss, **Mit ve Anlam**, Çev.: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013, s. 67-68.

³⁶ A.e., s. 73.

³⁷ **TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü**, “Arketip”, (Çevrim içi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5bfedc637363f1.09026074, 28 Kasım 2019.

yapı.”³⁸ şeklinde izah eder. Platon’un ideasıyla eş anlamlı olarak karşımıza çıkan ve ilk imge olarak nitelenen arketip, insanın psikik dünyasından süzülerek hayatına etki eder. John Anthony Cuddon ise arketip kavramı ile ilgili şu bilgileri verir:

“Arketip, kopyaların yapıldığı temel model, prototip. Genel anlamda, belli bir sınıfın paylaştığı en tipik ve temel özellikleri temsil eden şeylerin soyut fikri; dolayısıyla bir paradigma veya örnek. Bir arketip atavistik ve evrensel, ‘kolektif bilinçaltı’nın ürünüdür ve atalarımızdan miras kalmıştır. İnsan varlığının temel gerçekleri arketiptir: Doğum, büyüme, aşk, aile ve aşiret hayatı, ölüm, çocuklar ve ebeveynler arasındaki mücadeleden bahsetmek ve kardeşlik rekabeti gibi. Bazı karakter veya kişilik türleri az çok arketipik olarak yerleşmiştir. Örneğin asi, Don Juan (kadın avcısı), fetih kahramanı, cadı, kötü adam, hain, züppe, keşif arayışında suçlu figür, sıkıntıdaki küçük hanım gibi. Yaratıklar da arketipik amblemler hâline geldi. Örneğin aslan, kartal, yılan, tavşan ve kaplumbağa. Ayrıca gül, cennet bahçesi ifadeler de arketiptir. Arketipik temalar ise zorlu görev veya arama, intikam peşinde koşma, zor görevlerin üstesinden gelme, yeraltı dünyasına iniş, sembolik doğurganlık törenleri ve kurtarıcı ritüelleri içerir. Arketipik fikir her zaman mevcuttur ve insan bilincinde yayılmıştır.”³⁹

Berna Moran da arketipi “Platon’un ideaları gibi evrensel ve genel bir ilk modeldir.”⁴⁰ şeklinde tanımlar ve arama arketipini örnek verir. Bu arketipin mitoslardan modern romana süregelen bir kullanım alanı olduğuna dikkat çeker.⁴¹

Jung’un anne, yeniden doğuş, ruh ve hilebaz arketiplerini ele aldığı *Dört Arketip*⁴² adlı eseri, masallar dünyasından günümüze değişmeden gelen ilk imgelerin insan psikolojisini açıklamadaki önemini ortaya koyar. Jung, arketiplerin insan ruhunda ve bilinçdışındaki varlıklarını her dönemde koruduğunu söyler. Arketipler mitolojik dönemin bir unsuru görünmekle birlikte insan doğasından kopmadan, bilincin derinliklerinden bugüne ulaşır ve tesir eder. Günlük yaşantının içinde akıp giden geleneklerin ve kalıp eylemlerin arka planında geniş bir arketip kadrosu yer alır. İşte kahraman olgusundaki değişimlerde bu kadro varlığını hep hissettirir. Arketipler anlatıların yüzeysel yapılarında fark edilmez, fakat derin yapının bir parçası olarak kahramanın karakterizasyonunda izleri görülür. İmgeler ve metaforlarla birçok farklı surete bürünseler de yer yer tipik ve evrensel kalmaya devam ederler. Arketiplerin “her zaman, her yerde, herhangi bir dış etkenden bağımsız olarak kendiliğinden yeniden

³⁸ Ahmet Cevizci, “Arketip”, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 3. Bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999, s. 77.

³⁹ John Anthony Cuddon, *A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory*, Wiley-Blackwell Publication, UK, 2013, s. 51-52.

⁴⁰ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, s. 219.

⁴¹ A.e., s. 220.

⁴² Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Çev.: Zehra Aksu Yılmaz, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2005.

ortaya çıkabileceği”ne⁴³ vurgu yapan Jung, onların içgüdüsel olarak hayatımızı önceden şekillendirdiğini ve etkilediğini söyler:

“İnsan ile yaşamın ilkingeleri arasındaki bağı kopartan bir dünya görüşü ya da toplum düzeni, bir kültür olmakla kalmaz, giderek bir hapisane ya da bir ahır hâline gelir. İlkimelerin şu ya da bu biçimde bilincinde olunduğunda, bunlardaki enerji insana akar.”⁴⁴

Modern çağa teslim olup geçmişe dair her şeyle bağı kopararak yaşamayı düstur edinen bireyer, bu enerjiden yoksun kalır. İlk imeleri kabul ve ret arasında kalanlar ise çarpık bir geri dönüşle negatif olarak arketiplerin gücüne maruz kalacaktır:

“Bilindiği gibi bir kompleksin gerçekten üstesinden gelinebilmesi, o kompleksin sonuna kadar yaşanması ile olur. Komplekslerimiz yüzünden uzak durduğumuz şeyin ötesine geçebilmek istiyorsak, onu son damlasına kadar içmemiz gerekir.”⁴⁵

Jung’un sözünü ettiği komplekslerin üstesinden gelme gücü antikahramanda yoktur. O, komplekslerinden kaçır ve kendini sınırlandırarak duvarın ötesine geçme ve arınma işlemini gerçekleştiremez.

“İnsan zihnini en derin ve karanlık bölgesi olan ortak bilinçdışı, insan türüne ait ortak sembol ya da imeleri barındıran alandır.”⁴⁶ Arketiplerin sahası –bilinçaltı kavramı ile de ifade edilebilen- bu bilinçdışıdır. Benlik geliştikçe bilinç kontrolü ele aldığından, çoğunlukla bilinçdışı ile çatırır. Çatırma yok sayma yoluyla olursa kompleksler büyür. Modernitenin her şeyi aklın/bilincin süzgecinden geçirmesi, insanın bilinçdışından gelen psişik yönlerini görmezden gelmesi bireyin kimlik/duygu karmaşalarının nedenleri arasındadır. Antikahramanlar, bilinç-bilinçdışı arasındaki çatırma bölünmüş kimliklerdir. Bilinç ile bilinçdışı arasındaki uzaklık arttıkça benliğin parçalanması bireyi bir “yaralı bilinç”⁴⁷ hâline getirir. İnsanın bütünselliği bilinci ve bilinçdışı arasındaki ayrılıklar, kişiliğindeki birbiri ile çelişen duygular, eylemler ve düşünceler göz önüne alındığında imkânsız görünmektedir. Bu parçalı ve çelişkili durum kahramanın yanında antikahramanın gelişmesine yol açır.

⁴³ A.e., s. 20.

⁴⁴ A.e., s. 32.

⁴⁵ A.e., s. 36.

⁴⁶ Mümtaz Sarıççek, **Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu**, 3. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2020, s. 23.

⁴⁷ Daryush Shayegan, **Yaralı Bilinç: Geleneksel Topumlarda Kültürel Şizofreni**, Çev.: Haldun Bayrı, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

“Çocukluğun ilk evrelerinde kendilikten ayrılarak bilincin merkezi haline gelen kişinin hayata uyumunu ve tutunmasını sağlayan ruhsal varlık ‘benlik’ olarak tanımlanmaktadır.”⁴⁸ Benlik oluşumundaki en belirleyici arketip, *anne arketipidir*. Erkek ve kadında ayrı olmak üzere olumlu ve olumsuz kompleksler olarak görünür. Kadındaki anne kompleksi ya dişiliğin aşırı güçlenmesi yahut yok olma derecesinde silikleşmesi şeklinde açığa çıkar. Çocuk annenin dişil gücünden fazlaca korkarsa, onu idealize ederek korunmaya çalışır. Stockholm sendromunu⁴⁹ hatırlatır şekilde annenin düşmanlığına maruz kalmamak için ona hayran ve tâbi bir konuma çekilir.⁵⁰ Kahramanın ‘öteki’ ile karşılaşması ilk olarak anne ile gerçekleşir; bu keşif bazen olumlu bazen olumsuz sonuçlar doğurur:

“Benliğin istikametini *öteki* belirliyordu. Jung, kahramanın doğar doğmaz anne suretiyle karşılaştığı *öteki* tarafına *anima* adını verdi. Anne suretiyle beliren *anima*, kahramanın kozmostaki mücadele yeteneğini belirledi. *Anima*, doğanın erkeğin ruh halleri üzerindeki değişken etkilerini ifade eden, erkeklerin şiirde, resimde ve müzikte akıldışı anı yakalamasını sağlayan dişil güçtür.

[...]

Bazı anima modelleri kahramanı ergenlik mücadelesine doğru kışkırtırken bazıları gelişimini engelleyerek potansiyellerini öldürdü. Hâlbuki dünya zamanının *animasından* beklenen, kahramanın iç dengesini kurdurmasına yardımcı olmasıydı.”⁵¹

Kahramanlar, bu arketipin olumlu yansımalarından beslenen kişiler olarak belirirken antikahramanlar için söz konusu olumlu etkilerin tersine döndüğü bir dışa vurum esas olacaktır.

Jung, insanın doğaüstüyle, tanrısallıkla iç içe oluşunu ifade eden *ruh arketipini* açıklarken ise onun bedenden/maddeden bağımsız düşünülelemeyeceğine dikkat çeker. Ruh olmadan beden tanımlanamaz, aynı şekilde madde/beden hakkında isabetli bir değerlendirme yapmak için onu ruhla bir arada ele almamız gerekir. “Zıtların birliği” olarak nitelediği bu durum birey için olduğu kadar, bütün bir dünya/toplum düzeni için de geçerlidir. Bu sembolik birliğin yok sayılmasını ise modern dönemin bir çıkmazı

⁴⁸ Sarıçipek, **Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu**, s. 25.

⁴⁹ Stockholm Sendromu, yirminci yüzyılda tanımlanmıştır. Özü itibarıyla bir kurbanın kendini mahkûm eden kişiye duygusal bağılılık hissetmesi, kendi mahkûmiyetini ve mağduriyetini unutarak ona sadık ve yardımcı bir konumu gönüllü olarak tercih etmesini ifade eder. Çağdaş Garip, Stockholm sendromuna sahip kişilerdeki belirtiler arasında “dış dünyadan izolasyon, bulunulan ortamdan kaçılmayacağı algısı, hayata karşı algılanan bir tehdidin varlığı ve istismar eden kişinin tehdit uygulayacağı inancı” gibi durumları sayar. Daha fazla bilgi için bakınız: Çağdaş Garip, “Stockholm Sendromu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2017.

⁵⁰ Jung, **Dört Arketip**, s. 21-37.

⁵¹ Koçak, **Mitlerle Varoluş Yolculuğu**, s. 186-187.

olarak ifade eder.⁵² Bu çıkmazın varış noktasında oluşan yabancılaşmayı ve ondan kurtulmak için çaresizce peşine düşülen bütünlük arayışını şöyle vurgular:

“Ruh ile maddenin simgesel birliği ortadan kalktı. Şimdi modern insan ruhsuzlaşmış bir dünyada köklerinden kopmuş bir yabancı (...) Simyada zıtların birliğinin simgesi ağaçtır; bu nedenle, kendini dünyasında yabancı hisseden ve varlığını ne artık varolmayan geçmişle ne de henüz olmamış gelecekle temellendirebilen günümüz insanının, bu dünyada kök salan ve göğün kutbuna uzanan, aynı zamanda da insanın kendisi olan dünya ağacı simgesine yeniden sarılmasına şaşmamak gerek.”⁵³

Jung, *yeniden doğuş arketipini* işlerken ise onun ruh ve yaşam enerjisi için hayatî konumuna dikkat çeker. “Kişiliğin azalması” ifadesiyle değindiği “ruh kaybı”, yaşama güdüsünün zihinsel ve ruhsal olarak düştüğü hâlleri işaret eder. Huzursuzluk ve hiçbir şey için irade gösterememe ileri boyutlara ulaşarak kişiliği parçalayabilir; bilincin bütünlüğünü kaybetmesine ve kontrolden çıkmasına neden olabilir. Organların işlevlerini yerine getirememesi yahut duyuların yitimi gözlenebilir. Bu bunalım uzun sürerse olumsuz kişilik gelişimleriyle karşılaşmak kaçınılmazdır.

Modern bireylerin pek çoğunun bu problemle boğuştuğu düşünüldüğünde antikahramanlarla kuşatılmış kurgu dünyalarının öne çıkması daha anlaşılır olur. Antikahramanlar için kendi gölgelerine teslim olmuş kişilikler nitelmesi yapılabilir:

“Her kişilikte bulunan karanlık yön, bilinçdışına ya da düşlere açılan kapıdır. Alacakaranlığın o iki figürü ‘gölge’ ve ‘anima’ bu kapıdan geçerek gecenin düşlerine girerler ya da görünmez kalarak ben-bilincini ele geçirirler. Gölgesi tarafından ele geçirilen bir insan, daima kendi ışığını keser ve kendi tuzağına düşer. Eline geçen her fırsatta başkaları üzerinde olumsuz bir etki bırakmayı tercih eder.”⁵⁴

İnsan, bilincin karanlıkta kalan kısmı olan bilinçdışını irdelemeyi ve kendi derinliklerini keşfetmeyi başarabilirse orada karşılaştığı olumlu ya da olumsuz özellikleri bilinç düzeyine getirebilir. Bunu yapabilen birey, yeniden doğuşu yaşayacağı için karakterinde köklü değişimler gözlenebilir.

Ruhun gücü, düşlerde bir “yaşlı adam”, “yaşlı bilge” arketipiyle görünerek insana en çıkışsız zamanlarında yardım eder. Yaşlı bilge, kahramana cesaret veren, yol gösteren, onu sıkıntılardan kurtaran, onun toparlanmasını ve eyleme geçmesini sağlayan doğaüstü/tanrısal bir destek noktası olarak kabul edilir. Bu arketip “kaderin seçtiği kişi”⁵⁵ olan kahramana yardım ederken onu birtakım sınavlardan geçirebilir.

⁵² Jung, **Dört Arketip**, s. 44-45.

⁵³ A.e., s. 45.

⁵⁴ A.e., s. 56.

⁵⁵ Sarıçiçek, **Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu**, s. 30.

Kahraman, ödüle lâıyk olursa onun yolunu açar, onu mükafatlandırır; lâıyk olamazsa cezalandırılır. Olumsuz ihtimalde kahramanla birbirine karşılıklı zarar verme ihtimalleri yüksektir. Jung, yaşlı bilgenin bu ikili durumunu “ilkel büyücü/hekim” kimliğindeki şifa ve zehirlleme güçlerinin bir arada bulunuşuyla örneklendir.⁵⁶

Antikahramanlar ise yaşlı bilgenin yardımını hak etmekten uzak bir pozisyonda karşımıza çıkacaktır. Bilgenin ödülünden yoksun kaldıkları için de yolculuklarındaki engelleri aşamazlar ve başarısız olurlar. Yaşlı bilge arketipinin olumsuz tezahüründe antikahraman, ruhun karanlık yönüyle karşılaşır.

Jung, Aydınlanma Çağı’nın Rasyonalist görüşlerinin insan ruhunu açıklamakta ve onu kontrol altına almakta sanılanın aksine başarısızlık gösterdiğini savunur:

“Şu ana kadar akıl, acıklı bir başarısızlığa uğradı, özellikle de herkesin kaçınmaya çalıştığı şey, dehşet verici bir hızla ilerliyor. İnsan, muazzam işler başardı, ama bunun karşılığında dünyanın uçurumunu derinleştirdi; insan nerede duracak, durabilecek? Son Dünya Savaşı’ndan sonra ümidimiz akıldı; şimdi yine ümit ediyoruz. Ama insanlar atom parçalanmasının sunduğu olanaklar karşısında daha şimdiden büyüleniyor ve Altın Çağ beklentisi içine giriyorlar. Tahribatin akıl almaz boyutlara ulaştığının en büyük kanıtı bu. Ve bütün bunlara neden olan kim? Güya zararsız, yetenekli, buluşçu ve sağduyulu olan ama maalesef demonizminin bilincinde olmayan insan ruhu. Evet, bu ruh, kendisiyle yüz yüze gelmemek için her şeyi yapıyor ve herkes canla başla ona yardım ediyor. [...] İnsanlar, bilimsel ve teknolojik gelişmeler yüzünden cinnet geçirme tehlikesine giderek daha çok maruz kalıyorlar.”⁵⁷

Uygarlaşan bireyler, kendi içlerinde taşıdıkları ilkelilikleri kilitli sandıklara kaldırdıklarını zannederler. Jung, arketiplerden gelen ilk imgelerin kaçınılmaz olarak yaşamlarımıza etki ettiğinin ayırdına varabilirsek komplekslerimizden sıyrılmanın daha kolay olacağını düşünür.

Hilebaz arketipi en çok yok sayılan, baskılanan arketiplerden biridir. Bireyin ilkel, düşük karakter özelliklerinin bütün gülünçlüğü, bilinçsizliği, sersemliği, sakatlığı vb. nitelikler öne çıkacak şekilde vücut buluşudur. Kişinin aydınlanmamış, bilinçdışından bir gölge şeklinde yansıyan hilebaz imgesinin -modern insan tarafından görmezden gelinse de- varlığını korumaya devam ettiği ortadadır. Bu figür, hem eğlenceli, karnaval ve şölen ruhunu taşıyan, hem kötülükle ilişki içinde, hem tanrısal/demonic, hem hayvanîdir. Büyü, şifa vb. ritüellerin, güldürücü/alaylı anlatıların dünyasından gelen bu gölge, bir anlamda kadındaki animus, erkekteki

⁵⁶ Jung, **Dört Arketip**, s. 84-99

⁵⁷ A.e., s. 119-120.

anima konumundadır. Yani reddedilerek, baskılanarak bireyle birlikte yaşamayı sürdürür. Uygun koşullar oluştuğunda açığa çıkar.⁵⁸

Antikahramanların dünyasında gündemden düşmeyen arketiplerden biridir hilebaz. Zira antikahramanlar, hilebaz arketipinin yansımalarını baskılamaktan vazgeçmişlerdir. Onun bilinçdışı çağrışımlarına açık, insanların genelde saklamaya çalıştıkları aşağılık/aptalca/gülünç/kötü özelliklerini serbest bırakmışlardır. Hatta, yaşamlarının şekillenmesinde bu gölge özellikler öne çıkar. İleride yapılacak roman incelemelerinde hilebaz arketipinin antikahramanlardaki tezahürleri ortaya konulduğunda burada bahsettiğimiz ilişki daha somut bir görünüm alacaktır.

Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*⁵⁹ adlı eserinde insanın erginlenme süreçlerini mitolojik dönemin verileri ile araştırır. Mitler, ne kadar unutulmuş görünse de birer arketip olarak bilinçdışında varlıklarını sürdürür ve sembolik ritüellerle ruhumuza etki ederler. Bu etkinin farkına varabilen kişi onların gücünden beslenir:

“Rit, insanı kendi sınırlarını aşmaya zorlar; onu, Tanrıların ve mitsel kahramanların yanında yer almak zorunda bırakır; bundaki amaç, onların eylemlerini insanın da yapabilmesini sağlamaktır. Mit, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak insanın “yücelme”sini sağlar.”⁶⁰

Antikahramana gelene kadar yukarıda bahsedilen kahraman tiplerinin hepsi bir öz arayışındadır. Zira insan, kendi özünü fark edene kadar dışsal sınırlama ve adlandırmalara bağlı yaşar. Öze ulaştığında bunların hepsi önemini yitirir. Bireyin bu noktada yaşadığı yalnızlaşma doğal bir akışın sonucu olur. İnsan bir süre sonra bu yalnızlıktan sıyrılır, çünkü kendi özü ile dünyanın özünün birliğini fark eder. Öyleyse içe kapanmaya ve kendini her şeyden soyutlamaya gerek yoktur.

Kahramanın kazandığı mücadelelerden sonra evrenle özdeşlik kurarak yaşadığı yeniden doğuşu, tezimizin konusu olan antikahramanda gözlemleyemeyiz. Bunun sebebi, antikahramanın girdiği mücadelelerde bir kaybeden ve zamanla herhangi bir şey için mücadeleye girmeyi dahi bırakan, bir şey uğruna yaşamaya yaklaşmayan kişiliğidir. Evrenle özdeşlik kurmanın aksine her geçen gün içinde yaşadığı dünyayla ilişkisi zayıflayan bir konumdur. Modern dönemde insanın birlik duygusu ağır bir

⁵⁸ A.e., s. 121-137.

⁵⁹ Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, Çev.: Sema Rifat, 2. Bs., İstanbul, Kuram Yayınları, 2001.

⁶⁰ A.e., s. 185.

darbe alır. Kişinin özü ile dünyanınki artık örtüşmemektedir. Bu şekilde oluşan yalnızlaşma ise büyük bir yabancılaşma doğuracaktır.

1.3. Epik Dönem ve Trajik Kahraman

Epik devir savaşçı kahraman modelinin en yoğun şekilde işlendiği dönemdir. Sümerlerin *Gılgamış Destanı* ve Homeros'un *İlyada* ve *Odessia*'sı bu evrenin ilk örnekleri olarak zengin birer içeriğe sahiptir. Kahraman, toplum adına en zor görevleri üstlenen kişi olarak idealleştirilir.

Gennadiy Pospelov, *Edebiyat Bilimi*⁶¹ adlı yapıtında bir edebî eserin oluşumunda beş temel heyecansal bağlanım çeşidi belirler: Kahramanlıkçı, Dramatik, Trajik, Yergici-Taşlamacı-Mizah, İçli-Duygulu, Romantik Heyecansal Bağlanım. Heyecansal bağlanımı ise “yazarın sergilediği yaşamın özü” hakkındaki gerçekliği biçimlendirme/yansıtma şekli olarak Eski Yunan'daki “pathos” kavramı ile bağlantılı olarak izah eder. Epik dönemde edebî eserlerdeki tipleri kahramanlıkçı heyecansal bağlanımdan (heroik pathos'tan) başlayarak şöyle değerlendirir:

“Edebiyattaki kahramanlıkçı heyecansal bağlanımın nesnesi, gerçekliğin kendisindeki kahramanlıktır, ulusun ve insanlığın ilerlemesinin çıkarına ilişkin bir görev yerine getiren aktif bir insan eylemidir. Kahramanlığın içeriği, ulusal tarihin somut koşullarıyla bağıntılıdır. Doğa güçlerine egemen olmak, yabancı saldırganları geri püskürtmek, toplumsal ve siyasal yaşamda veya kültürel alanda bir ilerleme uğruna savaş vermek ya da toplumdaki gerici güçlere karşı mücadele etmek, bütün bunlar, kişilerin kendilerini topluluğun amaç ve çıkarlarına adanmalarını, bunu en önce gelen kendi sorun ve ödevleri olarak benimsemelerini gerektirir.”⁶²

Bu tip kahramanlıkçı heyecansal bağlanım, daha çok mitolojik dönemlere dayanan edebî formların içinde gözlenir. Pospelov, “yarı-kahraman”ların yoğun olarak sahnede olduğu bu yaklaşımı *İlyada Destanı*'ndanki kahramanlar olan Akhilleus, Paroklos ve Hektor ile örnekler. Medeniyetin gelişmesiyle bu kahramanlığı öne çıkaran edebî yönelim folklor ürünlerinde, masallarda, türkülerde, savaş hikâyelerinde toplumun kurtarıcı figürü olarak güncellenmiştir. Tarihsel kişiliklerin çığır açan eylemleri modern dönemlerde dahi toplumların başlarından geçen olayların niteliğine göre, o dönemin edebiyat formları içerisinde işlemeye devam etmiştir. Destanlar devrinden gelen bu kahramanlık algısını Brombert şöyle özetler:

⁶¹ Gennadiy Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, Çev.: Yılmaz Onay, 3. Bs., İstanbul, Evrensel Yayınları, 2014.

⁶² A.e., s. 137-138.

“İnsanların ve tanrıların yakın temasa geçtiği söylenen efsaneler döneminde kahramanlar onurlandırıldı ve büyük saygı gördü. Destansı şiirde veya trajik tiyatrolarda kaydedilen olağanüstü varlıklar olan kahramanlar, ortak özellikleri ile kolayca seçilirlerdi. Sert ve ateşli kişisel kodlara sahip, sıkıntılar karşısında inatçı, cesur ve gözü pek kişilerdir. Onurları için yaşarlar, bunun için gerektiğinde bir canavara dahi meydan okuyacak güce sahiptirler. Kahramanlar, -ister kadın ister erkek olsun- neredeyse zamanın dışına yerleşen eşsiz, örnek insanlardır.”⁶³

Epik dönemin kahramanı her türlü zorluğa göğüs gerer, sonunda ölüm bile olsa uğruna savaştığı şeyden vazgeçmez. Sencer Tonguç, *Epikten Romansa*⁶⁴ adlı çalışmasında Germen edebiyatı örneklemesinde epik dönem kahraman figürünü inceler. Bu incelemesinde *Beowuf* ve *Maldon Savaşı* adlarındaki iki kahramanlık şiirini kullanır. Epik kahramanların sadece hayatlarının değil ölümünün dahi yaşadıkları toplumlar için birer ders niteliğinde, nesiller boyu örnek teşkil edecek efsanelere dönüştüğünü belirtir. Vele ki kahraman başarısız oldu, o zaman da ölümü pahasına gösterdiği cesaret ve çabayla takdire şayan bir konuma yerleşir. Bu belirlemeler Joseph Campbell’in kahramanın sınavlara girip mücadelelerden zaferle döndüğü dairesel kahramanlık motifindeki kahramanın ölümü kısmına ilave bir perspektif kazandırır. Kahramanca bir ölüm, onun başarısızlığı değil, arkasında bıraktığı insanlara son dersidir. Tonguç, mitolojik dönemdeki gibi olağanüstü bir varlık yerine epiğin dünyasında bütün üstün niteliklerine rağmen bir insan-kahramanla bir arada bulunulduğunu hatırlatır:

“Unutmamamız gereken nokta her şeyin fertte düğümlendiğidir: Kahraman muhakkak pek çok yönüyle istisnai bir insan, fakat gene insan. Epiklere ihtişamını, evrenselliğini veren, hepimizi sürükleyen şey, kahramanın karşılaştığı olayları aşip bir sembol olması, ölümlü insanoğlunun nasıl ölümsüzleşebildiğinin, nasıl bir örnek olabileceğinin dramatik bir şekilde ispatıdır.”⁶⁵

Bu açıklamaların da işaret ettiği gibi mitolojik dönemin her şartta muzaffer tanrı-insan kahramanına göre, epik dönemde kahraman çizimlerinin insan gerçekliğine daha yakın bir perspektife sahip olduğu göze çarpar. Epik dönemin kahramanı, kaderin gücünün ve insanın her an ölümle karşı karşıya olduğunun bilincindedir. Bu yüzden hayata mitolojik dönem kahramanlarına göre daha realist bakar ve bu realite içinde sıkışan bir trajik kahraman olarak görünür.

⁶³ Victor H. Brombert, **In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980**, London, The University of Chicago Press, 1999. p. 7.

⁶⁴ Sencer Tonguç, **Epikten Romansa**, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 3533, 1988.

⁶⁵ A.e., s. 28.

Trajik sözcüğü, eski Yunan'da şarap ve eğlence tanrısı olan Dionysos'un ölüp yeniden dirilme törenlerinden kaynaklanır.⁶⁶ Tragedya, Aristoteles'in *Poetika*'sında ise "ortalama insandan daha iyi olan insanların taklidi"⁶⁷ olarak tanımlanmış, acı ve korku duyguları uyandırarak ruhsal arınmayı sağlama anlamına gelen "katharsis"⁶⁸ ile birlikte ele alınmıştır.

Tragedya kahramanları, antikahramanı hazırlayan karakter özellikleri ile dikkat çekerler. Hamlet, Kral Lear gibi trajik kahraman örneklerinin çıkmazlarla dolu yaşamları ve psikolojileri antikahraman için öncül niteliğindedir. Öte yandan Ian Watt, "Tragedyalar bizden daha yukarıda olan insanların kahramanlık hikâyelerini yine ona uygun azametli bir dille anlatır."⁶⁹ diyerek bize önemli bir farkı hatırlamış olur. Antikahramanlar toplumun üst tabakasından çok "prekar" kesimlerinde görülürler. Kullanılan dil ise eski azametini kaybeder; aksine çoğunlukla kuru ve kesik kesik bir tonu benimser.

Hakan Sazyek trajik durumu Aziz Çalışlar'dan aktarımla "gerçeklik ile ideal olan (olması gereken) arasındaki çelişki" hâli olarak ifade eder. "Çelişkinin aşılması, toplumu yöneten yasalara egemen olma tarihsel gereksinimi ile pratikte bunu karşılama olanağı arasındaki çelişkinin aşılması demektir." Fakat bunu gerçekleştirmek o kadar kolay değildir. "İşte trajik çatışma, tarihte bu zorunlu postula ile pratikte onu gerçekleştirmenin olanaksızlığı arasında[dır]." Dikkat edilmesi gereken nokta "bireyin çelişkili toplumsal/tarihsel süreçler içinde çatışmaya girişerek kendi özgürlüğünü gerçekleştirme savaşı söz konusu olmadığı yerde" trajik durumun sonlanmasıdır. "Dolayısıyla trajik durumun oluşması için iki temel koşul, karşıtlıkların yüceliği ve eylemliliktir."⁷⁰

Anlaşılabileceği üzere antikahramanın oluşum zeminine katkı sağlayan trajik durumlar ve kişilerde gözlemlediğimiz eylemlilik şekli, ümitsiz de olsa mücadele etme çabası ve arasında kalınan karşıtlıkların yüceliği kriterleri antikahraman için geçerli değildir. Antikahramanın yaşadığı karşıtlıklar kimi zaman umulmadık derecede basit,

⁶⁶ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 145.

⁶⁷ Aristoteles, **Poetika**, Çev.: İsmail Tunalı, 19. Bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010, s. 44.

⁶⁸ **A.e.**, s. 22.

⁶⁹ Ian Watt, **Romanın Yükselişi: Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 90.

⁷⁰ Hakan Sazyek, "Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar'ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü", **Turkish Studies**, Volume 8/4 Spring 2013, s. 1246-1247.

küçük, aşağı, çirkin, kötü ve soyut şeyler olabilir. Ayrıca antikahramanın eleştirel tutumu, düşünsel anlamda dinamik olabilmekle birlikte genel olarak pasif direniş, kayıtsızlık ve yabancılaşma eksenlerinde gelişir. Bu noktalar trajik kahramanı antikahramandan ayırır.

Lukacs epik kahramanların toplumsal yönünü, “Yazgının taşıyıcısı olarak epik kahraman, tek başına değildir, çünkü bu yazgı onu, çözülemez bağlarla kaderi kahramanınıkinde billurlaşan topluluğa bağlar.”⁷¹ sözleriyle belirler. Mühim olan ölümünden sonra bağlı olduğu topluluğa unutulmaz bir hikâye/bir ders bırakabilmektir. Böyle bir anlatı, başarı ve ölüm karşısında içerdiği gerçekçi bakışın da etkisiyle kederli ve zaman zaman kötümser bir atmosfer taşır. Hayatın gelip geçiciliğine yapılan vurgu ön plandadır. Trajik kahramanların, bütünüyle ideali yansıtamayan, hatalar, bedeller ve kayıplar içeren durumu bir bakıma antikahramana benzer, onu hazırlayan bir karakter zemini oluşturur. Fakat Murat Kadıroğlu’nun da dikkat çektiği üzere trajik kahramandaki hata ve kayıplar –antikahramanın aksine- çevresine ders niteliğindedir ve geleceğe dönük yeni bir ideale işaret ederler:

“Trajik kahramanların anti-kahraman sınıflamasına girmemesinin sebebi de işte trajik hataları ile bile olsa sonlarının toplumda yeni bir öğreti yaymasına olanak sağlamasıdır. Anti-kahramanın yenilgisi veya “kısır” ölümü, yaşamın anlamsızlığını derinleştirerek yaydığı mesajı belirsizleştirirken, trajik kahramanın/kahramanın sonu bir anlam barındırarak insanlığa katkı sunan yaşamsal bir belirteç olmaya devam eder.”⁷²

Pospelov’un “Trajik Heyecansal Bağlanım” olarak ele aldığı eserler ise kahramanın kendisiyle çatışmasını, yazgısı ile mücadelesini ve bunun sonundaki yenilgisini içerir. İçinde bulunduğu koşulları değiştirme gerekliliğini görüp bunun imkânsızlığını duyan karakterler trajiktir. Bu tarz çatışmalı durumlar kişisel ilişkilerde, siyasal veya toplumsal olaylar karşısında ya da bireyin bilinci, davranışları ve zaaflarıyla mücadelesinde kendini gösterebilir. Trajik kahramanın olay örgüsünün içinde çizilen kaderi dışında bir varlık gösterememe durumuna Bahtin şöyle değinir:

“Epik ve trajik kahraman yazgısı dışında bir hiçtir; bu nedenle, kaderin kendisine tahsis ettiği olay örgüsünün bir işlevidir, başka bir yazgının veya başka bir olay örgüsünün kahramanı olamaz. [...] Ne epik ne de trajik kahraman, olay örgüsündeki bir duraklama esnasında veya bir perde arasında hem kendisi kalıp hem de olay örgüsündeki rolünün dışına çıkabilir: Bunun için hiçbir yüze, hiçbir jسته, hiçbir dile

⁷¹ Lukacs, **Roman Kuramı**, s. 74.

⁷² Murat Kadıroğlu, “Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014, s. 21.

sahip değildir. Gücü de kısıtlılığı da bunda yatmaktadır. Epik ve trajik kahraman, tam da doğası gereği yol almak zorunda olan kahramandır.”⁷³

Epik dönemde insanlar serüvenlerle nefes alırlar ve ruhları ile dış dünya arasında ayrılık görmezler. “Kahramanlık çağının gerektirdiği varoluş şeklinde değerler de soyut ve kapsayıcı olmaktan çok sınırlı ve geçici niteliktedirler.”⁷⁴ Arayış, henüz içsel bir nitelik taşımaz, somut hedeflere dayanır. Bu arayışlara bireysel yolculuk olarak bakılmaz, kutlu bir görevin ifası fikri hâkimdir. Dünya dengeli, bütünlüklü, ‘öteki’ sorunu olmadan yaşanan bir yerdir. Her şeye ahenk, birlik ve tamamlanan döngüler hâkimdir. Yarım kalma, kopma, ayrışma yoktur. Sınırlar bellidir. Bütün yolculukların bir dönüşü vardır. Her türlü edimin amacı ve sonucu anlama dayanır; anlamın yadsınması söz konusu değildir. Oysa modern dönemde hayatın bütünselliği fikri sarsılır ve yıkılır. Bu durum yaşama egemen olan mutlak anlamın yitirilmesinden ileri gelir. Lukacs, bu bütünlük anlayışını şöyle açıklar:

“Bütünsellik, kendi içine kapalı bir şeyin tamamlanabileceği anlamına gelir. [...] Tamamlanabilecektir, çünkü her şey onun içinde meydana geliyor, hiçbir şey onun dışında kalmıyor ve hiçbir şey dışarıdaki daha yüksek bir gerçekliğe işaret etmiyordu; tamamlanacaktır çünkü içindeki her şey kendi mükemmelliğine erişiyor ve kendi ulaştığı içinde sınırlamaya razı oluyordur.”⁷⁵

Lukacs’ın açıklamasında sunduğu epik evren Yunan felsefesi örnekleminde verilir. Aslında bu bütünlük, mükemmellik ve tamamlanmışlık ilkeleri bütün milletlerin epik devir kahramanlarının kuruluşunda geçerlidir. Epik çağın sanat anlayışı yaratma değil, yansıtmaya dayanır. Bütünlüğün yitirmeye başladığı ve bu yüzden trajedinin sahneyi devraldığı dönemlerden itibaren ise yaratma çabası önem kazanır. Reel hayatta artık sağlanamayan bütünlüğü, sanat yoluyla yeniden inşa etme gayreti öne çıkar. Böyle bakınca Dante’nin *İlahi Komedya*’da kurmaya çalıştığı dengeli, sistemli ve öteki dünya ile tamamlanan yaşamsal döngü, esasen gerçek hayatta varlığı kaybolmaya başlayan bütünlük hülyasını canlandırma aracı olarak okunabilir. Çünkü, “Sanatın biçimleri, bir zamanlar basitçe verilmiş olarak kabul edilen her şeyi kendilerinden üretmek zorundadır artık.”⁷⁶

⁷³ Mihail Bahtin, **Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar**, Çev.: Cem Soydemir, 2. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 192.

⁷⁴ Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, s. 418.

⁷⁵ Lukacs, **Roman Kuramı**, s. 44.

⁷⁶ A.e., s. 48.

Epik kahramanın özelliklerini, “savaşçılık, soyluluk, Tanrı saygısı, ölçü, söz ustalığı, arkadaşlık, cömertlik, dürüstlük” olarak sıralayan Murat Belge, tanrısallıktan insaniliğe geçişin altını çizer.⁷⁷ Epik dönem, geçmişe özlemle bakan, geleceği de kaderin şekillendirdiğine inanan bir bağlama sahiptir. Epik, insanı konu alır, fakat bu insan Tonguç’un ifadesiyle “müstesna insan”dır.⁷⁸ Kahraman, halkın görüşlerini, özlemlerini, ideallerini taşır ve yansıtır. Kahraman, üst insan niteliklerine sahip, hayatın ve evrenin en önemli problemleriyle savaşan kişidir. Mücadele insanlığın düşmanlarına karşıdır; sonunda ölüm bile olsa bu, geride vakur ve ihtişamlı bir kahramanlık hikâyesi bırakarak gerçekleşir. Bir nutuk havasında, belagat yönü güçlü epiklerde kahramanın cesareti, becerikliliği, savaşçılığı, sadakati ve cömertliği övülür. Epik kahraman için cesareti, savaşçılığı, öncülüğü kadar onun fedakârlık ve koruma-yaşatma kaygısı da baskındır. Ortaçağ’da da kahramanın arayışı, dünya algısı ve düzeni gereği organik birliği ve ideal olanı yakalamaya yöneliktir. Bu bütünlüğün peşinde serüvenden serüvene koşar. Ahlakî ve insanî olarak ideal insan olan kahraman, ölüm anında bile halkını düşünür. Bu ölüm kendi gücüne uygun bir düşman karşısında olur. Hiçbir kahraman öylesine, sıradan bir şekilde ölmez. Arkasında dürüstlük, cömertlik, adalet, sorumluluk, fedakârlık dersleri bırakmayan kahraman yoktur.

Kahramanın bu noktaya kadar ortaya konan genel gelişim seyri ve nitelikleri Türk edebiyatında da örneklenir. Mehmet Kaplan “Türk Destanında Alp Tipi”⁷⁹ makalesinde eski Türk edebiyatından günümüze işlenen üç ana tipin olduğunu belirtir. Bunlar Alp tipi, Gazi tipi ve Veli tipidir. Alp tipi, mitolojik dönemin kahraman modelidir ve destanlarda karşımıza çıkan, olağanüstü güçleri olan, lider, kut almış, savaşçı, yenilmez, cesur, doğa ve insanlar karşısında galip ve yönetici konumundadır. Bu tip için *Oğuz Kağan Destanı*⁸⁰’nı ve *Dede Korkut Hikâyeleri*⁸¹’ndeki kahramanları örnek gösteren Kaplan, onların konar göçer yaşam şekline dikkat çekerek sürekli hareketin esas olduğu yaşam döngüsünün altını çizer. Bu özelliklerin yerleşik hayatla birlikte nasıl değiştiğini gösterir. Bütün dünyayı, “Güneş bayrak, gök kurikan.”

⁷⁷ Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s. 425.

⁷⁸ Tonguç, *Epikten Romansa*, s. 38.

⁷⁹ Mehmet Kaplan, “Türk Destanında Alp Tipi”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 13-21.

⁸⁰ *Oğuz Kağan Destanı*, Çev.: Prof. Dr. Necati Demir, 5. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2019.

⁸¹ *Dede Korkut Hikâyeleri: Kitab-ı Dedem Korkut*, Çev.: Ayşegül Çakan, 8. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.

diyerek önünde diz çöktürme ideali için yaşayan Oğuz Kağan, mağlubiyet nedir bilmez. Çıplak bir kuvvetin temsilcisi olarak mutlak hâkimiyetten başkasını kabul etmez. Cihangirlik peşinde akından akına koşar, hayatı at üstünde kılıçla geçer. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde ise bu tipin bozulmaya başladığı ve cihangirlik hedefinin, her an kapıyı zorlayan düşmanlar karşısında kendi varlığını koruma mücadelesine döndüğü gözlenir. Yine de alplık bir ideal olarak bu hikâyelerde hayatî önemini korur; öyle ki bir kahramanlık göstermeyen çocuğa ad dahi verilmez.

Epiğin bu ideallerle örülü yapısını Bahtin, “Epiğin dünyası, ulusal kahramanlık geçmişidir: Ulusal tarihteki ‘başlangıçlar’ın ve ‘zirve dönemler’in dünyasıdır, babaların ve aile kurucularının dünyasıdır, ‘ilkler’in ve ‘en iyiler’in dünyasıdır.”⁸² sözleri ile özetler. Epiğin içeriğini ise şöyle değerlendirir:

“... epik geçmiş mutlak ve tamamlanmıştır. Bir çember kadar kapalıdır; içindeki her şey tamamlanmış, çoktan bitmiştir. Epik dünyada herhangi bir açığıçluluk, kararsızlık ve belirsizliğe yer yoktur. Geleceği kavrayabileceğimiz hiçbir boşluk barındırmaz; herhangi bir devam öyküsü varsaymadan ve gerektirmeden, kendi kendine yetmektedir. Zamansal ve kıymetlendirilmiş tanımlar burada, parçalanamaz tek bir bütünde kaynaşmıştır.”⁸³

İnsanların “altın çağ” özleminin arkasında yaşam içinde yitirilen organik birliğe ulaşma arzusu vardır. İlk kahramanların yer ile gök (madde ile ruh) arasında oluşan ayrılığı ortadan kaldırmaya çalıştığını görürüz. Göksellikten, yani ruhanî dünyadan maddî dünyaya gelen kahraman, iki taraf arasında birleştirici olmaya çalışır. O, seçilmiş bir ruh olarak bunu gerçekleştirmesi için doğmuştur. “Yersel kahraman” ise Ölçer’in “ilk örneksel kahraman”⁸⁴ modelinin göksellikten bağının biraz daha arka planda kaldığı, unutulduğu ve dünya ile ilişkilerinin öne çıktığı bir profile sahiptir. Yersel kahraman halk hikâyelerinin merkezinde yer alır. Bu kahramanlar dünyevî nitelikleriyle öne çıkar; olağanüstü ve kut almış görünüşleri büyük ölçüde geride kalmıştır. Diğer taraftan kahramanın yaşamındaki döngüsellik yani yolculuk, sınavlar ve dönüş aşamaları devamlılığını korur. Evlilik ise, yersel kahramanlarda daha önceki göksel niteliğinden sıyrılır, fakat bir geçiş ve olgunlaşma eşiği olma niteliğini koruyarak yozlaşmadan sürer. Bu kahraman modeli için *Dede Korkut Hikâyeleri*'nin kahramanlarından Bamsı Beyrek'i örnek verilir.

⁸² Bahtin, *Karnaval dan Romana*, s. 167.

⁸³ A.e., s. 170.

⁸⁴ Ölçer Özünel, *a.g.t.*, s. 43-48.

Yerleşik hayat maceracılık, savaşçılık gibi nitelikleri yumuşatır. Köy ve şehirlerdeki yaşamla birlikte toprağa ve binalara bağlanan kahramanların dinî hayatla da temasları artar ve toplumdaki öncülüklerine bu cephe de eklenir. Kaplan'ın “dinî medeniyetler”⁸⁵ şeklinde ifade ettiği kültürel hayatta, ilahî güç ve irade vurgusuna yönelme olur. İslamiyet'in Türkler arasında benimsendiği ve yerleşik hayatın egemen olduğu dönemde Alp tipinin yanına Şaman tipinin İslami çerçevede devam eden yansıması olarak değerlendirilebilecek Veli tipi eklenir. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde gözlenen geçiş evresi tamamlandığında artık kahraman, doğayla ya da insan düşmanlarla savaşmaktan çok, iç dünyasında derinleşerek nefsiyle mücadele etrafında hayatını şekillendirmeye başlar. Bu kahraman tipi “aczihi hiç değilse hayal âleminde kahramanlığa dönüştürerek tatmine ulaşmak istemektedir.”⁸⁶ Yegâne güç ve irade sahibi olarak Allah'ın takdir ettiği kader karşısında tevekkülü, dinin emir ve yasakları çerçevesinde hareket etmeyi ideal insan olmanın şartı sayarlar. Veli tipini “İki Destan İki İnsan Tipi”⁸⁷ makalesinde Yunus Emre'nin şahsında değerlendiren Mehmet Kaplan, onun *Risâletü'n-Nushiyye* adlı mesnevisini ele alır. *Dede Korkut Hikâyeleri*'ndeki kahraman tipinin *Risâletü'n-Nushiyye*'de tersi yönde geliştiğini, tasavvufun öğretileri içinde edinilen “yeni kıymetler”in yeni bir medeniyet şekli ve yeni bir tip meydana getirdiğini ifade eder. Bu tipte mücadele Alp tipindeki gibi “gün doğusundan gün batısına” varan bir cihan hâkimiyeti için değildir. İnsan “uzvî ve ruhî” boyutların zıtlığında bölünür. Veli tipinin meselesi bu zıtlar arasındaki savaş bir denge içinde nihayete erdirebilmektir. Mehmet Kaplan, Veli tipini şöyle özetler:

“İslamîlikten sonra ilk devirlerde mühim bir rol oynamış olan ‘velî tipi’ kudretini mistik duygulardan alır. Onda ‘action’dan çok ‘duygu’(vecd) ön planda gelir. Fakat Mevlânâ ve Yunus Emre’de görüldüğü üzere, bu tip de kendi içine hapsolünamaz; kendinde kutsal varlığın tecellisini his ve idrak ettikten sonra, bütün insanlığı ve kainatı kavrayarak Tanrı’ya yükselmeye çalışır. O da diğer tipler gibi ‘rahat’ı hayatın gayesi hâline getirmez. Bilakis, biz onu varlığın parçalanmışlığı içinde mustarip görürüz. İçinde daima bir ‘öte’ özlemi bulunan ‘velî tipi’ yerinde duramaz, huzursuzdur. Özlediği ‘öte’ye gitmek için çırpınır. Ona bir nevi ‘ruh göçebesi’ nazarıyla bakabiliriz.”⁸⁸

⁸⁵ Kaplan, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, s. 20.

⁸⁶ Beşir Ayvazoğlu, **İslam Estetiği ve İnsan**, İstanbul, Çağ Yayınları, 1989, s. 107.

⁸⁷ Mehmet Kaplan, “İki Destan İki İnsan Tipi”, **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 22-38.

⁸⁸ Mehmet Kaplan, “Nabi ve ‘Orta İnsan’ Tipi”, 8. Bs., **Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 190.

Maddenin tahakkümünden sıyrılmadıkça, ruh kanatlanıp Allah’a doğru seyre çıkamaz ve dünyada bir esir gibi yaşamaya mecbur olur. Bu tablo, alegori ve sembollerle dolu bir kahramanlık anlatısı oluşturur. Şehvet, haset, kibir, sefahat düşkünlüğü, tamah, tembellik, hırs gibi nefsin kötülüklerinden iyi huya, tevekküle, sabra, kanaate ve cömertliğe tutunarak kurtulmayı öğütleyen Veli tipi, sosyal planda sakinliğin, barışın, hoşgörünün teminine çalışır. İnsanın içindeki iyi ve kötü güçleri kişileştirerek onları gerçek bir savaş sahnesi içinde gibi resmeder. Öfkenin ve şiddetin ateşinden affetmenin dingin sularına çağıran Veli tipi, ölüm gerçeğini her an gündemde tutarak faniliği hatırlatır. Allah’a yönelmeyi ve ona bağlanmayı ideal insan olmanın şartı olarak sunar. Bunun için insan, başkalarının ayıplarıyla uğraşmak yerine kendisiyle meşgul olmalı, kendi içindeki ulvî ruhu harekete geçirmeli, bu dünyanın değersizliğinin farkında olmalıdır. Asıl fetih budur.

Alp tipinin beraberinde gelişen Veli tipinden başka, bir de bu iki tipin nispeten birleştiği Gazi tipinden söz eder Mehmet Kaplan. Gazi, kılıcıyla, yerleşik hayat süren halkı korurken İslamî bir misyonu da yüklenir; cihat fikri ile akıncılığı birleştirerek bütün hayatını mücadeleye adar. Gerek Selçuklu’da gerek Osmanlı’da devletin kuruluşunda ve sınırlarının genişlemesinde Gazi tipinin rolü büyüktür.⁸⁹

Alp, Veli ve Gazi tiplerinin modern dönemde buldukları karşılık ile ilgili Mehmet Kaplan şöyle bir karşılaştırma yapar:

“Bu dışa dönüklük, aktiflik ve sosyal mesuliyet şuuru bakımından, ‘alp’ ve ‘gazi’ tipleriyle Batı medeniyetini vücuda getiren ‘Promete’ tipi ve ‘modern insan’ tipi arasında benzerlikler vardır. Tanzimat’tan sonra Namık Kemal neslinin ‘gazi’, Türkçülerin ‘alp’ tipine karşı sempati duymaları boşuna değildir. Yıkılmakta olan Türk cemiyetini kurtarmak için onlar sosyal şuuraltına gizli olarak yaşamasına devam eden bu eski ‘archetype’leri yeniden sahneye çıkarmışlardır. Fakat Batılı ve modern insan tipi sadece kahraman değildir. O kuvvetlerini bilhassa maddenin sınırlarını bilmeden alır. Bu fark dolayısıyla Türk milletinin bu eski ‘archetype’leri yeni medeniyetin kurulmasında ümit edilen tesiri gösterememişlerdir.”⁹⁰

Epiğin dünyasından sonra kahramanın değişimini izleyeceğimiz bir diğer nokta romansların dünyasıdır. Romanslar bir anlamda modern arketiplerin filizlenme yeridir.

⁸⁹ A.e., s. 189.

⁹⁰ A.e., s. 190.

1.4. Romanslarda Kahraman

Romans tarzı 12. yüzyılda Fransa’da gelişmiş, yeni bir edebî kültürün oluşmasına yol açmıştır. Macera ve aşk temalı, ahlak dersi taşıyan bu metinler ilk olarak Fransa’da konuşulan Romans dilinde kaleme alınır. Sözcüğün anlamı zamanla daralarak metinsel bir terime dönüşür. Şövalyelerin maceralarını ve aşklarını anlatan çoğu manzum –kimî zaman da mensur- 15. yüzyıla kadar Avrupa’da hâkim edebî tür olarak –çok sağlam bir plana sahip olmasa da- yaygınlığını korur. Mustafa Nihat Özön, bu türde karşımıza çıkan olay örgüsü ve karakterizasyon özelliklerini şöyle tanıtır:

“Yaşanılan zamanın realitelerinden alınmaya çalışılmış açık saçık ve eğlendirici hikâyelerin yanı başında, fevkalade kahramanlıklar yapan, fakat aşk karşısında boyun eğmek zorunda kalan şövalyelerin başlarından geçenleri anlatan manzum ve mensur bir hikâyeye dizisi de sürüp gidiyordu. Eski zamanlarda Latin ülkelerinde dolaşan Amadis adlı bir şövalye efsanesinden çıkan bu eserlerin birtakım olağanüstü menkıbeleri, ideal bir sevgi anlayışı, mensup olduğu prence son derece bağlılık gösteren genel bir teması vardı. Son derece şairane bir üslupla yazılması gereken bu Amadis hikâyesi, birçok yazara çekici gelmiştir. Bu eserlerde, eski destanların biraz daha insanileştirilmiş çeşnisi vardır.”⁹¹

Romanslarda kahramanın izlediği yol ve nitelikleri ile ilgili Berna Moran ise şu noktalara değinir:

“Romanslarda da, mitos kahramanının, arama arketipi diyebileceğimiz serüveni tekrarlanır. Ancak tipik romans kahramanının amacı yeraltında saklı bir hazinedir çoğunlukla ve bu hazineyi bekleyen bir ejderha türünden korkunç bir yaratık vardır. Kahraman yeraltına iner, ejderha ile çarpışır, hazineyi elde eder ve yurduna döner. Bazen kaçırılmış bir kızı kurtarır. Örneğin bizde Battal Gazi hikâyeleri arasında yukarıdaki kalıplara uyan örneklerle rastlarız.”⁹²

Romans, önce epikte olduğu gibi gerçek olduğu varsayılan olaylar üzerinden kendini kurarken zamanla tamamen hayal ürünü olan abartılı kurguları benimser. Epikteki gereklilik üzerine çıkılan yolculuk ve girilen savaşlar romansta birer heyecan ve ideal arayışına dönüşür. Romans kahramanı, “hak ve adalet uğruna mızrağa sarılacak, mahvolan toplum düzenini ferdî zaferleri ile payandalamaya çalışacak”tır.⁹³ *Kral Arthur Hikâyeleri*⁹⁴ Batı’daki romans devrini anlamak için geniş bir imkân sağlar. O devirde şövalyelik o kadar önemlidir ki şövalyelik adabına yönelik çok sayıda el kitabı dahi yazılmıştır. Savaşçı, cesur, sadık, asil ve centilmen şövalyeler hem halkın

⁹¹ Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman**, 4. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 20-21.

⁹² Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi**, s. 223.

⁹³ Cemil Meriç, **Kırk Ambar: Rûmuz-ül Edeb**, C. 1, 19. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 171.

⁹⁴ Mücahit Özdoğan, **Kral Arthur ve Merlin Yaşıyor**, İstanbul, Mavi Kalem Yayınları, 2017.

hem de yöneticilerin nazarında imtiyazlı ve sorumlu bir konumdadır. Lukacs 12. yüzyıldan 16. yüzyıla kadar revaç bulan şövalyelik kültüründe kahramanın düşünce ve eylem karşısındaki tutumuna dikkat çeker. Şövalye “herhangi bir içe dönük etkinlik eğiliminden veya olanağından yoksundur. Serüvenci olmak zorundadır.”⁹⁵ Bu devrin sonunda Cervantes şövalyelik temelli romans geleneğini hicvedecek ve modern romana geçişi sağlayacaktır:

“Roman öncesinde ‘anlatı’ sisteminde yer alan figürler, nitelik ve eylemleri itibarıyla ‘beşerî’ olmaktan çok, ‘menkabevi’ yahut ‘alegorik’ karakterdedir. Dönüşümün ‘beşerî’ yöne doğru çekilmesi, söz konusu roman olacaksa, Donkişot’tan itibaren gerçekleşecektir. Modern roman ‘birey’ eksenli romandır ve bu romanın başlangıcı da Donkişot’tur.”⁹⁶

Romans yerini yeni bir biçim olan romana bırakır. Lukacs, “Roman, hayatın kapsamlı bütünselliğinin artık dolaysızca verili olmaktan çıktığı, anlamın hayata içkinliğinin bir sorun hâline geldiği, ama yine de bütünsellik terimleriyle düşünen bir çağın epiğidir.”⁹⁷ der. Fakat trajedi bütünüyle yok olmaz. Çünkü trajedi, epikteki bütünlük fikrini özsel çalkantıların yarattığı kopuklukları göstererek kırmıştır ve bu yapısıyla roman kahramanlarının bünyesinde yaşamayı sürdürür. “Epikten sonra gelen bütün türler, bölünmüş dünya görüşlerinin ve ayrılmış söylemlerin ürünüdür.”⁹⁸ Tarihsel-felsefî diyalektik içinde zamanla kahraman ve yazgısı sorunsallaşır. Zira insanın kendisini anlamlandırma biçimi yaşamıyla uyumsuzluk göstermeye başlar. Bu durumun yol açtığı yalnızlık, kahramanın hikâyesini trajediden ayırlamaz hâle getirir. Epik ve romans türlerinde kahramanların yansıttıkları düşünülen gerçekliğin bir kopya olduğu, hayatın özünü içermediği yargısı güçlenir. Bu bağlamda Lukacs, epikteki yansıtmanın öznel niteliğine dikkat çeker ve onları “gölge-varoluş”lar olarak anar.⁹⁹ Epiğin ve romanın kahramanlarını ise şöyle mukayese eder:

“Roman, içsellüğün serüvenini anlatır; romanın içeriği, kendini bulmak için yola çıkan, serüvenlerle kendini sınavı kanıtlamak ve kendini kanıtlayarak özünü bulmak için serüvenlere atılan ruhun öyküsüdür. Epik dünyanın iç güveni, bu özsel anlamıyla serüveni dışlar: Epiğin kahramanları bir sürü serüven yaşar, ama hem içsel hem dışsal sınavda başarılı olacakları konusunda hiçbir kuşku yoktur; dünyaya hükmeden tanrılar her zaman daimonlara –Hint mitolojisindeki adıyla ‘engelleyici ilahlar’-a- karşı zafer

⁹⁵ Lukacs, **Roman Kuramı**, s. 103.

⁹⁶ Mehmet Tekin, **Roman Sanatı I: Romanın Unsurları**, 11. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2001, s. 82.

⁹⁷ Lukacs, **Roman Kuramı** s. 64.

⁹⁸ Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 52.

⁹⁹ Lukacs, **Roman Kuramı** s. 57.

kazanacaktır. Bu kahramanın hayatını dolduran ve süsleyen serüvenler dünyanın nesnel ve yaygın bütünselliğinin büründüğü biçimlerdir; kahraman, bu sergilenen bütünselliğin çevresinde döndüğü ısıtılı merkezdir yalnızca, dünyanın ritmik devriminin içindeki en kımiltısız noktasıdır. Oysa roman kahramanının edilginliği bir zorunluluk değildir; kahramanın ruhuyla ve dış dünyayla ilişkisini tanımlar sadece.”¹⁰⁰ Anlaşılabacağı üzere romanlarda artık ortada ne bütünlüklü bir dünya, ne onu

yansıtan bütünlüklü bir sanat ne de taşıyıcı konumunda ideal bir kahraman kalır. Epikte ve romanslarda kahramanlar birey olarak nitelenemezken, roman bireyin dünyasından doğar. “Nesnel dünya darmadağın olurken, özne de parçalanarak bir parça hâline gelir; yalnızca ‘ben’ var olmayı sürdürür, ama yıkıntılardan kendi başına yarattığı dünyanın tözsellik barındırmaması yüzünden varoluşu yiter gider.”¹⁰¹ Bu yüzden derinlemesine bakıldığında başından itibaren kahraman figürünün bu tür içinde problemlili bir karakterizasyona sahip olduğu görülür.

1.5. Romantik Kahraman

Romantik kahraman, 18. yüzyıl sonlarından itibaren edebî metinlerde kendini göstermeye başlar. Bu kahraman modelinde “kadim kahramanın sonsuz tekâmül yolculuğu”¹⁰² çatırdamaya başlar. Kentleşmenin getirdiği yalnızlık, doğadan kopuş, bunalım gibi durumlar üzerine eğilen karakterlerin bir kaçış hamlesi olarak doğaya sığınma, köyün ve emekçilerin yüceliğini vurgulama, kentteki ahlak çöküşüne karşılık geçmişin değerlerine bağlanma gibi yönelimleri benimsedikleri görülür. Fransa’da Rousseau ile tanınan bu yaklaşım, Goethe ile (*Genç Werther’in Acıları*) yaygınlık kazanmıştır. Romantizm anlayışı içinde gelişen bu kahraman modelini Pospelov, “içli-duygulu heyecansal bağlanım (sentimental pathos)” başlığı altında inceler.¹⁰³

Romantik heyecansal bağlanım ise içli-duygulu heyecansal bağlanım ile insanın kendi duygu ve düşünceleri üzerine yoğunlaşması noktasında ortaklıklar taşır. Yalnız içli-duygulu bağlanımda karakterler geçmişe ve doğaya kaçış içindeyken romantik heyecansal bağlanımda bireyin iç dünyasında keşfettiği yüce bir ideale doğru ilerleme çabası hâkimdir. Karakterler geleneğin davranışlar ve değerler üzerindeki katı

¹⁰⁰ A.e., s. 95.

¹⁰¹ A.e., s. 61.

¹⁰² Gökdemir İhsan, **Modern Kahramanın Düşüşü: Edebiyat Yazıları**, İstanbul, İnsan Yayınları, 2019, s. 2.

¹⁰³ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 158-162.

dayatmalarına karşı, insanın değerini yücelterek hümanist bir karşı koyuş gösterirler.

Simmel, romantğin bu karşı koyuşunu şöyle açıklar:

“Romantik ruh, sonsuz bir karşıtlıklar silsilesi içinde düşe kalka ilerler. Her biri, deneyimlendiği anda mutlak, tam, kendine yeterli görünür; ama bir sonraki anda yerini bir başka karşıtlık alır ve her birindeki benliğin önemi öncelikle bu iki karşıtlık arasındaki farkta anlaşılır. [...] Romantğin hayatı, her bireyin hayatının anlamını başka herkesten farklılığında, doğasının ve faaliyetlerinin benzersizliğinde bulduğu bir toplumsal sahnenin eş zamanlı karşıtlığını, her kalıba giren çelişkili ruh haletleri ve görevler, inançlar ve hisler silsilesine tercüme eder.”¹⁰⁴

Anlama yönelik tutumun, Romantizm çerçevesinde büründüğü içsel arayış ve kaçış hâli kahramanın antikahramanla yer değiştirme hızına ivme kazandırır:

“Romantizm kendine ve dünyaya karşı şüpheci, hüsrana uğramış ve acımasız bir tutum benimser; Romantik hayat anlayışına dayalı roman, düş kırıklığı romanıdır. Kendini eylemde gerçekleştirme olanağı bulamayan içsellik içe döner, ama yine de ebediyen yitirmiş olduğu şeye tam olarak sırtını dönemez. [...] Ruhun yalnızlığı, her türlü destek veya bağdan yoksun oluşu, ölçülemez bir düzeye varana dek şiddetlenir ve aynı zamanda, belirli bir dünya durumunda ruhun bu hâlinin nedeni de acımasızca açığa vurulur.”¹⁰⁵

Bu uyumsuzluğun sebebi, dış dünya ile bireyin içsel doğasının birbirinden farklılığında, hatta karşıtlığında aranmalıdır. Ruhundaki parçalı yapıyı fark eden birey, bu parçalar arasındaki farkların ve uyumsuzlukların peşine düştüğünde içsel yolculuk, başlar. Fakat sonunda her şeyin buharlaştığı bir evrene ulaşır. Orhan Koçak’ın ifadesiyle, “romanın dünyası boşluklar ve eksikliklerle tamamlanan, ‘amaçların ve yolların’ önceden verilmiş olmadığı bir dünyadır.”¹⁰⁶ Bireyin ruhundaki ve bilincindeki çatlaklar giderek büyür ve bizi antikahramanın dünyasına doğru çeker. Yine de “romantik kahraman, olanaksız bir iyiliğin özlemi içinde, kötülük etmek zorunda olduğunu düşünür”¹⁰⁷ iken antikahraman, bu olumlu özlemden de olumsuz zorunluluk duygusundan da sıyrılmıştır. Fredric Jameson’un “roman kahramanının prototipi de deli ya da suçludur.”¹⁰⁸ şeklinde ifade ettiği üzere romanın dünyasında kahraman, benlikler karmaşası olarak belirir. Böylece Romantikler eliyle antikahramanın ağırlık kazanacağı modernist anlayış hazırlanır:

¹⁰⁴ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 217.

¹⁰⁵ Lukacs, **Roman Kuramı**, s. 122.

¹⁰⁶ **A.e.**, s. 13.

¹⁰⁷ Albert Camus, **Başkaldıran İnsan**, Çev.: Tahsin Yücel, 22. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018, s. 66.

¹⁰⁸ Fredric Jameson, **Marksizm ve Biçim**, Çev.: Mehmet H. Doğan, İstanbul, YKY, 1997, s. 155.

“Romantiklerin kahramanlık anlayışı arketip kahraman modelinden farklılık gösterir. Bu aşamada yeni tip bir kahraman ortaya çıkar: düşünceleri ve hisleri eylemlerinden daha önemli olan Romantik Kahraman veya Byronik Kahraman. Bu tip, Aristoteles’in Poetika’da ifade ettiği gibi karakteri oluşturan etmenin ‘eylemleri’ olduğu görüşünün tersi özelliklere sahiptir. Sonuç olarak, klasik kahraman algısından farklılaşan bir kahraman/başkişi modeli ile antikahraman tartışmalarının bu noktada başladığını söylemek yanlış olmaz.”¹⁰⁹

Romantizmin, romanın kişiler sisteminde antikahramanı öne çıkaracak koşulları hazırlayan eleştirel bir bakış açısına sahip oluşunu Dellaloğlu’nun şu değerlendirmelerinden de okumak mümkündür:

“Romantizm bir ön modernizmdir, erken modernizmdir. Romantizm, modern eleştirmeye ilk cüret edendir. ‘Romantik olmak için cüret gerekir.’ der Stendhal. Böyle bakıldığında kolaylıkla modernizm, modernle bir hesap görme biçimi, muhalefet etme, sorgulama, eleştirme olarak anlaşılabilir.”¹¹⁰

Kaleigh Tucker, ünlü 19. yüzyıl İngiliz Romantik şairi Lord Byron’un adını taşıyan Byronik kahramanın, “bir çeşit romantik kahraman” olduğunu söyler ve onun antikahraman ile ilişkisine eğilir. Lord Byron’un oluşturduğu, geleneksel kahramanın klişe özelliklerini kıran Byronik kahraman, gotik özellikler gösteren, ilginç, çekici ve bir o kadar da gerçekçi bir tip olarak dikkat çekmiştir. Antikahraman ile byronik kahramanın ortaklıklarını Tucker şöyle sıralar: “ne tam olarak iyi, ne tam olarak kötü sayılabilecek, basmakalıp kahramanın dışında, toplumdan farklı değerlere ve inançlara sahip, trajik bir kusuru/deneyimi olan, kurnaz, akıllı ve manipülatif, duygusal travma yaşamış.” Bunun ötesinde antikahramanın, Byronik kahramandan farklarını ise: “geçmişi veya kaderi tarafından yönlendirilme, herhangi bir eylem için motive olamayan, kendi kurallarına ve değerlerine göre hareket eden, belirsizlik içinde olan, bazen hayatında bir trajedi unsuru veya trajik kusur olmadığı hâlde uyumsuzluk ve travmatik davranışlar sergileyebilen, topluma ve bireylere sıkıntı veren bir karakter.” şeklindeki nitelemeleri ile ortaya koyar.¹¹¹

Bu noktada artık başkişi olarak kahramanın ideal, kutlu, lider konumuyla arası açılmıştır. Modern dönemde başkişinin, kahramanlık ideallerini yansıtmaya eğilimi azalır. Bu yüzden Romantik kahramanlardan itibaren, bir edebî eserdeki esas/kilit/ana karakteri anlatmak için “başkişi”, “ana karakter”, “baş karakter” gibi ifadeler tercih

¹⁰⁹ Murat Kadiroğlu, **a.g.t.**, s. 17.

¹¹⁰ Besim F. Dellaloğlu, **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 42.

¹¹¹ Kaleigh Tucker, “Byronic Hero and Anti-Hero”, (Çevrim içi), <https://prezi.com/hcfwwdigcuxp/byronic-hero-vs-anti-hero/>, 26 Şubat 2020.

edilmeye başlanır. Böylece kahramanlık niteliklerine sahip olmayan merkezi figürlerden bahsederken yaşanan kavram tartışmaları aşılmış olur.

19. yüzyıl, büyük çalkantıların, savaşların, teknolojik ve bilimsel gelişmelerin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönemde insanın kendisini birey olarak tanımlayışında, dünya karşısındaki konumlandırışında ciddi değişimler yaşanır. Özellikle bütün bir yüzyıla yayılan savaşlar, geleceğe ve insanlara güvenli ve iyimser bakışın altını oyar. Ayrıca tali bir tip olarak antik dönemlerden itibaren varlığını sürdüren antikahraman prototipinin de değişime uğradığı izlenir. Kadiroğlu'nun da değindiği üzere, "Daha önceki dönemlerde komik, serüvenci, bazen gülünç bir doğaya sahip olan anti-kahraman, romantik dönemle doğa, tanrılar, kötü güçlerle savaşan antik kahramanların tersine içselleşmiş problemlerin açmazında yaşam savaşı veren bireye dönüşmüştür."¹¹² "Denilebilir ki romantik yazar yarattığı kişide 'kendisini yansıtır.'"¹¹³ Romantizmin doğup yayılışını hazırlayan etkenler, aynı zamanda antikahramanın da belirginleşmeye başlamasını sağlar:

"On dokuzuncu yüzyılda meydana gelen ve bu tipin [antikahramanın] ortaya çıkmasındaki en büyük etken olan Napolyon Savaşları, dünya savaşlarından önce büyük bir kitleyi etkisi altına alan ve sadece edebiyatta değil, felsefe ve diğer sanat dallarında kahramanlık kavramının tartışıldığı ve şüpheyile yaklaşıldığı bir süreci doğurmuştur. Bu yüzyılda yaşamış anti-kahraman fikrinin öncüsü Dostoyevski'nin de tanık olduğu bu dönemde, büyük ve ani değişimler sonucunda oluşan yeni koşullar ve kimi eleştirmenlere göre Napolyon'un zaferleri ile daha iyi bir dünyada yaşanacağı beklentisinin boşa çıkmasıyla romantik dönemin şair ve yazarları hayal kırıklığına uğramıştır. [...] Romantik eserlerdeki başkışiler, modern, yabancılaşmış bir başına anti-kahramanların öncülleridir."¹¹⁴

Romantik kahramanın ana meselesi antikahraman gibi kendisiyle ilgilidir. Bu kahraman, içgüdülerinin peşinde, sürekli olarak darbe aldığı dış dünyaya sırtını dönmüş bir yaşantıyı tercih eder. Sezgileri yoluyla keşfettiği gerçekliklerin, hayatın çıplak gerçeğine uyup uymamasına önem vermez. Kendine yönelttiği bu bakışla çevresine yabancılaşmış bir birey hâlini alır. Doğanın bozulmamış güzelliklerine ve sanata yönelerek hayata tutunma eğilimi sergiler. Romantik kahramanın bu özelliği antikahramanda bulunmaz. Antikahraman, her açıdan bir tutunamayandır.

¹¹² Kadiroğlu, **a.g.t.**, s. 26.

¹¹³ Rene Wellek, Austin Warren, **Edebiyat Teorisi**, Çev.: Ö. Faruk Huyugüzel, 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019, s. 113.

¹¹⁴ Kadiroğlu, **a.g.t.**, s. 23-24.

Romantik kahramanın taşıdığı kahramanlık dışı özelliklerin yoğunluğu, yer yer onun antikahraman olarak ele alındığı değerlendirmelere rastlamamıza neden olur. Kimi araştırmacılar romantik kahramanı, antikahramanın hazırlık sürecinin ileri bir aşaması olarak ele alır. Bazen de antikahramanın bir türü olarak “romantik antikahraman” adlandırmasına yer verilir. L. R. Furst’un “The Romantik Hero, or Is He an Anti-Hero” adlı çalışması bu noktadaki konumlandırma tartışmalarını içerir.¹¹⁵ Bu konumlanışın arkasında Romantizm’in, aydınlanmacı modernizm karşıtlığı içeren duruşu vardır. Ali Artun bu karşıtlığı şöyle ifade eder:

“Modernist kültürün, estetik modernizmin çekirdeği, Alman romantiklerinin toplumsal modernizasyona karşı; akılcılığa, ilerlemeye, uygarlaşmaya, endüstrileşmeye, evrenselliğe ve ulusallığa karşı duran felsefeleridir. Bu nedenle, Thomas McEvilley gibi kimi tarihçiler, romantik dönemi Kant’tan başlatıp, modernizmin dindiği varsayılan 1968’e dayandırır. Eğer Kant, sanatı, teorik ve pratik akıldan kopararak ona özerkliği tanıdıysa, onu izleyen romantikler de bu özerkliği yapılandırmışlardır. Sanatın egemen bilgi rejimiyle, modernlikle düşünsel karşıtlığını kurmuşlardır. Baudelaire’in önderliğindeki modernistler ve avangard ise, sanatı topyekûn modernizasyon projesine karşı bir güç, başlı başına bir siyaset olarak örgütlemeye girişmişlerdir. Bu ruh, aslında daha geriye, Jean Jacques Rousseau’nun (1712-1778) uygarlık düşmanlığına ve barbarlık sevdasına kadar uzanır. ‘Sanatın yararsız ve işlevsiz olduğuna ilişkin öldürücü romantik darbe’ modernistler tarafından iyice radikalleştirilir: ‘Sanat adına hayatın reddedilmesiyle yetinilmez, hayatı yalnızca sanatın meşrulaştırabileceği iddia edilir.’”¹¹⁶

Böyle bir sanat anlayışının, kahramanın toplum ve dış dünya ile bağıni gevşeteceği ve onu eski ideallerinden uzak, kendi içine ve sanata kapanmış bir kişiliğe dönüştüreceği ortadadır. Dolayısıyla modernliğin eleştirisine, bir diğer ifadeyle estetik modernizme yönelen kahraman, geleneksel özelliklerinden uzaklaşarak “anti” nitelikler kazanır. Bu durum, Romantik kahramanın antikahramana ulaşmadaki büyük adımlardan biri olduğu değerlendirmesini temellendirir.

Lilian R. Furst, Romantik kahraman ile antikahramanı mukayeseli olarak ele aldığı makalesinde romantik kahramanı, geçmişten gelen kahraman tipinin son uzantısı olarak ele alır.¹¹⁷ Romantikler, “derinliği ve duyarlılığı ile esrarengiz bir kuvvete sahip, dâhi dediğimiz adeta Tanrısal bir varlık”¹¹⁸ olan yazarın/sanatçıdan

¹¹⁵ Lilian R. Furst, “The Romantik Hero, or Is He an Anti-Hero”. *Studies in the Literary Imagination*, 9 (1), 1976, s. 53-68.

¹¹⁶ Ali Artun, “Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş*, Der.: Ali Artun, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 11-66. (Çevrim içi), <http://www.aliartun.com/yazilar/manifesto-avangard-sanat-ve-elestirel-dusunce/>, 11 Ekim 2019.

¹¹⁷ Furst, *a.g.m.*, s. 53.

¹¹⁸ Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 102.

içsel uyanışını gerçekleştirmeyi başaran “kahraman”ı beklerken, geleneksel kahraman idealinin ne yazarı ne de okuru eskisi gibi ikna etmediğini fark ederler. Romantik kahraman, bireyselliğin kurulumunda önemli bir aşama olur. Çoğu araştırmacı onun “hem kahraman hem antikahraman özelliklerini taşıyan melez bir yapı” oluşuna dikkat çeker. Romantik kahramanın yüzeyde görünen klasik kahraman çiziminin arka planında, karaktere yakından bakıldığında kendini ele veren antikahraman özellikleri vardır. Öte yandan romantik kahraman eserin merkezinde yer alırken, antikahraman kurgudaki etkinliğini ve ağırlığını kaybetmiş ve merkezden çekilmiştir. Bir kurguda her şeyin kendine bağlı olduğu romantik kahramanın aksine antikahraman, olayların seyri içinde bir gözlemci yahut maruz olarak yer alır. Fakat romantik kahraman bu her şeyin merkezinde olma durumunu kendi dışındaki bir ideale bağlılığını ortaya koyacak şekilde kullanmaz, onun yerine kişiliği ve egoları doğrultusunda hareket eder.¹¹⁹

Romantik kahramanın “istisnai insan” olarak var olmakla birlikte “eski görev ahlakının yerini içgüdülerine ve dürtülerine bağlı bir öfke ahlakı”nın aldığına değinen Frust, onun kendine dönük, kendini soğuran egosunun ağırlığına vurgu yapar. Bu kendine dönüklüğün ise antikahramana evrilmenin “dönüm noktası” olduğunu öne sürer. “Romantik kahramanın zihniyeti ile arketipik kahramanın zihniyeti arasında” “keskin bir antitez” olduğu ve romantik kahramanın “benmerkezci-öz tatmin arayışı”nın önde geldiği tespitinde bulunur.¹²⁰

Böyle bir karakter örgüsü içinde Romantik kahramanın çevresiyle ilişkisi zayıflar. Topluma karşıt bir tavır içinde geri çekilir, bir kaçış psikolojisine girer. Bu noktada Frust, romantik kahramanın, “gitgide daha derin bir kasvete çekildi”ğini ve “etrafındaki insanlara zarar vermekle kalmayarak kendi kendini de yok ettiği”ni söyleyerek onun antikahramana yaklaşan yönlerini vurgular. Romantik kahramanın başlangıçta hayallere sahip olmakla birlikte sonunda “hayatın umutsuzluğu”nu kabul ettiğini dile getirir. Ortaya çıkan hayal kırıklığını ise antikahramana geçişin önemli bir durağı olarak niteler. “Bu, hayatının anlamı için daha derin bir arayışın başarısızlığını, kendini gerçekleştirme başarısızlığını, sert bir umut kaybını ve hem dünyaya hem de kendine olan inanç kaybını gösterir.”¹²¹

¹¹⁹ Furst, **a.g.m.**, s. 55.

¹²⁰ **A.e.**, s. 56-57.

¹²¹ **A.e.**, s. 58-59.

Lilian Frust, kahramanın gelişimindeki aşamalarda romantik kahramanların, antikahramanlar için bir basamak oluşturduğunu şu sözlerle ortaya koyar:

“Romantik kahraman, çekici görünüşü dışında terimin geleneksel kabulünde ve dramada olduğu gibi birinci kişi anlatısında sahnenin merkezi üzerindeki olağanüstü hâkimiyeti ile teknik ve edebî anlamda bir kahraman değildir. Bununla birlikte, pek çok açıdan, anti-kahramanı açıkça ön plana çıkarır: Aşırı öz-bilincinde, hayal kırıklığına uğramış sorgulamasında, hiçlikle yüzleşmesinde, yıkıcılığında, değerlerin ve formların çözülme eğiliminde. Ama genel olarak, tam gelişmiş anti-kahramanın önemli özelliklerinden biri olan öz-ironiden yoksundur. Romantik kahramanı, kararsızlığı, idealizmi hızla ‘acı’ya dönüşen sorgulaması ile anti-kahraman için ideolojik temeli oluşturan tüm değerlerin temel olarak yeniden değerlendirilmesine yol açacak bir evreyi yansıtır. Romantikler, bu indirgeyici yol boyunca yeni bir hareket başlattılar ve böylece onların kahramanları anti-kahramanın ön figürünü oluşturdu.”¹²²

“Romantik dönem eserleri de kahramanlıktan anti-kahramanlık biçimine mutasyonu gösterir.”¹²³ diyen Frust, modern antikahramanın bulanıklık ve sürüklenme şeklindeki yaşantı ve bilincinin arka bahçesini işaret eder. Romantik kahramanın, “henüz kendine tamamen yabancılaşmamış”, “yabancılaşmaya yeni başlayan” bir konumda olduğunu, antikahramanın ise bütünüyle yabancılaşmış bir kişilik olduğunu vurgular.¹²⁴

Bütün bu gelişim seyri içinde antikahramanın yabancılaşmış dünyası modernleşme ve modernizm süreçleri içerisinde kurulmuştur. Dolayısıyla bu süreçlerin bireye olan etkileri, antikahramanın gelişimini temellendirme noktasında büyük önem arz eder.

¹²² A.e., s. 68.

¹²³ A.e., s. 61.

¹²⁴ A.e., s. 66.

İKİNCİ BÖLÜM

MODERNLEŞMENİN VE MODERNİZMİN BİREYE ETKİLERİ

Batı’da üç yüzyılı aşkın bir geçmişe dayanan modernleşme sürecinde yaşanan her türlü gelişme ve değişimlerin oluşturduğu yaşam ve düşünce biçimleri bir bütün olarak modernite olarak anılır. “Modernite gündelik toplumsal hayatın doğasını kökten değiştirir ve yaşantımızın en kişisel yanlarını bile etkiler.”¹ Rönesans’la başlayan, Aydınlanma döneminde aklın ve tekniğin ışığında geliştirilen, Sanayi Devrimi’nin, makineleşmenin, bilimsel keşiflerin, işçi sınıfının doğuşunun, burjuvazinin yükselişinin izinde genişleyen birey temelli modernleşme ve modernizm süreci, yüzyıllar süren geleneksel yaşantıları ve değerleri kökten sarsıp yıkar ve daima yeninin peşinde bir hayat düzenini hâkim kılar: “Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından eşi görülmedik bir biçimde söküp çıkarmıştır.”²

“Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.”³ Modernlik deneyimi insana ve gerçekliğe bakışı değiştirir, dokunduğu her şeyin eleştirilmesini ve yeniden tanımlanmasını gerekli kılar: “Bir anlamda modernizm, modern kriterlerin kritiğidir. Modernizm, modernin krizidir. Modernizm, modern bir modern eleştirisidir.”⁴ Bu eleştirel bilincin sahibi bireyselleşmiş insandır. Fatma Erkman-Ekerson ise bireyselleşme, sanayileşme ve roman arasındaki ilişkiyi şöyle özetler:

“Bireyselleşme, sanayileşme ve roman arasında hep bir bağlantı kurulur; bu üç olgu, hep birbirine koşut gelişimler olarak algılanır. Sanayileşme, Batılı toplumlarda kentleşmeye ve kentleşmenin getirdiği farklı yaşam tarzına yol açar. [...]

Bir noktadan sonra bu bireyler, Aydınlanma felsefelerinin de etkisiyle, ne dereceye kadar sahiden reşit olabileceklerini sorgulamaya başlarlar. İşte bu sorgulamalar

¹ Antony Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, Çev.: Ümit Tatlıcan, 3. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2019, s. 11.

² Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, Çev.: Ersin Kuşdil, 8. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 12.

³ Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, **Modernite versus Postmodernite**, Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 112.

⁴ Dellaloğlu, **Benjaminia**, s. 42.

romanlara yansır. Roman bir bakıma, reşit olmaya, kişisel sorumluluk taşımaya hazırlanan ya da çabalayan bireyin anlatısıdır.”⁵

Benzer şekilde Lukacs’ın da destanlarda ve romanlarda çizilen kahraman tiplerinin bu bireyselleşme noktasından itibaren ayrı düşmeye başladığına değindiğini tezimizin ilk bölümünde ortaya koyduk. Bu bakımdan antikahramanı gereğince anlayabilmek için modernleşmenin ve modernizmin birey üzerindeki etkilerine ayrıntılı olarak eğilmek gerekmektedir. Ian Watt, modernitenin gelişimi içerisinde insanların yüklenmesi beklenen birey olma sorumluluğuna şöyle değinir:

“Yeni toplumsal yapıya tam manasıyla maruz kalan kişiler açısından, toplumun üzerinde yükseldiği asıl varlık artık aile, kilise, loca, kasaba ya da başka bir kolektif yapı değil, bireyin kendisiydi: Ekonomik, toplumsal, siyasal ve dini rollerini belirlemek konusunda tek sorumlu öncelikle ve yalnızca bireydi.”⁶

Bireyselleşme, modern olmanın ön şartlarından biridir. Romanın gelişimi ile bireyselleşmenin gelişimi arasındaki paralellik ise onları birbirinden ayrılmaz bir noktaya taşır. Roman, bir anlamda insanın bireyselleşme öyküsü olarak olgunlaşır. Mehmet Tekin, ‘birey niteliği kazanamamış karakterler, bir karakter olmaktan çok karikatür düzeyinde kalırlar.’ der.⁷ Antikahraman karakterler ise çoğu noktada kişinin aşırı bireyselleşmesini yansıtır. Bu uç benlik bilinci içinde kişiliğin hem kendisine hem çevresine yabancılaştığını ve yalnızlaştığını görürüz. Bu durum bilinç ile bilinçdışı arasındaki çizginin yerinden oynamasından kaynaklanır.

Romanı “biçem bakımından çok biçimli, söz ve ses bakımından da çeşitlilik sergileyen bir fenomen”⁸ olarak niteleyen Bahtin, onu “diğer türlerin parodisi”⁹ şeklinde ele alır. Bu özelliği ile roman, “gelişmeyi sürdüren, henüz tamamlanmamış olan tek tür”dür.¹⁰ Ayrıca Bahtin’in roman için “[edebî] türlerin en akışkan olanı”¹¹ ifadesinin Bauman’ın ünlü “akışkan modernite”¹² nitelemesiyle paralelliği dikkat çekicidir. Bu ifade ortaklığını, modernleşmenin bireye etkilerinin edebiyatta en yoğun şekilde romanın dünyasında açılmasının göstergesi olarak değerlendiriyoruz.

⁵ Fatma Erkman Akerson, **Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013, s. 14-15.

⁶ Watt, **Romanın Yükselişi**, s. 69.

⁷ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 102.

⁸ Bahtin, **Karnavalın Romanı** s. 36.

⁹ **A.e.**, s. 158.

¹⁰ **A.e.**, s. 155.

¹¹ **A.e.**, s. 165.

¹² Zygmunt Bauman, **Akışkan Modernite**, Çev.: Sinan Okan Çavuş, 4. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2019.

Modernite rasyonel aklın ve bireyin önem kazanması sürecini içerir. Döngüsel yaşam anlayışından çizgisel bir kavrayışa yönelimi ifade eder. Bu bağlamda sürekli yeninin arayışı hâkimdir. Gelenek ve geçmişe dair her şey akıl dışı görülür. Deneme yanılma gibi yöntemlerle onaylanmayan şeylerin de kabul edilmemesi esastır. Modernite temelde bir anlamda insanın bireyselleşme sürecinin toplu bir ifadesidir. Yeni hayat düzeninin geleneğe göre değil, bireyin ilgi ve ihtiyaç parametrelerine göre kurulmasını hedefler. Bu noktada Mehmet Küçük'ün bireyin irade ve özgürlüğüne vurgu yapan, “Modern olmak, tarihsel gelenek ve dışsal otoriteler karşısında bir özerklik talep etmek, kendi inançlarını ve hayatını düzenleme hakkı elde etmek”tir.¹³ şeklindeki modern tanımını hatırlayalım. Modernlik bu bağlamda tek tek bireylerin oluşturduğu bir bütün olarak kamunun dinî, siyasi ve sosyo-ekonomik otoriteler karşısında yükselişini amaçlar. Yani yalnız bireysel değil, aynı zamanda toplumsal bir varlık hiyerarşisi de kurulmaya çalışılır. Bu hiyerarşi, hareket ve değişim merkezlidir:

“Modern olmak, hareketsiz kalmak şöyle dursun, duramamak anlamına gelir. Marx Weber'in öne sürdüğü gibi ‘hazzın ertelenmesi’nden ziyade, haz almanın *imkânsızlığı* yüzünden hareket ederiz ve hareketliliği sürdürmek zorunda kalırız: Doyum ufku, çabanın sona ermesi ve kendinden hoşnutluğun sağladığı rahatlık, koşucuların en hızlısından daha hızlı hareket eder. [...] Modern olmak, kişinin sürekli bir sınır geçme durumu içinde, devamlı olarak kendisinin önünde olması anlamına gelir; aynı zamanda, ancak gerçekleştirilmemiş bir proje olarak var olabilen bir kimliğe sahip olmak anlamına da gelir.”¹⁴

Modern hayat, yasaların sözcülüğünde işleyen devlet yapılarının hâkimiyetinde kurulur. Her şeyi kategorilere ayırarak sayısallaştıran ve ölçülebilir hâle getiren modern toplum düzeni, tanımlanmamış hiçbir şey bırakmamaya ve herkesi kendi tanımları içerisinde hareket eder duruma getirmeye çalışır. Bauman, “bireyselleşme bir seçenek değil, bir kaderdir; bireysel seçme özgürlüğü alanında, bireyselleşmekten kaçma ve bireyselleşme oyununa katılmayı reddetme seçeneği kesinlikle gündemde değildir.”¹⁵ der. Modernleşme, vatandaşların ilerleme ve üretimin şartlarını geliştirme ana ereği etrafında en verimli şekilde toplanmalarını öngörür. Modern hayatta hemen her şeye bir sermaye gözüyle bakılır. Sermaye, yani üretimlerin

¹³ Mehmet Küçük, “Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi”, **Modernite versus Postmodernite**, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 36.

¹⁴ Zygmunt Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, Çev.: Yavuz Alogan, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 141-142.

¹⁵ A.e., s. 67-68.

metaşarak üreticisine yabancılaşmış hâli, birey yaşamına hizmet etmekten çıkarak hükmetmeye başlar. Bu bağlamda Anthony Giddens, modernliğin, Marx'ın "kapitalizm", Durkheim'in "endüstriyalizm" ve Weber'in "rasyonelleşme" anahtar kelimelerinde özetlenebilecek çok boyutlu bir yapısı olduğunu açıklar.¹⁶ Giddens daha sonra modernliğin birbirine dairesel şekilde etki eden dört temel unsurunu "Kapitalizm, Endüstriyalizm, gözetleme ve askerî iktidar"¹⁷ başlıklarıyla şemalaştırır. Cottington ise modernitenin ve modernist yapının belirleyici özelliklerine ve onu hazırlayan üç temel aşamaya şöyle işaret eder:

"Modernite'yi her tür deneyime ya da üç muhtemel deneyimin kombinasyonlarına atayabiliriz. İlki, 19. yüzyılın başlarından itibaren özellikle de Batı dünyasını (ve bu dünya ile ilişki kuranları) eşi benzeri görülmemiş toplumsal, siyasal, demografik ve teknolojik değişimlerle gelen deneyimler tanımlamaya başlaması: Fabrika üretimi, kentsel gelişim, büyük toplumsal ve siyasal hareketler, yeni taşımacılık biçimleri vb. İkincisi ise fotoğraf, çoğalan gazete tirajları, okuryazarlığın artması, telefon, radyo ve sinema gibi yeni ve hızla değişen iletişim araçlarıdır. Üçüncüsü de bu değişimlere bağlı olarak gelişen zihinsel ve psikolojik ruh halleridir: Müsterekliğin kaybı, köksüzleşme, merkezsizleşme, yabancılaşma, yeni grup kimlikleri vb. Ve bu deneyimler üzerinden hangi mecrada olursa olsun, tüm sanatçıların moderniteye kendi mecralarına özgü karakteristiklerle ve sıklıkla bir çatışma hâlinde verdikleri tepkiyi sembolize eden ve dile getiren imgesel yaratılarını ürettikleri bir matris oluşturulurken, bir yandan da modernitenin tavrı gereği bu mecraların geleneklerinin daha önce nasıl sorgulandıkları ya da sorgulana geldikleri keşfediliyordu. İşte, her tür kültürel pratik ve mecra tarihçisinin 'modernist' olarak tanımladığı yapıt, genel itibarıyla bu özellikteydi."¹⁸

Tahsin Yücel de Cottington'un sözünü ettiği üç aşamalı değişim sürecine benzer bir bakış geliştirir. Zaman ve uzamın değişmesiyle insanın de kaçınılmaz olarak değişeceğine ve bu değişimin üç temel ögesi olduğuna vurgu yapar:

"...dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık."¹⁹

Modernleşmenin neden olduğu değişimler arasında insanın ontolojik bağlarından uzaklaşması ve kopmasının önemli bir yeri vardır. "Sekülerizasyon anlatının büyüden ayrışmasını, yabancılaşma önce bireyciliğin, sonra parçalanmış

¹⁶ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 18-19.

¹⁷ **A.e.**, s. 63.

¹⁸ David Cottington, **Avangard**, Çev.: Nursu Öрге, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2019, s. 18.

¹⁹ Tahsin Yücel, **Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam**, 3. Bs., İstanbul, YKY, 2019, s. 13.

bireyin ortaya çıkmasını doğurmuştur.”²⁰ Hayatın inanç temelinde inşa edildiği geleneksel düzen, modernleşme ile sekülerliği önceleyen bir boyut kazanır. Romanın birey eksenindeki gelişme sürecinde bu boyut öne çıkar. Ian Watt romanın, sekülerleşmeyle ilişkisine dair şu açıklamaları yapar:

“Romanın kişisel ilişkiler üzerine yoğunlaşabilmesi için, öncelikle, çoğu yazarın ve okurun dünya sahnesindeki başrolün Kilise gibi kolektif kurumlara ya da Teslis gibi aşkın aktörlere değil, birey olarak insanlara tahsis edildiğine inanması gerekiyordu. Roman diye yazıyordu George Lukacs, Tanrıların terk ettiği bir dünyanın epiğidir. [...]

Özetlemek gerekirse, romanın ortaya çıkması için bireylerarası toplumsal ilişkileri merkeze alan bir dünya görüşü şarttır ve bu görüşün içerisinde bireycilik kadar sekülerleşme de vardır, çünkü birey on yedinci yüzyılın sonlarına kadar tümüyle özerk bir varlık olarak kavranmıyor, aksine anlamını ilahi kişilerden, seküler şablonunu da Kilise ya da Krallık gibi geleneksel kurumlardan alan büyük bir resmin parçası olarak görülüyordu.”²¹

Modernite, insanın zaman ve mekânla olan ilişkisindeki taşları yerinden oynatmıştır. Fatma Erkman-Akerson, insan algısının ve yaşantısının bu hızlı ve köklü değişimi ile modern(ist) roman kişilerinin bireysellik süreçleri arasındaki paralellliği şu sözlerle çerçeveler:

“Bu dünyanın [roman dünyasının] içindeki bireyler, her an her şeyle hesaplaşmak durumundadırlar. Büyümek ve mutlu olmak için başvurabilecekleri bir reçete yoktur ve reçeteyi -kendilerine özgü reçeteyi- kendileri bulmak zorundadırlar. Yani verilmiş örnekler olmadan büyümek, olgunlaşmak ve birey olabilmek gibi bir durumla karşı karşıyadırlar. Roman, işte bu sorunlarla nasıl baş edileceğini araştırır.”²²

Modernlik deneyimi içinde birey olmaya doğru açılan yolda edebiyatın da geleneksel kahraman modelinde değişimler yaşanması kaçınılmaz olmuştur.

2.1. Değişen Yaşam Pratikleri

Sosyal ve teknik gelişmeler insanın dünyayı duyusunu ve yaşayışını değiştirir. Çünkü insan ne kadar bireyselleşirse bireyselleşsin ne kadar yabancılaşırsa yabancılaşsın bir yanıyla toplumsal bir varlıktır. Simmel, insanın bu toplumsal ve bireysel taraflarına şöyle değinir:

“Bir insan, bir bütün olarak alındığında, tam anlamıyla biçim kazanmamış bir içerikler, güçler ve yetenekler kompleksidir deyim yerindeyse; ancak değişip duran

²⁰ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 40.

²¹ Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 96.

²² Erkman Akerson, *Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni*, s. 17.

bir varoluşun içindeki güdülenim ve ilişkilere göre farklılaşmış, tanımlanmış bir yapı haline gelir. Ekonomik ve siyasi bir fail olarak bir ailenin ya da bir mesleğin mensubu olarak *ad hoc* bir kurgudur adeta; hayat-malzemesi özel bir fikir tarafından belirlenir, özel bir kalıba dökülür; bu kalıbın nispeten bağımsız hayatı da elbette, o herkeste müşterek ama pek tanıma gelmez enerji kaynağından, yani benden beslenir. Bu bakımdan insan, toplumsal bir yaratık olarak başka hiçbir bağlantı için ortaya çıkmayan eşsiz bir yapıdır. Bir yandan kişiliğin bütün nesnel niteliklerini kaldırmış ve elinin altında sahip olduğu saf insanlığın yetenekleri, cazibeleri ve çıkarlarından başka hiçbir şey olmaksızın sosyallik denen yapıya girmiştir.”²³

İnsan, çevresindeki kabuk değişimine ayak uydurmaya çalışırken yeni yaşam pratikleri oluşturmaya yönelir. David Hume’un *İnsan Doğası Üzerine*²⁴ adlı çalışması akılcılığın zirve yaptığı bir dönemde şüphecilik kapılarını aralar. Kant şüpheciligi bir adım daha ileri götürür. Nietzsche ve Rousseau gibi düşünürler akılın mutlaklık perdesini yırtarlar. Simmel, bu parçalanmaya “Varoluş ruh ve Tanrı’nın bulunduğu iki kutup arasına yayıldı ya da kutuplar tarafından massedildi ve tanrı kavramı en başta sahip olduğu gücü yüzyıllar içinde kaybedince de ruh, deyim yerindeyse, yalnız kaldı.”²⁵ sözleriyle değinir. Modernite genel olarak “seküler bir değişim süreci”²⁶ olarak yaşanır. “Tanrısız rahiplerin yerini bilimsel rahipler al[ır].”²⁷ Bu bağlamda yazarlar, modernliğin bireyi kuşatan ve araçsallaştıran yükselişine tepki olarak duydukları kaygıları, sürüklendikleri kimlik bunalımlarını romanlarına taşımaya başlarlar. Modernliğin inanç, gelenek, kültür, etik, bilim, üretim, yönetim vb. dayanak noktalarını dinamitleyen yıkıcı etkilerini, Romantik, Varoluşçu ve Modernist çerçevelerde ele alan aydınlar ve yazarlar, parçalı ve göreceli bireysel deneyimlerin dünyasındaki karmaşa ve bunalıma eğilirler. Herman Hesse, Marcel Proust, William Faulkner, James Joyce, Kafka, Albert Camus gibi yazarlar modernist romanın Batı’daki öncüleri olur.

Modernliğin bireye etkileri hakkında düşünen Russel, “modern türdeşlik”²⁸ üzerine dikkatleri çekmek ister. 1930’da kaleme aldığı değerlendirmelerinde

²³ Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, s. 137-138.

²⁴ David Hume, *İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme*, Çev.: Ergün Baylan, İstanbul, Bilgesu Yayınları, 2009.

²⁵ Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, s. 268.

²⁶ Nilüfer Göle, *Seküler ve Dinsel: Aşınan Sınırlar*, Çev.: Erkal Ünal, 3. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 27.

²⁷ Zygmunt Bauman, *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, Çev.: İsmail Türkmen, 3. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 35.

²⁸ Bertrand Russel, *Aylaklığa Övgü*, Çev.: Mete Ergin, 5. Bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2018, s. 151-159.

modernitenin insanı sürüklediği tek tipleşme anaforunu Amerika merkezli olarak ele alır. Fakat burada değindiği pek çok konu aslında modernliğin belli bir evresine gelmiş bütün toplumlar için geçerlidir. Modernleşmenin giyim kuşamdan, yeme içme alışkanlıklarına, eğitimden kültürel etkinliklere, üretim yöntemlerinden tüketim biçimlerine, düşüncelerden duygu alışverişlerine kadar soyut ve somut pek çok alanı kuşatan bir örnekliği dayattığı ortadadır. Bireyselleşmenin hiç olmadığı kadar vurgulandığı bir dönemde standartlaşmanın da bu derece yükselmesi çelişkili görünmekle birlikte modernlik deneyiminin zaten bir paradokslar yumağı olması, durumu açıklar. Ortak müfredatlar, bestseller listeleri, okunması gereken ilk yüz kitap gibi koşullandırmalar bilgi dağarcığımızdan zevklerimize kadar her şeyi şekillendirir. Modernlik kanonu diyebileceğimiz türden bir tek tipleşme yaşanır. Beklenti ufkumuzu belli bir daire içerisinde kalmaya iter. Toplumun kolay idare edilmesini ve kitleleri birlik düşüncesi etrafında toplama imkânını sağlaması açısından bu standartlaşma politik ve siyasi olarak elverişli bir ortam hazırlar.

Bir örnekliğin dışında kalmaya çalışanlar, avangart buluşlar ve görüşler ortaya atarak özgünlüklerini korumaya çabalayanlar genellikle dışlanır. Yeniliğin öncüleri çoğunlukla yaşadıkları dönemde yadırganırlar. Modernist ve postmodern romanların antikahramanları, tek tipleşmeye gösterdikleri dirençle bir kitlenin parçası, bir davanın savunucusu, bir modanın ikonu vb. kimlikleri reddeden kişilerdir. İçsel yolculuklarında derinleşerek özgöndergesel bir ileti-alıcı evrenine çekilirler. Onlar için ‘öteki’ kalabalıklardan ziyade kendi ‘ben’leri hâline gelir.

Sarsılmaz sandığı sabitelerini yitiren birey ya yaşadığı kaosa eleştirel bir bilinç geliştirerek modernist bir anlayışı benimser ya da modernliğin seli karşısında her türlü kişisel dirençten vazgeçerek kendini akıntıya bırakır. İnsan her iki hâlde de parçalı bir benlik olarak yabancılaşır. Nietzsche’nin “tanrının ölümü” olarak ifade ettiği her türlü kutsallıktan sıyrılmış bir yaşama sürüklenen birey, kendine yeni değerler, yeni kutsallar ve yeni ilişki biçimleri üretmeye çalışır:

“ ‘İlahî Takdir’ ‘hayat projesi’yle, kader yapılan işle yer değiştirdi ve kişinin içine doğduğu ‘insan doğası’, kişinin kendisine biçip uyduracağı ‘kimlik’le yer değiştirdi. [...] İnsanlar, kendilerini yaratmakta özgürdüler; ne oldukları, İlahî Takdir’in geri alınması mümkün olmayan hükmüne bağlanmaz, bir kader meselesi değildir.”²⁹

²⁹ Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 190.

Sartre da benzer şekilde 19. yüzyıldan beri ruhsal, manevi, dinsel ağırlıkların geri çekildiğini ve her anlamda dünyevi olanın önem kazandığını belirtir. Böyle bir ilerlemenin edebiyata yansımalarının ise hiçlik boyutunda bir dünyayı yadsıma ve tüketme görünümü aldığını söyler. Antikahramanlar işte bu yadsımayı yaşayan bireylerdir. Sartre, Flaubert'i bu yönelimin çarpıcı bir örneği olarak ele alır:

“Dünyevi öne çıkarken, ruhsal artık onu kemirip, yok etmeye çalışan önemsiz asalağa dönüşür. Söz konusu dünyayı yadsımak ve tüketmektir. Onu tüketerek yadsımak. Flaubert insanlardan ve şeylerden kurtulmak için yazar. Tümcesi nesneyi kuşatır, yakalar ve hareketsiz kılıp belini kırar, onun üstüne kapanır, taşla dönüşür ve kendisiyle birlikte onu da taşlaştırır. Kördür ve sağırdır, atardamarı yoktur; yaşam belirtisine rastlanmaz onda, bir sonraki tümceyle arasında derin bir sessizlik vardır; sonsuza dek boşluğa düşer ve avını da sonsuz düşüşe sürükler. Betimlenen gerçekliğin üstü çizilir: Bir sonrakine geçilir. Gerçeklik büyük iç karartıcı avdan başka bir şey değildir.”³⁰

Marshall Berman ise modernliğini/modernizmi değerlendirme noktasında Nietzsche, Marx, Baudelaire gibi isimlerin diyalektik bakışının altını çizer. Modernleşme ile modernizmi uzlaşmaz kutuplar olarak görmek yerine aralarındaki dinamik ilişkiyi, birbirini eleştirirken aynı anda tetikleyen ve sınırlayan yanlarını öne çıkaran bir görüşü öne çıkartır.³¹

Modern hayatın kahramanının yolu bu diyalektik yolculuktan geçer. Fakat bu yolculuk bireyin iç dünyasında bölünmelerin ve yenilginin bayraktarlığında gerçekleşir. Çünkü modernizmin yenilik anlayışı yıkım, eleştiri, olumsuzlama kavramlarını içerir. Bu çalkantı içerisinde bireyin yalnızlığı ve bilinç parçalarına bölünmesi olağan bir varış noktası olur.

Nesneler modernleşmenin başat öğeleri arasındadır. Nesne fetişizmi içinde geleceğe odaklanmış bir mercek altındaki insan araçsallaşır. “Nesneleşme, nesnenin yitirilmesi ya da nesneye kölelik olarak sahiplenme yabancılaşma, yoksunlaşma olarak görülür.”³² Modernleşen dünyanın giderek büyüyen üretim mekanizmalarının yarattığı tablo, bir yanıyla hayranlık uyandıran, cezbeden bir hareket, ses, renk ve üretim çeşitliliği sunarken bir yanıyla da belirsizlik ve çelişkilerin kayganlığında derin bir gerilim oluşturur. Dolayısıyla modernite, modernizmin eleştirel bakışıyla birlikte büyürken bu ikisi arasında diyalektik bir nokta arayışı da sürer, ne var ki bu paradoksal

³⁰ Jean Paul Sartre, **Edebiyat Nedir?**, Çev.: Orçun Türkay, 9. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018, s. 123-124.

³¹ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 55-59.

³² Karl Marx, **Yabancılaşma**, Der.: Barışta Erdost, 7. Bs., Ankara, Sol Yayınları, 2018, s. 21.

bir arayıştır, senteze ulaşmak mümkün olmaz. Özellikle 20. yüzyılda gelinen noktada bu iki kavram iki ayrı kutup olarak algılanmaya başlanır. Gelenek ile modernlik arasındaki çatışma, bu defa modern ile modernizm arasında yaşanıyor gibidir. Bir yanda modernliğin bütün getirilerini koşulsuz alkışlayan anlayış, diğer yanda modernliği insanın en büyük düşmanı olarak gören uç çatışır. Yine de bu gel-gitler içerisinde modernlik ile modernizm ayrılmaz paradoksal birliğini sürdürür.

Modernitenin birey davranışlarına etkisini Baudelaire üzerinden gözlemlediğimizde çeşitli tepkiselliklerle karşılaşırız. Ali Artun'un dikkat çektiği şekilde Baudelaire, yanıltıcı/sahte bir mutluluğa kapılmaktansa huzursuzluğu ve mutsuzluğu tercih eder. Bu mutsuzluk, modernliğin birey üzerindeki başlıca etkileri arasındadır. Baudelaire için bu mutsuzluk ve acı duyma hâli modernist bireyin soyluluk kaynağı ve yaratıcılığının besleyicisidir.³³

Beğenilme dürtüsü moderniteyle birlikte insanları adeta ele geçirir. Tüketimi tetikleyen bir dürtüdür bu. İnsanlar nasıl göründükleri hakkında duydukları kaygı ile kendilerini yeni aksesuarlarla alıcı hâle getirmeyi iş edinirler. Bu noktada tüketim arzusunun tetikleyicilerinden biri olarak reklamlar aktif olarak kullanılır. Yüzümüzü döndüğümüz hemen her yerde bizi alışverişe ve biriciklik maskesi altında aynılaşmaya ikna etmeye çalışan reklamlarla karşı karşıyayızdır. Bu renkli, büyük puntolu, cazip tekliflerin çekimine kapılan kalabalığın aksine modernist birey, bakışını kapitalist kaosa çevirir ve bütün bu davranışları eleştirel bir tavırla karşısına alır. Sahip olduğu bu farkındalığın sağladığı huzursuzluğu ise bir ayrıcı vasıf olarak gururla taşır.

Bütün bu modernleşme ve modernizm süreçlerinde insanın hayat karşısında eski bütünlüklü/kararlı duruşunu sürdürmesi güçleşir. Böyle bir ortamda kahramanlar değil antikahramanlar fail durumuna gelir. Edilgenliğin, yabancılaşmanın, güvensizliğin, karmaşanın evreninde kamusal güçlerin denetleyiciliği ve nesnelerin tahakkümü altında bireyin -çoğu kere gönüllü- ufanışıdır bu.

³³ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, 9. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 76.

2.2. Zaman ve Gerçeklik Karşısında İnsan

Modern birey, “burada ve şimdi” olan ile ilgilidir. Bir gözüyle de çizgisel akıştaki geleceği gözler. Modernliğin gelişme ideali içinde bireyin ne yapıp ne yapmaması gerektiğine dair geniş bir sınırlar ve kurallar yönergesi ve bu yönergeye bağlı şekillenen bir gerçeklik düzlemi vardır. Yani “Modernlik, birincil olarak ve her şeyden önce, bir *sınır uygarlığıdır*.”³⁴ Şeref Uluocak’ın da belirttiği üzere, “Modern zaman anlayışı, doğrusal, çizgisel, lineer bir zaman anlayışıdır ki bu zaman anlayışı, heteredoks, döngüsel zaman anlayışından farklı bir zaman anlayışı sunmaktadır.”³⁵ Oysa zamanın bütünselliği ancak geçmiş-şimdi-gelecek üçlüsünün birliğinde görülebilir. Geçmiş dışlamak, modernliğin ilerlemeci anlayışının açmazlarından biri olarak modernizmin başlıca eleştiri noktalarındandır.

Marshall Berman, modern olmanın ne anlama geldiğini, modernizmin yaşam perspektifini ve modernite ile modernizm arasındaki diyalektik imkânları, modernliğin tarihsel serüveni içinde bireyin dünyasındaki değişim ve kırılmaları inceler:

“Modern olmak, bizlere serüven, güç, coşku, gelişme, kendimizi ve dünyayı dönüştürme olanakları vaat eden; ama bir yandan da sahip olduğumuz her şeyi yok etmekle tehdit eden bir ortamda bulmaktır kendimizi. Modern ortamlar ve deneyimler coğrafi ve etnik, sınıfsal ve ulusal, dinsel ve ideolojik sınırların ötesine geçer; modernliğin bu anlamda insanlığı birleştirdiği söylenebilir. Ama, paradoksal bir birliktir bu, bölünmüşlüğün birliğidir: Bizleri sürekli parçalama ve yenilemenin, mücadele ve çelişkinin, belirsizlik ve acının girdabına sürükler. Modern olmak Marx’ın deyişiyle ‘katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği’ bir evrenin parçası olmaktır.”³⁶

İnsan böyle bir deneyimi yaşarken bireyselleşir. Fakat sonra bireyliğini yığınlar içinde korumaya çalışmak zorunda kalır ve bu çaba içinde benliği çözülen bir varlığa dönüşür. Hayatın yüzyıllar boyunca dengeli bir değişim içinde gelişen ritmi kökten bozulur. Modernite “birleşme/parçalanma ikilemi”³⁷ içinde dallanıp budaklanır. Bunu “güçsüzlük/elde etme, otorite/belirsizlik, kişiselleşmiş deneyim/metalaşmış deneyim” ikilemleri izler.³⁸ Modernlik bilimsel, kozmolojik ve teknik gelişmelerin

³⁴ Bauman, **Parçalanmış Hayat**, s. 37.

³⁵ Şeref Uluocak, “Walter Benjamin’de ‘Tahammülsüzlük Etiği Projesi’ Olarak Tarih ve Sosyal Gerçeklik”, Der.: Hüseyin Köse, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 189.

³⁶ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 27.

³⁷ Giddens, **Modernite ve Bireysel Kimlik**, s. 248.

³⁸ A.e., s. 251-264.

tetikleyiciliğinde insanın yaşam perspektifinin ve koşullarının sürekli ve hızlı şekilde değişmesini öngörür. Modernleşme süreci içinde önceleri kendine ve doğaya dönük her şeye hâkim olabileceği inancıyla güçlenen birey, zamanla kendi icatlarının ve keşiflerinin büyüyen gölgesi önünde küçülmeye başlar ve hâkim konumundan tâbi konumuna sürüklenir. Bu akışın hareketini sürdürmesine hizmet eden bir araca dönüşür. Harekete gerekli ve yeterli şekilde katılmayanlar ise dışlanır.

Modernleşme sürecini üç evreye ayıran Marshall Berman, 16. yüzyıldan 18. yüzyıla kadar gelen ilk evrede insanın hayatında gerçekleşen farklılaşmayı henüz tam olarak anlamlandıramadığını belirtir. 18. yüzyılda teknik, kozmolojik, ekonomik gelişmelerin 1789 Fransız Devrimi ile büyük bir eşiği atladığını ve birey düşüncesinin yükselip kamu ile karşı karşıya geldiğini söyler. 20. yüzyıl ve sonrasında ise modernleşme hareketlerinin bütün dünyaya yayıldığının altını çizer. Bu süreçte insanın bir yandan bireyselliğin körüklenmesine diğer yandan da yığınlaştırmaya dönük uygulamalara maruz kaldığını ifade eder. Kitle iletişim araçlarının ve modaların yönlendiriciliğinde bireyin biricikliğine vurgunun ironik şekilde altının çizildiğini ve insanın sadece çevresine değil, aynı zamanda iç dünyasına da yabancılaştığını ifade eder. Bu yabancılık bir aşkın yurtsuzluk hâlinde açığa çıkar. Bir çelişkiler yığını olan modern hayatın seyrini Marx'ın “her şey karşısına gebe” deyişi ile özetlediğini belirten Marshall Berman, “rezilliklerin ve güzelliklerin” bir arada işlediğini, devinim, sarsıntı, yenilik, belirsizlik ve dünyevîlik kavramlarının insan üzerinde derin bir baskı oluşturduğunu belirtir.³⁹

19. yüzyılın sonuna edebiyatta kronolojik çizgide ilerleyen, olay örgüsünün serim, düğüm ve çözüm sıralamasında kurulduğu, kişilerin aktif, irade sahibi, dış dünya ve kendileri ile barışık -hiç değilse kavgaları derinleşmemiş- olarak işlendiği eserler yoğunluktadır. Yansıtmacı anlayışın ve realizmin ağırlığında mimetik estetiğin hüküm sürdüğü bu dönemde eserlerde kahramanların durumu şöyledir:

“19. yüzyılın son on yıllarına değin, birey-insan, edebiyat yapıtlarının kahramanıdır, gerçek kahraman özellikleri taşımaktadır. Edebiyat biliminde ona henüz metin figürü ya da protagonist gibi silik tanımlar uygun görülmemiştir. ‘Tanrı’nın bir sureti’dir.

³⁹ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 29-39.

Faust, 'Hazırım evreni yeni bir yörüngede gezmeye/Yeni uzayların katıksız eylemligine,' der; bilme öğrenme isteğiyle yanıp tutuşmaktadır."⁴⁰

Marshall Berman "Goethe'nin Faust'u-Gelişmenin Trajedisi"⁴¹ başlığı altında geleneksel kahramanlık kriterlerinden modern/modernist kahramanlık ilkelerine geçişin bir örneğini sunar. Faust için "konformist olmayan, marjinal bir entelektüel ve kuşkulu bir karakter", "bilimsel sorumsuzluk ve hayata karşı kayıtsızlığın simgesi" nitelendirmelerini yapar.⁴² 18. yüzyılın sonları ile 19. yüzyılda gelişen modernlik süreçlerini "dramatik bir tarzda" işleyen Goethe, bilimsel önermeler ve kuşkularla dolu olarak kapandığı odasından çıkan Faust ile şeytan Mephistopheles'in arasında kanla imzanan ve "bir an için bile durmamayı" öngören sözleşme sonrasında yaşanan/şahit olunan yıkımları, maceraları, sıra dışı deneyimleri aktarır. Don Kişot, Don Juan ve Robinson Crusoe ile "modern bireyciliğin dört temel miti"⁴³ arasında sayılan Faust'ta bireyin dünyayı dönüştürmekten başka çıkar yolu olmadığı ve bunun yol açacağı parçalanma ve kopuşların da önüne geçilemeyeceği fikri hâkimdir.

Gerçekliğin alımlanışında yaşanan çağa ve o çağın gelişmelerine paralel şekilde oluşan değişimler ile ilgili Allain Robe Grillet'in ifadeleri ise dikkat çekicidir:

"Klasikler gerçekliğin klasik olduğunu düşünüyorlardı, romantikler romantik olduğunu, gerçeküstücüler gerçeküstü olduğunu, Claudel tanrısal bir doğası olduğunu, Camus saçma olduğunu, angaje olanlar her şeyden önce ekonomik olduğunu ve sosyalizme doğru gittiğini. Herkes dünyadan, kendi gördüğü şekilde söz ediyor, ama kimse onu aynı biçimde görmüyor. Böylece edebiyat devrimlerinin neden hep gerçeklik adına yapıldığı anlaşılıyor."⁴⁴

Sanatçının eserini oluşturma sürecinde içinde bulunduğu dış koşulların, kozmolojik görüşlerden bilimsel anlayışlara, siyasi şartlardan kültüre ve inanca dönük belirleyicilere kadar pek çok etken varlığını hissettirir. Yazarının psikolojisi, entelektüel eğilimleri, sanat görüşleri, yaşamı vb. iç etkenler bu dış koşullarla birleşerek bir eserin vücut bulma şekillerine tesir eder. Dolayısıyla çağlar içinde gerçeklik anlayışı değiştikçe, kültürler, inançlar, gelenekler ve siyasi sosyal koşullar

⁴⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Postmodernist Açılımlar**, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 24.

⁴¹ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 61-124.

⁴² A.e., s. 62.

⁴³ Ian Watt, **Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe**, Çev.: Mehmet Doğan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014.

⁴⁴ Allain Robbe-Grillet, **Yeni Roman**, Çev.: Ece Korkut, İstanbul, Kafekültür Yayınları, 2015, s. 133-134.

farklılaştıkça eserlerde görünür olan biçim ve içerikler de yeni yüzler edinir. Bu sayede yeni akımlar ve yeni sanat anlayışları doğar, gelişir.

Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı eserinde Rönesans’a kadar sanat eserlerinde izlenen, dünyayı belli bir simetri içinde görme, dengenin, her yönüyle bilinebilir olmanın, uyumun, kuşkuya mahal bırakmayacak derecede her şeyde bir kesinlik görme eğiliminin, bu zamana kadarki kozmolojik görüşlerden ve felsefî anlayışlardan derin bir boyutta etkilendiği değerlendirmesini yapar. Kozmolojik bilgilerin genişlemesi sonucu, kâinatın Dünya merkezli bir yapısı olduğu düşüncesinin yıkılışının edebiyata yansımalarını irdeler.⁴⁵

Kadim kahraman figürünün önce yıpratılması sonra bütünüyle değişmesi sürecinde 20. yüzyılda akılcılığın iflası önemli bir merhaleyi verir:

“On dokuzuncu asırda tabiata ve insana ait bütün sırları çözebileceğine inanan ‘akılcılık’ (rasyonalizm), yirminci asırda bütün haysiyet ve otoritesini kaybetti. Bunun tabiat ilimlerinde, felsefede ve güzel sanatlarda açık belirtilerini görüyoruz. Newton fiziğinin kanunları atom dünyasına girmedi. Zaman ve mekân hakkındaki bilgilerimiz temelinden değişti. Eskiden, görünenin ve ölçülenin mutlak bilgisi olan ilim, görünmeyenin daha derin gerçekler sakladığını anladı ve şaşırdı.”⁴⁶

Rasyonalizm’in akıllı ve bilimi ilahlaştıran paradigması “antirasyonalite olarak modernizm”⁴⁷ ölçeğinde kırılır. Faust örneğinde bir “geliştirici” hâlini alan kahramanın, 19. yüzyılın sonunda “pasif kahraman”a dönüşür:

“Kahraman ise yerini *pasif kahramana* bırakmıştır; güçsüzdür, maddenin oyuncağı olmuştur, edebiyat ürünlerindeki kapsam alanı giderek daralmaktadır. Artık tüm metnin kahramanın öyküsünden oluştuğu dönem geride kalmış, Bildungsroman (eğitim/oluşum romanı) geleneği sonra ermiştir. Devleşen maddeler evreninde, neler yaptığı pek de önemli değildir onun. 20. yüzyıl içinde tümüyle değişecek olan edebiyatın ilk ögesidir bu pasif kahraman.”⁴⁸

Yükselen kapitalizm insanları üretimlerine yabancılaştırır. Bu üretimlerin sermaye olarak belli birkaç elde toplanmasının bireye etkisi, aidiyet ve hâkimiyet duygusunun zedelenmesi şeklinde uç verir. Sanayileşmenin ve kentleşmenin yol açtığı mekaniklik, aşırı çalışmaya zorlanma gibi durumlar da insanî özelliklerin baskılanmasına ve fabrikanın/kentin/yasaların kurallarına göre düşünen ve davranan

⁴⁵ Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 17-31.

⁴⁶ Mehmet Tekin, *Peyami Safa ile Söyleşiler*, Konya, Çizgi Kitabevi, 2003, s. 45.

⁴⁷ Scott Lash, “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, *Modernite versus Postmodernite*, Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 155.

⁴⁸ Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 26.

insanların çoğalmasına yol açar. Bütün bu süreçler içerisinde “kutsallık hâlesi” yırtılır; Karl Marx *Komünist Manifesto*’da bu durumu şöyle özetler:

“Yerleşik, küflenmiş ilişkilerin hepsi, üstlerine sinmiş bir sürü eski, saygın tasarımla, görüşle birlikte çözülüyor, yeni kurulanların hepsi kemikleşmeden eskiyor. Katı, kalıcı olan ne varsa buharlaşıyor, kutsal olan ne varsa çiğneniyor, sonunda insanlar kendi yaşama koşullarını, karşılıklı bağlarını ayık gözlerle görmeye zorlanıyor.”⁴⁹

Hayatın içini dolduran hemen her şeyin giderek maddileştiği böyle bir ortamda soyut bir kavram olan zamanın niteliği dahi somut verilerle değerlendirilmeye başlanır. Michel Foucault, modern toplumda insanlar için “zaman”ın maddi getiriye bağlanışına, pazar ekonomisine katkı payı oranında değerli veya değersiz olarak alımlanışına şöyle dikkat çeker:

“Sanayi toplumunun oluşması için iki şey gereklidir. Bir yandan, insanların zamanının pazara sunulmuş olması, satın almak isteyenlere sunulması ve bir ücret karşılığında satın alınması gerekir; ve diğer yandan, insanların zamanının çalışma zamanına bölünmüş olması gerekir.”⁵⁰

Bireyin zamanın tahakkümünde yaşadığı değişimleri Yıldız Ecevit, maddenin yükselen değeri karşısındaki konumuyla bir arada ele alarak izah eder:

İnsan ise devleşen bir teknoloji ve anonimleşen, bu nedenle de daha ürkütücü olmaya başlayan güç odakları karşısında önemini iyiden iyiye yitirmekteydi. Yüz-yüzelli yıl önce yeryüzünün küçük tanrısı diye tanımlanan insan; doğaya da, çevresindeki nesnelere de yabancılaşıyordu. [...] Kolektif üretimde ise, üretimin ancak uzmanlık dalının sınırları içindeki parçası konusunda bilgi sahibidir; gerçeğin tümüne egemen olması söz konusu değildir onun; yaşamsal/somut gerçeği, birbirinden kopuk parçalar olarak algılamaktadır.”⁵¹

20. yüzyıl kuşğunun ve göreceliliğin çağı olur. Einstein fiziği, Newton fiziğindeki düzenli ve kararlı kozmolojik dünya algısını yıkar. Zamanın çizgisel akmadığının ispatlanması başta gelmek üzere belirli ve kesin kavramların yerine, belirsiz ve göreceli kavramlar ikâme edilir. Buna Freud, Jung gibi psikologların bilinçaltını/bilinçdışını öne çıkaran görüşleri eklenir. Eagleton geleneksel hayattaki dinî inanç sistemlerinin yerine psikanalizin geçmeye başladığını söyler:

“Modern çağ ruhtan egoya geçiş diyebileceğimiz bir oluşuma tanıklık etmiştir. İsterseniz teolojiden psikanalize geçiş de diyebilirsiniz buna. Psikanaliz pek çok yönden teolojinin vekilidir artık. Her ikisi de insan isteklerinin anlatısıdır -ancak dine göre istekler Tanrı’nın cennetinde tamamen erecekken, psikanalize göre trajik bir

⁴⁹ Karl Marx, Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, 5. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s. 75.

⁵⁰ Michel Foucault, *Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3*, Çev.: Işık Ergüden, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015, s. 247.

⁵¹ Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 35.

şekilde hep bastırılacaklardır. Bu bağlamda psikanaliz insan hoşnutsuzluklarının bilimidir.”⁵²

Modernleşmenin yol açtığı bu değişim ve gelişmeler ilk olarak Batı dünyasında gerçekleşir. Doğu toplumları ise modernleşmeyi kendi iç dinamikleri ile yaşamaz, Batı üzerinden sonradan edinirler. Aradaki açığı kapatmak için Batı ile eş zamanlı olarak tecrübe etmedikleri modern yaşantı ve düşünce biçimlerini, hızla ithal etmeye çalışırlar. Dolayısıyla modernitenin bir bütün olarak içselleştirilmesi hemen her alanda bir sorunsal olarak karşımıza çıkar. Shayegan, Doğu toplumlarının modernleşme süreçlerinde Batı karşısında yaşadıkları başat problemlerden biri olan bilinç bölünmesi durumunu, “doldurulamayan bir boşluk” alanında şöyle açıklar:

“Beni dört bir yandan çevreleyen sanayi üretimi karşısında geç kalmış tasavvurlarımın içeriğinde, dolduramadığım bir boşluk açılmaktadır. Bu büyük boşluk yalnızca yaşam tarzındaki bir değişim değildir, algılama tarzımın da sapmasıdır. Düşüncem, tarihteki büyük sarsıntıların uzağında kalmıştır. Batı’da teknik-bilimsel altüst oluşların neden olduğu devrimler, bilinci her seferinde yeni bir bakışın gereklerine uyduran bir paradigma değişikliğine yol açmışken, benim durumumda böyle olmamıştır. Bilincim hâlâ büyümlü dünyanın zamanında yaşamaktadır. Sürekli bir bombardıman sonucunda yeni şeylerdeki engellenmez çekiciliğin etkisinde olduğum doğrudur, ama bunların şeceresi ve arkeolojisi benim için bilinmez olarak kalmaktadır. Yeni söylemler bana doğrudan dokunup, zihnimde silinmez izler bırakmakta, ama hep kendi şeceresine gönderen hafızamın içeriğini başkalaştırmayı pek başaramamaktadırlar. Zamanın değiştiğini, dünyanın dönüşüme uğradığını, tarihin durmadan yeni üretim biçimlerini, yeni toplumsal ilişkileri biçimlendirdiğini bilirim, ama bu tarihin içeriği benim yokluğumda oluşmuştur: Yaratılışında yer almadığım gibi bu tarihin sonuçlarından da sorumlu değilim. Bütün bildiğim, bu yeni dünyanın amansız bir mantığının olduğu, bana hazır bir yapıyı dayattığı ve benim bunun seyrini değiştirmeyi de, tam şu anda bulunduğumuz yere varmak için onun aldığı yolu geri geri gidebilmeyi de beceremediğimdir.”⁵³

Shayegan, Doğu toplumlarının modernleşirken yaşadıkları bir başka problem olarak “kimlik kaybı korkusu”⁵⁴na vurgu yapar. İki medeniyet arasında sallantıda kalan bireylerin “çatlamış kişilikler”e sahip olduğunu ifade eder. Bu çatlağı oluşturan şeylerden biri de gerçeklik kavramının giderek daha uçucu bir hal almasıdır:

“Gerçek hep başka yerdedir. Gerçek bile değildir; çünkü gerçeklik diye bir şey olduğunu farz etsek bile, katıksız ve basit bir yanılsamadır bu. O kadar gururlanarak nesne diye adlandırılan şeyin hiçbir anlamı yoktur; nesne, bir şeyin yansıması olarak

⁵² Terry Eagleton, **Kötülük Üzerine Bir Deneme**, Çev.: Şenol Bezci, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 20-21.

⁵³ Shayegan, **Yaralı Bilinç** s. 17.

⁵⁴ A.e., s. 32-40.

vardır, hakkında hiçbir bilgi edinme olanağı olmayan bir üstgerçeğin gözü yanıltarak sunduğu görüntüsüdür.”⁵⁵

Tahsin Yücel ise gerçekliği yanılsama olarak görmek yerine onu, zaman ve uzama bağlı olarak sürekli yeniden kurulan ve çeşitlenen bir yapı niteliğinde ele almayı doğru bulur. Bu noktada Andre Helbo’nun ortaya koyduğu gerçeklik çeşitlerinden bahseder. Bunlar, “nesnel gerçek, algılanan ve anımsanan gerçek olmak üzere ikiye ayrılan öznel gerçek, yansıtılan gerçek ve simgesel gerçek”tir.⁵⁶ Yücel, söz konusu gerçekliklerin iç içe geçmiş bir yapıda olduğunu ifade ederek onların nesneler dünyası ile ilişkisine şöyle açıklık getirir:

“Her varlık, her nesne, öznenin iç varlığını oluşturan bu değişik gerçek ulamları ile kendisi arasında kurulan karmaşık bağıntılara göre davranıp tanımlanır: nesnenin bir ‘başka yer’e yansıtılması, kendi düzleminden başka bir düzleme katılması, örneğin nesnelken az çok bilisel, sonra da resimsel, yazısal, ezgisel, vb. olması gerekir her zaman.”⁵⁷

Evrene ve gerçekliğe olan bakışı değişen insanların davranışları ve üretimleri de yeni boyutlar kazanır. Bu değişim zamanla toplum ve devlet düzeyinde de hissedilmeye başlanır.

2.3. Birey, Toplum ve Devlet İlişkisi

“Moderniteyi kurumsal düzeyde anlamaya çalışmamız gerekir; fakat modern kurumların yol açtığı köklü dönüşümlerin doğrudan bireysel hayatla ve bu yüzden benlikle iç içe geçtiği unutulmamalıdır.”⁵⁸ Modern devlet anlayışında bireylerin mümkün olan her açıdan gözlenmesi ve kayıt altına alınması esastır. Bu şeffaflığın mahremiyet duygusunu zedelemesi önemsenmez. Hem düşünsel hem fizikî manada kişisel alanı daralan bireyin yalnızlık hakkı elinden alınır. Çünkü kontrol mekanizmaları her yerdedir. Gizliliğin ortadan kalktığı ve kamusal hayatın içine sızdığı bir düzen içinde yaşar birey. Kundera bu denetleyici tavrı aile-devlet benzerliği ve birliği içinde şöyle değerlendirir.

“Totaliter toplum, özellikle aşırılığa varan örneklerinde kamusal ile özel arasındaki sınırı silip yok etme eğilimindedir; gitgide içi görülmez hale gelen iktidar yurttaşların hayatının olabildiğince şeffaf olmasını ister. Bu *gizlisiz saklısız hayat* ideali örnek bir

⁵⁵ A.e., s. 44.

⁵⁶ Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, s. 123.

⁵⁷ A.e., s. 124.

⁵⁸ Giddens, *Modernite ve Bireysel Kimlik*, s. 11.

aile idealiyle örtüşmektedir: Tıpkı bir çocuğun babasından ya da annesinden hiçbir sır saklamaya hakkı olmaması gibi, bir yuttaşın da parti ya da devletten ne olursa olsun bir şey gizlemeye hakkı yoktur.”⁵⁹

Bu duruma duyduğu tepki antikahramanda çoğunlukla ya marjinalleşme ya kayıtsızlaşma şeklinde yüzeye vurur. Çünkü bu düzen içinde her şey gibi insan da teknolojinin bir uzantısı konumundadır. Soyut ve itaat odaklı bir dünya içinde antikahraman, yüzmeyi bilmeyen bir insan gibi sürüklenir.

Michel Foucault’nun Paris’te on yedinci yüzyılın ikinci yarısında en az altı bin kişinin “Genel Hastane”ye zorunlu olarak kapatılmasını imaen kullandığı “Büyük Kapatılma”⁶⁰, modern düzenin, insanlar üzerinde oluşturacağı baskı ve zorlamanın habercisi gibidir. Gözetim ve yaşam alanı sınırlamasına maruz kalanlar yalnız akıl hastaları ve suçlular değildir bu dönemde; aylaklar, fahişeler, işsizler, fakirler, sakatlar, yaşlılar, çocuklar ve kadınlar da kapatılır. Yani modernitenin inşasına hizmet edemeyecek -ya da etmeyi tercih etmeyen- durumda olanlar “hastane” adı altında bir disiplin ve gözetim merkezine toplanır ve sistemin sağlıklı işleyişi garanti altına alınmaya çalışılır. Zamanla bu toplu kapatma anlayışında bir ayrıştırmaya gidilir ve suçlular cezaevlerine, akıl hastaları kliniklere, fahişeler genelevlere, işsizler fabrikalara, çocuklar okullara veya ıslahevlerine bölünür. Kapatılmanın zorunlu yapısı kurumsallaştırma ile görünmez kılınır. Fakat modernitenin büyük gözetleme kulesi anlayışı kurulmuştur bir kere ve zamanla modernlik deneyimini yaşayan herkes bu kulenin bakışları altında hissedecektir kendini.

Antikahramanlar ise toplumda önceleri “Büyük Kapatılma”ya tabi tutulanlar arasından, sonraları ise kurumların, sistemlerin, ideolojilerin, yasaların ve modern geleneklerin gözetimi altında herkes gibi yaşayıp gidemeyen, bu gözetlenişin sıkıntısını, utancını ve hıncını duyan, gözetlenişten sıyrılmak için sınırları zorlayan ve görünmezlik maskesini arayan kişiler arasından çıkacaktır.

Modernitenin kurduğu bu sistem için Jeremy Bentham’ın “panoptikon” adını verdiği “ideal hapisane” imgesi kullanılır. Bentham’ın görüşlerini genişleten Foucault da modern hayatta “disipline edici toplum”⁶¹, “gözetleme toplumu”,

⁵⁹ Milan Kundera, **Roman Sanatı**, Çev.: Aysel Bora, 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2014, s. 109.

⁶⁰ Foucault, **Büyük Kapatılma**, s. 219.

⁶¹ Michel Foucault, “disipline edici toplum”un on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ortaya çıktığını söyler. Bireylerin ilerlemeci modernliğin ilkelerine uyumlu hâle getirilmesini sağlayan hukuk ve ceza sistemlerine bağlandığı, suçun ve suçlunun tanımının da bu bağlılıktan sapma oranına göre yeniden

“toplumsal denetim çağı” ifadeleri ile ele aldığı panoptik yaşamı ve onunla baş etmenin zorluklarını tartışırken Panoptikon’u şöyle tarif eder:

“Ünlü Panoptikon, zihnin zihin üzerindeki bir tür iktidarına imkân tanıyan mimarî bir biçim; okullar, hastaneler, hapishaneler, ıslahevleri, yetimhaneler, fabrikalar için geçerli olan kurum türü.

Panopticon, halka biçimli bir binadır, ortasında bir avlu ve avlunun ortasında bir kule vardır. Halka hem içeriye hem dışarıya bakan hürelere bölünmüştür. Bu küçük hücrelerin her birinde kurumun hedefine uygun olarak yazı yazmayı öğrenen bir çocuk, çalışan bir işçi, ıslah edilen bir mahkûm, deliliği yaşayan bir deli vardır. Merkezi kulede bir gözetmen vardır. Her hücre hem içeriye hem dışarıya baktığından gözetmenin bakışı tüm hücreyi kat edebilir; hiçbir karanlık oda yoktur ve sonuç olarak bireyin yaptığı her şey bir gözetmenin bakışına açıktır. Bu gözetmen kendisinin her şeyi görebileceği, buna karşılık kimsenin kendisini göremeyeceği şekilde, panjurlar, yarı açık bölme pencereleri arasından gözlemde bulunur. Bentham’a göre, bu küçük ve harikulade mimarî kurnazlığı bir dizi kurum kullanabilir. Panoptikon aslında bir toplum ve iktidar türünün ütopyasıdır.”⁶²

Modern toplum panoptik bir düzende kurulur. Herkesin devletin veya modernitenin iktidarını temsil eden birileri tarafından gözetlenmesinin esas olduğu bir toplumda, yaşantı kurumsal/kitlesele doğru ve yanlışlar etrafında şekillenir. İşte antikahramanlar böyle bir yaşantıdaki sıkışmışlığı ve bakışın nesnesi olma durumunu yadsıyan bireyler olarak karşımıza çıkarlar. Antikahramanın “soyut insan”⁶³ olarak var olma tercihinin arkasında, modernitenin dayattığı panoptik düzene uyum sağlayamayışı, gözetleme toplumunun bir parçası olayı reddetme bilinci vardır. Dolayısıyla bu durum antikahramanların eylemsiz duruşlarının arkasında pasif bir başkalık direnci taşıdıklarının ifadesi olarak okunabilir. Çünkü modernleşmeyle sevk edildiğimiz hayat ve düşünce anlayışlarında bir yandan bireyselleşmenin altı çizilirken bir yandan da herkesin yaptığı gibi, herkesin düşündüğü gibi, herkesin istediği gibi, herkesin çalıştığı gibi, herkesin okuduğu gibi vb. olmaya itiliriz. Antikahramanlar bu paradoksun yol açtığı ironik duruma maruz kalmanın etkileriyle başkalaşmış bireylerdir. Bauman, bu iki yönlü tecrübeyi şöyle ifade eder:

yapıldığı toplum yapısıdır sözünü ettiği. Disipline edici toplumda J. J. Rousseau’nun suçluyu “toplumsal sözleşmeyi bozan kişi” olarak ilan etmesine paralel olarak Foucault da suçlunun “topluma zarar veren-toplumu karıştıran-toplum düşmanı” olarak belirlendiğini ifade eder. (Foucault, **Büyük Kapatılma** s. 218-220) Bu bağlamda antikahramanların “toplumsal sözleşmeyi bozma” alışkanlıkları/yönelimleri onların peşinen suçlu veya suça yatkın, sakıncalı kişiler olarak alımlanmasının alt yapısını oluşturur, diyebiliriz.

⁶² A.e., s. 224.

⁶³ Mehmet Küçük, a.g.m, s. 35.

“Her şeyin, hem hayat koşullarının küreselleşmesini hem de hayat mücadelelerinin ‘parçalanması’, atomlarına ayrılmasını ve özelleştirilmesini iletirmek ve sürdürmek için yerli yerinde olduğu görülmektedir. Çağdaş ‘kimlik kaygıları’nın ve onların tetiklediği eylemlerin mantığının ve sürekli mantıksızlığının bu arka plan dikkate alınarak incelenmesi ve anlaşılması gerekir.”⁶⁴

İnsan, bireysellik süreçleri içinde çevresinden ne kadar ayrılmış olursa olsun toplumsal yönünü bütünüyle silemez. İnsanın kimliğini kendisi hakkındaki görüşleri kadar çevresindekilerin bakışları ve değerlendirmeleri de belirler. Bu belirleme açık, izah edilebilir olmak zorunda değildir. Varoluşumuzun kendi elimizle oluşan kısmı da çevrenin oluşturduğu kısmı da çeşitli düzeylerde çarpıtmalara uğrar. Göreliliğin ve değişkenliğin etkileri altında insanın bireyselliğine dair değişken bir tablo oluşur. Bu tablonun bütün biricikliğine rağmen ona genel nitelikler yüklenmeye ve belli bir insan tipinin, bir toplumsal kategorinin içine dâhil edilmeye çalışıldığını da görürüz.

“Kapitalizm, kimikleştirmenin tüm biçimlerini yok ederken bireyleri de kimlik sınırlarından kurtarır, ama aynı zamanda yerinden edilme duygusunu da harekete geçirir, ki bu önceki anlamların ve duygusal köklerin kaybına atfedilen bir tür bulanıklıktır.”⁶⁵ Richard Sennet yaşamı kategoriler üzerinden değerlendirilen modern bireyin baş etmesi gereken sıkıntılardan birini “işe yaramazlık kâbusu” olarak niteler. Bu “modern tehdidi” şekillendiren üç etmen olduğunu öne sürer; bunlar “küresel emek arzı”, “otomasyon” ve “yaşlanmanın yöntemi”dir.⁶⁶

Özetle bütün donanımına karşın emeğinin karşılığını görememesi, yeterliliklerinin ticari çıkarlar arasında önemsizleşmesi kişinin kendini işe yaramaz hissetmesinin bir sebebi olarak değerlendirilir. İkinci olarak ise teknolojinin inşa ettiği “otomasyon”un, insan gücüne olan ihtiyacı günden güne azaltması olarak işlenmiştir. Bireyin fizikî yeterlilikler ve çağı yakalayabilen nitelikler açısından geri plana düşmesi kendini işe yaramaz bulmasına neden olur.⁶⁷

Sennett söz konusu problemleri daha çok bireyin iş dünyasındaki durumuyla ilgili olarak ele alsa da bu etmenlerin özel hayatta da geçerliliği vardır. Daha geniş anlamıyla Sennett’in bu konudaki tanımı “kendini işe yarar hissetmek,

⁶⁴ Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 199.

⁶⁵ Berardi, **Kahramanlık Patolojisi**, s. 116.

⁶⁶ Richard Sennett, **Yeni Kapitalizmin Kültürü**, Çev.: Aylin Onocak, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017, s. 65.

⁶⁷ A.e., s. 66-76.

başka insanlar için önemli olan bir şeye katılmak demektir.”⁶⁸ şeklinde olur. Yeteneklerinin ekonomik değer dışında bir önemi olmadığını hisseden birey, kendi becerilerine ve üretimlerine yabancılaşır. Daha önce emek ortaya koyarak, kişiye kendini meşgul ve becerikli hissettiren pek çok eylemin teknolojik aletlerle bir tuşa emanet edilmesi, bireyi boşluğa, aşırı rahatlığa ve edilgenliğe iter ve uzun vadede kendini işe yaramaz hissettirir. Yaşlanma ise sadece iş performansının düşmesiyle ilgili sonuçlar doğurmaz, sosyal ağların daralması, yerleşik ilişkilerin dışında yeni ilişkiler kurmak için insanların yaşlılar karşısında çekimser duruşu, fizikî çöküşün bir sonucu olarak sosyal hayatında yardım beklenen kişi konumundan kendi kişisel bakım ve ihtiyaçlarını karşılayamayan kişi pozisyonuna gelmenin de “işe yaramazlık kâbusu”na yol açacağı ortadadır. Antikahramanlar bu kâbusu çeşitli düzeylerde yaşayan ve ona yenik düşen bireyler olarak kurulur.

İnsan her şeyi olduğu gibi, etkileşime girdiği kişileri, hatta kendisini de az çok kategoriler içinde değerlendirir. Modernleşme bu kategorilerin çoğalmasında en önemli etkenlerden biridir. Hayatı duyuş ve yaşayışımızın parametreleri, modernleşme ekseninde sürekli olarak değişikliğe uğrar, muğlaklaşır, çelişkilerle dolar. Dolayısıyla insan, iç bakış ve dış bakışın ortaklığında çatışmalarla ve çarpıklıklarla dolu bir ayna gibidir. Simmel bu durumu şöyle ifade eder:

“Sadece ‘insan’, ‘iyi’, ‘kötü’ vs. tiplerin değil, kendi bireyselliklerimizin ve biricikliğimizin de taslaklarıyız. Bu bireysellik, ilkesel olarak, herhangi bir adla tespit edilemese bile, sanki ideal çizgilerle çizilmişçesine algılanabilir gerçekliğimizin etrafını kuşatır. Buna ötekinin bizim hakkımızdaki görüşü de eklenince sonuçta hiçbir zaman saf bir biçimiyle ve bütünüyle olmadığımız bir şey çıkar. [...] Hayat pratiği bizi bir insanın resmini sadece ampirik olarak onun hakkında bildiğimiz parçalardan oluşturmaya iter, ama söz konusu hayat pratiği tam da bu dönüşüm ve tamamlamalara, verili parçaların bir tipin genelliğine ve ideal kişiliğin tamamlanmışlığına dönüştürmesine dayalıdır. [...] gerçeklik toplumsal genelleme ile perdelenir ki söz konusu genelleme son derece farklılaşmış bir toplumda, gerçekliğin keşfini bütün bütüne imkânsızlaştırır. İnsan bir başkasının resmini çarpıtır. Hem eksiltir hem çoğaltır. Zira genelleme her zaman bireysellikten hem daha fazla hem daha azdır.”⁶⁹

Bireyselleşmenin ön şartlarından biri olan özgürlük ise toplumla ilişkimizdeki en sorunlu noktalar arasındadır. Sigmund Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda eğildiği meselelerden biri olan “özgürlük” kavramını Bauman, onun görüşleri etrafında şöyle açıklar:

⁶⁸ A.e., s. 132.

⁶⁹ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 36-37.

“Mutluluk *özgürlük* demektir: Dürtülerle hareket etme, kişinin içgüdülerine ve arzularına göre davranma özgürlüğü. ‘Bir parça güvenlik’ uğruna feragat etme ya da en azından kısıtlama eğilimine yol açan, özgürlüğün bu türüdür. Öte yanda güvenlik, insanları tehdit eden üç tür acıya karşı korunma anlamına gelir: ‘kendi bünyemizden’, ‘dış dünyadan’ ve ‘öteki insanlarla olan ilişkimizden’ kaynaklanan acı. Güvenlik ancak, arzuların dikbaşı, ele avuca sığmaz ve istikrarsız (ve patlayıcı) dışavurumu düzenin, yani ‘bir kez kurulduktan sonra insanın bir şeyi ne zaman, nerede, nasıl yapması gerektiğini belirleyen ve böylece benzer durumlarda tereddüt ve kararsızlığı engelleyen bir tür tekrarlama takıntısı’nın yerine geçerse sağlanabilir. Kararsızlık hoş bir ruh hali değildir ve dolayısıyla düzenin dayatılması bu bakımdan somut yararlar sahtir. Bununla birlikte zorlayıcı ve insan özgürlüğünü kısıtlayıcı olduğu için düzen, ‘bastırılan ihtiyaçlar’ın isyanıyla hırpalanır ve böylece sürekli olarak tehdit edilir.”⁷⁰

Bireyler, özel yaşam rutinlerine kadar her şeyin devlet tarafından düzenlenmesiyle ortaya çıkan “iktidar/bilgi sendromu”⁷¹ altında bocalarlar ve edilgenleşirler. Antikahramanlar, modernliğin birey hayatının her alanına müdahil ve otoriter tutumu karşısında yabancılaşan kişiler olarak çizilirler.

2.4. Kentleşme ve Kamusal Alan

Modernitenin en radikal adımlarından biri 1789 Fransız İhtilali’dir. İktisadi yaşantıda Liberalizm’in doğuşu, Sanayi İnkılabı ile gerçekleşir. Yeni üretim-tüketim dengeleri kurulur. Eskiye terk ederek yeniye, daima geleceğe, daha yeni ve iyi olana evrilme düşüncesi yükselir. “19. yüzyıl parçalanmalar, paylaşımlar ve yeni oluşumlar çağıdır.”⁷² Bu yeni oluşumlar arasında kamusal alanlar, “toplumsal kişilikler içinde kişiliğini ortaya serme ve toplumsal eylemin kendisini başkalarının kişiliklerini nasıl gösterdiklerini ölçme azusu”nu doyuran mekânlardır.⁷³ Kentleşme kültürü geliştikçe kamusal alanlar kimliklerin meşruiyet merkezleri gibi görülür. Öte yandan kapitalist düzen kamusal alanda bireysel kimliklerin yerine tüketime sokabileceği, yönetebileceği kitlelere ihtiyaç duyar. Dolayısıyla kamusal alanlar özel, bireysel, mahrem gibi nitelikleri kamusal, resmî, toplumsal niteliklerle değiştirmeyi amaçlar.

İnsanın yaşam alanını inşası, bu inşanın amacındaki ve şeklindeki değişimler modernliğin birey üzerindeki etkilerini açığa vurur. “Mimarlığın en eski çağlardan beri

⁷⁰ Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 61.

⁷¹ Zygmunt Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, Çev.: Kemal Atakay, 5. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 9.

⁷² Ramazan Korkmaz, “Yeni Türk Edebiyatına Giriş”, **Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000**, Ed.: Ramazan Korkmaz, 11. Bs., Ankara, Grafiker Yayınları, 2016, s. 13.

⁷³ Richard Sennett, **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev.: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 6. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 25.

iki amacı vardır: Birincisi tamamıyla yarar güden amaç, yani insanlara sıcaklık ve barınak sağlama amacı; öteki de siyasal amaç, yani, bir fikri insanların kafasına, o fikrin taştan ifadesinin göz kamaştırıcılığı yoluyla yerleştirme amacıdır.”⁷⁴ Bu noktada saraylar, tapınaklar, camiler, katedraller, şatolar vb. örnek olarak sayılabilir. Bu gibi yapılar, insanlarda saygı duygusunu korku güdüsü ile oluşturmayı amaçlayarak inşa edilir. Buradan yola çıkarak modernliğin birer işareti olarak gökdelenleri, plazaları, havaalanlarını, köprüleri, fabrikaları saymak mümkündür. Bu devasa mimari yapıların günümüzde benzer bir misyona sahip oldukları söylenebilir. Dolayısıyla kentleşme yeni bir insan tipi meydana getirir. Simmel “metropol tipi insan” ile taşra insanını şöyle karşılaştırır:

“Şehir, caddeden her geçişle, ekonomik, meslekî ve toplumsal hayatın tüm temposu ve çeşitliliğiyle, ruhsal hayatın duysal temelleri konusunda kasaba ve taşra hayatıyla kendisi arasında derin bir karşıtlık kurar. Metropol, farklılıklara bağımlı bir mahluk olarak insanı taşra hayatının gerektirdiğinden daha çok bilinçliliğe mecbur eder. Taşrada hayatın ve duysal, zihinsel imgelerin ritmi daha yavaş, daha alışılmış ve daha düzenli şekilde akar. Kasabalardaki duygulara ve duygusal ilişkilere dayalı ruhsal hayatın tersine, metropoldeki hayatın esasen düşünsel (intellectualistic) olduğunu görürüz.”⁷⁵

Modern hayatın kamusal-kurumsal mimarî yapılarının yanında, insanların özel hayatlarını geçirdikleri mimarî alanlardaki değişim de bireyselleşme yolunda dikkat çekici bir etki gücüne sahiptir. Kamusal-kurumsal yapılar büyüdükçe bireysel ihtiyaçlara dönük yapılar da görünürde onlara koşut şekilde apartmanlarla, alışveriş merkezleriyle büyüyor görünse de bu yapılarda her bir kişiye düşen yaşam alanı günden güne daralmakta ve tekdüzeleşmektedir. En genel tanımıyla, “şehir muhtemelen yabancıların bir araya geldikleri, insanî bir yerleşim yeridir.”⁷⁶ Dolayısıyla yabancılaşma kent yaşamının doğasında vardır. Bu noktada Ferit Burak Aydar’ın birey-kent ilişkisine yaptığı vurguyu hatırlayalım:

“Birey her şeyden önce modern kent ortamında tutunmaya çalışan bir varlıktır. Dolayısıyla bu bireycilik tam da modern toplumun enikonu geliştiği, toplumsal ilişkilerin ortaya çıktığı bir dönemde baş vermiştir.”⁷⁷

⁷⁴ Russel, *Aylaklığa Övgü*, s. 39.

⁷⁵ Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, s. 318.

⁷⁶ Sennett, *Kamusal İnsanın Çöküşü*, s. 61.

⁷⁷ Ferit Burak Aydar, “Romanın Yükselişi: Tutunamayanlardan Önce Yükselenler”, Ian Watt, **Romanın Yükselişi: Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 350.

Böyle bir kent ortamında sosyal ilişkiler selamlaşma noktasına inerken iş arkadaşlıklarının resmî yüzü samimi dostlukların önüne geçer. Aile ilişkileri ise yoğun iş temposu ve bireysel önceliklerin gözetilmesiyle giderek gevşer ve çekirdekleşir. Üstelik bu yaşantı içinde insanlar hem iş hem özel hayatlarında önceden belirlenmiş zaman çizelgelerine hiç olmadığı kadar bağlı şekilde yaşarlar. Simmel bu durumun insanlar arası ilişkiye etkilerine dikkat çeker:

“Tipik metropol sakininin ilişkileri ve işleri öyle karmaşıktır ve öyle çeşitlilik arz eder ki verilen sözler ve hizmetlerde çok katı bir dakiklik olmasa bütün yapı çöküp içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşürdü. Bu kadar farklı çıkarları olan ve ilişki ve faaliyetlerini son derece karmaşık bir organizma içinde bütünleştirmek zorunda olan bu kadar çok insanın bir araya gelmesidir, her şeyden önce, bu zorunluluğu yaratan.”⁷⁸

Bu karmaşıklık içerisinde bir düzen kurma ve kalabalık kitlelerin ihtiyaçlarını karşılama amacıyla oluşturulan kamusal alanlar, aynı zamanda birer denetim merkezi niteliği taşımaktadır. Hastane, hapisane, okul, ıslahevi gibi kurumları “tâbi kılma kurumları” olarak nitelenir. Bu kurumlar bireylerin sadece zamanlarını değil, aynı zamanda bedenlerini de denetlemektedir. Bu denetim yoluyla, modern toplum ve devlet sistemlerinin öngördüğü işleyişin sekteye uğramasına, bozulmasına yol açabilecek dinamikler kontrol altına alınmaya çalışılır:

“Birinci işlev, insanların zamanını, yaşam zamanlarını çalışma zamanlarına dönüştürerek zamanı söküp almaktır. İkinci işlev, insanların bedeni işgücü haline gelecek şekilde davranmaktır. Bedeni işgücüne dönüştürme işlevi, zamanın çalışma zamanına dönüştürülmesine cevap verir. Bu tabi kılma kurumlarının üçüncü işlevi [ise] yeni ve ilginç bir iktidar türünün yaratılmasıdır. Bu kurumlarda uygulanan iktidar biçimi hangisidir? Çokbiçimli ve çok anlamlı bir iktidar.”⁷⁹

Üretimin de tüketimin de merkezi olarak kent hayatı, bireylerden kendisine katkıda bulunmayı talep eder. Bu talebin karşılanmaması durumunda bireyin üzerine yoğun, fakat görünmez bir baskı uygular. Simmel bütün bu koşturmaca içinde maddiliğin duygusal ve soyut olan şeylere bile hükmetmeye başlaması sonucu oluşan bezginliği “blase” kavramı etrafında şöyle açıklar:

“Dünyadan bezmişlik (blasé) tavrı kadar metropolle doğrudan doğruya bağıntılı ruhsal bir fenomen yoktur belki de. Dünyadan bezme tavrı öncelikle zıt sinir uyarımlarının hızla değişmesinden ve iyice sıkıştırılmış olmalarından kaynaklanır. [...] İnsanı dünyadan bezdiren şey sınırsız haz peşinde koşulan hayattır, çünkü böyle bir hayat, sınırları o kadar uzun süre azami tepki vermeye zorlar ki en sonunda hiç tepki vermez olurlar. [...] Dünyadan bezmenin özünde ayırt etme yeteneğinin körleşmesi yatar. [...]

⁷⁸ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 320.

⁷⁹ Foucault, **Büyük Kapatılma** s. 250.

Bezgin kişi her şeyi aynı yavan ve gri tonda görür; hiçbir nesne bir başkasından daha tercihe şayan değildir. Bu haletiruhiye bütünüyü içselleştirilmiş para ekonomisinin sadık, öznel yansımasıdır.”⁸⁰

Hazzın ve onu elde etme aracı olarak paranın bu tahakkümü *Komünist Manifesto*’da da benzer şekilde ifadesini bulur:

“[Burjuvazi] insanla insan arasında katıksız çıkardan, kaskatı ‘peşin para’dan başka bir bağ bırakmadı. Sofuca esrimenin, şövalyelik coşkusunun, başıbozuk karamsarlığının kutsal ürpermelerini bencilce hesabın buz gibi sularında boğdu. Kişinin değerini değişim değerine doğru çözüştürdü, edinilmiş, kazanılmış sayısız özgürlüklerin yerine şu biricik tecim [ticaret] özgürlüğünü koydu. Kısacası, dinsel, siyasal kuruntularla perdelenmiş sömürünün yerine açık, utanmaz, doğrudan, kupkuru sömürüyü geçirdi.”⁸¹

Böyle bir bağlamda modern insanın gündelik hayatı, kalabalıklar içinde yalnızlık, depresyon ve stresle geçer; sıcaklığını, derinliğini ve estetiğini yitirir. Bütün bu şartlara entelektüel bir direniş göstermeye çalışan birey ise birtakım sanatsal etkinlikler içerisinde, çevrenin bu olumsuz etkilerinden izole olmaya çalışır. Kendi dünyasını resim, müzik, dans, edebiyat, gezi vb. ile beslemeye, modernliğin dayattığı yaşantı, düşünce ve duygu parametrelerinden dışarıya çıkmaya ve özgün varoluş hikâyesini yazmaya çalışır. Bunu çabaya girişen bireyler çoğunlukla marjinalleşir ve toplumun geri kalanı tarafından yadırganır. Oluşan karşılıklı uzaklaşma sonucu birey, topluma yabancılaşır.

İşte modernist çerçevede üretilen edebî metinlerde mercek altına alınan karakterler bu iki grup yabancılaşmayı yaşayanlardır. Cemil Meriç şehir yaşantısının edebiyata yansımasını tartışarak “Roman, Homer destanlarındaki tutarlılığı ve huzuru aksettiremezdi artık.”⁸² der. Çoğunlukla marjinal, flanör, bohem, entelektüel, avangard gibi nitelemelerle anılan bireylerin antikahramanlaşma öyküsüdür modernist romanda karşımıza çıkan. Bu noktada Ian Watt, iş bölümü ve boş zaman kavramlarının romana etkilerine şöyle dikkat çeker:

“Romanın ortaya çıkışında iş bölümünün rolü büyüktür; bunun nedeni kısmen toplumsal ve ekonomik yapıda uzmanlaşma arttıķça modern yaşama romancının resmedebileceği ve okurlarının da ilgisini çekebilecek farklı karakter, davranış ve yaşantılara sahip insanların sayısının artması; kısmen de bu uzmanlaşmanın hem boş zaman miktarını artırarak romanın ihtiyaç duyduğu kitlesel okuru ortaya çıkarmış olması, hem de okurlarda yine okurlarda tatmin edeceği belirli ihtiyaçlar yaratmış

⁸⁰ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 321.

⁸¹ Marx, Engels, **Komünist Manifesto**, s. 73.

⁸² Meriç, **Kırk Ambar** s. 130.

olmasıdır. En azından T. H. Green'in genel yaklaşımı bu yöndeydi: 'İş bölümü ilerledikçe, daha yararlı yurttaşlar haline gelmemize karşın, sanırım insan olarak bütünselliğimizi kaybediyoruz. ... modern toplumun kusursuz örgütlülüğü, serüven heyecanını ve bağımsız çalışma şansını ortadan kaldırmıştır. Yaptığımız işlerde insani yanımıza hitap eden çok az şey var.'⁸³

İnsanın yaşadığı yerle, yaptığı işle, çevresindeki insanlarla arasına giren bu yabancılaşma hali yersizyurtsuzluk düşüncesine yol açar.

2.5. Yersizyurtsuzluk Düşüncesi

Modernleşme insanı doğadan ve döngüsel bir hayatın güvenilirliğinden uzaklaştırmakla hem fiziken hem ruhen yerleşiklikten çıkmaya zorlar. "Yersizyurtsuzlaştırma, kodun tanındığı bir uzamdan, anlamını yitirdiği bir uzama geçiştir."⁸⁴ Yeni uzam yeni kodları benimsemeyi gerektirecektir. Bu süreç yalnız uzamsal değil aynı zamanda düşünsel bir alanı kapsar. Sadık Erol Er, "Felsefi Nodmanlık: Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair"⁸⁵ başlıklı yazısında modern insanın bireyselleşme öyküsü içinde yaşadığı yalnızlık, gezginlik ve evsizlik hâlleri üzerine düşünür. Modernleşme gelecek odaklı bakışı geçmişle olan bağları koparmayı gerektirir. Böyle bir yaşantı içinde bireyin ulaşacağı nokta, köksüzlük ve yersizyurtsuzluk olur.

Gaston Bachelard'ın, "Ev bizim dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi, ilk evrenimizdir; ev, gerçek bir kozmostur."⁸⁶ şeklinde ifade ettiği bakış açısı gezgin, göçebe ruhlu bireylerin dünyasında geçerliliğini kaybeder ve olumsuz anlamlar yüklenmeye başlar. Bu noktadan itibaren "evsizliğe övgü"⁸⁷ öne çıkar. Flanörler, gezginler, seyyahlar, göçebeler vb. için ev statikliğın, duvarlarla sınırlandırılmanın, kalıplara ve rutinlere riayet mecburiyetinin mekânıdır.

Sabit bir yaşam alanı olan eve, etrafını saran eşyalara olumsuz bir bakış yönelten bireyin durumunu Baudelaire'in "İki Oda" adlı manzumesinde izleyebiliriz. Baudelaire'e göre ruh, bu kapalı odalarda "pişmanlık ve arzu kokan tembel bir

⁸³ Watt, **Romanın Yükselişi**, s. 81.

⁸⁴ Berardi, **Kahramanlık Patolojisi**, s. 115.

⁸⁵ Sadık Erol Er, "Felsefi Nodmanlık: Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair", **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 45-56.

⁸⁶ Gaston Bachelard, **Mekânın Poetikası**, Çev.: Alp Tümertekin, 2. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2014, s. 34.

⁸⁷ Er, **a.g.m.**, s. 46.

banyoda yıkanıyor” gibidir. “Uyurgezer bir yaşam” içinde görülen eşyaların “biçimleri uzamış, bitkin ve hantallaşmış”tır.⁸⁸ Böylece evin, odanın, eşyaların, uyum içinde akan zamanın anlamı değişir:

“Bu tavuk kümesi, bu berbat yer, bu ebedi sıkıntıyla dolu gün benimdir. İşte budalaca, tozlu, kırık dökük eşyalar, alevsiz, korsuz ocak, tükürük içinde; hazin pencereler, tozlu camlarına yağmur çizgiler çekmiş; karalanmış ya da bitmemiş yazılar; kalemin uğursuz tarihlere işaret koyduğu masa takvimi!

O öylesine duyarlı büyülendiğim, bir başka dünyanın o güzel kokusunun yerini, yazık, şimdi bilmem hangi iğrenç küflerle karışık pis bir tütün kokusu almış! Üzüncün acı kokusu var şimdi burada, soluduğum havada.

[...]

İnanın, saniyeleri şimdi daha güçlü, daha sesli duyuyorum içimde ve her geçen saniye, fişkırpıp saatin sarkacından: ‘Ben yaşamım, dayanılmaz, katlanılmaz Yaşamım!’ diyor. İnsanın yaşamında bir saniye daha vardır, görevi iyi haberi vermektir, herkese tarifsiz bir korku salan iyi haberi vermektir.

Evet! Zaman sürdürüyor saltanatını; zorba egemenliğini yeniden ele aldı. Dürtüyor beni, sanki öküzümü gibi, çifte övendiyesiyle: Deh, deh hayvan! Ter dök, köle! Yaşa, nalet!”⁸⁹

Baudelaire, yaşamın kendisini çağıran sesini sokaklarda arayacaktır. “Hep bulunmadığım yerde rahat edeceğimi sanırım” dediği “Dünyanın Dışında Olsun da Neresi Olursa Olsun” adlı manzumesinde ruhuyla yerleşilecek yeni bir yer bulmak için tartışır. Fakat önerilerinden hiçbirine cevap vermez ruh. “Ölü mü ne?” Yeni bir eve taşınmak için dünyanın dört yanına uzanan tekliflerin sonunda ruh, “bilgece” seslenir: “Neresi olursa olsun! Neresi olursa olsun! Yeter ki bu dünyanın dışında olsun!”⁹⁰

Bu dünyaya sığamama psikolojisi, kendini bu dünyada hiçbir yerde rahat, huzurlu ve evinde hissedememe duygusunun, yersizyurtsuzluğun ifadesidir bu. Evsizlik, yersizlikyurtsuzluk, her türden iktidar biçimini reddeder, yadırgar. Deleuze, bu durumu “Göçebe Düşünce”⁹¹ makalesinde bir “kodsuzlaştırma süreci” olarak ele alır. Hiçbir yere ait olamayan, hiçbir düşünceye bağlanamayan birey, edebî eserlerde bazen flanör, bazen aylak, bazen marjinal yönü öne çıkan bir antikahraman olarak yer almaya başlar.

Entelektüel birey, kimi zaman toplumsal uyumu ve iş birliğini tercih edebilir. Bu durumda otoriteler ile halk arasındaki uzlaşmayı sağlamaya çalışan aktörlerden biri

⁸⁸ Charles Baudelaire, **Paris Sıkıntısı-Küçük Düzyazı Şiirler**, Çev.: Erdoğan Alkan, 3. Bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2016, s. 22-25.

⁸⁹ A.e., s. 24-25.

⁹⁰ A.e., s. 141-142.

⁹¹ Gilles Deleuze, **İssız Ada ve Diğer Metinler**, Çev.: Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2009, s. 389-404.

olur. Fakat bir antikahramanın entelektüelliği çoğunlukla bu çizginin dışındadır. Modernist bir tavırla, uyumsuzluğun altını çizmeyi seçen, çoğunluğun dışında kalmayı tercih eden, azınlığın bir üyesi olarak varoluşunu kuran, toplumdaki iktidar biçimleri ile çatışmalı bir pozisyonda onlara karşı direnen birey olarak entelektüel, antikahramanın yersizyurtsuzluk durumunu yaşar. Bu iki tür entelektüeli Edward Said şöyle karşılaştırır:

“Hayatları boyunca bir toplumun mensubu olmuş entelektüeller bile, bir bakıma içeridekiler ve yabancılar diye ikiye ayrılabilirler: Bir yanda toplumun mevcut haline tamamen ait olanlar, onun içinde yoğun bir aykırılık ya da uyumsuzluk duygusu hissetmeksizin barınanlar ki bunlara evet deyimler diyebiliriz; öte yanda hayır diyenler, güç, şan ve şöhret edinmeme anlamında yabancı ve sürgün olan bireyler. Yabancı olarak entelektüelin izlediği mecraı belirleyen kalıbı en iyi anlatan söz sürgünlüktür. Yani asla tamamen uyumlu olmama; kendini her zaman, deyim yerindeyse, ‘yerliler’in işgal ettiği aşına muhabbet dünyasının dışında hissetme; çoğunlukla intibak etmek ve milli çıkarları gözetmek gibi tuzaklardan uzak durma eğiliminde olma, hatta bu tür tuzaklardan hiç hazzetmeme durumu. Bu metafizik anlamıyla sürgün, entelektüel için huzursuzluk, hareketlilik, devamlı tedirgin olup başkalarını da tedirgin etmek demektir. Geçmişte kalmış ve herhalde daha istikrarlı bir nitelik arz eden evde olma durumuna geri dönemezsiniz; maalesef yeni evinize de asla varamazsınız, yeni eviniz ya da durumunuzla özdeşleşemezsiniz.”⁹²

Naci İspir, yersizyurtsuzluğun köklerine yaptığı yolculukta *kiniklerle*⁹³ karşılaşır. Kinik anlayışın modernitenin de tartışma noktalarından biri olacak şekilde -kamusal bir perspektifi de bulunan- bir evsizlik durumuna işaret ettiğini söyler:

“Bilge insan için sınırları çizilmiş hiçbir yurt yeterli olmayacaktır. Bu yüzden Kinikler kendilerini yurtsuz görür ve hiçbir şekilde devlete aidiyet duymazlar. Erdemli insan belli bir devletin değil, dünyanın yurttaşdır. Onu belirleyen devletin yasaları değil, erdemin yasalarıdır. Kinikler için ideal devlet, gerçekte her devlet varlığının ortadan kaldırılması anlamına gelir. Bütün insanların bir arada yaşadıkları, hiçbir ulus, belli yasalar ve belli sınırların olmadığı devlet.”⁹⁴

Yersizyurtsuzluk duygusunun sebeplerinden biri de sosyal ve ekonomik bağlamlar başta olmak üzere pek çok alanda süreklilik fikrinin zedelenmesidir. İnsanî ilişkilerinde veya işinde devamlılıktan uzaklaşan birey, aidiyet hissini kaybetmeye başlar. Bauman, bu süreçte modernleşmenin “ağır modernite” koşullarından çıkarak esnekliğin, belirsizliğin ve kısa vadeliğin yükseldiği bir anlayışa vardığı tespitini

⁹² Edward Said, **Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı**, Çev.: Tuncay Birkan, 8. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018, s. 63-64.

⁹³ Kinik anlayışa tezimizin ilerleyen bölümlerinde, antikahramanın “kayıtsızlık” özelliğini incelediğimiz başlık altında ayrıntılı şekilde değinmekteyiz.

⁹⁴ Naci İspir, “Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylıklık**, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 69.

yapar: “‘Esneklik’ günün sloganıdır ve emek piyasasına uygulandığı zaman ‘bildiğimiz haliyle’ işin sonunu, kısa vadeli sözleşmelerle ya da sözleşmesiz, hiçbir güvencesi olmayan, ‘ikinci bir uyarıya kadar’ süren konumlarda çalışma anlamına gelir.”⁹⁵ Bauman, insanları yersizyurtsuzluk duygusuna iten küreselleşmeyi ise “yeni dünya düzensizliği” olarak niteler. Eski düzen anlayışının imkânsızlığını ve belirsizliğin hâkimiyetini şöyle açıklar:

“Dünyanın karmaşıklığını düzgün ve kapsamlı bölümlere sığdırmak için yapılan hiçbir girişimin başarılı olma ihtimali olmadığı için, mübhemliğin yenilgiye uğratılması ve güvenlik arayanların çektiği eziyetlerin durdurulması olası değildir. Açılan kartlar tam tersini göstermektedir: Düzen arzusu ne kadar yoğun, düzen kurma çabaları ne kadar çılgınca olursa, mübhem kalıntıların hacmi o kadar büyük ve onların yaratacağı endişe o kadar derin olacaktır. Kişinin kendisini ileriye doğru itme ve kendisini yoğunlaştırma kaygısı kendi kendini yenilgiye uğratan bir etkinlik içinde geri teptikçe, düzen kurma çabasının sonuca ulaşması için pek az şans vardır.”⁹⁶

Düzen fikri değer kaybına uğramıştır. İnsanlar artık düzenli, kararlı, yerleşik, sabit, değişmez olanı değil düzensiz, değişken, seyyar, hareketli, dönüşüme açık olanı elde etmeye önem vermektedir. Bu durum bireylerin aile yaşantısından iş hayatına, düşünce dünyalarından duygusal karakterlerine kadar nüfuz eder. İşte antikahramanların çizimine bu “hiçbir seçeneği olmayan yerleşikli[ğin], hızla değerli bir nitelikten bir dert kaynağına dönüş[me]”⁹⁷ hali yansır.

2.6. Türk Modernleşmesinde Bireyselleşme Süreçleri

Osmanlı’nın modernleşme hareketleri 19. yüzyılın ikinci yarısında ivme kazanır ve insana etki etme gücü belirginleşir. 17. yüzyıldan itibaren izlenen temaslar ise daha çok siyasi, diplomatik ve ticarî düzeyde olmuş, kültürel sahaya yansımamıştır. Bu dönemlerde toplumsal ve edebî düzeylerde bir ilişkiden bahsetmek için oldukça erkendir.⁹⁸ Lale Devri’nde Batı ile ilişkide sosyal hayat önce gelir. Fakat henüz edebiyata, Osmanlı aydınlarının duygusal, düşünsel dünyalarına ve toplum içerisindeki bireylere nüfuz eden asıl süreç başlamamıştır.⁹⁹

⁹⁵ Bauman, **Bireyselleşmiş Toplum**, s. 38.

⁹⁶ **A.e.**, s. 50.

⁹⁷ **A.e.**, s. 57.

⁹⁸ Orhan Okay, **Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı**, 3. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 14-16.

⁹⁹ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923)**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, t.y., s. 5-9.

1839'da Gülhane Hatt-ı Hümayunu, yani Tanzimat Fermanı ilan edilir. Bu ferman “yeni bir medeniyet çevresine girmenin kaçınılmaz olduğunun resmîleşmesidir.”¹⁰⁰ Bu fermanla vizyon olarak Batılı bir açılım sözü verilir.¹⁰¹ Batılılaşma hamleleri, eski-yeni şeklinde iki zıt kutbun oluşmasına neden olur. İslah anlayışının, yani eskiyi iyileştirerek devam ettirme çabalarının yanında bir bütün olarak yeninin kurulması da hedeflenir. Tercüme Odası'nın açılması Batılılaşma yolunda önemli bir adım olur. Batı ile tanışıklığı artıracak ilk tercüme hamleleri birbirini izler. Bu tercüme faaliyetleri sayesinde roman türü de pek çok yeni türle birlikte edebiyatımıza girmiş olur.¹⁰²

Gazeteler aracılığıyla, Batılılaşma olarak anılan modernleşme sürecinin topluma daha kapsamlı ve hızlı şekilde nüfuzu amaçlanır. Edebî sahada ise gazetelerde genelde toplumsal kaygılarla yayımlanan roman tefrikaları bu yeni türün okur kazanması sağlar.¹⁰³ Ali Budak gazetesinin 19. yüzyılda bir “modernleşme aracı” olarak kullanımını şöyle özetler:

“Bir modernleşme aracı olarak gazeteler toplumu Batı yönünde değiştirir ve dönüştürür; edebiyatı yeni bir yörüngeye oturturken, iki taraflı bir işlev içinde görünmektedirler. Birinci tarafta, halkı bilgilendirme ve yönlendirme vardır. Çağdaş Batı'nın ister fikrî olsun isterse teknik, bütün önemli verimlerini sayfalarına taşımış, tanıtmış ve öğretmişlerdir. Belli konulara ısrarla dikkat çekerek tabii bir bakıma yönlendirici de olmuşlardır. İkinci tarafta, gazetesinin kitle iletişimindeki gücünün belirleyici unsurları; yayma ve benimsetme vardır. [...] Yeni düşünceler ve bilgiler, çok sınırlı bir kesimin dar çevresinden taşmış, toptan bir değişim ve dönüşüm saikleri olmuşlardır.”¹⁰⁴

Tanzimat'tan itibaren aydınların ana amacı toplumu modernleşme ekseninde dönüştürmek olur. Bütün bu yenilik hamlelerinde *terakki* kelimesi etrafında “Nasıl Batılılaşacağız?” yani aslında “Nasıl modernleşeceğiz?” sorusuna cevaplar aranır. Yenileşme çabaları içinde doğan ikiliğin yankıları değişik boyutlar kazanarak günümüze kadar devam eder.

¹⁰⁰ İnci Enginün, **Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat'tan Cumhuriyet'e (1839-1923)**, 3. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007, s. 22.

¹⁰¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 3. Bs., İstanbul, YKY, 2008, s. 126-128.

¹⁰² A.e., 138-145.

¹⁰³ Ali Budak, **Batılılaşma ve Türk Edebiyatı, Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme**, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2008, s. 374-409.

¹⁰⁴ A.e., s. 409.

Osmanlı'nın Batılılaşma/modernleşme sürecinde terakki ve medeniyet kavramlarına yapılan vurgular, Avrupa'nın Realist ve Aydınlanmacı fikirlerine uyum çabalarının bir ifadesi olur. Bunu yaparken Batılılaşma hamleleri kutsanarak adeta bir din gibi ele alınır. Örneğin Reşit Paşa dönemi Şinasi tarafından "asr-ı saadet"e benzetilir ve paşanın kendisi de "medeniyet resülü" olarak anılır.¹⁰⁵ *Haluk'un Amentüsü*'nde bilim ve teknik bir din gibi işlenir ve öte dünya fikri yok sayılır.¹⁰⁶ Fakat Pozitivist anlayışın inanç ve gelenekler dairesinde bir yaşam süren Osmanlı toplumu ile örtüşmediği de açıktır. Batılılaşma hamleleri "hem gerilikten kurtulmanın çaresi olarak görülüyor hem de kendi geleneklerimizle, ahlak anlayışımızla, yaşam biçimimizle kolay uzlaşamayacak birçok yeniliğe kapıları açtığı için kaygılar uyandırıyor[r]." ¹⁰⁷ Servet-i Fünûn döneminde Batı medeniyetine uyum sağlama yolundaki görüşler keskinleşir. Avrupa'nın hem kültürünü hem dış yaşam koşullarını bir arada benimsemek gerektiği görüşü yaygınlaşır. Hilmi Yavuz, Türkiye'deki modernleşme deneyimi içinde geçmişi toptan reddetmeyi öngörenlerin "bir tür avangardcılık" içinde olduklarını ifade eder:

"Türkiye'de Tanzimat'tan bu tarafa modernleşmede yapıcı, üretici ve inşa edici, pozitif bir tavır alıştan çok, geçmişe karşı bütünüyle olumsuzlayıcı, hatta yıkıcı bir negatif tavır alış hâkim olmuştur. Modern olmak, geçmişi unutmak, geçmişten kalan ne varsa, neredeyse tümünü elinin tersiyle silkip atmakla işe başlamak anlamına gelmiştir. Türkiye'nin modernleşmesi, deyiş yerindeyse, bir tür avangardcılıktır."¹⁰⁸

Modernleşmeyi bir akıl, bilim ve teknik dini olarak yaşama fikri Tefik Fikret tarafından ısrarla dile getirilir: "Bir gün yapacak fen şu siyah toprağı altın/ Her şey olacak kudret-i irfanla... inandım."¹⁰⁹ Onun bu görüşlerinin karşısında Batı'nın bilim ve teknikteki ileri konumunu onaylayan ve kendimize mal etmemizi elzem gören, fakat bunu yaparken İslamın ve mazinin yozlaşmamış gücünden de ayrı düşülmemesi

¹⁰⁵ Prof. Dr. İsmail Parlatır, "Şinasi", **Tanzimat Edebiyatı**, Haz.: Prof. Dr. İsmail Parlatır vd., Ankara, Akçağ Yayınları, 2006, s. 89.

¹⁰⁶ Prof. Dr. İsmail Parlatır, "Tefik Fikret", **Servet-i Fünûn Edebiyatı**, Haz.: Prof. Dr. İsmail Parlatır vd., 2. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2011, s. 76-78.

¹⁰⁷ Mürşit Balabanlılar, "Anadolu Romanlarında Eylem Ögesi Ağır Basar", Berna Moran, **Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar**, 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 187.

¹⁰⁸ Hilmi Yavuz, *Alafrangalığın Tarihi: Geleniğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi*, 2. Bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2010, 79.

¹⁰⁹ İnci Enginün, Zeynep Kerman, **Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 1: Şiir (1860-1923)**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011, s. 253.

gerektiğini savunan “Doğrudan doğruya Kur’an’dan alıp ilhamı/Asrın idrakine söyletmeliyiz İslamı”¹¹⁰ teziyle Mehmet Akif yer alır.

Edebiyat, Tanzimat’tan bu yana “sanat için sanat” ve “toplum için sanat” söylemleri ile ayrıştırıla gelmiştir. Her iki görüşün içerikleri Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık, Turancılık gibi ideolojilerin ve Romantizm, Realizm, Sembolizm, Pozitivizm gibi akımların tesirleri altında üretilmiştir. Türkiye’de yaşanan modernleşme süreci bireyleri pek çok karşıtlıklar barındıran görüş ve ideolojilerle karşı karşıya bırakır.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın “Yeni Türk edebiyatı medeniyet krizi ile başlar.”¹¹¹ ifadesi Osmanlı/Türk modernleşmesi için dile getirilmiş kilit cümlelerden biridir. Modernleşme, eski-yeni karşıtlıkları kurarak ürettiği düşünce, yapı, eylem ve sanat vb. ürünleri “yeni” olarak vitrinine koyarken kendinden önceki unsurları yıkmayı amaçlar. Doğu toplumlarında Batılılaşmanın başlangıcındaki olumlu tavrın ilerleyen dönemlerde reddediş direnci ile iç içe geçtiğini Daryush Shayegan’nın değerlendirmelerinden okuyabiliriz:

“İslam dünyası Batı’nın maddi gücüyle karşılaşmasının başlarında, kendi gecikmesini ve onu Avrupa’dan ayıran uçurumu büyük bir şaşkınlıkla fark ettiği zaman bu gücü önce övgüyle karşılamış; Batı etkisine kapılıp en uçuk fantazmları diriltmeye başladığıdaysa uğursuz olarak değerlendirmiştir. İlk tepki alabildiğince coşkulu olmuş, ikincisiye aksine, saplantılı bir reddedişin histerili dilini benimsemiştir.”¹¹²

Murat Belge ise “Türk Edebiyatında Doğu-Batı Sorunsalı”¹¹³ adlı yazısında bu durumu, edebiyatımızın “içine doğduğu bir beşik” olarak niteler:

“Belirli bir denge içinde, bir bölgesi öbürlerinden çok fazla farklılaşmadan, ağır aksak yürüyen dünyanın temposunu Batı değiştirdi. O gün bugündür, dünyanın geri kalan kısmı, gitgide hızlanan bu yarışta altta kalıp ezilmemek ‘başarı’ derecesinde, isteyerek ya da metazori, ama sonuçta temellerini Batı’nın attığı ve sınırlarını şimdiye kadar büyük ölçüde Batı’nın çizdiği sanayi ve sanayi sonrası toplumun kurumlarını kurmak yolunda kararlı bir çaba var, dünyanın her yerinde.”¹¹⁴

Bu çabanın başladığı noktada geçmişin ve günün şartları arasındaki zıtlıklar, toplumun modernleşme karşısında tereddüt ve tepkilerine yol açar. Bu süreç eski-yeni,

¹¹⁰ Mehmet Akif Ersoy, **Safahat**, Haz.: M. Ertuğrul Düzdağ, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2012, s. 378.

¹¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007. s. 104.

¹¹² Shayegan, **Yaralı Bilinç**, s. 13.

¹¹³ Murat Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009, s. 94-110.

¹¹⁴ A.e., s. 94-95.

alafranga-alaturka, Doğu-Batı, geleneksel-modern, ilericilik-gericilik gibi kutuplar arasında ilerler. Batı gibi olma arzusunun önünde Batı'ya karşı dik durabilme ve onunla mücadele edebilme amaçları belirir. Çünkü Batı, ulaşılması gereken bir medeniyet, teknik ve bilim merkezi olmakla birlikte, aynı zamanda soyut-somut savaşlarla karşımızda yer almış bir tehdit unsuru olarak konumlandırılmıştır. Murat Belge bu durumu “özlem-nefret ilişkisi”, Nurdan Gürbilek, “etkilenme endişesi”¹¹⁵, Jale Parla ise “babasızlık sendromu”¹¹⁶ nitelemeleri açıklarlar. Daryush Shayegan bu süreçte yaşanan “çifte yanılısma” durumunu şu şekilde açıklar:

“Çifte yanılısma bu kimlik katılaşmasının kaçınılmaz sonucudur ve tecrübesini bilinçdışı bir Batılaşma ile kültürel bir şizofrenide bulur. Batılı değerler defedilmek istenirken, gayriihtiyari Batılılaşılır ve Batı'nın yan ürünleri benimsenir; olduğu gibi kalmak istenirken gerçeklikten kopulur ve narsisizmin halisülasyon evresine yapışılıp kalınır. Zihinsel ve psikolojik tıkanmalara yol açıp sayıklamayı andırır bir çarpıklık dünyası yansıtan da bu iki varlık parçasının birbirine uymazlığıdır. Böylece bilişsel bir mesele koyar ortaya. Varlığın iki yarısı aynı anda iki farklı zamansallık içinde, iki farklı dalga boyunda yaşadığı için, bunları yamalamadan birleştiremeyiz.”¹¹⁷

Bu melezleşmenin bireyler üzerindeki etkisini Türk romanının kuruluşundan itibaren roman kişilerinin karakterizasyonunda takip etmek mümkündür. Arka arkaya gelen I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı yılları boyunca devletin, sanatçıların ve toplumun gündemine millilik problemi, savaşlar, varlık yokluk mücadelesi, düşmanlar/hainler, Anadolu İstanbul karşıtlığı gibi konular hâkim olur. Dolayısıyla romanlarda karakterizasyon Servet-i Fünûn dönemindeki bireysellik vurgusundan uzaklaşır ve bu konulara uygun olarak geleneksel kahraman modeline yaklaşır.

Tanzimat döneminin alafranga züppeleri ise Milli edebiyat içinde birer “hain”e dönüşmüştür. Vatan ve millet davasını seslendiren, bu yönde yaşanan büyük acı ve sıkıntıların bir nevi tarihçesi hâline gelen roman, reel hayatta gösterilen cansiperhane kahramanlıkları ve bu davayı engellemeye, yok etmeye çalışan düşmanları/hainleri yine karşıtlıklar ekseninde yansıtmaya devam eder. Böyle bir dönemde kahramanın içe bakış, kendine dönme, özvarlığını çevreden bağımsız olarak analiz etme ve tanımaya çalışma gibi yönelimleri perspektif dışıdır.

¹¹⁵ Nurdan Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe**, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

¹¹⁶ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri**, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.

¹¹⁷ Daryush Shayegan, **Melez Bilinç**, Çev.: Haldun Bayrı, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 46-47.

Millî mücadelenin kazanılması ve Cumhuriyet'in kurulmasından sonra Anadolu'daki genel görünüm özgürlüğü kazanmanın gururuyla birlikte büyük bir yoksulluk ve yorgunluk içerir. Balkan Savaşları'ndan beri süren dönemde nüfusun önemli bir kısmı kaybedilmiştir. Bu hâlde savaşın izlerini hızla silip ideal olarak belirlenen çağdaş yaşama toplu bir geçiş oldukça zordur. Öte yandan Cumhuriyet'in laiklik ilkeleri etrafında gelişen uygulamaları, inanmış Anadolu insanını değişime zorlar. Hilafetin kaldırılması, şer'i hukuktan çıkılarak tamamen Batılı bir hukuk sistemine bağlanması, tekke ve zaviyelerin kapatılması, Latin alfabesine geçilmesi, kılık kıyafetten ölçü birimlerine kadar her şeyin Batı esaslarına göre yeniden düzenlenmesi söz konusudur. Bu değişimler, halk kanadında olduğu kadar aydınlar arasında da tartışmaları beraberinde getirir.

Devlet eliyle dizayn edilmeye çalışılan bu modernlik projesi karşısındaki isyan hareketleri ve uyumsuzluklar ise göz ardı edilir veya bastırılır. İçinden doğup geldiğimiz Doğu medeniyetine ait maddî ve manevî her türlü değerden uzaklaşmayı öngören bir anlayışta, geçmişi temsil eden her şeyin reddi esas olur. İnkılapların birer ödev olarak halkın önüne konulduğu, yapılanların “hata düzeltme” olarak sunulduğu bir “temizlik” dönemi yaşanmıştır.¹¹⁸

Böyle bir dönemde toplum düzeyinde bir yabancılaşma kaçınılmaz olmuştur. Bu dönemde edebiyat, Cumhuriyet'in idealleri ile toplum arasındaki bağı kurmakta işlevsel olarak kullanılır. İstenen toplumsal çerçeve, modern ulus devlet ilkelerini benimseme, yayma ve geliştirme yönündedir. Uluslaşma sürecinde bireylerden “hayal edilmiş siyasal bir topluluk”¹¹⁹ olarak ulus bilinci içinde yaşamaları istenir. “Sanat

¹¹⁸ Bernard Lewis'in Atatürk'ün bir söyleviden yaptığı şu alıntı, inkılapların genel psikolojisini vermesi açısından dikkate değerdir: “Arkadaşlar bizim ahenkli, zengin lisanımız yeni Türk harfleriyle kendini gösterecektir. Asırlardan beri kafalarımızı demir çerçeve içinde bulunduran, anlaşılmayan ve anlamadığımız işaretlerden kendimizi kurtarmak ve bu lüzumu anlamak mecburiyetindeyiz. Yeni Türk harflerini çabuk öğrenmek gerek. Her vatandaşa, kadına, erkeğe, hamala, sandalcıya öğretiniz. Bunu vatanperverlik ve milliyetperverlik vazifesi biliniz. Bu vazifeyi yaparken düşününüz ki bir milletin, bir toplumun yüzde onu, yirmisi okuma bilir, yüzde sekseni, doksanı bilmezse bu ayıptır... Bu hata bizde değildir. Türk'ün seciyesini anlamayarak kafasını birtakım zincirlerle saranlardadır. Artık mazinin hatalarını kökünden temizlemek zamanındayız. Hataları tashih edeceğiz. Bu hataların tashih olunmasında bütün vatandaşların faaliyetini isterim... Milletimiz yazısıyla, kafasıyla bütün uygarlık aleminin yanında olduğunu gösterecektir.” Aktaran: Bernard Lewis, **Modern Türkiye'nin Doğuşu**, Çev.: Boğaç Babür Turna, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2008, s. 373.

¹¹⁹ Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması**, Çev.: İskender Savaşır, 7. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014, s. 21.

hayatı sadece kopya etmez, aynı zamanda ona bir şekil de verir.”¹²⁰ Cumhuriyet’in temellerini güçlendirecek, demokrasiyi özümsemiş, asriliğin gündelik davranış ve yaşayış rutinlerine, düşünce kalıplarına uyan (veya uymakta zorlanan) kahramanları ile öne çıkan eserler verilir.¹²¹

1940’lı yılların sonlarına kadar sosyal yaşantı Cumhuriyet ideolojisine ve dejenere olmayan bir Batılı anlayışı benimsemeye endekslenir. Bunu sağlama yolunda entelektüeller, büyük oranda siyaset ile kol kola bir programın açıklayıcısı, ikna edicisi ve uygulayıcısı rolündedirler. Levent Cantek’in *Türkiye’nin Buluş Çağı* adlı eserinde “denetleyici kuşak” olarak adlandırdığı bu aydınlar, Cumhuriyet devrimlerinin yerleşmesi ve ülkenin çok yönlü kalkınması için halkı ehlileştirmeyi idealleştirirler.¹²²

Cemil Meriç modernleşme sürecini dışıl Batı’nın karşısında ayartılan eril Doğu’nun durumu olarak ele alır. Osmanlı’da böyle ifşaya bağlanacak bir yaranın-günahın bulunmamasından dolayı romanın da doğal olarak gelişmediğini, buna ihtiyaç olmadığını ifade eder. Romanın değerleri ters yüz etmeye dayalı bir haysiyet tamiri, insanı oyalamaya yarayan bir eğlencelik, dışıl bir zihniyetin ürünü olduğu değerlendirmesinde bulunur. Ne var ki Meriç’in düşünceleri tezatlarla doludur. Bir yandan da Fransız Aydınlanmacıları şahsında ve Batı perspektifinde romanı alkışlar. Doğu’da romanın gelişme sürecini ise kutsal değerlerin tahribine yol açtığı gerekçesiyle eleştirir.¹²³ Aslında bu çelişkileri ile Meriç, Türkiye modernleşmesinin genel hatlarını da vermiş olur.

Şinasi’nin ifadesiyle “Asya’nın akl-ı pirânesi ile Avrupa’nın bıkır-i fikrini izdivâç ettirmek” çizgisinin yakalanmaya çalışıldığı Batılılaşma süreci, iki medeniyet arasında bir sentez fikrinden beslenir.¹²⁴ Bu senteze ulaşmadaki problemleri yansıtan roman kahramanları, olumsuz birer dandy prototipi sayılabilecek alafranga züppeler-hainler olarak karşımıza çıkarlar. Bir idealin, başarının, cesaretin, kutsallığın timsali olması umulan kahramanın bocalayışı, millî edebiyat döneminde Kurtuluş Savaşı romanlarında bir nebze aşılmış görünse de bu, geleneksel kahramanın kalıcı bir şekilde

¹²⁰ Rene Wellek, Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, s. 128.

¹²¹ Murat Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 105.

¹²² Levent Cantek, *Cumhuriyet’in Buluş Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950)*, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 13-33.

¹²³ Meriç, *Kırk Ambar*, 138-141.

¹²⁴ Mehmet Kaplan, *Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri*, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1948, s. 47.

geri döndüğü anlamına gelmez. Söz konusu durum, zor yıllarda hemen her türlü bireyselliğin ve özerkliğin askıya alınma hâlinin romanda da izlenmesinin bir ifadesidir.

Levent Cantek, 1940'lı yıllara kadar gelen “denetleyici kuşağı”, sosyal-entelektüel ortamı ele alan “yükselen kuşak”ın takip ettiğini belirtir. Aziz Nesin, Mahmut Makal, Orhan Veli, Sabahattin Ali gibi isimleri burada sayar. Cumhuriyet'in ve devrimlerin ortaya koyduğu kanonik yaşantı ve düşünüş çerçevesine tehdit sayılabilecek her şeye karşı gösterilen aşırı otoriter yaklaşıma muhalif bir tutum sergileyen bu kuşağın mensupları, marjinalliğin, farklılıkların, özgünlüklerin yaşam alanına eğilirler. Kolektif aklın hâkimiyeti altında yaşamın dışında bireysel tercih ve düşüncelerin değerine dikkat çekerler. Dolayısıyla 1950'lerde toptan değişen bir siyasi atmaosferin de etkisiyle Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki ülkülere bağlı ve adanmış hayatları öngören yaklaşım, sosyal-kültürel yaşantıdan geri plana çekilir.¹²⁵ Bu durum elbette, edebî eserlere de yansır ve roman kahramanları, toplumun ideallerinin karşısındaki iflah olmaz züppe tipler olmanın ötesinde özgün bireysellikleriyle öne çıkan kimlikler olarak kurulmaya başlanır.

1950'lerde II. Dünya Savaşı'nın da geride kaldığı yıllar olmasına rağmen savaş ve yokluk dönemlerinin etkileri devam eder. 1946 seçimleri ile çok partili hayata geçilmesiyle yeni bir toplumsal değişim evresi başlar. Bu demokratikleşme süreci Türk modernleşmesinin de hız kazanmasını sağlar. Fakat bir yandan da 27 Mayıs 1960 Darbesi, 12 Mart 1971 Muhtırası ve 12 Eylül 1980 Darbesi ile toplum ve demokrasi yaşantısında büyük sarsıntılar yaşanır.¹²⁶ Siyasi hayattaki çalkantılar, bireylerin yaşamlarına doğrudan etki eder. Darbe dönemlerinin baskıcı uygulamaları ekonomiden kültür sanat etkinliklerine kadar her alanı olumsuz etkiler. Bunun yanı sıra Kore'ye asker gönderilmesi (1950), Kıbrıs Barış Harekâtı (1974) gibi büyük çaplı müdahaleler de savaşı toplumun gündeminde tutar. Yine bu yıllarda özellikle öğrenci gençliği ve aydınlar arasında Komünizm'e duyulan ilgi, devlet tarafından kaygıyla karşılanır ve katı uygulamalarla bu ilgi bastırılmaya çalışılır.¹²⁷

¹²⁵ Cantek, *Cumhuriyet'in Buluş Çağı*, s. 25-33.

¹²⁶ Merve Demiriz, “Askeri Darbeler ve Türk Dış Politikası”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011, s. 43-53.

¹²⁷ Mehmet Samsakçı, *Siyaset ve Roman: Çok Partili Türkiye ve Türk Romanı*, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2014, s. 24-29.

1950-1980 yılları Türkiye’de siyasi, sosyal, ekonomik ve kültürel açıdan hayli çalkantılı bir dönem olarak yaşanmıştır. Bu süreçte çizilen antikahraman roman kişileri, temelde bireysel yaşantı ve psikolojilerine çekilmiş, yabancılaşmış bireylerdir. Çünkü “Her romancı kaçınılmaz olarak, kendi idrâk edebildiği, farkına varabildiği ve kuşatabildiği hayatı eserine taşıyabilir.”¹²⁸ Hiçbir yazar, içine doğduğu toprakların insan gerçeğinden ayrı düşünülemez. Fatma Erkman-Akerson bu duruma, “Edebiyat yapıtları oluşturuldukları toplumun değer yargılarından bağımsız değildirler.” sözleriyle dikkat çeker. “Yazarların oluşturdukları kahramanlar ve kahramanların çevresinde yer alan olaylar dizisi, içinde bulundukları toplumdan beslenir.”¹²⁹

1950-1980 arasında Türk edebiyatında, dış dünya gerçekliğini yansıtmacı bir bakışla aktarmayı amaçlayan toplumcu ve gerçekçi anlayışlar geçmişten gelen önemini korur. Fakat yazarların romanlarında o zamana kadarki ana problematik olan Doğu-Batı çatışmasının ağırlığını paylaşan yeni sorunsallara eğilmeye başladığı da gözden kaçırılmamalıdır:

Kurtuluş Savaşı’ndan sonra, bilindiği gibi, Batılılaşma sürerken bir yandan da Osmanlı döneminde mevcut olmayan burjuva ve işçi sınıfı oluşmaya başladı. Çünkü merkezî iktidarın Türkiye’yi ekonomik bakıdan güçlendirmek için başvurduğu yollar, sınıf ayrımını da beraberinde getirecekti ister istemez. Bu durumda burjuvanın ve toprak ağasının karşısında ezilen bir emekçi ve köy köylü sınıfının sorunları ön plana geçti. Bir başka deyişle, Batı-Doğu karşıtlığının yerini ezen-ezilen karşıtlığı aldı ve romanımızın konusunu, kişilerini büyük ölçüde belirledi.”¹³⁰

Yoksullukla ve geri kalmışlıkla mücadelesinde onu ezilen konumuna sokan pek çok etkenle savaşmak zorunda kalan bireylerin yaşantıları romanlara yansır. Ayrıca II. Dünya Savaşı’nın yol açtığı yıkımdan kaynaklanan korku ve güvensizlik duygusu, ideolojik kavgaların ve askerî darbelerin baskı psikolojisi de yoğun olarak işlenir. Özellikle sol ideoloji içinden çıkan ve 12 Mart romanları olarak anılan eserlerde siyasi ve sosyal şartların bireyi sürüklediği zorlu yaşam koşulları, kahramanın ideolojik görüşleri ve eylemleri yüzünden devletle ve toplumsal değerlerle yaşadığı çatışmalar, gördüğü baskılar işlenir. Ayrıca ekonomik problemler, Anadolu’nun yoksulluğu ve ihmal edilmişliği gibi konularla gelişen Köy edebiyatı,

¹²⁸ Fatih Andı, **Roman ve Hayat**, 2. Bs., İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004, s. 8.

¹²⁹ Fatma Erkman Akerson, **Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni**, s. 24.

¹³⁰ Mürşit Balanlılar, **a.g.m.**, s. 188.

zamanla bir kısır döngüye girse de Türk edebiyatına bir kulvar oluşturur. Bir yandan da yeni bir gerçeklik düzlemi yaratma ülküsü ile yazılan romanların giderek önem kazandığını da gözden kaçırmamak gerekir. Antikahraman özellikleri taşıyan başkişilere sahip romanlarda bu toplumsal çerçeveye olan tepki soyutlanma, marjinalleşme ve yabancılaşma eğilimleri ile ortaya konur. Bu romanlarda çoğu antikahramanın 1980 öncesinde yeterince dikkate alınmadığı ve okur ilgisinden uzak kaldığı da bir gerçektir. Söz konusu durum “okurun beklenti ufkuyla yapıt arasındaki uzaklık ve yakınlık derecesi”¹³¹ ile ilgilidir.

Foucault, modern toplumsal pratiklerinin sadece yeni endüstriler, yeni nesneler, yeni yaşam alanları üretmekle kalmadığının, aynı zamanda “bilgi öznesi”, adını verdiği “yeni özne”lerin oluşmasını da sağladığının altını çizer. Bu “bilgi öznesi”nin kendi tarihi olduğunu belirtir. Modernleşmenin, diğer bir adıyla bireyselleşmenin tarihidir bu. Foucault böylece bilgi öznesinin gelişimde gözetim ve denetim edimlerinin etrafında gelişen toplumsal yapının büyük rolünü hatırlatır.¹³²

Türkiye’de yaşanan modernleşme tecrübesinin yirminci yüzyılda çağdaş ulus devlet anlayışının gerekliliklerinin benimsenmesine yönelik uygulama, denetim ve gözetimlerin eşliğinde geliştiği düşünüldüğünde, “bilgi özneleri”nin oluşmasının bir ideal olarak konumlandırıldığı söylenebilir. Bilgi öznesinin, yani modernliği ideal hâline getirmiş, geleceği de bu ülkü uyarınca kurmaya ve ilerlemeye odaklanmış kişiliğin topluma empoze edilme sürecinde ortaya çıkan problemler, romanlarda antikahramanlar aracılığı ile görünür kılınır. Antikahramanlar ekseriyetle bilgi öznesi olmaktan varoluşsal ve tepkisel olarak uzaktır.

¹³¹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya**, 13. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 53.

¹³² Michel Foucault, **Büyük Kapatılma** s. 164.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ANTİKAHRAMANIN ORTAYA ÇIKIŞI VE GELİŞİMİ

Modernleşme, geçmişi sandığa kaldırılması gereken bir hatıra noktasına çekmiştir. İlerleme ülküsü ile her an kendini yıkan ve yeniden inşa eden bir vizyon içindedir. Makineleşmenin ve teknolojinin devleştiği, sanal dünyaların ve simülasyonların gerçeğin yerini aldığı bir çağda insanın sistemler içindeki konumu iyice küçülmüştür. Geçmişin dünyaya meydan okuyan, ona hâkim olan kahramanının bu bağlamda varlığını sürdürmesi mümkün olmaz. Kahramanın arayış arketipinin başarısızlık ve bilinmezlikle sonlanan kurgular içindeki seyri öne çıkar. Mutlak ve bütünüleyici öz arayışı, hayatı yönlendirici bir hedef olma niteliğini kaybeder.

Karl Marks'ın "Katı olan her şey buharlaşıyor."¹ cümlesiyle özetlene gelen bir süreç içinde geçmişin büyüğü hâlesi parçalanır; geleneğin bağlayıcılığı zayıflar. Modern insan, geçmişin simgeler evreninin çöküşünü görerek yaşamının referans noktalarını değiştirir. Böyle bir bağlamda artık geleneksel kahraman modelinin yerini antikahraman almaya başlar. Bahtin, roman kahramanının belirgin özellikleri üzerine düşünen çeşitli kuramcıların görüşlerine yaslanarak şöyle bir niteleme aktarır:

"Bir roman kahramanının, sözcüğün epik ve trajik anlamında bir 'kahraman' olmaması gerekir: Kendisinde olumlu olduğu kadar olumsuz özellikleri de, hem yüce hem bayağı, hem ciddi hem gülünç nitelikleri birleştirmesi gerekir; kahraman çoktan tamamlanmış ve değişmeyen bir kişi olarak değil, evrilmekte ve gelişmekte olan biri, yaşamdan ders alan bir kişi olarak resmedilmelidir. Epik, eski dünya için neyse roman da, çağdaş dünya için o olmalıdır."²

Bahtin, roman kahramanının geleneksel kahramandan ayrılmasını şart koşar. Aksi hâlde roman kahramanı, epiğin dünyasından gelen bir yama olarak inandırıcılığını ve çekiciliğini kaybedecektir. Bu noktada Bahtin, modernite öncesinde gelişen türlerin öngördüğü "gösterişli kahramanlaştırma biçimleri, dar ve yaşamla hiç ilgisi olmayan şiirsellikleri, monotonlukları ve soyutlukları, kahramanlarının ambalajlanmış ve değişmeyen mahiyeti"ni³ eleştirir. Bu değerlendirmeler roman türünün kahraman anlayışının antikahraman modeline evrilmesinin bir açıklaması

¹ Karl Marx, Friedrich Engels, **Komünist Manifesto**, s. 75.

² Mihail Bahtin, **Karnavalın Romanı**, s. 164.

³ A.e., s. 164.

olarak okunabilir. Bu evrilme sürecinde birer hazırlayıcı niteliği taşıyan karakter, tip ve kavramlara yakından bakmak gerekmektedir.

3.1. Hazırlayıcı Karakterler ve Tipler

Antikahramanın gelişim sürecinin birer parçası olan karakter, tip ve kimlikleri yakından inceleyeceğimiz bu kısımda geleneksel kahraman karakterizasyonundaki değişimlerin hangi aşamalardan geçtiği açıklığa kavuşturulacaktır. Bu bağlamda picaro, dandy, oblomovluk yapan, snop, bohem, flanör, aylak, alafranga züppe, entelektüel, avangard, marjinal, protagonist tip ve karakterlerin antikahramanı hazırlama ve çeşitlendirme şekilleri ortaya konacaktır.

3.1.1. Picaro

Avrupa’da 16. yüzyıl ile 18. yüzyıl arasında yazılan romanlar, picaro romanı olarak nitelenir. Picaro romanı için Gennadiy Pospelov, “Alt katmandan gelme, girişken bir insanın toplumsal basamakları tırmanarak yükselişidir.” der. Picaro karakterlerin devingen yapılarına yoğunlaşıldığını, fakat iç dünyalarının gelişmemiş olduğunu söyler.⁴

Murat Belge ise pikareksin “tam roman sayılmasa da gerçekçi bir gelenek olarak ilk romancılara faydalı”⁵ olduğunu belirtir. Erken dönem romanlarında iç dünyası kapalı ve gelişmemiş kahramanların varlığı olağandır. Burada dikkatimizi çeken asıl nokta, picaro’nun ideal bir kişilik olarak sunulmak yerine fırsatçı, uyanık, kişisel idealini macera peşinde koşmak olarak belirleyen, toplumda kendini ön plana çıkarmak için çeşitli oyunlara girişen bir kişi portresine yerleştirilmesidir. Böyle bir kahraman modeli, geleneksel ideal kahraman çizimlerinin dışına çıkar. Kendi rahat ve neşeli hayatının “kahramanı” olmak dışında toplumsal bir misyonu kabul etmeyen kişiliği ile romanın merkezine yerleşir. Bu kayma, ilerleyen yüzyıllarda romanın merkezinde antikahraman kişilerin görülmesi zeminini oluşturmada bir merhale olarak kabul edilebilir.

Cemil Meriç picaro romanı ve kahramanı hakkında şu açıklamalarda bulunur:

⁴ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 492.

⁵ Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, s. 19.

“Pikaro romanı İspanyol toplumunun bağrından fıskırdı. Çürüyen bir medeniyetin meyvesi. [...] Boğuk yankılarına destanlarda, Ortaçağ romanlarında rastladığımız bu tür, çoban hikâyelerinin yavanlığına, şövalye aşklarının yapmacıklığına bir tepki olarak doğdu. Eski zaman bahadırlarının soylu duygularını iğneleyen insafsız bir hiciv. Pikaro romanlarında tersine bir soyluluk söz konusu. Pikaro aşağı bir soydan geldiği için çalımlıdır. Şövalyeler kahramanlıklarıyla övünürdü, Pikaro aşağılık serüvenleriyle. [...] Pikaro, hayat demek. O da bir destan kahramanı. Ne devlerle cenk eder, ne büyücülerle cebelleşir. Yine de her günü bir savaş Pikaro’nun. Açlıkla, maddi acılarla savaş. Mühim olan tek şey bedeni. Her Allah’ın sabahı çözümlemek zorunda olduğu sorunlar var: karnını doyurmak, giyinmek, aşk yapmak, bir çatı altında barınmak. [...] Her türlü metafizik düşünceye yabancı bir kalender... Kahkahası çok kere ümitsizliğin umursamayan çılgılığıdır.”⁶

Murat Kadiroğlu, Batı’da antikahraman prototipi olarak görebileceğimiz ilk kişilerin, picaro’nun yani maceracı ve hileci tipin *La Vida de Lazarillo de Tormes* (1554) adlı romanda Lazaro adlı başkişi ile varlık gösterdiğini söyler.⁷ Kadiroğlu ayrıca William Walker’ın *Dialectics and Passive Resistance: The Comic Antihero In Modern Fiction* adlı eserindeki tespitler doğrultusunda antikahramanın atası olarak Jaroslav Hasek’in Şvayk’ını (Aslan Asker Şvayk) gösterir.⁸

Mustafa Nihat Özön ise şövalye hikâyeleri olarak andığı romanslara karşı geliştiğini söylediği pikareks romanın karakterizasyonuna şöyle dikkat çeker: “Picaro, şehirde ve kırdaki bazı ufak tefek cürümlerle hayatını kazanan biridir. Olayın kahramanı, öteki romanlarda olduğu gibi yapma bir kişi olarak seçilmediği için realizm yapmak zorunluluğu kendini duyuru[r].”⁹

3.1.2. Dandy

Dandy, modernitenin oluşturduğu yeni insan olmaya namzet, aristokratik bir şıklık düşkünlüğü ile öne çıkan bir roman karakteridir. Kıyafetlerinin seçiminden konuşmasına kadar her şeyde karşı aşırı titiz ve seçicidir. Dış görünüşüne gösterdiği özen için neredeyse bütün zamanını harcar. Genel itibarıyla kibri, aylaklığı, yapmacık tavırları, kendine güveni, ince zekâsı, mesafeli duruşu, düzen takıntısı ve

⁶ Meriç, **Kırk Ambar Cilt 1**, s. 173-174.

⁷ Kadiroğlu, a.g.t. s. 7.

⁸ Hasek’in Şvayk’ının antikahraman kişiliğine dair Victor Brombert de benzer fikirdedir. Türk edebiyatında çok dikkat edilmiş bir isim olmamakla birlikte, Batı edebiyatında antikahramanın köklerine yapılan yolculukta Hasek’in dikkate alınması gerektiği kendini göstermektedir. Bu noktadaki değerlendirmeler için bakınız: Victor Brombert, **In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature (1830-1980)**, London, The University of Chicago Press, 1999, p. 7-8.

⁹ Özön, **Türkçede Roman** s. 22.

soğukkanlılığı ile dikkat çeker. Kibarlığı ve sakinliği ironik boyutlara varan davranışlarında adeta bir gösteriye dönüştürür. Olabildiğince sade, fakat detaycı olan dany'nin tarihsel olarak ortaya çıkışı ise şöyledir:

“Britanya’nın moderniteye geçişini imleyen Naiplik (Regency, 1788-1830) döneminde ortaya çıkan dandy kültü, sınırda gezinen narsistik kişiliği dolayısıyla kamusal alanda hızla üne kavuşmuş ve kısa sürede kültürel bir fenomen haline gelmiş eril erkek tipolojisini anlatmaktadır. Dandy, gelenek ile modern arasındaki çelişkilerin doğurduğu kamusal bir tip olarak on dokuzuncu yüzyıl tarihine damgasını vurmuştur. ‘İlk dandy’ olarak anılan George Bryan Brummell (1788-1840) dandyliği bir fenomen haline getirir.”¹⁰

Brummell, bütün servetini ve zamanın harcayarak kurduğu dandy kimliğiyle İngiltere’den Fransa’ya yayılan bir şöhretin sahibi ve moda ikonu olur. Bir sitil ve davranış estetiği olarak gelişen dandy’liğin çerçevesi zamanla genişleyerek edebiyat eserlerinde kendisine yer bulmaya başlar. Dandy, moderniteye karşı bir duruş geliştirir ve onun dayatmalarına estetik açıdan bir başkaldırı ortaya koyar. Baudelaire ile asıl yüzünü bulan dany’lik, toplum içinde iyice ayrıksı bir konuma yerleşir. Baudelaire, gelenek ile modernlik arasında modernden yana, fakat modernliği de eleştirel bir bakışla yaşayan, yani modernist bir bilince sahip olan bir sanatçıdır. Dandy’nin geçmişten gelen kahramanlık algısını yıkıcı bir niteliği olduğuna Walter Benjamin şöyle dikkat çeker:

“Modernizm, kahramanın yıkımıdır. Modernizm çağında kahraman, öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur. Modernizm, kahramanı emin bir limana sonsuz bağlar; onun sonsuz bir işsizliğe teslim eder. Kahraman son somutlaştırma biçimiyle bir Dandy kimliğiyle çıkar. Güçleri ve rahat tavırları sayesinde her davranışıyla bir yetkinliği sergileyen bu insanlardan biriyle karşılaştığımızda, kendi kendimize şöyle deriz: ‘Şurada giden, herhalde varlıklı biridir; ama kişiliğinde hiç kuşkusuz işsiz kalmış bir Herakles gizlidir.’ Bu insan, kendi büyüklüğü tarafından taşınıyormuş izlenimini uyandırır.”¹¹

Baudelaire ise dandy’yi “zengin, aylak ve tüm bıkkınlığına karşın mutluluğun izini sürmekten başka bir uğraşı olmayan adam; lüks içinde yetiştirilmiş, gençliğinden beri diğer insanların kendisine itaat etmesine alışmış adam” olarak betimler. Onun

¹⁰ Züleyha Çubuk, “Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Dandy’nin İzleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012, s. 8.

¹¹ Walter Benjamin, **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, 15. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 189.

“zarafetten başka mesleği olamadığı”na, “yasaların ötesinde” bir noktada durduğuna vurgu yapar.¹²

Dandy’liğin oluştuğu sosyal bağlam için Baudelaire, “Dandizm, demokrasinin henüz egemen olmadığı, aristokrasinin ancak kısmen çökmeye başladığı geçiş dönemlerinde ortaya çıkar özellikle.” der. “Dandizm, kokuşmuşluk dönemi içindeki son kahramanlık parıltısıdır.” Dahası, “Dandizm batan bir güneştir; ufuk çizgisine yaklaşırken hiçbir sıcaklık yaymayan, hüznü dolu bu yıldız gibi muhteşemdir.” değerlendirmesini yapar.¹³

Ali Artun ise Baudelaire ekseninde ele aldığı dany için şu dikkatleri sunar:

“Dandy, burjuvazinin her şeyden bir fayda umması, her şeye akıl erdirme saplantısı ve sıradan zevklerin karşısında, artık tarih olan aristokrasinin zarafetini, azametini, iradesini sergiliyor. Daha doğrusu, burjuvazinin bu eski velinimetine duyduğu hasreti ve haseti tipleştiriyor. Baudelaire’in gözünde dandizm gizemli bir örgüt; disiplini son derece katı bir tür din. Ateşli taraftarları tutkuyla, cesaretle ve dizginlenmemiş enerjiyle dolup taşan bir zarafet ve seçkincilik doktrini. Özgün bir kişilik yaratabilmek için yanıp tutuşan bir arzu; her zaman diri bir benlik kültürü. Başkalarını şaşırtmanın keyfi ve hiç şaşırmamanın gururu... Baudelaire’e göre dandizm, aristokrasinin artık sallanmaya başladığı, demokrasinin ise tam hâkim olamadığı geçiş dönemine özgü[dür].”¹⁴

Baudelaire modernist bir tutumla bohem, flanör ve dandy kimliklerini kendi hayatında deneyimler. Modernliğin insanlığın kültürel ve sanatsal cephelerini yerle bir ettiği, yerine hafızasız bir toplum ve pratik gayelere hizmet eden bir estetik koyduğu eleştirilerinde bulunur. Bu bağlamda modern hayatın kahramanı olarak belirlediği insanın karakteri, modernliğin bu yıkıcı etkilerine estetik ve entelektüel düzeylerde karşı koyuş şekilleri geliştirebilen bir yapıdadır. Onun dandy anlayışı kendinde güzeli, en güzeli, en estetik olanı inşa etme edimidir. Bu yüzden sürprizli, hayalperest, soğukkanlı, mesafeli, duygularını olabildiğince setretmiş, etkilenmeyen, fakat etkileyen, kibirli bir doğası vardır. Ali Artun, Baudelaire’in dandy’sini “Yegâne davaları kişiliklerinde güzellik fikrini yeşertmek, tutkularını tatmin etmek, hissetmek ve düşünmek olan insanlar. Bunun için sahip oldukları paranın ve zamanın sınırı yok.”¹⁵ şeklinde özetler. Onun dandy anlayışında bu özellikleri ile çevresinde bilinçli

¹² Charles Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berkay, 9. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 233.

¹³ A.e., s. 235-236.

¹⁴ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 23-24.

¹⁵ A.e., s.11.

bir rahatsızlık yaratma amacı belirgindir. Modernliğin gelenek hâline getirdiği ne varsa sarsmaya ve yıkmaya çalışan dandy, sanatı yaşamının merkezine yerleştirir.

Brummell ve Baudelaire'den sonra edebiyat dünyasına da mâl olmuş bir başka önemli dandy Lord Byron'dır. Hem hayatıyla hem de eserleriyle dandy'liği sanatsal olarak geliştiren Byron, kavrama romantik, karamsar ve kötücül yönler kazandırır. Byron'un kahramanı şiddet, intikam ve hınç duyguları ile hareket eder. Jale Parla, "Byronvari kahraman" olarak nitelenen bu tarz dandy karakterleri şöyle tanıtır:

"Romantik şiirin olağanüstü kahramanları arasında 'Byronvarî' ya da 'şeytanî' kahramanın özel bir yeri vardır. Bu karanlık adam, devasa ihtirasıyla Faust, doyumsuz aşkları ve kadınlara getirdiği felaketlerden ötürü de Don Juan mitini çağırıştırır. [...] Yalnızca belirsiz bir arayış içindeki bu kahramanların geçmişlerindeki bir lekeden ve bu lekenin lânetlediği bir yaşamdan boşuna kaçmaya çalıştıkları ima edilir. Kaçışlarının boşunalığını kendileri de bildikleri için arayışlarının varış noktası ölümdür. «Byronvarî» kahramanlar ölümü Byron'ın bir suç beldesi olarak betimlediği Doğu'da ararlar.

Byron'ın şeytani kahramanları bu suç beldesinin köksüz kökensiz, vatansız sürgünleridir."¹⁶

Dandy kendini metalaştırarak estetik bir eser olarak sunmaya çalışır. Onun flanör ile zıt yönleri dandy'nin kendini kalabalıklardan ayırıştırarak, modernliğin herkesi sürükleyen sahnelerinden kaçarak yaşamayı tercih etmesinde kendini açık eder. Çünkü flanör için nefes alma mekânı dandy'nin kaçtığı kalabalığın tam ortasında yer alır. Dandy ise flanörün gözleme önem verişinin aksine etrafındaki her şeyi ve herkesi kendini görebilmek, kendine bakabilmek için bir yansıtıcı, bir ayna olarak kullanır. Dandy için mühim olan nasıl görüldüğüdür. Bu yüzden kıyafetlerinden jest-mimik hareketlerine kadar her şeyi estetik bir formda tasarlar. Bunlara odaklanabiliyor olması elbette belli düzeyde bir maddi zenginliğe sahip olmayı zorunlu kılar. Dandy'nin bir yerde çalışma zorunluluğu, mesaisi olan bir işi yoktur ve tüm zamanını kendini inşaya vakfedebilir. Bohemden farklı olarak dandy'nin yaşamı değil kendi kimliğini bir sanat ürünü hâline getirmeye çalışması ayırtıcıdır. Ali Artun dandy ile "dandynin zıt kardeşi bohem" arasındaki benzerlik ve farkları şöyle bir araya getirir:

"Sanatsal ifade söz konusu olduğunda dandy ile bohemi ayırt eden kökleri veya servetleri değil, mizaçlarıdır. Bohem coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak... Dany tam tersi: Mağrur, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı; kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçili. Biri kendini dışa vurmaya, diğeri ise kendini kurmayı marifet sayar. Gerçi her ikisi de aşırı uçlardadır ve burjuvaziye horlar, ama gerekçeleri

¹⁶ Jale Parla, **Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik**, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 49-50.

benzemez. Bohem burjuvaziye popüler vaatlerine ihanet etmesi, diğeri ise onu bu vaatlere sadakati dolayısıyla yerer. Bohem, sanatın hayata kaynamasını, dolayısıyla çağdaşı olduğu ütopyalara, umutlara, davalara sarılmasını temsil eder. [...] Eğer bohem romantizmin isyan duygusunu karşıladığı söylenebilirse, dany de ‘sanat için sanat’ın inşa idealini karşılar. Biri eskiyi ve klasik geleneği yıkmak, diğeri ise yeniyi kurma ve modern gelenekselleştirme derdindedir. Bohemin hayatı, dandy’nin kendisi ‘sanat’tır, dolayısıyla dany hayata değil sadece kendi kendisine işaret eder.”¹⁷

Avrupa’nın önde gelen dandy’lerinden biri de Oscar Wilde’dır. Onun dandy’liği aşırı bireyciliğe dayanır. Onun dandy tavrının özgünlüğü tutku ve haz vurgusunda, iyi ya da kötü bir üne sahip olmayı önemsememesinde, eşcinselliği ifadeden çekinmeyişinde saklıdır. Kıyafetleri, fazlasıyla titiz/nizamlı bir erkek profilinin tersine komiklik derecesinde süslü ve feminen aşırılıklar taşır. Lükse düşkünlüğü ve lüksüyle gündem olma çabası hat safhadadır. Bir mirasyedi ve parlak bir söz ustası olarak davetten davete gezer. Bu yönleriyle bakıldığında Türk edebiyatında Cumhuriyet’e kadar karşımıza çıkan züppe tiplerinin Baudlaire’nin dandy’sinden çok Oscar Wilde’ın ve Brummel’in dandy çeşitlemelerine yakınlık gösterdiği değerlendirilebilir.

3.1.3. Lüzumsuz Adam ve Oblomovluk

Modernleşmenin yol açtığı uyumsuzluk problemi ekseninde gelişen tiplerden biri de İvan Sergeyeviç Turgenyev’in *Lüzumsuz Bir Adam’ın Güncesi* (1850) eserinden dünya edebiyatına yayılan lüzumsuz adamıdır. Bu tip, çevresine göre daha zeki ve yeteneklidir, bu yüzden sıradan insanlarla bir arada olmak onun bir tehdit sayılarak dışlanmasına, ötelenmesine neden olur. John Anthony Cuddon, “lüzumsuz/gereksiz adam” (superfluous man) tipini şöyle açıklar ve örnekler:

“Lüzumsuz adam, 19. yüzyılda özellikle Rus edebiyatında önemli ve tekrar eden bir tiptir. Ahlakî ve sosyal sorunların farkında ve bunlara duyarlı olan ancak harekete geçmeyen, idealist fakat kısmen kişisel zayıflık ve eksiklik, kısmen hareket özgürlüğü üzerindeki sosyal ve politik kısıtlamalar yüzünden aktif olmayan bir kahramanı ifade eder. Puşkin’in Eugene Onegin (1823-31) karakteri bu tipin prototipi olarak kabul edilir ve bunu Woe’daki Griboyedov’un Chatski ile Lermontov’un *Zamanımızın Kahramanı’nda* (1840) Pechorin karakteri takip eder. Turgenev’in kısa hikâyesi *Lüzumsuz Bir Adamın Günlüğü* (1850) bu terimi popülerleştirdi. Turgenev, Rus toplumunda bu türün varlığını belgelemeye ve haklı göstermeye çalıştı, onu bir tür

¹⁷ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 24-25. Dany ile bohem arasındaki karşılaştırma için ayrıca bakınız: M. Ayşe Kalay, “Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec”, *Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*, Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 227.

trajikomik figür, Hamlet ve Don Kişot'un bir bileşiği olarak gördü. Fakat belki de tüm lüzumsuz adamların en ünlüsü, Goncharov'un *Oblomov*'undaki (1859) sevecen ve tamamen etkisiz baş kişi olan Oblomov'dur. Onun bu pasifliği karşında çevresinde yakın ilişki içinde olduğu diğer kahramanlar güçlü, kararlı ve belirleyici olarak çizilir. Örneğin, Eugene Onegin'de Tatyana ve Rudin'de Natalya. Bu kontrast estetik olarak arzu edilir ve gerekliydi.”¹⁸

Lüzumsuz adamı takiben Goncharov'un Oblomov'u gelir. 1859'de yayımlanan “içinde hemen hiçbir hareketin, olayın yer alamadığı [bir] roman”ın¹⁹ başkişisi olan Oblomov, yüksek duyarlılık ve zekâ ile donatılmış bir kişidir. Fakat bu özellikleriyle eylem ve mücadele içinde olmak yerine büyük bir edilgenliği seçer. “Oblomov'un uyuşukluğu, duyumsamazlığı, Oblomov'un tüm öyküsüne hareket sağlayan biricik kuvvet, öykünün zembereğidir.”²⁰ “Oblomov için uzanmak, hasta ya da uykusu gelen insanlar için olduğu gibi bir gereklilik, yorgun insanlar için olduğu gibi bir fırsat ya da tembel insanlar için olduğu gibi bir zevk değildi[r], bu onun normal duruşu[dur].”²¹ Hareketsizliğe gömülü şekilde yatağından çıkmamakta ısrar eden Oblomov, en basit hâliyle tembelliğin bir timsali olarak algılanır. Fakat bu tembelliğin arka planında kendini bilinçli olarak hayattan soyutlamaya, hatta yok etmeye çalışan insanın pasif tepkiselliğini buluruz. Yunus Balcı, Oblomov'u şöyle değerlendirir:

“Oblomov iyi niyetli bir aristokrat olmakla birlikte çok tembeldir; işlerini sürekli sonraya erteler ve bir türlü yapamaz. Dünyayla alakalı hiçbir hırsı yoktur; bir anlamda akıp giden rutin hayattan kendisini çekmiş fakat buna karşılık bir alternatif hayat da geliştirememiş izole bir kişidir. Fakat bunda bilinçsiz bir kendini koyuverme değil, aksine bir bilinçli tembellik hali; ontolojik bir antisosyallik, modern insanın anladığı anlamın ötesinde bir özgürlük vardır.”²²

Berna Moran, lüzumsuz adam, olumsuz kahraman nitelemeleri ile anılan bu kahraman tipini incelerken 19. yüzyılda Rus edebiyatında ağır basan ve zamanla bir model hâlini alan Oblomov'a özel bir dikkatle eğilir. Oblomov modernleşmenin neden olduğu kamusal sıkışmışlık içinde toplumla uyumsuz ve eylemsiz bir olumsuz kahraman olarak belirir ve dönemin toplumcu anlayışının öngördüğü olumlu

¹⁸ Cuddon, *A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory*, s. 694-695.

¹⁹ Nikolay Aleksandroviç, *Oblomovluk Nedir?*, Çev.: Mazlum Beyhan, 2. Bs., İstanbul, Yön Yayıncılık, 1992, s. 14.

²⁰ *A.e.*, s. 18.

²¹ İvan Goncharov, *Oblomov*, Çev.: Serpil Demirci, 2. Bs., Ankara, Öteki Yayınevi, 2. Basım, 1998, s. 6.

²² Yunus Balcı, “Modern İnsanın Değer Kaybı veya Modernist Manifesto Üç Flaneur: Niteliksiz Adam”, *Aylak Adam, Lüzumsuz Adam*, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Temmuz-Aralık 2017/9:18, s. 35.

kahraman modeline bir antitez olarak yükselir. Moran, Puşkin'den Gonçarov'a gelişen ve Türk edebiyatında lüzumsuz adam olarak anılagelen bu tiple ilgili şunları söyler:

“Zekâsı parlak, duyarlılığı ince, ama karamsar, bir işe yaramaz, topluma karşı olumsuz adam. Bazen iyi niyetli ve ümitli olsa da eyleme geçemeyen, sonunda hep yenilgiye uğrayan adam. Bu tipe ‘gereksiz adam’ deniyordu, çünkü ilk defa Puşkin, kahramanı Eugene Onegin için bu deyimini kullanmıştı. Lermontov’un Zamanımızın Bir Kahramanı’ndaki (1840) Peçorin, Turgenyev’in Rodin’i bu tipin örnekleridir. Gonçarov’un Oblomov’unda (1859) aynı adı taşıyan kahraman, bu tipin öyle iyi bir örneğidir ki bu çeşit kahramanların tutumuna ‘oblomovizm’ denmişti. Oblomov, başlangıçta ülkücü bir gençtir, gelgelelim gerici hükümette aldığı iş, ülkesi ile çatışır. Yavaş yavaş içinde bulunduğu çevre yüzünden karamsarlığa düşen Oblomov, sonunda vaktinin çoğunu yatakta pineklemele geçirir.”²³

“Gonçarov, okuruna onun bir sonuca varmasını sağlayacak hiçbir şey sunmaz.”²⁴ Murat Belge “tembellerin şahı ve filozofu”²⁵, “dünya edebiyatının mitik denebilecek yaratılarından biri, bir arketip”²⁶ olarak andığı Oblomov karakterini şöyle tanıtır:

“İlya İliç Oblomov bir aristokrattır; Oblomovka adıyla tanınan toprakların sahibidir. Orada büyümüştür ama biz onu tanıdığımızda Petersburg’da oturmaktadır. Belki ‘oturmakta’ değil de ‘yatmaktadır’ demek daha doğru olacak çünkü sırtında sabahlığı; kanepesinde ‘yatay’ pozisyonda geçirdiği zaman oturarak ya da ayakta, yani ‘dikey’ geçirdiği zamandan fazladır. Oblomov bir ‘tembellik simgesi’dir. Roman dünyaca tanındığı için ‘Oblomov’ adı da her yerde ‘tembel’le eş anlamlı bir kelime haline gelmiştir.

Tembeldir ve hiçbir şey yapmadan (yemek, içmek ve uyumak dışında) yaşar-ama ‘yaşar’. Nasıl mümkün olur bu? Feodalizm sayesinde. Aileden kalan topraklarında, çiftliklerde, onu geçindirmeye yetecek parayı çıkartacak kadar tarımsal üretim yapılmakta, bu ‘rant’ ona yollanmaktadır.”²⁷

İradeli bir tembellik içinde bu olumsuz kahraman tipinin yaşamdan kopma noktasına gelmiş bir örneği olarak Herman Melville’nin Katip Bartleby karakteri düşünülebilir. Bu karakterin “Yapmamayı tercih ederim.”²⁸ şeklindeki leit motif hâlini alan ifadesiyle sürdürdüğü eylemsiz hayatı ölümle sonlanır. Ayrıca Gogol’ün ünlü *Palto*’sundaki Katip Akakiy Akakiyeviç de çevresinde “bir sinek” kadar bile bir etki ve dikkat uyandırmayan silik bir tip olarak bu zincire eklenir. Onu, hayatı boyunca

²³ Moran, **Edebiyat Kuramları ve Eleştiri**, s. 60.

²⁴ Aleksandroviç, **Oblomovluk Nedir?**, s. 15.

²⁵ Murat Belge, **Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür**, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 258.

²⁶ **A.e.**, s. 268.

²⁷ Belge, **Step ve Bozkır** s. 254.

²⁸ Herman Merville, **Kâtip Bartleby**, Çev.: Münir H. Göle, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008, s. 24.

süren edilgenliğini, ezilmişliğini ve kıyıda kalmışlığını ironik şekilde ölümünden sonra telafi etmeye çalışan ve intikam için geri gelen bir hayalet olarak görürüz.

Murat Belge de Rus edebiyatında öne çıkan lüzumsuz adam tiplerine dikkat çeker. Yegevnı Onegin ve Peçorin'in öne çıkan özelliklerinden, "Bu iki kahraman zeki, akıllı ve yetenekli karakterlerdir. Ama kişiliklerindeki bazı eksiklikler (ya da fazlalıklar) nedeniyle, varoluşlarını kendileri için ya da çevreleri için kullanamazlar."²⁹ şeklinde bahseder. Daha sonra örnekleri çoğaltarak Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* romanındaki Bazarov'u, Gogol'ün *Patlo*'sundaki Akaki Akakiyeviç'i ve Dostoyevski'nin *Yeraltı Adamı*'nı lüzumsuz adam kategorisinde değerlendirir.³⁰

3.1.4. Snop

Snop Türkçe sözlüklerde "kibar ve seçkin kimselere özenen, onların davranış ve düşüncelerini, yaşayışlarını taklide çalışan kimse, züppe."³¹ "Seçkin görünmek için, bazı çevrelerdeki düşünceleri benimseyen, hayranlık duyan ve onlar gibi davranmaya özenen (kimse), züppe"³² Yabancı sözlüklerde ise "Yalnızca yüksek sosyal sınıfa sahip insanlara saygı duyan ve onları seven bir kişi"³³ olarak tanımlanır. Fakat, dandy ile züppe arasında farklar olduğu gibi aslında snop ile züppe arasında da kimi farklar mevcuttur. Yine de snop, züppeliği karşılama da dandyden bir adım daha önde gelir. Züleyha Çubuk, Nurdan Gürbilek'in değerlendirmeleri ışığında snop kavramının züppelik ile ilişkisini şöyle izah eder:

"Tanzimat yazınında züppelik olgusunu ele alan verili yazınsal okumaların, İngilizcedeki "snob" sözcüğüne karşılık gelen züppelik olgusu ile "dandy" sözcüğüne karşılık gelen modern kahraman anlatısı arasında bir ayrıma gitmediği görülür. Nurdan Gürbilek örneğin, Türkçe'deki "züppe" sözcüğünün hem "snob" hem de "dandy" sözcükleri için kullanıldığını belirtir. Kendisi de konu ile ilgili yaptığı çalışmalarda "dandy" ile "snob" sözcüklerinin her ikisi için Türkçe'deki "züppe" sözcüğünü kullanır. Gürbilek, adı geçen makalesinde züppeliğin genel olarak "kaba taklitçilik" (blatant imitation) ile "üstün öteki"ye (superior other) özenmek ve "aşağı" saydıklarını hor görmek anlamında kullanıldığını belirtir. Buna karşılık "dandy"

²⁹ Belge, *Step ve Bozkır* s. 147.

³⁰ A.e., s. 147-151.

³¹ Kubbealtı Lügati, "Snop", (Çevrim içi), <http://www.lugatim.com/s/snop> 27 Ağustos 2020.

³² TDK Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, "Snop", (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 27 Ağustos 2020.

³³ Cambridge Dictionary, "Snop", (Çevrim içi), <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/snob>, 27 Ağustos 2020.

ifadesinin, kişisel görünümüne abartılı özen gösteren ve dünyaya soğuk bir kayıtsızlıkla bakanlar için kullanıldığını dile getirir.”³⁴

Gürbilek, 1920-30 yıllarında snop olarak nitelenebilecek kişiliklerin romanlarda daha merkezî bir konum elde etmeye başladığının altını çizer. Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanındaki Leyla adlı karakteri bir snop örneği olarak anar.³⁵ Bu dönemde özellikle kadın karakterler üzerinden sunulan snopluk, düzeltilmesi, düzeltilmez ise cezalandırılması gereken bir yönelim olarak işlenmiştir.

3.1.5. Bohem

Modernleşmenin yol açtığı yaşam stillerinden biri de bohem hayatıdır. Kavram, aynı zamanda bu yaşam anlayışını benimseyen kişileri ifade eden bir sıfat olarak da yaygınlık kazanmıştır. Fransızca kökenli bir sözcük olan bohem, “Yarınını düşünmeden günü gününe tasasız, derbeder bir yaşayışı olan edebiyat ve sanat çevresinden (kimse veya topluluk)”³⁶ şeklinde tanımlanır.

Cottington, Bohemya'nın, günümüzde Çek Cumhuriyeti sınırları içinde kalan geniş bir bölgenin geçmişteki adı olduğu bilgisini verir. Bu bölgede yaşayanlara ise Bohemyalı deniyordur. Ayrıca bohem tabirinin gezici göçebe bir halk olan Romanyalı çingeneleri ifade eder şekilde kullanıldığını belirtir. Bu insanlar, kentleşme ve sanayileşme evrelerinde kırsaldan kentlere gelerek düşük ücretli işçiler olarak çalışırlar. Çoğu insanın yapmaktan geri durduğu -laternacı, bıçak bileyici, hamal, çöpçü, tamirci, seyyar satıcı gibi- işleri ellerine almaktan çekinmeyen Bohemyalılar, her yerde görünür hâle gelirler. Cottington, o dönemde düzenli bir iş sahibi olarak görülmeyen ve çoğu yoksulluk çeken sanatçıların, hayat şartları açısından Bohemyalı işçiler ile yakınlık içinde olduğunu vurgular.³⁷

Bohemler, toplumsal ilkelerle uyumsuz kişiler olarak karma bir yapı oluşturur; düzensiz ve ilkesiz yaşamları, marjinal görünimleri ve uğraşları ile tehlike uyandıran bir topluluk olarak algılanırlar. Benzer şekilde sanatçıların günübürlük, oradan oraya savrulan yaşantıları tedirginlik uyandırır. Özgürlüklerinde sınır tanımayan, halkın

³⁴ Züleyha Çubuk, a.g.t., s. 101-102.

³⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 66-67.

³⁶ TDK Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, “Bohem”, (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb5b7fe217666.93869986, 16 Nisan 2019.

³⁷ Cottington, *Avangard*, s. 51-53.

kendilerini tembel olarak nitelemesine aldırmayan ve avangart özellikleri ile şaşkınlık yaratan sanat eserlerine imza atan bohemlerin arasında müzisyenler, ressamlar, yazarlar, aktörler ve öğrenciler başı çeker. Yoksulluğun, umutsuzluğun, kayıtsızlığın, göçebeliğin öne çıktığı bir ortamda avangardın doğuşu hazırlanır. Fakat bu noktada avangardın burjuva düzeninin bir taşıyıcısı olma yönündeki misyonunun onu bohemden ayırdığını da akılda tutmak gerekir.

Bohemler Paris'teki örnekleriyle içki ve şehvet düşkünü, çoğu yoksul, çoğu madde bağımlısı, kavgadan çekinmeyen, sanatlarıyla avangart öncüler konumundaki aykırı -şair, ressam, heykeltıraş, yazar vb.- sanatçılar gurubu olarak var olur. Bu grup, Paris'te 1900-1930 arasında aktif olarak sanat mecralarında ve sokaklarda dikkatleri üzerlerine toplamayı başarmıştır. Picasso, bohemler arasında lider/merkez konumundaki kişidir. Hayatı bazen bir kasvet ve melankoli ortamı bazen de bir karnaval olarak gören bohemler, yaşamlarını ve sanatlarını bu uçlar arasında şekillendirirler. Bohemlerin bir özelliği de birlikte hareket etmeleri ve bu sayede her an devingen bir sanat ortamının içinde bulunmalarıdır. Bu dönemde sürekli olarak yeni sanat anlayışları ve fikirleri tartışılıp denenir ve büyük bir üretkenlik imkânı doğar. Paris'in kafelerinde, sokaklarında, meyhanelerinde sabahlayan bohemler, ellerinde müzik aletleri, resim fırçaları ve kalemleri ile her an birbirinin sanatını tartışır ve geliştirir. Onların bu hayatı kimi zaman avarelik, sorumsuzluk ve amaçsızlık olarak değerlendirilirken kimi zaman da sanatçının çilekeşliği ve dehasıyla baş etme şekli olarak yorumlanmıştır.

19. yüzyılın hızlı endüstrileşmesi içerisinde çevresindeki değişime eş bir iç dünya sirkülasyonu ile sanatçılar, kendi bireyseliliklerine eğilen bir tavır takınırlar. Özellikle Paris'in özgürlük ve yaratıcılıkla dolu atmosferinde, kentin canlı yaşamından olabildiğince beslendikleri ve aşırılıkları özgürlük olarak niteledikleri gözlenir. Bohem, hem sokağın en derbeder insanları arasında hem de müzelerde, sanat ve kibar çevrelerinde aynı anda boy gösterebilir. Ayşe Kalay, bohem kim olduğu sorusuna cevap ararken Jerrold Siegel'e başvurur: "La Boheme, ona göre, sanat ve edebiyat heveslisi gençlerin çıraklık çağlarıdır; düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir kayıt

tanımadığı, toplumun, hatta giderek hayatın sınırlarındaki deneyimleridir.”³⁸ Bu tanım, bohemlerin yalnızca toplumun sokağa düşmüş serseri takımı olarak değerlendirilmemesi noktasında uyarıcıdır. Bohemler aynı zamanda entelektüel, avangard ve marjinal sanatçı kimliklerine sahiptirler.

Walter Benjamin ise bohemi “belirsiz, dağınık ve oradan oraya sürüklenen kitle” olarak anar. Bohemin söz ve davranışlarındaki “şaşırtıcı”, “dizginlenemez” ve “alaycı” tonlara dikkat çeker.³⁹ Biraz sarhoş, biraz parasız, biraz zevkperest dağınık bir görüntüye rağmen bohem hayatı aynı zamanda kışkırtıcı bir sanat üretim merkezidir. Bu noktada antikahramanların savurgan, düzensiz, değişken, aykırı nitelikler taşıyan kişiliklerinin bohemlerle paralellik taşıdığını görürüz. Dolayısıyla edebî eserlerde başkışilerin bohem özelliklere sahip bireyler olarak çizilmesi de antikahraman roman kişilerini hazırlayan bir hamle olarak değerlendirilebilir. Artun, Baudelaire’nin, ‘öteki’ konumları vurgulanmış “kötülüğün çiçekleri” olan kahramanlarını şöyle bir araya toplar:

“Paçavracı, yosma, kapatma, courtesan, lezbiyen, haydut, komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat, dilenci... Kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları... Onlar Baudelaire’in kalabalıklardan ayıkladığı yakınları olmakla kalmazlar, ona zamanı ve mekânı sezdirirler. Kendini ve şiirini onlarda arar ve bulur. Onlar destanının kahramanları, “Kötülüğün Çiçekleri”dir.”⁴⁰

Artun, bohemi modernist sanatçıların “ütopyaların ve romantizmin yükselişi” sırasında “bir dönem iddialı olanların hemen hemen hepsinin en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet -yani bir bakıma bizzat kendileri.” olarak tarif eder. Bohemin niteliği ile ilgili yaklaşımlar çeşitlidir. Ali Artun, “Ucuz şarapla havasına girdiği sanatını genellikle barlarda, meyhanelerde icra eden” bohem tabiatlı insanlara 19. yüzyılda İstanbul’da “harabatî” denildiği notunu düşer. Siyasi cephesiyle ise bohem, kimilerine göre devrim düşmanı, kimilerine göre devrimcidir. Bohemin anarşist yönünü vurgulayanlar onun kural tanımazlığını ve toplum yaşantısı ile çatışmalı durumunu öne çıkarırlar. Marx onları, “Soysuz, sopsuz

³⁸ Aktaran: M. Ayşe Kalay, “Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 226. [Aktarım: Jerrold Siegel, **Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life**, 1830-1930. Newyork: Vicking, 1986, p.188.]

³⁹ Benjamin, **Pasajlar**, s. 109.

⁴⁰ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 11.

sefiller, haydutlar, çapulcular, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, asker kaçakları, kanun kaçakları, hapishane gediklileri, kerhaneciler, kumarbazlar, dolandırıcılar, şarlatanlar, avareler, yankesiciler, literati, laternacılar, paçavracılar, bıçak bileyicileri, tenekeçiler, dilenciler, kısacası sağa sola savrulmuş başıboş ayaktakımı” olarak görür. Bir diğer bohem algısı ise “sanata adanmış ebedî bir hayat tarzı, hiçbir maddi beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva” hayatı olduğu yönündedir. “Şana şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş” hâlinin adıdır bohem. Ali Artun bu çeşitliliği, “Bohem dünyası ve tipleri, yazarlarının hayalleri kadar tanımsız, rengarenk” sözleri ile özetler ve ekler: “Onları bu kadar çekici kılan da aslında kolay kolay kendilerini ele vermemeleri, hemen ayırt edilen bir grup insandan çok, esrarengiz kimi hayatlar olarak kaydedilmeleri[dir].”⁴¹

En görkemli hâliyle Paris’te kendilerine yaşama imkânı bulan bohemleri yakından tanımak için Dan Frank’ın *Bohemler*⁴² adlı çalışması oldukça ayrıntılı bir içeriğe sahiptir. 1900’lü yılların başlarındaki (Picasso, Tristan Tzara, Modigliani, Apollinaire gibi) ünlü bohemleri birer roman karakteri gibi ele alarak anlattığı bu çalışmada onlara yöneltilen olumlu ve olumsuz eleştirilerin her birini haklı çıkaracak betimlemeler mevcut. Bu eserdeki nitelemelerden de anlaşılacağı üzere bohem, sanatın ve sanatçının toplumsal ve ideolojik temsil ve iyileştirme sorumluluklarından uzaklaşmasını ve kendi özerkliğini kuşanmasını sağlamayı amaçlar:

“Sanatsız bir dünya kördür. Basitleştirici kuralların sınırları içinde kapanır. Bu nedenle totalitarizmler bir kez yerleştiklerinde sansür ederler, yasaklarlar, yakarlar. Düşüncenin hayalin, belleğin bakışını, farklılıkların ifadesini öldürürler. Sanatçının doğduğu iklimdir bu.”⁴³

1900-1930 yılları arasında sanatçıların “sanatçı yaşamı sürmekle yetinmedikleri”ni ve bütün eleştirilere rağmen bu avangart sanatçıların estetik anlamda yüzyılın dilini oluşturduklarını savunur Dan Franck. 1930’lara gelindiğinde Bohemler Dönemi’nin “bir daha açılmamak üzere” kapandığını söyler. Bu otuz yıllık sürecin karnaval meydanında, “Ressamlar, şairler, heykelticiler ve müzikçiler karışmıştır... Bütün ülkeler, bütün kültürler. Klasikler, modernler. Zengin mesenler ve tüccarlar.

⁴¹ A.e., s. 15-21.

⁴² Dan Franck, *Bohemler*, Çev.: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009.

⁴³ A.e., s. 9.

Modeller ve ressamaları. Yazarlar ve editörler. Beş parasız dolaşanlar ve milyarderler.” ile dolu bir tablo oluşur.⁴⁴

Çeşitli sanatsal ve düşünsel alanlardaki yeteneklerine ve üretimlerine rağmen, bohemlerin tembelliği övmesi ise bir başka dikkat çekici yönelim olarak karşımıza çıkar. Bu tutum, saatlere bölünmüş çalışma yaşamının ve statü odaklı toplumsal düzenlenişin altını oyar. Geleceği kurmaya yönelik bir şimdi algısını işleten modern düzen içinde modernist bir duruşla yarın için kaygı duymayı ve birikim yapmayı reddederler. Bunu söylemleriyle kadar, bizzat yaşantı şekilleri ile de gerçekleştirirler. Fayda eksenli, çıkar odaklı ilişkilerden uzak durarak özgürlüklerini güvenceye almaya çalışırlar. Bürokratik konularda ve yasal düzlemlerde de çoğu zaman en yalın manasıyla bir “sivil itaatsizlik” tavrına sahiptirler. Bohemleri “sanatlarından başka bir şey düşünmemiş” kişiler olarak ele alan Franck onların sanat anlayışını şöyle açıklar:

“Sanatçı tek başına çalışır, kimseyi kullanmaz ve mesleği yoktur. Resim yapmak ya da yazı yazmak meslekle ilgili bir şey değildir; bir soluklanma söz konusudur bu bağlamda. [...] Kuşku sanatçının kendisinin karşısındaki sonsuz dilini oluşturur. Yeni yapıt hiçbir zaman kabul edilmez. Hiçbir şeye dayanmaz, daha önceki bir yapıta bile dayanmaz... Başarı, merak geçicidir. Her seferinde tekrardan, sıfırdan başlamak gerekir. Bu sıfır bir uçurumdur. Sanatçı sade kendi soluğu ile yaşar. Bu soluk tükenirse her şey biter. İnsan doğmakta olan yapıta doğru böyle ilerler.”⁴⁵

Burada ortaya konan sanat anlayışlarının Fransa’yı aşan yankıları elbette ki İstanbul’a da uzanır. Avangart sanatın bohemlerce uygulanışının gürültülü ve parlak verimleri Türk edebiyatında da ilgi uyandırır. Batı’dan gelen bu yeni anlayışların antikahramanla ilgisi, bir yandan bohemliğin Türk edebiyatındaki sanat çevrelerinde kendi ikliminin özellikleri ve sınırları içinde denenmesi, bir yandan da bohem hayatının eserlere yansması yoluyla geleneksel kahramanın değişim/dönüşüm sürecinin hızlanması şeklinde iki noktada yoğunlaşır. 1950 öncesinde Türk edebiyatında antikahramanların ortaya çıkışını hazırlayan sanatta özerkleşme eğilimleri ile karakterizasyon formüllerinin bireyselleşme süreçleriyle birlikte harmanlanması aşamasında bohem/bohem hayatı/bohemlik gibi kavramların etkilerinin de değerlendirilmesi gerekir.

Türkiye’deki sanat dünyası içinde bohem hayatının yaşanabileceği yer Beyoğlu’dur. Beyoğlu’nun kültür ve insan çeşitliliği ile boheme imkân tanıyan

⁴⁴ A.e., s. 11.

⁴⁵ A.e., s. 12.

özgürlükçü yapısı, biraz flanör, biraz aylak bir ruha sahip entelektüeller ve sanatçılar için en uygun ortamı sunar. Her ne kadar Batı'daki kadar geniş bir kitle hâlinde olmasa bohem hayatını yaşayanlar olmuştur. Efnan Dervişoğlu, Türk aydın ve sanatçıları arasındaki 1930'lu yılların bohem meclislerini şöyle örneklendirir:

“Necip Fazıl, anılarında “çoğu içgüdülerinin fikirsiz köleleri” dediği “Bâbîâli kahramanlarıyla yan yana ve diz dize yaşadığı” bohem hayattan da kesitler sunar. 1928-1929 yıllarında “genç şair” olarak içinde yer aldığı grupta kimler yoktur ki?.. Peyami Safa, Fikret Adil, Mesut Cemil, İbrahim Çallı, Eşref Şefik, ressamlar, dekoratör ve seramikçiler... “Karargâh” olarak da Fikret Adil'in Beyoğlu Tünel'deki Asmalimescit Sokağı'nda bulunan pansiyon odasını kullanırlar. [...] Bohem arkadaşlarına sık sık ev sahipliği yapan Fikret Adil, o yıllarda yaşadıklarını; ‘Bir Tereddüdün Romanı’yla aynı yıl yayınlanan ‘Asmalimescit 74’ adlı kitabında anlatır.”⁴⁶

Bu yaşantının Türk romanına yansımaları noktasında Peyami Safa'nın otobiyografik yönüyle de kendini gösteren *Bir Tereddüdün Romanı* (1933) örnek gösterilir. Safa, arka arkaya yaşanan savaşlardan sonra insana olan güvenini yitiren ve toplumsal kaidelere olan inancını, bağlılığını sorgulayan, bir savrulma içinde tereddütlerle yaşayan aydınlar olarak sunduğu bohemleri, bu eserinde şöyle tarif eder:

“Beş gün, beş gece bu insanlar, bir atelyeden çıkıp öbürüne giderek, yer minderlerinde ve kanepe üstlerinde ikişer üçer saat uyuyup uyanarak anı bir kararla şehrin bir ucundan öbür ucuna gezintiler yaparak içiyorlar, konuşuyorlar, şarkı söylüyorlar, münakaşa ediyorlar, okuyorlar ve resim yapıyorlardı. Seyyar bir güzel san'atlar kumpanyası! Bütün hareketlerinde abesle makul, nizamla kargaşalık, aynı kıymetleri alıyor. İçlerinde gece yarısı, halk sinemadan çıkarken, Beyoğlu kaldırımının ortasına bağdaş kurup oturanlar var; ellerindeki paketleri caddenin büyük lâmbalarına doğru fırlatıp atanlar ve kepenkleri yumruklayanlar var; gene o beş geceden birinde, bütün bir apartman halkını ve bütün bir sokağı uyandırarak tanıdıklarından birinin evine baskın yapıyorlar. Aynı adamlar, günün bazı saatlerinde, ciddi ve muntazam, konuşuyor ve çalışıyorlar: Biri ötekinin portresini yapıyor; biri kitap okuyor ve öteki notlar alıyor. İşlerine gidip sonra tekrar kafileye iltihak edenler var. Gene o beş gün içinde sayıları otuza baliğ olarak bir motor gezintisine çıkıyorlar. O gecelerden birinin sabahında, içlerinden biri şövalenin başına oturuyor ve ötekinin resmini yapmak için dört saat çalışıyor.”⁴⁷

Romanda “muharrir” olarak anılan ve ismi verilmeyen karakterin hayatını ve çevresini anlatan bu satırlar, antikahramanın hayat akışına ve onun isimsizlik/kimliksizlik özelliğine uygun düşer. Mehmet Tekin, Muharrir'in

⁴⁶ Efnan Dervişoğlu, “‘Bohem’ Kavramı ve ‘Bir Tereddüdün Romanı’ Üzerine”, *CYPRUS International University, Folklor/Edebiyat*, C:16, S:62, 2010/2, s. 110-111.

⁴⁷ Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 32. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, t.y., s. 94-95.

özelliklerini kısaca “bohem, entelektüel, taşkın mizaçlı, kimsesiz, iyimser ve tereddütlü”⁴⁸ şeklinde özetler.

Bohemler, antikahramanların yalnızlığa ve edilgenliğe çekilmiş hayatlarının aksine bir grubun içinde coşup taşarak yaşayan entelektüeller olarak görülürler. Antikahraman ise bir gruba dâhil olmak şöyle dursun, kendi bilinci ve benlikleriyle ihtilaf içinde, herkese yabancılaşmış olarak yaşayan kişilerdir. Bohem ile antikahraman, toplumun moral değerlerini ve kaidelerini ters yüz ederek yaşamalarıyla ortak bir marjinalliği paylaşırlarsa da ayrı düştükleri pek çok nokta olduğu da gözden kaçırılmamalıdır.

Safa’nın söz konusu romanda çizdiği bohem çevrenin aynı zamanda flanör özellikler taşıması dikkat çekicidir. Gerçekten de antikahramanı hazırlayan ve besleyen karakterlerden biri olan flanör, bohem ile yakından ilgilidir. Nilnur Tandanguş’un bohem ile flanör karşılaştırması bu ilişkiyi ortaya koyar:

“[Flanör], yarınını düşünmeden ve toplum kurallarına aldırış etmeden yaşayan, genellikle sanat ve edebiyat çevresinden varlıksız ve derbeder kişi olarak tanımlanan, ancak bunun ötesinde her türlü toplumsal sınıftan gelebileceği gibi, üretimini kazanç nesnesi yapmaktan kaçınan ve gözlemlerini üretimine yansıtan bohem’in yerini alır. Ancak artık kamusal alana çıkarak hayat kadını, sokak satıcısı gibi kentin yüzeyindekileri ve onların temsil ettiklerini de gözlemlemeye ve üretimine aktarmaya başlar. Ayrıca bohemde olmayan bir eleştirel kaygı taşır.”⁴⁹

Bu noktada antikahramanın gelişme zemininde önemli bir yeri olan flanörü daha yakından tanımak gerekmektedir.

3.1.6. Flanör

Flanör sözcüğü, Fransızca, “yavaşça yürüyüş yapmak” anlamına gelen “flaner” fiilinden türemiştir. Fransızca *Larousse* sözlüğünde, “Seyretme keyfi için amaçsızca, ratgele dolaşmak, mağazalarda gezmek, tembellik yaparak zaman harcamak, yolda dolaşmak.”⁵⁰ anlamında yer alır. Flanörlüğün modern kent hayatıyla birlikte geliştiği görülür. 19. yüzyılda Fransa’da ilk örneklerini Baudelaire, Balzac gibi isimlerin hem

⁴⁸ Mehmet Tekin, **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999, s. 192

⁴⁹ Nilnur Tandoğmuş, “Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: ‘Gözlemleyen Özne’ Olarak Flanörü Yeniden Okumak”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylıklık**, Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s.108.

⁵⁰ **Larousse Française**, “Flâner” (Çevrim içi), <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fl%3%a2ner/34028?q=fl%3%a2ner#33962>, 11 Ekim 2019.

eserlerinde hem de kişiliklerinde bulduğumuz bu yeni kentli entelektüel gezgin birey, daha sonra Londra, Berlin gibi erken dönemlerde gelişen modern kentlerde de dolaşmaya başlar. Baudelaire'in flanör tarifi, bize antikahramanın kişilik yapısının yansımalarından birini verir:

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahâlinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak -dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağlamsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir *prenstir*. Nasıl ki cins-i latif tutkunu ailesini karşısına çıkan, çıkabilecek -ya da çıkamayacak- bütün güzel kadınlardan kurarsa; nasıl ki tablo tutkunu tuval üzerine boyanmış, düşlerden oluşan bir toplumda yaşarsa, hayat tutkununun ailesi de bütün dünyadır. Evrensel hayat âşığı, dipsiz bir elektrik sarnıcına girer gibi dalar kalabalığın içine. O, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskopla benzetilebilir: Hayatın çeşitliliğini, tüm öğelerinin uçarı zarafetini yeniden üreten bir kaleydoskop. Kendi dışındakine bir türlü doymayan bir ben'dir o. Dışındakileri, daima istikrarsız, ele avuca sığmaz olan hayattan daha canlı imgelerle ifade eden bir ben.”⁵¹

Honore de Balzac, Edgar Allan Poe ve Charles Baudelaire ve gibi yazarların eserlerinde flanörün ilk örneklerini bulduğumuz gibi, bu sanatçıların şahıslarında da flanörün bir formu olarak görülen “edebî flanör” ile tanışmış oluruz. Flanör tipinin ilk örneklerini Edgar Allan Poe *Kalabalıkların Adamı* (1840) hikâyesinde, Baudelaire *Paris Sıkıntısı* (1862) ve *Modern Hayatın Ressamı*'nda (1863), Walter Benjamin *Pasajlar*'da (1927-1940) işler.

Hüseyin Özköse, flanörü “Yüzyıllar boyu seyyah, serüvenci, şair, hacı, tacir, turist, bohem, serseri, göçebe, aylak vb. kılıklara bürünerek günümüze dek gelmiş olan ve bir yönüyle, yeni düşünce biçimi ve alışkanlıklarının, farklı davranışsal eğilimlerin toplumsal düzlemde yayılıp gelişmesine öncülük etmiş keşfedici devrimin, kültürel ve toplumsal karşılaşmaların gözlemci tanığıdır.” şeklinde tanımlar.⁵²

Flanörden önce yüzyıllar boyunca seyyahlar ve kaşifler gezgin ruhları ile serüvenin ve deneyimin peşinde uzak coğrafyalara uzanmışlardır. Evliya Çelebi, Kâtip Çelebi gibi isimler, bu gezginlerin kültürümüzdeki birer örneğidir. Fakat flanör, kentli

⁵¹ Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, s. 211.

⁵² Hüseyin Köse, “Sanal Gezinin ‘Ego Sörfü’: Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine Düşünceler”, *Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık*, Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 137.

bir gezgin olarak modern dönemin bir ürünüdür ve o, serüvenini artık uzak coğrafyalarda değil, içinde yaşadığı kentin ara sokaklarında bulmaktadır.

Bu kentli gezgin, hayatın bir kaplumbağa gibi yavaş olmasını ister. Çünkü sessizce daldığı kalabalıkların arasında görünmez olurken derinlemesine gözlemler yaparak şehrin mimarî manzaralarından sokaklara taşan insan yaşantılarına kadar kayıt altına alır. Bu gözlemlleme eylemi, flanörün belli bir amaç gütmeksizin ve belli bir rota oluşturmaksızın dolaştığı şehrin en merkezî noktalarından en periferi kısımlarına kadar uzanır. Hüsametdin Çetinkaya, flanörün bu yürüyüşünü şöyle açıklar:

“Flanör bu yüzden kalabalıklara dalar. Bedenler arasında yürümek (düşünmek!) duygulanımlar içinde düşünmek demektir. Kolektif varoluşu düşünmek/duymak (var kılmak). Flanör klendisine dayatılan mutlak ikililere (birey-toplum, proleterya-burjuvazi, özne-nesne, akıl-duygu, bilim-ideoloji vb.) inat, insanın karmaşık toplumsal ilişkilerini onun doğası olarak deneyimler.”⁵³

Flanör, kalabalığın içinde adeta erir ve onun ritmiyle kentin akışına uyar, fakat bu akışa her zaman düşünsel bir mesafe içindedir. Kendini sokakta eviymiş gibi rahat hisseder, fakat kalabalığın organik bir parçası olmaz. Bu yürüyüşlerin ve gözlemlerin verdiği pathetik hazla çevresine dair edindiği verileri, eleştirel bakışını yitirmeden düşünsel bir boyutta harmanlar ve bazen de bunları birer sanat eseri olarak yazıya, resme vb. döker. Öte yandan her kavram gibi flanör de zamanla değişime uğrar ve 20. yüzyılda Dadacılar ile yeni bir yüz kazanır:

“[Flanör] Dada’dan başlayarak 20. yüzyıl avangardının sokak kahramanı olmayı sürdürecektir. Ama artık flaneur, modernist dönemdeki gibi, sanat eserinin berisindeki hafıza, arşiv değildir. Fragmanlardan modernite okumayı, sökmeyi bırakır. Çünkü onun mesaisi olan avarelik başlı başına sanat eserinin yerine geçmektedir. Dada’nın 1920’lerde başlattığı anlamsız, keyfi kent turlarında olduğu gibi. Dadacılar rastgele saatlerde, rastgele noktalara düzenledikleri turlarla, en sıradan en tesadüfî karşılaşmalardaki gizemi bulup çıkarırlar.”⁵⁴

Flanör kendisine dayatılan kalıpların içine girmekten kaçan bir figür olarak ayrıksı bir konuma sahiptir. O, “kalabalıkların adamı” olarak sokakta olmasına rağmen, içinde nefes aldığı insan karmaşasının dışında bir duyuş ve görüşe sahiptir. Bu paradoksal pozisyonu dolayısıyla bir yanıyla özgürlüğün, estetiğin, derin ve incelikli düşünce dünyasının temsilcisi olurken diğer yanıyla yabancılaşmanın,

⁵³ Hüsametdin Çetinkaya, “Devletsiz Düşünce”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylıklık**, Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 23.

⁵⁴ Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 54.

marjinalliğin, yalnızlığın durak noktası niteliği kazanır. Sokakları evi kılan flanör, bile isteye köksüzlüğü, yersizyurtsuzluğu tercih eden kişi olarak normalin dışında konumlanır. Bu konumlanış dolayısıyla çoğu zaman boş gezen, avare, tekinsiz, kayıtsız, faydasız, tehlikeli, suçlu, aylak gibi sıfatlarla birlikte anılır.

Geçmişte sokaklarda, pasajlarda, caddelerde, günümüzde ise daha çok alışveriş merkezlerinde ve dijital mecralarda gezinmekten başka bir işi, sorumluluğu kabul etmeyen flanör için hayatın anlamı bu amaçsız gezinmeler esnasında rastladığı şehir, insan ve doğa manzaralarını gözlemleme zevkinde saklıdır. Modernliğin birey üzerindeki etkilerinin bir yansıması olarak ortaya çıkan tiplerden biridir flanör. Kentleşmenin yükselişi ile şehirlerin panoraması farklılaşmaya başlar. Geniş caddelerin ve pasajların Paris başta olmak üzere Londra, Berlin gibi şehirlerde yayılmasıyla, insanlar bu mekânlarda yeni yaşam tarzları üretirler. Flanör, sokağın insanı olarak bu değişimi hem inşa eder hem de gözlemleyerek kayda geçirir. Kentin yeni ruhunu hisseden, hızlanan ve genişleyen zaman ve mekân algısı içinde soluk alıp veren bir figürdür. Tandoğmuş, Bauman'ın *Modernlik ve Mübhemlik* eserindeki dikkatlere değinerek flanörün mübhemliğinin uyandırdığı tereddütlere vurgu yapar:

“Modernitenin bireylere dayattığı bu sınıflandırma eylemine karşı direniş gösteren ‘mübhemler’ olasılıkları ve hesapları altüst ettiği için, toplumsal düzenin içinde bir tehdit olarak algılanır ve toplumun dışına itilirler. Flanör düşünce biçimi de bu mübhemlik hâlinin bir görünümü olarak karşımıza çıkar. Bauman genel olarak flanör sınıfını ‘öteki’nin imajına ayna tutarak anarşi yaratan kişi olarak tanımlarken, bu düşünce biçiminin eleştirel kimliğine vurgu yapar. Bu nedenle flanör, nerede olursa olsun, her ne kadar kalabalıkların içinde olsa da yabancı kalandır.”⁵⁵

Modern toplum, bireylerin her an çeşitli gözetim mekanizmaları ile izlendikleri bir düzene sahiptir. Modern kentte karşımıza çıkan ilk gezgin tip olan flanör, bu gözlemlemenin aktörlerinden biridir. Şehrin geniş caddelerinin, pasajların, büyük mağazaların arasında dolaşan flanör, gözleyen ve gözlemlenen bir özne olarak modernlik sürecinin ayrılmaz bir parçasıdır. Flanör, sokaklarda dolaşırken kenti peyzajından insan manzaralarına kadar her bir karesine dikkat ederek gözler. Bu dolaşımın belli bir amacı yoktur, tasadüfi olarak oradan oraya panoramalar arasında seyreden bu kentli gezgin için söz konusu seyir, asıl büyük amaç ve zevktir. Görmenin

⁵⁵ Nilnur Tandoğmuş, “Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: ‘Gözlemleyen Özne’ Olarak Flanörü Yeniden Okumak”, s.100.

tadına varan flanör, bir stratejiye bağlanmadan kenti adım adım gezer. Bu sırada kendisi bir görünmez pozisyonu alır.

16. ve 17. yüzyıllarda, okumuş fakat işsiz gezginler olarak görülen bohemlere ve serseri entelektüeller olarak yaklaşılın dandy'lere ek olarak 19. yüzyıl sonlarında flanörler sahneye çıkar. Tandanguş, badaud⁵⁶ kavramını da ele alarak dandy, bohem ve flanörün birbiri ile ilişkisine şöyle değinir:

“Flanör, diğerlerinden farklı olarak, dandy ve bohem gibi kenti terk etmeyip, kentin yeni çehresine uyumlanmayı tercih eder. [...] ...bir de flanörün yanı sıra kalabalığın kendisi olan, bütün gün vaktini sokaklarda ‘aylaklık’ yaparak geçiren, izleyen, bakan, gören, ancak; flanör kadar entelektüel donanımı olmayan ve eleştirel durmayı bilmeyen badaud vardır ki, onlar asıl kentli kalabalığı temsil etmektedir.”⁵⁷

Walter Benjamin, flanör ile badaud arasındaki ilişkiyi şöyle açıklar:

“Flâneur’de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında Flâneur, bir badaud’ya dönüşmüş olur. Büyük kente ilişkin aydınlatıcı betimlemeler, bunların hiçbirisinden kaynaklanmaz. Bu betimlemeler kentte kendi düşüncelerine ya da dertlerine dalmış olarak gezinenlerce yaratılır.”⁵⁸

Benjamin’in *Pasajlar*’daki flanör çiziminde, kentin gelişimine paralel şekilde değışime açık, hareketli, odağını sürekli değıştiren, sabitelerden uzak, yeni imgelerin peşinde olan, modaları takip eden, vaktini değışen peyzajlar arasında amaçsızca dolaşarak harcayan, yani kent kültürünü bir kitabı okur gibi gözlemleyen ve okuyan bir tiple karşılaşırız. Bu bağlamda Walter Benjamin, ünlü *Kalabalıkların Adamı* öyküsü üzerinden Edgar Allan Poe’nun flanör tipini şöyle anlatır:

“Poe’ya göre *Flaneur*, her şeyden önce kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden biridir. Bundan ötürü kalabalığı arar; kalabalık içerisinde saklanması için nedeni de, sözü edilen tedirginlik çıkış noktası alınarak aranabilir. Poe, sosyal ile Flâneur arasındaki ayrımı bilerek siler. Bir adam bulunması güçleştigi ölçüde şüpheli konumuna girer. Anlatıcı, daha uzun sürecek bir takipten vazgeçerek vardığı sonucu şöyle özetler: ‘Bu yaşlı adam, suçun maddeleşmiş biçimidir, ruhudur, dedim kendi kendime. ‘O, yalnız kalamaz; o, kalabalığın adamıdır.’”⁵⁹

⁵⁶ Badaud: Kenti dolduran kalabalıkları, hayatlarını kalabalıkların öngördüğü standartlarda, sıradanlık içinde geçiren kitle insanlarını ifade eder. Sözlüklerde şaşkın, aylak, seyirci, boş bir merakla dolaşan kimse anlamlarında karşılanmaktadır: **Reverso Dictionary**, “Badaud”, (Çevrim içi), <https://dictionary.reverso.net/french-english/badaud> 11 Aralık 2019.

⁵⁷ Nilnur Tandoğuş, “Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: ‘Gözlemleyen Özne’ Olarak Flanörü Yeniden Okumak”, s.105.

⁵⁸ Benjamin, *Pasajlar*, s. 163.

⁵⁹ A.e., s. 143.

Tandaçgüneş, Baudelaire'nin şahsında örneklendiğini söylediği “avangard flanör”ün özelliklerinin 19. yüzyıldan itibaren edebî eserlere yansıdığını ifade eder:

“19. yüzyılın panoramasında ortaya çıkan kurgusal kahramanlar, avangard sanatçılar ve onların eserlerindeki flanör tiplerinin ötesinde Modernizm ile ilgili tanımlarla ilişkili olarak karşımıza çıkan “flanör düşünce biçimi”, bütün dünyada, estetik duyarlılığın, politik, ahlakî ve bilişsel oto-kontrolün bir simgesi olarak tanımlanmaktadır.”⁶⁰

Modern hayatın gözlemcisi olan flanörün eleştirel yönü, çevresine bakışında ironik bir mercek taşıması şeklinde belirir. Flanör, toplumsal ilerlemenin “kaplumbağa hızında” olmasını ister. İlerlemeci modernlik algısının hız, iş bölümü, sermaye ve planlı yaşam kavramlarına tepkisel bir duruş sergiler. Bu duruş, çoğu zaman, kayıtsızlık ve tepkisizlik şeklinde ortaya çıkar. Dolayısıyla flanör, antikahramanın çevresiyle kurduğu ilişkiye paralel bir konumu paylaşır:

“İroni, flanörün en önemli silahıdır. Bunu yaparken antik kahramanlar ve modern burjuvadan etkilenir. Modern yaşamın bir göstergesi olarak o da dışarıya yönelir. Ancak bu noktada flanörü ne ‘serseri’, ‘aylak’ sözlük anlamıyla, ne de gezintiyeye çıkmış bir ‘yabancı’ turist ya da burjuva bir centilmen ile karıştırmamak gerekir. Onu ‘bu kalabalıktan’ ayıran en temel farkı, kalabalıkların içinden yaratıcı bir ürüne çıkmasıdır.”⁶¹

Flanörün paradoksal pozisyonuna dikkat çeken Nilnur Tandaçgüneş, onun gözlemlerinde, estetik sanat ürünleri kadar popüler kültür verimlerine de eğilmesini örnek verir ve metalaşmaktan kaçamayan flanör hakkında Mike Featherstone’un ve Elisabeth Willson’ın yaptığı çeşitli nitelemelere değinir:

“ [Flanör] alışılmadık anlık durumlara ve edebî algısı olan, elindeki materyalin yarı düşsel durumlarına, yarı şekilsel olasılıklarına açık bir karakterdir. [...] 19. yüzyılda önceleri pasajlarda, kafalarda, sonraları ise oteller ve mağazalar gibi metalaşmış kamusal alanlarda üstsınıfın içeride olduğu, orta sınıf, küçük burjuva ve bohemyanın ise sokakta olduğu bulvarlarda ‘takılıp’ gezen ve izlenimlerini, yazı, resim, şiir gibi sanatsal ve düşünsel faaliyetlere yansıtan flanör, meta endüstrisine ve onun üretimine hizmet eden, diğer figürlerden pek de farklı değildir.”⁶²

Flanör kalabalıkların içinde yalnız, fakat bu yalnızlığından rahatsız olmayan kentli gezgin olarak kentin ruhunu, peyzajını, insanların gözlemler ve bunları birer sanatsal üretim olarak açığa çıkarır. Bu seyir esnasında kendisine bir rota belirlemez, bir akış içinde cadde cadde dolaşarak bütün kenti adımlar. Bu yürüyüş esnasında

⁶⁰ A.e., s. 106.

⁶¹ A.e., s. 107.

⁶² A.e., s. 110.

birçok enstantane ile karşılaşma imkânı bulur. Flanör tipinin edebî eserlerde, edebî flanör, dedektif flanör, popüler flanör, avangard flanör, virtual flanör gibi sivrilen yönlerini vurgulayan çeşitli sınıflandırmaları vardır. Fakat bütün bu flanör nitelermeleri avare, gezgin ve gözlemci özelliklerinde birleşir.

Flanör 19. yüzyılın toplumsal koşulları içinde eril bir kavram olarak belirmiştir. İlerleyen dönemlerde kavramın dişil karşılığı olarak “flâneuse” sözcüğünün kullanıma girdiği görülür. Fakat kadınlar bu anlamda erkekler gibi sokaklarda dikkat çekmeden özgürce, diledikleri saatte, diledikleri yerde gezme ve kenti gözleme imkânına hemen erişemez. Bu durum ancak büyük mağazaların açılmasından sonra değişmeye başlar. George Sand gibi marjinal kadın yazarların erkek kılığında sokaklarda flanörlük yaptığı birkaç örnek bir yana, -Batı’da- kadının kentli bir gezgin ruhla, caddelerde kendini evinde hissedeceği rahatlıkta dolaşabilmesi için gereken şartlar, 20. yüzyılın ortalarından itibaren oluşur. O zamana kadar, kadının bu tablodaki yeri, eril flanörün gözlem nesnesi olma noktasındadır.

Türk edebiyatında flanör, modernleşme hareketlerinin değişim süreci içinde farklı tiplerde kendini gösterir. Türkiye’de flanörlük, mekânsal olarak Beyoğlu ve çevresinden başlayarak genişler. Batı tarzı mağazaların açılması, caddelerin genişletilmesi, bahçelerin ve mesire alanlarının açılması gibi değişikliklerle evlerin mahremiyetinde yaşamaya alışkın insanların sokakla ilişkisi gelişir. Bu dolaşma hâlini erken dönemde *Araba Sevdası*’nın Bihruz Bey’inde buluruz. Flanörün bütün nitelikleri ile donanmasa da kentli bir gezginin oluşmasında bir adım atılmış olur. Servet-i Fünûn döneminde bireysellik ve estetik cephe kazanan bu tip, millî edebiyatta önce ülkenin kurtuluşu, ardından yeni Cumhuriyet düzeninin yerleşmesi ülküleri doğrultusunda geri plana atılır, avarelik bütünüyle dışlanır, kötülenir.

1930’lu yıllardan itibaren Peyami Safa, *Bir Adamın Hayatı*’nda ve *Bir Tereddütün Romanı*’nda modernleşme sancıları çeken bohem ve flanör özelliklerine sahip karakterler çizer. Fakat Safa’daki flanörlük izlerine rağmen Sait Faik Abasıyanık’a kadar Türk edebiyatında tam bir flanör kişilikten söz edilemez. Sait Faik, kişiliği ve yaşantısı ile flanörlüğü hayatının gerçeği kılan bir yazardır. Ailesinden gelen maddi rahatlık içinde geçim derdi gütmeksizin hayatını kent gezginiğine yönlendirmiştir. Bu durum onun eserlerine de yansır. Çizdiği flanör tiplerle edebiyatımızdaki bireysel duyarlılık perspektifinin canlanmasını sağlar. Türk

edebiyatı onun bir adım ilerisinde Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı, Salah Birsel'in Gözlemci'si ve sonrasında Oğuz Atay'ın tutunamayan karakterleri ile kent gezginliğini tecrübe eder. Bu yazarlar ve eserler dikkate alındığında antikahramanın flanörlük ile organik bir bağı olduğu görülecektir.

3.1.7. Aylak

Aylak, sözlük anlamı “işsiz, boş gezen, avare”⁶³ olarak verilen bir sıfattır. Hüseyin Köse, Veblen'den aktarımla aylağı “Bir zamanlar ‘görmeli işsizliğiyle bile gösteriş yapan’, özgürlüğünü ve toplumsal saygınlığını meslekî bir pratiğe ve belli bir işyeri düzenine bağlı olmayışından alan”⁶⁴ kişi olarak tanıtır. Hüsamettin Çetinkaya ise aylaklığın toplumdaki genelgeçer ölçütleri yadsıyışını, “Aylaklık tanım gereği sabite yokluğu, ölçü yokluğu, cetvel yokluğu demektir. Onun varoluşu akış biçimleridir.”⁶⁵ şeklinde değerlendirir.

Bertrand Russel, çalışma gerekliliği ve erdemlilik kavramlarını sorgulayarak aylaklığın nasıl ve neden ötelendiğini tartışmaya açar. Modernliğin bireyleri üretime ve çalışmaya odaklayan ilerlemeci mantığının sosyal, iktisadi ve siyasi ereklerine kuşkuyla yaklaşır. Ona göre aylaklık, imtiyazlı kesimler tarafından alabildiğine yaşanırken toplumun geneline çalışmanın bir erdem ve insanî bir ihtiyaç olduğu düşüncesi aşılır. Böylece geçimlerini sürdürme dışında hayata dair özgün perspektifler kazanamamış ve yaşamın tadını çıkarmaya fırsatları olmayan insanlar kitle görünümü kazanır. Bir görev bilinci içinde üretim mekanizmalarında kullanılan birey, yaşadığı sömürünün dahi farkına varmaz. Küçük bir azınlığın çalışmadan yaşamalarını sağlamak için büyük insan kalabalıklarının canla başla insanüstü bir tempoda çalışması öngörülür. Russel, doğru bir iktisadi ve sosyal düzen içerisinde bu dengesiz dağılımın ortadan kalkabileceğini ileri sürer. Gereğinden fazla üretimi bırakmayı ve herkese yetecek kadar boş vakit imkânı veren mesai saatleri uygulanmasını öngörür. Boş vakit kavramının olumsuz çağrışımlarla bir arada tutulmaya çalışıldığını söyler. Zenginlerin, yoksullar çok çalışmazlarsa birçok suça ve

⁶³ TDK Güncel Türkçe Sözlük, “Aylak”, (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 1 Eylül 2020.

⁶⁴ Hüseyin Köse, “Sanal Gezginin ‘Ego Sörfü’: Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine Düşünceler”, s. 142.

⁶⁵ Hüsamettin Çetinkaya, “Devletsiz Düşünce”, s. 25.

zararlı yönelime kendilerini kaptırarak toplumda nizamsızlığa yol açarlar, şeklindeki iddiaları ile aslında faydalı olan boş vakti kötülediklerini belirtir. Herkesin bireyselleşme, kendini geliştirme, mutlu olma, mecburiyet duygusundan bağımsız, estetik ve faydalı üretimlere yönelme imkânına sahip olma hakkına vurgu yapar: “Dünyada gereğinden çok çalışıldığını, çalışmanın erdem olduğu inancının büyük zararlar doğurduğunu, modern endüstri ülkelerinde vaaz edilmesi gereken şeylerin öteden beri edilegelmekte olanlardan çok değişik olduğunu sanıyorum.” der.⁶⁶

Endüstrileşmenin ve pazarlamanın hızla büyümesinin bir noktadan sonra insanlar için esaslı bir fayda sağlama amacından çıkarak salt üretimi ve ilerlemeyi ana gaye konumuna getirmesini eleştirir Russel:

“Yararlı bir şey üretme uğrunda kullanılabilecek büyük bir insan emeği üretildikleri zaman boş yatan ve hiç kimseye bir hayrı dokunmayan makineler üretme uğrunda harcanmıştır. [...] Modern dünyada ÇALIŞMANIN erdem olduğuna inanma yüzünden çok büyük zararlar doğmaktadır ve mutluluğa giden yol, refaha giden yol, çalışmanın örgütlü bir düzen içinde azaltılmasından geçer.”⁶⁷

Ayrıca mülk ve para sahiplerinin aylaklık imtiyazlarını ellerinden gelen her yöntemle korumaya çalıştıklarını öne sürer:

“Bunlar [toplumda saygınlığı kendilerine mâl edenler] toprak mülkiyetini ellerinde bulundurmak yoluyla yaşama ve çalışma hakkını kendilerine bir imtiyaz diye verdikleri başka insanlardan bu imtiyazlara karşı para alanlardır. Bu toprak sahipleri aylaktırlar, bu bakımdan benim onlara övgü düzeceğim sanılabilir. Ne yazık ki bunların aylaklığı ancak başkalarının emeği sayesinde mümkün olabilmektedir; gerçekten de, bunların rahat aylaklığa duydukları arzu, çalışmayı örgütleyen tüm kutsal vaazların tarihsel kaynağıdır. Bunların en istemeyecekleri şey, başkalarının da onlar gibi aylak kalmasıdır.”⁶⁸

Toplumsal anlamda onaylanan kimlikler içine çekilemeyen aylaklar, ehlileştirilemedikleri için kötülüğün öznesi, düzeni bozucu ve ahlakı yıpratıcı kişiler olarak toplumdan dışlanırlar. Bu durum, aylakların kendilerine yönelen denetim ve şekillendirme hamleleri karşısındaki umursamaz ve yabancılaşmış tavırlarıyla ilgilidir. Aylaklar, toplumsallığın gereklerini dışladıkları için kötü örnekler olarak imlenir. Bu noktada maddi açıdan büyük sermaye sahiplerinin aylaklığı karşısında sessiz bir hınçla pasif dışlama yoluna giden toplum, böyle bir maddi gücü olmadığı hâlde aylaklıkta ısrar edenlere karşı daha açık bir tepkisellik ortaya koyar. Aylaklar işe yaramaz olarak

⁶⁶ Russel, *Aylaklığa Övgü*, s. 9.

⁶⁷ A.e., s. 11.

⁶⁸ A.e., s. 12.13.

görüldüklerinden istenmezler ve istenmedikleri için de kolayca günah keçisine dönüştürülebilirler.”⁶⁹

Russel, uygarlığın gelişmesi ve huzuru için çalışma ve üretme kadar aylaklığa da ihtiyaç olduğuna vurgu yapar. “Uygarlık için boş vakit şarttır, eski zamanlarda ise bir azınlığın boş vakte sahip olabilmesi, büyük bir çoğunluğun emeği sayesinde gerçekleşebiliyordu.” Fakat modernlikle birlikte endüstrinin gelişmesi, makinelerin gücüyle insanın üretim için harcaması zorunlu olan emek miktarı ciddi oranda azalır. Buna rağmen insanların çalışma saatleri gerektiği gibi düşürülmez ve boş vakit ihtiyacı doyurulmamaya, sıradan insanlar için kötülenmeye devam edilir. Halbuki “artık hiç gereği kalmadığı halde aşırı derecede çalışmakta direnmek, ancak budalaca ve çoğunlukla başkası hesabına katlanılan bir çilekeşlik ruhuyla mümkündür.”⁷⁰

Bu verimlilik saplantısı, insanların hayatlarındaki stresi artırır ve onları iyi vakit geçirme imkânı sunan boşluklardan alıkoyar. Çünkü “istenir eylem”, “kar getiren eylem” olarak tanımlanmış, kazanma ve üretme amaçlı her hareket alkışlanırken bu kazancı ve üretimi harcamaya dönük davranışlar sorumsuzluk, hafif meşreplik, züppelik gibi nitelermelerle anılır olmuştur. Oysa insan, emeğinin verimini harcayarak kendini ve çevresindekileri mutlu ederken bir yandan da alışveriş piyasasına girdi sağlayarak farklı sektörlerin canlılığına katkıda bulunur.

Modernlikle birlikte gelişen kent kültüründe insanların hayatla teması “iş görme” noktasında artmakla birlikte, bunun dışında genellikle pasif bir pozisyona çekilir. Russel bu durumu şöyle açıklar:

“Şehirli modern insanların eğlenceleri gitgide daha edilgin, gitgide daha kolektif olma ve başkalarının ustalıklı eylemlerine edilgin bir şekilde seyirci kalmaktan ibaret hale gelmektedir. Kuşkusuz eğlencenin böylesi bile hiç yoktan iyidir; ama eğitim sayesinde, işle bağlı olmayan cinsten çok daha zengin ve zekice meraklar edinmiş bir toplumun zevkini çıkarabileceği eğlenceler kadar iyi değildir. Boş zamanların çoğu ise, hatırı sayılır beyinsel çalışmaları ve merakı olanlar dışında, insanlara sıkıcı gelir. Boş zamanı bulunan bir toplumun mutlu olabilmesi için bu toplumun eğitilmiş, hem de teknik bilginin dolaysız yararı kadar, beyinsel zevk de göz önünde bulundurularak eğitilmiş bir toplum olması gerektir.”⁷¹

⁶⁹ Mevlüt Özben, “Yüzer-Gezer Kimlikler: Turistler ve Aylaklar”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, Ayrıntı Yayınları, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, 2012, s. 170.

⁷⁰ Russel, **Aylaklığa Övgü**, s. 17.

⁷¹ A.e., s. 33.

Modernliğin ilerlemeci görüşlerini işletmeye yarayan her türlü bilginin “yararlı bilgi” olarak ele alındığı, diğer taraftan kültürel alanlara yönelik, kişisel zevk ve alışkanlıkları geliştiren bilgilerin “yararsız bilgi” olarak görüldüğü bir düzen söz konusudur. Russel’in de değindiği üzere bu ikinci tür bilgi, kişilerde derin düşünce alışkanlığı edinmeyi, öğrenirken eğlenmeyi, hayattan lezzet almayı sağlayan niteliklere sahiptir.

Bauman, 16. yüzyılda giderek kalabalıklaşan gruplar hâlinde toplumsal düzene tehdit olarak toplumdan yalıtılması gerektiği düşünülen aylaklar ile ilgili yasal uygulama ve tanımları araştırır. 1531’de çıkartılan kanunda aylığın, “bedensel eksikliği ve özürlü bulunmayan, çalışmaya muktedir, toprağı ve efendisi olmayan, geçimini sağlayabileceği yasal herhangi bir malı, zanaatı ya da mülkiyeti olmayan erkek ve kadınlar” olarak tanımlandığını söyler.⁷² Bauman, bu gezici, itaatsiz ve uyumsuz insanlar için alınan tedbirleri ise şöyle ortaya koyar:

“En basit yöntem, her sığır yetiştiricisinin bildiği bir uygulamanın akla getirdiği yöntemdi: Damgalamak. I. James yönetiminde, daha önce başıboş koyunlarla sınırlı olan bu uygulamanın kapsamı, başıboş insanları kapsayacak şekilde genişletilmişti. 1604 tarihli yasa, damgayla ilgili şu talimatı veriyordu: ‘deriye ve ete o şekilde dağlanıp, işlenmeli ki, ‘R’ harfi görülsün ve böylece bir alçağın (rogue) üzerinde yaşamı boyunca sürekli bir işaret olarak kalsın.’ İşaret sayesinde en azından özellikle tehlikeli insanların ayırt edilip, yakın gözetim altına alınabileceği ve böylece bu kimselerin hareket hâlinde oluşlarının doğuracağı sonuçların ortadan kaldırılabilceği umuluyordu.”⁷³

Batı’da aylakların belirgin olarak ortaya çıkmaya başladığı ve tekil kişiler olarak değil, günden güne büyüyen tehlikeli bir grubun *damgalanmış* üyeleri olarak görüldükleri döneme dair Bauman’ın önemli tespitleri vardır. Bauman, onların “insan varoluşunun temellerine yöneltilmiş bir tehdit” olarak algılandığını ve “eritilecek, nötrleştirilecek ya da kovulacak” kişiler sınıfında değerlendirildiklerinin altını çizer.⁷⁴ Daha genel bir ifade ile “efendisiz insanlar” olarak andığı aylakların antikahraman kimliği ile ortaklıkları Bauman’ın şu açıklamalarında tespit edilebilir:

“‘Efendisiz insanlar’ herhangi bir yere ait değildi, davranışlarından ötürü toplumsal sorumluluk taşıyacak bir üstleri ve geçimlerini sağlama karşılığında onlardan itaat talep edebilecek somut bir cemaatleri -köy, kasaba ya da bölge- yoktu. İkinci sonuç, ‘aylaklar’ın yerel cemaatlerin küçük ve esnek olmayan dünyasına ani akıymıdı. ‘Aylaklar, geleneksel tanıdık kılma ve topluluğun bir parçası haline getirme

⁷² Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, s. 56.

⁷³ A.e., s. 57.

⁷⁴ A.e., s. 51.

yöntemleriyle ehlileştirilemeyecek ve cemaatin yaşamına uyumlu kılınamayacak kadar kaygısız ve kalabalık bir topluluktur. Onlar hiçbir uyarıda bulunmaksızın ortaya çıkıp yok oluyorlar, inatla yabancı olarak kalıyorlar ve cemaat onları, her yere nüfuz eden bakışına tabi tutmak suretiyle eritemeden ortadan kayboluyorlardı.”⁷⁵

Antikahramanların aylaklığı noktasında düşündüğümüzde elbette ki öncelikle bir topluluktan söz etmeyi bırakmak gerekir. Modernist dönemin öne çıkan niteliği olan bireyselliği uç noktalarda -kimi zaman bireyselliğin de parçalanması düzeyinde- yaşayan antikahramanlar, aylaklığı bir sıfat olarak kuşanırlar. Toplumsal sorumluluktan uzak, gözetim altına alınamayacak kadar gözden kaybolma/uzak kalma yetisine sahip, yaşadıkları sosyal çevrede birer yabancı olmayı seçen kişilerdir.

3.1.8. Alafranga Züppe

Tanzimat döneminden itibaren Batıyla teması, Batılı gibi olmayı ifade etmek için en çok başvurulan sözcüklerden biri alafranga olmuştur. Bahçe düzenlerinden, dekorasyona, kılık kıyafetten, adâb-ı muâşeret kurallarına, kullanılan dilden düşünce yapısına kadar soyut ve somut pek çok alanda Batılı bir çerçeve içine alınan her şey ve herkes alafranga olarak anılır. Kimi zaman bir sıfat, kimi zaman bir isim konumunda kullanılan bu sözcük İtalyanca’da “alla franca” ifadesinden gelir ve “1. Frenklerin töre, âdet ve hayatına uygun, Frenklerle ilgili. 2. Avrupa kültürüne özgü olan” anlamına gelir.⁷⁶ Bu ifadenin karşısına ise “eski”yi nitelemek için kullanılan “Türk usulünce” anlamındaki “Alaturka” sözcüğü getirilir.

Alaturka bir hayatın içinde alafranga bir yaşayış temin edebilmeye çalışan Osmanlı aydınları, kendilerini büyük bir medeniyet ikileminin gerilimi içinde bulurlar. Gerilimin olumsuz tezahürü olarak Türk romanında ısrarla işledikleri tip ise alafranga züppe olur. Mustafa Nihat Özön, Batı medeniyeti karşısında bir anafora kapılan ve taklit üzerine hayatlarını kuran roman kahramanları için “alafranga”, “düzme frenk”, “şık”, “tatlı su frengi”, “didon”, “züppe”, “cicibey”, “monşer”, “köksüzler”, “kozmodopolit”, “yarım Türk”, “centilmen”, “sivilize”, “çıtkırıldım”, “nane molla”, “Narçinizâde” gibi adlandırmaların yapıldığını belirtir.⁷⁷ Nurdan Gürbilek de Türk

⁷⁵ A.e., s. 53.

⁷⁶ TDK Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü, “Alafranga” (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb5986c42a3c6.74804944, 16 Nisan 2019.

⁷⁷ Özön, *Türkçede Roman*, s. 252.

edebiyatında züppenin, “süslü bey, şık, şıpsavdi, fines meraklısı, didon herif, Tatlısu marsıvanı, dandini beyler”⁷⁸ gibi sözcüklerle ifade edildiğini söyler.

Bu adlandırmalar da gösteriyor ki en genel tabiriyle alafranga züppe diyebileceğimiz bu yeni kahraman modeli, olumsuz, gülünç, yetersizliği çağrıştıran, eski güçlü kahraman modeline zıt bir anlam eksenini oluşturmaktadır. Antikahramanlar ile Tanzimat’tan Cumhuriyet’e birçok örneğiyle karşılaştığımız alafranga züppe tipinin arasında benzerlikler vardır. Züppenin bencilliği, başarısızlığı, kibri ve toplumsal meselelere kayıtsızlığı geleneksel kahramanın özelliklerini bozarak antikahramana giden yolu açar.

Dandy’nin Türk edebiyatına ilk yansımalarını birer olumsuz prototip sayılabilecek olan züppe tiplerinin oluşturduğu genel bir kanaattir. Fakat dandy’nin topluma nüfuz etme, onu değiştirme yöntemleri ile züppenin bunu yapma gerekçe ve şekilleri farklılık gösterir. Dandy’ler toplumu değiştirme, dönüştürme yolunda etkin, “eski” karşısında güçlü ve entelektüel arka planı olan bir “yeni” taraftarıdır. Züppeler ise yeniye taraf olurken sığ, gülünç ve hain bir noktada kalırlar. Alafranga züppenin değiştirme misyonunu edinme evresi, ancak *Şıpsavdi*’nin (1911) meşhur “alafranga haini” Meftun’dan sonra kendini açık edebilmiştir. Fakat bu amaç için dandy’deki bilgi ve entelektüel bilinç, alafranga züppede oldukça sathi düzeyde kalır, bu yüzden çığ ve hatalı eylem ve düşünceleriyle alafranga züppe, dandy’nin olumsuz bir yansıması olarak görünür. Dolayısıyla onun derinlik kazanmasını beklemek gerekecektir. Ayrıca dandy’nin soğuk erilliği karşısında alafranga züppenin kadınsı bir hassasiyet ve görüntü içinde olduğu da unutulmamalıdır:

“Yabancı arzuların peşinde bir ucubeye dönüşen züppenin hikâyesi, kudretini yitirmiş imparatorluk topraklarında gecikerek modernleşmenin yol açtığı bozulma endişesinin, kültürel melezleşmenin doğurduğu kendini kaybetme korkusunun hikâyesidir. Ama züppe figürüne daha yakından baktığımızda, bu ulusal endişenin bir cinsel endişeyle iç içe geçmiş olduğunu fark ederiz. Erilliğini kaybetmiş ya da bir türlü erilleşememiş oğulun, hadım edilmiş ya da kadınsılaşmış erkeğin, yani bir kadın-adamın hikâyesidir aynı zamanda züppenin hikâyesi.”⁷⁹

Murat Belge, Türk romanında alafranga züppelere Tanzimat’tan Cumhuriyet’e varan örneklerinde her zaman bir dışarıdan bakışla yaklaşıldığına dikkat çeker.⁸⁰

⁷⁸ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 62.

⁷⁹ A.e., s. 51.

⁸⁰ Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 145.

Onları ‘öteki’ noktasına yerleştirip, kötü örnekler olarak türlü cezalara çarptıran romancılar, bu karakterlerin ruh dünyalarına ve psikolojilerine bilinçli olarak uzak dururlar. Bu tavır, alafranga züppe/hain tiplerin derinlik kazanmasının ve kendi dünyaları içinde haklı, anlaşılabilir ve güçlü tarafların neler olduğunun ortaya çıkmasının önünde engeldir. Eğer, bu tiplere birer karakter niteliğinde daha yakından bakılabilseydi, ‘öteki’ni anlamaya pencereler açılsaydı ilerleyen dönemlerde antikahraman başkişilerin edebiyatımızda kabul görmesi kolaylaşırdı diyebiliriz.

Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şipsevdi* romanın “Hayat-ı İctimaiyemiz ve Alafranga” başlıklı mukaddimesinde alafrangaları üç bölüme ayırması dikkat çekicidir. Batılılaşmaya değil, yanlış Batılılaşmaya karşı olduğunu Meftun’un aşırılıkları üzerinden halkı güldürmeyi de gaye edinerek anlatmaya çalıştığını ifade eden yazar, alafrangalığın bizde üç türü olduğunu dile getirir. İlk grup, Fransızca’yı çocukluklarında öğrenmiş, asil ve zengin bir aileden gelen, Avrupa’da bulunup modern hayatı gözlemlemiş, ‘poz’ları, ‘jest’leri, ‘kostüm’leri ile Batılı görünen fakat bu hayatı şahsına veya ait olduğu topluma fayda sağlayacak düzeyde içselleştirememiş olanlardır. İkinci grup, Beyoğlu’nda ikamet eden ve ailesinin bir kısmı Avrupalı olan ‘levanten’lerden oluşur. Onlardan yazar, “iki yüzlü bir kumaş” diye bahseder. Birkaç dil öğrenerek büyüdükleri hâlde, bir dile bütünüyle vakıf olamazlar. İki kültürün ve ırkın karmaşasını sürekli olarak yaşamak zorundadırlar. Hüseyin Rahmi’nin, Meftun Bey’in de içinde olduğunu söylediği üçüncü grup, yüksek yakalı, iğnesi, boyunbağı, bastonu, dar pantolonu, zarif şemsiyesi, yüzükleri, gözlüğü vb. ile adeta bir kostüm defilesi sergileyen ve konuşmasını sürekli olarak Fransızca sözcüklerle süslemeyi marifet sayan şıklık müptelalarından oluşur. “Şövalyelikte Cervantes’in Don Kişot’u ne ise şark alafrangalığı âleminde de Meftun Bey işte odur.” diye tarif edilen bir alafrangalık nitelemesi yapar.⁸¹

Antikahramanlar ile züppelerin ilişkisinde söz konusu görünmek için yaşama önemli bir karşıtlık olarak belirir. Çünkü züppeler görünmekten beslenirken, antikahramanlar alabildiğine silik, insanlardan kaçan, adeta görünmez olmaya çalışan bir karakter yapısı sergiler. Diğer yandan züppelerin antikahramanları hazırlayan bir

⁸¹ Hüseyin Rahmi Gürpınar, “Hayat-ı İctimaiyemiz ve Alafranga” *Şipsevdi*, Haz.: Habibe Demir, Ankara, TDK Yayınları, s. 35-51.

tarafı da vardır; züppeler okurun geleneksel kahraman algısını kırarak, artık “kahraman” nitelikleri taşımayan, problemlı, topluma yol gösteren değil, olumsuz manada etki eden tip ve karakterlere alışmasını sağlar.

Murat Belge, yazarların Batılılaşma sürecini alafranga züppeler üzerinden “gölünçleştirerek zararsızlaştırma politikası” ile işlediklerini söyler. Bu tipin Kurtuluş Savaşı yıllarına gelene kadar “hain” kategorisine geçirilerek “Batı’nın içimizdeki ajanı” olarak sunulduğunu belirtir. Cumhuriyet dönemine ise artık züppenin eski saf, şımartılmış, cahil, çocuksu, büyölennmiş niteliklerinin yerini bencil, hain, tehlikeli, çıkarlarından başkasını düşünmeyen, sahtekâr ve yalancı özellikleri almıştır.⁸²

Dandy, snop, flanör gibi tipler Batı uygarlığının modernleşme deneyiminin birer ürünü iken züppe tipi yıllar içinde çeşitlenen yüzleriyle Osmanlı-Türk modernleşmesinin kendine özgü gelişiminin bir tezahürdür. Bu yüzden bütün bu kavramalar birbiriyle iç içe, birbiriyle kesişen özellikler taşıyan fakat farkları da bulunan ortak bir yörüngede seyrederler, demek yerinde olacaktır. Antikahramanın gelişimi de hem Batı’da hem Türk edebiyatında bütün bu kavramların niteliklerinden beslenir. Geleneksel kahraman modelinden modern kahramana geçiş ve antikahramana evrilişte dandy, snop, flanör, züppe özellikler taşıyan kahramanların ön açması büyük önem taşır. Öyleyse antikahramanın kişilik atalarından sayılabilecek olan züppelerin Türk romanındaki örneklerine yakından bakmak, tezimiz açısından gerekli bir temel bakış kazanmamızı sağlayacaktır. Bu bağlamda antikahramanın Türk romanındaki gelişimini incelediğimiz bölümde Ahmet Midhat Efendi’nin *Felatun Beyle Rakım Efendi* (1876) romanındaki Felatun Bey, Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*’nda (1898) Bihruz Bey ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şıpsevdi* (1911) romanındaki Meftun Bey özelinde alafranga züppe tipini ve onun antikahramana yönelen cephelerini ele alacağız.

3.1.9. Entelektüel

Zygmunt Bauman, “modern dönemin yasa koyucuları” olarak ele aldığı entelektüeller ile ilgili birçok tanımın bulunduğunu söyler. Bu tanımların ortak özelliğini ise entelektüellerin “kendi kimliklerinin sınırlarını çizmeye yönelik bir

⁸² Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 142-145.

girişim” içinde olmalarında bulur.⁸³ Entelektüel ile ilgili geçmişten gelen genel kanaati ise şöyle aktarır: “Sözcük, ulusun zihnini etkileyip politik liderlerinin hareketlerine biçim vermek suretiyle siyasal sürece doğrudan müdahale etmeyi ahlaki sorumlulukları ve kolektif hakları olarak gören romancıların, şairlerin, sanatçıların, gazetecilerin, bilim adamlarının ve toplumca bilinen başka kişilerin oluşturduğu karışık bir topluluğu kapsıyordu.”⁸⁴

Bu genel nitelemenin ötesinde sınırları kesin olarak çizilmiş bir entelektüel tanımlaması yapmanın ise faydasız bir çaba olduğunu öne sürer:

“‘Entelektüeller kimlerdir?’ sorusunu sorup karşılığında bir dizi nesnel ölçüt, hatta ‘şu kimseler entelektüellerdir’ biçiminde bir saptama bekleminin pek bir anlamı yoktur. Üyelerini entelektüellerin meydana getirdiği bir meslekler dizisi oluşturmak ya da meslekî hiyerarşide bir çizgi çekerek, çizginin yukarısındakileri entelektüeller olarak tanımlamak anlamsızdır. Her yerde ve her zaman, ‘entelektüeller’ bir hizmet için bir araya gelmenin ve kendi kendini görevlendirmenin birleşik etkisiyle oluşurlar. ‘Entelektüel olma’nın anlamı, kişinin kendi mesleği ya da sanat türü ile ilgili kısmî uğraşının üzerine çıkması ve içinde yaşadığı zamanın -hakikat, yargı ve beğeni gibi- küresel konularıyla ilgilenmesi demektir. ‘Entelektüeller’ ile ‘entelektüel olmayanlar’ı ayıran çizgi hep, belirli bir faaliyet tarzına katılma yönünde verilen kararlarla çizilir.”⁸⁵

Entelektüel kavramını etraflı bir şekilde irdeleyen isimlerden biri de Cemil Meriç’tir. Entelektüelin tarih boyunca Doğu ve Batı kültürlerinde hangi düşünürler tarafından ne gibi tanımlar içerisinde ele alındığını her bir tanımlama girişimine eleştirel bir bakış yönelterek açıklar. Kavramın, Osmanlı’da “münevver”, Cumhuriyet döneminde “aydın”, Batı’da da “entelektüel” sözcükleriyle karşılık bulduğunu bildirir. “Her ülkenin, her çağın, her sınıfın, her ideolojinin entelektüel anlayışı başka[dır.]” sonucuna varır. Bütünüyle kabul gören bir tanımın yapılamayacağını altını çizerek entelektüeli tanımadaki “ayırıcı vasfın” ise “tenkit” olduğunu öne sürer.⁸⁶ Bu minvalde önerdiği taslak ise şöyledir:

“1. Entelektüel zamanının irfanına sahip olacaktır. Ülkesinin dilini, edebiyatını, tarihini bilecek, dünyadaki belli başlı düşünce akımlarına yabancı olmayacaktır.

2. Peşin hükümlere iltifat etmeyecek, olayları kendi kafasıyla inceleyip değerlendirecektir.

⁸³ Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, s. 15.

⁸⁴ **A.e.**, s. 7.

⁸⁵ **A.e.**, s. 8.

⁸⁶ Cemil Meriç, **Mağaradakiler**, 30. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 15-24.

Başlıca vasıfları dürüst, uyanık ve cesur olmaktır. Yani bir bilgi hamalı değildir entelektüel. Hakikat uğrunda her savaşı göze alan bağımsız bir mücahittir.”⁸⁷

Mehmet Kaplan, bin yılı bulan Türk-İslam kültürünün, aydınlar ile halk arasında oluşan “tabakalaşma, farklılaşma ve zıtlaşma” yüzünden Tanzimat’tan itibaren çözülmeye başladığını söyler.⁸⁸ Murat Belge ise aydın kavramının Osmanlı’dan günümüze geçirdiği değişimi şöyle özetler:

“ ‘Aydın’... Bu yeni bir kavram. Osmanlı’nın klasik döneminde mektep-medrese gören adam ‘alim’ olurdu; ‘kadı’ veya ‘müderris’ olurdu. Toplu olarak da, bu okumuşlar zümresine ‘ulema’ denirdi. Ama Batılılaşma ile birlikte bir ‘aydınlanma’, o zamanki deyimle bir ‘tenvirat’ başladı. Bunun sonucunda okuyan adam ‘münevver’ oldu.

Batı dillerinde bizim ‘aydın’ dediğimiz adama ‘intellectual’ derler. Bu da ‘aydınlanma’dan (englightenment) gelen bir kelime değildir, ‘intellect’, yani ‘akıl’dan gelir.”⁸⁹

Said ise 20. yüzyılın önemli İtalyan entelektüellerinden biri olan Antonio Gramsci’nin iki tür entelektüel nitelemesi yaptığını aktarır: Din adamları, öğretmenler ve idareciler gibi grupları kasten kullandığı “geleneksel entelektüel”ler ve toplumda belli bir alanda bilgiyi, görüşü, tekniği işleyen ve yayan “sanayi teknisyeni, işletme danışmanı, akademisyen, bilgisayar analisti, hükümet danışmanı, ekonomi politik uzmanı, halkla ilişkiler uzmanı, reklamcı” gibi mesleklerdeki kişileri kapsayan “organik entelektüel”ler.⁹⁰ Bu anlamları ile entelektüeller toplumun azımsanamayacak kalabalıkta bir kesimini oluşturur.

Edward Sait’in entelektüeli ise Gramsci’nin entelektüelinden daha keskin ve muhalif özellikler taşır. Ona göre “Entelektüelin bir görevi de insan düşüncesini ve insanlar arası iletişimi kısılacı altına alan kişileri ve indirgeyici kategorileri kırmaktır.”⁹¹ Entelektüellerin bilgiyi üretme ve şekillendirmenin ötesine geçen bir misyona sahip olmaları gerektiğini düşünür. Entelektüel, “sürgün ve marjinal olarak, amatör olarak, iktidara karşı hakikati söylemeye çalışan bir dilin müellifi”dir.⁹² Bu marjinalliğin arka planı ise şöyledir:

⁸⁷ A.e., s. 24.

⁸⁸ Mehmet Kaplan, **Kültür ve Dil**, 33. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015, s. 18-19.

⁸⁹ Belge, **Step ve Bozkır**, s. 53.

⁹⁰ Said, **Entelektüel**, s. 22-26.

⁹¹ A.e., s. 11.

⁹² A.e., s. 15.

“Entelektüelin yabancılığını vurgularken, bir şeyleri değiştirme imkânlarına set çeken olağanüstü güçlü toplumsal otoritelerin –medya, hükümetler, büyük şirketler vs.- oluşturduğu ağ karşısında kişinin kendisini genellikle ne denli güçsüz hissettiğini belirtmek istiyordum. Bu otoritelere bilerek, kasten ait olmamak çoğu kez, dolaysız bir değişim yaratmamak, hatta ne acıdır ki bazen kimsenin farkında olmadığı bir dehşete şahadet eden bir tanık rolüne mahkûm olmak anlamına geliyor.”⁹³

Bu yönüyle Edward Said’in entelektüel anlayışı ile Julien Benda’nın görüşleri birbirini destekler. Benda, “iktidarın yüzüne karşı doğruları söyleyen biri; hiçbir dünyevî gücü eleştirilemeyecek ve sorgusuz sualsiz itaat edilecek denli büyük ve nüfuzlu görmeyen, haşin, uzdilli, olağanüstü cesur ve öfkeli bir birey”⁹⁴ olan entelektüel kimliğini önceler. Daryush Shayegan ise daha spesifik olarak İslam dünyasında entelektüellerin niteliklerine dönük değerlendirmelerde bulunur:

“İslam dünyasındaki entelijensiyanın büyük bir bölümünün çarpıklıklar alanında yürüdüğünü öncelikle belirtelim. Entelektüellerin, bilim adamlarının ve yönetici kadrolarının işlevleri zaten Batı’daki gibi kesin hatlarla belirlenmemiştir. Dindarlarımızın birçoğuna göre entelektüel, okuma-yazma bilendir; zihinsel bir faaliyet gösterendir; doktor, yazar, çevirmen, mühendis, öğretmen veya yönetici kadro; hangisi olduğu pek önemli değildir. Toplumun ‘mutsuz bilinci’ni temsil eden, epistemolojik statüsü eleştiri olup ayrı bir grup oluşturan entelektüel, bizim ülkelerde henüz görülmemiştir. Bundan ötürü özel bir statüden gerçekten yararlanamaz. En çok rağbet gören entelektüeller iktidara muhalif olup, eylemleri her şeyden önce siyasi olanlardır. Bunlar aslında, bağlanmış entelektüellerin sert çekirdeğini oluştururlar ve bundan dolayı daha ziyade ideologdurlar.”⁹⁵

Said, entelektüelin okurlarını/dinleyicilerini rahatlatan ve mutlu eden değil, tersine onları rahatsız ve huzursuz eden bir konumu olduğu konusunda Shayegan ile aynı görüştedir. Varoluşlarını mutsuz bilinçleri üzerinde kuran bu entelektüeller, toplum ve kamunun resmiyeti önünde, üstlendikleri temsil ediciliği sürdürme kararlılıkları ile sıradan insanlardan ve Gramsci’nin her köşe başında karşımıza çıkabilecek isimsiz “organik entelektüeller”inden ayrılırlar. Said, modern entelektüelin kamusal rolünü sürgünlükle, yabancılıkla ve marjinallikle iç içe görür.⁹⁶

19. yüzyıldan itibaren “yasa koyucu” konumlarını korumakta zorlanan entelektüellerin misyonunu “yönlendirici iktidar”ın yüklendiğini öne süren Bauman, modernist ve postmodern perspektiflerin ağırlaştığı dönemlerde ise artık “yasa koyucuların” yerini “yorumcular”ın aldığını savunur. Göreceliliğin, çok yönlülüğün,

⁹³ A.e., s. 16.

⁹⁴ A.e., s. 26.

⁹⁵ Shayegan, **Yaralı Bilinç**, s. 143.

⁹⁶ Said, **Entelektüel**, s. 30.

çok sesliliğin, merkezsizliğin ve hayatın paradoksal bir öze dayandığı yönündeki görüşlerin ağırlık kazanmasıyla bir zihin işçisi olarak entelektüele yüklenen görevlerin geri çekildiğini anlatır. Bu geri çekilişi izah ederken referans noktalarından biri olarak da Simmel'in görüşlerinden beslenir:

“... Simmel, Aydınlanma'nın uygarlaştırıcı niyetlerinin devinim gücünü koruduğu yerin aşamalı olarak yok olduğunu düşünmektedir. Artık 'entelektüel' yalnızca kültür taşıyıcılarını eğitimsiz, cahil, ilkel ya da kültürden yoksun kesimlerden ayıran bir kavram değil, aynı zamanda birçok bilim insanı, teknisyen ve sanatçıdan da ayıran bir kavramdır. Simmel'in entelektüeli bir yabancı -bilim, teknoloji ve sanatlarla dolup taşan bir dünyada yabancı- olarak ele alması şaşırtıcı değildir. Böyle bir dünyada entelektüel, geleneksel kültürel yasa koyucusu rolüyle trajik, yurtsuz bir gezgin olmak zorundadır. Aklın birçok uzmanlaşmış adacığundan hiçbirinin onu yanlışlıkla ihmal edilmiş bir önder olarak yeniden bağrına basmasının olası olmadığını fark etmek, onun tragedyasını daha da yoğunlaştırmaktadır; birçokları onu modası geçmiş, ancak saygıyı hak eden önceli olarak bile hatırlamayacaktır. Kendisi gibi bir avuç yabancı dışında artık hiç kimse onun rehberliğine gereksinim duymamaktadır.”⁹⁷

Bir entelektüeli belli bir görüşün, iktidarın veya işin memuru konumuna girmeye zorlayan pek çok faktör vardır. Çoğu akademisyenin, uzmanın veya danışmanın güncel konumu, birileri adına konuşmaya zorunluluğunu içerir. Kimi görüşler bu minvalde hayatlarını devam edenlerin artık entelektüel olarak nitelenemeyeceğini savunur. Edward Said ise entelektüelliği korumanın yolunu “amatörizm”e tutunmada bulur. Bireyin, bir kâr amacı, itibar ve mevki kazanma gayesi ya da ödül beklentisi olmaksızın inandığı ilkeleri (milliyet-din-şirket vb. bağlılıklara kapılmadan) olabildiğince tarafsız şekilde heyecanla ifade edebilmesi olarak nitelediği amatörizmin karşısına “profesyonelizm”i entelektüel için bir tehdit olarak koyar:

“Bir entelektüel olarak yaptığınız işi, geçim kaygısıyla, sabah dokuz ila akşam saat 5 arasında (bir gözünüzü saatten ayırmadan, öbür gözünüz devamlı profesyonel davranış standartlarına uygun davranıp davranmadığınız üzerinde) yaptığınız bir şey diye düşünmenizdir. –denizi bulandırmazsanız, kabul edilmiş paradigmalara ya da sınırların dışına çıkmamanız, pazarlanabilir ve öncelikle ‘prezentabl’ olma uğruna kendinizi ‘aman bir tatsızlık çıkmasın da’ diye düşünen, apolitik ve ‘nesnel’ biri haline getirmenizdir.”⁹⁸

Bir alanda uzmanlaşmanın bireyi kültürlü ve entelektüel kılmaya yetmeyeceğine dikkat çeken Simmel ise, kültürün insanı kusursuzlaştırıcı gücünün çok yönlülükle, düşünsel ve psikolojik derinleşme ile ortaya çıkabileceğini ifade eder:

⁹⁷ Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, s. 187-188.

⁹⁸ Said, **Entelektüel**, s. 83.

“Sırf belli bilgilere ya da becerilere sahip olduğumuz için kültürlü/işlenmiş değilizdir; ürettiği nesnel içerikler ne kadar harika olursa olsun, uzmanlaşma kültürle eş değerli değildir. Kültür ancak bu tek yanlı kusursuzlaştırmalar ruhun bütün yapısı içinde bütünleştiği zaman, ruhun unsurları arasındaki uyumsuzluklar daha yüksek bir düzleme çıkararak çözüldüğü zaman, uzun lafın kisası, her biri bütünün kusursuzlaşmasına katkıda bulunduğu zaman yaratılır.”⁹⁹

Bu noktada “uzmanlaşma”nın, “bilirkişilik” yapmanın veya “iktidar adına çalışma”nın entelektüelliği ele etmek için yeterli olmadığını anlarız. Edward Said de entelektüelin bu üç nitelikle sınırlandırılmasına karşı çıkar:

“Entelektüel, kendini tamamen bir hükümetin siyasi hedeflerine, büyük bir şirkete ya da kafaları aynı biçimde çalışan profesyonellerden oluşan bir locaya teslim etmiş bir memur ya da işçi değildir. Bu tür durumlarda kişiyi ahlaki vicdanını uyutmaya, sadece uzmanlık alanı içinden düşünmeye ya da başkalarına ayak uydurmak için şüpheciliği rafa kaldırmaya iten ayartılar çok güçlüdür.”¹⁰⁰

Entelektüellerin “modern özerk kurumlar”, “moda” ve “pazar” karşısında etkisiz kılındığı bir sistemin geliştiğini gösteren Bauman ise böyle bir bağlamda entelektüelin yaşadığı yabancılaşma ve dışlanmaya dikkat çeker.¹⁰¹ İşte entelektüeli antikahramanla yakınlaştıran önemli durak noktalarından biri burasıdır. Metaların ve modaların sürükleyiciliğine takılan insanların gözünde kültür ve bilgi birikimleri önemsiz ve “şeffaf” hâle gelen entelektüeller, antikahramana yaklaşır ve zihin faaliyetini kendi üzerine çevirerek toplumsal perspektiflerinden tepkisel olarak uzaklaşır. Entelektüel yönü olan antikahramanların, toplum karşısındaki bu uzaklaşması sessiz ve pasif bir görünümde olsa da aslında bu soyutlanma hamlesi modernist bir eleştiri tavrının ifadesidir.

Entelektüelin amacı, insan olarak önce kendisinin sonra çevresinin özgürlüğünü ve bilgisini artırmaktır. Bunun için geleneksel bağlarından kendini uzaklaştırır ve baskı mekanizmalarını etkisiz hâle getirmeye çalışan bir direniş gösterir. Toplumun konformist önermelerine eleştirel bir bakış geliştirerek uyumsuzluğun savunusunu yapar. Çünkü birey olmak, iradesini, düşüncelerini, davranışlarını ve eylemlerini dış tesirlerin anaforundan korumayı gerektirir. Bu durumu Edward Said “entelektüel bir direniş bilinci”¹⁰² olarak niteler. Entelektüel, akıntıya kapılıp gitmemeyi, kendine tutunmayı başaran kişidir. Antikahramanların

⁹⁹ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 334.

¹⁰⁰ Said, **Entelektüel**, s. 93.

¹⁰¹ Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, s. 188-190.

¹⁰² Said, **Entelektüel**, s. 33.

entelektüelliği düşünüldüğünde ise çoğunlukla akıntıya kapılmaktan kendini koruma çabası içinde kendi bilincinde oluşan yaralar yüzünden hayata tutunmayı başaramama hâli oluşur. Yani bir entelektüel için belli bir düzeyde gerekli olan yabancılaşma, antikahramanda aşırı yabancılaşma, aşırı bireyselleşme şeklini alır. Yaşamdan ve kendinden koparak hayatı büyük oranda soyut bir düzlemde sürdürme düzeyine gelir. Söz konusu soyut düzlem antikahramanın edilgenliğini ve kayıtsızlığını körükler. Oysa gerçek bir entelektüel bu dengeleri koruyabilen, değiştirme/dönüştürme gücüne sahip, özgürleştirici fikirlerini yaymaktan geri durmayan, eylem hâlindeki bireydir. Bu yüzden antikahramanlar, hayattaki bütün misyonları terk etmeyi ya da yarı yolda bırakmayı tercih ettikleri gibi entelektüel kimliğini de bir bütün olarak kuşanmakta yetersizlerdir. Antikahramanlar, kendilerine yüklenecek statüleri ve temsil görevlerini reddederler. Onlar her hâllerleriyle yarıda bırakmanın ve yarıda bırakılmanın öncüleridir. Halbuki Said'in de dikkat çektiği üzere, "entelektüel temsil edimleri, kuşkucu, angaje, kendini dur durak bilmeksizin aklî sorgulamaya ve ahlakî yargıya adanmış bir tür bilince yaslanan faaliyetlerdir."¹⁰³ Bu ayrılıklar düşünüldüğünde entelektüel yanı olan antikahramanlar için *umutsuz entelektüeller* diyebiliriz.

3.1.10. Avangard

Fransızca kökenli bir sözcük olan avangard, "Bir sanat ve düşünce akımını, çağına göre yeni bir görüşü başlatan kimse veya eser." olarak tanımlanır.¹⁰⁴ Ali Artun, sözcüğün ilk kullanım sahasının öncü birlikleri kasten askerî alan olduğunu, ardından 1830'larda siyasî anlam kazanarak "köklü dönüşümlerin bayraktarları" manasında kullanılmaya başlandığını belirtir.¹⁰⁵ Daha sonra yaygınlaşarak pek çok sahada önde gideni, yenilikçiyi, yeniyi deneyen kişileri ve ürünleri belirten bir sözcük hâline gelir. Sanat alanında ise avangard yerleşik sınırları zorlar, kırar ve yeni bir anlayış, yeni bir tarz olarak ortaya çıkar. Çağının ötesine geçen eserler bu yaklaşımın ürünü olur. Peter

¹⁰³ A.e., s. 36.

¹⁰⁴ **TDK Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü**, "Avangard", (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb4e8ba140b87.10292223 15 Nisan 2019.

¹⁰⁵ Ali Artun, "Kuramda Avangardlar ve Bürger'in Avangard Kuramı", Peter Bürger, **Avangard Kuramı**, Çev.: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 10.

Bürger, “Avangard kuramının en önemli görevi, organik olmayan sanat eseri kavramının geliştirilmesidir.”¹⁰⁶ der ve avangardist eseri şöyle tarif eder:

“Avangardist eser, organik olmamakla tanımlanmıştır. Organik sanat eserinde yapısal ilke parçalara hâkimdir ve onları bir bütün içinde bireştirir; avangardist eserdeyse parçalar bütün karşısında çok daha geniş bir özerkliğe sahiptir. Bir anlam bütünlüğünü oluşturan unsurlar olarak önemlerini yitirdikleri ölçüde, nispeten özerk göstergeler olarak daha büyük önem kazanırlar.”¹⁰⁷

Antikahraman, parçalı bir yapının hâkim olduğu eserlerde gözlemlendiğinden, avangard kavramı sadece antikahramanın kişilik özelliği olarak değil, aynı zamanda onun karakterize edildiği kurgu düzleminin yapısını ifade anlamında da destekleyicidir. Sınırları yoklayan, genişleten ve onların dışına çıkan avangardın yerleşik edebî ortamda oluşturduğu rahatsızlığı Dan Franck: “Avangardlar rahatsız ve mutsuz eder. Ama sonunda toplum kabul eder onları. En modern eğilimler daha önceki kuşakların cüretli tavırlarını unuttururlar.”¹⁰⁸ sözleriyle ifade eder.

Avangardın değerleri değiştirici ve belirleyici misyonuna David Cottington da katılır. “Modern sanat genel olarak ‘avangard’ ne yaptıysa ya da ne söylediye odur ve hep öyle olagelmıştır.”¹⁰⁹ der. Avangard sanatsal nitelikleri ise şöyle sıralar:

“Avangard olarak adlandırdığımız sanatsal nitelikler -yeni mecraların (popüler veya kitlesel dahil) olası sonuç ve imkânlarını göstermek, estetik özerkliğe sahip çıkmak veya yürürlükte olan değerlere meydan okumak için kendi döneminde yeni bir şey söylemek- ileride açılmayaacağımız üzere, ilk kez 19. yüzyılın ortalarında belirmiş ve ‘avangardlar’ olarak anılan ve estetik açıdan radikal sanatçılar bir topluluk oluşturacak sayıya ulaşmadan önce, ‘avangardizm’ dediğimiz bir tavır ve yüce gaye ile sarmalanmıştır.”¹¹⁰

Öncü sanatçı niteliğinde avangardın ortaya çıkışıyla ilgili tarihsel düzleme değinen Esther Leslie’nin Benjamin üzerine yaptığı çalışmasındaki belirlemeler ise avangart tavrın flanör ile ilişkisini ortaya koymuş olur:

“Benjamin’e göre avangardın ortaya çıkış zamanı olan 19. yüzyılın ortasında sanatsal üretimin koşulları değişmiştir. Sanat, piyasayla karşı karşıya gelen bir meta biçimidir ve diğer tüm metalar gibi diğerleriyle yarış içindedir. Avangard, pejmürde komplocuların sönük muhitinden var olur. Yeraltından yukarıya, burnunu sokmak için

¹⁰⁶ A.g.e., s. 126.

¹⁰⁷ Bürger, **Avangard Kuramı**, s. 154.

¹⁰⁸ Dan Franck, **Bohemler**, s. 10.

¹⁰⁹ Cottington, **Avangard**, s. 9.

¹¹⁰ A.e., s. 11.

ortaya çıkan flanör, dikkat çekme arzusuyla kalabalığın anonimliğinin peşinde koşar.”¹¹¹

Dostoyevski, avangardist tavrın önemli örneklerinden biri olarak anılabilir. Dünya edebiyatının en ünlü roman kahramanlarından biri olan *Suç ve Ceza*’nın başkişisi Raskolnikov ve Yeraltından Notlar’ın Yeraltı Adamı okuru avangard antikahramanların sıra dışı yaşamları ve iç dünyaları ile tanıştırır.

Ali Artun, avangardın öncülüğünün başlangıçta toplumu ileriye taşıyacak sanatçı ve sanat ürünleri için kullanıldığını, fakat zamanla bu “toplumsal” misyonu geride bırakarak topluma rağmen/topluma karşı diyebileceğimiz bir perspektifle, düzeni sorgulayan marjinal bir sınır yoklayıcı konumuna çekildiğini aktarır. Avangardın dönem dönem siyasi boyutu ağır basan bir devrimci ve muhalif noktasına geldiğini, dönem dönem ise salt sanat dünyasına eğilerek yerleşik estetik çizgileri kırdığını belirtir.¹¹² Dolayısıyla avangard kavramının gelişiminde öne çıkan nokta, sanatın ve bireyin özerkleşmesine sağladığı katkı olarak değerlendirilebilir:

“Avangard 1848 öncesinde, romantizm isyanıyla peydahlanır. Bu tarihteki kırılmanın ardından yükselen sanatın özerkleşmesine koşut olarak modernist bir mahiyet alır ve modernizmle ortak bir evrime girer; adeta onunla özdeşleşir. Dolayısıyla, avangard ile modernizm kavramları arasında temelli bir ayrım okunmaz, her ikisi de yer yer aynı ruhu, aynı bilinci paylaşırlar: Her ikisi de sanatçının topluma ve kendine yabancılaşmasıyla burjuvazi zihniyeti karşısında aldığı tavırları ifade eder.”¹¹³

Peter Bürger ise tam tersi şekilde “tarihsel avangard hareketleri”nin özerkleşmeyi aşmayı hedeflediğini savunur. “Avangard, özerk sanatın ortadan kaldırılması amacını taşır.” der ve ekler, “Burada kastedilen sanatın hayat pratiğine yeniden dahil edilmesidir.”¹¹⁴ Özetle Bürger’e göre avangardın “uç” hamleleri kitlelerin dikkatini çekecek ve ona gösterdikleri kolektif tepkiler sayesinde sanatın “bireysel” ve “özerk” yönleri geri çekilerek kaynaşma sağlanacaktır.¹¹⁵

Avangard 20. yüzyılın ikinci yarısında popüler bir ilginin odağı olur. Eskiden görünmez ve geri planda bir kavram ve tavır olan avangard, modernizmin yükselişiyle öne çıkma imkânı bulur. Modernist sanat düşüncesine sahip olan yazarlar, avangard

¹¹¹ Esther Leslie, **Walter Benjamin: Konfirmizmi Alt Etmek**, Çev.: Eda Çaça, İstanbul, Habitus Yayınları, 2011, s. 243.

¹¹² Ali Artun, “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, s. 9-31.

¹¹³ A.e., s. 14.

¹¹⁴ Bürger, **Avangard Kuramı**, s. 105.

¹¹⁵ A.e., s. 96-106.

karakterler aracılığı ile düşüncelerini edebî boyuta aktarır. Cottington'un görüşleri ise sanatta avangardın modernizmi oluşturan asıl öge olduğu yönündedir:

“Daha önce de belirttiğim gibi, ‘modern sanat genel olarak ‘avangard’ ne yaptıysa ya da ne söylediyse odur ve hep böyle olagelmıştır.’ Aslında, burada ‘modern’ değil de, ‘modernist sanat’ demek daha doğru olur, zira Batı’nın son yüz elli yıllık kültür tarihini şekillendirmiş olan en önemli terim ve kavram ‘avangard’la birlikte ‘modernizm’dir. Sanat tarihçileri için, bu iki terim, aynı şeyin farklı sözcüklerle ifadesi olmaktan ziyade, bütünsel bir ilişki içindedir. Sanat tarihinin geneline baktığımızda, modernizm avangardın yarattıkları olarak görülür ve buna karşılık avangard da keşfedip geliştirdiği modernist nitelikleriyle öne çıkar ve bu şekilde ayırt edilir.”¹¹⁶

Bu birlikteliğe ve eşdeğer görünümüne rağmen modernizm ile avangart arasında gözden kaçırılmaması gereken farkların da olduğunu hatırlatan Cottington, modernizmi daha kapsayıcı bir kavram olarak ele alır. Avangard olmasa bile “her tür sanatçının kendi modernite deneyimini dile getirme yolları”nı modernizm içinde değerlendirir.¹¹⁷ İki kavram arasında bir “eşsürelilik” şartı olmadığını altını çizer:

“İki terim [avangart ve modernizm] her ne kadar yakın bir ilişki içinde olsalar da, bir eşsürelilik göstermezler. Yani her modernizmin kökünde avangard olmak zorunda değildir ya da bilinçli olarak avangard özellikler barındırması da gerekmez. Pekâlâ kolektif avangardın bir üyesi olmadan, hatta herhangi bir bağlantı bile kurmadan, kendi belirledikleri bir mecranın geleneklerini yenilikçi bir biçimde sorgulamayı tercih eden, kendi modernite deneyimlerini bu şekilde ifade eden bireysel sanatçılar da olabilir. Ne var ki bu sanatçılar, ortaya koydukları yeniliğin önemini bilincinde olmamaları nedeniyle, ki bu tür bir üyelik tam da bu bilinci sağlıyordu, ‘naif’ kategorisinde değerlendirilirler.”¹¹⁸

Görüldüğü üzere avangard hem bireysel bir tavır hem de bir sanat yönelimi olarak anılır. Kavramın çatı noktası ise toplumda ve sanat çevrelerinde yerleşik kalıpları yıkıcı bir yenilik ortaya koymasıdır. Bu anlamda Ali Artun, avangardın, devrimci ve siyasî içeriği ile öne çıkan eserlerde yoğun olarak yer almasını olağan karşılamak gerektiğini bu durumun sanatın özerkliğini zedelediğini öne sürer:

“Avangardın devrimci ve ütopyacı ruhu, kimi istisnalar dışında avangard sanatçıların Marksizm’e ve zamanlarındaki Marksist siyasal hareketlere duydukları büyük ilgiyi de açıklar. Fransa’da sürrealistler, Almanya’da dadacılar, Hollanda ve Belçika’da Cobracılar arasında oldukça fazla sayıda komünist partisi üyesi bulunur. Aslında parti üyesi olmasalar da, 1917 Rus ve 1918 Alman devrimlerinin yarattığı

¹¹⁶ Cottington, *Avangard*, s. 17.

¹¹⁷ *A.e.*, s. 18.

¹¹⁸ *A.e.*, s. 23.

kültürel dalgaya kapılmayan avangard sanatçı yok gibidir. Bu durum onların özerkliğe olan bağlılıklarını zedelemesiz.”¹¹⁹

Bu değerlendirme bizi Türk edebiyatında da avangard antikahramanların kendini sol siyasi kanadın devrimci birer temsilcisi olarak niteleyen yazarların elinde üretilmesi hakkında düşünmeye sevk eder. 60’lı ve 70’li yıllarda üretilen bu nitelikteki eserlerde karşımıza çıkan, bir siyasi düşüncenin, bir ideolojinin, bir davanın müdafisi, veya kurbanı olarak sunulan başkışilerin, her türlü idealden, amaçtan ve toplumsallıktan uzak olarak nitelediğimiz antikahraman kavramı karşısındaki durumu ne olmalıdır? Ali Artun’un dikkat çektiği çizgiyi korumak koşuluyla, yani sanatın özerkliğini korumak şartıyla siyasi içeriği öne çıkan romanlarda da bu içeriği “kahramanca bir yaşam ideali” olarak sunmak yerine çelişkileriyle birlikte bir dönemin insan gerçekliği/tecrübesi olarak işleyebilen eserlerde antikahramanı aramakta bir sakınca veya yanlışlık olmayacaktır.

3.1.11. Marjinal

Fransızca kökenli (marginale) bir sözcük olan marjinal: “1. Aykırı. 2. Toplum dışı yaşayan kişi.”¹²⁰ ve “Bir şeyin, bir grubun sınırında yer alan, sınırda olan, kenarda kalan.” olarak tanımlanır. Marjinallik ise “Merkezin dışında, çevresinde kalma, hâkim değerlerin uzağında bulunma, toplumdan veya egemen bakış açısından dışlanmış olma durumu”dur.¹²¹ Antikahramanlar marjinal roman kahramanlarıdır. Marjinal sözcüğü sıra dışı, toplum düzeninin ve merkezinin dışında yaşayan, diğerlerinden farklı, aykırı anlamında antikahramanın önemli sıfatlarından biri olarak karşımıza çıkar. Bu dışarıda kalma hâli hem bireysel tercihlere hem de etikten siyasete pek çok sahadan gelen etkilere bağlı olarak gelişir. Etnik köken, sosyal sınıf, yaşam tarzı, inanç tercihleri, eğitim düzeyi ve ekolü, cinsel yönelimler, siyasi kimlik vb. nitelikler bireylerin marjinalleşmelerinde rol oynar. Toplumun genel tercih ve aidiyetlerinin dışında kalan/bırakılan kişi bir çatışma ve direniş hattıyla karşılaşır. Bu hat hem bireyin kendi bilincinden topluma yönelen hem de toplumdan bireyin aykırılığına dönen bir refleks

¹¹⁹ Ali Artun, “Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, **Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş**, Der.: Ali Artun, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 29.

¹²⁰ **TDK Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü**, “Marjinal”, (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 4 Eylül 2020.

¹²¹ Ahmet Cevizci, “Marjinallik”, **Felsefe Sözlüğü**, 7. Bs., İstanbul, Say Yayınları, s. 293.

oluşturur. Marjinallik sınırların yoklanmasını, ihlalini ve bu yolda bedel ödemeyi ifade eder. Simmel, hayatımızı kuşatan “sınır” kavramı hakkında şunları söyler:

“Sınır diye bir şey zorunlu olsa da, her bir belirli sınır ihlal edilebilir, her barikat yıkılabilir ve bu tür her edim de, kuşkusuz, yeni bir sınır bulur ya da yaratır. Bu önerme çifti -varlığının dünyadaki verili konumumuzu kuran şey olması anlamında sınır mutlak, ama ilkesel olarak her biri değiştirilebileceği, her birinin üzerinden aşılabileceği veya etrafından dolanılabileceği için de hiçbir sınır mutlak değildir-hayatî eylemin sahip olduğu içsel birliğin açıklamasıymış gibi görünmektedir.

Sınırlarımızın bünyevî esnekliği ve yer değiştirmesi sonucunda, özümüzü şöyle bir paradoksla ifade edebiliriz: Her yönden sınırlanmışızdır, hiçbir yönden sınırlanmamışızdır. Sınırlarımızın bu temel aşkınlığı bir de şunu ima eder: Biz de sınırlarımızın -önce bireysel, sonra da genel sınırlarımızın- sınır olduğunu biliyoruzdur. Zira ancak bir bakımdan sınırlarının dışında duran kişi bilir onların içinde durmakta olduğunu ve onların birer sınır olduğunu.”¹²²

Yani sınırların varlığını ve niteliğini fark etmek için onun dışında bir deneyim alanı oluşturmak gerekir. Bu deneyimleriyle kitlenin genel eğilimlerinin ve tercihlerinin dışında kalanlar, marjinal olarak nitelenir. Toplumun beklentilerini karşılamayan antikahramanların marjinalliği kaçınılmazdır. Camus, “Bilinç başkaldırıyla doğar.”¹²³ der. Antikahraman bilinçlendiği ölçüde uyumsuzlaşır, fakat çoğunlukla anlamlı sonuçlara yol açan bir başkaldırı yerine kendi köşesine çekilmeye yönelen bir tutumu benimser. Edward Said, marjinalliğin bireyi yabancılığa ve sürgünlüğe çektiğini ifade eder:

“Sorumsuzca ya da uçarı gibi görünebilen marjinallik durumu, adımlarını her zaman dikkatli atmak zorunda olmaktan, pişmiş aşı su katmaktan korkmaktan, sizinle aynı gruba dahil arkadaşlarınızı kırma endişesinden kurtarır sizi. [...] Dediğim şu: Bir entelektüel için gerçekten sürgün olan biri kadar marjinal ve yabancı olmak, güç ve otorite sahibine değil gezgine, alışkanlığa değil geçiciliğe ve rizikoya, otoritenin belirlediği statükoya değil yeniliğe ve deneye duyarlı olmak demektir. Sürgünsoylu entelektüel cüret ve küstaha açıktır, alışılmışın mantığına değil, değişimi ve hareket hâlinde olmayı temsil eder, yerinde saymayı değil.”¹²⁴

Esther Leslie, “aylaklık, verimsizlik, züppelik, flânerie” kavramlarını Marx ve Benjamin’i de referans göstererek, “emeğin kapitalist düzenlenişine direniş stratejileri” olarak niteler. Bu bağlamda aylak ve flanör tiplerini marjinalliğin birer öznesi sayar: “Modernizm, marjinalleşmenin zorlandığı bir dönemde başlar.” diyerek

¹²² Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 280.

¹²³ Camus, **Başkaldıran İnsan**, s. 25.

¹²⁴ Said, **Entelektüel**, s. 73-74.

“sokaklarda zaman öldürmek, insanları gözlemlemek” gibi yönelimlerin zamanla kitle yaşantısına karşı marjinal “bir meydan okumaya”ya dönüştüğünü ifade eder.¹²⁵

Antikahramanın temel özelliğini “geleneksel değerlerin reddi” olarak belirleyen Jeremy White, onun bu yüzden sosyal çevresiyle yaşadığı uyum sorunlarına değinir. “Bir madalyonun iki yüzü” olan kahraman ve antikahramanın birer “istisna”yı işaret etmeleri yönüyle ortak olduklarını söyler.¹²⁶ İstisna olma durumu birini toplumun ideal noktasına taşıırken diğerini marjinalliğin sınırlarına yerleştirir. Çünkü toplum, antikahramanın ortaya koyduğu bireyselliği “olumsuz bir örnek” olarak dışlar. Esasen bu dışlama karşılıklıdır. Antikahraman toplumun, geleneklerin veya yasaların çarpık ve saçma yönlerini açığa çıkartır. Bunu kimi zaman bilinçli bir direniş hâlinde, kimi zaman ise farkında olmadan güdüsel davranışlarıyla gerçekleştirir.

Marjinal antikahramanların dünyası majör bir edebiyat içinde minör bir kaleyi andırır. Esasen antilahramanlar, kahramana dair bütün artalan bilgimizi tersine çevirerek devrimci bir atılım sergilemiş olurlar. Antikahramanlar, kendi tutkularının yasalarıyla hareket ederler. Saçma ve yabancılaşma kavramları üzerine örülen Camus’un *Yabancı* romanında da örneklendiği üzere antikahramanlar toplumun, ahlakın, dinin anlam taşıyıcılarının altını oyar ve onları hiçlik noktasına getirirler. Düşünce ve davranışlarının onları zor durumlara sokmasına aldırılmazlar; pişmanlık ve sorumluluk duyma onların edilgen duruşlarının içeriğinde silinir.

3.1.12. Protagonist

Protagonist, (Yunanca, prot: birinci, agonist: yarışçı) edebiyat, tiyatro ve sinemada “kahraman” ve “antik tiyatrodaki baş oyun kişisi” olarak tanımlanır.¹²⁷ Berna Moran “Türkçede ‘protagonist’ sözcüğünün karşılığı yok.” diyerek onu karşılamak için genelde ‘kahraman’ sözcüğünün kullanıldığının altını çizer.¹²⁸ Yıldız Ecevit bu kavramı “pasif kahraman”¹²⁹ olarak nitelemektedir. Ö. Faruk Huyugüzel ise

¹²⁵ Leslie, **Walter Benjamin**, s. 281-282.

¹²⁶ Jeremy W. White, “The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts”, Graduate Faculty of Texas Tech University, 2013, p. 10-11.

¹²⁷ **TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü**, “Protagonist”, (Çevrim içi), <https://sozluk.gov.tr/>, 04.09.2020.

¹²⁸ Zeynep Karabey, “Soruşturma: Romanda ‘Tip’ Olgusu ve ‘Tip’in İşlevi Üzerine”, Berna Moran, **Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar**, 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 151.

¹²⁹ Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 26.

protagonistin başkişi ile eş anlamlı kullanıldığının altının altını çizer ve kahramanla karıştırılmaması gerektiğini söyler.¹³⁰

Hakan Sazyek protagonistin Almanca *antiheld*, Fransızca *protagoniste*, İngilizce *protagonist*, *problematic hero*, Türkçe ise *silik figür*, *zayıf kahraman*, *eksen karakter* sözcükleri ile karşılandığı bilgisini verir.¹³¹ Sazyek, modernist romanın başkişisini “protagonist”, postmodernist romanın başkişisini ise “antikarakter” olarak belirler:

“Protagonist, edebiyat bilimi terminolojisinde yaygın olarak ‘başkişi’ ya da ‘kahraman’ karşılığında kullanılmaktadır. Ülkemizde de özellikle İngiliz ve Amerikan edebiyatları üzerinde uzmanlaşmış kimi akademisyenlerin bu anlamda kullanageldiği söz konusu terimi –daha sınırlayıcı ve ayrıştırıcı bir tutumla- salt modernist romanın başkişisi olarak kabul etmek gerekir.”¹³²

Biz ise Sazyek’in bu nitelemesinin yerine modernist romanda antikahramana yer açan bir bakış açısını benimsiyoruz. Dolayısıyla onun protagonist olarak andığı pek çok başkişi örneğini, tezimiz içerisinde antikahraman özellikleri taşıdıklarını göstererek inceliyoruz. Zaten Sazyek de protagonistin, “terminalojide yaygın olarak ‘başkişi’ ya da ‘kahraman’ karşılığında”¹³³ kullanıldığını söyler. Ayrıca Sazyek, protagonistin temel motiflerinden biri olan arayışının “kendi kişiliği ve idealleri”ne ulaştığını, “kendi benliğini bulması şeklindeki örtülü bir zaferle son bul”duğunu¹³⁴ öne sürer. Oysa tezimiz boyunca yaptığımız incelemeler bize 1950-80 arasında antikahraman olarak öne çıkan başkişilerin kendini bulma, ideallerine ulaşma gibi durumlardan uzak olduğunu göstermiştir.

Tezimiz boyunca yaptığımız incelemeler ışığında antikahramanın hem modernist hem postmodern eserlerin ortak başkişi figürü olduğu tespitinde bulunduk. Bu figürün mitolojik dönemlerden gelen kahraman formundan sıyrılışı, süreç içerisinde yüklendiği sıfatlar ve geçirdiği değişimler sonucunda ulaştığı noktanın sadece postmodern romanda vücut bulmadığı, modernist eserleri de kapsadığı görülmüştür. Bu yüzden biz protagonist ifadesini antikahramanın zayıf/edilgen/silik başkişi yönünü vurgulayan bir sıfatı olarak ele almaktayız. Nitekim roman

¹³⁰ Huyugüzel, *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*, s. 258.

¹³¹ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* s. 279.

¹³² Hakan Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni –I”, *Adam Sanat Dergisi*, S. 214, Kasım 2003, s. 81.

¹³³ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, s. 281.

¹³⁴ A.e., s. 285.

terminolojisi içinde protagonistin yeri hakkında düşünen araştırmacılardan biri olan Hasan Yürek'in de kavramı bizim kullandığımız şekliyle antikahraman özellikleri çerçevesinde açıkladığını görürüz:

“Modernist romanın başkışisi, modern dünyaya, modern dünyanın olgularına yenilmiş; bunların etkisiyle pasifleşmiş, iç dünyasına çekilmiş bireydir. Artık o, geleneksel-gerçekçi romanın kahramanı gibi genellikle dış dünya unsurlarıyla didişen, aksiyon içinde olan figür değil; edilgenleşmiş, iç gerçekliğiyle ön plana çıkmış ‘protagonist’ tir. Dolayısıyla, figürün modern dünya karşısında içine girdiği bu durum, onun bu dünyaya duyduğu tepkinin sonucu ortaya çıkmıştır, denilebilir. O, modern yaşama ayak uyduramamakta ve bunu tepkiye dönüştürüp iç dünyasına yönelmektedir.”¹³⁵

Postmodern dönemde antikahramanın daha çıplak, daha yoğun ve daha gelişmiş bir formda işlendiği söylenebilir, fakat modernist romanların başkışileri için de antikahraman nitelemesi yapmak gerektiği ortadadır.

3.2. Kavram Çerçevesi ve Türleri

Antikahraman, öncelikle edebî metinlerde kendine yer bulduktan sonra tiyatrodan sinemaya kadar farklı sanat dallarında da varlık gösterir. Kavram, karşı-kahraman olarak da adlandırılır, fakat kullanım sıklığı açısından tezimizde antikahraman ifadesi tercih edilmiştir. Antikahramanın ortaya çıkışında tarihî, toplumsal, kültürel, siyasal, ekonomik, psikolojik, inançsal pek çok etken bir arada işlev görür. İnsan yaşamının ve düşüncesinin pratiklerinde gözlenen değişimlerin bir yansıması olarak antikahraman modernleşmenin sonuçlarından biridir.

Günümüzde antikahraman hakkında Türkçe sözlüklerde yapılan bir tarama, sözcüğün ne *Kubbealtı* ve *TDK*'nın sözlüklerinde ne de diğer sözlüklerde yer aldığını gösterir. Edebiyat ve felsefe alanlarındaki terimler ve terminolojiler özelinde hazırlanan kimi sözlükler dışında antikahraman kavramı genel bir kullanım yaygınlığına ulaşmamıştır. Şimdiye kadar edebiyatımızda “antihero” kavramı hakkında yapılan kuramsal ya da uygulamalı inceleme ve araştırmalar oldukça sınırlıdır.

Merriam-Webster'da antikahraman (antihero), “Bir eserde kahraman ya da dikkat çekici kişi niteliğinde olup, kahramanlık özellikleri gösterme konusunda bariz

¹³⁵ Hasan Yürek, “Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları”, *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, C. 28, S.1, 2008, s. 194.

şekilde yetersiz olan kişi” şeklinde anlamlandırılır.¹³⁶ *Collins Dictionary*’de verilen tanımda, “Bir roman, oyun ya da filmdeki ahlaken kötü olan ve tipik bir kahraman gibi davranmayan ana karakter.” nitelemesi yapılır.¹³⁷ *English Oxford Living Dictionaries*’te de benzer şekilde, “Filmlerde, tiyatro oyunlarında ve hikâyelerde, geleneksel anlamda kahramanlık özelliklerine sahip olmayan ana karakter.”¹³⁸ tanımı yer alır. İlave olarak *Encyclopedia Britannica*’da kavram, ilk antikahraman örnekleri üzerinden açıklanır. Bu ansiklopedi maddesinde, “Bir drama ya da anlatının yerleşik manada kahramanlık özellikleri barındırmayan kahramanı, Yunan klasiklerinden bu yana edebiyatta varlık gösteren ve tüm ulusların literatüründe bulunabilecek bir karakter” olarak değerlendirilir.¹³⁹ Sözlüklerde ayrıca, “Zihin ve ruhun asaleti, eylem veya amaç ile işaretlenmiş bir yaşam veya tutum gibi özelliklere sahip olmayan bir kahraman.”¹⁴⁰ ve “Kahraman olmayan bir kahraman veya geleneksel bir kahramanın antitezi. Geleneksel kahraman, gösterişli, güçlü, cesur, becerikli veya yakışıklı olsa da, antikahraman beceriksiz, şanssız, sakar, dilsiz, çirkin veya palyaço olabilir.”¹⁴¹ şeklinde tanımlar ve nitelemeler yer almaktadır.

Benzer şekilde Edward Qinn de antikahramanı genel tanımlara uyarak “Bir oyundaki ya da romandaki, kahraman olarak kabul edilen özelliklerin tersine yönde nitelikler sergileyen temel karakter.” olarak ele alır. Daha sonra bu nitelikleri belirginleştirir: “Antikahraman korkak, zayıf, beceriksiz veya basitçe şanssız olabilir.”¹⁴²

Qinn, “hero” maddesinde ise modern edebiyatta antikahramanın ağırlık kazanmasını şöyle gerekçelendirir:

¹³⁶Merriam-Webster, “Antihero”, (Çevrim içi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero>, 22 Mart 2019.

¹³⁷Collins Dictionary, “Antihero”, (Çevrim içi), <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/antihero> 22 Mart 2019.

¹³⁸Oxford English Living Dictionaries, “Antihero”, (Çevrim içi), <https://en.oxforddictionaries.com/definition/anti-hero> 22 Mart 2019.

¹³⁹Encyclopædia Britannica, “Antihero”, (Çevrim içi) <https://www.britannica.com/art/antihero>, 22 Mart 2019.

¹⁴⁰Dictionary.com, “Anti-hero”, (Çevrim içi), <https://www.dictionary.com/browse/antihero> 12 Aralık 2019.

¹⁴¹web.cn.edu, “Anti-hero”, (Çevrim içi), http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_A.html#antihero_anchor, 19 Aralık 2019.

¹⁴²Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, Second Edition, USA, Facts On File-An Imprint of Infobase Publishing, 2006, p. 28-29.

“Geleneksel kullanımda bu terim [hero/kahraman] cesaret ve cesarete dair nitelikleri ifade eder, ancak modern edebiyatta kolaylıkla ‘kahramanlık’ özellikleri olmayan, Musil’in *Niteliksiz Adam*’ı gibi karakterlerle karşılaşılabilir. Dolayısıyla bazı eleştirmenler modern bir romanın ana karakterini tanımlamak için PROTAGONİST kelimesini tercih ederler. Northrop Frye, *Eleştiri Anatomisi*’nde (1957) Batı edebiyatının tarihini ‘kahramanın azalan gücü’ açısından izler. Frye’in temsil ettiği gibi, edebiyat daha ‘gerçekçi’ hâle geldikçe, kahramanın bir ANTİKAHRAMAN olması muhtemeldir.”¹⁴³

Söz konusu sözlüklerde başat örnekler arasında Cervantes’in *Donkişot*’u (1605) ve Henry Fielding’in *Tom Jones*’u (1749) anılır. Sözlüklerde geçen bu genel tanımların ve nitelemelerin ötesinde antikahraman üzerinde çalışan araştırmacıların kavrama sabit bir tanım getirmekten kaçındığı göze çarpar. Bunun sebebi antikahramanın her dönemde ve anlayışta çeşitlenen, değişen, karmaşık, çelişkilerle dolu doğasında aranmalıdır. İçinde yaratıldığı koşullara bağlı olarak komik, içine kapalı, saf, kurnaz, kızgın, tepkisel, eylemsiz, absürt, kimliksiz, isimsiz vb. özelliklerinin öne çıkışıyla çok çeşitli tanımlara tâbi olabilecek bir karakterdir.

Cemil Meriç, ilk antikahraman roman kişisini okurla buluşturan Don Kişot’u, “romanların romanı, romanlara karşı roman”¹⁴⁴ olarak niteler. “İlk ciltte Cervantes, şövalyeliğin modern dünyada bir delilik olduğunu anlatır. İkincide ise şövalyeliğe lâıyk olmayan modern dünya ile alay eder.”¹⁴⁵ Bu eleştirel yönü ile Cervantes, “dünyası yıkılan, mitlerinden kopan ve parçalanan insanın bocalayışlarını sergiler.”¹⁴⁶ Cervantes, ezilenleri koruduğunu, haklıyı ve zayıfları savunduğunu sanan ama aslında kendisi ezilen bir kişi, realiteden kopukluğu ile sürekli gülünç duruma düşen bir hayalperesttir.

Jeremy W. White, antikahraman kavramını ve örneklerini edebî ve teatral düzemde incelediği tezinde bu kavramın çok geniş bir alanı kapladığını tespit eder. Temelde kahramanın “anti-tezi” olarak anılmakla birlikte, antikahramana dönük Batı literatüründe pek çok farklı sınıflandırma yapıldığına değinir. Öne çıkan nitelikler olarak “belirsizlik”, “geçicilik”, geleneksel kahraman kodlarını “bencillik lehine” reddetme eğilimlerini sayar. Modern edebiyatta ve sanatta “kahraman” çeşitlemelerini açıklamak için araştırmacıların, “non-hero (kahraman olmayan), romantic hero

¹⁴³ A.e., s. 195.

¹⁴⁴ Meriç, *Kırk Ambar*, s. 175.

¹⁴⁵ A.e., s. 177.

¹⁴⁶ A.e., s. 178.

(romantik kahraman), intellectual hero (entelektüel kahraman), impossible hero (imkânsız kahraman), absurd hero (saçma kahraman), existentialist hero (varoluşçu kahraman), unheroic hero (kahraman olmayan kahraman), limping hero (topallayan kahraman), homo hero (homo kahraman), villain hero (kötü kahraman)” gibi zengin bir literatür belirlediğini aktarır. Tüm bu kahraman çeşitlerinin “antikahramanın en geniş tanımı”na girdiğini öne sürer.¹⁴⁷

Gerçekten de yukarıdaki türevlerin buluştukları ortak nokta, geleneksel kahramana dair birer “anti-tez” oluşturmalarıdır. Bununla birlikte biz, tezimiz boyunca antikahramanı, daha spesifik olarak modernleşme sürecinde Türk edebiyatındaki görünüşleri açısından ele alırken kuramsal çerçevede karşımıza çıkan çok sayıdaki modern kahraman tipini kendi örneklemelerimizi ilgilendirdiği oranda ayırtılandırdık.

Antikahramanın kökeni hakkında tartışmalı görüşler olduğunu belirten Jeremy White, Rosette C. Lamont gibi bazı araştırmacıların, antikahramanın başat örneklerini ve özelliklerini destanlarda tespit ettiğini aktarır. Bu noktada Odysseus’un kahraman kimliğinde alışılmadık “kurnazlık ve hileye başvurma” gibi yönelimlerin öne sürüldüğünü ifade eder.¹⁴⁸ Öte yandan Percy G. Adams gibi kimi araştırmacılar, ilk gerçek antikahraman olarak Cervantes’in Donkişot’unu gösterir.¹⁴⁹

Merriam-Webster’da antikahramanın (antihero) sözcük olarak ilk kez 1714’te kullanıldığı belirtilir. *Collins Dictionary*’de ise sözcüğün ilk kullanım yılı 1876 olarak kaydedilmiştir. Bu öncü kullanımların dışında bir kavram niteliğinde antikahraman ifadesini ilk kullanan kişi ise 1864’te Dostoyevski olur.¹⁵⁰ *Yeraltından Notlar*’ın sonunda Yeraltı Adamı’nın şu sözleri, antikahramanın ilk açık ve derli toplu bir tarifi olarak karşımıza çıkar:

“Köşemde manen çürümüş, çevreden, canlı yaşamdan kopmuş, yeraltımda kendi yarattığım kine boğulmuş olarak yaşama nasıl yan çizdiğimi uzun uzadıya anlatmanın hoşsa gidecek nesi var? Sonra romanda bir kahraman istenir, oysa benimkinde, inadına, bir kahramanın karşıtı olan bütün özellikler bir araya toplanmış durumda. İşte bu yok mu ya, bizim gibileri anlamanın en kestirme yoludur. Çünkü biz, az ya da çok, yaşamak alışkanlığını yitirmiş, aksaya aksaya yürüyen insanlarız. Hem de gerçek ‘canlı yaşam’dan tiksinecek, onun lafını bile işitmek istemeyecek kadar yaşama

¹⁴⁷ White, “The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts”, s. 2-4.

¹⁴⁸ A.e., s. 8.

¹⁴⁹ Percy G. Adams, “The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction.” **Studies in the Literary Imagination**, 9.1, Spring 1976, p. 31.

¹⁵⁰ Brombert, **In Praise of Antiheroes**, s. 1.

yabancılaşmışız. Bu yabancılaşmayı ‘canlı yaşam’ı bir iş, zorunlu bir görev sayarak, onu kitaptan öğrenmeyi üstün tutacak dereceye varmışız.”¹⁵¹

Dostoyevski, yabancılaşmaya dikkat çekmenin ötesinde antikahramanların toplumun geri kalanına karşı duran, direnen tarafına da şu sözlerle ışık tutar:

“Nasıl yaşadığıma gelince, sizin kendi yaşamınızda yarıda bıraktığınız şeyleri ben sonuna kadar götürdüm. Üstelik siz ödlekliginizi ölçülü davranış sayarak kendi kendinizi aldatıp avunuyorsunuz. Bu duruma göre, ben sizden daha canlı bir insan olmuyor muyum?”¹⁵²

Aynı zamanda anlatıcı olan Yeraltı Adamı, roman boyunca antikahramana dair niteleyici pek çok ifade kullanır. Özellikle romanın son cümlelerinde kullandığı tasvirler, antikahramanın kavram çerçevesini belirlemede oldukça aktif rol oynar: “soyut insan”, “çelişki hastası”¹⁵³.

John Antony Cuddon’ın antikahraman tanımlaması ve örneklemeleri ise şöyledir:

“Antikahraman bir ‘kahraman olmayan’ ya da eski moda denebilecek şık, güçlü, cesur ve becerikli olan kahramanca işler yapabilen geleneksel kahramanın antitezi. Geçmişten günümüze asil ve erdemli nitelikler sergileyen birçok kurgusal kahraman örneği olmuştur. Anti-kahraman ise başarısızlığı meslek edinen adamdır.

Anti-kahraman -beceriksiz, şanssız, dokunaksız, sakar, aptal, soytarı olan bir tür- eski Yunan Komedisinde dahi rastlanabilen bir kişiliktir. Avrupa edebiyatının erken ve seçkin bir örneği olan *Don Kişot*’un (1605) isimsiz şövalyesinin yeni figürüdür. Ama belki de modern imgeye uyan ilk anti-kahraman olarak d’Urfé’nin *Astrée*’de (1627) adlı eserindeki geleneksel kahraman olan Céladon ile tezat oluşturan Hylas gösterilebilir. Dikkate değer bir başka örnek ise Sterne’nin *Tristram Shandy*’sidir. (1760-67) Daha sonra, Hašek’in *İyi Asker Schweik*’teki (1920-23) Schweik’i antikahramana bir örnek oluşturur. İlave olarak Joyce’un *Ulysses*’teki (1922) Leopold Bloom karakterinin bir tür anti-kahraman olduğu iddia edilebilir. Camus’un *Yabancı*’daki baş kişisi Meursault (1942) da bir antikahraman örneğidir. John Wain’ın *Hurry and Down* (1953) romanındaki Charles Lumley karakteri, Kingsley Amis’in savaş sonrası anti-kahraman türünü kuran karakter olarak gösterilebilecek *Lucky Jim* (1954) eserindeki Jim Dixon, John Osborne’un *Look Back in Anger* (1957) adlı oyunundaki anti-kahraman Jimmy Porter, J.P. Donleavy’nin *Zencefilli Adam*’ındaki (1955) Sebastien, Bellow’un *Herzog*’daki (1964) Herzog ve Joseph Heller’in *Catch-22*’daki (1961) Yossarian birer antikahraman örneğidir. Ayrıca Graham Greene’nin romanlarında yer alan başlıca erkek karakterler aynı zamanda anti-kahramanlardır.¹⁵⁴

Antikahramanın edebiyat literatüründe yeni sayılabilecek bir terim olduğunu ifade eden L. M. Salma ise, kavramın *Merriam-Webster New International*

¹⁵¹ Fyodor Mihayloviç Dostoyevski, **Yeraltından Notlar**, Çev.: Mehmet Özgül, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 173-174.

¹⁵² A.e., s. 174.

¹⁵³ A.e., s. 175.

¹⁵⁴ Cuddon, **A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory**, s. 41-42.

Dictionary'ye 1940'da sadece liste başı olarak -tanımına yer vermeden- alındığına dikkat çeker ve bir terim olarak antikahramanı şöyle açıklar:

“Bir antikahraman, geleneksel kahramanın veya kahramanın niteliklerinden yoksun olan modern bir edebî veya dramatik eserin ana karakteridir. Antikahramanın cesaret, dürüstlük veya zarafet eksikliği, zayıf yönleri ve kafa karışıklıkları, genellikle modern insanın geleneksel ahlaki ve sosyal erdemler karşısındaki tavrının belirsizliğini yansıtır.”¹⁵⁵

Kahramanın mitolojik dönemlerden başlayan gelişim ve değişim çizgisi içinde bir de kötü (villian) ve gülünç/beceriksiz karakterlere rastlarız. Kurgu içindeki amacı kahramanın yolunu kesmek, çevresine zarar vermek olan kötü karakter de sakar, aptal, yeteneksiz, komik, takıntılı karakter de tiplere olarak aslında antikahramanın birer yüzünü ele verir. Bu şu anlama gelmektedir; antikahraman olgusu, geleneksel kahramanın antitezi olarak eserlerin karakterizasyonunda modern dönemden önce de varlık göstermiştir. Antik Yunan'dan bugüne mit, masal, destan, tiyatro, şiir, hikâye ve roman kurgularında antikahramanın karakter bileşenlerine -psikolojik cepheleri eksik ve yüzeysel düzeylerde olsa da- rastlanır. Dolayısıyla antikahramanı hem modernliğin eleştirel bir sonucu olan başkişi, hem de kökeni antik dönemlere dayanan silik, yalnız, başarısız, komik ve öteki konumundaki bir tipin modern dönemde ulaştığı nokta olarak değerlendirebiliriz.

Görüldüğü üzere antikahramanın kökeni konusunda farklı değerlendirmeler mevcuttur. Bir grup araştırmacı onu kahramanın modern dönemde ortaya çıkan bir antitezi olarak ele alırken bazıları da mitolojik dönemlere uzanan, eserlerde ikincil ve olumsuz bir nitelik taşıyan bir tipin gelişmiş hâli olarak niteleme yoluna gider. Bu durum kavram hakkında bir anlam karmaşası yaşanmasına neden olur:

“Kahraman gibi anti-kahraman da hem kahraman-karşıtı hem de başkişi olarak karmaşık bir doğa sergiler. Bazı görüşlere göre başkişi geleneksel kahraman özelliklerine uymuyorsa anti-kahraman olarak anılır. Quinn'in açıklaması bunu doğrular niteliktedir. Quinn'e göre “anti-kahraman, bir oyun veya romanda genellikle ‘kahramansı’ kabul edilenin tersi özellikleri sergileyen başkarakter”dir. Ancak başlı başına bu açıklama kimin anti-kahraman olduğu ve kimin olmadığını belirlemede yeterli değildir. Böylesi bir genelleme ile eserdeki kötü adam da anti-kahraman olarak benimsenebilir. Öyle görüyor ki buradaki sorun ve karmaşa kahraman/anti-kahraman ve başkişi terimlerinin birbirlerinin yerine kullanılmasından kaynaklanır.”¹⁵⁶

¹⁵⁵ Lulu Marzan Salma, “Antiheroes In Modern Literature”, Brac University Department of English and Humanities, Dhaka, Bangladesh, 2008, s. 2.

¹⁵⁶ Kadiroğlu, A.g.t., s. 16.

William Walker ise antikahramanın modern edebiyatın baskın figürü olmasında dünya savaşlarının önemine dikkat çeker. Özellikle II. Dünya Savaşı sonrasında insanlık değerlerinin sorgulanışıyla birlikte antikahramanın çeşitli versiyonlarının edebî ortamlarda sivrildiğini söyler. Öne çıkan özelliklerine göre onları türlere ayırarak adlandırır: “Endüstriyel Birey, Görünmez Birey, Absürt Birey, Varoluşçu Birey.”¹⁵⁷ Her bir tür antikahramanın ortak özellikleri, yaşadıkları topluma/çağa yabancılaşmış, kimliklerini dönemlerine dair sessiz bir tepkisellik içeriğinde kurmuş ve toplum tarafından da dışlanmış olmalarıdır.

Birçok ortak niteliklere sahip olsalar da ortaya çıktıkları dönemler, duygu dünyaları, eylemleri vb. göz önüne alındığında her bir antikahramanın biricikliği kendini gösterir. Bu yüzden kavrama yönelik tek bir genelgeçer tanım yapmaktan kaçınmak gerekir. Bir dönem zeki-maceracı-komik nitelikleriyle öne çıkan antikahraman, bir başka dönemde içine kapanmış-yabancılaşmış-öfkeli bir yapıda belirebilir. Pikareks (anti)kahramanlardan Romantik (anti)kahramanlara kadar birçok farklı antikahraman karakterizasyonu olduğunu tezimiz boyunca yaptığımız incelemeler ortaya koymaktadır. Demek ki antikahramana yaklaşırken amacımız - birçok modern kavramda olması beklendiği gibi- onu belli bir kalıbın içinde değerlendirmeye çalışmak yerine her bir örnek üzerinden kavramın büründüğü yeni ve özgün nitelikleri keşfetmeye odaklanmak olmalıdır.

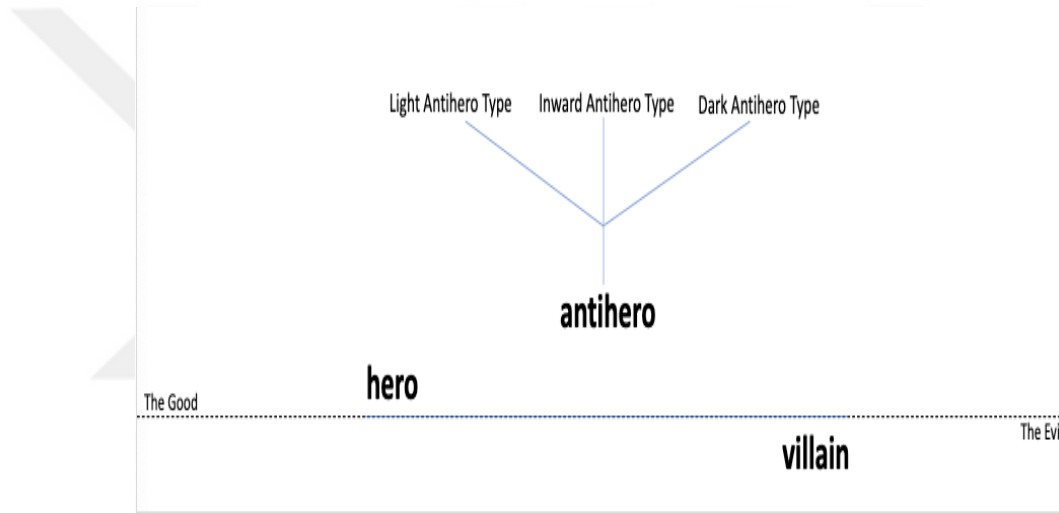
Can Polat Aksu, antikahramanın zıt yönleri bir arada barındırmasına dikkat çeker. Onların zavallı ve itici yönleriyle antipati uyandırırken aynı zamanda çekici bir duruşa da sahip olduklarını ifade eder. Bu yüzden okurun antikahramana karşı sabit bir yargı geliştiremeyeceğini Seigle’den yaptığı aktarımlarla destekler:

“Bir anti-kahraman karakter, okuyucuda karmaşık tepkiler uyandırmak için büyük bir nüans gerektirir. Az önce tartıştığımız gibi, bir anti-kahraman, kusurlarına ve yaptığı kötü şeylere veya bu yanlışları haklı çıkmasına rağmen, okuyucunun kök saldırdığı bir karakterdir. Bazen anti-kahraman iyi ve kötü arasındaki çizgiyi kaldırabilir, ancak çoğu zaman kendisi ve diğerleri için bir tehlike oluşturur. [...] [Antikahraman] kişisel çıkar ve kendini koruma ile motive edilebilir, ancak genellikle anti-kahramanların geçmeyeceği, onları kötülerden ayıran bir çizgi vardır.”¹⁵⁸

¹⁵⁷ A.e., s. 9.

¹⁵⁸ Can Polat Aksu, “Antihero”, (Çevrim içi), <https://www.academia.edu/35074039/antihero>, 7 Ocak 2020.

Igor Prusa, popüler anlatılarda, (fakat daha çok) dizi veya filmlerde antikahraman çiziminde izlenen yolları bir teori kurmaya çalışarak irdeler. Antikahramanın antisosyal eğiliminin, yasadışı tutum ve davranışlarının, şiddet yöneliminin onu bilindik kahraman arketipinin olumlu çerçevesinden çıkardığını vurgular. “Geleneksel iyilik ve kötülük kategorilerinin ötesinde bulunan bir kahraman” formu olarak, antikahraman karşısında okurun/izleyicinin “ahlakî değerlerini bükmesi”, alımlama perspektifini esnekleştirip genişletmesi, fakat aynı zamanda derinleştirmesi gerektiğini ifade eder.¹⁵⁹ Antikahramanın konumunu daha iyi anlayabilmek için onu bir çizelge içerisinde göstermeye çalışır:



Igor Prusa'nın Antikahraman Konumlandırma Çizelgesi¹⁶⁰

Prusa, antikahramanın, “hero-kahraman” ile “villain-kötü kahraman” arasında bir seyir sürdüğü tespitinde bulunur. Bu seyir içerisinde onu, çizgisel olarak “Light Antihero Type”dan “Dark Antihero Type”a doğru genişleyen bir tabloya yerleştirir. Metindeki konumlandırılışına bağlı olarak, “Robin Hood Tipi”, Kirli Harry Tipi”, “Oblomov Tipi”, “Dionysos Tipi” ve “Hannibal Tipi” şeklinde kategoriler oluşturulabileceğini ve bu kategorilerin giderek “kötü”, “karanlık” (evil-villian) çizgisine yaklaştığını belirtir. Antikahramanı harekete geçiren motivasyonunun ise

¹⁵⁹ Igor Prusa, “Toward the Antihero Theory: Rendering Transgressivity in Popular Fiction as Enjoyable”, Zevkler ve Şiddet Konferansı, Oxford Brookes Üniversitesi, 7- 8 Mart 2019, s. 2. (Çevrim içi), https://www.researchgate.net/publication/332524018_Toward_the_Antihero_Theory, 1 Şubat 2020.

¹⁶⁰ A.e., s. 4,

genellikle, “intikam” güdüsünde kendini gösterdiğini öne sürer. Bu intikamın kimi zaman bir intihar eylemi içinde kendini gösterebileceğini hatırlatır.¹⁶¹

Antikahramanın sıklıkla karıştırıldığı villian/kötü kahramanın özelliklerine biraz daha yakından bakmak, ikisi arasındaki ayrımı ortaya koyabilmek için işlevsel olacaktır. Terry Eagleton’ın, kötülüğün bir tercih olarak ortaya konmasıyla ilgili söyledikleri edebî yapıtlarda karşımıza çıkan kötü (villian) karakterlerin en temel özelliğini verir:

“Başkalarını kötü oldukları için cezalandırmak isteyenler, kendi özgür iradeleriyle kötü olduklarını kabul etmek zorundadır. [...] Jean Paul Sartre’ın Şetan ve Tanrı oyununda ‘Ben kötülüğü kötülük için yapıyorum,’ diye itirafta bulunan fiyakacı Goetz gibi kötülüğü özellikle amaç edinmişlerdir. Yine de kötülüğü bilinçli olarak seçen insanların, böyle bir şey yapmaları için zaten kötü olmaları gerektiğini iddia edebiliriz.”¹⁶²

Kötü karakterlerin kendilerini bağlayıcı her türlü etki ve yasaya karşı oldukları, geleneği ve etik değerleri yok sayan tavırlar sergiledikleri görülür. Eagleton bunu “Katıksız bağımsızlık kötünün rüyasıdır.”¹⁶³ cümlesi ile özetler. “Kötüler sadece şu ya da bu yönde değil, tamamen kötü olmaya yönelik bir tavır benimserler.”¹⁶⁴ Bu tutumlarıyla kötü karakterler antikahramanlardan ayrılırlar. Antikahramanlar, kötü olabilirler, fakat varoluşlarını bir kötülük emeli üzerine kurmazlar.

Bilincin aşırı uyarıldığı modern düzen içinde her şey hesaplanabilirlik ve ölçülebilirlik değerleri ile tasnif edilir. Toplumun inanca dayalı çehresi, siyasal ve ekonomik bir surete bürünmüştür. Mitolojik ve geleneksel dönemlerde anlam, -yaşayan bir bütünlüğün, bir organizmanın ifadesi olarak görülen- toplumsal nitelikler içeren bir kavramdır. Modern dönemde ise anlamın bireysel alımlama etrafında değer kazandığına şahit oluruz. Dünyada anlam yoktur; her şey bireyde düğümlenir, algısı her alanda işletilir. Lukacs, epik dönemlerin tamamlanmışlık duygusunun elde edilmesindeki güçlüğü şu sözlerle ifade eder: “Biz tek hakiki tözü kendi içimizde bulduk: Biliş ile eylem arasına, ruh ile yaratılan yapı arasına benlik ve dünya arasına aşılamaz bir uçurum koymak zorunda olmamızın her türlü tözselliğin de bu uçurumun öte yanında düşünümde ufalanıp gitmek zorunda olmasının nedeni budur.”¹⁶⁵ Bugün

¹⁶¹ A.e., s. 4.

¹⁶² Eagleton, *Kötülük Üzerine Bir Deneme*, s. 11.

¹⁶³ A.e., s. 16.

¹⁶⁴ A.e., s. 19.

¹⁶⁵ Lukacs, *Roman Kuramı*, s. 44.

artık kahramanın yerine getirmesi beklenen görevler çok değişmiştir. Her birey ancak kendi umutsuzluklarına merhem bulmanın macerasını yaşayabilir. Böyle bir macera ise genellikle her türlü yardımcıdan ve destekleyici güçten yoksun olan kahramanın başarısızlığı ile sonuçlanır.

Geçmişte kahramanın kapalı bir döngüde gerçekleşen maceraları, modern dönemde dairesel niteliğini yitirir. Çıkkılan yolculuklardan geri dönüş değil, o yolculuklarda kaybolma, kendini yeniden bulma ve tekrar kaybolma şeklinde bir seyir göze çarpar. Kahraman figürü de işte tam bu kayboluşlar içerisinde kimlik değiştirmeye ve antikahramana dönüşmeye başlar.

Modern/modernist romanın dünyası bireyin çelişkili doğası ekseninde şekillenir. Bu şekillenışı ve kahramanın kurgudaki yerini Lukacs şöyle dile getirir:

“Romanın temel biçim belirleme niyeti romanın kahramanlarının psikolojisi olarak nesneleştirilir: Kahramanlar arayanlardır. Arayış olgusu, ne amaçların ne de bu amaçlara götüren yolun doğrudan doğruya verilebileceği anlamına gelir; psikolojik olarak doğrudan veya kesin bir şekilde verildiklerinde de bu gerçekten var olan ilişkilerin veya etik zorunlulukların değil, yalnızca psikolojik bir olgunun, nesneler veya normlar dünyasında herhangi bir şeye tekabül etmesi gerekmeyen bir psikolojik olgunun kanıtı olur ancak. Başka bir deyişle bu ‘verilmişlik’ suç veya delilik olabilir; övgü alan kahramanlıkla suç, hayata egemen bilgelikle deliliği ayıran sınırlar kararsızdır.”¹⁶⁶

Bu kararsızlık kahramanın roman içindeki pozisyonunu de birer uçta bulunabilme ihtimaline açar. Roman kahramanları sorunlu bireylerdir ve eserler de bu bireylerin kendilerine dönük yolculuklarını bütün aksaklıkları ile ele alır. Çoktan kaybedilmiş olan anlamın yeniden bulunuşu ve kavranışı kısa bir süre için mümkün olsa da olay örgüsünün geldiği nihai noktada antikahramanı bekleyen şey ancak hayal kırıklığıdır. Çünkü anlam, her geçen gün daha görünmez parçalara ayrılarak yok edilmektedir. Lukacs, romanda birey-anlam ilişkisini şöyle açıklar:

“Roman Tanrı’nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir. Roman kahramanının psikolojisi daimoniktir; romanın nesnelliği, olgun insanın anlamın gerçekliğe asla tümüyle nüfuz edemeyeceğine ama anlam olmaksızın da gerçekliğin özsüz bir hiç olacağına dair bilgisidir.”¹⁶⁷

Antikahraman, yerleşik kodların düşünülmeden uygulandığı hayata bir ünlem ile yaklaşır ve akışına kapıldığımız düzenin saçmalıklarını gün yüzüne vurarak bize sunulan siyah-beyaz tonların arasındaki griliklerin altını çizer. Onun kişiliğinde iyi-

¹⁶⁶ A.e., s. 68.

¹⁶⁷ A.e., s. 94.

kötü, güzel-çirkin suç-masumiyet sürekli olarak yer değiştirir. Fakat bu değişen cepheler arasında bir diyalektik merkezi de bulamaz. Böyle bir durumda onu nereye koyacağımızı bilemeyiz. Her bakımdan ayrıksı ve marjinal bir dünyaya sahiptir. Duyguları ve düşünceleri onu uçlarda gezdirir. Toplumun yazılı olan olmayan uyum yasalarının dışındadır. Bu yasalarla uzlaşması ve “herkes gibi” olması mümkün değildir. Güvenli ve kalabalık bir hayatın içinde soluk almak yerine tekinsiz ve yalnız bir varoluşun münzevilğini seçer. Teslim olmayan, ehlileşmeyen ve sabitlenemeyen bir karakter olarak yıkıcı düşünce ve davranışları bir tehdit hissi uyandırır.

Alexandr Golozubov antikahramanın geleneksel kahraman karakterizasyonundan farklarına dikkat çeker. L. Hughes ve Hallet’in geleneksel kahramanı, “bir toplumda ya da sanat eserinde özel bir statüye sahip olan”, “üstün yetenekli”, “bir ırkı-ulusu kurtaran”, “başka hiç kimsenin başaramayacağı bir yolculuğu-sınavı tamamlayan” kişi olarak karakterize ettiklerini ifade eder. Bu anlam eksenindeki kahraman teriminin C. Gill’in de belirttiği üzere çağdaş toplum ve sanatta silikleştiğini, geri plana çekildiğini, “radikal olarak belirsiz” bir bağlamda yeniden şekillendiğini açıklar.¹⁶⁸ Söz konusu “radikal olarak belirsiz” bu kahraman formu, antikahraman terimiyle karşılanır.

Alexandr Golozubov’un antikahraman ile ilgili tespitlerinde onu zayıf ve yalnız “romantik kahraman”ın gelişmiş versiyonu olarak ele aldığını görürüz. “19. yüzyıl, kahramana ve kahramanlık ihtimaline inancını yitirdi.” diyerek artık “efsanevî destanların veya trajedilerin” devrinin kapandığını hatırlatır. Bunda “Tanrı öldü.” cümlesi ile sloganlaşan mistik değerlerin zayıflamasının ve yitirilmesinin payına vurgu yapar; “Tanrı’nın ölümü, kahramanların ölümü anlamına gelir.” Toplumsal ve ahlaki yaşantının arkasındaki inanç desteğinin kalkmasının yol açtığı boşluğun kahraman formunu zedelediğini söyler.¹⁶⁹ Golozubov ayrıca “Tanrı’nın ölümü” anlayışına, edebî bağlamda “yazarın ölümü”nün eklendiğini söyler. Yazarı dâhi yerine koyan, onu adeta kutsayan bakış açısının da 19. yüzyıl sonlarından itibaren geride kaldığını hatırlatır:

“Tanrı’nın ölümü ve yazarın ölümü kahraman yerine antikahramana olan eğilimi güçlendirdi. 20. yüzyılın Batı Avrupa edebiyatı içinde hemen hiç kahramanın

¹⁶⁸ Alexandr Golozubov, “Hero And Anti-Hero in the Consumer Society and the Totalitarian States: Philosophical-Anthropological Analysis”, **Heroes and Celebrities in Central and Eastern Europe**, Ed. By.: István Povedák, Szeged, 2014, p. 22.

¹⁶⁹ A.e., s. 21.

olmadığı söylenebilir. Romantik şeytanî karakterler için ne sevgi besliyor ne de onları tam olarak kurban ya da kötü adam yerine koyuyoruz. Bu kültürel alanda antikahraman hâkim oluyor. Antikahraman tüketici toplumunun ideallerinin ve değerlerinin karşısında bir yabancı konumundadır. Aynı zamanda kendi ideolojik sistemini kurmayı da istemez. Bilincinde birçok eğilim ve birlik şekli kesişirken o şimdiki anın içinde gerçeklikle yüz yüze sıkılır ve kendini hayal kırıklığına uğramış hisseder.”¹⁷⁰

Antikahramanın 20. yüzyılın ikinci yarısında büyük yaygınlık kazandığını vurgulayan Kadiroğlu da benzer şekilde kahramanın antikahraman için bir temel niteliği taşıdığını ifade eder. Antik Yunan’a uzanan bir geçmişte antikahramanın özelliklerini bulmanın mümkün olduğuna dikkat çeker. Bu özellikler 19. yüzyıla kadar kahraman ile antikahramanı birbirinden kolayca ayırmaya imkân verir. Modernleşmenin hız kazanması sonucu bireyin ve edebiyatın yaşadığı değişimlerle kahramanın giderek silikleşmesi, güçsüzleşmesi, sorunsallaşması ve geri çekilmesi, onun antikahramanla arasındaki belirgin ayrımları muğlaklaştırır. II. Dünya Savaşı’ndan sonraki süreçte antikahraman, kahramanın tahtına yerleşir.¹⁷¹

Victor H. Brombert ise antikahraman kavramının modern romanda ortaya çıkışını Gogol, Dostoyevski, Flaubert, İtalo Svevo, Max Frish ve Albert Camus gibi yazarların eserlerini inceleyerek değerlendirir. Brombert, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar*’ın sonunda betimlediği antikahraman kimliğinin tek bir tipe işaret etmediğinin, yaygın ve karmaşık bir eğilimin ifadesi olduğunun ve birçok paradoks barındırdığının altını çizer. Bu yüzden antikahraman hakkında tek bir tanım yapmaktan kaçınmak gerektiği konusunda uyarır. 19. ve 20. yüzyıllarda edebiyatın “eylemsizlik” içinde yüzen “zayıf, etkisiz, başarısız, soluk, aşağılanmış, kuşkulu, beceriksiz, rezil/sefil karakterler” ile dolu olduğu tespitini yapar. Antikahramanın geleneksel kahraman formuyla uyumsuzluğuna ve ona karşı duruşuna vurgu yapar. Fakat alışıldık kahraman kişiliğini kırarak bu karşıtlığı ortaya koymanın da güçlükleri vardır. Antikahramanlar yerleşik değerlerin veya davranış kalıplarının altını oyarak onlara dair şüphe uyandıran kişiler olarak dışlama ve dışlanmayı aynı anda yaşarlar. Brombert, antikahramanı “varsayımlara meydan okuyan”, “nasıl görüldüğümüz ve gördüğümüz” sorusuna beklenmedik cevaplar sunan, çevresinde “istikrarsızlaştırıcı”

¹⁷⁰ A.e., s. 28.

¹⁷¹ Murat Kadiroğlu, “A Genealogy Of Antihero”, s. 2. (Çevrim içi), <http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1748/18584.pdf>, 20 Aralık 2019.

bir etki bırakan, “rahatsız edici” bir kişilik olarak değerlendirir. Diğer taraftan antikahramanların bütünüyle olumsuz görülmemesi yolunda uyarın Brombert, bu tersine çevirme işleminde bireysel ihtiyaçlarımıza bağılı olarak “farklı cesaret türlerini içermeleri” dolayısıyla faydaların da bulunabileceğini öne sürer. “Bu karakterler hayal gücümüzü büyüleyebilir ve hatta ‘ideal’ bir görüntüyü söndürmeye, bozmaya ve ona meydan okumaya yardımcı olmaları dolayısıyla takdire şayan görülebilirler.”¹⁷²

Michel Spivey ve Steven Knowlton, birlikte kaleme aldıkları “Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil”¹⁷³ adlı makalede antikahramanı, “kötü adam olmak için çok iyi, kahraman olmak için çok kötü” şeklinde nitelerler. Onun, “idealize edilmiş uçlar arasında gerçekçi bir gri alan” kapladığına işaret ederler. (s. 52) Antikahramanın doğru nedenlere sahip olsa da eylemleri açısından ‘kötü’ye yaklaşan bir pozisyonu vardır.

Antikahramanları “gölgeli karakterler” olarak niteleyen Spivey ve Knowlton, onları “tanımlama”nın zorluğuna değinirler. “Kısmen iyi, kısmen kötü, kısmen hoş ve kısmen itici” olan antikahraman modeli bize bir “yıkılmış ruhlar” geçidi sunar. Antikahraman, çok boyutlu bir yapı oluşturur ve okuru/izleyiciyi, “karmaşık bir dünyada görelili bir ahlakın ‘gri alanlarıyla’ yüzleştirir.” (s. 52) Böylece “İyi ve kötü arasındaki çizgiyi bulanıklaştırır.”(s. 53) Daha doğrusu bu görmezden gelinen bulanıklığı gün yüzüne çıkartır. Antikahramanın motivasyonunda ideal ve ahlakî ilkeler kendilerine yer edinemezler. Spivey ve Knowlton onun “çoğunlukla birkaç kötülük arasından seçim pozisyonuna yerleştirildiği” (s. 54) tespitinde bulunurlar.

“Antikahraman sendromu olan birini teşhis etmek için” belli bir psikolojik sınıflamanın olmadığını söyleyen Spivey ve Knowlton, her bir antikahramanın kendine has psikolojik problemlerle baş etmeye çalıştığını vurgularlar. Bu konudaki ortak noktayı antikahramanların psikolojik dengelerini koruyamamalarında görebiliriz. Antikahramanlar, “çeşitli düzeylerde depresyon yaşayan”, “anti-sosyal, şizoid” ya da “narsistik kişilik bozukluğu”na (s. 59.) sahip kişiler olabilirler.

¹⁷² Brombert, s. 2-5.

¹⁷³ Michael Spivey, Steven Knowlton, “Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil”, Ed. By: Robin S. Rosenberg, Jennifer Canzoneri, **The Psychology of Superheroes- an Unauthorized Exploration**, USA, Benbella Books, 2008. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

Spivey ve Knowlton ayrıca kapsayıcı -trajik kahraman, kötü kahraman, sempatik kötü kahraman gibi türevleri de içeren- bir kahraman şeması oluştururlar. Bu şema içinde antikahramanın yerini belirleme noktasında onun karakterini bazı sorularla analiz etmek gerektiğini söylerler. Bu sorular şöyledir: “Söz konusu birey tarafından kullanılan yöntemler ve araçlar ne kadar kötüdür?”, “Söz konusu bireyin eylemlerinden kaynaklanan sonuçlar ne kadar kötüdür?” ve son olarak “Karakter kendinden ne kadar şüphe ediyor?” (s. 60) Bu üç soruya verilecek cevaplardan oluşan bir koordinatta antikahramanın yeri belirlenir. Bu aynı zamanda karakterler arası ilişkilerin, yakınlık-uzaklık, benzerlik durumlarının da ortaya çıkartılmasına hizmet eder. Spivey ve Knowlton’a göre antikahramanlar, bu sorularla oluşan tabloda “bir küme oluştururlar.” Bu kümenin dikkat çeken özelliği, “büyük ölçüde kötü araçları kullanarak, içinde kararsız iyi amaçlar taşıyan ve kendinden şüphe eden” (s.61) bir tipoloji oluşturmalarıdır. Bu şüphe/tereddüt antikahramanın kendiyle çelişmesinin ve paradokslarla yaşamasının nedenlerindendir. Her ihtimalde antikahraman “yıkıcılığın veya içsel mücadelenin aşırı uçlarını” yoklayan bir karakter skalasına oturur. Spivey ve Knowlton, -daha çok çizgi romanlar üzerinden analiz ettikleri- antikahramanların ortak noktasını, “kötü yöntemlerini iyi niyetleriyle dengelemeye çalışarak hayal gücümüzü yakalamaları” olarak değerlendirirler. Bunun sonuçlarının okur/izleyici için çoğu kere karışık, fakat çekici sonuçlar doğurduğunu vurgularlar. Bu çekiciliğin ise “eylemleri tartışılmaz derecede kötü olsa bile insanlıklarını anlamamıza izin veren” bir portre oluşturmalarından ve “kusurlu benliklerimizi antikahramanlarda görmemiz”den (s. 62) kaynaklandığı yargısına varırlar.

Antikahramanın çelişkilerle dolu kişiliği ile okura daha canlı ve gerçekçi bir imaj sunması noktasındaki görüşlere katılanlardan biri de Jonathan Michael’dır. Antikahramanın yükselişinin nedenleri üzerine düşünen J. Michael, onun karakterindeki “kusurlu” yönlerin ağırlığına dikkat çeker:

“Kusurlu kahraman olarak bilinen ‘antikahraman’ Yunan tiyatrosunun komedileri ve trajedilerinden bu yana antagonist için ortak bir karakter arketipidir. Ahlakî olarak keskin ve kararlı olan geleneksel kahramanın aksine, antikahraman genellikle kusurlu bir ahlakî karaktere sahiptir.”¹⁷⁴

¹⁷⁴Jonathan Michael, “The Rise of the Anti-Hero”, (Çevrim içi), <https://relevantmagazine.com/culture/tv/rise-anti-hero>, 28 Şubat 2020.

Bu yapısıyla antikahramanın modern dünya algısıyla ilişkilendirilmesi çok daha inandırıcıdır. Onun hayal kırıklığı ile örülü gerçekliğinin, geleneksel kahramanın pürüzsüz görünümü karşısında kıyaslanamaz derecede ikna edici olduğunu savunan J. Michael, vasat ve kusurlu hayatlarımızın bir çeşitlemesini antikahramanda gördüğümüzü ifade eder.¹⁷⁵

Marco Favaro ise, antikahraman kelimesinin uygunsuz kullanımları hakkında eleştirel bir bakış geliştirir. “Her olumsuz ya da belirsiz karaktere ayırım gözetmeden antikahraman” denilmesine tepki gösterir. Sadece “karşıtlık” niteliğinin bir karakteri antikahraman olarak sınıflandırmak için yeterli olmadığını savunur. Onun “yanıltıcı”, “yıpranmış” ve “skandala eğilimli” yönlerini gözden kaçırmamak gerektiği konusunda uyarır.¹⁷⁶

Marco Favaro, özellikle süper kahramanların kullandığı araçsal bir nesne olan maskenin, kahramanın gizlenme ihtiyacını ve sivil karakterinin korunması gereksinimini karşıladığını tespit eder. Fakat maskenin aynı zamanda bir “görünme” aracı olduğunu da hatırlatır. Maskeye bürünen kahraman, sıradan insanlardan ayrılır ve onlar arasında hemen fark edilir bir görünüm elde eder. Maske, kahramanın ikinci kişiliğinin ve yaşamının sembolü hâline gelir. Süper kahramanların kullandığı somut bir nesne olarak maskeyi antikahramanlarda görmeyiz. Onlar bütün çıplaklığıyla kendilerini ortaya koyarlar, gizlenmek ya da özellikle görünmek kaygılarını geride bırakmışlardır. Bu eylemleri gerektirecek herhangi bir “misyon” a eklemlenmezler. Favaro, bu durumu kahramanı toplumun geri kalanından ayıran, onu marjinalleştiren bir imge olarak “maske”yi bir daha “normal” e dönmeyecek şekilde taktıkları, yani maskenin kendisiyle bütünleştikleri şeklinde ele alır. Süper kahramanların da antikahramana yaklaşan özellikler içinde belirmeye başladığı Batman, V. Vendetta gibi örneklerde onların maskeleriyle daha çok ödeştiklerini anımsatır.¹⁷⁷ Bu bağlamda Favaro da diğer pek çok araştırmacı gibi antikahramanın kusurlu gerçekliğini onaylar:

“Antikahramanlar [maskeli-maskesiz anlamında] sadece bir yüze sahiptirler, ancak daha gerçekçi ve daha insanidirler, çünkü tam olarak İyi veya Kötünün somutlaşmış hâli değildirler. Açık şekilde kusurlu, yıpranmış, hasarlıdırlar. Bu aynı zamanda, artan

¹⁷⁵ A.y.

¹⁷⁶ Marco Favaro, “Masks, Values and Society, Evolution of Superheroes and Anti-heroes since the Dark Age”, **The Superhero Project**, The 3rd Global Superhero Conference, 20-22 September 2019, p. 3.

¹⁷⁷ A.e., s. 6-7.

karmaşıklıkları ile, bugün süper kahramanların ve kötü adamların antikahramanlara daha benzer olduğu anlamına gelir.”¹⁷⁸

Süper kahramanlar ile antikahramanları karşılaştıran Favaro, onları birbirinden ayıran bir diğer özellik olarak her ikisinin de yaşamlarına eşlik eden “trajik” unsura verdikleri tepkiyi gösterir. Süper kahraman bütün kayıplarına ve sıkıntılarına rağmen anlam arayışını sürdürür ve büründüğü maskenin ardında yeni bir anlam üretmeye, yaraları yok saymaya veya iyileştirmeye çabalar. Geleneksel kahraman modelinin olağanüstü niteliklerini kuşanarak “iyi”nin inşasına ve korunmasına odaklanır. Favaro’nun deyiimiyle “dünyayı anlamlı olmaya zorlar.”¹⁷⁹ Antikahraman için ise böyle bir çaba “saçma bir dünya”da abestir, gündem dışıdır. Süper kahramanlar “sınırdan kalması” gereken kişilerken antikahramanda “sınır ve düalizm” kaybolur.” Dolayısıyla “Süper kahraman tarafından savunulan ve restore edilen statüko genel olarak iyi olsa da, çizgi romanın antikahramanı kendini her zaman olumsuz, trajik, yozlaşmış bir gerçeklikte bulur.”¹⁸⁰ Bu durum, süper kahramanların “ahlakî misyon taşıyıcısı” konumlarına karşın antikahramanların “ahlakdışı, ahlaki yadsıyan veya ahlaksız” bireyler olarak karşımıza çıkmalarına neden olur.¹⁸¹

Antikahraman kavramının oluşumunu, niteliklerini, gelişme süreçlerini, tartışmalı yönlerini, farklı kahraman modelleriyle ilişkilerini açıkladık. Bu kavram çerçevesi doğrultusunda onun kişilik özelliklerini belirlemek aydınlatıcı olacaktır.

3.3. Kişilik Özellikleri ve Ruh Dünyası

Antikahramanlar toplumun genel davranış ve düşünüş biçimleri karşısında uyum sorunları yaşayan kişilerdir. Bu yüzden yalnızlık onların kaçınılmaz durak noktalarından biri olur. Sosyal ilişkilerinde edilgen taraf olmaktan kendilerini alamazlar. Bu edilgenlik herhangi bir konuda öne çıkmalarını engeller. Bir meselede başarı sağladıklarına rastlamak güçtür. En basit işlerde dahi gösterdikleri başarısızlıklarla çoğu zaman acınası ve gülünç durumlara düşerler. Diğer yandan bütün bu pasiflikleri içerisinde ezilmiş ve şefkatle yaklaşılması gereken kişi portresine de oturtulamazlar. Zira çoğu zaman bu durum onların iradelerinin bir ürünü olarak bilinçli

¹⁷⁸ A.e. s. 10.

¹⁷⁹ A.e., s. 4-5.

¹⁸⁰ A.e., s. 8.

¹⁸¹ A.e., 11-12.

şekilde tercih edilmiş görünür. Üstelik vurgulanan yönleri arasında kötü alışkanlıklarla dolu oluşları dikkat çeker. Güçlülük, öncülük, liderlik, kahramanlık güdülerinden yoksun olan antikahramanlar, şanssızlıkları, zayıflıkları, ön planda olamayışları ile tanınırlar. “Hikâye, roman veya oyunlarda yüksek nitelikleri veya örnek alınacak davranışları dolayısıyla okurların hayranlık duyduğu başkişiler”¹⁸² olan kahramanlar ikinci üçüncü derece roman kişileri tarafından taklit edilirken antikahramanlar alabildiğine siliktir. Kahramanlar emreden, hükmeden, mücadele eden konumdadırlar. Antikahramanlar ise başkalarının hükümleri altında ezilmiş, onlara duyarsızlaşmışlardır. İçsel olarak hiçbir şey için ya da hiçbir şey ile mücadele etme güduları yok gibidir. Fakat bu kusurlu kişilikleri ve yaşamlarına rağmen geleneksel kahramana göre daha “insanî” ve “gerçekçi” bir portreye sahiptirler:

“Antikahramanlar bazen kötü/yanlış amaçlara ve iyi/doğru yöntemlere bazen de kötü/yanlış yöntemlere ve iyi/doğru amaçlara sahip oldukları için bir şekilde kusurludurlar. Antikahramanlar bazen ise hem yöntemlerinde hem de hedeflerinde kötü olabilirler, ancak yine de okurun sempatisini kazanırlar, çünkü modern okur, daha önceki dönemlerin insanüstü, ideallerle doldurulmuş kahramanlarına göre daha insancıl, dünyevî bir kahramanla ilişki kurmayı daha kolay bulur.”¹⁸³

Karmaşık ruh dünyası ile aslında yaşadıkları çağın dayattığı modernliğin ve buna eleştirel bir perspektif geliştiren modernizmin birer ürünüdürler. İnsanlar arasında çelişkilerle dolu soluk bir sûret olarak sessizce dolaşan antikahramanlara biraz daha yakından bakıldığında içinde bulundukları düşünsel, politik, sosyal, kültürel, tarihsel çerçevelerin kusurlarını yansıttıkları anlaşılır. İyilerin ve ahlak normlarına bağlı yaşayanların azaldığı bir dünyanın sancılarını duyan antikahramanlar, geçmişin her koşulda iyi, güzel, sadık, dürüst vb. özellikleri ile donatılmış örnek kahramanlarına göre daha canlı bir gerçekliği sunarlar.

Modern dünyanın her türden etik değeri silişini, buna karşın yozlaşmayı ve ben merkezci yaşamı güncelliğin bir parçası hâline getirişini göz önüne alınca antikahramanların duruşlarının arka planında derin bir eleştiri, isyan ve ironi yattığı fark edilir. Onların yitik görüntüsü aslında yaşadıkları çağa modernist bir isyan şeklidir. Aydınlanmacı modernizmin sürekli yıkma ve ilerleme politikasının doğurduğu problemleri taşıyamayan, bu hızlı akışa yetişemeyen birey, tepkiselleşir.

¹⁸² Huyugüzel, **Eleştiri Terimleri Sözlüğü**, s. 257.

¹⁸³ Salma, “Antiheroes In Modern Literature”, s. 41.

Bu yüzden çoğu zaman hayatın bir köşesinde çekilmiş ölmeyi bekleyen bir hâlleri vardır. Yaşamla bağları oldukça zayıftır. İletişim güçleri ve istekleri yok olmuş gibidir. Herhangi bir konuda arzu, tutku ve heyecan duymakta zorlanırlar. Bu derin yabancılaşma içinde modern yaşamın bireye yüklediği misyonlara karşı koyuşun izleri vardır. Mesaj taşıyıcısı, belli bir idealin, duygu veya düşüncenin ileticisi olmanın dışındadırlar. Sunî temsilcilik görevlerini üstlenmektense kendi gerçekliklerini tercih ederler. Bu gerçeklikte hiçbir şeyin seslendiricisi, savunucusu ve koruyucusu olmanın anlamı yoktur. Bu genel çerçevede ışığında antikahramanın başlıca özelliklerini daha yakından incelemek yerinde olacaktır.

3.3.1. İsim ve Kimlik Sorunsalı

Genel itibariyle üç çeşit kimlikten söz edilir: evrensel kimlik, grup kimliği ve bireysel kimlik.¹⁸⁴ Fakat bunun dışında pek çok kimlik çeşidi tanımlanmıştır. “Sosyal ve kültürel kimlikler, ‘verili’ ve ‘kazanılmış’ kimlikler olarak iki kategoride toplanmaktadır.”¹⁸⁵ Antikahraman modern dönemin ve modernist dünya görüşünün karmaşık ruhunu taşımasıyla, belirlenmiş kimlik kategorilerine kolayca yerleştirilemez. Kahraman kimliğindeki gibi net ve değişmez nitelikleri yoktur. Aksine olabildiğince silik ve değişken bir sunuma sahiptir. Antikahraman için iyi-kötü nitelermeleri yapılamaz, çünkü o, herhangi bir düşünce, duygu ya da etik değer etrafında sabit kadem kalabilen kişiler değildir. “Duygusal olarak huzursuz karakterlerin artan kullanımıyla bir araya geldiğinde, karakterlerin ahlakına göre, bir hikâyeyi eksik bırakma eğilimi de artmıştır. Anti-kahramanlar genellikle bazı cezai davranışlara sahiptir ve hem kendi kendini emer hem de bunalırlar.”¹⁸⁶ Ahlak, iyilik, doğruluk gibi değerler antikahramanlar için birer norm değildir. Öte yandan bu akışkan görünüm daha çok olumsuz bir porte çizdiği için onları okur olarak kötü karakterlere daha yakın olarak algılar ve hatırlarız.

İsim sahibi olmak ise kültür tarihimiz içinde önemli bir yere sahiptir. İsim sadece bir kişinin çevresince tanınması amacını taşımaz. İsim aynı zamanda

¹⁸⁴ Ali Budak, **Roman Kimlik, Kültür: Kuramsal Metin İncelemeleri**, İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2017, s. 39.

¹⁸⁵ A.e., s. 43.

¹⁸⁶ Salma, “Antiheroes In Modern Literature”, s. 3.

“kahramanın varoluş mücadelesinin mührü”¹⁸⁷ olarak kimlik ve kişilik ifadesidir. İsmi, kimliği tamamlayan bir nitelik, “her bir bireyin tikel kimliğinin sözlü ifadesidir.”¹⁸⁸ Watt, yazarların “karakterlerine ‘fantastik ve şatafatlı adlar yerine, kimi zaman karaktere göndermede de bulunan modern adlar’” vermeye başlamalarının, edebî metinlerde isim-kimlik ilişkisinin önemini arttırdığını tespit eder.¹⁸⁹ Söz konusu isim-kimlik-kişilik bağıntısı Türk edebiyat tarihi içinde geçmişten günümüze hemen her dönemde var olagelmıştır. Örneğin *Oğuz Kağan Destanı*’nda kahraman, tanrısal gücünü de ortaya koyar şekilde ona ad vermek için toplanan mecliste herkesi susturup kendi adını kendisi koyar:

“Türkler doğan çocuğa, hemen ad vermezlerdi,
Bir yaşına girmeden ona ad seçmezlerdi.
Büyük toy yapıldı, eski Türk adetince,
Öyle ad seçilirdi, çocuğun kudretince.
Kara-Han atlar kesti, yurdum şen olsun diye,
Çağırdı hep Türkleri, bir ad bulunsun diye.
Oğlancık birdenbire, ‘Adım Oğuz’dur!’ dedi,
Beklemedi kimseyi, kendi adını verdi.
Ne kadar Türk var ise, hepsi şaşka kaldılar,
Bu, Tanrı sözü deyip, buyruğa katıldılar.”¹⁹⁰

Bir başka örnek olarak *Dede Korkut Hikâyeleri*’nde “Dirse Han Oğlu Boğaç Han Destanı”nda da isim sahibi olmanın önemi ve zorluğu işlenir. Dirse Han’ın oğlu, 15 yaşında bir boğayı alt ettikten sonra isim sahibi olmayı hak eder.¹⁹¹ Yani geleneksel hayatta bir kahramanlık göstermek, gücünü ve yetişkinliğini ispatlamak bir isim/kimlik sahibi olmanın ön şartları arasındadır.

Türk kültüründe güzel bir isme sahip olmaya, o ismi de hakkıyla taşımaya ve yansıtmaya büyük hassasiyet gösterilir. İsmi verilmesi ve taşınmasındaki bakış açısı ile onun kullanımı ve seslendirilmesi konusunda adâb-ı muaşeretin gereklilikleri ve bireyselleşme süreçleri ile ilgili farklılıklar söz konusu olsa da temel perspektif isim-kimlik bağı üzerinden kurulur.

¹⁸⁷ Koçak, *Mitlerle Varoluş Yolculuğu*, s. 183.

¹⁸⁸ Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 20.

¹⁸⁹ A.e., 21.

¹⁹⁰ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar*, C. 1, 3. Bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998, s. 158.

¹⁹¹ *Dede Korkut Kitabı: Han’ım Hey*, C. 1, Haz.: Prof. Dr. İlhan Genç vd., Ankara, Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği Yayınları, 2014, s. 418-419, s. 566-568.

“Kişi adları, “kişilerin tanınması veya kendilerini tanıtmaları bakımından bir tür şifreleme ve kodlamadır.”¹⁹² Geleneğe göre kişi bir ada sahip olabilmek için bir “kahramanlık” yapmalıdır. Bunun için devrin şartları içinde ya büyük bir av avlamalı, ya düşman karşısında büyük bir zafer kazanmalıdır. Bu şart yerine gelip kişi kendini ispatladıktan sonra, ona gösterdiği kahramanlığa uygun bir ad, büyük bir tören ve şenlik atmosferinde verilir. Bir anlamıyla da ad sahibi olmak bir erginlenme eşiği, toplumsal bir statü kazanma simgesi olarak görülür. Bu anlayış Türkler arasında oldukça yaygın bir töre olarak yüzyıllarca yaşamıştır. İsim, çocuğa doğduğunda konulan ismin yanında onu temsil eden bir sıfat, bir unvan olarak da karşımıza çıkabilir. Sultan Mehmet’in İstanbul’u fethi sonrası Fatih unvanıyla anılması ve yıllar içinde onun Fatih Sultan Mehmet şeklinde isimleşmesi buna bir örnektir. Kişinin hayat içinde sivrildiği, öne çıktığı, maharet gösterdiği bir konuda zamanla isminin yerine geçecek bir sıfatla anılması geleneği Anadolu’da varlığını korumaktadır.

Geleneksel kahraman modelinde olumlu karakterlerin de olumsuz karakterlerin de isimlendirmeleri kişiliklerini yansıtır niteliktedir. Bu noktada *Felatun Bey ile Rakım Efendi* örneğini düşünebiliriz. İsim sembolizasyonuna Cumhuriyet döneminde de karaktere dair açık bir işaret olarak yer verilmeye devam edilir.

Antikahramanları isimlendirmek ise bir sorunsala dönüşür. Çünkü antikahraman ailesinden topluma kadar her yerde, herkesin içinde uyumsuz ve önceden verili bir kimliğin içine girmeyi reddeden/beceremeyen bir karakterdir. Bu yüzden çoğu kere bireye bir statü, bir misyon, bir kişilik yükleyen bir adı olmaz. Bu isimlendirme-kişilik verme ilişkisinden sıyrılma eğilimindeki antikahraman, kimi zaman garip isimler takılarak (Vatandaş; Tahsin Yücel-Vatandaş), kimi zaman ismi yerine belli bir sıfatla anılarak (Gözlemci; Salah Bırsel-Dört Köşeli Üçgen), kimi zaman eserdeki isminin değiştirilmesi-bozulması yoluyla (Hikmet Benol-H-Fikret; Oğuz Atay-Tehlikeli Oyunlar), kimi zaman isminin sadece ilk harfinin verilmesiyle (C.; Yusuf Atılgan-Aylak Adam) kimi zaman da hiçbir belirleyici isim veya sıfat kullanılmadan muğlak bir birinci/üçüncü tekil kişi ifadesi içinde (O; Ferid Edgü-O/Kimse) işlenir.

¹⁹² Osman Kibar, *Türk Kültüründe Ad Verme Kültürü: Kişi Adları Üzerine Bir Tasnif Denemesi*, Ankara, Akçağ Yayınları, 2005, s. 16.

Genel olarak “etrafımızdaki kişilerin ya da en azından onların bizden beklediklerine inandığımız şeylerin bir ürünüyüzdür.”¹⁹³ Antikahramanlar ise uyumsuzlukları, zayıf ve tepkisel kişilikleriyle kimlik oluşturma noktasında kararlı bir çerçeveye, bir aidiyet noktasına yerleşemezler. Bauman’ın modern hayatta bireyselleşme yolunda bir görev hâlini aldığını söylediği “özkimlik oluşturma” sınavında başarısız olurlar:

“ ‘Bireyselleşme’ fikrinin içerdiği şey, bireyin toplumsal karakterinin, atfedilerek, miras alınarak ve doğuştan kazanılarak belirleme durumundan kurtulmasıdır: Haklı olarak modern durumun en dikkati çeken ve yeni ufuklar açan özelliği olarak görülen bir kalkış noktası. Özetlemek gerekirse, ‘bireyselleşme’ insan ‘kimliği’nin bir ‘veri’den bir ‘görev’e dönüştürülmesinden ve aktörlere bu görevi yerine getirmenin ve bunun yaratacağı sonuçların (aynı zamanda yan etkilerin) sorumluluğunun yüklenmesinden ibarettir.”¹⁹⁴

Antikahramanın kurgu içerisindeki köksüzlüğü ve silikliği onu prekar kavramı ile ilişki içinde düşünmeyi gerektirir. Prekar, modern hayatın belirsizliklerini, kırılganlığını, uçlar arasında yer değiştiren durumunu ve bu durum içinde antikahramanın sabitelerden yoksun ve kimliksiz hâlini ifade etme noktasında işlevsel bir sözcüktür. Merriam-Webster’da “*precarious*” sözcüğünün anlamları üzerinden Türkçedeki kullanımlarında prekar kavramının anlamlandırılışını Elif Demirkaya şöyle açıklar:

“İşaret ettiği anlamlar dahilinde güvencesizliği, garantisizliği, kırılganlığı, belirsizliği, istikrarsızlığı, pamuk ipliğine bağlı oluşları, altüst olabilirliği, durmuş oturmaşluktan yoksun olma hâlini, netameliliği, eğretiliği, geçiciliği, sözleşmeliliği barındıran prekar kavramı, emek dünyası haricinde de çeşitli karşılıklar bulmaktadır. Prekar; bir başkasının iradesi/isteği ya da zevkine bağlı olmak, kesin olmayan vaatler, tesadüfi, şans eseri oluşan koşullar ya da belirsiz/garantisiz gelişmeler üzerine kurulmuş olmak ve tehlike tehdidiyle şekillenen bir güvencesizlik ve istikrarsızlık durumu demektir. Etik alanında değerlendirecek olursak, prekar, birinin hayatının ötekini hayatına bağlı olması, ötekini davranışıyla değişebilir, ‘kırılabılır’ olması demektir.”¹⁹⁵

Prekar durumuna düşmeyi engelleyecek çatıların başında aile gelir. Aile, bireylerin kimliklerinin ve kişiliklerinin oluşmasında en büyük paylardan birine sahip olagelmıştır. Fakat her şeyin giderek daha fazla ‘kısa vadeli’ hâle geldiği modern hayatta, sürekliliğe, sadakate ve fedakarlığa ihtiyaç duyan aile kurumu birçok zorlukla

¹⁹³ Bruce Hood, **Benlik Yanılsamaları: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur?**, Çev.: Eyüphan Özdemir, 2. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 96.

¹⁹⁴ Bauman, Bireyselleşmiş Toplum, s. 192.

¹⁹⁵ Elif Demirkaya, “Kökleri Havada: Up In The Air”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, Der.: Hüseyin Köse Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 469.

karşılaşır. Sosyal ve ekonomik açılardan sürekli değişime alışma, aile yaşamına da etki eder. Kişiliğin ve ilişkilerin temel ilkelerini yerinden oynatan bu tablo karşısında Sennett, “Hep kısa vadede yaşayan bir toplumda uzun vadeli hedefler nasıl güdülebilir? Kalıcı toplumsal ilişkiler nasıl sürdürülebilir?” diye sorar.”¹⁹⁶ Joseph Schumpeter’in girişimci figürü için kullandığı “yaratıcı yıkım” gücünün giderek daha çok insanı kapsayan bir nitelik durumuna gelişinin altını çizerek. İstikrarsızlığın normalleşiyor ve kısa vadeliğin yaygınlaşıyor olması “kişinin davranışını yolundan saptırıyor, güven ve sadakat bağlarını zayıflatıyor; iradeyle davranışı birbirinden koparıyor”dur.¹⁹⁷ Antikahramanların genelde Sennett’in sözünü ettiği bu karakter aşınmasına açık tipler olarak karakterize edildikleri görülür.

3.3.2. Yabancılaşma

Yabancılaşma, Grekçe *alloiosis* sözcüğünden türeyen *alienation* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. *Webster* sözlüğünde “1. Bir kişinin nesnelere ve durumlara yönelik eski ilgi, bağlılık ve sevgisinin bölünmesi, ayrışması ve geri çekilmesi hali. 2. Bir özelliğin başkasına nakledilmesi” olarak tanımlanır.¹⁹⁸ Esasen, insan her devirde çeşitli düzeylerde “yabancılaşma” etkileriyle karşılaşmıştır. Fakat bunlar daha çok inançsal, felsefî ve siyasi saiklerle ortaya çıkmaları dolayısıyla modernliğin bir sonucu olarak yaşanan yabancılaşmadan ayrılmalıdır. Dinî manada kendinden geçme, benliğini aşarak Tanrı’ya ulaşma, vahdet-i vücuda erişme yollarından biri olarak düşünülmüştür. Hegel ile kavrama dönük bu teolojik bakış, felsefî alana aktarılmıştır. Böylece yabancılaşma olumlu çağrışımları olan ilk tanrısal niteliğinden sıyrılarak olumsuz bir anlam atmosferini de barındıran insanî bir perspektife çekilmiştir. Bizim antikahramanın bir özelliği olarak ele aldığımız yabancılaşma, bilinç ile dış koşulların dayatmaları arasındaki gerilimde içsellik sığındığı soyut bir uzamdır.

Hegel, *Tinin Görüngübilimi*’nde yabancılaşmayı, insanın içsel varoluşu hakkındaki derinleşme sürecinde geçilmesi gereken bir aşama olarak ele alır. Eğer bu

¹⁹⁶ Richard Sennett, **Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri**, Çev.: Barış Yıldırım, 14. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019, s. 26.

¹⁹⁷ **A.e.**, s. 32.

¹⁹⁸ **Merriam-Webster**, “Alienation”, (Çevrim içi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/alienation>, 10 Aralık 2019.

aşamada takılma durumu olursa, bireyin hayatında kavramın olumsuz sonuçları öne çıkmaya başlayacaktır. Hegel, Aydınlanmacı dönemin insana genel yaklaşımının dışında bir perspektife sahiptir. Ona göre insan doğanın içinde ayrı düştüğü bir mutlağın, bir aşkınlığın peşindedir; buna içsel olarak ulaşmayı başardığında soyut düzlemde yaşadığı kopukluğu ortadan kaldırdığı için yabancılaşmadan kurtulur.¹⁹⁹

İnsanın bireyselliğini kazanması belli bir düzeyde kendine ve topluma yabancılaşmayı gerektirir ise de modernitenin akışı içerisinde bu yabancılaşmanın bir bireyselleşme sürecini ifade etmekten çok öteye geçen bir parçalanma öyküsüne dönüştüğü ortadadır. Bu parçalanışın derinlerinde bireyin/kahramanın tanrısal bağlarından uzaklaşarak “dünyeviliğe bulanması”, “negatif dindarlığı” veya “Tanrı’yla ilişkisizliği”²⁰⁰ benimsemesi vardır. Yabancılaşmanın günümüzde yaygın olarak kullanılan anlam eksenini kuran kişi ise Karl Marx olur:

“İnsanın kendisi ve doğa karşısındaki kendinin her yabancılaşması, kendisinden ayrı öteki insanlar ile kurduğu, kendini ve doğayı içine koyduğu ilişkide görünür. Bu nedenle kendinin dinsel yabancılaşması, zorunlu olarak laikin rahip ile, ya da burada entelektüel dünya söz konusu olduğuna göre, bir aracı vb. ile ilişkisi içinde görünür. Pratik gerçek dünyada öz yabancılaşma, ancak öteki insanlar karşısındaki gerçek pratik ilişki aracılığı ile görünebilir. Yabancılaşmayı oluşturan aracın kendisi pratik bir araçtır. Yabancılaşmış emek aracıyla insan, demek ki yalnızca yabancı ve kendine düşman erkler olarak nesne ve üretim eylemiyle ilişkisini kurmakla kalmaz; öteki insanların kendi üretimi ve kendi ürünü karşısında içinde bulundukları ilişkiyi ve kendisinin bu öteki insanlar ile içinde bulunduğu ilişkiyi de kurar. Kendi öz üretimini nasıl kendi öz gerçeklik yoksunluğu, kendi cezalandırması ve kendi öz ürünü nasıl yitik durumuna getiriyorsa, üretmeyen kişinin üretim ve ürün üzerindeki egemenliğini de tıpkı öyle yaratır. Kendini kendi öz etkinliğine nasıl yabancılaştırıyorsa, yabancıya da kendinin olmayan etkinliğini tıpkı öyle verir.”²⁰¹

Yabancılaşma kavramı Marks tarafından ekonomik ve politik temelli olarak işçi sınıfı ve üretim mekanizmaları üzerinden ele alınır. Bu modelde makineleşmeyle birlikte kendi emeğinden uzaklaştırılan, üretimin ana figürü olmakla birlikte zor yaşam koşulları altında üst sınıfın zenginliğini artırma aracı olarak kullanılan ve köle ahlakına mahkûm edilen insanın yabancılaşması söz konusudur. Sibel Özbudun, Marx’ın bu yabancılaşma anlayışını ve Hegel ile ayrılan yanlarını şöyle ifade eder:

“Marx’da yabancılaşma, insana ait olanın, insanın yarattıklarının, öznenin üzerinde yer alarak onun üzerinde belirleyicilik kazanması halidir. Burada Hegel’in

¹⁹⁹ G.W.F. Hegel, **Tinin Görüngübilimi**, Çev.: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1986, s. 296-302.

²⁰⁰ Gökdemir İhsan, **Modern Kahramanın Düşüşü**, s. 13-15.

²⁰¹ Marx, **Yabancılaşma**, s. 31.

yabancılaşmaya yüklediği iki anlam, ayrılma ve teslimiyet birleştirilirken, Hegel’de bireyin kendisine dayattığı teslimiyet eylemi, Marx’da dışarıdan dayatma olarak yorumlanmaktadır, yani siyasallık alanına taşınmaktadır. İlki zorunlu olarak kastî bir eylemdir, ikincisiyse bireyin seçimi alanında biçimlenir. İlki yabancılaşmayı gidermeye yararken ikincisi, yabancılaşmayı gerçekleştirir.”²⁰²

Marx, yabancılaşmaya dair görüşlerini *Alman İdeolojisi* ve *Capital*’de ayrıntılı olarak işler. Marxçı anlayışta emeğin, kapitalist düzen içerisinde bir meta hâlini alarak üreticisine yabancılaşmış şekline semaye denir ve sermaye kendini üreten iş gücünü önce satın alır, sonra ona tahakküm eder. Dolayısıyla insanın bireyselleşmesinin koşullarından biri olan “üretim”, bu düzen içerisinde onu “tutsak” eden şeye dönüşür. Bu modern yaşamın paradoksudur. Ona göre, yabancılaşmanın önde gelen sebebi iş bölümü ve özel mülkiyettir. Bu durum insanlığın kendi elleriyle yazdığı tarihsel sürecin beklendik bir eğilimidir. Dolayısıyla şaşılacak değildir. Marx, yabancılaşmanın insanların bireyselliklerini ve özerkliklerini bütünüyle yok edecek noktaya gelemeyeceğini düşünür. Aksine bu noktaya doğru tırmanışı, aslında yabancılaşmanın yok edilmesini hazırlayan bir süreç olarak ele alır. Çünkü insanın bireysellik güdüsü, kendini yok edecek güçleri eninde sonunda durduracak güçtedir:

“Marx’a göre yabancılaşmanın statik bir koşul olmayıp belirli bir eğilime sahip tarihsel bir süreç olduğu ve yabancılaşmanın evrenselleşme eğiliminin, herhangi bir zaman diliminde, verili toplumu oluşturan bireylerin özerklik ve öznelliklerinin tüm izlerini silecek kertede topyekûn ve mutlak olacağı anlamına gelmediği burada bir kez daha vurgulanmalı. Dahası, yabancılaşmanın tarihsel gelişimi insan bireyselliğinin tarihsel yükselişiyle çakıştığından, yabancılaşmanın büyümesi bir bakıma, onun ortadan kaldırılmasının özne önkoşullarının eşzamanlı olarak yaratılması ve biçimlenmesi anlamına da gelmektedir.”²⁰³

İşte bu değerlendirme noktasında antikahramanların yabancılaşması ile normal/sıradan insanların yabancılaşması arasındaki ayrım kendini gösterir. Sıradan/normal insanı bütünüyle ele geçirmiş görünen dışsal yabancılaşmanın önüne geçme yollarından biri, antikahramanın bu dışsal yabancılaşmaya duyduğu tepkidir. Antikahramanın pasif direnişini ancak böyle bir perspektiften bakarak anlamlandırabiliriz. Fakat unutulmamalıdır ki bu direniş bile yenilgiye giden bir direniştir. Zira antikahramanlar kazanmak için değil, kaybetmek için vardır.

Marx’ın görüşleri modernliğin bir sonucu olarak doğan yabancılaşmaya daha yakın bir pozisyona sahipse de bireysellik boyutu geri planda tutulan, somut bir

²⁰² Sibel Özbudun, vd., *Yabancılaşma Ve...*, Ankara, Ütopya Yayınevi, 2008. s. 22.

²⁰³ A.e., s. 190

ekonomik model sorununun sonuçları olarak sunulmuş olduğu için eksik ve taraflıdır. Esas olarak insanın ruhsal çalkantılarının sonucunda ve kimlik/kişilik ayrışmalarında ortaya çıkan bir yabancılaşmayı irdeleyenler ise Freud ve Jung gibi psikolojinin dünyasına eğilenler olur.

Sennett, “Yabancı olmak kişinin köklerinden kopması demektir.” der ve gezgin bir ruha sahip olmanın değerine vurgu yapar. “Köksüzlüğe yüklenen bu değer nereden gündelik hayatın antropolojisine karşı derinden hissedilen bir güvensizliktir.” Bu güvensizlik, aidiyet kurmanın önündeki engel olarak kişiyi çevresine karşı izole bir yaşantıya çeker. Ortaya çıkan kaçınılmaz yalnızlaşma bir içe dönüş, kendi kendiyile baş başa kalış sürecini harekete geçirir ve bilinç dış koşullardan çok içsel dinamiklerle uyarılmaya başlanır. Dolayısıyla ayrıksılık giderek derinleşir. Bu psikolojik yabancılık pozisyonu modernizmi yaşayan bireylerin ortak bir durak noktasıdır.²⁰⁴

Antikahraman roman kişilerinin çiziminde, söz konusu yabancılığın kaçınılmazlığı ve bireyselliğin inşasındaki olumlu etkisi hissettirilir. Dolayısıyla bu yabancılık ile kişinin “kendini dönüştürme” yeteneği birbirine paralel olarak gelişir.

Anlaşılabileceği üzere yabancılaşma ne sadece dış koşulların sevk ettiği somut bir durum ne de bütünüyle içsel bir kopuş olarak ele alınmalıdır. Modern insan teknolojik, bilimsel, sosyal gelişmelerin hızı ve büyüklüğü karşısında artan yaşam ve iş temposuna yetişme ve değişimlere uyum sağlama sorunlarından kaçamaz. Bir yeniliği içselleştiremeden bir başkasına geçme, sanal gerçekliğin ve simülasyonların hâkimiyetine girme gibi pek çok konuda zorlanır. Bu tablonun içinde bir maratonu koşar gibi yaşayan bireyin hem çevresel koşullara hem de insani duyarlıklara karşı yabancılaşması olağandır.

Yabancılaşma kavramı üzerinde düşünen bir başka isim olan Umberto Eco ise “bir-şeye-yabancılaşma” ile “bir-şeyden-yabancılaşma” arasında önemli farklar olduğuna değinir:

“Genellikle bir-şeye-yabancılaşma ile bir-şeyden-yabancılaşma kavramlarının ayırım gözetilmeden kullanıldığını duyuyoruz; felsefe geleneğinin söz ettiği yabancılaşma ilkidir ve Almancada *Entfremdung* sözcüğünün karşılığıdır. Öte yandan bir-şeyden-yabancılaşma bizim o şeyden soğumamızı, uzaklaşmamızı belirtir, Almancadaki karşılığı *Verfremdung*’dur ve bambaşka sorunlarla ilgilidir. Bir-şeye-yabancılaşma ise bir dış güce kendini teslim etmek için kendisinden vazgeçmek, bir şeyin içinde başka

²⁰⁴ Richard Sennett, **Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme**, Çev.: Tuncay Birkan, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017, s. 71-75.

bir şey olmak, dolayısıyla bir şeyle ilgili olarak hareket etmek değil, artık biz olmayan bir şey *tarafından-hareket-ettirilmek* anlamına gelir.

[...] Bize etki eden ve tabi olduğumuz o şey, bizim tamamen dışımızdadır, bizimle hiçbir ilgisi olmayan potansiyel bir düşmandır, irademiz dışında bize boyun eğdiren, belki bir gün yok edebileceğimiz, kötücül bir iradedir; yine de onu reddederek görmezden gelebiliriz, biz biziz ama O, Başkası'dır."²⁰⁵

Modernleşmenin geldiği nokta itibariyle oluşan koşullar altında yabancılaşma kavramı da birey yaşamında günden güne daha kapsayıcı bir nitelik kazanmaktadır. Adorno, “yaşayan insanlar ile taşlaşmış ilişkiler arasındaki çatışma”dan beslendiğini söylediği yabancılaşmanın “insanların birbirinden ve kendi kendilerinden koparılmış bulunduğu toplum” meydana getirdiğini dile getirir.²⁰⁶ Umberto Eco, bu konuya şöyle vurgu yapar:

“Bu noktada hiç şüphesiz yabancılaşma artık, insanlar arasında yalnızca belirli bir toplum yapısına dayanan bir ilişki biçimini değil, insanla insan, insanla nesneler, insanla kurumlar, insanla toplumsal alışkanlıklar, insanla mitos evreni, insanla dil arasındaki bütün ilişkilerin biçimlerini tanımlar. (...) [Yabancılaşma] fizyolojik yönü de olan psikolojik bir davranış biçimi olarak da görülmelidir. Böylece yabancılaşma bazı koşullarda ait olduğumuz toplumsal grupların yapısından en mahrem ve en az doğrulanabilir psikolojik davranışımıza, başka bazı koşullarda tam tersi yönde ilerler.”²⁰⁷

Gittikçe büyüyen ve çeşitlenen iletişim ağlarına rağmen iletişimsizliğin açmazında kalan kişi gün be gün yalnızlaşır. Toplumla bağları rutin hayatın akışı dışında içsel olarak kopmaya başlar. Giddens, rutinlerin herhangi bir nedenle bozulması durumunda kaygının yükselişine dikkat çeker ve rutin zinciri kırılan “bireyin kişiliğinin en sağlam biçimde kurulmuş yönleri bile parça parça olur ve bozulur,” der.²⁰⁸ Öte yandan rutinlerin kişiliği soğuran bir yönü olduğunu da gözden kaçırmamak gerekir:

“Soyut sistemler tarafından yapılandırılan rutinler içeriksiz, ahlakdışı (unmoralised) bir yapıya sahiptirler; kişilikdışılığın giderek artan bir biçimde kişiselliği yutması fikri de geçerli bir fikirdir. Ancak, bu yalnızca, kişisel yaşamda kişilikdışı biçimde örgütlenmiş sistemler yararına bir küçülme olduğu anlamına gelmez; kişiselliğin doğasında gerçek bir dönüşüm söz konusudur. Başlıca hedefi bağlılık ve sahiçilikle yönlendirilen bir toplumsallık olan kişisel ilişkiler, zaman-uzam uzaklaşmasının kuşatıcı kurumları kadar, modernliğin toplumsal ortamlarının bir parçası olmuşlardır.”²⁰⁹

²⁰⁵ Umberto Eco, **Açık Yapıt**, Çev.: Tolga Esmer, 3. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 269.

²⁰⁶ Adorno, **Edebiyat Yazıları**, s. 42.

²⁰⁷ Eco, **Açık Yapıt**, s. 276.

²⁰⁸ Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 99.

²⁰⁹ A.e., s. 120.

Rutinlerin bu ikircikli yapısı içinde kendine ve yaşama uzaktan bakabilen birey, pasif bir tepkisellik geliştirir. Peşinden koşulan modern hayatın kendi iç dünyasında neleri yozlaştırdığını, neleri yok ettiğini görerek toplumun dayattığı yaşam prosedürlerine karşı bir duruş takınır. Yabancılaşma bu boyutta hem içsel hem eylemsel bir forma bürünmüş olur. Amaç veya ideal olarak bireye sunulan şeylerin hiçliğini, boşluğunu, zararını fark eden kişi, kendi dünyasına kapanarak edilgenleşmeye başlar. Bu edilgenlik, aslında pasif bir direnişi içerir ve sürüklendiği anomi karşısında dış dünyadan ve insanlardan arınarak kendi ben'i ve içsel çatışmaları ile ilgilenmeyi seçer.

Antikahramanlar toplumun etik değerlerine, adab-ı muaşeret kurallarına uygun görünen, fakat bunları bir siper olarak kullanırken arka planda tam tersi şekilde bir yaşam sürdüren kişilerin iki yüzlülüklerini açığa vururlar. Toplumsal normların dışındaki yaşantı, duygu ve düşünceleri ile hem birer kayıtsız, yabancı, hem de birer pasif direnişçi olarak belirirler. Örneğin Dostoyevski'nin *Budala*'sında Mişkin kendini "herkese, her şeye yabancı" ve "istenmeyen bir bebek gibi düşürülmüş" olarak tarif eder. Bu, antikahramanın dışlanmışlık psikolojisinin önemli örneklerinden biridir.

İnsanın kendi özü ile toplumsal öz arasındaki birlik ve ayrışma yabancılaşmanın oluşmasında önemlidir. Erich Fromm'un "toplumsal karakter" olarak nitelediği özellikleri taşımaktan uzaklaşan insan, yabancılaşmaya başlar. Sibel Özbudun, Fromm'un "toplumsal karakter"ini şöyle açıklar:

" 'Toplumsal karakter', formel-informel kültürlenme araçlarıyla çocukluktan itibaren bireye aktarılmaktadır. Kitle iletişim araçları, yazın, din vb. kültürleyici kurumların ideolojik etkileri, 'toplumsal karakter'i pekiştirici bir rol oynar. Bu aktarım sürecinde ebeveynler/aile önemli rol oynamaktadır. Fromm'a göre toplumsal karakter, toplumsal-iktisadi yapı (altyapı) ile egemen fikir ve idealler (egemen ideoloji-üstyapı) arasındaki dolayımı oluşturur.

Toplumun üretim ve bölüşüm ilişkileri, insanın temel gereksinimlerini karşılayacak tarzda örgütlenmediğinde toplumsal karakter, yabancılaştırıcı rol oynamaktadır. '(Kişi) kendisine yabancılaşmıştır, kendini dünyanın, kendi edimlerinin yaratıcısı olarak görmemektedir. –tersine edimleri onun efendisi haline dönüşmüştür; onlara boyun eğerek, hatta tapınır. Yabancılaşmış kişi kendisiyle ya da ötekilerle temas hâlinde değildir. Kendisiyle ve dünyayla üretken bir ilişki kuramaz.'"²¹⁰

İlişkileri zayıflamış, incinmiş yahut kopmuş bireylerin benlikleri de umutsuzluk, yalnızlık, anlamsızlık, kimliksizlik durumları yüzünden tıkanır ve

²¹⁰ Özbudun, *Yabancılaşma Ve...*, s. 35.

silikleşir. Üstelik bu durum teknolojinin, sanayileşmenin ve şehirleşmenin tırmanışıyla toplumun geneline yayılan bir hâkimiyet kazanır. Toplumun bu şekilde yabancılaşmış bireyler yığını hâlini alması ise daha vahim tabloların hazırlayıcısı olacaktır. Kendini modernitenin çarklarında bulan birey, bir güçsüzlük, iradesizlik, isteksizlik ve kayıtsızlık içine girer. Hiçbir şeye etki edemeyeceği algısıyla benliğini bu akışın içinde sürüklenmeye bırakıvermiş gibidir.

İnsanların, düşüncelerin, duyguların, nesnelerin ve doğanın birer meta olmaktan kaçamayışı ve her şeyin hızla “şeyleşmesi” hemen hemen bütün içsellikleri, değerleri ve öz fikrini tehdit eder. Esther Leslie, Walter Benjamin üzerine yaptığı incelemeler ışığında onun şeyleşme karşısındaki tavrını ve genel olarak şeyleşmenin boyutlarını şöyle aktarır:

“Şeyleşmenin mantığına göre olan, sadece şeylerin fetişleşmesi değil, aynı zamanda insanların şeyleşmesidir. Şeyleştirme, insanların üst üste yığılmış meta ıvır zıvırları arasında bir emtiaya dönüştürüldüğünü tayin eder. Bu terim Marx’ın meta fetişizmi kavramına dayanır. Kapitalizmde tüm işçiler kendi emek-gücünü meta olarak satarlar. Hepsi meta fetişizmine boyun eğer, bu sayede her bir insanın bir şeye dönüştürülmesi ve her birinin diğerleriyle şeyler olarak ilişkilmesi mümkün olur. Benjamin’e göre metalar ölü emek ve insanlar üzerinde makine gücünün sarf edilmesiyle yönetilen endüstriyel modernite, insan ilişkilerinde yabancılaşmaya neden olur. Şeyleştirme beden bir şey, özellikle bir çalışma makinesi, Marx’ın tanımladığı şekliyle makine ilavesi haline geldiği toplumsal bir gerçekliğin ismidir. Yok olan, taşlaşan, saldırıya maruz kalan, savaş silahlarıyla sakatlanan, yabancılaşan beden; sertleşen benliğin derisi, inorganik cisim, bir şey olarak beden.”²¹¹

Walter Benjamin, “teknîgi/teknoloji”yi “ikinci doğa” olarak niteler. Bu doğanın atmosferinde yaşayan bireyin bilincinin de “tekno-bilinç”e dönüştüğünü söyler. İkinci doğanın üretimleri, kendilerini icat edenlerin irade gücüne yabancılaşarak kontrol dışı bir konuma çekilir. Bu kontrolsüzlük zamanla tersi yönde bir tahakküme dönüşür. Toplumsal anlamda savaşlar ve ekonomik krizler, bireysel anlamda eşyanın/şeyin/nesnenin güdümünde süren yaşamlar bu “ikinci doğa”nın ne insanlarla ne de doğanın kendisiyle uyumlu olduğunu ortaya koyar.²¹²

Şeref Uluocak ise şeyleşme kavramını ve onun yapaylığıyla insan üzerinde oluşturduğu boğucu iktidarı Georg Simmel’in *Kavram ve Kültürün Trajedisi* denemesi üzerinden açıklar:

²¹¹ Leslie, **Walter Benjamin**, s. 32.

²¹² A.e., s. 240-243.

“Şeyleşme (*reification*), insanî olguların sanki şeylermiş gibi, yani gayri şahsi ya da insani ya da belki insanüstü terimlerle kavranmasıdır ki ‘şeyleşmiş dünya’ tanım gereği, insansızlaştırılmış bir dünyadır. [...] Kültürün trajik buhranı, tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yaşamın forma ihtiyacı vardır, ancak bu formların da aşılmasına, formdan daha çok yaşama ihtiyacı bulunmaktadır. Kültür kavramı için bütünleştirici bir eleman olarak nesnelleşme, bu anlamda şeyleşerek ve insan dışı bir gerçekliğe bürünerek, öznel kültürler üzerinde hegamonik bir nesnel kültür inşa ederek; insani kültürel gelişmeyi önceden belirlemeye başlar ve kendi başına buyruk bir alan olup çıkar. Bütün tehlike de bu noktada görünür.”²¹³

Simmel, şeyleşmenin nedenini bir tahakküm şekli olan “nesnelere tâbiyet” durumu ile açıklar. Bu tür hâkim-tâbî ilişkisi ele alacağımız roman kişileri için önem arz eder. Zira nesnelere tâbiyet, “tahakkümü yönlendiren şeyin bir yasa veya ideal bir norm değil de somut bir nesne olduğu” durumda ortaya çıkar. Artık nesnelerin hâkimiyetinde süren hayatın bireye yansıması, “çoğunlukla küçültücü ölçüde sert ve kayıtsız şartsız bir tâbiyeti beraberinde getirir; zira insan, bir şeye ait olması yüzünden, psikolojik olarak salt bir şey kategorisine düşer.”²¹⁴

Bu tehdit karşısında teslim olan edilgen insan da başkaldıran insan da yabancılaşmış insandır. Antikahramanları bu iki yabancılaşma türü içinde yoğun olarak görürüz. Kendi üretimlerinin, tasarımlarının, düşüncelerinin, duygularının, eylemlerinin, emeklerinin kişinin kendisine tahakküm etmeye ve kişiyi yönetmeye başladığı yerde yabancılaşmaya ulaşılır. Bu tahakküm dinî, iktisadî, toplumsal, kültürel, ideolojik vb. nedenlere dayanabilir. Söz konusu sebeplerin birbiriyle iç içe geçerek bireyi etkisiz, edilgen, umutsuz ve kayıtsız kıldığı yabancılaşma evreninde kahramanların dünyası geriye çekilir, antikahramanlar sahneyi devralır.

Bir başka örnek olarak Fort fabrikalarındaki üretim yönteminin zamanla Fordizm adı altında bir tür yabancılaşma felsefesine dönüşmesini ele alabiliriz. Üretimi parçalara bölerek ve her bir işçiye bu parçalardan birini sürekli olarak yapması görevi verilerek oluşturulan stratejide, hiçbir işçi ortaya çıkan ürünle ilgili kendi üretim işlemi dışındaki aşamaları bilmez ve robotik olarak sadece kendi üretim bandındaki eylemi tekrarlar. Murat Belge, bu sayede Kapitalizm’in üretim hacminin ve hızının arttırıldığına dikkat çeker.²¹⁵ Sonuçta ortaya çıkan ürün ile işçi (üretici) arasında bir

²¹³ Şeref Uluocak, “Walter Benjamin’de ‘Tahammülsüzlük Etiği Projesi’ Olarak Tarih ve Sosyal Gerçeklik”, s. 187.

²¹⁴ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 125-126.

²¹⁵ Murat Belge, **Step ve Bozkır**, s. 218.

yabancılaşma oluşur, çünkü kişi üretirken bir *hâkim* değil *parça* konumunda olduğunu ve ürünün kendi üretim eylemini aşan bir *büyük*lükte ortaya çıktığına şahit olur.

Giddens ise modernleşmenin kurumsal bir yüz kazanmasında Kapitalizm kadar Endüstriyalizmin de payı olduğunu altını çizer. “Endüstriyalizmin ana karakteristiği cansız maddi güç kaynaklarının mal üretiminde kullanımıştır.”²¹⁶ Üretimi makinelerin devraldığı endüstriyel süreç de bireyin şeyleşmesi üzerine kurulmuştur. Umberto Eco, endüstrinin bireyi örtük ve gönüllü bir yabancılaşmaya sürükleyişine şöyle değinir:

“Biz makineyi üretiriz; makine ise insanlık dışı bir gerçeklikle bize hükmeder ve onunla olan ilişkimizi ve onun sayesinde dünyayla kurduğumuz ilişkiyi sevimsiz hale getirir. *Endüstriyel tasarım* sorunu çözmüş gibi görünür; estetikle kullanışlılığı kaynaştırır ve bize insan ölçeğine uygun daha insanî bir makine geri verir: kullanım olanaklarını, insanı ona dokunmaya, okşamaya, kullanmaya tahrik eden bir dizi hoş ilişkiyle oraya koyan bir mikser, bir bıçak, bir daktilo; işte size bir çözüm. İnsan kendi işiyle ve bunu sağlayan aletle uyumlu bir biçimde bütünleşir. [...] Endüstri gerçeği, üzerimizde kurduğu baskıyı gizlemiş olur ve makinelerin aslında bizi köleleştirmelerine karşın onlarla ilişkinin ne kadar hoş olduğuna inandırıp onlara boyun eğmemizi gizleyerek bu baskıyı unutmamızı bekler.”²¹⁷

Modern tüketim anlayışı bireyin parasının, vaktinin, özgür iradesinin, özgün zevklerinin, yeteneklerinin, düşünce gücünün, bilincinin, inancının ve değerlerinin tüketimi esasına dayanır. Kapitalist modernliğin insanlara sunduğu şaşaalı ve gürültülü anafora çekilmekten kurtulmak çok zordur. Bu etkilere kapılan toplumda yabancılaşma yaygınlaştığı için zamanla görünmez bir hal alır ve bir mesaiyi tamamlamak için yaşanan gündelik hayatın “normal” seyrinin bir görünümü olur. Sıradan insanın bu çarkı aşması mümkün olmaz. Sıradan olmayan insan da bu kaosu görmeyen verdiğini ayrı bir yabancılaşmayı yaşar.

Yabancılaşmayı körükleyen ve yaygınlaştıran önemli aygıtlardan biri de medyadır. İnsanlar, giderek çeşitlenen medya araçlarının gölgesinde sözlü ve yazılı kültürden uzaklaşarak -reklamın yönlendiriciliğinde- görsel kültürün birer izleyicisi hâline gelirler. Edilgenliğin hat safhaya varmasına sebep olan bu izleyici konumu yabancılaşmayı artırır. Arz ve talep dengelerinin alt üst olmasına yol açan medya, daha yeniyi, daha pahalıyı, daha fazla prestiji ve moda olanı, “ne pahasına olursa olsun” istenir kılar. Tatminsizliği ve arzuları körükler. Bu noktada Özbudun, bütün bu

²¹⁶ Anthony Giddens, **Modernliğin Sonuçları**, s. 60.

²¹⁷ Eco, **Açık Yapıt**, s. 277.

tüketim dayatmalarının satış yapmaktan öte bir amacı olduğuna dikkat çekerek Hans Magnus Enzerberg'in reklamcılığı "bilinç/zihin endüstrisi" olarak ele alışına değinir:

"Zihin endüstrisinin ana görevi satışı hedeflenen ürünü satmak değildir: Görev, var olan düzenin 'satışı'nı sağlamak, insanın insan tarafından egemenliği altına alınması mücadelesindeki galibiyetin kalıcılığını sağlamaktır. Toplumu kimin ne yaparak yönlendirdiği önemsizdir. Temel görev bilincin, sömürülebilecek kıvama getirilebilmesi için, harcanması ve eğitilmesidir."²¹⁸

Modalar yaratılarak herkesin "gibi olmaya" çalıştığı modern dünya düzeni büyük bir kışkırtıcılık içerir. Hazların peşinde kışkırtılan insanlar, biricikliklerini ortaya koydukları duygusu içine çekilerek aynılaştırılır. Bu aynılık giderek bir yığınlaşmayı yükseltir ve bir "uygarlık krizi" noktasına gelir. Descartes'ın "Düşünüyorum öyleyse varım." felsefesindeki düşünme eyleminin yerini "tüketme" alır. Modern tüketim kültürü insanları sürü hâline getirip bilinçlerini eritmeye dayanır. Böylece dünyada, ülkede, şehirde, mahallede, komşuda baş gösteren sorunlara (yoksulluk, hastalık, eğitimsizlik, susuzluk, yalnızlık, terk edilmişlik, çaresizlik vb.) kayıtsızlık oluşturulur. Bu kopuş yabancılaşmanın ta kendisidir. Böyle bir ortamda vicdanın, adaletin ve özgürlüğün anlamlarını sorgulayanlar ise marjinal kimlikler olarak algılanarak dışlanmanın verdiği yabancılaşmaya mahkûm edilir/çekilir. Kimliksiz, konformist ve değerlerini yitirmiş insan, kendisine "yanlış yolda olduğunu" hatırlatan önermelere sahip kişilerden kaçır ya da onları susturma yoluna gider.

Yabancılaşmanın öznesi olarak "yabancı" hakkında düşünen Simmel ise onun toplumsallığın hem içinde hem de dışında yer alan konumuna dikkat çeker. O bir grubun üyesi ise bile bu ancak o gruba ait olmayan bir üye görünümünde olabilir. Bu durumu sağlayan şeyin "mesafe" olduğunu ifade eden Simmel, yakın olduğu hâlde uzak, uzak olduğu hâlde yakın bir koordinat içinde yabancı olmayı "olumlu bir ilişki" olarak görür. Çünkü mesafe insanlar arası ilişkinin en değerli koruyucularından biridir. "Yabancı, grubun kendisinin bir unsurudur, tıpkı yoksullar ve muhtelif 'iç düşmanlar' gibi – gruba mensubiyeti hem onun dışında olmayı hem de onunla karşı karşıya gelmeyi içeren bir unsur" niteliğindedir. Bu sınırdaki olma hâli, "grubun belli bileşenlerine ve tarafgir eğilimlerine köklü bir biçimde bağlanmış olmadığından" yabancıyı nesnelliğe yaklaştırır. Dolayısıyla yabancı, dışına doğru çekildiği çevre

²¹⁸ Özbudun, *Yabancılaşma Ve...*, s. 69.

hakkında o çevrenin organik üyesi olarak yaşayanlardan daha isabetli tespitlerde bulunabilir. Eleştirileri de beğenileri de daha dikkate alınır düzeyde oluşur. Ne var ki bu ikircikli duruşu yüzünden yabancının bir şey hakkındaki değerlendirmeleri çoğunlukla peşin bir şüphe yahut ret ile karşılanır. Yine de içten içe onun nesnelliğinin ve araya koyduğu mesafenin farkında olan insanlar, zaman zaman en yakınlarına açmaktan çekindikleri sırlarını/günahlarını yabancıya çekinmeden söylerler. Çünkü onun kendini anlatılanların bir parçası olarak görmediğini, buna bağlı olarak pamuk ipliği ile bağlı olduğu gruba karşı her zaman değişen düzeylerde bir kayıtsızlık ve uzaklık taşıdığını örtük de olsa bilirler. Her şeye rağmen burada bir etkileşim olduğundan bir birlik biçimi oluşur. Diğer taraftan yabancının etkileşim yoluyla bu birliğe dahil olması, diğerleri gibi bir aidiyet duygusu taşıma dolayısıyla birliğin bir üyesi olmaması yüzünden herhangi bir kriz anında, bir hata veya problem karşısında onu sorumlu tutulmaya/suçlanmaya en elverişli kişi yapar. Bütün bunlar yabancı ile ilişkiyi belirler. Bu ilişki, “yakınlık ile uzaklık arasındaki özel orantı” ile etkileşim tarafları arasındaki “karşılıklı gerilim”dir.²¹⁹

Yıldız Ecevit ise 20. yüzyıl gerçekliğini medyanın başını çektiği “soyut gerçeklik/hiper gerçeklik” düzlemlerinde bireye yaşattığı yabancılaştırmanın Bertolt Brecht, başta gelmek üzere, Kafka, Joyce gibi yazarların öncülüğünde sanatsal alanda yol açtığı “yabancılaştırma estetiği”ne, “İnsanın gerçeğe yabancılaştırılması olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir; anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaştıran insan, yabancılaştırmayı sanatsal boyuta taşır, onu kurgu tekniğine dönüştürür.”²²⁰ ifadesi ile vurgu yapar.

Gregory Jusdanis bu yabancılaştırma estetiği içinde anılan kavramlardan biri olan parabasisin önemine ve niteliğine dikkat çeker. Bir yabancılaştırma tekniği olarak parabasisin “çizgiyi aşmak veya sınırı geçmek anlamına gelen *parabaino* fiilinden türetildiği”ni²²¹ ifade eden Jusdanis, parabatik kavramını ise şöyle açıklar:

“Parabatik, Aristophanes komedyasından ödünç aldığım bir terim. Aristophanes’te koro üyeleri oyunun bir anında bir adım öne çıkar, maskelerini çıkarır ve izleyicilere aktör olarak değil yutuş olarak seslenirlerdi. Bu ana parabasis denir.

²¹⁹ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 149-154.

²²⁰ Yıldız Ecevit, **Türk Romanında Posmodernist Açılımlar**, s. 36.

²²¹ Gregory Jusdanis, **Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu**, İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012, s. 108.

Koronun bu ikili rolü -yani hem tiyatrocu hem de şehir devletinin bir mensubu oluşları- sanatın ikili niteliğinin altını çizer: Hem haz verip hem toplumsal bir amaca hizmet etmek. Bir yandan hayali bir dünyaya adım atınca daha fazla zevk alır, heyecanlanırız. Öte yandan o kurgusal evrenden geriye, gerçek olana dönüp bakarız, onu oradan eleştirebilir, alternatiflerini görebilir ve hatta onu dönüştürmenin peşine düşebiliriz. Kısacası, her ne kadar sanatı yaratıcı potansiyelinden dolayı sevsek de, bizi ona çeken şeyde, kişisel hazzın ötesinde siyasal bir yön de vardır. Bu parabatik işlev, edebiyatın gerçeklikle olan yapısal ilişkisine vurgu yapar.”²²²

Yabancılaşmalarının bir göstergesi de soyutlanmadır. Antikahramanların bulundukları olay, yer ve zaman bağlamlarından koparak çevrelerinden soyutlamaları onların temel özellikleri arasındadır. İletişimsizlik, çevre ile bağ kuramama bu soyutlanmanın bir yanıyla sebebi olurken bir yanıyla da soyutlanma sonucunda büyüyen bir sorun olur

3.3.3. Soyutlanma ve İletişimsizlik

Toplumsal yaşantı ilkelerine uyum sağlayamayan, bu yüzden yalnızlaşmış, çevrenin başarı kriterlerinden sınıfta kalan antikahramanlar genelde edilgenlikleriyle hayatın bir köşesine çekilmişlerdir. Ayrık durdukları iş ve kültür çevrelerinden soyutlanarak yabancılaşmışlardır. Bu soyutlanma tek taraflı bir ilişki biçiminden ziyade hem sosyal alanın hem de antikahramanın karşılıklı olarak yöneldiği bir tercihtir. Çevrenin antikahramanı yadırgadığı kadar antikahraman da çevreyi yadırgar. Bu yüzden her iki taraf birbirinden gittikçe uzaklaşır. Bu uzaklaşma yalnız somut bir sahada gerçekleşmez; hatta çoğunlukla soyut/düşünsel düzeyde yaşanan yabancılaşmaya rağmen, antikahramanlar insanlarla ortak bir sosyal çevreyi öyle ya da böyle paylaşmaya devam ederler. Bu, kalabalıklar içindeki yalnızlık şeklinde tarif edilen durumdur. Bireyin soyut bir hayatı “itme” ve “çekme” güçlerine aynı anda maruz kalmasıyla da ilgilidir. Somut yaşam verilerince içsel olarak çekilemeyen insan, kendini çevresinden soyutlamaya yönelir. Milan Kundera bu yönelimi modernliğin bireyi aşan güçleriyle ilişki içinde değerlendirir:

“Bir zamanlar Descartes tarafından ‘doğanın efendisi ve sahibi’ mertebesine yükseltelen insan, kendisini geride bırakan, aşan, ona sahip olan güçler (teknik, politik, tarihsel güçler) için basit bir şey hâline geliyor. Bu güçler için, onun somut varlığının, ‘yaşamındaki dünya’nın (die Lebenswelt) artık hiçbir önemi ve değeri yoktur: O silinmiştir, peşinen unutulmuştur.”²²³

²²² A.e., s. 12.

²²³ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 16.

Antisthenes ve Diogenes'in Sokrates'in felsefî mirası üstüne inşa ettikleri kinizm anlayışının, erdemli olma, hazzardan arınarak çalışmaya kendini verme, bu yolla bağımsızlaşma gibi cepheleri modernite içerisinde erimiştir. Buna karşın kayıtsızlık, yabancılaşma ve soyutlanma durumu olarak daha da belirginleşerek antikahramanın dünyasında bir uzantı niteliğinde kendini göstermiştir. Antikahraman, aldırmanın özgürlüğünü talep eden, toplumun onayladığı hazlar yerine kendi isteklerinin yönettiği hazları yaşamaktan çekinmeyen, sosyal hayattan dışlanma konusunda kaygı duymayan, aile-inanç-kanunlar-gelenekler gibi bağlayıcılara karşı duyarsız bireydir. Kadın-erkek ilişkilerinin özgürce yaşanmasını, evlilik kurumunun yersizliğini savunan, tek Tanrının varlığını kabul etmekle birlikte inanç kaidelerine ve kutsallığa önem vermeyen kinikler için her şeyin ötesinde önemli olan insandır. İnsana ve onun kendi kendine yeterli bir hayat sürmesine odaklanan kinikler için her türlü bağılıktan ve hazzdan sıyrılmak esastır. Bu noktada antikahramanın durumu bireyin sürüklendiği yabancılaşma evreninde yalnızlığının getirdiği soyut insana dönüşme durumu, kinik anlayış ile paralellikler taşır. Bütün bu yakınlıklar ve farklılıklar bir arada düşünüldüğünde modernist bir çerçeve kazanmış kinik yaşantı ve bilincin antikahramanda kendine yaşam alanı bulduğunu söyleyebiliriz.

Modernitenin insanı hayata karşı soyutlayıcı yönü Baudelaire'de "fragman estetiği" kavramından da takip edilebilir. Bu bakış açısı antikahramanın ortaya çıkışındaki parçalanma ve soyutlanma süreçlerinin önemini açıklar:

"Baudelaire'de modernite zamanın gelip geçiciliğidir; mekânların bir görünüp bir kaybolmasıdır; umulmadık, apansız deneyimlerdir. Zaman da, mekân da bütünlük sunmaz; kesintilidirler ve fragmanlara parçalanmışlardır. Her bir fragman değişik ve yenidir; hep şimdiye aittir, anlıktır. Zaman biteviye şimdiki zamandır. Modernite yeniliğe mahkûmdur. Ancak yeni olan şaşırtıcıdır, bireyseldir, biriciktir. Üstelik 'yeni' kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez."²²⁴

Modernizmin benimsediği "fragman estetiği"nde anlık olarak görünüp kaybolan ayrıntılardaki sanatsal cepheyi yakalama esastır. Şimdiki zamanın içinde duyumsanıp buharlaşan fragmanlardır bunlar. Onları bir kronolojiye sokmak mümkün değildir; başlangıç ve bitiş noktaları yoktur. Her bir fragmanı diğerlerinden bağımsız olarak ele almak mümkündür. Bu aslında bir çeşit soyutlama yöntemidir ve şeylere olduğu kadar bireylere de yöneltilebilecek bir bakış açısını verir. Ali Artun, Baudelaire

²²⁴ Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", s. 45.

temelli olarak ele aldığı “fragman estetiği” hakkında, “Düşünsel ve estetik fragmanlaşmanın, toplumsal parçalanmanın, modernleşmeyle birlikte bireylerin yalıtılmalarının, yabancılaşmalarının belirtisi olduğu ileri sürülür.”²²⁵ der. Bataille ise bu iletişimsizlik durumunu “varoluşun düğümlenmesi” şeklinde ele alarak iletişimin insan için ortadan kaldırılamaz bir ihtiyaç oluşuna dikkat çeker:

“İnsanlık yapayalnız varlıklardan değil, kendi arasında iletişim kurabilen varlıklardan oluşur; yalnızca kendimiz için bile olsa, ötekilerle iletişim kurmaya dayanan bir ağ için varız: İletişim denizinde yüzüyoruz, hepimiz, dur durak bilmeyen iletişime indirgenmiş olarak yaşıyoruz; o iletişim ki, yalnızlığın derinliklerinde olduğumuz zaman bile yokluğunu hissettirir, sayısız ihtimali düşünür gibi, ötekilerin duyabileceği bir çığlığı bekler gibi... Çünkü insanın varoluşunun düzenli aralıklarla düğümlendiği böylesi anlar, bizlerde haykırıışlarla, acımasız kasılmalarla, çılgınca kahkahalarla gösterir kendini; çünkü kendimizin ve dünyamızın geçirimsiz olduğunun ayırdına varmışız artık ve bu bilgiyi paylaşmak bir anlaşma zemini yaratır.”²²⁶

Bireyin soyuta kaçması onun hem kendiyle hem çevreyle sağlıklı bağ kuramayışının bir ifadesidir. Ayrışmış bir kişilik olarak yaşayan antikahramanın dünyayla iletişimi çarpık, somut niteliklerden uzaklaşmış olarak sürer. Eylemleri çok sınırlı ve belli bir sonuca bağlanmayan niteliktedir. Zaman zaman düşünceleri ve duyguları ile temas ettiği insanları da kendi soyut düzlemine çeken antikahraman, toplumun normalleri arasına katılamadığı için izole bir yaşama çekilme durumuna düşer. Marshall Berman, modernîge uyum sağlamaya, onun hızına yetişmeye, yıkıcılığını kabullenmeye, yenilik idealini takip etmeye çalışırken kendini bir kaosun ortasında bulan insanı “bağdaşamayan insan” olarak niteler. Bu insanın hem geçmişin rollerinden soyunmuş hem de modernliğin yeni rollerine uyum sağlamakta güçlükler çeken bir bağlamda “çıplak” oluşuna dikkat çeker.²²⁷ Bu niteleme antikahramanın özellikleri ile uyumlu bir ifade olarak karşımıza çıkar. Bir anlamda Berman’ın antikahramanı “bağdaşamayan insan”dır diyebiliriz.

İnsanın “insan” olarak anlam kazanabilmesi için kendisiyle iletişim, etkileşim ve hesaplaşma içinde olan bir ‘öteki’ne ihtiyacı olduğunu vurgulayan Gasset ise insanın tek başına eksik ve bireyliğe yüksellememiş bir “kişi” düzeyinde kalacağını

²²⁵ A.e., s. 48.

²²⁶ Georges Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, Çev.: Ayşegül Sönmezay, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016, s. 164-165.

²²⁷ Berman, **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, s. 149-156.

belirtir.²²⁸ Fakat bu ‘öteki’ ile ne kadar yakınlaşılsa yakınlaşılsın bir aynileşme, özdeşleşme söz konusu olmaz. ‘Öteki’, ben’in inşası ve toplumsallaşması için şart olmakla birlikte yalnızlığını giderici bir nitelikte değildir.²²⁹ Dolayısıyla ‘ben’ ile ‘öteki’ arasındaki yabancılık ve ‘ben’ için tehlike arz etme durumu silinemez. Bu yabancılık ve tehlike niteliği tanışıklığın artmasıyla, yani ‘öteki’nin “sen”e dönüşmesiyle görünürlüğünü kaybetmiş olsa da arka planda varlığını sürdürür. Çünkü ‘ben’, her an herhangi bir şey için ‘öteki/sen’ ile rekabet durumuna girebilir.²³⁰

Bireyin insanlarla ilişkisindeki bu çift yönlü duruma dikkat çekenlerden biri de Freud olur. *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda mutsuzluktan kurtulmak, “ilişkilerin getirdiği acılardan sıyrılmak için kendi isteğimizle inzivaya çekilip diğer insanlardan uzaklaşma”nın bir çözüm olabileceğini düşünür. Fakat bunun yanında daha etkili bir yöntem olarak ise tam tersi şekilde “toplumla bütünleşip bilimin olanaklarıyla donanıp doğaya saldırmak ve irademize boyun eğmesini sağlamak” yolunu tavsiye eder. “Ama acıyı bertaraf etmek için asıl ilginç yöntem organizmanın kendisini etkilemeyi hedefleyenler olsa gerek,” diyerek merceği bireyin kendi duyularına döndürmesini daha elverişli bulur. Diğer taraftan uyuşturucudan antidepresana kadar çeşitli “kimyasal içerikli keyif verici maddeler”in de geçici mutluluk verme özellikleriyle kişileri zaman zaman kendine çektiğini de hatırlatır. Bunlar insanı hayatın gerçekliklerinden uzaklaştırma, gerçekliği bir “düşman” olarak görüp ondan kurtulma, onu alt etme çırpınılarıdır. Mutlu olabilmek için çevresini ve bilincini saran gerçekliğin dışında yeni bir dünya kurmaya çalışan kişinin “bunu başaramayacağı ve gerçekliğin altında ezileceği apaçık ortadadır.”²³¹

Bauman, Freud’un *Uygarlığın Huzursuzluğu*’nda ortaya koyduğu modernitenin baskıcı yönünün olumsuz sonuçlarına eğilir. Freud’un uygarlığın içgüdüleri bastırmayı zorunlu kılan yapısına dair görüşlerini şöyle açıklar:

“‘Doğal’ dürtülerin bastırılması ve insanın eğilimleriyle uyuşmayan, içgüdülere ve tutkulara yalnızca dolaylı bir çıkış yolu sağlayan davranış örüntülerinin dayatılmasının bir ürünü olarak gerçekleşir. Bastırma acı vericidir, iyileştirilmesi güç psikolojik yaralar bırakır. Modernitenin bedeli, yüksek orandaki psikotik ve nevrotik

²²⁸ Ortega y Gasset, *İnsan ve ‘Herkes’*, Çev.: Gül Işık, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 109.

²²⁹ A.e., s. 139.

²³⁰ A.e., s. 153-156.

²³¹ Sigmund Freud, *Uygarlığın Huzursuzluğu*, Çev.:A. Can İdemen, 3. Bs., İzmir, Cem Yayınevi, 2018, s. 18-23.

rahatsızlıklardır; uygarlık kendi hoşnutsuzluklarını üretir ve bireyi toplumla - potansiyel ya da açık- kalıcı bir çatışma içine sokar.”²³²

Antikahramanın ilişkili olduğu kavramlar silsilesinin büyük bir çoğunluğunun olumsuz çağrışımlarla dolu olması şaşırtıcı değildir. Yersizyurtsuzluk, yabancılık, aylaklık, marjinallik, sınıf-dışılık, soyutluk gibi niteliklerle dolu olan antikahraman için kalabalıklarla uyumlu olma ihtimali yok gibidir. O, bu kalabalıklar için çoğunlukla bir ‘öteki’ konumundadır. Fakat antikahraman bu ötekilik hâinden şikayetçi değildir. Çünkü kendini anormal gören baskın güçler karşısında asıl normalin kendisi olduğu yargısını taşır. Bu yüzden aslında çevresini saran “anormal” düzenden korunma hissini de taşıyordur. “Bilinç sonsuz bir nedensellik dizisiyle özdeşleştirilirse bir varlık doluluğuna dönüştürülmüş olur.”²³³ Antikahraman için nedensellik bağları gevşediği hatta yer yer koptuğu için hiçlik psikolojisine yaklaşmış, çevresini saran varlık bilincine mesafe koymuştur. Modernist bireylerin, modernitenin hayatın her alanını kuşatan kaosuna kapılmadan onu gözlemlemesinin yolu bu –yer yer fiziksel de olabilen- düşünsel mesafedir. Bütün bu kabuğuna çekilişe rağmen antikahramanın kimliğindeki ayrışman sürer, çünkü o artık kendi içindeki ben’leri ile de kavgalı soyut bir yaşam sürmeye başlamıştır. Fatma Erkman’ın bireyselleşmenin uç noktalarına dair değerlendirmeleri bu soyut yaşamın kaynağını açıklar niteliktedir:

“Bireyselleşmenin uç noktasında ise bireyin bencilliği ortaya çıkar. Kişi yalnızca kendini ve çıkarlarını düşünen bir duruma da gelebilir. Bu durum, kişinin yaşadığı ortamı bir kenara bırakıp kendi dertlerine dönmesi, toplumsal işlerden ve sorumluluklardan uzaklaşması, yaşadığı toplumdaki diğer insanlardan zihinsel olarak kopması durumu olarak ifade edilebilir. Böyle durumlarda da kişi yalnızlığa sürüklenir.”²³⁴

Antikahramanlar genel itibariyle çevrelerinde yaşananlara ya da kişilere karşı kayıtsızlaşmış olarak karşımıza çıkarlar. Normal bir insanı fazlasıyla üzebilecek ya da sevindirebilecek bir şey karşısında antikahramanların tepkisi bir tepkisizlik, umursamama veya farkına varmama şeklinde açığa vurulabilir.

²³² Bauman, **Yasa Koyucular ile Yorumcular**, s. 138.

²³³ Jean-Paul Sartre, **Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi**, Çev.: Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Erksen, 9. Bs. İstanbul, İthaki Yayınları, 2018, s.70.

²³⁴ Erkman Akerson, **Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni**, s. 18.

3.3.4. Kayıtsızlık

Kitleleri hedef alan her eylem ve üretimde ana ereklerden biri sıradanlaştırmadır. Bu sıradanlaşmayı sorgulamadan kabul eden insanlar zamanla çevrelerine kayıtsızlaşırlar. Antikahramanlar bize kimi zaman bu kayıtsız bireylerden biri olarak karakterize edilirken kimi zaman da bu kayıtsızlığa tepkileri dolayısıyla toplumdan soyutlanmış, yalnız ve marjinal kişiler olarak görülürler. Sürüleşen insanların arasından uzaklaşarak onlara bakan bir antikahraman, karşısındaki büyük kitlenin iradesizliğini, umutsuzluğunu, güçsüzlüğünü, bilinç yitimini, günöbirlik amaçlara odaklanışını, gelecek tasavvurlarını medya ve modaların eline bırakışını fark eder. Kimi zaman kendisini bu ağın dışında olduğuna inandırır, kimi zaman da istemese de kitlenin bir parçası olduğunu kabul etmek zorunda kalır. Esasen bu, egemen güçlerin tahakkümü altında gerçeklik duygusu gasp edilenlerin kayıtsızlaşmasından herkesin payına düşeni alması durumudur.

İnsanlar arasındaki her etkileşim biçimi gibi çatışma da bir toplumlaşma yoludur. Çatışma tarafları birbirinden ayrılarak köşelerine çekilmiş ve aralarına mesafeler koymuş görünse bile ortada duran problem bağlayıcı bir görev üstlenir. Toplumlaşmanın ortadan kalktığı bir durum var ise o da salt bir kayıtsızlık hâli olabilir. Zira kayıtsız biri için ortada çözülmeyi bekleyen bir sorun kalmamıştır. Oysa çatışmanın amacı kavga yoluyla dahi olsa problemi çözmek ve tarafların arasında birliği veya barışı sağlamaktır. Bu açıdan bakılınca çatışma her şeye rağmen olumlu bir cephe barındırırken, kayıtsızlık bütünüyle olumsuzdur. Simmel bunu, “Kayıtsızlık ister toplumlaşmanın reddini ister son noktasını içeriyor olsun, katıksızca olumsuz bir şeydir. Bu katıksız olumsuzluğun hilafına, çatışma olumlu bir şeyler içerir.” şeklinde ifade eder.²³⁵

İnsanlar arası etkileşimlerin hiçbir yerde tamamen pürüzsüz şekilde sürdüğü iddia edilemez. Böyle bir sav ancak açık bir yalan, çarpıtma veya görmezden gelmeyi işaret eder. Her ortamda, öyle ki insanın kendi kendisiyle kaldığı ortamlarda dahi az çok çatışma mevcuttur. Simmel’in “çekici ve itici güçler” arasında kaçınılmaz olarak yaşandığını söylediği çatışma, insan düşüncesinin ve duygularının zıtlık çiftleri üzerinden işlemeye eğilimli olmasıyla doğrudan ilişkilidir. Birbirine mantık ve duygu

²³⁵ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 69.

eksenlerinde zıt görünen birçok birimden oluşan insan benliği, kendi kişilik kriterleri içinde onaylamadığı yönlerini baskılayarak, yok sayarak, adeta bilinçaltına gömmeye uğraşarak kendi içindeki tezatların çatışmasını önlemeye çalışır. Bu zorluk, Rasyonalizm'in egemenliğinde akıl çağının gereklerine tâbiyet ile aşılmaya çalışılmışsa da Romantizm'in başkaldırısı ve onu takip eden modernizm bakış açısı insanların rahatını, iç huzurunu geri gelmesi güç surette kaçırmıştır.

Modernitenin birey üzerindeki etkileri arasında çatışmanın önemi sadece birey-birey, birey-toplum, birey-dünya arasındaki uyumsuzluk ve zıtlıklardan kaynaklanmaz. Belki hepsinden öte bireyin kendi ben'leri ile yaşadığı anlaşamama, anlamlandıramama, baş edememe durumlarının yol açtığı çatışmalar gündemdedir. Esasen zıtlıklar birbirini çeker ve istenmese de bir birlik oluştururlar. Bu sayede insan kendiyle ve çevresiyle yaşadığı çatışmalarda teması ve bütünlüğü nispi şekilde dahi olsa korumayı başarabilir. Fakat bu ben'lerin çatışmasında bazen farklılıkların birleştirici rolü ortadan kalkar ve büyük bir çözülme yaşanır. Bu çözülmenin sebebi kayıtsızlıktır. Kayıtsızlık çözülmeyi bekleyen her çeşit problemi ortada bırakma ve arkayı dönüp gitme durumudur. Dolayısıyla böyle bir manzarada çatışma ve onun istenir sonucu olarak birlik ihtimalleri sonlanmıştır. Antikahraman bu ihtimalleri tüketen insandır. Antikahramanın kayıtsızlığı ne kendi ben'lerini ne de çevreyi umursama boyutundadır. Kişiliğindeki ve bilincindeki çözülmeyle baskıladığı bütün ben'ler hesapsızca ortalıkta dolaşmaya başlar. Böyle bir psikolojiye sahip antikahramanları çoğunlukla paradoksal davranış ve duygulanımlar içinde buluruz. Simmel, bireyin yaşadığı bu kayıtsızlaşma sürecini kent yaşamının yol açtığı “bezginlik” durumu ile açıklar:

“Dünyadan bezme tavrında insanlarla şeylerin bir araya toplanması bireyin sinir sistemini en yüksek düzeyde uyarıp doruğa çıkartır. [...] Bu fenomende sinirler, kendilerini metropol hayatının içerik ve biçimlerine uydurma yönündeki son imkânı, uyaranlara tepki göstermeyi reddetmekte bulurlar. [...] Bu psikolojik olgu, kısmen de metropol hayatının gelgeç unsurları karşısında insanların haklı olarak sergiledikleri güvensizlik, ihtiyat tavrı takınmayı zorunlu kılar. [...] Bu dışsal ihtiyatın içsel veçhesi sadece kayıtsızlık değildir; çoğu zaman farkında olmasak da, nedeni ne olursa olsun, daha yakın bir temas kurulduğu anda nefrete ve kavgaya dönüşebilecek hafif bir hoşlanmama hissi, karşılıklı bir yabancılık ve tikslenme de karışır işin içine. Bu denli kapsamlı bir iletişime dayalı bir hayatın iç organizasyonu, en kısa sürelisinden en kalıcısına, son derece geniş bir çeşitlilik arz eden bir sempatiler, kayıtsızlıklar ve hoşlanmamalar hiyerarşisine dayalıdır. Bu hiyerarşide kayıtsızlık ilk bakışta

zannedileceği kadar büyük bir yer kaplamaz. Ruhsal faaliyetlerimiz başka birinden gelen hemen her izlenime az çok ayrı bir hisle cevap vermektedir hâlâ.”²³⁶

Aldırmazlık felsefesi, insanın bütün çevresel bağlardan kendini ayırarak özgürlüğünü elde etmesi yolunda başvurduğu, kendisine imkân ve haz olarak sunulan her şeyi reddetme ve çileci bir yaşam içinde bağımsızlığını koruma idealini ifade eder. Sokratik okullardan biri olan kinik anlayış, aldırmazlık felsefesi etrafında şekillenir. Antikahramanın kimi zaman kinik bir hayat içinde kendini çevresinden soyutlamış olarak karşımıza çıkması dolayısıyla, kinik aldırmazlığa yakından bakmakta fayda var. Kiniklerin hayat karşısındaki pozisyonlarını Naci İspir, şöyle açıklar:

“Kinikler için insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmesi düşünce ve ruh üzerinde olanaklıdır. Zira insan sadece bu iki alanda bağımsızdır. İnsanı alınyazısının belirlemesinden kurtaracak olan sadece bilgi (phronesis) ve erdemdir (arête). Bu tür bir bakış açısı her türlü dıştan belirlemeyi reddeder. Böylece özgür insan, dış dünyadaki şeylerin hiçbirine aldırmayan ve dış dünyanın isteklerine boyun eğip hizmet etmeyen erdemli insandır. Erdem dışında kalan şeyleri hor görmeyen biri asla mutlu olamayacaktır. Zenginlik, şan, şeref, ün, güzellik vb. şeylerin hepsi birer boş gurur ve kuruntudan ibarettir. Bilgelik insanın bunlardan kendisini kurtarmasına bağlıdır. Kiniklere göre, insanlar en değersiz ve en kötü olan şeyin (hazzın) en değerli ve en iyi olarak peşinden koşmaktadırlar. Halbuki erdemli ya da bilge insan için, hazzın peşinden koşmak ve onun uğruna bağımlılıklar oluşturmak en büyük kötülüktür. ‘Haz duymaktansa deli olmayı yeğlerim.’ diyen Antisthenes, hazzı köleliğe giden yolun başlangıcı olarak görür. İnsanda tutku haline gelen haz, onu isteklerinin kölesi yapar.”²³⁷

Modernizmin öncülerinden olan Nietzsche’nin çileciliğine eklemlenir surette aile yaşamı ve siyasi bağlılığı reddetmenin getirdiği yalnızlık antikahramanların sıkça içine düştüğü bir durum olarak karşımıza çıkar. Yalnız, kinik felsefenin ortaya koyduğu aldırmazlık hali, erdemi ve bilgeliği hedefler. Bu uğurda her türlü istekten arınmayı, yasaların ve geleneklerin ötesine geçerek ahlakın gerekleri çerçevesinde hareket etmeyi öngörür. Bu erdemli olma kaygısı noktasında antikahraman, kiniklerden ayrılır. Söz konusu ortaklık/benzerlik hem antikahramanda hem kiniklerde gözlenen aldırmazlık pozisyonu etrafında oluşur. Bireyin kendi içine dönmesi ve dışsal yönlendiricilere, sorumluluk yükleyicilere yahut bir haz/imkân/statü vb. için cezbedicilere karşı aldırmazlık tavrı antikahraman ile kiniklerin ortaklığını verir. Başkalarının ne söylediği ya da yaptığı ile ilgilenmeyen kinikler, bu konudaki

²³⁶ A.e., s. 322.

²³⁷ Naci İspir, “Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler”, **Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık**, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 67.

kararlılıklarını sosyal hayat içinde yadırganan, ayıplanan davranışları alaycı bir vurgu ile sergileyerek ortaya koyarlar. İnsanın, kendi erdemlilik yasaları içinde ayıp ya da yanlış bulmadığı bir şeyi, başkalarının yargılarına aldırmadan yapabilmesini isterler. Toplumun, inancın, yasaların doğru ve iyi nitelermelerini önemsememe açısından antikahramanlar kiniklerle birleşir. Fakat antikahramanlar, kinikler gibi ahlakın ya da erdemin peşinde koşmazlar. Onlar için bu kavramlar önemini yitirmiştir. Antikahramanlar hayatı bir akış hâlinde olabildiğince edilgen bir şekilde yaşarlar.

3.3.5. Eylemsizlik ve Edilgenlik

Eylemsizlik, antikahramanın kurgudaki rolünü, ağırlığını, yönlendirici etkisini zayıflatan bir özelliktir. Antikahraman, klasik manada bir kahramanın sürükleyici, eninde sonunda bir muvaffakiyetle süslenecek yolculuklarını merkeze alan konumunun dışında yer alır. Olay örgüsünü şekillendiren hamleleriyle değil, silik bir siluet olarak edilgenliğiyle öne çıkan bir figüre dönüşür. Bu edilgenlik onun olaylar karşısında takınacakları tavırların belirsizliği ve şaşırtıcılığı ile ilerler. Kahramanın dönüşümlerinde gördüğümüz gibi ileriye ve iyiye seyreden bir akış değildir bu. Antikahraman, açık uçlu yapıtların, kendi bilinmezinde kaybolan, silikleşen, kaybeden, ruhsal ve bilinç düzeylerinde parçalanan başkişisidir. Kahraman, değiştirmeye ve kurtarmaya gücünün yetemeyeceğini anladığı bir yaşantıda kendini eylemsizliğin, içine kapanışın, duyarsızlığın sessizliğine atarak varlığını olabildiğince görünmez kılmaya çalışır.

Bu geri çekiliş esasında başka bir eylem şeklidir. Toplumun dayattığı düzenle uyumsuzluğun ve ona karşı çıkışın ifadesidir. Kendi dünyasına gömülmüş insan modeli, antikahramanca bir mücadeleyi içerir. İdeallerin değil kusurların öne çıktığı bir karakter olarak içinde yaşadıkları yeni gerçeklik evrenini yansıtan antikahramanlar çoğalır. Günümüzde makineleşmenin, internet dünyasının, teknolojinin gittikçe büyüyen ve hayatın her alanını etkisi, hatta yönetimi altına alan güçler karşısında insanın etkinliği azalmaktadır. İş gücünün makinelerle karşılandığı bir zamanda insana duyulan ihtiyaç azaldıkça, robotların ve akıllı cihazları rolü büyür. Füzelerin, uzay gemilerinin, yapay zekâların evreninde her şey baş döndürücü hızdadır. Gökdelenlerin içinde karıncalar gibi küçülen insan, teknolojik ve kapitalist düzenin devamı ve

gelişimi için çalışan bir araç hâline gelmektedir. Birey, doğa ve toplum içindeki eski hâkim/sahip/etkin rollerini mağlup/mecbur/maruz niteliklerine terk etmek durumunda kalır. Bu niteliklere bürünen antikahraman, ezilmişlik duygusuyla tekinsiz ve suça yatkın bir yapı geliştirir. Bu noktada romanlar suçluyu yakalayan, cezalandıran kahramanlar yerine suç işleyen/suçta meyleden antikahramanların alanına dönüşür.

Nesnelerin insanı ele geçirdiği bir karmaşa ortamında sürekli olarak yeninin üretilmesi, eskinin atılması, unutulması ve bu üretimin hızla deneyimlenerek bir üst boyutta yeniden üretilmesi esastır. Dur durak bilmeksizin ileriye yönelen bu hayat akışının getirdiği köksüzlük ve aidiyet duygusunun doldurulamaması hâli büyük bir iç sıkıntısına dönüşür. Bu sıkıntıyı gidermek, daha doğrusu görünmez kılarak akışı sürdürmek isteyen modern düzen, bireyin önüne sayısız eğlence ve aktivite sererek dikkatini dağıtır. G. Simmel, “Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar.”²³⁸ der. Bu çabanın içinde çırpınan “nevrastenik kişilik” olarak nitelediği bireyler, ruhsal bunalımlarını modernliğin eğlence endüstrisinde avutamazlar. Doyurulamayan ruhsal ihtiyaçların yol açtığı huzursuzluk yüzünden giderek yabancılaşmaya başlarlar. Düzen karşısındaki bıkkınlıklarını, metropollerin boğuculuğunu taşıyamayan birey, artık kendini hiçbir yere ait hissedemediği bir boşluğu duyumsar. Denetim altına alındığını fark eden kişi, özgürlüğünü koruma güdüsüyle eylemsizliğe sarılır. Örnek olarak Baudelaire’in, hareketin, eğlencenin ve canlılığın ortasında harap kulübesinde sefalet içinde resmettiği “Yaşlı Soytarı”²³⁹ antikahramanın eylemsizliğinin ve hayattan soyutlanmışlığının bir ifadesidir:

“Gülmüyordu, dans etmiyordu, elini, kolunu, başını oynatamıyordu, haykırmıyordu; acıklı ve neşeli hiçbir şarkı söylemiyordu, yalvarıp yakarmıyordu. Tek söz söylemiyor, kıpırdamıyordu. Yadsımişti her şeyi, elini eteğini çekmişti her şeyden.”²³⁹

Fransız yazar George Perec’in *Uyuyan Adam* (1967) romanı antikahramanın eylemsizliği için belirgin bir örnek teşkil eder. Uyuyan Adam’ın bütün hayatı ‘oturup bekleyerek, beklenecek her türlü şeyi tüketmeye çalışarak, odasına kapanıp toplumla uyum içinde yaşayan insanlarla etkileşimden kendini sakınarak, onun yerine günlerce

²³⁸ Georg Simmel, **Modern Kültürde Çatışma**, Çev.: T. Bora vd., İstanbul, Metis Yayınları, 2009, s. 10.

²³⁹ Baudelaire, **Paris Sıkıntısı**, s. 49.

sadece musluktan damlayan su sesini dinlemeyi tercih ederek geçer. Onun romandaki tarifi antikahramanın modernist bir bilinci de taşıyan edilgen tavrının ifadesi olur:

“Sen bir aylak, bir uyurgezersin, bir istiridyesin. Tanımlar saatlere, günlere göre değişiyor ama taşıdıkları anlam az çok belli: Yaşamının, harekete geçmenin, bir şey yapmanın, pek sana göre olmadığını hissediyorsun; sadece sürüp gitmek istiyorsun, sadece bekleyişi ve unutuşu istiyorsun. Modern yaşam bu tür eğilimleri genelde pek hoş karşılamaz. Çevrende her zaman eyleme, büyük tasarımlara, coşkuya ayrıcalık tanıdığını gördün.”²⁴⁰

Bir imkânlar denizi olarak önümüzde duran modern yaşantı, aynı anda birçok imkânsızlığın da taşıyıcısıdır. Size her şeyi elde edebileceğiniz, istediğiniz her konuma gelebileceğiniz, istediğiniz her yere gidebileceğiniz, istediğiniz her şeyi özgürce söyleyip eyleyebileceğiniz telkin edilirken, aslında bir yanıyla tam tersi bir kuşatmanın altında olduğunuz gerçeği ile yüzleşirsiniz. Bu durum modernitenin sonu gelmez paradoksları arasında bir med cezire tutulmuş gibi gidip gelmenize yol açar. Henri Lefebvre, karşıtlıklarla dolu bu tabloyu şöyle okur:

“Tüketim toplumu denilen şey, hem bolluk hem de yoksunluk toplumudur; her terim karşısındaki terimi (mutlak karşıtı, çelişğini, aynadaki görüntüsünü) yansılar; karşısındaki terimi gösterir ve onun tarafından gösterilir. Terimler karşılıklı olarak birbirinin güvencesi ve ikamesidirler; her biri diğerini yansılar. Bu bir sözde sistem, bir ikameler sistemidir; sistem olmayanın sistemidir, tutarsızlığın birlikteliğidir. Kopma noktasına yaklaşılr ama hiçbir zaman ulaşamaz. Sistemin sınırı budur.”²⁴¹

Birey standartlaşmanın karşısına geçmeyi gerektiren bir farkındalıkla toplumun güvenli saydığı yaşantıdan uzaklaşır. Risklerin ve muğlaklığın kucağında, iradesini elinde tutmaya çalışan insan, eylemliliği bir kenara bırakarak modernitenin silikleştirdiği maneviyata ve idealizme tutunmaya çalışır. Fakat bu kavramların da içinin büyük oranda boşaltıldığını görerek sağlam bir zemin bulamayacağını anlar. Antikahraman için böyle bir bağlamda varış noktası, bıkkınlık ve edilgenlik eşiğidir.

Ortega Y Gasset ise insan olmanın temel şartları arasında “eylemlilik”i önceler. “Düşünmek için yaşamıyoruz, yaşamayı sürdürmek için düşünüyoruz.” der. Bu düşüncenin insanı verimli eylemlere yöneltmesini ister. Eylem ile düşünce arasında iki yönlü, birbirini oluşturan bir ilişki vardır, ama Gasset, bu ilişkideki nihai amacın eylemin ortaya çıkması olduğunu öne sürer. Kısaca “tefekür” hâlinde yaşama yahut

²⁴⁰ George Perec, **Uyuyan Adam**, Çev.: Sosi Dolanoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 20.

²⁴¹ Henri Lefebvre, **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev.: Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları, 1998, s. 142.

“zihincilik” olarak tarif edilen edilgenliklerden yana değildir.²⁴² Onun bu çizgisinden bakıldığında antikahramanın eylemsizliği, eylem içinde görünse de bu eylemlerinin çoğunlukla sonuçsuz yahut yararsız olması durumu istenmeyen bir şeydir. Öte yandan Gasset modern yaşantının içindeki mekanikleşmiş eylemlerin insanî olmadığını söyler ve bu noktada bize antikahramanın tepkisel edilgenliğinin arka planını göstermiş olur. Herkesle birlikte, herkes yapıyor diye ortaya konan eylemlerimizi -bir anlamda göreneklere göre davranmayı- şöyle niteler:

“Evet, insanî bir eylem söz konusu; ama akıldışı, ruhsuz, tinsiz, onu gerçekleştiren içine koyulan anlamadığı plağı çalan gramofon, yörüngesinde körü körüne dönüp duran yıldız, titreşen atom, filiz veren bitki, yuvasını yapan kuş gibiyim. Akıldışı ve ruhsuz insan eylemi söz konusu. Ne garip bir gerçek bu şimdi önümüzde doğan! Sanki insanî bir şeymiş gibi görünüyor, oysa insanlıktan çıkmış, makineleşmiş, maddeleşmiş.”²⁴³

Antikahramanın edilgenliği noktasında üzerinde durmamız gereken bir başka nokta iletişim sorunları içindeki birçok antikahraman örneğinin, bir yazma çabası içinde çizilmesidir. Birçok antikahramanı günlük, anı, biyografi, roman vb. yazarken veya yazmaya çalışırken görürüz. Jean Paul Sartre bu yönelimi “ikincil bir eylem biçimi” olarak değerlendirir, düzyazının bir düşünme biçimi olduğunu söyler. Dilin, insan için bir kabuk görevi gördüğünü, benliği ‘öteki’ karşısında koruma, onun hakkında bilgi edinme aracı olduğunu ifade eder. Sözün devreye girdiği yerde bir anlaşılma ve anlama kaygısının da kendiliğinden belirdiğini hatırlatır. Söz ile eylem arasında da bu anlamda önemli bir ilişki görür:

“Söz yitimine uğramış kimi insanlar, eyleme geçemez, durumları anlayamaz, karşı cinsle olağan ilişkiler kuramaz. Bu işlev bozukluğunda, dil yetisinin ortadan kalkması yapılardan yalnızca birinin, en ince ve en görünür olanının çöküşü gibi görünür. [...] Sözcükler anlaşılabilirlik kaygısıyla tümceler hâlinde bir araya getiriliyorsa, sezgiye hatta dile yabancı bir kararın devreye girmesi gerekir: elde edilen sonuçları başkalarına aktarma kararının. Her durumda bu karar sorgulanmalıdır.”²⁴⁴

Sartre, dil ile eylemi birbirinin koşulu olarak görür. Dil yoluyla eyleme geçme, dilin kendisinin bir eylem hâlini alması ve dil ile dışa vurulan her şeyin kaçınılmaz şekilde bir dönüşüme uğraması ve görünür olması durumu üzerinde düşünür:

“Konuşmak eyleme geçmektir: Adlandırılan her şey ânında tam olarak aynı şey olmaktan çıkar, masumiyetini yitirir. Bir bireyin davranışını adlandırırsanız, o tutumu

²⁴² Gasset, **İnsan ve ‘Herkes’**, s. 40-48.

²⁴³ A.e., s. 167.

²⁴⁴ Sartre, **Edebiyat Nedir?**, s. 29.

ona bildirirsiniz: Kendini görür. Aynı zamanda, tutumu herkes için adlandırdığınızdan, o kişi kendini *gördüğü* anda *görüldüğünü* de bilir; yaparken unuttuğu anlık hareket fazlasıyla var olur, herkes için var olur, nesnel tinle bütünleşir, yeni boyutlar edinir, geri kazanılır. Ondan sonra o kişinin aynı şekilde davranmasını nasıl bekleyebilirsiniz? [...] Ağzımdan çıkan her sözcükle biraz daha güdülenirim, aynı zamanda da ondan biraz daha uzaklaşıyorum, çünkü onu geleceğe doğru aşarım. Dolayısıyla düzyazı yazarı açığa çıkarma yoluyla eylem olarak adlandırılabilen ikincil belirli bir eylem biçimini seçmiş olan kişidir.”²⁴⁵

Bir eylem şekli olarak yazmaya yönelmiş olan antikahramanlar, adeta fizikî eylemsizliklerini düşünsel eylemlilik ile telafi etmeye çalışıyor gibidir. Ne var ki bu çaba da çoğu romanda, başkışının yazdığı eserin/metnin yarım kalması, muhatabına/okuruna ulaşamaması yüzünden başarısız bir girişim noktasında kalır.

Jeremy White ise edebî metinlerdeki antikahramanlar ile dramatik eserlerde yer alanların birbirinden eylemlilik noktasında belirgin şekilde ayrıldığını ifade eder. Antikahramanlar edebî eserlerde, “Ana akımdan soyutlanmanın sonucu olarak genellikle narsisizm belirtilerini gösterme noktasına kadar bencil olan ve aynı zamanda genellikle her türlü anlamlı, kasıtlı eylemde bulunmayı reddeden karakterlerdir.” White, dramatik-teatral eserlerde antikahramanın eyleme dönük ve aktif iken edebî metinlerde daha çok çevrelerine karşı soyutlanmış ve eylemsiz kişilikler belirlediğinin altını çizer.²⁴⁶

3.3.6. Başarısızlık

Başarısızlık antikahramanın başat özelliklerinden biridir. Eyleme geçmekten uzak duran yahut eylemleri başarısız olan antikahraman kahramanlık iradesinden ve cesaretinden mahrumdur. Sennett, riskin İtalyanca “cesaret etmek” anlamına gelen “risicare” sözcüğünden türetildiğini, bu köken anlamı ile “kahramanlığı ve özgüveni çağırıştır”dığını söyler.²⁴⁷ Öte yandan “sürekli olarak riske maruz kalmak karakter duygunuzu iyice aşındırır.”²⁴⁸ şeklinde bir uyarı ile risk kavramının modern bireylerin yaşamlarındaki yıpratıcı yönüne vurgu yapar. Risk, değişim ihtimallerinin olumlu ya da olumsuz sonuçlara eş zamanlı olarak açık olduğu bir bağlama yol açar. Bireyi fırsat ile kaos arasında güvensiz bir çizgiye yerleştirir. Riskin oluşturduğu muğlaklık içinde

²⁴⁵ A.e., s. 29.

²⁴⁶ White, “The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts”, s. 10.

²⁴⁷ Sennett, **Karakter Aşınması**, s. 90.

²⁴⁸ A.e., s. 94.

ayakta durma noktasında antikahraman yetersizlik gösterir. Kaos ve kayıp korkusuyla ya riskin kapısına yaklaşmaktan kaçınır ya da onu fırsata dönüştürme gücünü gösteremeyerek olumsuz sonuçlara maruz kalır. Antikahraman, hayatın riskli dönemeçlerinde, ihtimallerin okunaksızlığı karşısında başarısız seçimler yapar. Bu kimi zaman onun niteliksizliğinden kimi zaman şanssızlığından, kimi zaman pasifliğinden, kimi zaman ise kararsızlığından kaynaklanabilir. Bu başarısızlığın modern perspektifte yerleştiği çerçeve şöyledir:

“Başarısızlık, en büyük modern tabusu. Başarıya ulaşma reçeteleriyle dolu olan popüler kitaplar, başarısızlıkla baş etme konusunda büyük ölçüde sessiz. Kişinin başarısızlıkla yüzleşmesi ve başarısızlığa yaşam öyküsünde yer vermesi meselesi, bizi için için kemiren ama başkalarıyla nadiren tartıştığımız bir konu. Bunu yapmak yerine klişelere sığınıyoruz: Yoksulların haklarını savunan kesimler bile, ‘Başarısız oldum’ sözündeki yakınmayı gidermek için, ‘Hayır, başarısız olmadın; sen bir kurbansın’ gibi sözde rahatlatıcı bir karşılık veriyor. Açık açık konuşmaktan korktuğumuz her konuda olduğu gibi, bu durum da, içimizdeki obsesyonu ve utancı daha şiddetlendiriyor. Kişinin zihninde yankılanan ‘yeterince iyi değilim’ düşüncesiye değişmeden kalıyor.”²⁴⁹

Antikahraman başarısızlığı bir kompleks düzeyinde yaşar. Başarısızlık yüzünden gurur yarası alır. Fakat bu yarayı iyileştirecek güçten de yoksundur. Sennett başarısızlıktan duyulan utanca ve onu kabul etme güçlüğüne şöyle değinir:

“Başarı ve başarısızlığın birbirine zıt kabul edilmesi bile, başarısızlıkla yüzleşmekten kaçınmanın bir yoludur. Bu basit ayrım, belirli bir maddi kazanım elde ettiysek yetersizlik veya beceriksizlik hissetmememiz gerektiğini ima eder. Oysa Weber’in bahsettiği amaçlı insan hiçbir şeyi yeterli bulmazdı. Başarısızlık duygusunu parayla dindirmenin bu kadar zor olmasının bir nedeni, başarısızlığın çok daha derin olarak hissedilmesidir: Hayatı anlamlı kılmayı başaramamak, kendinde değerli bir şey görememek, salt var olmanın ötesinde gerçekten yaşamayı başaramamak gibi.”²⁵⁰

Başarısızlık kişinin iyi bir durumdan kötü bir duruma geçişi anlamında bir düşünüş ifadesidir. Bu düşünüş olumsuz niteliği ile kişiyi problemlerle karşı karşıya bırakır. Fakat bunun yanında başarısızlığın kişinin kendini tanıması sürecini besleyen bir durum olduğunu unutmamak gerekir. Başarısız olan kişi, yaşadığı kayıplar üzerine düşünürken kendi hamlelerindeki doğru ve yanlışları görebilir. Kendi zaaflarını ve kötü özelliklerini keşfedebilir. Dolayısıyla bireyin hayatında başarısızlık kadar, bunun kişide yol açtığı içsel değişimler de önemlidir. Kişi eğer başarısızlığından doğru çıkarımları yapabilirse düşünüşünü yükselişe yönltebilir. Aksi hâlde psikolojik olarak

²⁴⁹ A.e., s. 135-136.

²⁵⁰ A.e., s. 136.

kendini suçlama, çevreden soyutlanma, yeniden eyleme geçememe gibi yönelimler sergiler. Bu noktada antikahramanların başarısızlıkları ile yüzleşme aşamasında kendilerini “iyileştirecek” çıkarım ve adımları atamadıklarına şahit oluruz. Çeşitli kompleksler, travmalar, kişilik zayıflıkları ve bozuklukları gibi pek çok nedenle antikahramanların başarısızlık niteliğinden sıyrılamadığını görürüz. Kimi zaman da antikahraman, toplumun dayattığı başarı-başarısızlık kriterlerine bir tepki olarak başarısızlığı tercih eder. Bu onun modernite karşısındaki pasif direncinin bir işaretidir. Öyle ki kimi antikahramanlar, başarısızlıklarının uç noktasında “yaşamayı başaramama” konumuna gelerek en keskin tepki şekli olan intiharı seçer.

Antikahramanın başarısızlığında üzerinde durmamız gereken bir diğer nokta, onun benliğinden hoşnut olmama ve örnek aldığı bir dolayımlayıcıyı taklit yoluyla kendine yeni bir kimlik/kişilik/hayat edinme çabasıdır. Rene Girard, arzularımızın altında yatan nedenlerin ve kimlik edinme yolundaki tercihlerimizin özgünlüğünü ve özerkliğini “dolayımlanmış arzu” kavramı etrafında tartışmaya açar. Dolayımlayıcının, özne ve nesne arasında kurulan ilişkideki göz ardı edilen önemine vurgu yapar. Bu ilişkide nesnenin görüldüğü gibi asıl amaç olmadığını, esas meselenin, öznenin örtük ya da açık şekilde, hayranlıkla ya da düşmanlıkla dolayımlayıcının yerine geçmeye çalışması olduğunu açıklar.²⁵¹

Gürbilek, “kahramanın ötekilerin gerçeğinin aynı zamanda kendi gerçeği olduğunu kabul ettiği yerde başlar romanın hakikati” der. Rene Girard’ın romansal hakikat ile ilgili değerlendirmeleriyle birleşen bu tespit, kahramanın geleneksel anlatıdaki herkese etki eden biricikliğini geri plana iter. Onun yerine çevresinden etkilenen ve kendi yüzünü ötekinin yüzleriyle şekillendirmeye çalışan ve çoğunlukla bu çabasında başarısız olan bireyi geçirir. Sonuçsuz ve kararsız çabaları ile çelişkili ve kimi zaman ironik bir görünüme sahip olan bireyin edebi eserdeki iz düşümü, kahraman olmaktan uzaklaşarak antikahramana yaklaşır.

²⁵¹ Rene Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki**, Çev.: Arzu Etensel İldem, 2. Bs., İstanbul, 2013.

3.3.7. Çelişki, Paradoks ve İroni Üçgeni

Antikahramanın temel özelliklerinden biri de çelişkili bir kişiliğe sahip olmasıdır. Bu kişiliği dolayısıyla yaşantısı çoğu kere paradokslarla ve ironiyle örülür. “Kurmaca felsefesi hoş çelişkiler ve ikilemlerle doludur.”²⁵² Bu durum gerçek hayat için de -her zaman hoş olarak nitelenemeyecek olsa da- geçerlidir. İnsanın etkinliklerinin doğayla ve toplumla çatışması dolayısıyla çelişki, hayatın bir parçası duruma gelir. Dahası “kurmacanın çelişkisi, kendine atıf yapıyorken gerçekliğe de atıf yapıyor olmasıdır.”²⁵³ Dolayısıyla antikahramanın çelişkili ruh dünyası modern bireyin kişiliğindeki gelgitlerle iç içedir. Modern birey her an değişen paradigmlar altında eylem ve düşüncelerinde bütünsel bir uyum sağlamak zorlanır. Zaman zaman uyumu yakalamak için girişimler yapsa da çoğu kere kendisini dünyanın ve ‘öteki’nin karşısında bulur:

“İçindeki *öteki*’yle yüzleşen kahraman, bilinciyle bilinçdışını bütünleştirerek ülkesini canavarlardan kurtarır. *Öteki* tarafıyla yüzleşemeyen kahraman, kendisiyle birlikte toplumunu da yıkıma sürükledi. Öteki hep orada duruyordu. Kahraman gözünü açar açmaz onu görüyor, çocukluktan kurtulup erginleştikçe de onu arıyordu.”²⁵⁴

Bu arayış içindeki antikahramanın ikircikli bir konumu vardır; kendini hem mağdur hem galip, hem değersiz hem herkesten değerli, hem kaybeden hem mağrur olarak görür ve yansıtır. Simmel bu durumu “kültürün trajedisi” olarak bir çekişme şeklinde değerlendirir:

“Gerçek şu ki, hayvanların tersine, insanlık dünyanın doğal düzeniyle sorgusuz sualsiz bütünleşmez, aksine ondan kopar, kendini onun karşısına yerleştirir, ondan taleplerde bulunur, onunla mücadele eder, onu ihlal eder ve onun tarafından ihlal edilir -tersine özne ile nesne arasındaki bitimsiz çekişme de işte bu büyük ikirciklikten ortaya çıkar. Bu çekişme ikinci aşamasında tinin kendisi içinde bulunur.”²⁵⁵

Antikahraman çevrenin değerlerinin ve yaşantı düzenlerinin dışına çekildiği için görece bir özgürlük alanı elde eder. Toplumsal, duygusal ve maddi bağları gevşeyen bireyin soyut ve bedeli yalnızlık olan özgürlüğüdür bu. Özgürlük ile yalnızlık birbiriyle çelişerek de olsa aynı cephede bekler uyumsuz bireyi. Bu kalabalık yalnızlıktaki çelişkiyi Simmel şöyle açıklar:

²⁵² Terry Eagleton, **Edebiyat Olayı**, Çev.: Başak Yüce, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012, s. 115.

²⁵³ A.e., s. 144.

²⁵⁴ Koçak, **Mitlerle Varoluş Yolculuğu**, s. 187.

²⁵⁵ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, s. 337.

“Metropol insanı, etrafı küçük hesaplar ve önyargılarla kuşatılmış olan kasaba insanının tersine, manevî ve rafine anlamda ‘özgür’dür. Çünkü büyük çevrelerdeki zihinsel hayat koşulları, karşılıklı ihtiyatlılık ve kayıtsızlık, bireyin bağımsızlığı üzerindeki en çok şehrin yoğun kalabalığında hissettirir. Bunun nedeni de buradaki bedensel yakınlığın ve mekân darlığının zihinsel mesafeyi daha da görünür kılmasıdır. İnsanın kendisini hiçbir yerde metropol kalabalığında olduğu kadar yalnız ve kaybolmuş hissetmemesi de, bu özgürlüğün öbür yüzüdür kuşkusuz.”²⁵⁶

Freud ise modern bireyin çelişkili duygu ve davranışlarının arkasında büyük bir baskı mekanizmasının yattığını düşünür. Onun haz ve gerçeklik ilkeleri arasındaki baskı mekanizmaları içinde insanı nevrotik bir varlık olarak ele alan görüşlerini Terry Eagleton şöyle izah eder:

“Her insan Freud’un tabiriyle ‘haz ilkesi’nin ‘gerçeklik ilkesi’ tarafından bastırılması sürecini yaşamak zorundadır; ama bazılarımız hatta bütün toplumlar için bu baskı aşırı hale gelebilir ve bizi hasta edebilir. Bazen doyumdan vazgeçmeyi kahramanca boyutlara ulaştırabiliriz; ama genellikle bu, hemen alınacak hazı erteleyerek sonunda belki de daha doyurucu bir haz elde edeceğimiz güveniyle yapılır. Ondan elde edeceğimiz bir şey olduğunu düşündüğümüz sürece baskıya dayanmaya hazırızdır: Gelgelelim bizden çok şey talep edilirse büyük olasılıkla hastalanırız. Bu hastalık biçimine nevroz adı verilir.”²⁵⁷

Baskı ve engellemeler dolayısıyla bireyin doyuma ulaşmayan arzularının, bilinçdışına gönderildiğini vurgulayan Eagleton, içgüdülerin tatmin edilip edilmeyişinin insanın kişiliğinin oluşmasındaki önemine dikkat çeker.²⁵⁸ Çocukluktan itibaren oluşan baskıların yetişkin bireylerde çeşitli saplantı ve takıntılar boyutundan başlayarak birer nevroz şeklinde açığa çıktığı gözlenir.

Baudelaire’in *Paris Sıkıntısı*’nda (1869) çizildiği insan manzaraları, antikaahmanın psikolojisinden derin izler taşır. Bu eserde, modernitenin neden olduğu bunalımlı yaşamı ve bu yaşamda nefes alan “kötülük çiçekleri”ne dönüşmüş kişileri buluruz. Bu kişiler modern hayatın kahramanları olarak geleneksel “kahramanlık” anlayışını ters yüz ederler:

“Ana soruna, işin özüne, yani bizim yeni tutkulara içkin özel bir güzelliğe sahip olup olmadığımız konusuna gelince, modern konuları ele alan sanatçıların çoğunun kamusal ve resmî konularla, zaferlerimiz ve siyasal kahramanlığımızla yetindiklerini görüyorum. Gerçi bunları suratlarını ekşiterek, homurdanarak ve paralarını veren hükümet tarafından sipariş edildikleri için yaparlar. Oysa başka türlü bir kahramanlık içeren özel konular da vardır. Sosyete hayatının ve devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar, caniler, fahişeler, Gazette des tribunaux

²⁵⁶ A.e., s. 324-325.

²⁵⁷ Terry Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, Çev.: Tuncay Birkan, 3. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011, s. 162.

²⁵⁸ A.e., s. 163-166.

ve Moniteur, kendi kahramanlığımızı tanımak için gözümüzü açmanın yeterli olacağını kanıtlıyor.”²⁵⁹

“Yabancı” manzumesinde sır kutusu bir yabancı, en çok kimi sevdiği sorusu karşısında anne, baba, kardeş ve dostlarını yok sayar; yurdunun yerini bilmediğini, geçici ve dünyevî olan güzelliğin aldatıcı olduğunu söyler. Bu garip yabancının sevdiği tek şey ise bulutlardır.²⁶⁰ Bu yabancı, bize aile bağlarından, sosyal ilişkilerinden, vatan duygusundan uzaklaşmış, hatta kopmuş, kayıtsızlık psikolojisi içinde bir insan profili verir. Eserleriyle her biri birer antikahraman olarak okunabilecek kişilikler çizen Baudelaire’in kendisi de esasen bir antikahramanın çelişkili dünyasını yaşar. Sartre, onun paradokslarla dolu kişiliğini şöyle ortaya koyar:

“Bu yalnız adam dehşet derecede korkar yalnızlıktan, hiç yalnız çıkmaz sokağa, bir yuva özlemi, bir aile özlemi içindedir; çalışıp çabalamayı savunan bu kişi, kendini düzenli bir çalışmaya zorlayamayan ‘iradesiz’ biridir; seyahate çıkmaya çağırır herkesi, insanların yer değiştirmesini ister, bilinmeyen ülkelerin düşünüyör, ama Honfleur’a gitmeden önce altı ay tereddüt eder ve de yaptığı tek yolculuk işkence gibi gelir ona; kendisine göz kulak olmakla görevlendirilen ciddi kişilere nefret, hatta kin besler, ama yine de onlardan kurtulmaya çalışmaz, kendisini baba gibi azarlamalarını duymak için hiçbir fırsatı kaçırmaz.”²⁶¹

Jean-Paul Sartre, Baudelaire’i çelişkilerle dolu bir antikahraman kimliğinde betimlemeyi şöyle sürdürür:

“Baudelaire: kendisinin uçurum olduğunu hisseden adam. Gurur, sıkıntı, baş dönmesi: kendini ta kalbinin derinliklerine dek gören, kimseyle kıyaslanmaz, kimsenin iletişim kuramayacağı, yaratılmamış, saçma, yararsız, tam bir yalnızlık içine bırakılmış, kendi yükünü tek başına taşıyan, tek başına varoluşunu doğrulamaya mahkum edilmiş ve durmadan kendi ellerinden kaçan, kendi avuçları arasından kayan, kendi içine dönüp gözleyen, ama, bir yandan da kendi dışında sonsuz bir kovalamacaya atılmış, dipsiz, duvarsız ve karanlıksız bir uçurum, öngörülemeyen ve de pek iyi bilinen, apaydınlıktaki bir gizem.”²⁶²

Antikahramanın içi boşatılmış değerlere karşı çıkışı acılı bir süreçtir. Çünkü Eagleton’un ifadesiyle, “Bütün değerlerin sahte olduğunu bilmek acı verir. Ama bir yandan da acı çeken kişinin ruhsal üstünlüğünü gösterir. İşkencen bu durumda mutluluğundur da.”²⁶³ Antikahramanın çelişkili durumlarından biridir bu.

²⁵⁹ Baudelaire, **Modern Hayatın Ressamı**, s. 195-196.

²⁶⁰ Baudelaire, **Paris Sıkıntısı**, s. 17.

²⁶¹ Jean-Paul Sartre, **Baudelaire**, Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 11-12.

²⁶² **A.e.**, s. 32.

²⁶³ Eagleton, **Kötülük Üzerine Bir Deneme**, s. 70.

Brombert ise antikahraman ile paradoks kavramlarının birbiriyle ilişkisini Dostoyevski'nin *Yeraltından Notlar* romanı üzerinden inceler:

“Antikahramanlık kavramı, sorgulanan modelin yıkılmasını veya yokluğunun/varlığının sorunsallaştırılmasını ima ederken, paradoks, mantıksal bir uyumsuzluğun veya kışkırtıcı olumsuzluğun arkasına gizlenmiş daha derin bir anlama işaret eder. Her iki kavramın da amacı yeraltı mesajını radikal aşırılıklara taşımak olan ironik bir itiş bildiriyor. Paradoks sözcüğü karşıt gerçeği ifade eder. Kurgusallaştırılmış çekişmeli dinleyici, paradox kılığına bürünmüş mesajın gizli niyetine yaklaştığında şunları söyler: ‘Şüphesiz bir şey söylemek istedin, gerçek anlamını sakladın.’ Antikahramanın paradoksları, dolaylı sözlerle ve kimi doğruların açık yalanlarla bir arada servis edilmesi şeklinde tasarlanabilir.”²⁶⁴

Dostoyevski'nin *Yeraltından Notları*'ı “Ben hasta bir adamım... Gösterişsiz, içi hınçla dolu bir adamım ben.”²⁶⁵ cümleleri ile başlar. Brombert, bu girişin bir antikahramanla karşı karşıya olduğumuzun ilk işareti olduğunu belirtir. “Bu üç, kendi kendini aşağılayan ve yoğun biçimde öznel açılış cümlesi” ile vaat edilen oto portrenin bir yandan da “kendisini eşsiz bir benlik” olarak sunmasında açığa çıkan “paradoksal” duruma vurgu yapar. “Dostoyevski'nin (anti)kahramanı kendine bakar, kendini yargılar, kendini hor görür.”²⁶⁶

Yeraltı Adamı kendini cılız, hastalıklı, çirkin, kendine acımayan, acı çekmekten zevk alan, günahkâr, umarsız biri olarak sunar. Bir taraftan, “Onuruna çok düşkün bir adamım ben.” derken, bir yandan da “Bir kambur, bir cüce kadar da kuruntulu, alınganım; ama ne yalan söyleyeyim, birisinin kalıp beni tokatlamasından kıvanç duyacağım zamanlar çok olmuştur.”²⁶⁷ diye devam eder. Görüldüğü üzere bir antikahraman olarak, Yeraltı Adamı, tam anlamıyla bir paradoks portresi içinde çizilir. Bu bakış, eserdeki kahraman-antikahraman kavramlarının işlenişine de yansır. Antikahramanın karşısında kahraman tipinin “sahteliği ve imkânsızlığı” pek çok kere Yeraltı Adamı tarafından ortaya konur. Brombert, Dostoyevski'nin kahraman kelimesini “aşağılayıcı anlamda ve her zaman hâkim olma ve boyun eğme arzularına atıfta bulunarak”²⁶⁸ kullandığına değinir. Yazarın, kahraman kavramını “bireyin iktidar sorununun bir parçası” olarak ele aldığına vurgu yapar. Bu bağlamda kahraman kelimesinin diğer paradoksal çağrışımlarına şöyle değinir;

²⁶⁴ Brombert, *In Praise of Antiheroes*, s. 34.

²⁶⁵ Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 41.

²⁶⁶ Brombert, *In Praise of Antiheroes*: s. 31-32.

²⁶⁷ Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, s. 46.

²⁶⁸ Brombert, *In Praise of Antiheroes* s. 34.

“Kahraman sözcüğü, paradoksal olarak başka birçok olumsuz çağrışımlar taşır. Uyuşmazlığa, esnekliğe ve mutlak olanın mantıksız arzusuna işaret eder. Yeraltı insanı ne kahraman ne de böcek olabileceğini gözlemleyerek, kahraman anlayışının insan boyutunu -herhangi bir hatayı, kusurlu olanı- dışladığını anlamamızı sağlar.”²⁶⁹

Lilian Frust ise antikahramanın -onu aynı zamanda romantik kahramandan ayıran bir özellik olarak- kendi kendisinin ironisini yapmaya varan alaycılığına dikkat çeker. Bu alay bir “kopukluk hissi”ne eşlik eden “acı” ile örülüdür. Antikahramanın kendi sorunlarına karşı da soyutlanmış bir tavırla “kendi dışında bir noktada” durduğunu öne sürer. Onun bu acı alayındaki ironiyle çoğu zaman “traji-komik bir figür” olarak belirdiğini ifade eder.²⁷⁰ Frust, Romantik kahraman için “kendine rağmen, hiçlikle yüzleştğini fark eder ve bu algı onu yok eder.” der. Fakat, “Biraz tehlikeli de olsa uçuruma kaymasına izin verecek acı kahkahalara büyük bir sıçrama yapamaz.”²⁷¹

“Hem gerçeklikten kaçıp sıyrılan hem de içine gerçekliğin nüfuz ettiği bir şey olarak sanat, ciddiyetle şenlik arasında titreşir.”²⁷² Bu titreşimin bir aracı olan ironi ile kurulan eserler hem karakterizasyonlarıyla hem de dilsel ve içeriksel olarak okuru zorlayan ve rahatsız eden nitelikler taşırlar:

“İroni insanı sinirlendirir. Alay ettiği ya da saldırdığı için değil, ama dünyanın anlaşılmazlığını gözler önüne sererek bizi kesin inançlardan yoksun bıraktığı için. Lonardo Sciascia, ‘İroni kadar anlaşılması zor, çözülmesi olanaksız bir şey yoktur,’ der. Bir romanı üslup zorlamalarıyla ‘zorlaştırmayı istemek’ boşunadır; bu sözcüğe layık her roman, ne kadar şeffaf olsa da alttan alta barındırdığı ironiyle zaten yeterince zordur.”²⁷³

Antikahraman, modern hayatın anlamsızlık ağını ve bu ağ içinde kendisi tükenişini fark etmesi durumunda onunla alay etmeye yönelebilir. Bu alay hem ‘öteki’ne hem kendi ben’ine yöneliktir. Gennadiy Pospelov, ironi merkezinde oluşturulan eserleri, “yergici-taşlamacı heyecansal bağlanım (satirik pathos)” başlığı altında değerlendirir. Aşağılayıcı ve alaycı bir tutumla toplumun genelinde yahut bazı kişilerde yadsınan tarafların keskin şekilde dile getirilmesini ifade eder. Komik bir durum, tavır veya düşünce karşısında sergilenen yergici alayın arkasında aslında büyük bir ciddiyet, ironi ve eleştiri vardır. Pospelov, komiğin içsel bir boşluk ve kofluk

²⁶⁹ A.e., 35.

²⁷⁰ Furst, “The Romantik Hero, or Is He an Anti-Hero”, s. 63.

²⁷¹ A.e., s., 67-68.

²⁷² Adorno, **Edebiyat Yazıları**, s. 153.

²⁷³ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 127.

olarak, bu boşluğu görünmez kılma çabasından kaynaklandığını ifade eder. Hafif bir gülmenin eşlik ettiği taşlama, kendini tam ve ideal olarak sunan kişilere ve kurumlara yönelir. Bu çerçevede ironiyi, “överken yerme” olarak özetler.²⁷⁴ Antikahramanın dünyasında bu çift yönlü tavır sergilenir.

3.4. Romanda Antikahramanın Yolculuğu

Roman türü içinde antikahramanın seyrini incelemek için önce onun biçim ve içerik boyutundaki durumuna eğilecek, ardından dünya edebiyatı eksenindeki gelişimini irdeleyeceğiz. Daha sonra antikahramanın Türk romanında ortaya çıkışını hazırlayan süreci, Tanzimat’tan 1950’ye kadar ve 1950-1980 yılları arasında olacak şekilde iki basamaklı bir şekilde değerlendireceğiz.

3.4.1. Biçim ve İçerik Boyutunda Konumu

Bir romanda olay akışının düzenlenişinde yapıcı, eyleyen öge olan kişiler, roman kompozisyonu içerisinde farklı konumlarda görülebilirler. Olayların ve romanın ana meselesinin etrafında şekillendiği kişi genel olarak başkarakter, başkişi, kahraman ya da başkahraman gibi isimlendirmelerle anılır. Pospelov ise onlar için “figür” sözcüğünü uygun görmektedir.²⁷⁵ Genel anlamıyla başkarakter/başkişi/başkahraman modern romanlarda olayların merkezinde bulunan, kurgu boyunca öne çıkarılan ve serüvenini izlediğimiz kişi anlamında kullanılır.

Mehmet Tekin, romanın kurmaca dünyasında kişinin “başlıca ilgi odağı” olduğu söyler, çünkü “diğer öğeler onun için vardır ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır.”²⁷⁶ Kişi, şahıs yahut figür gibi sözcüklerle aralarında bulunan farklara rağmen genel anlamıyla, “insan kimliği kazandırılmış ve romancının tasavvuruyla romanın kurmaca dünyasına dâhil edilmiş olan varlıklar” kastedilir.²⁷⁷ Bir anlatıdaki kişiler kadrosunun oluşturduğu yapıya, yani “Bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona beşerî bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir.”²⁷⁸ Tekin,

²⁷⁴ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 150-158.

²⁷⁵ A.e., s. 214-215.

²⁷⁶ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 79.

²⁷⁷ A.e., s. 80.

²⁷⁸ A.e., s. 88.

kişinin bu temel özelliklerini aktardıktan sonra, onun gerçekçi roman anlayışındaki konumunu şöyle açıklar:

“Sözelimi gerçekçilerin vak’a yerine, kişiye değer vermek istemeleri, söz konusu anlayışı büyük ölçüde değiştirir. Bundan böyle ‘kişi’, sadece vakayı canlandırmak ve olayları sürüklemek için devreye sokulmuş bir öge değildir. O, yenilenmiş kimliğiyle sadece bir roman kahramanı olarak görülmez, aynı zamanda, yazarın romandaki temsilcisi, sözcüsüdür; hatta yazarın yerine göre bakış açısından yararlandığı biridir. Kısacası o, hem serüveni sürükleyen, vak’ayı canlandıran, hem de olayları anlatan, sunan etkili bir elemandır artık.”²⁷⁹

Dikkatin, merak güdüsüne bağlı işletilen olay örgüsünden karaktere kayması kahramanın romandaki ağırlığını artırır. Bu değişimin arka planını Berna Moran şöyle açıklar:

“Gerçekten de olay örgüsü, bugün romanın iskeletini oluşturan bir öge olmaktan çıktı. 19. yüzyıl modern psikolojinin gelişmesi zaten yazarların ilgisini karakter etrafında toplamıştı. Örneğin kişinin kimliğini keşfetmesi teması üzerinde kurulan bir romanda olay örgüsü, önemini doğal olarak kaybedecekti. James Joyce, Proust, Virginia Woolf gibi yazarların yapıtlarında ağırlık karaktere kaydı.”²⁸⁰

Gerçekçi anlayış içinde bireye yapılan vurguyu Ian Watt ise şöyle ifade eder: “Gerçekçi düşünce geleneği ile ilk dönem romancıların biçimsel yenilikleri arasındaki benzerlik barizdir: Gerek filozoflar gerekse de romancılar tikel bireye o güne kadar görülmemiş ölçüde büyük bir önem atfetmişlerdir.”²⁸¹ Dolayısıyla “Geleneksel roman türünde ‘kahraman’ hikâyenin sürükleyicisi, hatta yönlendiricisidir. Bu nedenle o, romancı tarafından ‘kusursuz’ çizilmek istenir.”²⁸² Bu çaba romanda başkişinin ağırlığının artmasına neden olur:

“Günümüz romanında, biraz süksesi sarsılmış olsa da, roman türünde ‘başkişi’nin önemi ve değeri hep tartışılmalıdır. Yakın zamanlara kadar (her halde Yeni Roman’a kadar) o, romanın tam anlamıyla bir star’ıydı. Roman, onun etrafında kuruluyordu; okuyucu, roman denilince, onu arıyor, onun peşinde koşuyor, onunla özdeşleşiyor yahut ondan nefret ediyordu. Bazen onlar, yaratıcılarını bile imrendirecek bir şöhretin sahibi oluyorlardı. Böyle olmasaydı, Flaubert, ‘Madam Bovary benim!..’ der miydi hiç? Kısacası roman demek, ‘başkişi’nin serüveni demekti, bir vakte kadar.”²⁸³

Geleneksel anlamıyla başkişi, olay örgüsünde aslî konumdadır. Olayların başlatıcısı ve yürütücüsü rolünü üstlenir. Sıra dışı yaşantı ve karakteri ile kurgunun

²⁷⁹ A.e., s. 86.

²⁸⁰ Seyyit Nezir, “Roman, Kesin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür”, Berna Moran, **Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar**, 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 175.

²⁸¹ Ian Watt, **Romanın Yükselişi-Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler**, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 20.

²⁸² Tekin, **Roman Sanatı**, s. 105.

²⁸³ A.e., s. 94.

ilerleyişini sağlar. Kurmaca dünyanın diğer tali kişileri ideal insanın vücut bulmuş hâli olarak işlenen başkişiyle ilişkileri oranında merkezileşir ya da geri planda kalırlar. Sazyek, yansıtmacı romanın etkin ögesi olarak kahramanın yerini şöyle belirler:

“Bilindiği gibi biçimden çok içeriğe önem veren bu roman sisteminde başkişi, genellikle kurmaca içeriğin başında olumsuz, güçsüz, edilgin bir konumda iken çevresindeki kişilerle, kendisini sarmalayan sorunlarla -yine genellikle aksiyonel bir mücadele ederek finalde olumlu, güçlü ve etkin bir konuma yükselir. Dolayısıyla o, roman türünün ataları olarak kabul edebileceğimiz, pek çok dünyevî, mistik ve mitolojik anlatılardan çıkıp gelerek Joseph Campbell’in kitabına da adını veren ‘sonsuz yolculuğu’nu yaşayan güçlü ve atak figürün modernize edilmiş bir türevidir. Bundan ötürü yansıtmacı roman sisteminde başkişi, ‘kahraman’ (‘hero’) adını alır.”²⁸⁴

Bu açıklamalar ışığında başkişinin söz konusu merkezî konumu dolayısıyla olumlu da çizilse olumsuz da çizilse romanın esas ögesi olarak kahraman sözcüğünün geleneksel kavram alanını karşıladığı söylenebilir. Başkişinin niteliğine dair Mehmet Tekin ayrıca şu tanım ve değerlendirmeleri aktarır:

“Bir romanda ‘yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi’ (Stevick) konumunda bulunan kişiye, ‘başkişi’ veya daha yaygın nitelemeyle ‘asıl kahraman’ (protagonist) denir. O, romanın genel yapısında yer alan diğer kahramanlardan farklı bir yol ve işleve sahiptir. Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlakî ve felsefî tutumunu benimsediği veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur.”²⁸⁵

Türk romanının ilk örneklerinde ise olay örgüsünün, kişiler sisteminden daha önemli olduğu, -geleneksel hikâye anlayışının etkisiyle- belli bir olay yahut olaylar silsilesinin takibinin öne çıktığı dikkat çeker. Namık Kemal’in *Mukaddime-i Celal*’deki roman tanımı bu yaklaşımı açığa vurur: “Romandan maksat güzeran etmemişse bile güzeranı imkân dâhilinde olan bir vak’ayı, ahlak ve âdât ve hissiyat ve ihtimalata müteallik her türlü tafsilatıyla beraber tasvir etmektir.”²⁸⁶ Bu anlayış, romanın öğeleri arasında kişilerin, olayların akışını sağlayan araçlar olarak ele alınmalarına neden olur. Dolayısıyla kişilere karakter derinliği kazandırma ihtiyacı öncelenmez ve olay örgüsü tipler üzerinden geliştirilir. Nazan Aksoy ise Türk romanının karakterden çok tip oluşturmaya yatkın bir yapı sergilemesinin diğer cephelerine ışık tutar:

²⁸⁴ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* s. 58.

²⁸⁵ Tekin, *Roman Sanatı*, s. 95.

²⁸⁶ Aktaran: Durali Yılmaz, *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, İstanbul, Kesit Yayınları, 2011, s. 43.

“[Türk romanının] Batı romanının nesnel şartları içinde doğmamış olması, sınıf temelinden yoksun bulunması, bu arada geleneksel Türk toplumundaki kadın-erkek ilişkilerinin kolaylıkla gerçekleşmemesi ahlâk değerleri koymaya ve öğretmeye yönelik bir roman içeriği ortaya çıkardı. Yazılan romanlarda zaman zaman nedenselliğe dayalı bir olay örgüsü kurulamaması, ‘karakter’ yerine ‘tip’ geliştirilmesi bu durumun teknik düzeydeki sonuçlarıdır. Nedenselliğin yerini öznel ahlâk değerleri, karakterin yerini tip almıştır.”²⁸⁷

Bu kaygılar içinde gelişen Türk romanında geleneksel kahraman niteliklerini koruyan belirli ahlakî yönelimlerin ve ideallerin temsilcisi konumunda ve tip düzeyinde başkişiler ile karşılaşırız. Mehmet Celal, romana yüklenen bu toplumsal ve ahlakî sorumlulukları şöyle özetler:

“Romanların ekseri, tezhîb-i ahlak ve tasvir-i hakâyık mesele-i mühimmesi üzerine yazılır. Bu halde romancılar, cemiyet-i beşeriyeye karşı bir musavvir-i ahlak olmak üzere telakki edilmek lâzım gelir. Roman yazmak mutlaka hüsn-i ahlakı talim etmeğe münhasır olmak iktiza eder.”²⁸⁸

Yazarların “toplumsal” kaygılarını önceleyerek yazdıkları romanlarda Tanzimat’tan itibaren genellikle alışıldık “kahraman” kişiliğinin korunmaya çalışıldığı, bunu yaparken iynin karşısına kötü konumunda abartılmış dejenere tiplerin yerleştirildiği gözlenir. Bu dejenere tipler her ne kadar ötelenerek verilse de zaman zaman romanların ideal başkişilerinin önüne geçmişler, ondan daha gerçekçi ve iz bırakıcı olmuşlardır. Dolayısıyla geleneksel “kahraman” algısı bu dejenere, züppe, aylak, alafranga tiplerle süreç içerisinde aşınmıştır.

“Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle ‘temsili’ bir nitelik taşır. O, kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir.”²⁸⁹ Ortak bir temsili ortaya çıkarma yöneliminin genelde edebiyata yüklenen toplumsal görevlerin bir yansımasıdır. “Romanda prototip olacak kimsenin, toplumun birçok özellikleri[ni] kişiliğinde taşıması gerektiğine inanan romancılarımız, roman kişisinde bireysel, kişisel olan özellikleri değil, genel, toplumsal olan özellikleri aramışlardır.”²⁹⁰ diyen Murat Belge tip ile tipik ayrımlarına dikkat çekerek “klişeleşmiş roman kişisi” için “stereotip”²⁹¹ kelimesini önerir.

²⁸⁷ Nazan Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, **Çağdaş Türk Yazını**, Haz.: Zehra İpşiroğlu, 2. Bs., İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2008, s. 17.

²⁸⁸ Aktaran: Yılmaz, **Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu**, s. 45. (Aktarım: Mehmet Celal, Osmanlı Edebiyatı Numuneleri)

²⁸⁹ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 110.

²⁹⁰ Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, s. 20.

²⁹¹ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 24-27.

Türk romanında başlangıçtan itibaren karakterden çok tip yaratma eğilimi baskın olmuştur. Dolayısıyla “toplumsal gerçeklikleri yansıtsa da ilkin kendi hayatını yaşayan, olumlu ya da olumsuz yönde gelişen, psikolojik yaşantısına ve öznelliğine öncelik tanınarak anlatılan, karmaşık yapılu kişi”²⁹² olarak karakter kullanımı ikincil bir tercih olarak kalmıştır. Romanı tiplerin hâkimiyetinde kurgulamak kişilerin bireysellikleri içerisinde verilebilmesinin önünü kapatır. Çünkü tip olarak verilen bir kişinin biricikliğini ortaya koyan yönleri yerine, temsil ettiği değerin özellikleri öne çıkar: Tekin, romanda iki temel tipten bahseder: Toplumsal tipler, psikolojik tipler:

“Esas yapıları itibariyle tipler iki konumda bulunurlar: Toplumsal tipler, psikolojik tipler... Toplumsal tipler, belirli bir dönemin veya belirli bir felsefenin, hatta belirli bir dünya görüşü yahut ideolojinin mahsulüdürler: Alafranga tipler, batıcı tipler, entelektüel tipler, öğretmen tipi, bürokrat tipi, eşkıya tipi, memur tipi vs. gibi. Psikolojik tipler, beşerî zaaf veya meziyetlerin biçimlendirdiği tiplerdir: cimri, kıskanç, muhteris, düzenbaz, zalim... vs. gibi tipler.”²⁹³

Antikahramanlar tip kavramıyla sınırlandırılmayı engelleyen birbirinden farklı yönleri sahiptirler. Onlar kişiliklerinde içine doğdukları sosyo-kültürel dünyanın tonlarını taşımakla birlikte ne toplumsal anlamda ne de psikolojik boyutta belli bir özelliğin veya amacın temsilcisi ve taşıyıcısıdır. Tersine, temel nitelikleri, böylesi belirlilikleri reddeden yapıda olmaları üzerine kuruludur. Birbiri ile çelişik psikolojik ve toplumsal eğilimleri bir arada gösterebilirler. Bu özelliklerin kaynağında romanın dünyasındaki dinamiklerin değişimiyle de yakından ilgilidir:

“Bağlarından koparılmış öznelğin kendi hareketi içinde yine kendi karşısına dönüştüğü bugünün kayda değer romanları ise, gerçekten de negatif eposlardır. Bireyin kendi kendini tasfiye ettiği ve bir zamanlar anlamla yüklü bir dünyanın keşfi gibi görünen birey-öncesi ile karşılaştığı bir durumun tanıklarıdır bu romanlar. Günümüzdeki her tür sanat gibi bu epos da anlamca belirsizdir.”²⁹⁴

Bir yazar, roman kişilerini elinde tutmaya çalışırken farklı özelliklerdeki kişileri bir arada işleme ve bakış açısında değişikliklere gitme gibi yollara başvurur. Berna Moran, “Romanda ‘Tip’ Olgusu ve ‘Tip’in İşlevi Üzerine” adlı röportajında Türk romanında karakterizasyonla ilgili önemli dikkatlere yer verir. Tip kavramını ele alışında Lukacs’ın “sosyal ve tarihsel koşulların belirlediği bir kişilik” tarifini esas alır. Ayrıca tipin tek boyutlu oluşuna, eserin akışı içinde kişiliğinde ve psikolojisinde

²⁹² Belge, **Edebiyat Üstüne Yazılar**, s. 21.

²⁹³ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 115-116.

²⁹⁴ Adorno, **Edebiyat Yazıları**, s. 46.

derinleşme ve değişikliklerin oluşmamasına vurgu yapar. Kendi ifadesiyle: “ ‘Tip’ kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir.” Bu kişiler dış dünyada yer alan bir kavramı ya da belli başlı insan özelliklerini romana taşımak üzere kurgulanmıştır. Moran, sosyal, entelektüel veya psikolojik tipler gibi sınıflandırmaların yapılabileceğini söyler. Tiplerin Batı’da daha çok ikinci, üçüncü derecede kişiler olarak belirlendiğini, roman başkişilerinin ise herkesten farklı, kendine özgü bir yapı taşımaları dolayısıyla ‘karakter’ nitelikleri taşıyan bireyler olarak çizildiğini anlatır. Türk edebiyatında ise bu durumun ters bir mantık içinde geliştiğini, bilhassa ilk dönem romanlarında -halk edebiyatından da beslenen- başkişilerin (alafranga, züppe, dejenere, bağnaz vb.) tiplerden oluşturulduğunu vurgular.²⁹⁵

Yazarın romanda bir temsil sorunu varsa, belli bir tezi ortaya koymak istiyorsa tiplerin kullanımı oldukça işlevsel olur. Türk romanının önce Doğu-Batı sorunsalına odaklı, sonrasında ise toplumsal eşitsizliklere, ezen-ezilen çatışmasına eğilmiş, toplumsal gayeler etrafında gelişen yapısı düşünüldüğünde, tiplerin neden bu kadar yoğun olarak kullanıldığı açıklık kazanır. 1950 sonrasında Modernist roman çizgisinde ise ne tiplerin ne de eylemlerin ağır bastığı olay örgüsü ön plandadır. Dolayısıyla “modern edebî türlerdeki kişilere kahraman demek pek de doğru değildir.”²⁹⁶ Bu değişim karakterizasyon kadar eserin biçimsel boyutunun değişmesiyle de ilgilidir.

Türk romanında 20. yüzyıl ortalarına kadar ağır basan klasik-gerçekçi anlayışta tipler sıkça kullanılır. Fakat 1950’lerden itibaren Ahmet Hamdi Tanpınar, Yusuf Atılgan, Tahsin Yücel, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay gibi yazarların yapıtlarında görülmeye başlayan yenilikler ve gerçekçiliğe şüpheyile bakışın oluşturduğu atmosfer, tiplerin romana hâkimiyetini kırar. Türk romanında tiplerin geri plana çekilmesinde bireyselleşmenin yaygınlaştığı 1950’li yıllar bir geçiş döneminin ifadesidir:

“Toplumsal ve psikolojik tiplerin, belirli zamanlarda kabul görmesi, büyük ölçüde toplumsal ve kültürel şartlara bağlıdır. 1950’li yıllara kadar romanımızda daha çok toplumsal tiplere rastlanması, toplumumuzun Tanzimat’tan itibaren geçirdiği değişim ve dönüşüm süreciyle yakından ilgilidir. Medeniyet değişimi gibi önemli bir sorunla karşı karşıya kalan Türk toplumunda, bu soruna, ‘eleştirel’ bir açıdan bakılması doğaldı. [...] 1950’li yıllardan sonra toplumsal tipler, giderek azalır; değişen toplumsal şartların ve bizzat roman türünün bizim ve tekniği ön plâna çıkaran yapısının etkisiyle romancılarımız, psikolojik yönü ağır basan tipleri çizmeye

²⁹⁵ Karabey, “Soruşturma: Romanda ‘Tip’ Olgusu ve ‘Tip’in İşlevi Üzerine”, s. 149-158.

²⁹⁶ Hasan Boynukara, “Karakter ve Tip”, **Hece**, Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, 3. Bs., Ankara, 2017, s. 195, (195-211)

başlarlar: Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın, Adalet Ağaoğlu'nun... romanlarında böyle örneklerle karşılaşırız. Ancak bu tipleri basit bir yaklaşımla 'cimri', 'düzenbaz', 'zalim' vs. gibi nitelermelerle değerlendiremeyiz. Onlar, psikolojik derinliği olan, entelektüel yönü ağır basan tiplerdirler. Ustalıkla çizilmiş olsalar da, onlar gene de bir dönemin ürünüdürler: Bir Mümtaz'ı (Huzur), bir Turgut'u (Tutunamayanlar), bir Zebercet'i (Anayurt Otel), İlhan ile Tezel'i (Bir Düşün Gecesi) dönemin dışında düşünmek, onları, sadece romancının muhayyilesinin semeresi olarak görmek zordur."²⁹⁷

20. yüzyılda Aydınlanmacı anlayışın aklı mutlaklaştıran yapısını kıran gelişmeler yaşanır. Kozmolojik teorilerin dünya merkezli teorilerinin yerini kuantum fiziğinin ve görelilik anlayışının alması o zamana kadar kesin olarak kabul edilen gerçekliklere tereddütle yaklaşılmasını öğütler. Modernitenin eleştirelilik boyutunun büyümesi insan gerçekliğine ve insanın gerçekliği değerlendirilme şekillerine etki eder. Bu durum doğal olarak romanın öğeleri arasındaki dengeleri de değiştirir. Söz konusu değişimin ilk yansıdığı noktalardan biri ise karakterizasyon olur. Karakterin romanın en önemli öğesi iken geri plana atılmasını, adeta gözden düşmesini izleriz. Bu durumda "tip" de ya kaybolma ya da şekil değiştirme yolunda bir süreç girer:

"Artık karakter, 'tip' dediğimiz öğeler eski önemini kaybetmeye başlar, başka bazı öğeler önem kazanır. Romanda semboller söz konusu olur. Bilinçaltı dediğimiz bir akım karşımıza çıkıyor, bu dönemde. Anlatım tekniği üzerinde durulmaya başlanıyor. Yani roman eskiden her şeyden önce birtakım karakterlerin ortaya koyduğu bir yapıt olarak düşünülürken, artık bu biraz safca bir görüş olarak kabul ediliyor. Roman başka, hayat başka: Romanın kendi yapısı, kendi öğeleri arasındaki ilintiler daha önemlidir, inancı yerleşmeye başlıyor. Belki bunun bir nedeni de gerçeklik hakkındaki anlayışımızın değişmesi."²⁹⁸

R. Wellek ve A. Warren, roman kişilerini "statik" ve "dinamik" olmak üzere ikiye ayırır.²⁹⁹ Bu ayrım, E. M. Forster'ın "yalınkat" ve "yuvarlak" kişilerine takabül eder.³⁰⁰ Yalınkat kişiler için "humour", "tip" ya da "karikatür" ifadeleri de geçerlidir. Onlar, tek bir özellikle romana yerleşmiş, gelişme göstermeyen, romanın başından sonuna kadar aynı kalan kimselerdir. Özel, güçlü ve değişken niteliklerden de istek ve tutkulardan da yoksundurlar, genellikle onları tanıtmak için tek bir cümle bile yeterli olur. Düşünce ve davranışlarındaki sabite sayesinde hatırlanmaları kolaydır. Yalınkat kişilerin bu yapaylığına karşın yuvarlak kişiler daha canlı ve insanîdirler. Özellikleri

²⁹⁷ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 116-117.

²⁹⁸ Karabey, "Soruşturma: Romanda 'Tip' Olgusu ve 'Tip'in İşlevi Üzerine", s. 154-155.

²⁹⁹ R. Wellek, A. Warren, **Edebiyat Biliminin Temelleri**, Çev.: Ahmet Edip Uysal, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983, s. 304.

³⁰⁰ E. M. Forster, **Roman Sanatı**, Çev.: Ünal Aytür, 2. Bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1985.

yalıncat kişilerin tersi yöndedir, tek bir sözle özetlenemeyen çok yönlü kimselerdir, olayların seyri içinde değişir ve gelişirler. Yalıncat kişiler ile çatışmalı pozisyonlara yerleştirilirler ve okuru şaşırtma özelliğine sahiptirler. İyi bir romanda her iki gruptan kişinin varlığına ihtiyaç duyulur, fakat aslı kişilerin yuvarlak karakterler olması beklenir. Antikahraman, genelde Forster'ın "yuvarlak kişiler"i arasında kendine yer bulurken yalıncat kişilerin arasında marjinal bir noktaya çekilir. Antikahramanın yalıncat kişilerle çatışması daha çok pasif ve soyut düzlemde kendini gösterir. Peyami Safa, "eski tiyatro ve romanda" kahramanın tip düzeyinde tek boyutlu çizimini açıklarken Forster'ın "yalıncat kişileri"ni niteler gibidir:

"Eskilere göre, her kahramanın kendisine mahsus bir huyu, mizacı, tabiatı, seciyesi, hâkim ihtirası vardır. Her tip, rûhi ve uzvi hususiyetleriyle ötekinden ayrılır. Birinin sevdiği ve öğrendiği şeyler, ötekinin meyelanlarına (eğilimlerine) ve nefretlerine benzemez. Kimi haris, kimisi cömerttir; kimi cesur, kimi korkaktır; kimi hotkâm (bencil) kimi habistir; ve bir tefecinin seciyesiyle bir askerin huyu ve sefihin meclisiyle bir zahidin tabiatı birbirinden çok farklı, hatta çok yerlerde de birbirine zıttırlar.

Eskiden 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 bir tek duygu uyandırır."³⁰¹

Romanın gelişimi için bu tip anlayışından çıkılmasını şart gören Peyami Safa, roman kişilerinin değişmez yönleriyle çizilmesindeki sakatlığa vurgu yapar:

"En köhneleşmiş ve en yayılmış hurafelerden biri de şudur ki her adamın kendine mahsus muayyen bazı vasıfları olduğu zannedilir: her adam iyi veya fenadır, zeki veya ahmaktır; çevik veya mıymıntı ilâhtır... Bir insanın ekseriya çevik olduğunu söyleyebiliriz fakat, daima söylendiği gibi bir insan için her zaman iyi veya zeki, yahut da her zaman fena ve ahmak demek, insanlığın hakiki mahiyetini anlamamak demektir. [...]

Roman kahramanlarında huy değişmelerinin, mütenakız meylânları, şahsiyet çoğalmalarının en iyi misalleri büyük Rus romancısı 'Dostoyevski'nin eserlerinde görülmüştür. Onun kahramanları birer 'zıt huylar külçesi'dir. Kendi şahsiyetlerinden umulmayan öyle mütenakız hareketler yaparlar ki şaşar kalırız ve kuru bir mantıkla muhakemeye kalkarsak bunları gayrihakiki, muhayyel, abes buluruz."³⁰²

Türk romanın hem kişiler sistemine hem de psikolojik boyutuna yaptığı katkılarla öne çıkar Peyami Safa. Onun yukarıda da değindiği üzere, edebiyatımızda roman kişilerinin hem çiziminde hem de alımlanışında Cumhuriyet döneminde dahi

³⁰¹Peyami Safa, **Objektif: 2-Sanat, Edebiyat, Tenkit**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999, s. 224.

³⁰² A.e., s. 226.

süren bir tek boyutluluk, tek renklilik, iyi-kötü, güzel-çirkin gibi ayrılabilir tarafları belli olan bir karakterizasyon hâkim olmuştur. Bu karakterizasyon şekli gelenekselleşmiş bir anlatı yöntemi olarak 1950'lere kadar ağırlığını korumakla birlikte 1940'lı yıllardan itibaren Peyami Safa, Sait Faik, Sabahattin Ali, Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi yazarlarca değiştirilmeye başlanır. Yansıtmacı ve toplumcu nitelikleri öne çıkan romanların dünyasının yanında biçimsel kırılmalar, neden-sonuç ilişkilerinin bozulması, anlatı zamanının kronolojik düzenden çıkışı, tanrısal bakış açısının tekdüzeliğinden çıkarak ben anlatıcıya ve anlatıcı çeşitlemelerine yer verme, ağırlığın diyaloglardan iç monologlara kayması gibi uygulamalar çoğalır. Sazyek, böyle bir ortamda romandaki karakterizasyonun da değiştiğine vurgu yapar:

“Yansıtmacı romanın genellikle olumsuz bir durumdayken çevresindeki kişilerle ve olaylarla çatışa çatışa olumlu bir sonuca ulaşp aksiyonel ve somut bağlamda güçlenen/bilinçlenen ‘kahraman’ı da modernist romanda içine girdiği kimlik/kişilik bunalımı sonucunda kendisiyle mücadele eden, bu yolda sık sık geçmişiyle hesaplaşan, hayata ve toplumsal değerlere aykırı düşen, tedirginleşen ve yabancılaşan, görünüşte yenilse de kendi kendisiyle giriştiği çatışmadan bir iç zaferle çıkan ‘protagonist’e dönüştü. Samuel Beckett’in ‘hep denedin, hep yenildin, olsun, gene dene gene yenil, daha iyi dene daha iyi yenil’ sözleriyle formüle edilebilecek bu yeni ‘yabancılaşmış’ insan, modernist romanın vazgeçilmez öğeleri, dolayısıyla belirleyici ölçütleri arasında yerini aldı.”³⁰³

Modernist bir bakış açısı ile yazan sanatçıların ve onların eserlerinin yaygınlaşmasıyla 1980'lere uzanan süreçte, kişiler sistemindeki belirlilik özelliği kırılmış, onun yerini belirsizlik almıştır. Dolayısıyla antikahramanın çok boyutlu, mübhem, siyah-beyaz olarak ayrılamayacak, kafa karıştırıcı, huzursuz eden güvensiz karakteri, kendine giderek daha geniş bir alan bulmuştur. Safa, bu değişim sürecine dair şu dikkatleri aktarır:

“Artık roman kahramanları, devamlı ve bir tek ene ile muayyen (determine) ve mürettep roller oynamazlar. Hâkim ihtirasları zaman zaman değişir; ruhlarında ‘ulvî ve suflî’, deni ilcalar (içtepiller) ve yüksek temayüller birbirine karışmıştır. Bunlar müellifin (yazarın) mantığından doğma, aklı ve statik bir varlık değil, cetlerinden binbir huy tevârüs etmiş, her türlü marazî hareketlere müstaid (yatkın), iyiliğin ve fenalığın her türlüşüne kabiliyetli, içinde 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 dinamik ve daha hakikidirler.”³⁰⁴

³⁰³ Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni –I”, s.78.

³⁰⁴ Safa, **Objektif**, s. 225.

Peyami Safa yeni tiyatro ve roman kahramanlarının çok daha “dinamik ve hakiki” olduklarını söyler. Dahası kendisinin ve kendi devrinin romanlarının da Batı edebiyatında ulaşılan bu yenilik noktasına henüz ulaşamadığını “bizden bahsetmiyorum” diyerek kabul eder:

“Yeni romanın hususiyetlerinden biri de kahramanı inkâr eder gibi görünmesidir. Kitabı okuyup kapattıktan sonra, muhayyilemizde ayağa kalkan ve belki bütün ömrümüzde, bizimle beraber ve bizim içimizde yaşayan roman kahramanları yaratılmaz oldu. Artık ne Fransa, ne de ötekiler, bir ‘Goryo Baba’ bir ‘Serj Baba’, bir ‘Verter’, bir ‘Anna Karenin’, bir ‘Madam Bovary’ ve isimlerini saymakla bitiremeyeceğimiz romanlardaki muhayyel fakat canlı ve meşhur insanları yetiştirmiyorlar.”³⁰⁵

Modern(ist) romanda kişi “belirsizliğin çocuğudur ve romancının değil, kendi talihinin boyunduruğu altındadır.” Birçok değişken etkinin altında o, “kendini yabancı ve köksüz hisseder.”³⁰⁶ Bu dönemde kişi, artık kahraman formundan uzaktır:

“... adına kahraman denilen ve romanın klâsik evrelerinde efsanevi bir kimlikle okuyucunun karşısına çıkarılan kişi, söz konusu tasarruflarla gösterişli kimliğinden arındırılır, sıradanlaştırılır. Belki böylesi roman için daha iyi olacaktır. Zira daha önceki örnekler, özenli -yerine göre kusursuz- çizimlere ve özenmelere rağmen, sentetik bir görünüm taşımaktaydılar. Doğrusunu söylemek gerekirse, onlar, inkârı mümkün olmayan ‘beşerî’ kusurları unutturacak kadar kusursuzdurlar.”³⁰⁷

Romanda bireyi idealleştiren veya derinlemesine onun bütün bir ruh ve hayat coğrafyasını okurun gözleri önüne seren bu titiz dikkatteki değişimi Berna Moran şöyle değerlendirir:

“Ne var ki, 20. yüzyılda karakter anlayışı da değişti. Kişinin hep kendi kalan bir özü, bilinebilen bir egosu olduğu inancı sarsıldı. Artık Dostoyevski’nin, Balzac’ın George Eliot’un, Tolstoy’un yarattığı türden içini dışını bildiğimiz, davranışlarının nedenlerini açıklayabildiğimiz, elle tutulur canlı karakterler çizilmez oldu. Onların yerini ya çeşitli bilinç hallerinden ya da çeşitli kişilerin izlenimlerinden oluşan, derinlemesine tanıyamadığımız karakterler aldı. Biliyoruz ki bütün bunların gerisinde yatan yeni bir gerçeklik kavramı, daha doğrusu kavramları var. Birinci Dünya Savaşı, fizik, psikoloji, felsefe, politika, kısacası bir etkenler karmaşası, 19. Yüzyıl insanına güven veren, hakkında kesin ve doğru bilgilerimiz olan gerçeklik kavramını dağıttı. Buna paralel olarak, eski roman anlayışı da çağdaş gerçekliği kavramada yetersiz kaldı. Bu arada olay örgüsü ve karakter öğeleri de değişecekti.”³⁰⁸

Başkişinin mıknaatı etkisiyle olayları ve kişileri etrafında topladığı anlatı şekli, modernist ve postmodern metinlerde değişime uğrar. Başkişi, “kahraman” niteliğinden

³⁰⁵ A.e., s. 227.

³⁰⁶ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 105.

³⁰⁷ A.e., s. 107.

³⁰⁸ Nezir, “Roman, Kesin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür”, s. 175-176.

uzaklaştığı noktada etkin ve merkezî koordinatını kaybeder ve romanın kurucu ögesi olma özelliğini daha çok biçimsel unsurlara vermek durumunda kalır:

“Sanayileşmenin ve kentleşmenin ürünü yabancılaşmayı temel sorunsal edinen bu yeni tarz [estetik modernist anlayış], yansıtmacı romanın formatını büyük ölçüde terk etti ve özgün biçim/kurgu, figür ve içerik kapsamı oluşturdu. Başkışı de -bu kapsam içinde doğal olarak- olaylarla ve kişilerle mücadele ederek onlara üstünlük sağlayan bir figür olmaktan uzaklaştı. 20. yüzyılın gittikçe karmaşıklaşıp parçalanarak çok boyutluluk kazanan gerçeklik algısı, toplumsal yapısı ve insan ilişkileri karşısında edilgenleşen, bunlarla mücadelesini aksiyonel düzlemde çok psikolojik boyuta çeken ya da kendi bireyliğinin derinliklerine inerek dışarıya oradan bakan bir kişiye dönüştü.”³⁰⁹

Bu durumun oluşmasının nedeni modernite sürecinde insan algısının ve etkinliğinin değişmesidir. Kendi bireysel dünyasına eğilen, üstelik bu dünyada bile varoluşunu bütünlüklü, özgür ve özerk şekilde sürdüremeyen insan edilgenleşir. Çevresindekileri ve olayları peşinden sürüklenme yetisini/isteğini kaybetmeye başlar. Romanın dünyası, bütün özerkliğine rağmen yaşadığı çağın insan algısından kopamaz. Modernliğin içinde giderek kendini daha küçülmüş, yapıcı unsur olmaktan ziyade işleyen bir mekanizmanın parçası durumuna gelmiş olarak bulan insan unsurunun romanın dünyasındaki misyonu da değişir. İnsanın geri plana çekildiği bir ortamda ağırlık merkezi daha çok biçimsel hususiyetlere doğru kayar. Yoksa modernist ve postmodern metinlerde biçimin öne çıkmasında bireye rağmen bir durum söz konusu değildir. Diğer bir ifadeyle kahramanın yerini antikahramanın aldığı eserlerde oluşan boşluk, yavaşlık, zayıflık ve sönüklüklerin romanın başka öğelerinin öne çıkartılmasıyla telafisinin gerektiği bir durumun söz konusu olduğu düşüncesindeyiz.

Bir ideali temsil eden kahramanı öne çıkaran toplumsal koşulların ortadan kalkması da yazarları, başkişilerini sıradan insanlar arasından seçmeye sevk etmiştir. Savaşların, büyük toplumsal çatışma ve mücadelelerin durulması ile yazarların dikkatinin bireye yönelmesinin önü açılmıştır. Büyük savaşlardan ve buhranlardan sonra bireyin iç dünyasına, psikolojisine ağırlık veren bir anlayış, devam edegelen toplumsal içerikli edebiyatın yanında kendine giderek daha geniş ve derin bir ark açmayı başarmıştır. Bu arkin açılmasında 1950’lerden itibaren görünürlük kazanmaya başlayan antikahraman kişilerin önemi büyüktür. Modernist ve postmodern romanlarda başkışı, eserin ağırlık merkezi olmaktan çıkar. Artık bütün yolların

³⁰⁹ Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü**, s. 58-59.

kendisine çıktığı şahıs olmayan başkişi, silikleşir ve edilgenleşir. İnsanın yüklenmesi gerektiği öngörülen hemen her türlü ödev, özellik ve amacı terk etme eğilimleri ile antikahramanlar, geleneksel kahraman algısını değiştirmiştir. Antikahramanlar yenilginin, başarısızlığın, yalnızlığın, dışlanmışlığın, kayıtsızlığın, kimliksizleşmenin ağır bastığı, modernleşmenin insanı sürüklediği sıkıntıların gün yüzüne vurduğu kişilikler olarak karşımıza çıkmışlardır.

Pospelov, “Bir eserin fikrini işleyip ortaya çıkarmak için, özellikle o eserdeki figürler [kişiler] sisteminin işlevini, anlamını ve önemini kavramak gerekiyor.”³¹⁰ der. Bir romanı çözümleyebilmek için roman kişilerinin birbiriyle ilişkisini, her birinin tek tek işlenen özelliklerinin kurguya ne şekilde hizmet ettiğini, başkişinin bu sistem içerisindeki konumlanışını açığa çıkarmak gerekir. Antikahramanın kişiler sistemindeki durumu çevresinden kopukluk, marjinallik, yabancılık, olayların taşıyıcısı olmayı reddetme gibi şekillerde oluşturulur. Romanın gelişim seyrinde başından beri “sorunsal kişi” olan başkişinin iç dünyasına giderek daha derinden nüfuz edilmiştir. Karakterleri dışarıdan gören tanrısal bakış açılarından, ben-anlatıcının esas olduğu birinci tekil kişi anlatıcıya doğru ilerleyiş bunun bir yansımasıdır. Başkişi, okura tanıtılan bir konumda olmaktan çıkarak okurla konuşan, bilinç derinliklerini kendi eliyle yoklayan ve zamanla bu derinliklerde kaybolan kişi durumuna gelir. Bu hal, romanı antikahramanın doğal ortamı hâline getirir.

Roman kişilerinin çelişkilerle ve bilinmezliklerle örülü bir psikoloji içinde kurulması Kundera’nın “uç paradokslar” dönemi olarak ifade ettiği zamanın roman gerçekliğinin bir ifadesidir. Oysa dış dünyanın ve içsellüğün henüz her anlamda güvenilir bir birlik içinde görüldüğü, akıldışının yani bilinçaltının hayatımıza olan etkisinin üzerinde durulmadığı geleneksel roman döneminde, karakterler hakkında oluşabilecek tereddütlerin ve soru işaretlerinin cevaplanması esas olmuştur:

“Gerçekten de, uzun psikolojik gerçeklik geleneği, neredeyse çiğnenmesi yasak birtakım kalıplar yaratmıştır. 1. Karakter hakkında olabildiğince fazla bilgi vermek gerekir; hem dış görünüşü, hem de konuşma ve davranış biçimi hakkında; 2. Bir karakterin geçmişini tanıtmak gerekir, çünkü onun şimdiki davranışlarının bütün nedenleri orada yatar; 3. Karakter, tam bağımsız olmalıdır; yani yazar, kendini yanılsamaya bırakmak ve kurguyu gerçek sanmak isteyen okuyucuyu rahatsız etmemeli, görüşlerini de alıp ortadan kaybolmalıdır.”³¹¹

³¹⁰ Pospelov, **Edebiyat Bilimi**, s. 219.

³¹¹ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 41

Modern bireyin varoluşundaki karmaşa bir karnaval görünümünde süren sonsuz bir kaosu çizer. Bu yüzden hem bireyin dünyasında hem de romanın her türlü düzleminde çokseslilik hâkimdir.

E. M. Forster, “biçimsiz koskoca bir kara parçası” olarak nitelediği romanın coğrafyasını keşfe çıkar. Romanda karşılaştığımız her bir karakter, bu coğrafyada yaşayan ve onu şekillendiren kişiler olarak önem arz eder. “Kişiler yazarın zihninde böyle kuru ve duygusuz bir biçimde belirmezler, yaratılmaları çılgın bir coşku içinde olabilir. Ancak gene de, bu kişilerin temel nitelikleri, romancının kendisi ve öteki insanlar hakkında tahmine dayanan bilgileriyle sınırlıdır.”³¹² Forster’ın bir diğer değerlendirmesi roman kişileri ile gerçek kişilerin mukayesesine dönüktür:

“İnsanlar birbirlerini dış belirtilerin yardımıyla ancak kabataslak bir biçimde tanıyabilir; bu belirtiler hem toplumdaki ilişkilerimiz, hem de kuracağımız yakın dostluklar için yeterli denebilecek bir temel oluşturmaktadır. Oysa romancı dilerse, romandaki kişileri okuyucuya bütün yönleri ile tanıtabilir, çünkü kişilerinin dış yaşamları kadar, iç dünyalarını da gözler önüne serme olanağına sahiptir. İşte bu nedenle roman kişileri çoğu zaman bize tarih kitaplarındaki insanlardan, hatta kendi yakın dostlarımızdan daha açık görünürler. Haklarında söylenebilecek ne varsa söylenmiştir; eksik kalmış yanları bulunsun ya da inandırıcı olmasalar bile, gizli saklı hiçbir şeyleri yoktur.”³¹³

Forster’ın roman kişilerini gerçek insanlardan ayırması, Roland Barthes’in onlar için kullandığı “kâğıttan varlıklar”³¹⁴ nitelemesiyle birleşir. Kurgu karakterler gerçek kişilere göre “daha kaypak ve ele avuca sığmaz” niteliklere sahiptir. Öte yandan Forster, modern romanların, kişilerinin bütün yönleri okura açıklanmış, karanlık hiçbir noktası kalmayacak şekilde tanınan bireyler oldukları yönünde bir kanaati bildirir. Bu değerlendirme, antikahraman söz konusu çoğunlukla olduğunda geçersizdir. Çünkü modernist edebiyat belirsizliği, tamamlanmamışlığı ve karmaşayı esas alır. Antikahraman, psikolojisinin arka planında neleri sakladığını okurla paylaşmada isteksiz duran bir kişiliktir. Genel olarak geçmişi, kimliği, geleceği belirsizdir. Bir sonraki adımı, duygusu, davranışı kestirilemeyen antikahraman herkes için bir ‘öteki’ olarak yabancı kalma hâlinde ısrarcıdır. Roman kişileriyle dış dünya arasındaki ayrımın çelişik bir muğlaklık kazandığı noktada antikahramanın yüzü belirir.

³¹² Forster, **Roman Sanatı**, s. 83.

³¹³ **A.e.**, s. 86.

³¹⁴ Roland Barthes, **Göstergebilimsel Serüven**, Çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993, s. 103.

Forster'ın "Onlar, iç dünyaları açıklanmış ya da açıklanabilen kimselerdir; bizler ise iç dünyaları gizli kimseleriz."³¹⁵ yargısının aksine antikahraman, iç dünyasını okura açmaktan kaçır, sürekli olarak bizi bilinç yolculuklarında dolaştırdığı hâlde kendini tam olarak ele vermeme konusunda ustadır. Esasen modern romanın kişilerinin "belirlilik" hâlini ifade etmesine karşın Forster da kişilerin bilinmezliklerini korumalarından yanadır. Karakterler hakkında her şeyi söyleyen romanlarda duygu düzeyinin düşmesi, düşünce ve heyecanın azalması ve tatsız bir komiklik oluşurken yücelik duygusunun bozulması yüzünden okurun eserden uzaklaşacağıının altını çizer. Bu noktada yazarın tanrısal bakış açısını kullanmayı bırakarak "birinci tekil kişi bakış açısına" geçmesi gerekmektedir. Böylece yazarın sesi aradan çekilecektir.

Mehmet Tekin, karakter çiziminde iki temel uygulamadan bahseder: Kişilerin yazar ya da anlatıcı tarafından bütün yönleriyle tanıtılması yoluyla uygulanan "açıklama yöntemi" ile anlatı kişinin anlatma işini devralmasıyla oluşan "dramatik yöntem".³¹⁶ Cemil Meriç, açıklayıcı yöntemin yapısını şöyle ortaya koyar:

"Romancı kendi adına konuştuğu, kıssadan hisse çıkardığı, kahramanları hakkında hüküm verdiği, aksiyonu her şeyi bilen imtiyazlı bir şuurun varlığını belli edecek tarzda çekip çevirdiği zaman; okuyucunun elinden tutup izahlara giriştiği, yorumlar yaptığı, onu hazırladığı zaman; olayların doğrudan etkisi yerine hikâyenin ve tasvirin suni mantığını ikame ettiği zaman, eser inandırıcılığını geniş ölçüde kaybeder."³¹⁷

Romanın gelişimi ilerledikçe dramatik yöntem ağır basar. Antikahraman kişilerle karşılaştığımız (post)modernist romanlarda dramatik yöntem esastır. Bu yöntemi Tekin şöyle açıklar:

"Dramatik yöntemde kişi, fiziki ve moral özelliklerinin topluca sunulmasıyla değil, parça parça verilmesiyle çizilir. Çizimde, anlatıcının rehberliği yerine, kişinin kendi davranış biçimi, duygu ve düşünceleri asıl rolü oynar. Kişinin çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış tarzı, yorum ve açıklamaları, bize kendisini verir. Ancak bu konuda bir noktaya işaret etmek gerekir. 'Açıklama yöntemi'nde, bilgiler somut ve topluca verilir. Dolayısıyla okuyucunun karakteri bir anda ve derinlemesine tanıması sağlanır. 'Dramatik yöntem'de bu mümkün olamaz: Okuyucu, kişiyi roman genelinde verilen bilgi ve ipuçlarıyla tanımak durumadır. Onu tıpkı hayatta olduğu gibi zamanla -bazen kısmen, bazen de bütünüyle- tanırız. Olayların gelişimi aynı zamanda tanımanın derecesini de tayin eder."³¹⁸

³¹⁵ Forster, **Roman Sanatı**, s. 104.

³¹⁶ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 89-92.

³¹⁷ Meriç, **Kırk Ambar**, s. 283.

³¹⁸ Tekin, **Roman Sanatı**, s. 91.

Mehmet Tekin, klasik romanda okurun kişiyi daha baştan tanıdığını, buna karşın modern romanda bu tanıma sürecinin romanın bütününe yayıldığını ifade eder.³¹⁹ Bu ayrım, antikahramanların kimliğinin ve kişiliğinin ortaya çıkması için eserin son sayfalarına kadar okurun dikkatine düşen ağırlığın arttığını gösterir. Antikahramanın olay örgüsü içinde en beklenmedik özelliklerine eserin sonunda rastlamak mümkündür. Bunun sebebi onun parçalı bilinci ve çelişkili dünyasıdır.

Klasik gerçekçi yapıtlarda ise karakterizasyon, daha çok anlatıcının olayların başında yaptığı derli toplu açıklamalar ile gerçekleştirilir. Antikahramanın tanıtımında ise dramatik yöntem tercih edilir. “Figürün kimliği ve kişiliği hakkında özellikle bir ön bilgi verilmez; bunlar olay akışı içinde ânın gerektirdiği davranış, diyalog, iç konuşma gibi çeşitli uygulamalar aracılığıyla ya da figür olmayan anlatıcının ve öteki bir figürün küçük yorumlarıyla ortaya konur.”³²⁰ Bu doğrultuda antikahramanın da kişiliğini ve kimliğini olay örgüsü içine yayılmış bir hâlde, çeşitli olay ve durumlarda, diyaloglar, iç monologlar, bilinç akışları ve geriye dönüşler (flashback) vasıtası ile tanırız. Fakat bu tanıtımda sergileyici yöntemde olduğu gibi onu bütün yönleri ile görmemizi sağlayan bir projektörden söz edilemez. Antikahramanın karakterizasyonunda açıklayıcı yöntemle göre pek çok nokta karanlıkta bırakılır. Geçmiş, ailesi, eğitimi, işi gibi kimliği belirleyici temel unsurlardan ya yüzeysel/sınırlı bir şekilde bahsedilir ya da bunlar hiç konu edilmez. Öyle ki kimi zaman eser boyunca antikahramanın ismine dahi rastlayamayız.

Anlaşılabileceği üzere modern romanda kişilerin tanınması ve tanıtılması meselesi hem okur hem yazar açısından güçleşmiştir. Roman kişilerinin, yazar karşısında, onun kurduğu roman dünyasının sınırlarını sürekli olarak ihlal etme eğiliminde oluşuna dikkat çeken Forster, yazarın kişileri çok fazla denetim altında tutması hâlinde onların canlılıklarını yitireceğini, fazla özgür bırakması durumunda ise “romanı parça parça edecekleri”ni söyler.³²¹ Antikahraman, bu dengeyi kendi özgürlükleri yönünde bozmuş kişidir. Bu yüzden gerçekten de antikahramanın hâkim olduğu bir roman, karşımıza parça parça bir görünümde çıkar.

³¹⁹ A.e., s. 92.

³²⁰ Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü**, s. 201-202.

³²¹ Forster, **Roman Sanatı**, s. 107.

Antikahramanın söylemi çoğunlukla monolog formunda bir iç konuşmaya ve parçalanmış bilincinde ortaya çıkan ben'leri ile iç diyaloga dayanır. Diğer kişilerle temaslarında tek bir bakış açısı kullanılmaz, romanın projeksiyonu sürekli olarak yer değiştirme imkânına sahiptir. Her bir roman kişisi kendi bakış açısını, kendi söylemini kurduğu ve çevresi dışında kendi içselliği ile de diyalog hâlinde olduğu için ortaya kaçınılmaz bir çokseslilik çıkar. Antikahraman, çoksesliliğin hâkim olduğu eserlerde vücut bulur. Çoksesliliğin ortamında romanın atmosferi bir çatışma alanına dönüşür; duyguların, değerlerin, yargıların, düşüncelerin, kişiliklerin, çıkarların, isteklerin, beklentilerin, davranışların çatışması içinde antikahraman, etkisiz eleman olmayı ve - tepkisel olarak pasif bir karşı koyuşu temsil etse de- geride durmayı tercih eder.

Bahtin ise romanın önemli öğelerinden biri olan olay örgüsü ile karakter çizimi arasında karşılıklılık esasına dayalı bir ilişki olduğunu altını çizer:

“Kahraman ve olay örgüsü tek bir parçadan oluşmaktadır. Kahraman olarak kahramanlar bizzat olay örgüsünden doğar. Olay örgüsü karakterlerin giysisi değildir sırf, yanı sıra bedenleri ve ruhlardır da. Ya da tam tersinden ifade edilecek olursa, karakterlerin ruhları ve bedenleri temelde ancak olay örgüsünün içinde açığa vurulup son şeklini alabilir.”³²²

Modern romanda olay örgüsü serim-düğüm-çözüm şeklide ilerler, olayların gerilim şemasında bir doruk noktası vardır. Kahraman, bu akış içerisinde öncelikle bütün çevresi, geçmişi, fiziksel ve ruhsal portresi ile serim bölümünde tanıtılır. Düğüm bölümünde olaylar kahramanın merkezinde gelişerek hız kazanırken onun da hareketliliği, çevresiyle teması artar. Çözüm bölümünde ise romanın problematiği bir uzlaşma ya da bozgun şeklinde olumlu veya olumsuz bir noktaya varır ve eser büyük oranda kapalı bir sonla noktalanır. 20. yüzyılda romanın öğeleri arasındaki bu dengelerin değiştiğini görürüz:

“Yirminci yüzyılın ortalarına kadar yaygınlaşan bu yenilikçi akım romancının bireyin toplumsal yaşantısından uzaklaşarak bireyin iç yaşantısına gömülmesine yol açtı, böylece romanın ‘nesnesi’ni değiştirdi. Klasik, gerçekçi romanın üç ana öğesi olan olay örgüsü, karakter ve toplumsal çevrenin bu yeni romanda önemi azalırken, üslup kaygısı, ‘görüş açısı’, dilin kullanılış biçimi önem kazandı. Bu yenilikler, eski romancıların gözden kaçırdıkları ya da ahlâkî sınırlamalar yüzünden dile getiremedikleri düşüncelere, duygulara yer açtı. Roman kişinin iç dünyası ortaya serilir, sorgulanırken, romancının kendi konumu da sorgulanmaya başladı. Böylece anlatı tekniği başlı başına bir değer kazandı.”³²³

³²² Bahtin, **Karnaval dan Romana**, s. 201.

³²³ Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 16.

Anlatı tekniklerinin ve karakterizasyon yöntemlerinin değişmesi ve gelişmesi, yaşanılan çağın bilimsel, toplumsal ve kültürel şartlarıyla yakından ilgilidir. Bu şartların sanatın şekillenişindeki etkisine Umberto Eco şöyle değinir:

“... her çağda, sanatsal biçimlerin yapılandırılma yöntemleri -benzetme, metafor veya kavramların figürlerle çözümlenmesi kılığında- zamanın biliminin veya kültürünün gerçeği nasıl gördüklerini yansıtır.

[Örneğin] Ortaçağ sanatçısının kapalı ve tek anlamlı yapıtı, evrenin önceden belirlenmiş hiyerarşisini yansıtıyordu. Eğitici bir ileti, (çok sıkı ölçü ve kafiye kurallarıyla da) tek merkezli ve gerekli bir yapılandırma olarak yapıt, bir tündengelim sistemini, bir gereksinim mantığını ve gerçekliğin başlangıç ilkelerinden yola çıkarak hiçbir adımda sürprizlere yer vermeden, tek bir doğruya yönelecek biçimde gerçeği açıklayan indirgemeci bir bilinci yansıtır.”³²⁴

Kuantum fiziğinin hâkim olduğu bir gerçeklik evrenine gelindiğinde süreklilik ve merkezilik anlayışı reddedilir. Sabit kurallar ve belirli yasalar etrafında dönen bütünlüklü bir dünyanın varlığı artık kimseyi ikna etmemektedir. Böyle bir zaman ve uzam içerisinde üretilen “açık yapıt”ların özelliklerini Eco şöyle özetler:

“1) ‘Açık’ yapıtlar *hareket ettikleri* ölçüde, *yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya* davet eder; 2) daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak ‘hareketli yapıt’ anlamında) fiziksel olarak tamamlanmış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyanların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına ‘açık’ yapıtlar vardır; 3) her sanat yapıtı, gerekliliğin politikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıtı yeniden yaşam veren, sonsuz farklı biçimde okunmaya açıktır.”³²⁵

Açık yapıt özellikleri gösteren eserlerin sayısız yeni okuma ve anlamlandırılmaya olanak tanınmasında antikahraman karakterlerin büyük bir payı vardır. Modernist ve postmodern romanlarda antikahramanın değil geçmişini, düşüncelerini ve çevre ilişkilerini, bazen adını bile bulamayabiliriz. Okura ancak bilinç akışları ve iç monologlarda kendisine dair çıkarımlar yapma imkânı veren antikahraman, soyut bir insan olarak görünür. Pospelov’un da dikkat çektiği üzere burada “değişik kişilerin sesleri, birbiri ardınca (yani, önce yalnız bir kişi, sonra öbür kişi konuşarak, vb.) verilebildiği gibi, tek ve aynı söylem içinde hepsi birbirine bağlı olarak da verilebiliyor[dur].”³²⁶ Diğer taraftan modernist ve postmodern romanlarda eskiden olduğu gibi belirgin düğüm ve çözüm aşamaları, belli bir doruk noktasında

³²⁴ Eco, **Açık Yapıt**, s. 83.

³²⁵ **A.e.**, s. 93.

³²⁶ Forster, **Roman Sanatı**, s. 124-127.

gerilimin üst en üst düzeye çıkartılması gibi özellikler de bulamayız. Kurgunun omurgasını oluşturan olaylar dizisi belirginliğini ve belirleyiciliğini kaybeder. Romanın çözümü ise çözümsüzlük ve açık uçluluk şeklinde tezahür eder. Çünkü artık romanın akışını sürükleyecek, ivme kazandıracak ve noktalayacak “kahraman”ın yerini tam tersi şekilde hayatın ve bilincin çıkmaz yollarında, çatışma sahalarında sürüklenen antikahraman almıştır.

Modernist romanın bir “anti-roman” hâline geldiğini söyleyen Yıldız Ecevit, bunu kahramanın pasifleşmesi, yolculuk temasının artık dışsal maceraları değil, içsel yolculukları imliyor olması, deneysel bir biçimcilik anlayışının yükselmesi, somutun yerini soyuta bırakması, kurguda olayların yerine bilinç/bilinçaltı süreçlerinin önem kazanması, zaman zincirinin kırılması ve göreceleşmesi, çağrışımların aktifleşmesi, kolaj/montaj, üst kurmaca gibi tekniklerin yabancılaştırıcı etkisi ile açıklar.³²⁷ Modernist romanda kahramanın konumu ise şöyle değerlendirir:

“Modernist romanda *anlamdan* ya da *kahramandan* yana ağır basan bir hiyerarşi yoktur. Tıpkı bir şiirde olduğu gibi, metnin estetik bütünlüğü içinden bunlardan hangisi çıkarılırsa çıkarılsın metin eşit derecede etkilenir. Çünkü metnin ayakta durmasını sağlayan, anlam ya da onun taşıyıcısı kahraman değil biçimdir/yapıdır.”³²⁸

Romanın taşıyıcısı olma rolünün başkişiden yapısal özelliklere kayması, roman kişileri arasındaki ilişkiye de etki eder. İkinci ve üçüncü derece karakterlerin olumlu yönü genellikle başkişinin gelişmesine, kendini tanımasına ve olgunlaşmasına katkı sağlama yönündedir. Olumsuz etkileri ise başkişiyi problemlere ve yoksunluklara çekmek noktasındadır. Geleneksel romanda yardımcı karakterler, büyük oranda başkişinin olgunlaşmasına, uyanışına, mücadelesine ve başarısına hizmet ederler. Antikahraman başkişilerle inşa edilen romanlarda ise sathi karakterlerin daha çok olumsuz rolleriyle esere dahil oldukları, başkişinin olgunlaşmasına değil yalnızlaşmasına, yabancılaşmasına ve marjinalleşmesine dönük olarak kurgulandıkları izlenmiştir. Bu yönlendirmeyi bazen kışkırtma, bazen baskılama yoluyla gerçekleştirdikleri görülmüştür. Antikahraman bu hamleler karşısında kayıtsızlık, kendi bilincine kapanma, intihar, cinnet, yabancılaşma gibi tepkiler geliştirir.

³²⁷ Ecevit, **Türk Romanında Posmodernist Açılımlar**, s. 33-81.

³²⁸ A.e., s. 46.

Olay örgüsü, olayların neden-sonuç ilişkileri içinde işlenmesidir. Okurun bu örgüyü takip ederken belleğin ve zekânın yardımına ihtiyacı olduğuna vurgu yapan Forster, -akıl ve mantığımıza seslenmesini beklediği- olaylar dizisinin kişiler üzerindeki dönüştürücü gücünün ancak bu şekilde anlaşılabilirliğini ifade eder. Gizem ve şaşırtmayı kullanarak kişiler ile olay örgüsü arasında bir denge tutturmaya çalışan romancı, bunu başaramazsa kişilerin canlılığı tehlikeye düşer.³²⁹ Antikahraman, yazarı bu dengeyi sağlama konusunda zora sokan bir karakterdir. Çünkü o, neden-sonuç bağı içinde düşünmez ve davranmaz; antikahramanın yaşamı ağırlıklı olarak gizem ve şaşırtma öğeleriyle uyumlu geçer. Fakat bu okuru da yazarı da rahatsız eden, roman atmosferini tekinsiz kılan bir şaşırtmadır. Bu noktada Hayrettin Orhanoglu'nun belirsizlik ve endişenin roman kişilerinin psikolojileri üzerindeki etkisine yönettiği bakışı dikkat çekicidir. Orhanoglu, bu tekinsiz atmosferde kişilerin yaşadığı yalnızlığa, geçmiş-şimdi-gelecek çizgisindeki dengelerin bulunamayışı çerçevesinden bakar:

“Kahramanın geçmişte nereye gittiği kadar hangi duygularla donandığı da önem taşır. Geçmişe yahut geleceğe ait her adımında endişe duygusuyla şekillenen bir özne tasavvuruyla konuştuğumuzda modern kahramanın en belirgin niteliği ortaya çıkar. Bir başka açıdan bakıldığında şimdiki zamanla geçmiş zaman arasındaki zorlu yolculukta endişenin egemenliği, oldukça dikkat çekicidir. Dolayısıyla endişeyle ortaya çıkan belirsizliğin egemenliği de büyük bir çatışma hâlinde yaşanmak zorunda kalınır.

Kahramanın ve dolayısıyla yazarın bu büyük çatışmadan elde ettiği şey, derin bir yalnızlık ve her şeyden önemlisi metnin kendisidir. Kahramanın bir gölge gibi geçmişte yaptığı bu yolculuğun ne zaman sonra ereceği de dolayısıyla belirsizlik taşır.”³³⁰

Murat Belge, “Romanda ‘nedensellik’ çok zaman iç içe geçen iki düzeyde seyreder: Olaylar düzeyinde ve karakterlerin psikolojileri düzeyinde.” der. Türk edebiyat geleneğinde nedensellik bağlarının gevşekliğine, buna karşın Batı edebiyat geleneğinin bu ilkeye daha bağlı oluşuna dikkat çeker. Aydınlanma’nın Descartes, Hume, Kant gibi düşünürlerin öncülüğünde “Neden?” sorusuna verilen cevaplar zinciriyle oluştuğuna değinir. Bizde ise “hikmet” fikri nedenlerin önünde gelir. Bu yüzden büyük tesadüfler, çelişkiler hoş görülür, vardır bir hikmeti, denerek nedensellik dışı noktalar metnin ahlakî ve manevi anlam boyutlarına birer işaret sayılır.³³¹

³²⁹ Forster, **Roman Sanatı**, s. 125-148

³³⁰ Hayrettin Orhanoglu, **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2014, s. 125-126.

³³¹ Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s. 112.

Edebiyatımızın modernleşme sürecinde söz konusu nedensellik ilkesi giderek daha başarılı şekilde uygulanmaya başlanır. Fakat modernist ve postmodern döneme gelindiğinde nedensellik bağının bu defa ‘hikmet’ anlayışı dışında bir tavır ve anlatım tekniği olarak kırıldığı, gevşetildiği hatta kimi yerde ortadan kaldırıldığı görülür. Antikahramanın dünyasında nedensellik bir ilke olmaktan çıkar. *Yabancı*’da Mersault’un işlediği cinayet için hâkim karşısında kendini savunabileceği bir nedeni yoktur. Benzer şekilde Anayurt Otel’inde Zebercet’in gecikmeli Ankara treni ile gelen kadına takılıp kalmasının, o kadın özelinde elle tutulur bir nedeni olduğunu söylemek güçtür. Nedenselliğin çeşitli şekillerde ihlali ve terki modernliğe edilgen bir eleştiri yolu niteliğinde antikahramanların karakterizasyon özelliklerinden biri olarak roman incelemelerinde sıkça karşımıza çıkacaktır.

1980’e kadarki roman karakterizasyonunda başkişinin sunumundaki gelişimlere değinen Belge, romanın bireyle ilişkisini şöyle değerlendirir:

“Son dönemde yazılan romanlarda ortak özellikler olduğu bence de doğru. ‘iç monolog’ tekniği bu romanlarda önemli yer tutuyor. Böyle bir teknik elbette bireysel ve öznel bir ‘bilinçlilik merkezi’ yaratıyor romanda. Bu tekniğin romancılar arasında tutulması ve ayrıca okura da çekici görünmesi, bence toplumsal gelişme sürecimize bağlı bir durum. Eski Türk romanında ağır basan anlatım dışsaldı, yani kişilere dıştan bakılırdı. [...] Tezli romanlar da fikirlere dayandıkları için, kişisel iç dünyalardan çok eylemlere, dışsal ve kamusal olana yönelirler. Dolayısıyla, toplumda ya da romanda bireyselleşme, Türkiye için yeni bir olay. Son günlerin roman tekniğinin temeli haline gelen ‘iç monolog’ da bu gelişmelerin bir ürünü.”³³²

Tahsin Yücel ise geleneksel anlatının bütünlüklü ve kronolojik yapısının giderek parçalı bir görünüm kazanmasına yapısalcı bir bakış yöneltir. Yücel, bu bağlamda iki çeşit anlatıdan bahseder: “Kapsayan anlatı, kapsanan anlatı”³³³ Kapsayan anlatı düzenli, kronolojik, bütünlüklü bir seyir içinde olabildiğince dolaysız olarak ortaya konur. Antikahramanın oluşturulması için daha elverişli olan kapsanan anlatı ise zaman sıçramalarıyla, dolaylı ve değişken aktarımlarla bize ulaşır. Yücel, bu iki anlatı arasındaki farkları şöyle açıklar:

“Birincisi [kapsayan anlatı] yaşanmakta ve algılanmakta olan bir dizi olaydan oluştuğundan, dolaysız bir biçimde yansıtılır genellikle, sonrakilerse, birtakım olayların sonradan yansıtılmaları nedeniyle, daha çok dolaylı ve karışık bir biçimde belirir. Bu olaylar, anlatıcıya ilk göründükleri biçimde yansıtılmak şöyle dursun,

³³² A.e., s. 306-307.

³³³ Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, s. 196-198.

kendilerinden sonra gerçekleşmiş birçok olayın damgasını taşır, üstelik çoğu kez, uzun çözümlmelerden, yorumlamalardan geçerek bize gelirler.”³³⁴

Türk romanının gelişimi içinde 1950’yi bir eşik olarak ele alan Berna Moran, bu zamana kadar, romanımızın asıl meselesinin Doğu-Batı sorunsalı olmaya devam ettiğini savunur. Dolayısıyla bir kavramı veya belli bir insan türünü temsil eden tiplerin de bu sorunsala odaklandığı görülür. 1950 sonrasında ise Türk romanında tiplerin değişikliğe uğradığını, özellikle de sosyal tiplere toplumsal ve politik kimliklerin eklemlendiğini belirtir. Bu yıllarda köy romanlarının da etkisi ile daha çok sınıfsal problemlere eğilen roman dünyası, giderek ana sorunsal olarak Doğu-Batı çatışmasını işlemek yerine onu romanın merkezinden uzaklaştırmaya başlar.³³⁵

Özellikle 1950’lerle birlikte Türk edebiyatında yankıları belirgin olarak hissedilmeye başlanan Varoluşçuluk ve modernizm gibi anlayışlar, tiplerin temsilini geriye çeker, gerçeklik düzlemlerini muğlaklaştırır. Karakterlerin romanın merkezinden kendi dünyalarına hatta bilinçlerine çekilmeleri şeklinde bir ilerleyiş gözlenir. Yazarın ya da tarihsel ve sosyal koşulların doğrudan sözcülüğünü reddeden roman kişileri, tip olma vasfından çıkarak parçalı karakterler hâlinde yeni yüzler kazanırlar. Roman tipik kişilikleri barındırabilse de özellikle antikahramanın ufkunda dış dünyaya ya da yazara dönük kavramsal temsiller silikleşir.

20. yüzyılda başkışının romanın ana ögesi olma durumu değişir. Dolayısıyla artık eskiden olduğu gibi bütün cepheleri aydınlatılmış, psikolojisi tahlil edilmiş ya da edilebilir, hareketleri kestirilebilir olmaktan uzaklaşır. Berna Moran, 1950 sonrasında somut ve canlı nitelikler taşıyan kişiler çizmenin zorlaştığını, sahneyi “çeşitli bilinç hâllerinden ya da çeşitli kişilerin izlenimlerinden oluşan, derinlemesine tanıyamadığımız karakterler”in³³⁶ devraldığını söyler. Bu karakterlerin kendilerini bütün yönleri ile okura açmayan, toplumun köşesine çekilmeleri dolayısıyla yabancı ve uyumsuz kimliklere sahip olmaları ile ortak bir öbekte buluşmalarına rağmen tipikleşme derecesinde bir kategorizasyonu kabul etmeyecek bireysel farklılıklar

³³⁴ A.e., s. 197-198.

³³⁵ Karabey, “Soruşturma: Romanda ‘Tip’ Olgusu ve ‘Tip’in İşlevi Üzerine”, s. 157-158.

³³⁶ Nezir, “Roman, Kesin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür”, s. 175.

taşıdıklarının altını çizer. Oğuz Atay ve Yusuf Atılgan üzerinden bu karakterlerin ayrılık ve benzerliklerini şöyle değerlendirir:

“Atay ile Atılgan’a gelince; gerçi bu yazarların kişileri, toplumla uyum sağlayamamış, insanlarla iletişim kuramamış, mutsuz, bunalımlı bireylerdir. Kendi yaşamlarının anlamsızlığından kurtulmak için çabalarlar. Ne ki bu benzeyişlerden yola çıkarak bir kalıplaşmadan söz etmek yanlış olur kanımca. Çünkü bir genel kategori içinde her birinde ayrı bir kişilik gözlemliyoruz. Atılgan’ın adını vermediği aylak adam C. ile Zebercet’i alalım. Bu iki roman kişisi de toplumla uyum sağlayamayan, ruhsal bakımdan sağlıklı insanlar. İkisi de, gerçek bir iletişim kurabilecekleri kadını arıyor ya da bekliyorlar. Yine ikisi de hayal kırıklığına uğruyor ve yıkılıyor. Görüldüğü gibi C. ile Zebercet’in aralarında ortak noktalar var, ama kişilikleri çok başka. Aylak adam C., başkalarını hor gördüğü için onlardan kaçır, Zebercet ise hor görüldüğü için. Birinin kişiliğini belirleyen üstünlük kompleksi, ötekini belirleyen aşağılık kompleksidir. Çok başka kişiliklere rahip iki roman kahramanı karşısında olduğumuz için ben burada kalıplaşma görmüyorum. Atay’ın kişileri de yerleşik düzene ters düşmüş kişiler olarak belli bir kategoriye girerler, ama bunlar da farklı kişilikler sergileyen karakterlerdir.”³³⁷

Bu analiz bize ortak bir ruh dünyasının içinde soluk alan antikahramanların taşıdıkları bütün benzer özelliklere rağmen belli bir tanımın içinde birleştirilemedikleri şeklindeki değerlendirmemizin sağlamasını vermektedir. Soyutluk, yabancılaşma, eylemsizlik, kimliksizlik, başarısızlık, marjinalite, uyumsuzluk, çelişki gibi pek çok ortak paydaları bulunan antikahramanların birliği kişilikleri ortaya çıktığında bozulur, çünkü her birinin bu özellikleri deneyimleme şekli kendine özgüdür. Klasik romanda birer işlev yüklenen karakterlerin önemi bu işlevleri yerine getirme oranlarıyla ölçülür. Fakat modernist roman kişileri olay örgüsünü yürütme amacına odaklı olarak inşa edilmezler. Romanın merkezinde artık ne olay örgüsü ne de belli bir eylem planı içindeki karakterler vardır. İkisi de eksen kayması yaşamış ve yeni konumlar edinmişlerdir. Önemli olan karakterin iç dünyasının ve kendine özgü kişiliğinin, yerine başkası getirilemeyecek surette ortaya konulmasıdır.

20. yüzyılın roman dünyasına dair önemli inceleme ve değerlendirmelere sahip olan Allain Robbe-Grillet, her ne kadar bir kuram ortaya atmak gibi bir niyeti olmadığını söylese de öne sürdüğü fikirler ile nesne odaklı modernist ve postmodern bir roman kuramının temellerini atar. *Silgiler* ve *Röntgenci* romanlarında görüşlerinin birer uygulamasını bulabileceğimiz Grillet’in edebiyata bakışında avangartlık,

³³⁷ Doğan Hızlan, “Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış’ı Anlatıyor”, Berna Moran, *Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar*, 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 182-183.

özerklik ve biriciklik olmazsa olmazdır. İlerlemeci bir anlayışla edebî eserin sürekli olarak eski örneklerini aşarak kendini kendisi için yeniden üretmesi gerektiğini savunur. Geçmiş dönemlerin büyük yapıtlarına takılıp kalmanın, onları bugüne ve geleceğe taşıma çabası içinde örnek almanın ve benzerlerini oluşturmaya çalışmanın beyhudeliğini savunur. Grillet’e göre roman her şeyiyle yeni olmalıdır. Bu yenilik bizi nesnelerin insanî anlamlar yüklenmeden yer aldığı, olay örgüsünün çözüldüğü, sürükleyiciliğini kaybettiği, zamanın ve mekânın bulanıklaştığı, kişilerin “kahraman” konumundan “herhangi biri”, “öylesine biri” pozisyonuna çekildiği bir anlayışa ulaştırır. Çünkü insanın dünyayla, insanla ve kendisiyle olan ilişkisinin geldiği noktada geçmişin belirli biçim ve içeriklerine takılı kalmak artık saçma bulunur.³³⁸

Grillet, sanata yüklenen her türlü temsil, aktarım, sorgulama ve cevaplama vazifesine karşı çıkar. Sanat, ancak ve ancak kendi bilinmezlerine yönelik soruları kendi biçimi aracılığı ile yanıtlayabilir. Bu yüzden yeni roman artık okura bir hikâye anlatmaktan vazgeçmiş, onun yerine hayatın bütününe kuşatan nesnelere eğilmiştir. “Gelişmiş bir kapitalist sürecin ürünü olan Yeni Roman’da, nesneler bireylerin de önüne geçer çünkü kapitalizmin bu aşamasında bireyin yaşantısı nesneleşmektedir.”³³⁹ Dolayısıyla roman kişileri değil genel olarak ancak etrafını saran nesneler aracılığı ile çizilebilecek “insan”ı görmeye odaklanır. Romanın kişilerin serüvenlerini değil, bilinmezliklerini ortaya koyması öngörülür. Bütün bunlar modern romanın başı sonu belli, gerilimi ve olay örgüsü sıkı sıkıya örülmüş, neden-sonuç bağları kuvvetli, kişileri geçmişleri ve psikolojik boyutları ile ayrıntılı olarak aydınlatılmış, hâkim bir üçüncü tekil kişi anlatıcının her şeye nüfuz eden ve adeta her şeyi yöneten bakışının güvencesinde kurulan yapısına ters düşer. Grillet’in Yeni Roman anlayışı bir tersyüz etme girişimidir ve bu girişim yıllar içerisinde modernist, özellikle de posmodernist romancılar tarafından kendilerine özgü izlekler içinde benimsenmiştir.

Grillet’in tarif ettiği roman dünyasının kişileri birer antikahramandır. Silik, kimliksiz, nereden geldiği ve nereye gideceği belli olmayan, hayatın köşesinde, hâkim ve sahip rollerini terk etmiş, birbiriyle çelişen yorumlara açık hâle gelmiş kişilerle karşı karşıya oluşumuzu onun geleneksel kahramanla mukayesesi açıklar:

³³⁸ Grillet, **Yeni Roman**, s. 15-20.

³³⁹ Parla, **Don Kişot’tan Bugüne Roman**, s. 39.

“Roman kahramanlarına gelince, onlar da sayısız yoruma açık olacaklar: Her birinin kaygılarına göre, ruhbilimsel, psikiyatrik, dinî veya siyasi, her türlü açıklamaya olanak verebilecekler. Bu sözde zenginliklerine karşı olan kayıtsızlıkları hemen fark edilecek. Geleneksel kahraman sürekli aranırken, takip edilirken, yazarın önerdiği şu yorumlarla mahvolurken, tinsel ve değişken, hep daha uzak, hep daha bulanık bir *başka yere* itilirken, geleceğin kahramanı ise aksine *burada* olacaktır. Geleceğin kahramanının inkâr edilemeyen varlığı karşısında, yorumlar gereksiz, fuzulî, hatta ahlaksız görünecektir.”³⁴⁰

Antikahramanın özellikleri ile uyum gösteren roman kişisi hakkındaki değerlendirmelerini “Kurgusal Kişi”³⁴¹ başlığı altında ele alan Grillet, öncelikle 19. yüzyılda yazarların “kişiler yaratan bir romancı” şeklinde nitelendiğini hatırlatır. Bu dönemde Balzac’ın *Goriot Baba*’sı, Dostoyevski’nin *Karamozov Kardeşler*’i gibi romanın kişiler üzerinde yükselişini örnekleyen büyük eserler yazılmıştır. Fakat bunlar 19. yüzyıl gerçekliğinin ürünleridir. Grillet, bu dönemin “roman kişisi”ni şöyle özetler:

“Bir kişi: Bunun ne anlama geldiğini herkes bilir. Adı bilinmeyen ve yarısaydam, fiilin belirtildiği eylemin basit bir öznesi olan herhangi bir *o* değildir. Kişinin bir adı olmalı, mümkünse her iki adı da: soyad ve ad. Anne babası, kalıtımı olmalı. Bir mesleği olmalı. Malları varsa tercih sebebidir. Nihayet ‘karakter’e, bu karakteri yansıtan bir yüze, şuna buna çimi vermiş bir geçmişe sahip olmalıdır. Karakteri eylemlerini dikte eder, her olaya kararlı bir biçimde tepki vermesini sağlar. Kişinin karakteri, okuyucuya onu yargılama, sevmeye veya nefret etme olanağı sunar. [...] Kişinin hem biricik olması hem de bir kategorinin düzeyine yükselmesi gerekir. Eşsiz kalabilecek kadar özel nitelikleri ve evrensel olabilecek kadar genel nitelikleri olması gerekir.”³⁴²

20. yüzyılda gerçeklik yeni boyutlar kazanmış, büyük ölçüde değişime uğramıştır, dolayısıyla kişilerin çiziminin aynı kalması mümkün değildir. Joyce, Kafka gibi isimlerin açtığı yolu takip eden Yeni Romanın soluk aldığı atmosferde kişilerin ne geçmişleri, ne gelecek tasavvurları ortadadır. Antikahramanın soyut insan olarak vücut bulduğu eserlere dünya edebiyatında Jean-Paul Sartre’ın *Buluntu*’sı, Louis-Ferdinand Celine’in *Gecenin Sonuna Yolculuk*’u, Albert Camus’un *Yabancı*’sı, Kafka’nın *Şato*’su örnek verilebilir.

“Geleneksel anlamda kişi yaratıcıları, bize artık yalnızca, kendilerinin bile inanmaktan vazgeçtikleri ipli kuklalar sunabiliyorlar.” diyen Grillet, birey fikrinin zirvelerde olduğu 19. yüzyıl edebiyatının kişi odaklı roman anlayışının bütünüyle geçmişte kaldığı görüşündedir. Hayat artık “nesne”lerin etrafında dönmektedir ve insanı anlamının veya anlatmanın yolu merkeze nesneleri yerleştirmekten geçer.

³⁴⁰ Grillet, *Yeni Roman*, s. 21.

³⁴¹ *A.e.*, s. 26-28.

³⁴² *A.e.*, s. 27.

İnsanın nesneyle ilişkisi kendisiyle, başkalarıyla ve dünyayla bağının belirleyicisi olmuştur. 20. yüzyılda, “roman eskiden en büyük desteği olan kahramanını kaybettiği için sendeliyor.” der ve romana şüpheli bakışların çoğalmasını olağan karşılar.³⁴³

Cemil Meriç Yeni Roman’ın “soyut bir edebiyat” kurduğunu, “insan duyarlılığına” yer vermediğini, “romandan politikayı, aşkı, ahlâkı, Tanrı’yı, insanı ve dünyayı” kovduğunu, dolayısıyla dar bir okur kitlesine hitap ettiğini söyler.³⁴⁴

Kişilerin kurgu içindeki konumlarında farklılaşmalara yol açan etmenlerden biri de onların elde etmeye çalıştıkları şeylerle aralarındaki mesafenin giderek açılması olarak düşünülebilir. Bu bağlamda Hayrettin Orhanoğlu, roman kişilerinin bilinçlerindeki uzaklaşma ve yakınlaşma süreçlerinin altını çizer:

“Kahraman, bilincinden uzaklaştıkça öteki olmaya doğru yaklaşır. Çünkü kahraman, neredeyse arzu nesnesine dönüşmeye başlamıştır. Ancak kahraman, yaşadığı kırılma ile arzu nesnesiyle mesafesinde bir farklılaşma yaşar ve bu, romanın da asıl kırılmasını oluşturur.

Kimi zaman da kahraman, birden fazla arzu nesnesine sahiptir. Ve bunların arasında hiyerarşik bir sıra mevcuttur. Aşk, mevki, intikam, olgunlaşma isteği bu hedeflerden bazılarıdır. Nesneler arasındaki mesafelerin varlığı, çoğu kez çatışmalar için de zemin oluşturur.”³⁴⁵

Antikahramanlar bu gibi yaklaşma ve uzaklaşma süreçlerinden çoğunlukla başarısız ve eksilmiş olarak çıkarlar. Genellikle uzaklaşma içinde gördüğümüz kişiler hem insanlardan hem de arzu nesnelerinden bilinçli olarak veya istemsizce uzaklaşırlar. Bu uzaklık içinde soyutlanışları ve yabancılaşmaları katlanır. Üstelik bu uzaklaşma, geleneksel kahramanda olduğu gibi döngüsel bir anlayış içinde olay örgüsünün sonunda bir geriye dönüşle telafi edilmez. Tahsin Yücel’in *Mutfak Çıkmazı* romanında İlyas’ın sevgilisinden ayrılmasıyla başlayan süreçte kendini evine kapatarak o zamana kadarki ideallerinden ve çevresinden uzaklaşması örnek olarak anılabilir. Orhanoğlu, modern anlatı kişinin yaşamının mitolojik dönemlerdeki gibi bir döngüsellığe sahip olmayışını ölüme yüklenen anlamın değişmesiyle açıklar:

“Modern anlatı kişisi, öncülleri olan destan ve mitolojik kahramanlar gibi geri dönecekleri kutsal bir yolculuktan çok, dönüşsüz ve edilgen bir tükeniş (yahut düşüş) mitiyle karşı karşıyadır. Ölüm, kimi zaman mitolojik kahraman için kutsal bir dönüş mitosu iken modern anlatı kişisi için kesin bir umutsuzluk, yenilginin son eşiğidir. Bu bağlamda Dante’nin Cehennem, Araf ve Cennet’te yaptığı yolculuklar sonrasında

³⁴³ A.e., s. 28.

³⁴⁴ Meriç, *Kırk Ambar*, s. 272.

³⁴⁵ Orhanoğlu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s.38.

kahraman olarak Dante, yine bu dünyaya dönüşünde *Ecco ancelie Dei* (işte Tanrı'nın Kulu) imgesine sahipken Nietzsche'de artık tanımsız, bulanık bir kimlikle *Ecco Homo* (işte kişi-insan) olarak karşımıza çıkar. İlyada ve Odissea ile masal ve destanlardaki *dönüş* mitosu modern anlatıda yerini *düşüş* mitosuna bırakır bir diğer deyişle. Birey, yüklendiği konumuyla yere doğru düşerken bu düşüşün bir son olduğunun farkındadır. Çünkü gövdeyle bilincin eşdeğer tutulduğu bir yolculuktur bu. Gövdenin yitimi de bilincin yitimidir artık.”³⁴⁶

Anlaşılabacağı üzere romanın biçim ve içeriğindeki değişikliklere bağlı olarak başkişinin çizimi de farklılaşır. Bu farklılaşmanın antikahramanı inşa eden bir seyri olduğunu gördük. Sorunsal bireyi ele alan modern romanın Batı'da ortaya çıktığı ilk örneklerden itibaren antikahramanlarla karşılaşırız. Don Kişot'tan günümüze dünya edebiyatı ekseninde antikahramanın izini sürmek bize onu daha yakından tanıma imkânı verecektir.

3.4.2. Dünya Edebiyatı Eksenindeki Gelişimi

Kahraman imgesinin modernlikle birlikte evrildiği bir nokta olarak antikahraman, kahramanın zıttı özellikleriyle öne çıkan bir antitez konumundadır. Edebî metinlerde, tiyatro ve sinema gibi teatral sahalarda kendine yer bulan bu figür, her geçen gün sanatın daha pek çok dalında varlık göstermektedir.

Genel bir ifadeyle şövalyelik geleneğinin parodisi etrafında gelişen *Don Kişot* (1605) ile Cervantes, roman tarihinin ilk ve en tanınmış antikahramanlarından birini çizer. *Don Kişot*, ilk modern roman olarak kabul görür. “Eskiye değerler ile yeni değerlerin arasında kalmış, tek başına kaderini yapmaya çalışan bireyin serüvenidir roman artık ve bundan sonra açılımı hep bu yönde yapacaktır.”³⁴⁷ Fakat bu, başarısızlık ile sonuçlanacak bir serüvendir; Don Kişot'un “Deliliğe sığınamayacağını anladığı noktada ölmekten başka çaresi kalma[z].”³⁴⁸ Macera peşinde koşan, okuduğu kitaplarla özdeşleşerek gerçek dünya ile bağları gevşemiş, gülünç, yer yer acınası, şairane, fakat başarısız, psikolojik olarak sağlıksız, zaman zaman dâhiyane bir ironi anlayışı olan bir antikahraman tipi olarak Don Kişot, tüm zamanların klasikleri arasında yer almayı başarmıştır. Modern romanın doğuş noktası ile antikahramanın doğuş noktasındaki bu kesişme bir “tükenme/tüketme” ilişkisinden doğar:

³⁴⁶ A.e., s. 164.

³⁴⁷ Nihayet Arslan, *Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme*, Ankara, Phoenix Yayınları, 2007, s. 37.

³⁴⁸ Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, s. 14.

“Cervantes Don Quijote’de yeniye ararken eskiyi tüketen bir şey yapmıştı, dedim. İşte ilk roman, bu tüketicilikten çıktı. Türleri tükettiğinde başkışısını de tüketmişti. Don Kişot ölüm döşegine, yaşayamadığı serüven, irdelemediği fikir kalmamış bir adam olarak yatar. [...] Kısacası artık Don Kişot’un aklını başına devşirip sıradan bir kimlikle iyi bir Hristiyan olarak ölmekten başka çaresi yoktur. Çünkü o, bütün zamanları, bütün kahramanlıkları, tüm zafer ve yenilgileri, tüm umut ve düş kırıklıklarını, tüm yaşamları tüketmiştir.”³⁴⁹

Bir bütün olarak bakıldığında Don Kişot’un serüveni “çağından kopan insanın, mutlak peşindeki insanın, kafasındakileri hayata geçirmek isteyen insanın dramı”³⁵⁰ olarak görülür:

“Bir çeşit erkek Madam Bovary; tedirgin ve can sıkıntısından perişan, hercai bir köy ağası. [...] Elli yaşlarında bir adam. Silik, çekingen, ödle. Hayatında anlatacak tek vak’a yok. Hepsı de birbirine benzeyen yıllar. Evlenmemiş, aşka yabancı. Hayattan kitaplara, rüyalara kaçmış. [...] Birden uyanır gibi oluyor. Kaybolan hayatına nasıl bir mânâ kazandırabilir? Ve sokağa fırlıyor. O, kendi kaderini kendisi yaratacak olan bir kahramandır artık. [...] Bir şeyler yaptığına vehmediyor, hakikatte ise, yalnız kendisinin yaşadığı bir iç dramı dışlaştırmaktadır. Donkişot’ların çelişkisi şu: gerçek bir kahraman değiller; çünkü yaptıkları, düşündükleri ve istedikleri kendilerinden başkasını ilgilendirmez. Donkişot’un dünyasına kimse girmek istemez. [...] Donkişot baştan başa ruhtur, dermansız bir vücuttaki ruh. Yalnızlık canına okur. [...] Çirkindir, sıskadır, gülünçtür. Destan, güzelliği ile gücü ile mağrur insanların at koşturduğu bir dünya. Destan kahramanları, Kişot gibi talihsizler için hiç de müşfik değildir.”³⁵¹

Cemil Meriç, Don Kişot’un 19. yüzyıldan itibaren anlaşılmaya başlandığına dikkat çeker. Bu yıllarda aynı zamanda antikahramanın romanda daha geniş ve bilinçli bir form kazanmaya başladığı görülür. Bunu sağlayan şey ise geleneksel kahraman tipinin gülünçleştirme yoluyla idealden uzaklaştırılmasıdır:

“Don Kişot’un çeşitli mânâları ancak on dokuzuncu asırda kavranılmaya başlar. Romantikler için Don Kişot, hayat karşısında idealist bir davranışın canlı sembolü, maddeci bir toplumda bedbaht bir kahramandır (Vigny); Don Kişot’u gülünçleştiren roman, ideali gülünçleştirmiş; zira kahraman, bir idealin son koruyucusu (Barbey D’Aurevilly, Leon Bloy).”³⁵²

Milan Kundera, modern çağın kurucuları arasında sadece bilimsel ve teknik gelişmeleri sağlayanları değil, aynı zamanda Cervantes’ten başlayarak eserlerinde bu çağın ruhunu hissettiren yazarların da sayılması gerektiğini söyler. Modernleşmenin açtığı arkta birey hâlini alan insanın eski düzendeki birlik, kararlılık, mücadele, değerler bütünlüğü gibi niteliklere güveni ve bunlara yaslanma cesareti kırılır.

³⁴⁹ A.e., s. 55.

³⁵⁰ Meriç, *Kırk Ambar*, s. 185.

³⁵¹ A.e., s. 200-201.

³⁵² A.e., s. 208.

Kundera, bu durumu “belirsizliğin bilgeliği” olarak ifade ettiği “romanın bilgeliği” ekseninde şöyle ifade eder:

“Tanrı, kâinatı ve değerler düzenini yönettiği, iyiyi kötünden ayırdığı ve her şeye bir anlam verdiği yeri yavaş yavaş terk ederken Don Quijote evinden çıktı ve artık dünya tanınmayacak hale geldi. Dünya, ilahî yargıcın yokluğunda birden kuşku verici bir bulanıklığın içinde kaldı; tek ilahî gerçek, insanların paylaştığı yüzlerce görece değer hâlinde parçalandı. Böylece Modern Çağ’ın dünyası, onunla birlikte de yansıması ve modeli olan roman doğdu. [...] Cervantes’le birlikte dünyayı bir karmaşıklık olarak algılamak, tek bir mutlak gerçek yerine, birbiriyle çelişen bir yığın görece gerçekle (roman karakteri denilen hayalî ben’lerde saklı gerçekler) hesaplaşmak zorunda olmak, ‘belirsizliğin bilgeliği’nden başka hiçbir şeyden emin olmamak da yabana atılmayacak bir güç gerektirir.”³⁵³

Murat Belge, “Türkiye Aydınları ve Roman Kahramanları”³⁵⁴ adlı yazısında 19. yüzyıldan itibaren dünya edebiyatının genelinde bir tip olarak toplumla uyum içinde yaşayamayan kişiliklerin öne çıktığına dikkat çeker. Maksim Gorki’den yaptığı alıntıyla kendini ‘hayatın içinde sıkışmış’, ‘toplumun içinde bir fazlalık’ olarak hisseden insanın trajik durumuna atıf yapar. İlk örnekler olarak Puşkin’in *Yevgeni Onegin* (1825-1832) ve Lemartov’un *Zamanımızın Bir Kahramanı* (1840) romanındaki Peçorin adlı kahramanlarını gösterir. Antikahramanın gelişiminde Gorki’nin (*Lüzumsuz Adamın Hayatı*-1905) yaptığı ‘lüzumsuz adam’ nitelemesi önemlidir. Aynı nitelemeyi yıllar sonra Sait Faik Abasıyanık’ta tekrar görürüz. Gorki’deki bu uyumsuz insan, toplumun genelinden daha yetenekli ve zekidir. Uyumsuzluğun temelinde de biraz bu özellikleri yatar. Toplum standartlarına göre ‘fazla’ niteliklerle donanmış olduklarından ‘sıradan’ ile bir arada yaşamak onları zorlar. Cemil Meriç’in romanın ortaya çıkışındaki psikolojik arka plana dair değerlendirmeleri kahramanın söz konusu uyumsuzluğunun temeline ışık tutar:

“... bu edebî tür, bir buhranın, bir uyuşmazlığın, reelle ideal arasındaki bir nispetsizliğin çocuğu. İçtimai bir sıhhsizlik, hiç değilse, bir tedirginlik alâmeti. Sınıf kavgaları ile sahneye çıkışı bundan. İnanmış bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir toplumda, hayalî çözüm yolları aramaya ihtiyaç duymayan bir toplumda romanın ne işi var?”³⁵⁵

Meriç, modern(ist) romanda kahramanı, antikahraman kılan özellikler olarak okuduğumuz nitelikleri ise Goldmann’dan aktarımla şöyle dile getirir:

³⁵³ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 18.

³⁵⁴ Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s. 363-370.

³⁵⁵ Meriç, **Kırk Ambar**, s. 287-288.

“Romanın destanla hikâyeden farkı şu: kahramanla dünya arasında aşılmaz bir kopuş vardır, kahraman da yozlaşmıştır, dünya da. [...] İkisinin ortasında yer alan romanın diyalektik bir mahiyeti vardır. Bir yandan -epik biçimlerin gerektirdiği- kahramana dünyanın temel uyuşumu, bir yandan kahramanla dünya arasındaki çaresiz kopuş... bunların her ikisi de vardır romanda. Romanın kahramanı bir deli, bir suçlu, hiç değilse şüpheli bir kişidir.”³⁵⁶

Modernist dönemde antikahraman ihtiyacı hakkında Brombert, “Şüphecilik ve azalan inanç çağında, yaygın kayıp ve kargaşa bilinci ile işaretlenmiş bir çağda, kahramanlık geleneğinin kasıtlı olarak yıkılması, anlamı kurtarma ve yeniden keşfetme dürtüsüne ihanet edebilir.” der. Brombert, bu konuda Primo Levi’nin modern çağın kırımlarında çoğu kere kurban olan ya da onun karşısında etkisiz kalan bireyin, kahramanlık algısının yıkılmasını ve tersi bir istikameti gösterir şekilde yeniden üretilmesini işaret eden görüşlerine yer verir.³⁵⁷

Brombert, Georg Büchner’in *Woyzeck* (1836) adlı oyunu üzerinden irdelediği antikahraman kimliğindeki “hayal kırıklığına uğratan dramatik ve psikolojik süreksizlikler”in izleyici ve okur için rahatsız edici oluşuna değinir. Antikahramanın, “ezilmiş, beceriksiz ve aşağılanmış” olmasının ötesinde aynı zamanda “parçalanmış” benliğinin yüklendiği mutsuzluğa dikkat çeker. Böylesi bir mutsuzluk hâli içinde pasifleşen bireyin kişiliksizleşeceğini ifade eder.³⁵⁸

Gogol’un *Palto* (1842) öyküsünün başkışısı Akaky Akakyevich’i bir antikahraman olarak ele alan Brombert, onun “özgün, denetlenemez ve güvensiz” karakterinin, anlaşılmaya ve diyaloga kapalı duruşunun arka planına göz atar. Bu karakter, doldurulamaz boşluklar, telafi edilemez kusurlar ve zayıflıklar ile kuşatılmıştır. Bir memur yaşamının amaçsız ve tek düze akışı içinde (bütün iş hayatını aynı yerde aynı şekilde aynı kopyalama işini yaparak geçirir), ast-üst ilişkileri arasında ezilen, iş arkadaşlarınca alay edilen, yeni bir paltonun peşinde onurunu korumaya çalışırken onu bütünüyle yitiren savunmasız küçük katip Akaky Akakyevich, sefalet, deliliğe ve sonunda ölüme uzanır. Brombert, bütün bu öykü boyunca Gogol’un “kahraman pozlar, kahraman değerler, kahraman tipler konusunda ironik olduğunu hissederiz.” der.³⁵⁹

³⁵⁶ A.e., s. 330-331.

³⁵⁷ Brombert, *In Praise of Antiheroes*, s. 7-9.

³⁵⁸ A.e., 10-11.

³⁵⁹ A.e., s. 24-30.

Bireyselleşme sürecinin gelişmesi romana da etki eder ve modern romanda, büyük ölçüde geleneksel kahraman formülünü terk eden ve onun yerine kahraman karşıtı özellikler taşıyan başkişiler öne çıkmaya başlar. Kavrama daha önce değindiğimiz üzere, bugün kullandığımız antikahraman adlandırmasını kazandıran Dostoyevski'nin yanında, Gustave Flaubert de *Madam Bovary* (1857) romanındaki Emma Bovary karakteri ile önemli bir kadın antikahraman portresi sunar. Murat Kadiroğlu, V. Brombert'ten aktarımla bu dönemde Balzac'ın, Stendhal'ın ve Flaubert'in eserlerindeki pek çok başkişinin “unheroic heroes” olarak değerlendirildiğini belirtir. Bu niteleme Raymond Giraud'un *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac, and Flaubert* adlı eserine dayanmaktadır. Aynı kaynakta 20. yüzyıl için ise Marcell Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde*'deki Swann ve James Joyce'un *Ulysses*'deki (1922) Leopold Bloom karakterleri de pasif, köşesine çekilmiş, eylemsiz kimlikleriyle “unheroic heroes” kategorisinde anılır.³⁶⁰

Antikahramanı hazırlayanlardan biri de Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* (1862) romanının başkişisi Bazarov'dur. Bazarov, 19. yüzyıl roman dünyasının giderek artan aykırı ve çözülemez başkişilerinden biri olarak dikkat çeker. Nihilist tavırları ve toplumla uyumsuz bir entelektüel konumu ile kahramana dönük yerleşik beklentileri bozan yeni bir roman kişisidir. Bir tıp öğrencisinin bilimsel açlığı içindedir. Bir yandan da çevresi ile uyum sorunları vardır, yerleşik sanat ve ahlak kurallarını karşısına alır, onlardan nefret eder. Onda zekânın ve duyarlılığın beraberinde her şeye karşı isteksizlik, iradesizlik ve sıkıntı hâli bir aradadır.

Antikahraman, Dostoyevski ile romanda güçlü bir çıkış yapar. Kendini görünmezlik derecesinde küçülmüş bulan antikahraman, ruhsal yaralarıyla baş edemez. Örneğin, *Karamazov Kardeşler*'de (1881) kendini bir tahta kurusuna, *Yeraltından Notlar*'da (1864) bir böceğe, *Kumarbaz*'da (1867) ise bir sineğe benzeten antikahraman örnekleri, başkalarının aşağılamasına uğramadan kendi kendilerini ezerler. Gürbilek, Dostoyevski'nin Yeraltı'nı şöyle izah eder:

“Yeraltı gerçekten parçalanmış, kararsız bir mekandır. Toplumu oluşturan sahte erdemlere yönelik yıkıcı eleştiri ile bu değerleri değiştiremiyor olmanın yol açtığı tıkanma duygusunu, uygarlığın yeraltına ittiği tekinsiz içeriklere sahip çıkma çabasıyla bunu topyekun bir saldırıya dönüştüremiyor olmanın verdiği engellenmişliği, yasa tanımazlığın verdiği cesaretle horlanmış olmanın açtığı gurur

³⁶⁰ Kadiroğlu, a.g.t., s. 9.

yarasını, nihayet yasaya meydan okuma kararlılığıyla meydan okunan tarafından görülme isteğini aynı anda anlatıyor, bütün bu karşıt sesleri birbiriyle mücadelesi içinde aynı anda duymamızı sağlayabiliyordur Dostoyevski.”³⁶¹

Dostoyevski’de sıkça dünya bir şölen sofrası olarak sunulurken antikahramanlar bu şölenin dışına çekilmiş veya itilmiş pozisyonlarda sunulur. Onlar, gurur ve utanç, aşağılanma ve mağrurluk arasında yıpranmış ruhlardır. Cemil Meriç, onun roman kişileriyle ilgili şu tespitlerde bulunur:

“[Dostoyevski], insan denen yumağı iplik iplik çözeceğine, düpedüz yaratmış kahramanlarını; psikolojilerini önceden düşünülmüş bir düzene, bir mantığa uydurmamış, onların entelektüel ve moral değerleri hakkında hiçbir peşin hüküm vermemiş. Dostoyevski’nin kahramanlarında yüce ile iğrenç, pespaye temayüllerle en üstün emeller iç içe. Dosto’da ne cimri var, ne ikbalperest, ne savaşçı, ne papaz, ne tefeci; kişileri etle kemikten; soydan gelme kusurları, şuuraltıları ağır basar çok defa. Sık sık hastalanırlar. Her şey beklenir onlardan; hayra da, şerre de kadirdirler.”³⁶²

Dostoyevski ilk romanı olan *İnsancıklar*’dan itibaren okurun karşısına, kendi dünyasından da izler taşıyan bu yeni, yenik, dışlanmış, örselenmiş, kötücül antikahramanlarla çıkar. Bu öyle bir örselenmedir ki kimi zaman ölümden dahi aşağılanma kadar kaçılmaz. Daryush Shayegan, *Karamozov Kardeşler*’in antikahramanı olan Stavrogin karakterini “Dostoyevski’nin en endişe verici kahramanı”³⁶³ olarak niteler. Stavrogin, dünyaya, insanlara ve inanca bakışındaki reddedici nihilist tavrı ile hem öteki tarafından dışlanır hem de başkalarının anlam yüklediği her şeyi dışlar. Bu iki yönlü durum Dostoyevski’de görünme ve görünmemeye aynı anda hem istek duyulmasında hem de her ikisinden de korkulmasında izlenir. Gururu korumak için paranın, aşkın, mevkiinin faydasız kaldığı durumlarda yeraltına sığınılır. Bu sığınma bir yönüyle pasif direniştir. Modernliğin dayattığı akılcılığın, sorgusuz, koşulsuz ilerlemeci zihniyetin karşısında durur. Brombert’in dikkat çektiği üzere *Yeraltından Notlar*’da “Yeraltı adamı, kültür ve doğa arasındaki sorunlu karşılaşma noktasını somutlaştırır.”³⁶⁴ Bu bağlamda bir modern hayat, “hepimizin ölü doğduğu” ve “sözde kültürün” olumsuzluklarının yığılaştığı bir deneyim hâlini alır. Anlaşılabacağı üzere Dostoyevski’de mutluluk ve ilerleme fikirlerine karşı çıkma esastır.

³⁶¹ Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2015, s. 13.

³⁶² Meriç, *Kırk Ambar*, s. 262.

³⁶³ Shayegan, *Melez Bilinç*, s. 36.

³⁶⁴ Brombert, *In Praise of Antiheroes*, s. 38.

20. yüzyılda antikahraman örnekleri çoğalır. James Joyce'un *Sanatçı'nın Bir Genç Adam Olarak Portresi* (1916) adlı otobiyografik romanının başkişisi Stephen Dedalus, toplumla uyumsuzluğun simgesi olarak bu yeni kahraman algısının yapı taşları arasındaki yerini almıştır. İnsanlara yaklaşılamayan, kendi dünyasına çekilmiş, asi bir figür olarak artık romanın dünyasında “kahramanlığın” yitirildiğini ilan ediyor gibidir. Benzer şekilde Kafka'nın *Dava*'daki (1925) Josef K. ve *Dönüşüm*'deki (1915) Gregor Samsa'sı, Albert Camus'un *Yabancı*'daki (1942) Meursault'u, Jean Paul Sartre'ın *Bulantı*'daki (1961) Raquentin'i romanı, antikahramanın dünyası hâline getirir.

Bu çizgideki eserlerin genel görünümünü Pospelov şöyle betimler:

“20. yüzyılda çöküşün (dekadans'ın) fikirleriyle işlenmiş olan romanlarda çatışma, hiçbir çıkış yolu olmaksızın [ortaya] konmakta ve çoğu kez, son derece derin bir karamsar yorumla [dile] getirilmektedir. Örneğin Kafka'nın ‘Şato’ ve ‘Dava’ romanlarında, kişiliğin kendisi de düşünsel iktidarsızlık içindedir ve mücadele yeteneği yoktur.”³⁶⁵

Bireyin modern çağda dünyaya dair sınırsızlık ve merkezilik emniyetinin elinden alınması, sonsuzluk ve bütünlük arayışını ruha/soyuta döndürmüştür. Romantiklerin içe bakışının arkasında büyük oranda bu arayış vardır. Fakat ilerlemeci modernliğin ürünlerinin yıllar içerisinde hâkimiyetini attırmasıyla içsel bütünlük ümitleri de yersizleşmiş ve insanın hem iç hem dış âleminde birbiri ile çelişik parçalarla yaşayan bir varlık olarak hayatını devam ettirdiği bir soyut gerçeklik düzlemine ulaşılmıştır. Kundera, insanın kendi ürettiği güçlere yenik düşmesinden sonra kimsenin kolay kolay parlak “ikbal” hayalleri kuramaz hâle geldiğini ve bunun çarpıcı bir örneğinin Kafka'nın, “payına kadastro memurluğu düşen” başkişisi olan K.'da izlenebileceğini söyler. Modern çağın başında modernist içerikleri ile bir öncü olan *Don Kişot*'un hattını takip eden ve ondan üç yüz yıl sonra bu içeriğin kendi dönemi içindeki hikâyesini veren Kafka'nın K.'sını “köyüne kadastro memuru kılığında dönen Donkişot” olarak tarif eder.³⁶⁶

Esasen ilerlemeci modernlik anlayışı, bilimsel ve teknolojik gelişmelere paralel olarak genişleyecek bireysel özgürlükler ve yetkinleşmiş uygarlık fikri içinde, öte dünya fikrinden uzaklaşılır. İnsanlar bu dünyada yaşayacakları bir “cennet”i inşa etme

³⁶⁵ Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, s. 493.

³⁶⁶ Kundera, *Roman Sanatı*, s. 21.

idealine bağlanmaya çalışırlar. Fakat modernliğin bu konfor, zenginlik ve mutluluk hayali, umulduğu gibi bir pürüzsüz bir hayat gerçekliğine kavuşamaz. İnsanın düzenin yapıcısı rolünden aracısı rolüne geçişi modernist bir tavrın oluşmasına neden olur.. Bu durumu yansıtan romanları Kundera, “uç paradokslar dönemi”³⁶⁷ eserleri olarak ele alır. Joyce, Proust, Broch, Hasek, Musil ve Kafka gibi yazarları bu dönemin güçlü kalemleri olarak ele alır.

Antikahramanın roman özelinde dünya edebiyatındaki önde gelen örneklerinden biri de Robert Musil’in *Niteliksiz Adam*³⁶⁸ (1930) romanında karşımıza çıkar. Bu esere yakından bakmak 20. yüzyılın antikahraman profilini daha iyi anlamamızı sağlayacaktır. *Niteliksiz Adam*, Musil’in “insanın kendi ruhunun saklayabileceği bütün köşelerden kovulduğu”nu (s. 22) mizahı da elden bırakmadan gösteren romanıdır. Ütopik bir ülke olan İmpkralya “Hem O, Hem Bu veya Ne O-Ne de Bu” (s. 24) şeklinde ifade edilen bir anlayışla yönetilir. Modernliğin olumsuz sonuçlarına dönük derin eleştiriler bu imparatorluk aracılığıyla ortaya konur. Musil, “vidaları gevşemiş bir dünyayı anlatmaya, o dünyanın, bireyciliğin uçurumundaki çıkışsızlığını gözler önüne sermeye” (s. 26) çalışır. “Yabancılaşmış bir dünyadaki yalnızlığı” (s. 33) temel motif olarak işler. Bu bağlamda “tembel, muzır ve burnunu her şeye sokan” (s. 55), kız kardeşiyle ensest ilişki yaşama noktasında sapkın, “ahlaktan nefret eden bir bireyci olan” (s. 57) başkışisi Ulrich bir antikahramandır. Ernst Fisch, onun antikahraman çizimini şöyle betimler:

“ [Ulrich] ‘hiçbir nesneye, hiçbir Ben’e ve düzene kalıcı gözüyle bakmaz; bilgilerimiz her gün değişebileceğinden, hiçbir bağlanmaya inanmaz ve ona göre her şey sahip bulunduğu değeri yalnızca bir sonraki yaratma eylemine kadar koruyabilir.’ Ulrich, ‘olasılıkların insanı’ kimliğiyle gerçekliğin yıkıntıları arasında dolaşır.

[...] Bunun yanı sıra soğukluk, tepeden bakma, acımasızlık, zekânın keskinliği ve tepkisel bencillik gibi bireysel nitelikler de kişiliğinde çok belirgindir.”³⁶⁹

Ulrich, modernleşmenin vaadi ve ideali olan “nitelikli insan” profilinin tersine çevrilişinin vücut bulmuş halidir. Roman, Avrupa’nın siyasi,sosyal, askerî açılar başta olmak üzere hemen her cepheden çöküşe geçişi görüşüne paralel olarak insanın

³⁶⁷ A.e., s. 48.

³⁶⁸ Robert Musil, **Niteliksiz Adam I**, Çev.: Ahmet Cemal, 9 Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

³⁶⁹ Ernst Fischer, “Robert Musil”, Robert Musil, **Niteliksiz Adam I**, Çev. Ahmet Cemal, 9. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016, s. 54.

“niteliksiz insan”a dönüşmesinin öyküsünü verir. Bu eserle yazar, “birey ve sosyal yapı seviyesinde modernleşen insanın senkronik ve diyakronik boyutta kurduğu bütün yapıları sorgulaya”rak³⁷⁰ bireyi antikahraman kimliğine iten sebepleri açığa vurur. Eser, Aydınlanma çağında yükselen, iradesiyle ve aklıyla dünyayı avucunun içine aldığı var sayılan bireyin, artık tam tersi şekilde modernleşmenin oyuncağına dönüşmesini, bu ilerlemeci görünen sürecin birey üzerindeki yıkıcı etkilerinin dünya savaşlarıyla ne boyutlara ulaştığını ortaya koyar.

Milan Kundera, dünya savaşlarının birey üzerindeki etkileri üzerinde önemle duran bir başka isimdir. “uç paradokslar dönemi”nin ürünlerinin 20. yüzyıl başlarından itibaren özellikle de I. Dünya Savaşı sonrasında verdiğini ifade eder. Bu dönemde romanın eski serüvenci anlayışı ortadan kalmış, geleceğin tanımı belirsizleşmiş, suça bakış göreceleşmiş, komiğin durduğu yer ironiyle birleşmiş, kamusal alanlar ile özel alanların geçirgenliği öne çıkmış, yalnızlık bunalımı hat safhaya ulaşmıştır. Kundera bu dönemin 1980’li yıllarda dahi devam ettiği fikrindedir. 20. yüzyıl romanını kuran nitelikleri ise “oyunun çağrısı”, “hayalin çağrısı”, “düşüncenin çağrısı” ve “zamanın çağrısı” olarak dört temel üzerinde ele alır. Metinlerarası bir değerlendirme ile romanın, zamanın ruhunu yansıtırken kendisinden önce kaleme alınan başka yapıtlara cevap veren bir mektup niteliği kazandığını ve geçmiş roman deneyimlerini bünyesinde taşıdığını ifade eder.³⁷¹

Modernist romanın ortaya çıktığı 20. yüzyıl romancılığı bu metinlerarasılığın da farkındalığı içinde gelişir. Kundera, bütün bu seyir içinde romanda süreklilik gösteren temel şeylerden birinin ‘ben’ fikri olduğunu öne sürer:

“Bütün zamanların bütün romanları, ‘ben’in bilmececi üzerine eğilmişlerdir. Hayali bir kişi, bir kişilik yarattığınız andan itibaren siz kendiliğinizden şu soruyla yüz yüze gelmiş olursunuz: Ben nedir? Ben neyle kavranabilir? Bu, romanın roman olarak üzerinde yükseldiği temel sorulardan biridir. İsterseniz bu soruya vereceğiniz farklı cevaplarla roman tarihindeki farklı eğilimleri ve belki de farklı dönemleri ayırt edebilirsiniz.”³⁷²

³⁷⁰ Yunus Balcı, “Üç Adam: Niteliksiz Adam, Aylak Adam, Lüzumsuz Adam”, **UNESCO Mevlana Yılında Dil, Yazın, Deyişbilim Sempozyumu**, 02-05 Mayıs 2007.

³⁷¹ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 26-27.

³⁷² A.e., s. 31.

Yazar, ‘ben’in peşindeki arayışların her zaman “paradoksal bir tatminsizlikle” nihayete erdiğini belirtir. Burada modernist edebiyatın öncülerinden Kafka’nın ‘ben’ fikrini incelerken bizi antikahramanın bir tarifiyle buluşturur:

“Kafka’nın ‘ben’i algılayış tarzı tamamen beklenmediktir. K. hangi nedenle biricik bir varlık olarak tanımlanmıştır? Ne fiziksel görünüşü nedeniyle (bu konuda hiçbir şey bilinmez), ne biyografisi yüzünden (bilinmez), ne ismi yüzünden (ismi yoktur), ne anıları, ne merakları, kompleksleri yüzünden. Tutumu yüzünden mi? Özgür hareket alanı acınacak kadar sınırlıdır. İçinden geçen düşünceler yüzünden mi? Evet, Kafka, hiç durmadan K.’nın düşüncelerini takip eder ama bunlar özellikle içinde bulunulan duruma doğru yöneltmiştir: O durumda acil olarak yapılması gereken nedir? Sorgulamaya mı gitmeli, yoksa kaçmalı mı? Rahibin çağrısına uymalı mı uymamalı mı? K.’nın bütün iç hayatı onu tuzağa düşüren durum tarafından yutulmuştur ve bize bu durumu (K.’nın anıları, metafizik düşünceleri, başkaları hakkındaki görüşleri) aşabilecek hiçbir şey açıklanmamıştır.”³⁷³

Modernist roman ve antikahraman karşımıza sıkça Kafkavâri veya Kafkaesk bir atmosferde çıkar. Bu yüzden Kafka’nın kişilerinin ve kurgularının insanı uçsuz bir labirent içinde ne yana gideceğini bilmez hâlde, her taraftan kısıtlanmış bir konumda pasif, direnç gücünden yoksun ve kuşatılmış olarak ele alış tezimiz için önemlidir. Zira antikahramanlar, Kafka’nın ısrarla işlediği şekilde toplum/kamuoyu ve yargının duvarları ile örülü bir labirentte kaybolmuş kişilerdir. Çeşitli iktidar türleri ile karşı karşıya gelen bireyin çıkışsızlığı, suça zorlanması, ne olduğunu bilmediği ve kendisine ait olmayan soyut suçlarla boğuşması, hayatını üzerine inşa ettiği değerlerin ve birikimlerin birer hata olarak işlevsiz hâle gelmesiyle boşluğa düşmesi, yaşamının adeta kötü bir şakaya dönüşmesiyle ve bütün bu tablonun oluşturduğu acılı ve korkunç komiklik Kafkaesk’in başlıca görünümlerini verir. Kundera Kafkaesk’i ortaya çıkaran etmenlerle ilgili şöyle bir değerlendirme yapar:

“*Kafkaesk*, daha çok insana ve dünyasına dair temel bir olabilirliği, tarihin belirlemediği, insana neredeyse sonsuza kadar eşlik eden bir olabilirliği temsil ediyor gibi görünüyor. [...] Modern tarihte geniş sosyal boyutlarda *Kafkaesk* üreten eğilimler var: İktidarın gitgide merkezîleşerek kendini kutsallaştırma eğilimi göstermesi; bütün resmî kurumları *ucu bucağı olmayan labirentlere* çeviren sosyal etkinliklerin bürokrasiye hapsolması; bunun sonucu olarak bireyin kimliksizleştirilmesi. [...]

Demokratik toplumlar da kimliksizleştirme ve bürokrasileştirme sürecinden geçmişlerdir; bütün bir gezegen bu sürecin sahnesi haline gelmiştir. Kafka’nın romanları bunun düşsel ve hayalî bir abartısıdır.”³⁷⁴

³⁷³ A. e., s. 33-34.

³⁷⁴ A. e., s. 106.

20. yüzyılda kahraman fikrinin devre dışı bırakılması sürecinde Hasek'in *Aslan Asker Schweik* (1920) adlı romanı da önemli bir örnek olarak anılır. Brombert, bir antikahraman olan Schweik'in asker kimliği ile bir "kahraman" olarak sunulması gerekirken onun yerine "çaresiz bir kurban" konumunda işlenmesini şöyle değerlendirir:

"Hasek'in romanında antikahramanlık basit bir karakter tipolojisi meselesi değildir. Amaç sadece pasif direnişin erdemlerini vurgulayarak bireysel kahramanlığı sorgulamak değildir. Söz konusu olan, yüzyıllar boyunca savaşı yüceltmeyi mümkün kılan değerlerin radikal bir feshidir."³⁷⁵

Fakat, Hasek bunu, kurguladığı antikahramana bir entelektüel bilinç yükleyerek yapmaz. Schweik "idiot" olarak betimlenir. Yaşadığı çağa, dünyaya ve insanlara karşı Dostoyevski'nin romanlarında gördüğümüz hiper bilinç ile bakmaz. Brombert, entelektüel bilinç yoksunluğunun Schweik'in antikahraman olmasını engelleyici olmadığını öne sürer. Başkişinin yerleştirildiği kurgu içinde anlatıcı veya yazar, bu perspektifi başka öğelerle tamamlayacaktır. Antikahramanın bir kurban, bir maruz kişi olarak kapıldığı akışın niteliğinin aktarılma biçimi, bu noktada destekleyicidir.³⁷⁶

Antikahraman kişilikleri ile bir klasik hâline gelen Albert Camus, klasik-gerçekçi romanın "büyük eserler" ortaya koyabilme ölçüsü olarak "büyük yaşamlar" ve "büyük tipler" arayışına dikkat çeker.³⁷⁷ Kendi sanatını da bu çizginin karşısına yerleştirir. *Yabancı* romanı, Meursault adlı başkişisi ile bizi dünya edebiyatının önde gelen antikahraman örneklerinden biriyle tanıştıır. Annesinin ölüm haberini büyük bir tepkisizlikle karşılayan ve aynı donuklukla onu defneden Mersault, birkaç gün sonra kendini bir aşk ilişkisine bırakır. Nedenini bilmeden, "öylesine" işlediği cinayet ise onun için benzer bir edilgenlikle sunulur. Romanın ikinci bölümündeki yargılanmasında ise kendini savunmak için hemen hiçbir şey yapmaz, güneş ışığının parıltısı yüzünden cinayet işlediğini söyleyerek toplum nazarında mantıklı bulunamayacak bir gerekçe ile durumunu anlatırken idama mahkûm edilmeyi dahi önemsemez. Camus, bu antikahraman ile çarpıcı bir duyarsızlık, edilgenlik,

³⁷⁵ Brombert, *In Praise of Antiheroes*, s. 71.

³⁷⁶ A.e., 77.

³⁷⁷ Albert Camus, "Ayaklanma ve Roman", *Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi*, Çev.: Orhan Gürsel Dönemli Yayıncılık, 1988, s. 656-658.

yabancılık, soyutlanmışlık ve saçmaya kaçış örneği vermiş olur. Dolayısıyla kendinden sonraki antikahramanlara metinlerarası düzlemde etki eder.

Albert Camus'un *Sisifos Söyleni*³⁷⁸ (1942) adlı romanında ise eylemin saçmalığı ve çabanın kaçınılmazlığı bağlamında kullandığı Sisifos imgesi, bize hem bir mahkûmiyeti hem de yenilgiye uğrayacağını bildiği hâlde başkaldırmaktan geri durmamayı bir arada verir. Sisifos Efsanesi³⁷⁹ tanrılar tarafından cezalandırılan insanın biteviye olarak bir kayayı dik bir yamaçtan yukarı itişini ve tam tepeye ulaşma noktasına gelindiğinde kayanın yeniden aşağıya yuvarlanmasını hikâye eder. Sonsuza kadar sürecek bu ceza, Sisifos'un laneti olmuştur. Bıkmadan, kayanın tepeye ulaşamayacağını bile bile, adeta kendisi de bir kayaya dönüşerek eylemini sürdüren Sisifos, modern bireyle ilişkilendirilir ve çoğu kere “bilinç” ile özdeşleştirilir. Bilincin, yaşamın anlamsızlaşmasına ve yüküne rağmen direnmekten vazgeçmeyişi işaret eder. Sisifos figüründe karşımıza çıkan kahraman modeli, yenileceğini, mahkûm olduğunu bile bile kendine verilen kaderi, cezayı bir başkaldırı duyarlılığı ile çeken bir antikahraman tipolojisi çizer. Kesintisiz rutinin ve her türden ödevin ağırlığı altında ezilen, dayatılan bütün çizelgelere uysa bile kendini ideale, tepe noktasına taşıyamayacak bireyi örnekleyen antikahramandır. Sisifos yeraltına hapsedilmiştir, modern birey ise bilincine. Böylece hayatın kendisi bir ceza görünümü almıştır. Üstelik Sisifos bu cezadan garip bir haz duymaktadır. Antikahraman da öyle.

Dünya edebiyatında antikahramanın dikkat çeken örneklerini verenlerden biri de Max Frisch'tir. Yazarın *Stiller* (1954) romanında hapisane kavramı modernist bir eleştiri imgesi olarak yer alır. Hapishane kurumundan çok, “benlik hapishanesi”nin kuşatıcılığına dikkat çekilir. Benliği saran hapishane duygusunu kabul etme, hatta onu sevme yolunda bir eğilimin arka planı araştırılır. Bu benlik hapishanesinin farkına varma ve onu kaçınılmaz şekilde kabul etme, kişinin kendini tanımasıyla başlar. Kendini tanıyan insan, başarısızlıklarıyla, kusurlarıyla yüzleşir ve bütün bunların benliğini bir hapishaneye dönüştürdüğünün ayırdına varır. Antikahraman, böyle bir bağlamda kimi zaman bir keşiş hayatını benimser gibi toplumdan soyutlanarak iç bakışını derinleştirebileceği bir ortam arar. Brombert, temelde bütün eserlerinde

³⁷⁸ Albert Camus, *Sisifos Söyleni*, Çev.: Tahsin Yücel, 45. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2020.

³⁷⁹ Ramazan Adıbelli, “Sisifos Miti ve Bir Hermenötiğin Hermenötiği”, *bilimname* XXXV, 2018/1, 7-47, (Çevrim içi), <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/416731> 2 Eylül 2019.

“modernlik sorununa” eğilen Frisch’in antikahramanlarının, bu izolasyonunda nihai bir iyileştirici, ehlileştirici olmadığına, yaşamın “parçalanma ve süreksizlik” ile çevrelendiğini gördüklerine vurgu yapar.³⁸⁰

Ele aldığımız bu örnekler, antikahramanın gelişimini izleme noktasında önemli köşe taşlarını vermektedir. Avrupa edebiyatı ekseninde ortaya çıkan bir karakterizasyon şekli olarak antikahraman, Türk edebiyatında da Tanzimat’tan itibaren çeşitli özellikleri ile inşa sürecine girmiştir.

3.4.3. Türk Edebiyatı İçerisindeki Seyri

Batı ile temasların bir neticesi olarak başlayan modernleşmenin edebiyatımıza getirilerinden biri de romandır. Doğu edebiyat geleneği dairesinde bizim edebiyatımızda romana rastlanmamakla birlikte hikâye ihtiyacını karşılamak üzere manzum ve mensur, yazılı ve sözlü geniş bir külliyat oluşmuştur. Mustafa Nihat Özön, Türk romanının gelişimini ele almadan önce eski edebiyatımızın hikâye geçmişini, “manzum hikâyeler (örn:Leyla ile Mecnun), nesir hikâyeleri (örn: Hüsün ve Dil), halk arasında yazılışından okunan hikâyeler (örn: Letaifname), ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler (örn: Kalyopi’nin Següzeşti), zümrelerin kendi amaçlarına uygun şekle koydukları hikâyeler (örn: Hazreti Ali Cenkləri)” şeklinde tasnif eder.³⁸¹ Bütün bu hikâye örneklerinde kahramanı klasik manada “ideal”i temsil eden kişi olarak bir kutsala, bir davaya ya da bir aşka kendini adanmış olarak buluruz. Kahramanın serüveni sınavlar ve zaferlerle dolu bir hat üstünde seyreder. Sonunda ölüm bile olsa bu, arkasında destansı bir ders bırakır. Görüldüğü gibi geleneksel hikâyemizin kahraman modeli, romanın sorunsal bireyinden oldukça farklıdır. Bu bağlamda antikahramanın Türk romanındaki oluşum ve gelişimini Tanzimat’tan 1950’ye kadar ve 1950-1980 yılları arasında olmak üzere iki aşamalı olarak değerlendireceğiz.

3.4.3.1. Tanzimat’tan 1950’ye Antikahramanın Oluşumu

Berna Moran, “Roman [Batı’da] 19. yüzyılın sonlarına kadar burjuva sınıfının özlemlerini, kaygılarını, umutlarını, savunduğu ahlakı ve değerleri dile getiren bir

³⁸⁰ Brombert, *In Praise of Antiheroes*, s. 85-96.

³⁸¹ Özön, *Türkçede Roman*.

edebiyat türü olarak devam etti; bize ise roman, ‘özümseyemediğimiz’ Batı hayat tarzının bir parçası olarak geldi.”³⁸² der. Ahmet Ö. Evin, 19. yüzyılda geleneksel halk hikâyelerinin yalnız meddahlar tarafından anlatılan sözlü ürünler olmaktan çıkarak basılmaya ve okuyucu bulmaya başladığına dikkat çeker.³⁸³ Bu hikâyeler, romandan farklı bir geleneğin parçalarıdır. Osmanlı’nın da içinde bulunduğu Doğu edebiyat geleneğinde roman türüne rastlanmamasının, bu türün bizim edebiyatımızda oluşmamasının nedenleri üzerinde pek çok yazar, eleştirmen ve araştırmacı durmuştur.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın bu konudaki görüşleri bireyin dünyayı duyuş ve yaşayışıyla ilişkili olduğundan tezimiz için önemlidir. Tanpınar, “Romana ve Romancıya Dair Notlar”³⁸⁴ makalelerinde bizde ilk romanın Namık Kemal’in *İntibah*’ı olduğunu söyler. Eski edebiyat geleneği içinde tek tek parlak nesir parçaları üretilmişse de bunların bir çizgi oluşturmaktan uzak olduğunu ve eski sanat anlayışımızın şiirle örüldüğünü ifade eder. Bu minvalde romanın bize dışarıdan geldiğini, Batı’dan alınmış bir tür olduğunu, kendi nesir geleneğimizin tekamülü sonucu ulaştığımız bir merhale olmadığını, hatta edebiyatımıza ilk örneklerinin 1870’lerde verilmesi göz önüne alındığında en son giren tür olduğunu söyler.

Bizde romanın gelişememe sebeplerini ise beş noktada ele alır. İlk olarak Doğu medeniyetinin insana, insanın psikolojisine eğilmemesi, içe bakışın olmaması, roman gibi bireyin iç dünyası odağında gelişen bir türün var olmasını engellemiştir. İkinci olarak bu içe bakışla bağlantılı şekilde Hristiyanlıktaki günah çıkartma kültüründen gelen, itiraf ve ifşa etme anlayışının Müslüman yaşamının prensipleriyle uyuşmaması dolayısıyla romanın gelişmemesini ele alır. Cemil Meriç de bu konuda Tanpınar’ın dikkatlerini paylaşır ve genişletir: “Roman başlangıcından itibaren, bir ifşadır. Osmanlı’nın ne yaraları vardır, ne de yaralarını teşhir etmek hastalığı. Hikâyeleri ya bir destan parçasıdır, yahut hisse alınacak bir kıssa.”³⁸⁵ Tanpınar, üçüncü olarak kolektif bir kültürü hâkim olduğu Doğu’da “fert” fikrinin ortaya çıkmamasını, bireyin derinliklerine yabancı kalmayı sayar:

³⁸² Nezir, “Roman, Kesin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür”, s. 173.

³⁸³ Ahmet Ö. Evin, **Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi**, Çev.: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 19-45.

³⁸⁴ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 58-70.

³⁸⁵ Meriç, **Kırk Ambar**, s. 287.

“İnsanı şartlarıyla beraber almağı bilmedikleri için ferdin cahili idiler. [...] Ferdi inkâr eden ve hayata göz yuman bir telakkî elbette ki, insanın etrafında dönen bir sanat geleneğini tek başına kuramazdı. Türk hikâyesinin değişebilmesi için ferdin kıymetlenmesi lâzımdı. Modern roman, ferdin üzerinde döner. Eski ise hayat ve kader karşısında ferdin hürriyetini değil, mevcudiyetini bile kabul etmez. Bir hayal perdesindeki gölgenin macerası ancak bizi bir hikmete eriştirmek için ehemmiyetli olabilir.”³⁸⁶

Adı geçen makalede Tanpınar bizde romanın gelişmemesinin bir başka sebebini ise “trajik” duygusunun kültürde yer edinmemiş olmasıyla ilişkilendirir. Trajedinin oluşmasını engelleyen “hikmet” anlayışıdır. Kader karşısında insan, çaresizlik içine düşecekken hikmete tutunur ve bu da onun psikolojik olarak kendisiyle meşgul olmasının önüne geçer. Tanpınar’ın dikkat çektiği sebeplerden biri de kadın erkek ilişkilerindeki kaç-göç durumudur. Hayatın birer yarısını temsil eden kadın ve erkeğin canlı bir temas hâlinde eski edebiyatımızda var olmaması, romanın dünyasına yönelmeye manidir. Bu yüzden romanın ilk örneklerinde kadınlar ancak cariye, akraba, gayr-i müslim, yabancı olarak görünürler. Sayılan bütün bu sebepler bir arada düşünüldüğünde romanın edebiyatımızda yer edinebilmesi için tek tük bireysel dikkatlerin ve kabiliyetlerin ötesinde bütün bir medeniyet/kültür dairesinin “bütün bir an’nenin yardımına, bizden evvel hazırlanmış bir yığın terkinin bizimle beraber çalışmasına” gereksinim duyulur.³⁸⁷

Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Roman”³⁸⁸ adlı makalesinde ise Türk insanını hem birey olarak hem de toplumsal bağlamda kuşatan ve resmeden güçlü bir romanın kurulamayışına dikkat çeker. Bu konudaki eksikliğin sebeplerinin Batı etkisi, yazarların toplumla ilgili olmayışı ve samimiyet yoksunlukları gibi yanlış noktalarda arandığı tespitinde bulunur. Romancıların ne toplumla ilişkilerinde bir eksiklik ne de Batı ile temas ve etkilenme durumlarında bir gariplik görür. Tanpınar, güçlü bir Türk romanının kurulamayışının esas sebebini sanat hayatımızın “dağınık” ve “fakir” olmasının yanında esas itibarıyla yeni edebiyatın toplumsallığı kovalayan bir fonda gelişmeye zorlanmasında, dolayısıyla böyle bir atmosfer içerisinde “fert”i yakalayıp kuşatacak ve ferdin dünyasını keşfe soyunacak romancıların yetişmemesinde bulur. Bireyin ve bireyselliğin romanın dünyasında ağırlık kazanması gerekliliğini

³⁸⁶ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 61.

³⁸⁷ A.e., s. 60-62

³⁸⁸ A.e., s. 47-54.

vurgulayan Tanpınar, bu yaklaşımını yazar bir arkadaşına dair düşünceleri etrafında şöyle ifade eder:

“Bütün gençliğinde ona bunu tavsiye etmişlerdi. ‘Halka karışın, köye, kasabaya gidin... Yalnız orada hakikat vardır...’ Hiç kimse ona dememişti ki, ‘Sen tek başına bir realitesin, bu realiteyi bize anlat. Yaşadığın saati, duyduğun günü, her gün içini parçalayan sızıları ve her akşam sana yaşamak aşkını veren ümitleri anlat, ayrıldığın yüzler, gördüğün manzaralar... Hasret ve gurbetlerin bize yeter, çünkü biz biliyoruz, senin benliğinde bütün bir Türk iklimi, bütün bir Türk cemiyeti, hatta bunların arasında bütün bir insanlık var, onları konuşur, yani kendini konuşur. Söyleyeceğin yalan bile bizim için kıymettir. Elverir ki güzel yazasın. Madem ki roman yazacaksın, evvelâ, her şeyden evvel bir roman işçisi ol.”³⁸⁹

Tanpınar’ın bu cümleleri, 1950 öncesinde romanın, büyük oranda toplumsallığı yüklenmesine rağmen bir taraftan da bireye eğilme yolunda olduğunu gösterir. Romanın özerkliğini kazanma süreci olarak okuyabileceğimiz bu cümleleri örnekleyen eserleri ile Tanpınar, roman başkışilerinin antikahraman olarak ortaya çıkma koşullarını hazırlayanlardan biridir, diyebiliriz. *Mahur Beste* (1944) bu tespitin vücut bulmuş hali olarak Türk romanında antikahramanın dünyasına yer açar, bireyi çelişkileri ve zayıflıkları ile merkeze alan yeni bir kapı aralar.

Roman, barındırdığı zengin dinamikler sayesinde yazar, okur ve eleştirmenlerin her dönemde en çok dikkatini çeken türlerin başında gelir. Pek çok araştırmacı, yazar ve eleştirmen romanın gelişimini ele alırken bu türün edebiyatımıza Batı’daki gibi feodal bir düzenin kırılışı sonucu girmediğine dikkat çeker:

“Türkiye’de roman batıdakine benzer iktisadî ve toplumsal şartlar altında, yani feodal düzenden kapitalist düzene geçiş döneminde burjuva sınıfının doğuşu ile bireyciliğin gelişme süreci içinde, metin düzeyinde de edebî türlerin geçirdiği evrimle ortaya çıkmadı. XIX. yüzyılın ikinci yarısında batılılaşma hareketi içinde, büyük ölçüde batıdan esinlenilerek, ama şüphesiz yerli geleneğin barındırdığı malzemeden, yerli toplum ve ahlak değerlerinin biçimlendirdiği bir ortamda beslenerek ortaya çıkıp gelişti.”³⁹⁰

Roman, burjuva sınıfının yükselişine paralel bir gelişim seyrettiği Batı’dan farklı olarak, böyle bir sınıfa sahip olmayan bir toplumda kendine has bir neşet etme zemini bulur. Batı’dan çeviri ve uyarlamalardan kısa sürede telif eserler verilmeye başlanır. Bir taraftan Batı medeniyetini kuşanma, bir taraftan kendi kimliğini koruma yönünde bir eğitim seferberliği mantığı içinde gazetelerde tefrika edilen romanlar önemli birer araç olur. Bu doğrultuda başlangıçta romanlar karakter niteliğinde

³⁸⁹ A.e., s. 53.

³⁹⁰ Nazan Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 17.

katmanlı kişiler yerine, tek yönlü, temsil rolü öne çıkarılan tiplerle dolar. Bu süreç, “edebiyat ile içinde üretildiği toplum arasında kopmaz, yadsınamaz, reddedilemez bağların mevcut olduğu gerçeği”³⁹¹ etrafında gelişir.

Tanzimat dönemi boyunca romanın çerçevesi didaktik ve gerçekçi bir çizgide ilerlerken bir yandan toplumun aksayan yönlerine eleştirel bir bakış da geliştirilir. Böylece görücü usulü ile evlilik, kölelik, cariyelik, eğitim, çalışma ahlakı, tarihi olaylar, geleneksellik gibi konular Batılılaşma sorunsalı etrafında işlenir. Yazarların ortaya koydukları problemlere sundukları çözümlerin faili durumundaki başkişiler ise tek boyutlu, psikolojik derinlikleri olmayan, idealleştirilmiş yahut idealin altını çizmek için ona tam olarak zıt bir profilde çizilmiş, çoğu alafranga züppe tipler olur. Tanzimat romanı kişileri için Nihayet Arslan şu değerlendirmeyi yapar:

“Romanlardaki kişiler, genellikle bir birey olarak var olamayan, güçsüz, gelişme göstermeyen kişiliklerdir. Çünkü onlar tek başlarına var olabilecek bireysel özelliklere sahip değildirler. Aile bu kişileri kuşatan eski ideal toplum düzeninin ifadesidir.”³⁹²

Batı medeniyetinin kendini ifade aracı olarak görülen roman, Tanzimat yazarlarınca “fayda” ekseninde işlenmeye çalışılır. Roman, Batı dünyasına ayak uydurmada bir yardımcı olarak görülür ve kullanılır. Tanzimat’tan günümüze en gözde meselelerden biri olan Doğu-Batı, eski-yeni çatışması merkezinde kimliğini yitirmeden medenileşmeyi ve terakkiyi gerçekleştirme yolları işlenir. Tanzimat aydınlarınca eskiyi temsil eden Doğu’nun geleneksel pek çok yönü terkedilmeye, yeniyi temsil eden Batı’yla uyum sağlanmaya çalışılır. Şemseddin Sami, Namık Kemal, Ahmet Midhat, Hüseyin Rahmi gibi isimlerden başlayarak roman, toplumu yeniyi benimseyecek surette eğitmede bir vasıta olarak kullanılır.

Nurdañ Gurbilek’in Harold Bloom’dan esinle kullandığı “etkilenme endişesi” bu yenileşme çabalarına eşlik eder. “Tüm dikkatini ‘ruh’u ya da ‘hars’ı etkilenmenin dışında tutmaya yöneltmiş, kapılmaya karşı koymayı temel ilke edinmiş bir edebiyatta ‘etkilenme’ daima ‘kötü etkilenme’ anlamını içinde taşır.” Batılılaşırken özünü, kimliğini kaybetme kaygısı, kötü bir kopyadan ibaret olma tereddüdü yenileşmeye eleştirel bir yaklaşım olarak belirir. Bütün bu çabaları, huzursuzlukları ve ikilemleri bünyesinde taşıyan romanda, karşımıza çıkan başkişi karakterizasyonu ikilemli, Batılı

³⁹¹ Köksal Alver, “Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, Ed. Köksal Alver, **Edebiyat Sosyolojisi**, 3. Bs., Ankara, Hece Yayınları, 2012, s. 11.

³⁹² Arslan, **Türk Romanının Oluşumu**, s. 482.

olmaya çalışan, fakat Doğulu özünü koruma gayretinde, tereddütlü ve tutarsızlıklarla örülü kişiler olarak belirirler. Batı'nın, fetheden/eril Doğu karşısındaki fethedilen/dişil konumu Osmanlı'nın modernleşme sürecinde değişmeye başlar. Batı teknik üstünlüğü ile Doğu'yu fetheden bir görüntü kazanır. Dolayısıyla etkilenen, dişil olarak anılan artık Doğu'dur. Yazarlar bu değişimdeki sancıları taşırlar. Roman bu noktada bir etkilenme ya da etkilenme endişesi içinde yaşayan kişilerle dolar.³⁹³

Bihruz (*Araba Sevdası*), Hakkı Celis (*Kiralık Konak*), Mümtaz (*Huzur*), Selim (*Tutunamayanlar*) gibi pek çok roman kişisi okuduklarından etkilenmenin çeşitli boyutlarını yansıtır. Bu kişi kadrosunu ayrıntılı şekilde incelediğimizde karşımıza büyük oranda antikahramanı hazırlayan özellikler taşıyan ya da bizzat antikahraman olan başkişiler çıkar. Yazarlar kimi zaman Hakkı Celis'de şahit olduğumuz üzere kişilerini kötü etkilenmeden son dönemeçte kurtarırlar ve karaktere “örnek” olma rolü yüklerler. Modernizm içinden seslenen romancılar ise Selim'de olduğu gibi etkilenmeyle -yolun sonu ölüme de varsa- daha derinden yüzleşir, hesaplaşır ve onu kabul ederler.

Jale Parla ise *Babalar ve Oğullar*'da Modern Türk edebiyatının oluşumunda, toplum üzerinde bir baba misyonu olan siyasi otoritenin silikleşmesinin edebiyata etkilerine dikkat çeker. Bu otorite boşluğunda gelişen oğullar konumundaki yazarların, toplum karşısında bir baba misyonunu üstlendiğinin altını çizer. Bu süreçte hayat karşısında tecrübesiz, babasız roman kişileriyle dolan eserleri “babasızlık sendromu”nun birer ürünü olarak ele alır.³⁹⁴ Parla'nın geniş bir toplumsal ve tarihsel bir süreç içinde değerlendirdiği “babasızlık sendromu” yaşayan kişiler, ya zorlayıcı bir ideallik kalıbına sokulur ya da bir uç nokta olarak sunulan züppe tipi çerçevesinde işlenir. Batı karşısında güçlü bir baba rolünü yüklenecek mevkilerin boşalması, zayıflaması romanlarda babasız, savrulan, güçsüz, tecrübesiz oğulların talihsizlikleri üzerine kurulur. Bu noktada Parla'nın görüşleri Freud'un psikolojik değerlendirmeleri, ile paralellik taşır. Freud, çocuğun korunma ihtiyacını karşılama noktasında babanın önemini vurgular, baba rolünün çocuktaki dinî ve mistik ihtiyaçları karşılayıcı nitelikte olduğunu savunur. Baba otoritesi gücü, koruyuculuğu ve kuşatıcılığı ile çocuğun

³⁹³ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 33.

³⁹⁴ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 115-120.

kendini güvende hissederek bütün ihtiyaçlarını karşılayabilecek bir kaynak görünümüyle sağlıklı bir psikolojik gelişimi destekler.³⁹⁵

Bu destekten yoksun kalan Tanzimat yazarları nasıl Batılılaşacağı konusunda okura yol göstermeye ve toplumu yanlış Batılılaşmanın doğuracağı sorunlardan korumaya çalışırlar. Osmanlı ahlakını ve İslam çizgisini muhafaza ederek modernleşebilen ideal kahramanlar çizmeye yönelirler. Bunu yaparken zıtlıkları bir arada gösterme yolu çokça tercih edilir ve “doğru” şekilde Batılılaşan kahramanın karşısına bir de “yanlış” Batılılaşan alafranga tipler yerleştirilir. Bu iki tip, bir tablo üzerinde eşleştirilir gibi hemen her konuda kıyasa sokulur. Orhanoglu, Tanzimat döneminin roman kahramanlarının genel görünümünü şöyle özetler:

“Özellik niteliğine henüz yaklaşamayan Tanzimat dönemi kahramanı, olumlu ya da olumsuz bakış açılarıyla tutunabildiği kimi bilinç alanlarına sahiptir. Ancak bu bilinç alanları, bizzat kahraman tarafından seçilmiş, tercih edilmiş değildir. Aksine yaşantıların seyrine ve yazarın amaçlarına göre şekillenirler. Eksik ya da yanlış anlaşılmış; göndereninden ya da nesnesinden kopuk imgeler, sembolleştirilmiş; nedensellikten uzak amaçlarla oluşturulmuş bu bilinç alanları, kahramanın görünen özelliklerindendir.”³⁹⁶

Parla, yazarın kişiler üzerindeki bu aşırı müdahalesinin arkasında Türk romanının “camiacı bir kültür içinde beslenen idealist bir dünya görüşünün ve bilgi kuramının ürünü” olarak doğuşunun payına dikkat çeker. Bir “yenilikçi ve reformcu” olan Tanzimat yazarlarının, “eğitilecek bir halk ve siyasi vasisini kaybetmiş bir kültürün acil vasi gereksinimi”ni karşılama görevini üstlendiğinin altını çizer.³⁹⁷ Bu dikkatle bakıldığında roman başkışilerinin özellikle Tanzimat döneminde zorlayıcı birer idealleştirmeye tabi tutuldukları gözlenir. Yazar, babasız kalmış başkışiyi bir baba edasıyla başına gelen zorluklardan kurtarır, yanlış Batılılaşmadan korur. Kendi kültüründen kopanları ise züppe tipler olarak çizerek hep bir cezalandırmaya tabi tutar.

Ahmet Midhat’ın *Felâh-ı Beyler* romanı bize alafranga züppe tipinin ilk örneğini verir. Yazar, yanlış Batılılaşan tipin karşısında yer alarak ona söz ve yaşam hakkı tanımaz. Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* ve Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın *Şipsevdi* gibi eserlerinde de görüldüğü üzere Batı’nın bir kopyası olma derdine düşen kahraman kaybetmeye, komik durumlara düşmeye mahkûmdur.

³⁹⁵ Freud, *Uygurluğun Huzursuzluğu*, s. 13.

³⁹⁶ Orhanoglu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s. 225.

³⁹⁷ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 13-14.

Felatun'un, Bihruz'un ve Meftun'un Batı taklitçiliğini aşırıya kaçırarak "alafranga züppe"ler olarak ayrı bir kahraman zümresi oluşturduğu izlenir.

Antikahramanın Türk edebiyatındaki oluşum sürecini ortaya koyabilmek için Türk edebiyatında çokça rastlanan alafranga züppe tipinin örneklerine eğilmemiz gerekir. Çünkü bizi ideal kahramandan, kahraman ol(a)mayan başkışilere, oradan da antikahramana götüren yolun ilk basamaklarında züppe tipi vardır.

Ahmet Midhat Efendi'nin *Felatun Bey ile Rakım Efendi*³⁹⁸ (1875) romanı, alafranga züppe Felatun Bey'in kötüye giden hayatıyla ona bütünüyle zıt olarak çizilen, her şeyiyle ölçülü ve yetenekli, Batılılaşmayı bünyesinde bir senteze dönüştürdüğü iddia edilen Rakım Efendi'nin yükseliş öyküsünün mukayesesine üzerine kuruludur. Eser, Türk romanının ilk alafranga züppesi olan Felâtun Bey'in tanıtımıyla başlar. Felâtun alafrangalılığıyla övünen bir babanın elinde, annesiz, Fransız dadılar tarafından büyütülür. Tembel, kibirli, gösteriş meraklısı, mirasyedi bir alafranga olarak nitelenir. Kalemde çalışmakla birlikte, iş yerine "haftada ancak üç saat" uğrar, kalan vaktini giyinip süslenmekle, kendini göstermek için mesire yerlerinde ve Beyoğlu'nda gezip tozmakla geçirir. Rakım'ın tam zıttı olarak mirasyedi, cahil, müsrif, yozlaşmış, tembel, dirayetsiz, halktan kopuk vb. özelliklerle donatılarak sunulur. Buradaki amaç, Rakım'ı öne çıkarmak ve doğru örneği, yanlış örnekle onaylatmaktır. Ne var ki yazarın Rakım'dan yana bütün çabalarına karşın Felatun, romanın eş kahramanı olarak Rakım'ın yanına yerleşir ve yıllar içerisinde Rakım'dan daha çok akılda kalan, daha çok konuşulan karakter olur. Bunun nedeni bütün aksaklıklarına ve abartılarına rağmen, Felatun'un toplumsal çehrenin temsili noktasında daha kanlı canlı olmasında aranabilir. Abdullah Uçman, Ahmet Mithat'ı en çok dikkat çeken eserlerinden biri olan bu romanın genel hatlarını ve önemini şöyle ifade eder:

"Felâtun Bey ile Rakım Efendi romanı edebiyatımızda alafranga tipi işleyen ilk eser olması bakımından ayrı bir önem taşımaktadır. Batılılaşmayı yanlış anlayan ve yanlış değerlendiren, bunları sadece giyim kuşam, eğlence ve Frenkçe kelimeler kullanmaktan ibaret gören ve böylece alafranga olduğunu zanneden bu tipin benzerleri, daha sonraki yıllarda başka romancılar tarafından da sık sık ele alınıp işlenecektir. Ahmet Mithat Efendi romanında alafranga tipin karşısına Batı kültürü ile Osmanlı kültürünü birleştirmiş ideal bir tip olan Rakım Efendi'yi çıkarmış, roman

³⁹⁸ Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, 5. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.

boyunca bu iki tipin birbirine zıt çeşitli vasıflarını mukayese etmek suretiyle de her iki tip hakkında okuyucuda belli bir kanaat uyandırmaya çalışmıştır.”³⁹⁹

Rakım, kendi kendini yetiştiren, günden güne zenginleşen, zeki, çalışkan, Batılı zevkleri ve davranışları olması gerektiği ölçüde edinmiş bir ideal olarak konumlandırılmaya çalışılır. Bir model olarak geleneksel kahraman tipinin devamı niteliğinde topluma örnek oluşturma rolünü üstlenmiştir. Felatun ise kahramanlık özellikleri üzerinden sıyrılmış züppe tipidir. Bir antikahraman gibi hayatta hep komik duruma düşer, hep kaybeder. Ne var ki bu dış koşullar içindeki yenik profilin psikolojik derinliği ve bilinç düzeyinde entelektüel sorunları yoktur. Ayrıca eğlence ve gösteriş düşkünü, entelektüel olarak zayıf, şıklık meraklısı gibi özellikleri ile pikaro ve dandy özelliklerini iç içe taşır. Bu nitelikleri ile züppeler, romanın merkezinde sorunsal bireylerin yerini güçlendirir ve antikahraman için yol açıcı olur.

Recaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası*⁴⁰⁰ (1886) adlı romanı züppe tipinin bir diğer örneğini taşır. Jale Parla, bu romanı Türk edebiyatı içerisinde “gerçek anlamda ilk modern roman” olarak niteler. Modern kavramının ise “çağının bilinç kargaşasına, bu bilincin dışından alternatif bir bilinçle bakabilen” eserler için kullanılması gerektiğini ifade eder.⁴⁰¹ Eserde bu kargaşayı yaşayan kahramanın durumu Bihrüz Bey’in yaşadıkları üzerinden sergilenir.

Araba Sevdası, Bihrüz Bey’in alafranga hayatının gülünçlükleri üzerine kurulmuştur. Eski bir Osmanlı paşasının oğlu olan Bihrüz Bey, yirmili yaşlarında, kibarlık ve şıklık meraklısı, Beyoğlu’nun en pahalı terzilerinden giyinen, yarı bozuk bir Fransızca ile konuşmayı adet edinmiş, Batılı bir yaşam sürmeye, geleneksel hayatın dışına çıkmaya çalışan, kiraladığı lando arabayla gezinti yerlerinde kendini göstermekten başka derdi olmayan şımarık bir gençtir. Bunu yapabilmek için kıyafetlerinden, aksesuarlarına, konuşmasından davranışlarına kadar kendini bir alafranga olarak kurmaya gayret eder. Fransızca hocası Mösyü Piyer ile çalışırken aslında ona para yedirmekten başka bir sonuç elde edemez. Bu yönlendirilmiş gayret, dandy’lerin kendi hayatlarını önce kurup sonra ona uygun olarak yaşamalarına benzer. Bihrüz da duygu dünyasına varana kadar her şeyiyle alafrangalığı taklit eder. Her

³⁹⁹ Abdullah Uçman, “Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey”, **Ahmet Mithat Efendi Kitabı**, Haz.: Mustafa Armağan, İstanbul, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007, s. 113.

⁴⁰⁰ Recâizâde Mahmud Ekrem, **Araba Sevdası**, 5. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.

⁴⁰¹ Jale Parla, **Babalar ve Oğullar** s. 130.

haliyle görünmek ve insanların dikkatini çekebilmek için çırpınır. Babası ölünce ondan kalan mirası hızla tüketen bir mirasyedir, kalemde çalışır, fakat işe uğramaz. Çamlıca Tepesi'ndeki seyranı sırasında Periveş isimli, kibar bir hanım sandığı bir sokak kadınına ilk görüşte âşık olur. Bu bir aşk oyunu, alafranga bir aşk taklididir aslında. Bihrüz, “Batıyı genelde yüzeyde temsil eden, ona öykünmekle öne çıkan, kendi toplumsal katmanları ve zihniyet dünyasına uzak ve yabancılaşmış bir tip”⁴⁰² olarak çizilmiştir.

Receizade Mahmut Ekrem'in, Bihrüz Bey'in modernleşme bunalımını, Ahmet Midhat'a göre daha içsel, daha bilinçli şekilde ele aldığını görürüz. Yazarın tahakkümü Ahmet Midhat'a göre biraz daha hafiflemiş ve alafranga züppenin psikolojik yönü de okura göz kırpar bir tonda çizilmiştir. Bihrüz'un antıkahramana giden yolda bir adım daha ilerisini temsil edişi, onun Jale Parla gibi kimi araştırmacılar tarafından da dikkat çekilen “Donkişot”⁴⁰³ benzer yönleri ile açıklanabilir. Hayal dünyasında yaşayan bu iki figür de toplumdan kopuk pozisyonları ile antıkahramanın niteliklerine yaklaşır.

Bihrüz Bey, Türk edebiyatına Şerif Mardin tarafından “Bihrüz Bey Sendromu”⁴⁰⁴ olarak adlandırılan bir alafranga aşırılığını taşır. Mardin, Bihrüz Bey'i, “kök ve kimlik yoksunluğu” içinde “bir Türk Oblomov'u”⁴⁰⁵, “yeni bir Hacivat”⁴⁰⁶ şeklinde anar. Toplumun baskın güç ve sınıflarının içinde “uyumsuzluğun” temsili olan züppe tipler, Tanzimat'tan Cumhuriyet'e karşımıza çıktıkları hemen her mecrada baskılanmaya, terbiye edilmeye, terbiye olmazlarsa korkutulmaya, cezalandırılmaya, toplumsal çizgilerin “normalleri” içinde tutulmaya çalışılmış kişilerdir.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın 1901'de *Alafranga* ismiyle tefrika edilirken sansürden dolayı yayımı yasaklanan, 1911'de kitap olarak *Şipsevdi* adıyla yayınlanan eseri de benzer şekilde yanlış Batılılaşma teması etrafında gelişir. Roman, bir züppe olan Meftun'un alafrangalığı ekseninde moral değerlerde gözlenen değişimi konu alır. Erken yaşta babasını kaybeden Meftun, eğitim alması için Paris'e gönderilir. Fakat buradan iyi tahsille değil, Paris'in salonlarında gezip tozduğu için başarısızlıkla olarak

⁴⁰² Köksal Alver, “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, **Hece**, Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S. 65/66/67, 2002, 3. Bs., Ankara, 2017, s. 290. (289-308)

⁴⁰³ Jale Parla, **Don Kişot'tan Bugüne Roman**, s. 74.

⁴⁰⁴ Şerif Mardin, “Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, Der.: Mümtaz'er Türküne, Tuncay Önder, **Türk Modernleşmesi: Makaleler 4**, 21. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 21-79.

⁴⁰⁵ A.e., s. 37.

⁴⁰⁶ A.e., s. 56.

döner. Ailesiyle yeniden bir araya geldiğinde, kendi kültürünü ve geleneklerini bütünüyle küçümseyen, bozuk ve tam öğrenilememiş bir Fransızca'yı her cümlesine karıştırmaya çalışan, kıyafetlerinin ve aksesuarlarının şıklığına, modaya uygunluğuna takıntı derecesinde özen gösteren, babasının parasını harcamak dışında hiçbir iş ve üretim içinde olmayan, bütünüyle çıkarlarına odaklanmış bir alafranga züppe olarak onları alafranga yaşam ve görgü kurallarına zorlar. Entelektüel görünmeye, edebiyata ve sanata ilgi duyuyor gibi davranarak çevresine etki etmeye çalışır; fakat bu çabalar çoğu zaman komik ve sonuçsuzdur. Daha önceki alafrangalar gibi asil bir aile geçmişi taşımaz, fakat alafrangalığını kullanarak çevirdiği oyunlarla maddi açıdan bir asilzade gibi yaşamanın yollarını arar. Babasından kalan servetin tükenmeye yüz tutması üzerine cimri, fakat çok zengin bir adam olan komşusu Kasım Bey'in kızıyla türlü hilelerle evlenir. Önce maddi açıdan daha çok dara girse de sonunda kayınpederinin bir kısım malını ve parasını çalmayı başarır. Verdiği davetlerde ve Beyoğlu'nun eğlence hayatında alabildiğine israf içinde eline geçen ne varsa harcar. Sonunda yaptıkları ortaya çıkınca hem ahlaken hem maddi olarak dağılan ailesini bir an bile düşünmeden Paris'e kaçar.

Meftun Bey, bize alafranga züppelikte daha ileri bir noktayı gösterir. Gösteriş düşkünlüğü ve Batılı yaşam tarzını çevresine empoze etmeye çalışma özellikleri ile öne çıkar. "Kulaktan dolma bilgileri ile davranan, bilgiç ve zevzek, şarlatan ve hoppa Meftun acayip davranışları, zoraki fikirleri, derme çatma bilgileriyle tam bir 'zamane delisi'dir."⁴⁰⁷ Bir mirasyedi olarak, türlü oyunlarla varlıklı durumunu sürdürmeye çalışsa da sonunda kendi oyunlarının kurbanı olur. Komik ve aciz durumda kalmaktan kurtulamaz. Fakat Şerif Mardin'in de yukarıda adı geçen makalede değindiği üzere öncülü olan alafranga tiplere göre toplumsal kontrol merkezleri karşısında daha dirayetli, daha iddialıdır. Çevresine, kazandırmaya çalıştığı Batılı günlük yaşam alışkanlıkları ve davranışları konusunda baskı uygular. Antikahramana yönelen tarafı ise antikahramanların toplumsal ahlak ve aidiyet kurallarına aldırmadan, kendini merkeze alarak yaşamasıdır. Kötücül bir karakter olmak onun için önemli değildir. Kendi çıkarları doğrultusunda hareket ederken bir antikahraman gibi pervasızdır. Bu yönüyle "alafranga hain"e doğru gidişin habercisidir.

⁴⁰⁷ Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark**, s. 60.

Roman boyunca “madrabaz”, “çıkarıcı”, “alafranga mizaç”, “kurnaz”, gibi nitelemelerle anılan Meftun, her tür ahlaki değerden uzaklaşmış, Batı taklitçiliğine kendini kaptırarak kimliğini yitirmiş, vicdani bir rahatsızlık duymadan her türlü oyunu çevirip, her türlü ahlaksızlığı yapabilen düzenbaz bir züppe olarak karşımıza çıkar. Bu haliyle “alafranga züppeden alafranga hain”e dönüşmüş olarak değerlendirilir. Antikahramana bizi bir adım daha yaklaştıran Meftun, geleneksel edebiyat anlayışında bir kahramandan beklenenlerin tersini yapar. Kahramanlığı kuşanamamanın ötesinde bunu bilinçli olarak reddetmektedir. Fayda anlayışı tamamen kendisine yöneliktir, bireyci olmanın ötesinde uç noktada bencildir. Bu kendine dönüklük ve toplumun yargılarını görmezden gelme hali antikahramanlarda da gözlenecek bir özelliktir. Meftun antikahramanın oluşum sürecinde hem geleneksel kahraman algısını yıkıma sokması hem de modernliğin kişilik özelliklerini edinerek antikahramana dair bir yapı taşı oluşturmaları açısından önemli bir figürdür.

Alafranga züppeler arasında Hüseyin Rahmi’nin *Şık* romanının başkışisi Şöhret Bey de dikkat çekici örneklerden biridir. Kibri, göstermelik kibarlığı, budalalığı, Batı özentisi ile bir maskaraya dönüşmüş haliyle gülünç bir zayıflık içindedir.

Tanzimat döneminde züppe tiplerin okura sunuluşunda gülme öğesinin önemli bir payı vardır. Geleneksel edebiyatın ağırbaşlılığının hilafında bir tavır olan bu yaklaşımın, Bahtin’in dikkat çektiği “epik mesafenin yıkılması” ile ilişkili olduğunu düşünüyoruz. Bahtin, epik dünyada kahramanların “tek ve bütünlüklü bir dünyada” belli bir bakış açısıyla sınırlandırıldığını, fakat romanın, kahramanları, bu sınırlandırmalardan epik mesafeyi yıkararak kurtardığını belirtir:

“Epik mesafenin yıkılması ve birey imgesinin mesafeli düzlemde çıkartılarak, şimdinin (ve dolayısıyla geleceğin) kati olmayan olaylarıyla temas mıknaatısına taşınması, romanda -ve dolayısıyla, bütün edebiyatta- birey imgesinin radikal bir yeniden yapılandırılmasıyla sonuçlanır. Folklor ve romanın popüler-komik kaynakları bu süreçte çok büyük bir rol oynamıştır. Bunun ilk ve temel adımı insan imgesinin komik bir samimileştirilmesiydi. Gülme epik mesafeyi yıktı; insanı özgürce ve teklifsizce incelemeye, evirip çevirmeye, dışı ve içi arasındaki, potansiyeli ve gerçekliği arasındaki kopukluğu ortaya çıkarmaya başladı”⁴⁰⁸

Komiğin epik mesafeyi ve dünyayı yıkararak bireyselleşmeye kapı aralayan yapısı hakkında Bahtin’in bu değerlendirmeleri bizi romanın bir tür olarak Türk

⁴⁰⁸ Bahtin, *Karnaval dan Romana*, s. 191.

edebiyatındaki ilk örneklerine götürür. Bu bakış açısı içinde Tanzimat romanında özellikle züppe tipleri üzerinden oluşturulan gülünçlük, bir yanıyla epikten uzaklaşmanın bir işareti olarak görülebilir. Buna karşın millî edebiyat döneminde yazılan romanlarda çizilen karakterlerde gülme/komiklik öğesi ortadan neredeyse tamamen kalkar. Çünkü bu yıllarda, epik dünyanın ruhunu yeniden canlandırmaya çalışılan bir toplumsal-tarihsel dönüm noktasından geçiliyordur. Dolayısıyla millî edebiyat döneminde alay, gülme, komiklik, tutarsızlık gibi özellikler roman karakterlerinden olabildiğince uzak tutulmuştur.

Türk romanı *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* (1872) ile ilk telif örneğini vererek başladığı yolculuğunda karakterizasyonda tipleri kullanır. Doğu hikâye geleneğinin etkilerini de taşıyan bu ilk dönem kahramanları, roman yazma acemilikleri dolayısıyla derinleşemezler. Robert Finn, bu duruma şöyle değinir: “Tasarlanan olaylarda başkişilerin kişilik yapılarını, tutkularını örnekleme eğilimi baskındır, bu acemilik döneminde romanda kişilik geliştirimine rastlanmaz.”⁴⁰⁹ Romana alışma dönemi boyunca giderek bu tek cepheli ve değişmez tiplerin yerini, psikolojik derinlik kazanmaya başlayan ve değişime eskisi kadar kapalı olmayan roman kişileri alır. Mizancı Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı eserindeki Mansur ve bu gelişme çizgisine örnek gösterilebilir. Robert Finn, Mizancı Murad’ın bu eseriyle Türk romanında o zamana kadar rastlanan başkişi örneklerine nasıl bir yenilik getirdiğini şöyle dile getirir:

“İlk dönem Türk romanında egemenlik kuran kof mirasyedi kahramanlar arasında, Mehmet Murad’ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1891) adlı yapıtının kahramanı Mansur kuraldışı biridir. İdealist, ileriye görebilen bir kişidir o, tasarıları geçerlilik kazanmasa da hiç değilse, umutsuz bir çağda umudu elden bırakmayan bir örnek kişidir.”⁴¹⁰

Ütopik denebilecek bu roman, Osmanlı’nın kötü gidişine çareler ararken ortaya sürdüğü başkişisiyle, bireyin dünyasını irdelemeyi erteleyen ve toplumun kahramanlığa dair beklentilerini doyurmayı hedefleyen bir karakterizasyon içerir. Tanzimat romanındaki karakter çizimleri ise genel olarak şöyle özetlenebilir:

“Bütün olarak alındığında, romanlardaki kişiler içe dönüktürler. Erkekler de kadınlar gibi, kendi, istediklerini elde etme saplantısı içindedirler, bir *idée fixe* çevresinde döner

⁴⁰⁹ Robert Finn, **Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900**, Çev.: Tomris Uyar, 2. Bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003, s. 3.

⁴¹⁰ A.e., s. 66.

dururlar. Ne var ki içe dönüklük, onları başkalarıyla ilişkiler kurmaktan alıkoymaz, ne de olsa aynı cinsten kişilerle dostluk rahatça kurulabilmektedir. [...] Kişiler ne başkalarını anlamaya çalışırlar ne de onlarca anlaşılmayı beklerler; tek amaçları, en yüce doruğuna yükseldikleri kişisel bir uzam kurabilmektir. Çökmekte olan imparatorluğun tarihsel durumu, hemen her yıl sınır dışına kayan, yitirilen eyaletler göz önüne alındığında, bu tür bir kişileştirme işlemine şaşmamak gerekir.”⁴¹¹

Her dönemde olduğu gibi kendi devrinin çizgileri dışına taşan, daha ileri bir noktayı işaret eden eserler Tanzimat romanında da verilmiştir. Bu noktada Ahmet Mithat’ın *Çengi*⁴¹² (1877) romanındaki Daniş Çelebi’yi “İstanbul’da Donkişot” başlığı altında bir “yerli Donkişot” olarak çizmeye çalışması, romanlarda başkişinin geleneksel “kahraman” motifinin dışına taşmaya başlaması sürecinde önemli bir örnek olarak durur. “Cervantes Don Quijote’de nasıl şövalye romanlarıyla alay etmek amacıyla onların parodisini yapmışsa, Ahmet Mithat Efendi de, bir Don Quijote uyarlaması olarak başladığı *Çengi*’de, gerçeklikten uzak görüldüğü geleneksel edebiyatı parodi yoluyla hicvedecektir.”⁴¹³ Durali Yılmaz Ahmet Mithat’ın bu konudaki yönelimini şöyle değerlendirir:

“Her milletin tarihinde bir şövalyelik dönemi bulunduğuna inanan Ahmet Mithat, bu dönemi dile getiren romanlarla hesaplaşmadan gerçeği yansıtan romanlara geçilemeyeceği kanaatindedir. Bundan dolayıdır ki biz de Donkişot benzeri bir roman yazılması zorunludur. Çünkü bizim o dönemimiz Avrupadakinden çok farklıdır. Bu yüzden Donkişot’un çevirisiyle bu iş halledilemez.

Ahmet Mithat, işte bu düşüncelerle ‘Çengi’ romanını kaleme alır. Cervantes’in Donkişot’una karşılık, Daniş Çelebi’yi bir Türk Donkişot olarak takdim eder. Cervantes’in Donkişot’u nasıl eski şövalye romanlarını okuyarak çıldırdıysa; Ahmet Mithat’ın Daniş Çelebi’si de bizim eski tılsımlı hikâyelerimizi okuyarak ve dinleyerek çıldırır. Böylece Ahmet Mithat, tıpkı Cervantes gibi bir dönemin kapandığını, artık yeni bir dönemin başladığını hatırlatır.”⁴¹⁴

Her ne kadar Ahmet Mithat, Daniş Çelebi’nin hazin sonu ile okura ders verme amacını korusa da birçok araştırmacı tarafından ilk antikahraman olarak anılan Donkişot’a benzer bir başkişi oluşturma çabasının Tanzimat döneminde karşımıza çıkması oldukça önemlidir. Ayrıca Gürbilek’in Daniş Çelebi’yi “züppenin atası” olarak nitelemesi de onun geleneksel kahramandan uzaklaşmadaki başat örneklerden biri oluşunun altını çizer:

⁴¹¹ A.e., s. 115.

⁴¹² Ahmet Mithat Efendi, *Çengi*, İstanbul, Selis Kitaplar, 2003.

⁴¹³ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, s. 81-82.

⁴¹⁴ Yılmaz, *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, s. 79.

“Bir meczuptur o: etkilenmek şöyle dursun, tam anlamıyla cezbolmuştur; üstelik aseksüeldir; annesinin yanlış terbiyesi sonucu okuduklarından fazlasıyla etkilenmiş, bu yüzden kadının (önce annesinin, sonra gerçekten bir peri sandığı Peri’nin) oyuncağı olmuş, bu yüzden de erilliğini daha baştan yitirmiştir. Bütün bu özellikleriyle de Tanzimat romanının vazgeçilmez kahramanı olan züppenin atası, bir proto-züppe, bir kadınsı erkektir.”⁴¹⁵

Samipaşazade Sezai’nin 1889’da yayımlanan *Sergüzeşt* romanındaki Dilber ise Türk romanındaki karakterizasyonun gelişimini örnekler, kişilerin psikolojik olarak derinlik kazanmaya başladığını gösterir. Çerkez bir köle olan Dilber’in satıldığı evlerde yaşadığı acı hayat tecrübelerini, umutsuz aşkını ve intiharını konu alır. Sezai’nin kahramanı, zayıf, güçsüz, çaresiz, sessiz, oradan oraya savrulan bir köledir. Bu karakter çizimi, düz karakter seviyesinde dahi olsa roman türünün sorunsal bireyi ele alma durumuna uygundur. İlerleyen dönemlerde bu vasıflarının kapsam ve derinliğinin artmasıyla antikahramanın dünyasına yaklaşılabilecektir. Dilber fiziken de ruhen de zayıf ve nahif bir kızdır ve köşkün Paris’ten resim eğitimi alıp dönen sanatçı ruhlu oğlu Celal Bey tarafından bir model olarak kullanılır. Bu çizimler esnasında birbirlerine âşık olan köle ile efendinin kavuşma ihtimali, Dilber’in köşkten kovulması ve Mısırlı bir zengine satılması ile ortadan kalkar.

Dilber’in yolunun düştüğü her yerde, hemen herkesten eziyet görmesi ve vurgulanan esaret teması, kölelik eleştirisini hedefler. Eski edebiyat anlayışında bir kölenin başkişi olarak eserin merkezine oturması söz konusu olmazken, modernleşme etkileri altında roman türünde bu mümkün hale gelmiştir.

Dilber, Harputlu Mal Müdürü’nün evinde esirken bu kaderden kaçmaya teşebbüs eder, fakat başaramaz ve geri döner. İkinci kaçıışı ise Mısırlı zenginin evinden olursa da özgürlük mücadelesi için imkân ve güçten yoksun olduğunu anlaması ile kendini Nil’in sularına bırakarak intiharı seçer. Yazar’ın Dilber’den yana açık bir tavır içinde olduğu romanda, ezilmiş, hassas, zavallı, pasif bir genç kız, bütün güzelliğine, masumiyetine ve temizliğine rağmen hayat karşısında kaybetmeye mahkûm olarak gösterilir. Bu kaybediş aslında sadece kölelik durumundan kaynaklanmaz; bunda Dilber’in kişiliğinin de önemli bir payı vardır. Sami Paşazade Sezai, bu kişiliği onun fiziksel zayıflıkları üzerinden tasvir eder. Dilber güzeldir, ama “küçük dudakları pek renksiz, bakılmamaktan saçları seyrek, rengi uçuk, gözlerinin etrafı ince bir siyah daire

⁴¹⁵ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 44.

ile çevrilmiş, nazarından kafesin içine konmuş bir kuşun ara sıra semaya bakışını andırır surette hafî bir hüzn ve tessür meşhud” görünür. Dilber’in kendini ezen hayat ve insanlar karşısında geldiği nokta intihardır. Umutsuzluğun, çıkışsızlığın, kendini savunamamanın esaretin dünyasını Türk romanına realist çizgiler içinde sokan ve psikolojik cepheler kazanmaya başlayan kişileri barındıran bir eser olarak Sergüzeşt, geleneksel kahramanın tipinin değişmesinde önemli bir merhaledir.

Türk romanında bireyi, bireyin kişisel yaşantı ve psikolojisini gerçek manada işleyebilen eserler, Servet-i Fünun (1896-1901) döneminde verilmeye başlanır. Bu edebî hareketin baskın karakteri olan içe yöneliş ve toplumcu-hamasi edebiyat sorumluluğunu reddetme özelliği, romanı Batı’daki seyrine paralel bir öznelliğe ve derinliğe yöneltir. Halit Ziya ve Mehmet Rauf öncülüğünde bireyin psikolojisi, iç çatışma ve bunalımları, hassasiyetleri modern roman teknikleriyle işlenir.

Türk romanını bütün mekanizmalarıyla Batılı bir formda kuran, Tanpınar’ın deyimiyle “yaradılıştan romancı”⁴¹⁶ olan ilk isim diyebileceğimiz Halit Ziya (1867-1945) bireyin dünyasına bakışta o zamana kadar varlığını hep sürdüren perdeyi kaldıran kişidir. Batı edebiyatını yakından takip eden ve onu külliyatlar hâlinde okuyup bu dünyanın sanat estetiğini Türk romanına taşıyarak bütün bir Türk romanı tarihi içinde sivrilen bir yere sahip olmuştur. Nazan Aksoy, onun romanlarını “Tanzimat edebiyatından kesin bir kopuşun örnekleri” olarak niteler. Eserlerinin bireyi anlamaya ve anlatmaya çalışan yapısı ile “Türk romanının yenilikçi yönelişi içinde ayrı bir değer kazanmış olmasını anlamlı” bulur.⁴¹⁷ Türk edebiyatında benzer kaygılarla hareket eden birçok romancının kendini Halit Ziya’ya yakın bulması, ondan etkilendiğini söylemesi onun bu noktadaki *kurucu* rolünün teyididir.

Tanpınar, romanlarını modernleşmeyi yaşayan bir toplumun içindeki insanın bireyleşme hallerini, iç dünyanın karmaşa ve çatışmalarını, insan ruhunun ihtiras, özlem, nefret, tutku gibi fırtınalı taraflarını araştıran birer evrene dönüştürür. Bu konudaki ustalığıyla günümüze kadar pek çok sanatçı tarafından üstat olarak anılmıştır. Antikahraman başkışiler çizen modernist kalemler, Halit Ziya’yı kendilerine yakın bulduklarını söylerler. Oğuz Atay’ın günlüğü bu etkiyi görmek için

⁴¹⁶ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 287.

⁴¹⁷ Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 20-21.

sadece bir örnektir. İnsana, derinlemesine bir bakışla yaklaşan ve onu toplumun ideal ya da istenmeyen bir yüzü veya çağdaşlaşma/millileşme/batılılaşma çabalarının uygulandığı bir kukla olmaktan çıkaran Halit Ziya, antikahramanın ruh dünyasına kendi dönemi içinde en çok yaklaşan romancı olmuştur.

Türk edebiyatında roman hakkında kuramsal nitelikli ilk eserlerden biri olan *Hikâye*⁴¹⁸, 1891 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Halit Ziya'nın yirmi üç yaşında kaleme aldığı, henüz roman-hikâye ayrımının netleşmediği bir dönemde bu çalışma, realizm ile romantizmi karşılaştırır ve realizmi öne çıkaran bir yaklaşım sergiler. Halit Ziya'nın buradaki romanda karakterizasyona dair görüşleri tezimiz açısından bireyin inşası sürecinde dikkat çekicidir. Zira Halit Ziya, o zamana kadar tek boyutlu tipler üzerinden gelişen toplumsal fayda anlayışını benimsemiş romanı, bireyin kişiliğini oluşturan etmenlere, kişilerin iç dünyalarına, çatışma ve kaygılarına yöneltmesi ile modernist yazarlarca sıkça bir temel örnek olarak anılmıştır.

Halit Ziya, “bir hikâyenüvis bir insanı heyet-i umumiyesiyle arz ediyor,” (s. 11) der. Realist bir bakışla kişinin psikolojisinin ve karakter özelliklerinin bu sosyal çevre içerisinde şekillendiğine dikkat çeker:

“Hikâyeler öyle bir mir’at-ı hayat-ı beşer addolunuyor (insan hayatının aynası sayılıyor) ki fenn-i menafiü’r-ruh meailinin (psikoloji bilimine ait konuların) en mühimlerine cây-ı tedkik (araştırma alanı) oluyor. Meydana gerçekten insanlar, birer kalbe malik adamlar çıkıyor, yaşıyor, ahvâl-i beşeriyeyi (insanlık durumlarını) her hâlinde her suretinde irae ediyor (gösteriyor).”⁴¹⁹

Halit Ziya, romana dair nitelemelerinde “insanlara, insanları tanıtmaya mütekâfil hikâyeler” (s. 12), “tafsilatın tedkikat-ı amika-i ruhtan ibaret” (ruhun derinliğini incelemekten ibaret), “bir vakanın tasviri olmaktan ziyade bir hissiya levhası” (s. 15) gibi tasvirler kullanır. Romancı için ise “müdekkikin-i hissiyât-ı beşeriye” (s.15) (insanlığın duygularını inceleyen kişi) ifadesini kullanır. Görüldüğü gibi yazar, romanı ve romancının amacını açıklarken birey eksenli bir merceğe kullanır. Servet-i Fünûn’un sanat anlayışının çizgileri içindedir. Batı edebiyatı okumaları yoluyla geliştirdiği birey psikolojisine ağırlık verme anlayışını benimser ve romanı ağırlıklı şekilde toplumsal sorumlulukları olan bir tür olarak ele almaya alternatif bir

⁴¹⁸ Halit Ziya Uşaklıgil, *Hikâye*, 2. Bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 2017. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴¹⁹ A.e., s. 12.

ark açmış olur. Bu bireysellik arkı antikahraman kimliğinin oluşması sürecinde Türk romanı için önemli bir başlangıç noktasını verir. Ele alınan nitelikleriyle Halit Ziya'nın tezimiz için önemli bir öncül oluşunu açıklamak amacıyla onun iki başyapıtını ele almak yerinde olacaktır: *Mai ve Siyah* ve *Aşk-ı Memnu*.

Halit Ziya, ilk eserlerinden itibaren aşk üçgeniyle örülü melodrama yakın kurgularıyla romanı, topluma seslenme, eğitim ve görgü kazandırma ereklerinden uzaklaştırır. Yazarlığının olgunluk dönemi ürünü olarak *Mai ve Siyah*'ta (1897) ise sanata dair görüş ve değerlendirmeleri ile içinde bulunduğu Servet-i Fünun neslinin bireysel duyarlılıkları bir arada varlık gösterir. Halit Ziya, genç bir şair olan Ahmet Cemil'in yaşadığı maddi ve manevi hayal kırıklıklarını, kötü giden talihi karşısında iradesiz, tutuk, çocuksu, silik yapısıyla mavi hayallerin eşiğinden, hayatın acılıklarla dolu siyah gerçeklerine çarpışını ve bir kaybeden olarak taşranın uzak bir köşesine itilişini/sığınışını konu alan romanda uyguladığı karakterizasyondan *Kırk Yıl*'da şöyle bahseder:

“O zamanın hayatından, idaresinden, memlekette teneffüs edilen zehirle dolu havadan muztarip, mariz bir genç, hulasa devrin bütün hayalperest yeni nesil gibi bir bedbaht tasvir etmek isterdim ki ruhunun bütün acılarını haykırınsın, coşkun bir delilikle çırpınsın ve bütün emelleri parmaklarının arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçunca, o da gidip kendisini, ölmek için saklanan bir kuş gibi, karanlık bir köşeye atсын. Bu gençte bir aşk yıldızı, bir de sanat hulyası olacaktı ve bunların arasında bir sarhoş gibi yıkıla, yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip gidecek, nihayet bir kovukta sinip can verecekti, mai hülyalar içinde yaşamak için yaratılmışken siyah bir uçuruma yuvarlanacaktı.

Bu esasın ilk büyük kısmından tabiatıyla vazgeçilince ortada ancak sanat ve aşk hülyaları kalıyordu, onun içindir ki birçok munsif münekkitlerin dedikleri gibi Ahmet Cemil itmam edilmemiş bir müsvedde hâlinde mübhemiyeyle muhat kalmıştır”⁴²⁰

Ahmet Cemil'in “mustarip”, “mariz”, “hayalperest”, bedbaht”, delilikle çırpınan”, “bütün emelleri parmakları arasından kaçan gölgeler gibi silinip uçan”, “ölmek için saklanan bir kuş”, “sarhoş gibi yıkıla yıkıla, o duvardan bu duvara çarpa çarpa geçip giden”, “bir kovukta sinip can veren”, “siyah bir uçurumdan yuvarlanan” ve “bir müsvedde hâlinde mübhemiyetle muhat” bir kişilik olarak nitelendiği göz önüne alındığında bütün bu nitelemelerin ne geleneksel kahraman tipine, ne alafranga züppeye uyduğu görülür. Ahmet Cemil, çalkantılı ruh dünyasıyla, sanat idealleriyle, ikbal hayalleriyle parlamak yerine hayatın dışına itilir. Bu karanlık ve belirsiz sonu,

⁴²⁰ Halid Ziya Uşaklıgil, *Kırk Yıl*, İstanbul, Özgür Yayınları, 2008, s. 700.

onun karakteri, talihi ve toplumun içinde bulunduğu siyasi, ekonomik, sanatsal şartlar ortaklaşa hazırlarlar. Dolayısıyla antikahramanın yabancılaşması, hayat karşısında silikleşmesi, iradesizleşmesi, edilgenleşmesi ve marjinalleşmesi şeklinde sayılabilecek pek çok özelliğinin alt yapısını Ahmet Cemil'in kimliğinde hazırlanır halde buluruz.

Tanpınar, Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* ile *Aşk-ı Memnû* romanlarının "Edebiyat-ı Cedide Bovarizmi"ni en iyi şekilde yansıtan eserler olarak anar.⁴²¹ Yazarın "en özgün eseri"nin *Mai ve Siyah* olduğu değerlendirmesinde bulunan Nihayet Arslan ise Tanpınar'ın görüşlerine katılır ve yazarın neslini temsil eden bir kişi olarak Ahmet Cemil'in başarılı karakter çizimini vurgular.⁴²² Bu noktada Bovarizm'in⁴²³ tatminsiz, memnuniyetsiz, uyumsuz, kendisi ve çevresiyle çatışmalı bir insan psikolojisinin ifadesi olarak antikahramanın dünyasıyla yakın bir akrabalık taşıdığını görmek gerekir. Hayrettin Orhanoglu'nun söz konusu akrabalığı işaret eden, "Ahmet Cemil, ardılları Mümtaz ve Turgut gibi ölü bir kahramana öykünmektedir."⁴²⁴ yargısı değerlendirmemizi destekler niteliktedir. Ayrıca Orhanoglu Ahmet Cemil'i "müşahit tipi"nin erken bir örneği olarak anar:

"Ahmet Cemil, özne merkezci ütopya arzusu içinde olmakla birlikte Türk romanında görmeye çok alıştığımız müşahit tipini üstlenir. Ancak yazarı tarafından öngörülen bu yansıtıcı bilinç niteliğinin ötesinde değiştirici, dönüştürücü bir yapıya sahip değildir. Değişen yalnızca Ahmet Cemil'in ümitsizlik derecesidir."⁴²⁵

Ahmet Cemil, parlak gelecek hayalleri kuran, benliği aşk ve sanat idealleriyle dolu bir gençken, bu hayalleri önce ekonomik ardından estetik ve duygusal anlamlarda kesintiye uğrar. Babasının ölümüyle ailenin ekonomik zorluk dönemine girmesi kötü

⁴²¹ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 290.

⁴²² Arslan, *Türk Romanının Oluşumu*, s. 475.

⁴²³ Türk romanında Bovarist karakterlerin izini süren Ferhat Korkmaz, Ahmet Mithat Efendi'nin *Yeryüzünde Bir Melek*, *Karnaval*, *Vâh* ve *Taaffüf* romanlarındaki kadın tiplerinin bovarist niteliklerine dikkat çeker. *Aşk-ı Memnû*'nun unutulmaz karakteri Bihter'in de bovarist bir karakter olduğunun altını çizer. Gustave Flaubert'in *Madam Bovary* romanının başkişisi olan Emma Bovary karakterinden doğan bir tipin ifadesi olarak Bovarizm'i ise şöyle açıklar: "Bovarizm, esasında romancılık geleneği içinde, yaşadığı hayatı beğenmeyen ve alternatif yaşam arayışına girip en sonunda kendine zarar veren nevrotik bir durumu izah eder. Bovarizmde mutluluk arayışı içinde olmak; buna karşın mutlu olamamak gibi paradoksal bir durum da mevcuttur. Kendine zarar verme, mazoşist bir eğilimin sonucu olarak intihar şeklinde ortaya çıkar." (s.322) (Ferhat Korkmaz, "Türk Romanının İlk Bovarist Tipleri", *Elektronik Sosyalbilimler Dergisi*, Kış/C. 10, 2011, S. 35, s. 320-336.) Türk romanındaki Bovarizm tartışmaları ile ilgili ayrıca bakınız: Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 164-165.

⁴²⁴ Orhanoglu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s. 175.

⁴²⁵ A.e., s. 231.

gidişin başlangıcı olur. Kendisi gazeteciliğe başlar, ablası iş ortağı Vehbi Bey ile hayatını kararttığını bilmeden evlenir. Vehbi Bey'in kardeşine kötü muamelesine karşı koymakta ve onu korumakta tutuk ve aciz kalan Ahmet Cemil, hayatın hiçbir alanında bir iktidar sahibi olamaz. Arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kardeşi Lamia'yla evlenme düşleri de hem ekonomik uyumsuzluk hem eyleme geçememe tutumu yüzünden suya düşer. Romanın açılışında Tepebaşı'nda kurduğu edebiyatla ilgili tasavvurları, sanatını ifade etmeye elverişli bir dil kurma ve eserini bastırma hayalleri birer birer edebî ve sosyal şartların tazyiki altında silinir gider. Siyah gece olarak simgelenen gerçeğin çetin zorlukları Ahmet Cemil'in hayatını kuşatır. Yeni bir şiir yaratamadan, Lamia ile evlenemeden, kız kardeşini koruyamadan geçip giden zaman, onu İstanbul'dan çok uzağa, bir inziva ve sürgün yeri sayılabilecek “çölde bir memuriyete” doğru sürükler. Bu akış içerisinde Ahmet Cemil, Robert Fin'in deyimiyle bir “umutsuzluk figürü”dür. “Başarısızlığında, romantik yapısının da entelektüel yapısı kadar payı vardır.” Sonunda “her şey karanlığa, Ahmet Cemil'in ‘solmuş emel çiçekleri’ni taşıdığı bir karanlığa dönmüştür. Yeraltı'na bir iniştir bu.”⁴²⁶

Finn'in bu karanlık için yaptığı “yeraltı” nitelemesi dikkat çekicidir. Antikahramanın evreni yeraltıdır ve böylece Halit Ziya, Türk edebiyatında yeraltının kapılarını ilk zorlayan isim olur. Gerçekten de Dostoyevski'nin hasmı yerine koyduğu yüzbaşına yolda bilerek omzuyla çarpması gibi Ahmet Cemil de kardeşinin ölümüne, kendisinin ekonomik sıkıntılarına neden olan Vehbi Bey ile sokakta karşılaştığında onu tokatlayarak o zamana kadarki pasifliğini bir tek sahne için de olsa kırar, ne var ki bu tepki hiçbir şeyi geri getirmeyecek bir zamanda verildiği için yok hükmündedir.

Simgesel olarak düşünürsek, hem kendi hayatını hem çevresini dönüştürme hayalleri yıkılan Ahmet Cemil, “kahraman olamayan” bir başkişi olarak, başarısız, umutsuz, kaybetmiş, ekonomik, duygusal ve entelektüel noktalardan sıkıştırılmış ve yüz üstü kalmış halde, toplumun merkezini temsil eden İstanbul'dan, toplumun dışını (toplumdan dışlanmayı ya da toplumdan kaçmayı) temsil ediyor diyebileceğimiz taşraya doğru yola çıkar. Bu, onun kaderini takip edenlerin marjinalleşeceğinin bir işareti sayılabilir. Ufukta bir bilinmez ve inziva yeri olarak görülen çöl ise bireyin

⁴²⁶ Finn, **Türk Romanı**, s. 158-160.

ruhunda daha önce girmedği kapılardan geçeceğini, bilincin derinliklerini, bilinçdışının el değmemiş coğrafyalarını imliyor olabilir.

Hayrettin Orhanoglu ise *Mai ve Siyah*'ı, “talihiyle iç dünyası arasındaki boşlukta kendine yeni bir dünya yaratmak isteyen bir kahramanın serüvenini anlatan ilk roman”⁴²⁷ olarak niteler. Ahmet Cemil’in Türk romanında “birey”in inşasındaki önemine ise şöyle değinir:

“[Ahmet Cemil] birçok yönüyle Tanzimat dönemindeki öncüllerinden farklıdır. Daha önce de belirttiğimiz gibi ilk kez bir değeri temsil etmekten öteye geçerek sembolik vasıflarla da olsa bir bireye rastlarız. Arada, araftadır fakat yine de bir bireydir. Çünkü ferdin içinde can çekiştiği her ıstırap, onu yönlendiren bir tutkuya dönüşecektir.”⁴²⁸

Bütün bu değerlendirmeler ışığında *Mai ve Siyah*'ta mavi hayallerden siyah gerçeklere uzanan bir hayal kırıklığının öznesi olan Ahmet Cemil, romantik kahraman olarak nitelenebilir. Antikahramana yönelişte bir merhale olarak ele aldığımız romantik kahramanların yaşadığı içe dönüş, yalnızlaşma ve talihin kurbanı olma gibi özellikleri Ahmet Cemil’de birebir buluruz.

Nurdan Gürbilek ise etkilenme endişesini, etkilenmenin yol açtığı tereddütleri ve etkilenmeye ulusal veya cinsel bir alegori sınırlamasının ötesinde bakabilmeleri dolayısıyla Türk romanının gelişiminde Halit Ziya ve Tanpınar’a özel bir yer ayırır: “Etkilenmenin, kahramanın bilincini hırpalayan gerçek bir endişe öyküsüne dönüştüğü yapıtlar için Halit Ziya’nın *Mai ve Siyah*’ını, *Aşk-ı Memnu*’sunu ve nihayet Tanpınar’ın *Huzur*’unu beklememiz gerekir.”⁴²⁹ der. Bu yazarların ortaya koyduğu bireysel yolculuklar, toplumsal çerçevelerin bütün ağırlığına rağmen merkezine bireyi alma kararlılığı antikahramanın yolunu açar. Halit Ziya’dan Tanpınar’a ve Peyami Safa’ya uzanan bu zincir modern(ist) Türk romanı içinde antikahramanın da gelişim adımlarını simgeler.

Fatih Andı, Halit Ziya ile Mehmet Rauf’u ayrı tutmak kaydıyla on dokuzuncu yüzyılın sonunda “ortada çok sayıda romancı adayı ve zarfı roman, ama mazrufu geleneksel edebiyatımızın tahkiye alışkanlıkları ve öğeleriyle dopdolu, roman diye yazılmış pek çok kitap mütedavildir.” der.⁴³⁰ Servet-i Fünun dönemindeki bireyi ve

⁴²⁷ Orhanoglu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s. 49.

⁴²⁸ A.e., s. 54.

⁴²⁹ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 73.

⁴³⁰ Fatih Andı, “Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri”, *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, C. 4, S. 8, 2006, s. 165.

sanat üretme gayesini odağa alan roman anlayışı, Millî Edebiyat Hareketi (1908-1923) ile II. Meşrutiyet'in ilanını takiben gelişen büyük toplumsal olaylar arasında kesintiye uğrar. Arka arkaya gelen Balkan Savaşları, I. Dünya Savaşı, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet'in kuruluşunu takiben yeni kurulan devleti ve onun getirdiği inkılapları benimsetme evreleri ile uzun bir toplumcu dönem yaşanır. Savaşların, siyasi çalkantıların, yoksulluğun hüküm sürdüğü bu yıllar boyunca Osmanlıcılık, Türkçülük, Batıcılık, İslamcılık gibi büyük ideolojiler etrafında varlık mücadelesi veren toplumsal bir tablo izlenir. Bireyin kişisel yaşantısı ve psikolojisi toplumsal meseleler arasında erir. Romanlar bu koşulları yansıtmacı, gerçekçi, toplumcu ve ideolojik anlayışların ekseninde birer sergileme alanı haline gelir. Bu koşullar içinde eserlerdeki karakterizasyonda birer dava insanının mücadeleleri ile “dava düşmanı” veya “alafranga hain” tiplerinin ihanetleri yahut lakaytlıkları etrafında örülür. Bireysel hassasiyetler ve yaşantıların merkezinde gelişen roman anlayışı geri planda bırakılır. Kahraman, ideali yansıtmaya ve öncü olma ya da idealden uzaklaşma ve cezalandırılmadan birini yaşayan kişi konumuna çekilir. Reşat Nuri, Yakup Kadri, Halide Edip, Peyami Safa gibi isimlerin etrafında gelişen bu roman anlayışı, Cumhuriyet'in kuruluş yıllarında, yazar kadrosu Mithat Cemal, Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi isimlerle genişleyerek sürer.

Peyami Safa'nın *Sözde Kızlar*'ın, Behiç'i, *Mahşer*'in Mahir Bey'i Yakup Kadri'nin *Kıralık Konak*'taki Seniha'sı, *Sodom ve Gomora*'deki Leyla'sı Batılâşma yolunda yanlış adımları yüzünden ideal kahraman konumuna uzak düşen, kahramanlıklarını yitiren başkişiler olarak alafrangalığın ve züppeliğin yol açtığı olumsuzlukları yaşarlar. Bu örnekler, yanlış Batılâşma sonucu dejenere olmuş kahramanların Cumhuriyet döneminin başlarındaki ilk uzantıları olarak belirirler.

Cumhuriyet'in ilk dönemini 1920-1946 yılları arası olarak tarihlendiren Alemdar Yalçın, söz konusu dönemde yayımlanan romanları dört ana grupta değerlendirir: Siyasi ve sosyal olayları esas alan romanlar, Anadolu romanları, tarihî romanlar ve aşk romanları.⁴³¹ Bu romanların ortak noktalarını ise şöyle açıklar:

“Bu devrin ilk romanlarından hemen hemen tamamına yakın kısmı, takın tarihimizle hesaplaşır. Hatta sayıları önemli bir miktarı bulan tarihî serüven romanlarıyla aşk

⁴³¹ Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, 6. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2006, s. 23-24.

romanlarında bile bu hesaplaşma vardır. Bunun elbette ki başlangıçtaki sebeplerinden biri yakın siyasi tarihimizin getirdiği büyük acılardır.”⁴³²

1940’lı yıllara kadar kahramanlar, belirgin şekilde, geçmişe ait değer yargılarını ve kutsalları reddetmeye ve Cumhuriyet’in ilkeleri ışığında Batılı bir yaşamı benimsemeye itilirler. Fakat bu esnada ortaya çıkan bocalama da karakter çizimlerine yansır. Geçmişle bağlarını koparmış, fakat çağdaşlığı da gereğince benimseyememiş, giyim, adab-ı muaşeret, yabancı dil, müzik, ev yaşantısı ve dekoru, kadın erkek ilişkileri gibi noktalarda asrileşen kişiler dejenere bir görüntü içinde verilir. Bu dejenerasyonu yaşayan karakterlerdeki umutsuzluk, bunalım, yalnızlık, mutlu olamama hali gibi özellikler, onları geleneksel kahramanın kararlı ve iddialı kişiliğinden uzaklaştırır. *Kıralık Konak*’ın mutsuz ve doyumsuz “züppe”⁴³³ kişisi Seniha, bunalan, hayatta hiçbir şeyden tat alamayan, memnuniyetsiz, çelişkili karakter özelliklerini bir arada sergileyen, amaçsız, tatminsiz, hayal kırıklığı içindeki bir genç kız olarak antikahramanlara özgü kişilik özellikleri taşır. Hanife Nâlân Genç’in “Hiç Yaşamamış Hep Yaşayacak İki Kadın: Emma ve Seniha”⁴³⁴ başlıklı makalesinde Emma Bovary ile Seniha arasında bulduğu benzerlikler, Seniha’yı Bovarist bir karakter olarak nitelemesi, onu Türk romanında antikahramana uzanan sürecin bir örneği olarak değerlendirmemize olanak tanır.

Cumhuriyet’in ilk döneminde (bu ifade ile 1923-1950 arası yılları kasdediyoruz) tarihî serüven romanlarının halktan büyük bir ilgi topladığı görülür. Bu ilginin kaynağında kolay okunmaları, macera içerikli ve basit kurgularla oluşturulmaları gibi nedenler olduğunu söyleyen Alemdar Yalçın, Osmanlı döneminden İslamiyet öncesine kadar uzanan çağlar boyunca Türk tarihinin muzaffer çağlarının tarihî romanlar aracılığı ile hatırlanmaya çalışıldığını vurgular. Battal Gazi, Zaloğlu Rüstem, Köroğlu, Ebu Müslim gibi kahramanların geniş bir okuyucu kitlesi bulduğunun altını çizer. Bu tarz eserlerin okurlarda “ışıklı ve parlak bir dünyanın içine girerek orada geçmişi yeniden, fakat o dönemin gururunu paylaşarak yaşama arzusu” doğurduğunu belirtir.⁴³⁵

⁴³² A.e., s. 20.

⁴³³ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 26.

⁴³⁴ Hanife Nâlân Genç, “Hiç Yaşamamış Hep Yaşayacak İki Kadın: Emma ve Seniha”, *Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 23, S. 90, 2017/2, s. 13-36.

⁴³⁵ Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı* s. 257-268.

Tarihî serüven romanlarında yer alan başkişiler geleneksel kahraman motifinin çizgilerine alabildiğine uygun, idealleştirilmiş hatta yer yer mitolojik nitelikler içerisinde olağanüstülükler ile donatılmıştır. Tarihî serüven romanlarının birey fikrinden uzaklıkları ile destanlar devrinin atmosferini tazeleme çabasında romans nitelikli ürünler olduğu söylenebilir. Toplumsal kaygıların öne çıktığı romanlarda başkişinin bireysel özelliklerini ve iç dünyasını tanıma imkânı büyük ölçüde sınırlanmıştır:

“Kahramanın toplumun da bir kısmını ilgilendiren bir meseleye odaklanması, kendisini bu yol adaması aracılığıyla ortaya çıkar. Kahraman genellikle dışadönük bir kişiliğe sahiptir. Elbette bu onun bireysel özelliklerinin olmadığı anlamına gelmez; ancak, çözülmesi gereken sorunların, dolayısıyla, başarılmayı bekleyen zorlukların varlığı, onu kendine ait değerlerden bir ölçüde feragate yöneltir. Söz konusu ölçü, romanın taşıdığı düşünsel örgü, vermeyi amaçladığı ileti nezdinde bir yoğunluk kazanır.”⁴³⁶

Romanın millî kimliği ve tarihi perçinleme misyonunu en yoğun şekilde yüklendiği Cumhuriyet’in kuruluş yıllarında verilen eserlere baktığımızda, modern romanın gelişmesine hizmet edecek metinler, ancak sayıları hayli az olan güçlü kalemlerin elinden, o da oldukça sınırlı düzeyde bir gelişim ivmesiyle verilir. Diğer taraftan, Murat Belge’nin “Kültürün Derin Katmanları” adlı yazısında değindiği Doktor Kamil Yazgıç (Ahmet Midhat Efendi’nin oğlu) imzasını taşıyan *Türk Yıldızı Emine* adlı romana yansıyan bayağılıkların, bu dönemde yazılan pek çok eserde, toplumsallık-millilik kisvesi altında sürdüğü de bir vakıa olarak kendini göstermektedir. Üstelik bu eser 1937’de Dahiliye Vekaleti’nin “Milli Romanlar Müsabakası”na katılmıştır.⁴³⁷ Cumhuriyet kanonunun resmî kanadını temsil eden bir hamle olarak bu ve benzeri yarışmaların teşviki ve yönlendirmesinin de etkisiyle Türk romanının kendisiyle hesaplaşan bireylerin dünyasına eğilmesi tek tük girişimlere rağmen 1950 sonrasına kalmıştır, diyebiliriz.

Bu girişimleri görmek için Tanpınar’a kulak vermek yerinde olacaktır. Tanpınar, Reşat Nuri’nin Albert Camus’tan (*Yabancı* romanından) Yakup Kadri’nin ise Proust’tan tercümeler yaptığığın altını çizer⁴³⁸ Sait Faik’in *Lüzumuz Adam* eseriyle Albert Camus’un *Yabancı* romanı arasındaki benzerliklere dikkat çeker ve onun

⁴³⁶ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, s. 190.

⁴³⁷ Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 350-380.

⁴³⁸ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 124.

sanatında zamanla sürrealizme kaydığını ifade eder.⁴³⁹ 1940'lı yıllardaki bu Sürrealist etki, roman karakterizasyonunda antikahramana bir açılım imkânı sağlamıştır. Andı, Türk romanında bireyi merkeze alan eserlerin genel çerçevesini şöyle çizer:

“Her dönemde olduğu üzere, Cumhuriyet dönemi romanının da önemli konu damarlarından birisi bireyin anlatılması, toplum içinde ve hayat karşısında bireyin sorunlarına eğilme konusudur. Bu, zihniyet-insan ilişkisi, toplum-birey çatışması, iç çatışma vs. biçimlerinde kendisini gösterir. Ayrıca insan ruhunun psikolojik dalgalanmalarını aşk, cinsellik konularını da bu roman sürecinin önemli ilgileri içinde görmemiz gerekir. Bilhassa cinsellik olgusu, Cumhuriyet öncesi dönemlerle kıyaslandığında, birçok örneğiyle ve çok daha serbest biçimleriyle, günümüz romanının öne çıkan bir görünümüdür.”⁴⁴⁰

Peyami Safa daha 1930'lardan başlayarak bireyin sorunlarına ve psikolojisine eğilmesiyle dikkat çeker. Psikolojik bir 'ben' romanı olan *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nun (1930) tek bir karakter üzerine kurulduğuna dikkat çeken Ziya Bakırcıoğlu, başkişinin “hem hasta hem filozof” bir genç olarak yaşadığı buhranlarla Türk romanına psikolojik bir derinlik kazandırdığını belirtir.⁴⁴¹ Gürbilek ise eseri “Peyami Safa'nın en iyi romanı olmasına rağmen üzerinde az konuşulan yapıtı”⁴⁴² olarak anar. Romanda Peyami Safa'nın başkişinin ismini vermemesi, onu antikahramanlarda gördüğümüz şekliyle bir isimsizlik içerisinde, zayıf, hasta, edilgen, çekimser, yalnız ve umutsuz biri olarak çizmesi tezimiz açısından ayrıca değerlidir. Türk romanında antikahramanın gelişimi yolunda psikolojik yoğunluklu eserleriyle öne çıkan yazarlardan biri olan Peyami Safa, ideolojik görüşlerini ve telkinlerini diğer eserlerine göre belirgin şekilde geri planda tuttuğu *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nda bireyin iç dünyasına ve burada modernleşme sancıları içinde yaşanan değişimlere daha şümüllü bir bakış geliştirebilmiştir.

Türk romanındaki protagonistin (yabancılaşmış başkişi) izini süren Sazyek ise ilk örnekler olarak Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Beyle Biz* (1941) ve *Çamlıca'daki Eniştemiz* (1944) romanları ile Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur*'unu (1949) gösterir. “Deli lakabı takılan”, “ütopik bir bireysel yaşantı kurmaya girişen” Abdülhak Şinasi'nin başkişileri geleneksel kahraman formunun oldukça dışında bir görünümündedir. Tanpınar'ın *Huzur*'daki Mümtaz'ı ve *Saatleri Ayarlama*

⁴³⁹ A.e., s. 125.

⁴⁴⁰ Fatih Andı, “Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri”, s. 167.

⁴⁴¹ Bahtin, *Karnavaldan Romana*, s. 95.

⁴⁴² Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 175.

Enstitüsü'ndeki Hayri İrdal'ı “akışkan zihin yapıları” “çatışmalı iç dünyaları”, “bocalamaları”, “kendilerini sarmalayan saçma durumları”, “nesnel gerçeklikle yaşadıkları yabancılaşma” ile daha karmaşık kişilikler olarak karşımıza çıkarlar.⁴⁴³

1940'lı yılların roman atmosferi içinde bireyselliğe yönelen, bireyin dünyasına ve yabancılaşmasına eğilen önemli eserlerin sayısı artar. Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı*⁴⁴⁴ (1943) adlı romanı, yabancılaşma izleği etrafında bireye yönelen bir örnektir. Yirmi beş yaşında bir kasaba öğretmeni olan başkişinin adı, eser boyunca verilmez. Anne babasına dair tek tük birkaç bilgi dışında geçmişine dair bilgiler de sınırlıdır. Çocukluğunda babası hayattayken varlıklı bir hayat sürdürdüklerini, onun ölümüyle -daha doğrusu intiharıyla- başlayan yoksulluk yıllarında annesinin hizmetçilik yapmaya başladığını hatırlayan başkişi, bir kasabada beş yıl öğretmenlik yapmıştır. Fakat bu yıllar boyunca ne mesleğine karşı bir idea hissetmiş, ne de kasaba hayatı ve halkı ile ilişki kurmuştur. Buradaki yaşantısını “bir salyangoz kabuğu pıhtısı” (s. 19) içinde geçen ve ziyan olan bir zaman dilimi olarak görür. Fakat bu yabancılık tek taraflı değildir, kasaba halkı onun bu yabancılığını pekiştirir. Beş yıl boyunca oradaki hayatını tahammül ederek yaşar, öğrencilerin başını bile okşamaktan geri durur. Kendini hayattan soyutlayarak yaşadığı yıllar içinde babasından da miras aldığı “uyku ve karanlık korkusu” ile giderek daha da dengesizleşir.

Bir gün kasabanın doktoruna bu “korku ve deliliklerini” açar. Doktor kasabadan uzaklaşmasını ve içinden geldiği gibi bir hayat yaşamasını tavsiye eder. Böylece beş yıl boyunca biriktirdiği parayla birlikte İzmir'de bir otele yerleşen başkişi, kendini İstanbul'dan gelen bir gazeteci olarak tanıtır. Pespaye kılığını değiştirerek söylediği yalanlarla kendine hayalî zengin ve şehirli bir hayat çizer, üstelik zamanla buna kendi de inanmaya başlar. Kadınlarla ilişki problemi olan ve annesinden başka hiçbir kadının elini dahi tutmamış olan başkişi, hayalî sevgilisi olarak yerine koyduğu bir kadını takıntı haline getirir. Otelde rastladığı ilk sarışın kadının peşine düşer, fakat kadın karşısında kendini “hizmetçi ruhlu bir adam” (s. 42) olarak hissederek aşağılık duygusu içinde otelden ayrılır.

⁴⁴³ Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni –I”, s.75-81.

⁴⁴⁴ Kemal Bilbaşar, *Denizin Çağırışı*, 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2021. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

Zehra adında genç kızları olan bir ailenin evine yine kendini bir başkası gibi tanıtarak kiracı olarak yerleşir. Parasını aylakça harcayarak gezip tozarak geçirdiği günlerde Zehra'yla sessiz bir yakınlaşma yaşar, ondaki saflığa bağlandığını düşünür, fakat onu bir “kadın” olarak görmekten korkar. Aylaklık günlerinden birinde oteldeki sarışın genç kadına bir parkta rastlar. Bu kadın Adalet adında bir “yosma”dır, onun bütün parasını aşk oyunları ile tükettikten sonra çeker gider. Beş parasız parklarda yatıp kalkmaya başlayan ve çöplerden beslenen bir hale düşen başkişi, Zehra'yla düzgün bir hayat kurmadığına pişman olur, fakat durumunu düzeltmeye dönük hiçbir eylemde bulunmaz. Bu arada öğretmenlikten çıkarıldığına dair bir posta alır. Hamallık yapmaya kalkar, fakat onu da beceremez. Sonunda babası gibi o da “denizin çağırışı”na (s. 149)uyarak intihar eder.

Bir antikahraman prototipi sunan *Denizin Çağırışı* hakkında Fethi Naci, “değeri anlaşılamamış bir roman”⁴⁴⁵ değerlendirmesinde bulunur. Başkişinin “başarısız”, “hastalıklı”, “takıntılı”, “yabancılaşmış karakteri ile ilgili Behçet Necatigil’in görüşleri ise şöyledir:

“ ... Roman psikopat bir ilkokul öğretmenin dengesiz dünyasını yansıtan bir hatıra defteridir. [...] Yer yer Dostoyevski tiplerini ve Knut Hamsun’un Açlık romanı hatırlatan grotesk (gülünç, acayip, tuhaf), hasta kişisiyle bu roman, yazarın ilk romanı idi.”⁴⁴⁶

Sait Faik ise 1947’de *Varlık* dergisinde, dünya edebiyatında Turgenyeve ve Maksim Gorki gibi isimlerin hediye ettiği bir tipin adını verdiği *Lüzumsuz Adam* öyküsünü yayımlar. Behçet Necatigil’in yazarın kendisini temsil ettiğini öne sürdüğü⁴⁴⁷ Mansur karakteri, yedi yıl boyunca bir kere bile yıkanmayan, oturduğu mahalleden dışarıya çıkmayan ve her birine kendince bir numara verdiği sokaklarda gezmekten, kahvelerde boş boş oturmaktan başka bir iş yapmayan, insanlarla iletişimi zayıflamış, kendi dünyasına kapalı bir şekilde yaşayan ve anlatısını sebepsiz bir intihar tahayyülü ile bitiren biridir. Öykünün başında kendini şöyle tanıtır:

“Ben bir acayip oldum. Gözüm kimseyi görmüyor, kimsenin kapımı çalmasını istemiyorum. Dünyanın en sevimli insanları olan posta müvezzilerinin

⁴⁴⁵ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, 3. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009, s. 297.

⁴⁴⁶ Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, 9. Bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2005, s. 117.

⁴⁴⁷ A.e., 2005, s. 258.

[dağıtıcılarının] bile... Mahallemden pek memnunum. Yedi senedir çıkmadım oradan desem yeri. Hiçbir dostum da nerede oturduğumu bilmiyor.”⁴⁴⁸

Bu durum bize, Cumhuriyetin ilk yıllarında dahi yazarlarımızın Batılı antikahramanların başrolde olduğu eserleri tanıdıklarını ve onlara ilgi duyduklarını gösterir. Bu ilginin yelpazesi yıllar içerisinde genişlemiş ve 1950’lerden sonra sosyo-kültürel ortamın da oluşmasıyla meyvelerini vermeye başlamıştır. *Lüzumsuz Adam* ile “Türk edebiyatında modernist öykünün yolunu açan”⁴⁴⁹ Sait Faik’in etkisi romana kadar uzanmıştır.

Türk romanında antikahramanın ortaya çıkışını hazırlayan önemli karakterlerden biri de Sabahattin Ali’nin *Kürk Mantolu Madonna*⁴⁵⁰ (1943) romanının başkışısı Raif Bey’dir. Eser, sessiz ve iletişimsiz bir kişi olan Raif Efendi’nin gençlik yıllarında Almanya’da yaşadığı umutsuz aşkı ve yıllar sonra Almanca tercümanlık yapan, silik bir aile babası olarak süren yaşamını konu alır. Murat Belge, Sabahattin Ali’nin ‘lüzumsuz adam’ nitelemesini Sait Faik’ten önce *Kürk Mantolu Madonna* eserinin ismi olarak kullanmaya niyetlendiği, fakat ‘lüzumsuz’ sözcüğünde oluşan kakışım nedeniyle bundan vazgeçtiği bilgisini Cevdet Kudret’i referans göstererek belirtir.⁴⁵¹ Gerçekten de Raif Efendi, hem kendine bakışı hem de çevresinin ona bakışı içinde bir lüzumsuz adam olarak algılanır. Almaca tercüman olarak çalıştığı devlet dairesinde iş arkadaşlarınca “sessiz sedasız, Allahlık bir adamdır, kimseye zararı dokunmaz.” (s. 18) “manasız ve sıkıcı bir mahluk (s. 21) şeklinde tanımlanır. Az konuşan, düzenli ve titiz bir şekilde işini yaptıktan sonra kendini kitaplara veren biridir. Yine de çevresi tarafından horlanmaktan, amirleri tarafından yerli yersiz hırpalanmaktan kurtulamaz. Onun kimseye karşı çıkmayışı, herhangi bir şey için kendini savunmayışı ve sessizliği de bu yöndeki cesaretleri arttırır. Hastalanıp işe gelemeyişi günlerde bile evinden çalışır ve işlerini aksatmaz. Buna rağmen “hastalıklı ve mızımız” (s. 20) olarak nitelenir. İşten çıkar çıkmaz hemen evin yolunu tutar. Raif Efendi’nin herkese karşı kendini soyutlamış bir şekilde sürüp giden tavrının,

⁴⁴⁸ Sait Faik Abasıyanık, *Lüzumsuz Adam*, 11. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019, s. 1.

⁴⁴⁹ Jale Özata Dirlikyapan, *Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 65.

⁴⁵⁰ Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, 52. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴⁵¹ Belge, *Step ve Bozkır*, s. 271.

çevresinde ona karşı oluşan algıyı nasıl etkilediğini genç iş arkadaşı Rasim'in ağzından dökülen şu sözler açıkça gösterir:

“...karşımdaki masada canlı olduğundan şüphe ettirecek kadar hareketsiz oturan, tercüme yapan veya çekmecesinin gözündeki ‘Almanca romanını’ okuyan bu adamın sahiden manasız ve sıkıcı bir mahluk olduğuna kanaat getirmiştım. Ruhunda herhangi bir şeyler olan bir kimsenin bunları ifade etmek arzusuna mukavemet edemeyeceğini düşünüyor, bu kadar sessiz ve alakasız bir insanın içinde, nebatlarınkinden pek de farklı olmayan bir hayat bulunduğunu tahmin ediyordum: Bir makine gibi buraya geliyor, işlerini görüyor ve anlayamadığım bir itiyatla birtakım kitaplar okuyor ve akşamları alışveriş yapıp evine dönüyordu. İhtimal, birbirine tıpkı tıpkısına benzeyen bu bir sürü günlerin ve hatta senelerin içinde, hastalık zamanları yegâne değişiklikti. Arkadaşların anlattığına göre, oldum olası böyle yaşamaktaydı. Kendisinin herhangi bir şeye heyecanlandığını şimdiye kadar gören yoktu.”⁴⁵²

Anlaşılabacağı üzere Raif Efendi sadece çevresine yabancılaşmış biri değildir. Aynı zamanda çevresi de ona yabancılaşmıştır. Aynı kopukluk onun aile hayatında da sürer. Dostoyevski'nin ilk romanı olan *İnsancıklar*'daki Makar Devuşkin'in mesleğinde ve aile hayatında ezilmiş, silik, vicdanlı fakat çekingen durumu, sağlık sorunları ve yoksullukla boğuşan pozisyonu Raif Efendi'yle benzer. Ayrıca Raif Efendi gençliğinde Almanya'da Maria isimli, kulüplerde şarkıcılık yapan bir kürk mantolu kadına âşık olmuş ve bu aşkı yaşaması onun tutukluğu, utangaçlığı ile sürüncemede kalmış, Maria'nın ani ölümü üzerine imkânsız hale gelmiştir. Bu Devuşkin'in gençliğinde bir tiyatro aktrisine âşık olmasını çağırıştırır. Gerçi Devuşkin takıntılı aşkıyla bir yakınlık kurmadan uzaktan bir hayranlık dönemi geçirir ve sonunda kendisi bu takıntısını bırakır, fakat her ikisinde de bir aktrise/şarkıcıya karşılıksız tutulma ve yarım kalma vardır. Hayat karşısında başarısız, talihsiz, mücadele gücünden yoksun, sessiz ve küskün duruşu ile Raif Efendi, Türk romanında yazıldığı dönem itibarıyla az rastlanan edilgen ve yabancılaşmış bir başkişidir. Bu haliyle onu antika hramanın Türk romanındaki gelişim çizgisinde önemli bir aşama olarak değerlendiriyoruz.

Sabahattin Ali'nin antika hramana temel oluşturan karakterlerinden biri de *İçimizdeki Şeytan*⁴⁵³ (1940) romanının başkişisi Ömer'dir. Ömer, iradesiz, zayıf, başarısız, fazla kırılgan ve edilgen, korkularının yaşamına yön verdiği, hayal

⁴⁵² Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, s. 21.

⁴⁵³ Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, 44. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

dünyasına kaçan, hayatı bir “tesadüfler silsilesi” (s. 76), “bir acizin debelenmesi” (s.184), “manasız bir sürüklenme” (s. 75) olarak niteleyen hem aile hem iş hayatında çevresine eleştirel bir gözle bakışı dolayısıyla yabancılaşmış biridir. Bahtiyar Aslan onun bu kişiliğine şu sözlerle dikkat çeker:

“Roman kahramanı Ömer, inandığı değerleri söylemekten korkan iradesi ve zavallının biridir. Aksiyon adamı olmak şöyle dursun, düşünmekten bile kaçan bir tiptir. Bütün saçmalıklarını kendi içinde var olduğunu sandığı bir şeytan yükler. Topluma karşı yüklenmesi gereken sorumluluğu yerine getirmeyen aydın tipler, yalnızlığın eşlik ettiği ciddi buhranlar yaşarlar.”⁴⁵⁴

İçinde yaşayan ve “istemediklerimizi yapmaya çeken bir kuvvet” (s. 52) olan bir şeytanın, iradesini geçersiz kıldığını düşünür. Bu kuvvetin elinde herkesin bir “oyuncak” (s.144) olduğuna inanır. Benliğini, iradesizliği ve kendi içinde çatışmalı bilinci ile “kepaze, çirkef, aşağılık bir ruhu olan” (s.173), “hayatın ilk çelmesinde yuvarlanıvermiş” (s. 249) “bir kedi yavrusu gibi zavallı” (s.889), “bir buğday tanesi, bir karınca gibi” (s. 89) aciz bir “mahluk” olarak tanımlar. Bu özellikleriyle Ömer, antikahtaman olmaya en çok yaklaşan lüzumsuz adamlardan biri olarak ortaya çıkar.

İlerleyen dönemde Abdülhak Şinasi Hisar’ın roman karakterlerinin bariz birer lüzumsuz adam olarak çizildiğini Murat Belge, “Abdülhak Şinasi’ye roman karakteri olmak için ‘lüzumsuz olma’ şartı var.”⁴⁵⁵ cümlesi ile vurgular. Tuhaflığı ile mizahî görünümü bir arada harmanlayan Fahim Bey’in bir “yapamamak hikâyesi” olarak değerlendirir. Onu “elinden bir şey gelemeyen veya, elinden gelen şeyler bir işe yaramayan bir adam” olarak betimler⁴⁵⁶. Fahim Bey, iyi biri olmasına rağmen hayatta bir varlık gösterememiş, bu yolda da normal bir insanın atması gereken adımları atmak yerine kiraladığı boş konakta keman çalarak günlerini geçirmeyi yeğlemiştir. Başarısızdır, tuhaftır, insanlarla ilişkisi yüzeyseldir, bir aile kuramaz, yalnızdır. İnsanlar tarafından genel olarak sevilen biridir, fakat onlardan farklıdır, edilgendir, herhangi bir şey için girişimi, çabası görülmez.

Onu takip eden yıllarda Ahmet Hamdi Tanpınar’ın kişileri arasında da “lüzumsuz adam konumuna düşmüş” bireylerin bulunduğunu söyler Murat Belge. Bu noktada *Sahnenin Dışındakiler*’de Muhlis Bey’i ve *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde

⁴⁵⁴ Bahtiyar Aslan, “Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009, s. 111.

⁴⁵⁵ Belge, *Step ve Bozkır* s. 154.

⁴⁵⁶ A.e., s. 264.

Hayri İrdal'i anar. Öyle ki Hayri İrdal için "lüzumsuzluk anıtı" ifadesini kullanır. Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı ile Oğuz Atay'ın tutunamayan karakterlerini de "lüzumsuz adam"ın izinde geliştirilmiş kişilikler olarak belirler.⁴⁵⁷ Belge'nin oluşturduğu bu kronolojik çizgide yer alan yazar ve karakterlerin, tezimiz boyunca ortaya koyduğumuz antikahramanın gelişim çizgisi ile bu denli yoğun bir kesişim taşıması şaşırtıcı değildir.

Bütün bu örnekler ek olarak Mehmet Tekin'in "mükemmel bir bilinçlenme romanı (bildungsroman)"⁴⁵⁸ olarak değerlendirdiği *Matmazel Noraliya'nun Koltuğu* (1949) da 1950 öncesinde başkışısının antikahraman nitelikleri ile öne çıkan bir diğer önemli eserdir. Roman, felsefe öğrencisi olan Ferit'in yeni yerleştiği bir pansiyon odasında karışık rüyalar gördüğü uykusundan uyanması ile başlar. Babası Londra'dadır, annesi ve iki kız kardeşi vefat etmiştir, Nilüfer adında hasta bir kız kardeşi daha vardır. II. Dünya Savaşı yıllarıdır, fakat roman bu toplumsal cepheyi kurgunun merkezinden uzak tutarak sadece bir fon olarak kullanır. "Zira P. Safa'nın romanları esas mâhiyetleri itibariyle 'fert ruhu'nun etrafında dönmekte, bireyin psiko/sosyal dramını yansıtmaktadır."⁴⁵⁹ Romanın yansıtıcı merkezi bütünüyle Ferit'in bilincidir. Bu bilinç başlangıçta yarım bıraktığı tıp eğitiminin ve ailesinden aldığı kültürün etkisiyle materyalist/pozitivist bir bakış açısına sahiptir. Fakat pansiyonda yaşadığı ve şahit olduğu birtakım fizik dışı anormallikler, onu aklıyla cevaplayamayacağı sorulara yöneltir. Özellikle Tatvanlı Fatma'nın uyurgezer bir halde pansiyondaki durumları ile dilsiz Zehra'nın anormallikleri arasında korkulu vakitler geçirir. Günden güne matiklik çıkarımlar yapmakta zorlanır. Psikolojik olarak bunalımlı bir döneme girer, bu dönemde hoşlandığı kız olan Selma'ya yaslanmaya çalışır. Pansiyonda kalanlardan biri olan Yahya Aziz Bey'in sakinleştirici telkinleri ile biraz nefes alabilir ancak. Bu esnada teyzesinin öldürüldüğü ve kendisine de miras kaldığını öğrenir. Maddi açıdan rahatlayınca Büyükada'da bir pansiyona taşınır. Buranın ölmüş sahibi olan Matmazel Noraliya'nın resmi, onun hayatında mistik bir pencere açılmasını sağlar. Daha sonra onun hayatını araştırmaya başlar. Noraliya'nın yaşadığı bunalımlar tasavvufî tanışması ile son bulmuştur. Ferit kendi dönüm

⁴⁵⁷ Belge, A.e., s. 155.

⁴⁵⁸ Tekin, **Romancı Yönüyle Peyami Safa**, s. 224.

⁴⁵⁹ A.e., s. 33.

noktasını bulmuş olur. Pozitivist görüşlerinden uzaklaşarak, hayata mistik bir bakış açısı ile geri döner.

Ferit, pansiyona geldiğinde tıp bölümünden felsefeye geçmiş, hayatı ve düşünceleri çeşitli yol ayrımları yaşayan tereddütlü bir gençtir. Bilincindeki buhranın iyiden iyiye ortaya çıkmasına sebep olan pansiyonda bir hafta içinde birçok olağanüstü, garip olayla karşılaşmış, bunların etkisiyle krizler geçirmiştir. Mehmet Tekin, bu kapalı mekân içinde her biri ayrı bir marazi yöne sahip olan kişiler hakkında şunları söyler:

“Vasfî Bey’in sağladığı düzen ve disipline rağmen pansiyon olağanüstü ve gizemli hâlimden pek bir şey kaybetmemiştir. Aslında pansiyona bu hali kazandıran ‘harap’ ve ‘karışık’ yapısından daha çok insan manzarasıdır. Çünkü burada kalan insanların hemen çoğu, ya ruhen, ya bedenen arızalıdır. Meselâ pansiyonun temizlik işlerine bakan Tatvanı Fatma somnambüldür, Eda Hanım yüz felci geçirmiştir. Eda Hanım’ın oğlu Babuş midesinden rahatsız kızı Zehra ise dilsizdir. Tahir Bey siyatikli, Tosun romatizmalı Vasfî Bey titizlik hastasıdır. Ayak fotoğrafçısı Karnik ahlaken bozuktur; röntgencidir.”⁴⁶⁰

Böyle bir ortamdan adeta kaçarak Büyükkada’daki bir pansiyona yerleşmesi onun iç dünyasında başlayan mistik yolculuktaki anahtar olur. Ferit’in asıl değişim ve dengelenme mekânı Matmazel Noraliya’nın evidir. Köhne, pis, zamanın unutulduğu, hastalıklı, karanlık pansiyondan sonra denizin ortasında, geniş, ferah, saatlerin huzursuz etmeden çalıştığı, dingin bir ortama gelir. Yüksekaldırım’daki pansiyonun hastalıklı kalabalığından kurtulur, kendisiyle baş başa kalma imkânı bulur. Bu ortamda yaşadığı mistik deneyimler ile rehabilite olur. Dolayısıyla romanın ilk bölümünde yaşadığı korkular, duyduğu tereddütler ve geçirdiği krizler arasında bir antikahraman görünümü içindeki Ferit, bilincindeki yarılmayı ikinci bölümde aşar. Ailesinin ve aldığı eğitimin etkisiyle gelişen pozitivist, maddeci ve haz odaklı kişiliğinden manevî bir atmosferde, olağanüstülükleri kabul eden, maddeden ruha yönelen bir değişim geçirmiştir. Kız kardeşi ile yaptığı konuşmada bu başkalaşmayı “Ben artık o eski züppe değilim.”⁴⁶¹ sözü ile özetler. Görüldüğü gibi Peyami Safa, Ferit’in hikâyesini bir antikahraman çizgisinde noktalamaz. Onu kendini aşan, iç çatışmalarını başarıyla çözen, manevî yükselmeyi yakalayan ve çevresine de bu anlamda iyileştirici bir güçle dönen bir “kahraman” kimliğinde sona ulaştırır. Buna rağmen yaşadığı özgün

⁴⁶⁰ A.e., s. 236.

⁴⁶¹ Peyami Safa, **Matmazel Noraliya’nın Koltuğu**, İstanbul, Ötüken Yayınları, 2010, s. 280.

bireyselleşme serüveni, bilinç yolculukları, korkuları, kuşkuları, krizleri, benlik arayışı ile Ferit, Türk romanında antikahramanın gelişimi noktasında önemli bir aşama kaydedilmesini sağlamıştır.

Türk romanında antikahramanın oluşum sürecinin kâmil örnekleri arasında Tanpınar'ın, 1950 öncesinde kaleme aldığı *Mahur Beste* ve *Huzur* romanlarını da anmak gerekir. Murat Belge, Tanpınar'ı “‘Doğu/Batı’ sorunsalının bizim hayatımızda bir ‘sentez’i olup olamayacağı, olursa nasıl olacağı konusunda çok kafa yormuş yazarlarımızdan biri, Ahmet Hamdi Tanpınar’dır. Tanpınar’ın yazdığı hemen hemen her şeyde bu sorunsalın etkilerini görmek mümkündür.”⁴⁶² sözleri ile değerlendirir. *Mahur Beste*, Tanpınar’ın bu soru üzerine roman formunda düşündüğü ilk eserdir. Yazarın ilk romanı olan *Mahur Beste*⁴⁶³, 1944 yılında *Ülkü* mecmuasında tefrika edilmiş, fakat tamamlanmamıştır. Bu roman, Tanpınar’ın uğradığı “sükût suikastı”nın bir yansıması olarak ancak 1975⁴⁶⁴ yılında basılabilmıştır. Kitaplaşma süreci gecikse de eser, Tanpınar’ın “Her eser kendi atmosferinin mahsulü oluyor.”⁴⁶⁵ ifadesini doğrular şekilde 1940’lı yılların bir ürünü olma özelliği taşır. Roman Eski Şûra-yı Devlet azası Behçet Bey’in kendisinden beklenen atılgan, güçlü ve etkili bir kişiliğe sahip olamayışı dolayısıyla insanlar tarafından küçümsenerek ve dışlanarak geçen hayatını, kalabalık bir mazi kadrosu içinde Abdülhamit devrinin öncesine ve sonrasına uzanan bir medeniyet değişimi süreci olarak işler.

Behçet Bey, romanın başında, otuz beş yıl önce eşini kaybetmiş, yetmiş beş yaşında “uyuşuk dimağı” ile her tarafı sınıksız kapalı [bir] ömür” (s. 7) süren, “gemiye azıya almış bir muhayyile” (s. 8) ile sıkıntılı rüyalar görmeye alışmış, “zavallı, insanlardan kaçan bir ihtiyar” (s. 10) olarak tanıtılır. Antikalara, ciltçiliğe ve kitaplara müptela derecesinde bağlı biridir. Öyle ki geceleri kitapları ile koyun koyuna uyur. İyi bir mücellittir. Odası tıka basa dolu bir müze gibidir. Vaktini antika saatleri tamir

⁴⁶² Belge, **Step ve Bozkır**, s. 317.

⁴⁶³ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Mahur Beste**, 11. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴⁶⁴ *Mahur Beste*’nin ilk basım yılı olan 1975 kronolojik olarak tezimizin ana kapsamına girmekle birlikte tefrikanın 1944 yılında gerçekleşmesi, romana o tarihten sonra yazarın herhangi bir ilave tasarrufunun olmaması, kitabın basımında bu tefrikanın kullanılması ve romanın ilişki içinde olduğu dış dünya gerçekliğinin niteliği dolayısıyla eseri 1950 öncesi dönemin bir verimi olarak işlemek daha doğru olacaktır.

⁴⁶⁵ Zeynep Kerman, **Tanpınar’ın Mektupları**, 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014, s. 249.

ederek ve eski kitapları ciltleyerek geçirir. Bütün hayatı bu odaya toplanmış gibidir. Bu haliyle Behçet Bey dış dünyadan soyutlanmış, insanlarla iletişimi sınırlı bir antikahraman görünümündedir.

Behçet Bey'in dünyası bütün yalnızlığına ve kapalılığına rağmen neşesini korur. O bir hayat bıkkını değildir. "Bütün eski, güzel, renkli ve kıymetli şeyleri sever." (s. 16) Eşyayla olan ilişkisi insanlarla ilişkisinin önüne geçmiştir. Eşyadan beklentisi onu yaşadığı andan geçmişe taşıyacak birer "fırar kapısı" (s. 18) açmalarıdır. Bu haliyle antikahramanın realitenin içinde var olmaktan kaçan yönünü örnekler. Fakat bunun da ötesinde "Behçet Bey, bütün ömrünce, yerinden kımıldamadan 'Kaçmak, gitmek!' diye çırpın[an]" biri olarak antikahramanın çelişkili ve eylemsiz dünyası içinde yaşar.

Behçet Bey'in babası İsmail Molla Bey Abdülhamit devrinin önde gelen devlet adamlarındandır. Kudretli, atılgan, her yerde sözü geçen, otoriter, öfkesini de sevgisini de göstermeyi bilen, ölçülü fakat bir o kadar da pervasız biridir. Oğlunun da kendisi gibi olmasını ister, fakat bu beklentisi karşılıksız kalır. Bu beklenti "kahraman" ataların yerlerini "antikahraman" neslin alışına duydukları tepki olarak da değerlendirilebilir.

"Behçet Bey'in hayatında, zayıf yaradılışının kendisine doğduğu andan itibaren çizmiş olduğu yoldan en ufak bir ayrılış bile yoktur." (s. 28) "Bir nevi yarı tanrı gibi" (s. 28) gördüğü babasının güçlü kişiliği karşısında silik bir hayran olarak kalır. İsmail Molla ise onu "pısırık ve zavallı" (s. 28) bulur, "bana benzemedikten sonra ha olmuş, ha olmamış" (s. 29) der. Annesi ve dadıları tarafından ciddi, mahcup, terbiyeli, nahif bir genç olarak yetiştirilir. Behçet 12 yaşından itibaren kitap ciltlemeye merak salmıştır. Bir gün Molla Bey onu tavan arasında ciltlerle uğraşırken yakalar ve onun bu halini "insandan ziyade kendi ördüğü ağa takılmış çırpınan, büyük bir yaralı örümceğe benzet[ir]" (s. 30) İsmail Molla bu noktadan sonra onu olduğu gibi kabul eder. "Hayır, herkes kendisi gibi 'fatih' doğamaz, her adımda bir zafer borusu çalarak yürüyemezdi." (s. 31) Bu kabule rağmen ona olan bütün sevgisini yitirir. Onun "efendilik hissinden" mahrum yaşamı geleneksel kahraman anlayışının epik muzafferiyetini temsil eden babası nezdinde zavallılıktır.

Oysa Behçet Bey orta zekâlı, güçlü bir hafızaya sahip, özenli dikkatleri olan, el becerileri ve estetik bakışı gelişmiş, halim selim, öfkeden ve kötülükten uzak biridir.

Babası, öğretmenleri, müdürleri ve arkadaşları arasında takdir görmek için çok çalışsa da göze giremez, benliğindeki zayıflığı ve iç dönüklüğü saklayamaz. Bütün bu çaba, çalışkanlık ve yeteneklere rağmen arkadaşları onunla alay eder, yakınlık kurmak istemez, babası ondan “tiksindir” (s. 34). Onu hayatına indirilmiş bir tokat gibi görür. Behçet kendini ispatlamak için ortaya koyduğu sürekli çabayla antikahramanın karakter özelliklerinden bir nebze uzaklaşır. Antikahramanın kişiliğinde de çabanın yeri olmakla birlikte bu bir süreksizlik ve çelişki içinde görülür. Sonu başarısızlığa da varsa Behçet’in bu çabası ve amacı onu bütünüyle antikahraman olarak nitelememizin önünü alır.

Eski baba dostu Ata Molla Bey’in kızı Atiye Hanım ile Abdülhamid’in takdiri ile evlendirilir. Evlenmeden önce onu ilk kez gören Atiye Hanım üzüntüsünden bayılır. Evlikleri kısa sürede iki yabancıнын birlikteliğine döner, karısı onu “itina ile yapılmış bir kukla”ya (s. 15) benzettir. Aşağılık duygusuyla yalnızlığı katlanır, “kabuğuna çekilmiş bir hayvan”a (s. 62) benzer. “Oyuncaklarıyla oynayan bir çocuk gibi” (s. 68) kitaplara ve antikalara sarılıp yaşar. Kayınpederi Ata Molla Bey’in gözünde “hokkabaz” (s. 38), “hiçbir işe yaramaz bir adam”dır. (s. 51) Abdülhamit dahi onu ilk kez gördüğünde “Desene Molla’nın kızını yaktık.” (s. 54) diye pişman olur ve Atiye Hanım’a bir teselli vesilesi olarak “şefkat nişanı” gönderir.

“Behçet Bey, baba tahakkümü altında ezilmiş, evliliği boyunca eşi tarafından hiç sevilmemiş, ciltçilik ve antikacılık gibi şeylerle uğraşmış yani Tanpınar tarafından bilinçli bir şekilde arka plana itilmiş bir karakterdir.”⁴⁶⁶ İsmail Molla, Sabri Hoca, Atiye, Ata Molla, Halit Bey, Nuri Bey gibi yan karakterler ile başkişinin merkezde yürüdüğü kurgu düzleminden uzaklaşır. Sahneyi dolduran ikinci, üçüncü derece kişiler arasında Behçet Bey’in varlığı adeta silinir. Bu insanlar onun zayıflığını, edilgenliğini ve silikliğini konturlar. Onun “bir rüyaya benzeyen” ve “bir hatıra tesiri” (s. 154) uyandıran yapısına vurgu yapan yazar, gündelik hayata kapalılığı yüzünden onu kültür, tarih, medeniyet meseleleri hakkında konuşturmanın yapay duracağını farkındadır. Bu yüzden “bir roman kahramanı” olması beklenen Behçet Bey, eserin sonunda yazara merkezinde yer alamadığı roman hakkında eleştirilerini yazan ve sitem

⁴⁶⁶ Cemile Odunkıran, “Ahmet Hamdi Tanpınar Metinlerinin İdeolojik Arka Planı: Mâhur Beste’nin Parabasis İşlevi”, **Monograf**, 2017/8: s. 91.

eden “bir roman münekkidi” (s. 152) halini alır. Daha genel manasıyla klasik gerçekçi romanda antikahraman olarak çizilmeye alışık olmayan, fakat artık bir “kahraman” da olamayan başkişinin yeni konumunu yadırgaması söz konusudur. Yazarına “Hazır portrem yapılırken bazı çizgiler değişse ne olur sanki?” diye sitem eden başkişi unutulmaktan ve yarım bırakılmaktan şikayetçidir. Bu yarım haliyle o, antikahraman kimliğinin kapısında durmaktadır. Oğuz Demiralp’in *Mahur Beste*’nin *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* için bir “hazırlık”⁴⁶⁷ olduğu görüşünü bu noktada paylaşıyoruz.

Kimi araştırmacılar tarafından eserin Behçet’in dünyasından bu denli uzaklaşması yazarın ilk eser acemiliğine, kimilerince ise tartışılmak istenen konunun gerekliliklerine bağlanır. “Yarım, eksik, üstüne düşülmemiş, tekniği zayıf, dağıtılmış bir romandır Mahur Beste”⁴⁶⁸ vb. değerlendirmeler dışında karakterizasyon merkezli bir okumayla bu dağınık görüntünün -bir ilk roman denemesinin izlerini taşıdığını kabul etmekle birlikte- başka bir cepheye de sahip olduğunu düşünebiliriz. Bizce bu durum, Behçet’in, çevresini saran insanların tartıştıkları kültür ve medeniyet coğrafyası meselelerinde taşıyıcı rolünü üstlenemeyecek kadar zayıf ve kendi dünyasına kapalı biri olarak çizilmesinin bir sonucudur ve teknik bir yeniliğin habercisidir. Bu noktada yazarın Behçet Bey’e “Siz kâinatın etrafınızda dönmesini istiyorsunuz. Düşünmüyorsunuz ki hayat sizi mahrekinin dışına atmış.” (s. 159) şeklinde açıklamada bulunması manidardır. Esasen onun “Kahramanların[ın] hepsi birer mağluptur. Yaşanılan hayata ve zamana yenik düşmüş birer tutunamayandır. Onları sığındıkları firar kapıları bile kurtaramaz ve her biri kendi hadiseleri içinde adeta kaybolup gider.”⁴⁶⁹ Bu anlamda Tanpınar’ın pek çok konuda olduğu gibi antikahramanın Türk romanında yerini bulmasında da bir öncü olduğu görülür.

Mahur Beste, *Huzur* ve *Sahnenin Dışındakiler* bir nehir roman anlayışıyla kaleme alınmıştır. Bu yüzden roman kişileri ve temalar bu üç roman içinde çeşitli düzeylerde yaşamaya ve tartışılmaya devam edilirler. *Huzur*⁴⁷⁰ 1948’de *Cumhuriyet*

⁴⁶⁷ Oğuz Demiralp, “Mahur Beste’nin Bitmemişliği”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz.: İnci Enginün, Abdullah Uçman, 2. Bs., İstanbul, 3F Yayınları, 2008, s. 259.

⁴⁶⁸ Rauf Mutluay, “Mahur Beste”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, Haz.: İnci Enginün, Abdullah Uçman, İstanbul, 3F Yayınları, 2. Bs., 2008, s.247.

⁴⁶⁹ Orhanoğlu, **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, s. 138-139.

⁴⁷⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Huzur**, 19. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

gazetesinde tefrika edilip 1949’da kitap olarak basılır. Eser, Türk romanında hakkında en çok söz söylenen eserlerinden biri olmakla birlikte ilk yayımından sonra uzun bir unutulma süreci yaşamıştır.⁴⁷¹ Alemdar Yalçın, roman hakkında 1970’li yıllara kadar neredeyse hiçbir eleştiri ve değerlendirmenin yapılmadığını kaydeder.⁴⁷² Esere gereken ilgi bu yıllarda ikinci baskının yapılmasıyla oluşur ve günümüze kadar katlanarak devam eder.

Roman, üniversitede Tarih Bölümünde asistanlık yapan, kültür ve sanat dünyası inceliklerle dolu bir entelektüel olan Mümtaz’ın etrafında gelişir. “Huzur, 1940’lı yılların Türk romanları arasında orijinal denebilecek bir teknikle kaleme alınmıştır.”⁴⁷³ Romanın anlatı zamanı İkinci Dünya Savaşı’ndan bir gün önce başlar ve savaşın radyodan ilanı ile yirmi dört saat içinde tamamlanır. Bu bir günlük süre, geriye dönüşlerle ve roman kişilerinin hatıraları ile derinleşmektedir. Yer verilen temalar bireyden topluma, milletten insanlığa, geçmişten şimdiye açılan bir perspektif içinde Tanpınar’ın bütünlük ve devamlılık arayışının etrafında toplanır. Orhan Okay, eserde yer verilen tema zenginliğine şöyle değinir:

“Çeşitli yazarların bakış açılarının dökümüyle o, en güzel aşk romanı olmaktan başlayarak Türk aydınının trajedisinin; Doğu-Batı, eski-yeni problematiğinin; bir medeniyetin yükseliş ve çöküşünün; tabiatı, semtleri, tarihi ve sanat eserleriyle İstanbul’un yeniden keşfinin; Türk toplumunun üst yapıya ait sorunlarının maddi imkânlar ve üretimle çözümünün; ahlâk, toplum ve kültür değerleri çatışmasının; kâinat içinde insan varlığını sorgulayışın, hayatın ve talihin ne olduğu sorusuna cevap arayışın; hayatın mantık dışı seyrine mağlup olmamanın; bir imparatorluk enkazı üzerine inşa edilen Cumhuriyet’te maddî ve manevî değerlerin sorumluluğunu yüklenecek aydının; insanın aradığı huzurun kendi içinde bulunuşunun ve bunun feragatle özdeş oluşunun romanıdır.”⁴⁷⁴

Roman, dört bölümden oluşur. İhsan adlı birinci bölümde Mümtaz’ın çocukluğundan itibaren yaşadıkları üçüncü tekil şahıs anlatıcı ağzından bir mazi olarak aktarılır. Mümtaz, amca oğlu İhsan’ın tedavisi ile ilgili bir koşuşturmaca içindeyken ayrıldığı sevgilisi Nuran’ın eski kocası ile barıştığı haberini alır. Takip eden Nuran ve

⁴⁷¹ Tanpınar sık sık bir “sükût suikastı”na uğradığından söz etmiştir. 18 Eylül 1959 tarihli günlüğündeki ifadeleri bu konudaki şikayetlerinin bir örneğidir: “İnce Memed tercüme ediliyor, Huzur okunmuyor, Yaz Yağmuru, şiirler ıskâ geçiliyor.” hezeyanıyla hak ettiği yeri bulamamaktan duyduğu üzüntü ve kızgınlığı ifade eder. Ayrıntılı bilgi için bakınız: İnci Enginün, Zeynep Kerman, **Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa**, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2020, s. 161.

⁴⁷² Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı*, s. 15.

⁴⁷³ Orhan Okay, **Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar**, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010, s. 332.

⁴⁷⁴ A.e., s. 329.

Suat bölümlerinde pek çok kültürel, sanatsal ve toplumsal meseleyle birlikte Mümtaz'ın Nuran ile yaşadığı aşk hikâyesi, Suat'ın düşünceleri, eylemleri ve sonunda intiharı ile Mümtaz üzerindeki tesiri işlenir. Dördüncü bölümde Mümtaz'ın hayatına ve yaşadığı aşka dönük geriye dönüş sonlanarak ilk bölümdeki reel zamana geri dönülür. İhsan'ın hastalığı ağırlaşınca Mümtaz ilaç almaya koşar. Suat'ın ona bıraktığı mektubu okumuş ve dağılmıştır. Onun hayali ile yaşadığı çatışma sonrası perişan, fakat mütebessim bir halde eve dönerken II. Dünya Savaşı'nın başladığı haberini almasıyla roman sonlanır. Tanpınar'ın onu bıraktığı bu belirsiz eşik kimi araştırmacılar tarafından çıldırma, kimlerince bir uyanış olarak değerlendirile gelmiştir. Biz bu konuda Berna Moran'ın Mümtaz için “yaşam macerasını, yüklerinin altında ezilmek pahasına da olsa sürdüreceği”⁴⁷⁵ yönündeki değerlendirmesine katılıyor ve Suat'ın etkisinden sıyrılarak İhsan'ın “Mesuliyetini taşıyacağın fikrin adamı ol.” sözüne tutunduğunu düşünüyoruz.

Tanpınar, bu eserde *Mahur Beste*'deki antikahraman özellikleri ağır basan Behçet Bey'den farklı bir başkişi örneği ile karşımıza çıkar. Behçet ne kadar geçmişin içinde yaşıyorsa Mümtaz o kadar günün insanıdır. Behçet ne kadar insanlarla zorunlu birliktelikleri dışında antikalar ve kitap ciltleri arasında yaşamaktan mutluysa Mümtaz o kadar kültür ve sanat meclislerinde bulunmaktan, entelektüel dünyasını dolduran meselelerin peşinden gitmekten, tartışmaktan haz duyar. Mümtaz, Behçet'in tersine çevresinden saygı gören, seven ve sevilen biridir. Behçet'in gençliğinde işi ile evi arasında, ihtiyarlığında ise neredeyse bir odayla sınırlanmış hayatına karşılık Mümtaz İstanbul'u bütün güzelliklerini keşfetmeye çalışarak dolaşır. Benliği toplum ve kültür hayatımıza dönük meselelerle yoğrulmuştur ve bu noktada geleceğe yön vermeye namzettir. Tanpınar, 21 Kasım 1960 tarihli günlüğünde “kendime nasihatlar” başlığı altında; “Bir kahramanın en büyük kudreti, her hissi ve düşünceyi âlemşümül dua haline getirebilmesi, her his ve düşüncede bütün kâinatı kurabilmesidir.” der. Gerçi romanın sonunda Mümtaz kurmak istediği bütünlüğün uzağına düşmüş biri olarak Tanpınar'ın bir kahramanda bulunması gerektiğini ifade ettiği konuma değildir. Hatta belirsiz sonuyla antikahramana yaklaştığı yorumlarına dahi açıktır, fakat taşıdığı

⁴⁷⁵ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a**, 22. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 295.

mesuliyet ufku ve amacı itibariyle yine de kahramanlık vasfıyla örtüşmektedir. Zira geleneksel anlatılarda kahramanın yolculuğu/mücadelesi başarısızlıkla sonuçlansa dahi arkasında dilden dile dolaşacak bir mücadele hikâyesi bırakması esastır. Mümtaz ulaşamadığı terkinin tarih, kültür, sanat ve aşk ekseninde aranması yolundaki rehberliği ile üstüne düşeni yapmış, talihine yenilmiş, fakat bir aydın sorumluluğunu üstlenmiş bir kahramandır. Bu haliyle Tanpınar'ın modern edebiyattaki kahraman tarifine uygundur: “Kendi içinde bütün insanlığın birbirine zıt ağızlarla konuştuğu bir kahraman, yani trajedisi olan bir insan[dır].”⁴⁷⁶

Mümtaz, Suat'ın pesimist yorumları karşısında tereddütler yaşasa da, insana olan inancıyla ona karşı durmayı başarır. Medeniyet değişiminin yol açtığı sorunlar yüzünden boğulsa ve zaman zaman bocalasa da ikilik sancılarını çözümler bulmaya dönüktür. Hayatını kurma yolunda Nuran'la birlikteliğinin önüne çıkan engelleri aşmak için elinden geleni yapar. Talihinin el vermemesi yüzünden sevdiği kadınla evlenemese de bir kahramandan beklenen amaca yönelik çabayı göstermiştir. Çevresine ve topluma karşı duyarlılığı onu bir antikahraman kayıtsızlığından ve yabancılaşmasından korur. İhsan'ın hastalığında elinden geleni yapar, akrabalarına ve arkadaşlarına karşı sorumlu ve ince düşüncelidir. Yaklaşmakta olan savaşın yol açacağı felaketlerden korku içindedir. Bir yandan akademik hayatını kurmaya, bir yandan da yazmakta olduğu Şeyh Galip romanıyla bir sanatçı kimliği edinmeye çalışır. Kendisi dışında gelişen sosyal, kültürel, toplumsal ve bireysel sorunlardan etkilenen Mümtaz, duyarlı ve sorumlu bir aydın kimliğini taşımakta zorlanmakla birlikte bir antikahraman kayıtsızlığına ve yabancılaşmasına da varmaz. Öyle ki Suat'ın intiharına rağmen Nuran'ı ikna etmeye, İhsan'ın hastalığına çare bulmaya, toplumun modernleşme sancılarını anlamaya uğraşır. Bütün bu özellikleri göz önünde tutulduğunda *Huzur* romanında yazarın antikahraman formundan uzaklaştığı ve trajik tarafları olan modern bir kahramanı benimsediği görülür. Öte yandan romanın sonunda ideallerine ve aradığı terkibe ulaşamamasıyla yenik, mutsuz, yalnızlaşmış, korkularla dolu, bilincindeki parçalanmayla yüzleşmiş bir kişi olarak geçmişin muzaffer ve güçlü kahramanlarından çok, yabancılaşmış ve başarısız antikahramanların dünyasına daha yakın bir koordinatta bulunduğunu not etmekte fayda vardır.

⁴⁷⁶ Tanpınar, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, s. 102.

Çalışmamız boyunca bu eser hakkında kimi zaman Suat'ın bir antikahraman olup olmadığı yönünde sorularla karşılaştık. Suat'ın romandaki etkisi ve kişiliği göz önüne alındığında böyle bir soru işaretinin oluşması doğaldır. Gerçekten de Suat'ın kişiliği romandan bağımsız olarak düşünüldüğünde büyük oranda antikahramanın dünyasını yansıtır. Onu kendi hikâyesi içinde bir bütün olarak başkişi olarak işleyen bir eser ile karşı karşıya olsaydık verilecek cevap belki değişebilirdi. Fakat hiçbir roman kişisini bağlı olduğu olay örgüsü, karakterizasyon tablosu ve roman atmosferi dışında değerlendiremeyiz. Suat'ın romandaki yeri başkişinin hayatını engelleme ve olay örgüsündeki kötülük, facia, olumsuzluk gibi unsurları karşılama esasına bağlıdır. Bu yüzden onu romanın villian/evil kişisi olarak nitelemek gerekmektedir. Murat Belge de, Suat'ın, “Suç ve Ceza’nın Svidrigaylov’u [yani kötülüğe çağıran, kötüyü temsil eden karakteri] ile aynı ‘roman kişisi’ tipinde” olduğunu ve “kültürel ikilemin terimleriyle boğuşan bir kahramanın (Mümtaz) alter ego’su” niteliğini taşıdığını söyler.⁴⁷⁷ Hayrettin Orhanoglu ise Suat'ın şahsında “gölge arketipi”nin örneklediği, “bastırılmış duyguların gücünü” yansıtan bu arketiple Mümtaz’ın bastırılmış korkularının ve ümitsizliklerinin Suat ile temsil edildiği değerlendirmesinde bulunur.⁴⁷⁸ Romana eklenmeyen fakat daha sonradan keşfedilen Suat’ın mektubuyla onun bu rolü daha da açıklık kazanır. Suat, Mümtaz’ın bütün hayatını etkisi altına alacak, bozacak “kötü bir şaka”nın peşindedir.⁴⁷⁹

Antikahramanlar kötülük yapabilen, çoğu zaman olumsuz kişiler olsalar da doğrudan ve bütünüyle bu amaca yönelik olarak kurgulanmazlar. Daha önce de tekrar ettiğimiz üzere onlar “kötü olamayacak kadar iyi, iyi olamayacak kadar kötü” çizgisinde yaşarlar. Hayatları yalnız kendi etraflarında döner; sırf kötülük olsun diye, sırf sorun çıkarmak için, sırf intikam ve düşmanlık duygularıyla hareket etmezler. Çünkü ne kadar olumsuz şeyler olsalar da bunlar teknik olarak kahramanın belli bir amaca bağlanma, bu amaç için yola çıkma, çevresine etki etmeye ve hedefine ulaşmaya çalışma özellikleri ile örtüşür. Suat’ın herkese ve her şeye meydan okuması olan intiharı bir yanıyla bir yenilgiyi verirken bir yanıyla da bıraktığı etki ile amacına

⁴⁷⁷ Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s. 368.

⁴⁷⁸ Orhanoglu, **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, s. 305.

⁴⁷⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, **Suat’ın Mektubu**, Haz.: Handan İnci vd., 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019.

ulaşması bakımından bir galibiyet olarak “muzaffer edayla taşınan Kötülük”⁴⁸⁰ hâlini alır. Eser boyunca ailesine, çocuklarına, içinde yaşadığı muhite ve dünyaya düşman, herkesten intikam almak isteyen, nihilist bakışını etrafına yaymaya çalışan, iflah olmaz bir pesimist olarak çizilmiştir. Bu yüzden onu, kurgudaki asıl fonksiyonunu kötülükte bulan villian/kötü roman kişisi olarak değerlendirmek yerinde olacaktır.

Görüldüğü üzere 1940’lı yıllardan itibaren, bireyselliğin öne çıktığı romanlarda rastladığımız karakterler önceki dönemlere göre daha belirgin antikahraman özellikleri taşırlar. Buna rağmen bu yıllarda baskın edebî yönelim, Cumhuriyet’in kuruluşuyla birlikte demokrasi düzenini ve çağdaş toplumlar düzeyine çıkmayı sağlayacağı düşünülen inkılapların etrafında gelişecek modern yaşantıyı destekleyen romanlar üzerinde ilerlemeyi sürdürür.

3.4.3.2. 1950-1980 Yılları Arasında Antikahramanın Gelişimi

1950’li yıllara kadar Cumhuriyet kanonunu beslemeyen yahut onunla ters düşen sanat anlayışları büyük oranda görmezden gelinir veya baskılanır. Bu dönemi takiben yaşanan II. Dünya Savaşı ve sonrasında 1950’yle birlikte çok partili hayata geçiş süreci toplumsal yönü baskın roman kanalının sürekliliğini sağlar. 1950’li yıllarda toplumcu içeriğe sahip edebiyatın öncü temsilcileri Köy Edebiyatı olarak anılan anlayışı geliştirir. Köylünün yoksulluğu, ezilmişliği ve gelişmemişliği üzerine odaklanan bu edebiyatın genel niteliklerini Nazan Aksoy şöyle özetler:

“Anadolu’ya yönelen bu yen ilgi daha önce Kurtuluş Savaşı romanı ile kendini göstermişti. Anadolu romanının bu yeni örneğinde ise Anadolu insanının adaletsiz bir toplum düzeninde uğradığı haksızlık yüzünden düştüğü yoksulluğun hikâyesi anlatılmıştır. 1940’larda Mahmut Makal’ın Bizim Köy adlı metninde anlattığı köy dünyası toprak ağası ile yoksul köylü arasındaki acımasızca ilişkiyi edebiyata yansıtır. Ne var ki, Makal’ın ilk örneğini verdiği bu içerik zamanla kalıplaştırılır, örnekleri çoğaldıkça da ilgi çekici olmaktan çıkar.”⁴⁸¹

Köy Enstitüleri’nin etrafında gelişen bu edebî anlayış, Anadolu’nun yoksulluğuna, cahil bırakılmışlığına, masumiyetine, samimiyetine, doğasına, kültürüne, geleneklerine bakışı derinleştirir. Köy edebiyatı, Talip Apaydın, Fakir Baykurt, Orhan Kemal, Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Rıfat Ilgaz gibi yazarların elinde gelişir. Genel anlamda toplumcu içeriğiyle bireyin dünyasını araçsallaştıran eserler

⁴⁸⁰ Bataille, *Edebiyat ve Kötülük*, s. 28.

⁴⁸¹ Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 18.

verilir. Fakat bu yapıtlarda dahi başkişilerin 1950 öncesindeki karakterizasyonlarından uzaklaştıkları görülür. Bu eserlerde soylu eşkiyanın kahramanlıklarını okurken bir yandan da kahramanın yeni koşullar içinde amaçlarına, ideallerine ne yaparsa yapsın ulaşamadığı, bu uğurda şanlı bir şöhret kazanmak yerine yer yer komik ve çaresiz durumlara düştüğü gözlenir. Yaşatılmaya çalışılan geleneksel kahraman ya da dava insanı imajının gerçeklik zeminin kayganlaşması dolayısıyla bu imajın sallantılı bir pozisyona düşmesi önlenemez. Semih Gümüş, Yaşar Kemal’in yapıtlarının önemli bir ögesini oluşturan “mit”lerin insanın çıplak gerçekle karşı karşıya kaldığı noktada birer dayanak olmaktan çıkışına, “insanın ayakta durmak için destek aldığı mitler, büsbütün umutsuzluğa düştüğü yerde yok olmuş gibidir.” sözleriyle dikkat çeker.⁴⁸² Bu bağlamda modernist romanların, yaşamın realitesi karşısında -modernitenin tazyiki altında- mitlere tutunamayan bireyin yıkılışını anlatmaya ağırlık vermesi ve antikahraman kişilikler ile öne çıkması anlaşılırdır.

Batılılaşma/modernleşme süreçlerinin yıllar içindeki ilerleyişi ve üst sosyo-ekonomik, kültürel kesimden toplumun geneline yayılışı arttıkça, romanın dünyasının yansıttığı sosyal içerik de bu yönde değişmeye başlar. Bir yanıyla da uzun savaşların, ekonomik sıkıntıların ve siyasi gerilimlerin oluşturduğu yükten yorulan toplumda doğan güvensizlik ve umutsuzluk, kendi dünyasına çekilme eğilimini artırır. Hâliyle çeşitli kanonik yapıların etrafında oluşturulan romanlar, bireylerin hayatlarına, psikolojilerine uzun yıllardan sonra Halit Ziya’nın sekteye uğrayan bireysellik penceresinden bakmaya başlar. Yani 1950’li yıllardan itibaren bir yandan toplumcu sanat anlayışı varlığını savaşlar, devrimci ideolojiler, çağdaşlaşma, yoksulluk, Anadolu gerçeği gibi içeriklerle sürdürürken, bir yandan da bu hâkim anlayışın, gelineen noktada devamını sorgulayan, onun yerine asıl mesele olarak bireyselliğin içeriklerini koymayı teklif eden, modernliğin ve modernizmin gözünden insana bakışı önceleyen bir yaklaşım gelişir.

Osmanlı döneminden itibaren romanın gelişimine paralel bir seyir izleyen antikahraman, asıl kimliğine Cumhuriyet döneminde kavuşmuştur. Bunun sebebi antikahramanı besleyen sosyal, kültürel, siyasal ve tarihî modernleşme evrelerinin toplumumuzdaki ilerleyişinin bu dönemde olgunlaşmasıdır. Cumhuriyet dönemiyle

⁴⁸² Semih Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, 2. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2011, s. 59.

birlikte hızlanan modernleşme sürecinde, birey yaşamında ve düşüncesinde gerçekleşen köklü dönüşümler, psikolojik süreçler, zihinsel ve duygusal kırılmalar, açılımlar, artık hayatın, kahramanların hikâyesinden çok, antikahramanların yitik dünyalarına dalmayı gerektirdiğini bir ihtiyaç olarak ortaya koymuştur. Tabii bir seyir dâhilinde insanın değişimi antikahramanın oluşmasını –antikahramanın varlığını bir tali öge olarak da olsa antik dönemlere kadar indiren bir diğer yaklaşıma göre, yerini ona bırakıp geri çekilmesini- kaçınılmaz kılmıştır.

Başlangıcından itibaren “gerçekçi” bir form yakalamaya çalışan Türk romanı, toplumsallıkla güçlü bağlar geliştirmiştir. 1950’li yıllara kadar Doğu-Batı, eski-yeni ikilemini ana sorunsal olarak ele alan, daha sonra köy edebiyatı ve işçi-patron çatışmaları öncülüğünde ezen-ezilen ilişkilerini merkezine alan bir süreç yaşanmıştır. Bütün bu uzun zaman dilimi boyunca romanın bireye, bireyin içsellğine eğilmesi sosyal şartların da etkisiyle ciddi olarak sekteye uğramış ve derinlik kazanmakta gecikmiştir. “Romanda bireycilik ve biçimcilik, neredeyse suç içeren bir estetik davranış olmuştur Türk edebiyatında.”⁴⁸³ Bireye yönelimin ilk aşamalarından biri olan romantik anlayışlar dahi Tanzimat’tan itibaren Hayaliyyun-Hakikiyyun gibi tartışmalardan başlayarak ötelenmiştir. Öyle ki romanda bireyselliğe beklenmedik bir derinlikte temas edebilmiş ve Türk romanının kurucusu olarak değerlendirilmiş olan Halit Ziya bile ısrarla romantizimden kaçmış ve realizmin çizgilerini takip ettiğini vurgulamıştır. Onu takip eden dönemde millî edebiyata ve ulusun inşasına odaklanan yönelimlerin toplumcu-gerçekçi prensipleri benimsemesinden dolayı romanlardaki “kahraman” formundaki başkişilerin idealize edilme yahut dejenere oluşları ile öne çıkarılma alışkanlığı devam etmiştir. 1950’lere kadar romanda başkişi olarak bireyin, kendisini insan kılan zayıflıklardan, tutarsızlıklardan, başarısızlıklardan ve yabancılaşmalardan olabildiğince uzak, yahut bunlarla baş edebilir konumlarda ele alındığı dikkat çeker.

Cemil Meriç, romancının “bir yol gösterici”, “bir din kurucu” yerine konmaya çalışılmasını eleştirir. Kahramanların kendi kişilikleri yerine “sadece bir davranışı temsil etme”ye zorlanmasına, “Tanrı’dan dinden, özden, düşünceden, maziden kurtulan okuyucu[nun], bu kahramanlara bakarak [kendine] bir çeki düzen vermesi”

⁴⁸³ Ecevit, **Türk Romanında Posmodernist Açılımlar**, s. 84.

gerektiği yolundaki yaklaşımlara karşı çıkar.⁴⁸⁴ Böylece modernizm çizgisinde romanın başkişisinin artık “kahraman” olamayacağının altını çizmiş olur.

1950’lerden itibaren modernleşmenin içselleştirilmesi noktasında kat edilen mesafenin artması, siyasi, sosyal, kültürel şartların değişime uğraması, yazarların Batı romanı ve felsefesi ile bağlantılarının güçlenmesi, Varoluşçuluk gibi anlayışların bu bağlamda 50 Kuşağı olarak ortaya çıkan sanatçılarca benimsenmesi, bireysellik taleplerinin artması gibi faktörlerin etkisiyle -eş zamanlı olarak süren köy-işçi romanlarının toplumsallığın altını çizerek kendi arklarında varlıklarını sürdürmesine rağmen- roman başkişilerinin ciddi bir dönüşüme uğradığı ve içsel derinliğe önem veren, modernist romanın yapı özellikleri içinde gelişen birer antikahraman hâlini aldığı görülür.

Resmî ideolojiyle desteklenen modernleşme sürecinde Anadolu insanı hem yaşantı hem ruh dünyası olarak derin bir kabuk değiştirmeye yönlendirilir. İnsanın değişmesi sanattan siyasete, kültürden ekonomiye kadar her şeyi etkiler. Çağdaşlaşma kavramı ile öne çıkan modernleşme hedefi Atatürk Türkiye’inde bir ödev gibi işlenir. Dolayısıyla roman da bu ödev dairesinde kanonik içeriklerle dolar. Yıllar içerisinde tek parti dönemi sona erer, ekonomik serbesti artar, II. Dünya Savaşı’nın yol açtığı olumsuz şartlar -etkileri sürmekle birlikte- sona erer, tarih ve kültür mirasına dönük reddedici kompleksler yumuşamaya başlar. Siyasi ve sosyal koşullarda yaşanan bu değişim bireyin kendine dönük bir bakışa yönelebileceği ortamı hazırlar. Böylece Türkiye’de bireyselleşmenin gelişimi 1950’lerde hız ve yaygınlık kazanır. Bu yıllarda modernist bakış açıları beslenir; hem Batı’ya hem kendi tarihimize daha bağımsız merceklerle bakılabilir. Birey, kendisiyle yüzleşme ve modernleşme süreciyle hesaplaşma imkânı bulur. Mustafa Ayyıldız, romanın insanın kendisi ve çevresiyle ilişkileri, yaşadığı çatışmalar etrafında kurulan yapısına dikkat çeker. Türk romanının uzun süre bireyi anlatma noktasında geri kaldığını, sosyal muhtevayı önceleyen romancının bir öğretmen gibi davrandığını ifade eder.⁴⁸⁵ 1950’lerden itibaren bu öğretmenlik vasfı modernist perspektife sahip yazarlarca olabildiğince silinmeye çalışılır. Türk romanının “yıkılan geleneğin üzerine modern bir tez olarak oturduğu”na

⁴⁸⁴ Meriç, **Kırk Ambar**, s. 273.

⁴⁸⁵ Mustafa Ayyıldız, **Yakın Dönem Türk Romanı ve Roman İncelemeleri**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2011, s. 11-15.

vurgu yapan Ayyıldız, bu tezin “sosyal çözümleri, yabancılaşmayı, modernizmi” işlediğini söyler.⁴⁸⁶ 1950 modernizmin edebiyatta kendine yer açmasında bir eşik görevi görür.

Batı’da modernist romanın geliştiği ve güçlü eserlerini verdiği 20. yüzyıl başlarında Türk edebiyatı, toplumsalcı ve yansıtmacı niteliklerde eserlerin verildiği koşullar altındadır. Ancak 1950’ler ile birlikte bu hâkim edebî anlayışa rağmen, yer yer bu modernist çizgiyi yakalamaya, onu içselleştirip romana yansıtmaya çalışan yazarlarla karşılaşmaya başlarız. Bu yazarların sayısı da edebî etkinlik ve etki sahaları da yıllar içerisinde Türkiye’deki siyasi, sosyal, edebî koşullar altında değişerek -zaman zaman darbe dönemlerinin etkisiyle geriye düşse de- sürer.

1950’li yıllarda bir yanda Köy Enstitüleri’nde eğitim gören yazarların kaleminden çıkan, ihmal edilmiş Anadolu gerçeğine odaklanan romanlar popülerlik kazanır. “Memleket edebiyatı”⁴⁸⁷ anlayışıyla edebiyatın mekânsal zemini genişler. Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* adlı eseri takiben köy edebiyatı çizgisi belirginleşir. Fakat diğer yanda Millî Edebiyat perspektifi dışında bir vizyonla yazılan romanlar, dikkat çekmeye başlar. Bir yandan Köy Edebiyatı çerçevesinde Yaşar Kemal, Orhan Kemal, Fakir Baykurt gibi isimlerce Anadolu’nun romanı yazılırken, bir yandan da modernist cephede geleceğe yön verecek olan roman damarı gelişir. Bu iki perspektifin roman kişilerine yaklaşımında önemli farklar vardır:

“Anadolu romanında amaç, dediğim gibi, toplumsal gerçekliğin yansıtılması ya da haksız düzenin belirtilmesi olduğu için olay örgüsü ezen-ezilen çatışmasına dayanır ve bu çatışmanın gerektirdiği işlevleri yerine getirecek karakterlere ihtiyaç vardır. Yani temelde karakterin önemi işlevindedir. Romanda belli bir karakterin yerine aynı işlevi görecek başka bir karakter koysanız romanın yapısını fazla bozmaz. [...]

Atay ve Atılğan’ın romanlarında ise karakter, olay örgüsünü yürütmek için seçilmiş değildir. Aslında romanın olayları, karakterin iç dünyasında geçer ve romanın dış dünyasındaki olaylar, bu iç dünyayı aydınlatmaya yarar. Selim Işık’ı Turgut Özben’i, Zebercet’i kaldırıp yerine başka karakterde insanlar koyamazsınız; çünkü romanın anlamı değişir. Burada önemli olan olay örgüsü değil, karakterin kendine özgü kişiliğidir.”⁴⁸⁸

Batılılaşma sürecinin sancılarını ve Cumhuriyet kanonunu merkeze alan anlayış romanda ana arkı oluşturmaya devam ederken bir yandan uzun yıllar toptan bir

⁴⁸⁶ A.e., s. 23-24.

⁴⁸⁷ Emin Özdemir, *Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler*, 4. Bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2013, s.184-188.

⁴⁸⁸ Hızlan, “Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış’ı Anlatıyor”, s. 183-184.

reddiye ile karşılanan Osmanlı -kültür, tarih-, edebiyat- mirası ile kademeli olarak barışmanın işaretleri verilir. Kemal Tahir, Tarık Buğra gibi yazarların romanları, Reşat Ekrem Koçu gibi araştırmacıların çalışmaları bu noktada anılabilir. Örneğin Reşat Ekrem Koçu, ilk kez 1960'da yayımlanan *Tarihimizde Kahramanlar* adlı çalışmasını “tarih kaynaklarımızın sayfaları arasında unutulmuş kahramanların isimleri üstündeki tozu gözyaşlarımla sildim.”⁴⁸⁹ diyerek sunar. Alfabetik sıra ile tanıttığı asker ve komutanların her birini gösterdikleri “büyük kahramanlıklar” ile anar. Her biri cesaret timsali, fedakâr, gözü kara, savaşçı, inançlı ve vatanperver olarak anlatılan kahramanlar, geleneksel “kahraman” arketipinin izinde Osmanlı'dan Cumhuriyet'e uzanan tarih içinde birer canlı örnek olarak yeniden mercek altına alınır. Koçu, onların yaşamlarını adeta birer destan parçası olarak işleyerek “kahraman” mitinin sürekliliğine katkı sağlayıcı bir çalışma ortaya koymuş olur. Bu çabaya rağmen geleneksel kahraman modelinin çizgilerini romanın dünyasında korumak zorlaşmıştır. Örneğin Yaşar Kemal ve Kemal Tahir'in eserlerinde bu çaba görülmekle birlikte onların kahramanlarında dahi bir zemin kayması söz konusudur.

Yaşar Kemal'in *İnce Memed*⁴⁹⁰ romanı 1953'ten itibaren -tefrika olarak- yayımlanmaya başlanır. İnce Memed'in soylu eşkiya olarak destanlardan gelen kahraman prototipinin uzantısı görünümünde toplumumuzda büyük popülerlik kazanması, okur kitlesinin hâlâ büyük ölçüde klasik kahraman tipine yakınlık ve özdeşlik kurmaya yatkın bir durumda olduğunu gösterir. Bu dönemde antikahramanlar ile ortaya çıkan romanlar ise okurun aynı ölçüde dikkatini, ilgisini çekmez. Köroğlu, Çakıcı Efe gibi destanlardan etkiler taşıyan İnce Memed, toplumun kahraman hafızasına aşina bir portreye sahiptir. İnce Memed, köylüleri toprak ağasının zulmünden kurtarmak için amansız bir mücadele verir ve sonunda onu alt eder. Fakat bu dirayetin arkasında kendi iradesi kadar onu tetikleyen ve diri tutan çevrenin yönlendirici etkisi de söz konusudur. Bu uğurda büyük kayıplara uğrasa da adanmışlığından geri adım atmaz. Hem annesinin hem Hatçe'nin intikamını alır hem de köylülere yol gösterir. Kötülüğü alt ederek iyiliği baskın hale getirmiş olur. Ne var ki sonraki ciltlerde toprak ağalarını öldürmeye devam etse de onların yerini yenileri

⁴⁸⁹ Reşat Ekrem Koçu, *Tarihimizde Kahramanlar*, İstanbul, Doğan Kitap, 4. Basım, 2015, s. 18.

⁴⁹⁰ Yaşar Kemal, *İnce Memed* 1, 14. Bs., İstanbul, YKY, 2007.

alır. Yani kahramanlığının başlangıçta vadettiği sonucu yaratmadığı açığa çıkar. Düzen değişmektedir; gerçek, idealin önüne geçmiş ve eski kahramanlık öykülerini canlandırılmaya çalışılmanın boşa olacağı kendini göstermiştir. Böyle bir okumayla İnce Memed çizgisindeki eserlerin de antikahramana giden yolun birer yapı taşı olduğunu söyleyebiliriz.

Kemal Tahir ise *Rahmet Yolları Kesti*⁴⁹¹ (1957) adlı romanıyla halkı zalim ağaların elinden kurtaran kahraman eşkıya modelinin parodisini yapar gibidir. Kahramana duyulan saygı ve güveni kıran bir karakterizasyonla karşımıza çıkan yazar, artık klasik kahraman formunun yerini daha gerçekçi ve güncellenmiş başkışilerin alması gerektiğini göstermiş olur. Eski eşkıyalardan biri olan İskender'in Kasım Ağa'yı soymaya zorlanması sonucu düştüğü durumu Azade Seyhan şöyle ifade eder:

“[İskender] eski şaşalı haydutluk günlerinin nostaljisine kapılarak işi yapmaya razı olur. [...] Sağnak yağmurun bitap düşürdüğü haydutlar, ganimetlerin içinde bulunduğu eşyalarıyla dolu bohçaları, üzerlerindeki kadın elbiseleri ve içlerindeki süslü kadın çamaşırlarıyla jandarma ve bir grup köylü onları yakaladığında kahraman bir eşkıyadan daha çok grotesk biçimde komikleşmiş karakterler olarak karşımıza çıkar.”⁴⁹²

Görüldüğü üzere kahramanın modern dönemde mitlere yaslanarak kendi gerçeğini yansıtmaması hâlinde ortaya çıkacak karakter çizimlerinin gülünçlüğü, saygınlığını yitirmiş hâli ve inandırıcı olmayan pozisyonu kurguya dökülmüştür.

Kemalettin Tuğcu ise geleneksel kahraman formunu çoğunluğunu çocukların oluşturduğu başkışileri ile sürdürmeye çalışır. *Sokak Çocuğu* (1955), *Korkunç Yıllar* (1958), *Unutulan Çocuk* (1960), *Ayşecik* (1960), *Üvey Baba* (1971) gibi çok sayıda romanında geleneksel kahraman modelindeki gibi sınavlara tabi olan çocuk kahraman, yoksulluk, aşağılanma, hastalık, öksüzlük/yetimlik gibi güçlüklerle baş etmek zorundadır. Bu zorlukları gayret ve yardımlarla aşar, kötü talihi ve kişileri bertaraf ederek olgunlaşır. Başarıya, zenginliğe, itibara ve mutluluğa ulaşır. Gürbilek'in, Tuğcu romanlarında kurulan dünyalar için “masal”⁴⁹³ benzetmesi yapması bu noktada dikkat çekicidir. Bu anlatı modeli ile Tuğcu, romanın dünyasında geleneksel kahraman formunu korumaya çalışan bir çizgiyi temsil eder. Üstelik bu eserlerin yazıldıkları

⁴⁹¹ Kemal Tahir, *Rahmet Yolları Kesti*, 7. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.

⁴⁹² Azade Seyhan, *Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi*, Çev.: Erkan İrmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, s. 143.

⁴⁹³ Nurdan Gürbilek, *Sessizin Payı*, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 4. Basım, 2019, s. 63.

dönemde gördükleri yoğun ilgi de okurun kadim kahraman algısının güçlü şekilde devam ettiğini gösterir. Gürbilek, söz konusu okur beğenisinin arka planında eserlerin yoksulluk karşısında ortak bir duygu birliği, “kardeş payı”⁴⁹⁴ anlayışının bozulmamış olduğu yıllarda yazılmış olmasını bulur. Biz ise bu görüşe katılmakla birlikte bir başka önemli neden olarak Tuğcu romanlarına duyulan ilgide, yazarın geleneksel kahraman algısını doyurma becerisinin payına dikkat çekmek istiyoruz. Antikahraman roman kişilerinin kendini iyiden iyiye göstermeye başladığı, fakat ne edebî muhitlerde ne de genel okur nazarında dikkat çekmediği bu yıllarda Tuğcu, geleneksel kahraman tipini yansıtan kişileri ile büyük ün kazanmış, kalabalık okuyucu kitlelerince beğeniyle takip edilmiştir. Öyle ki bu romanlar 60-70’li yıllarda sık sık sinemaya da uyarlanmıştır.

Eserlerini birer acılı büyüme hikâyesi olarak kurgulayan yazarlardan biri de Orhan Kemal’dir. *Kardeş Payı* (1957), *Sokakların Çocuğu* (1963), *Önce Ekmek* (1968) gibi eserleri bu noktada dikkat çeken örnekler olarak anılabilir. Gürbilek’in de değindiği üzere iki romancı arasında bu noktada önemli ortaklıklar vardır.⁴⁹⁵ Her ikisinin de kahramanları büyük oranda yoksunluklar içindeki çocuklardır. Öte yandan Tuğcu’nun kahramanları “fakir ama gururlu” iken, Orhan Kemal’inkiler gurur yarası ile incinmiş, kadere ve insanlara karşı öfkeli, sahip olamadığı zenginlikler karşısında daha talepkârdır. Yine de her ikisinde de geleneksel kahramanın özelliklerini yansıtan, güçlü bir ruha ve karaktere sahip bir çocukla karşılaşırız. Olağanüstü değilse bile beklenmedik bir başarı ile zorlukları aşan, olgunlaşan ve ödüllendirilen Kemalettin Tuğcu kahramanlarının karşısında Orhan Kemal’in daha gerçekçi bir yaklaşımla çizdiği hayal kırıklığına uğrayan, hayatı boyunca imrendiği şeylere sahip olma imkânı bulamayan, bir türlü şans yüzüne gülmeyen kahramanları durur. Bu itibarla Orhan Kemal’in kahramanları, kırgınlık, öfke, yalnızlık, başarısızlık, köyden kente göçme ve kent sorunları içinde kaybolma gibi özellikleri ile antikahramana daha yakın durur.

Orhan Kemal’in bakış açısı bize Tuğcu eserlerindeki ideal kahramanların yapaylığını hissettirir. Bu noktada roman başkışilerini “kahraman” kılmakta ısrar etmek yerine insan psikolojisine ve gerçekliğine sadık kalmanın daha gerçekçi bir

⁴⁹⁴ A.e., s. 64.

⁴⁹⁵ A.e., s. 66-70.

yaklaşım olduğu görülür. Bu yeni gerçeklik düzlemindeki şartlar ise kahramanı antikahramanlığa yaklaştırır.

Peyami Safa, Türk romanında antikahramanın gelişimine eserlerindeki psikolojik derinlik, bireyin dünyasına eğilme gücü ile katkı sağlar. Örneğin *Yalnızız*⁴⁹⁶ (1951) romanının başkişisi Samim, yaşamın realitesinden ütöpik dünyası olan Simerenya'ya kaçan, düşünsel olarak aktif, fakat insan ilişkileri noktasında yalnızlaşmış, çekildiği köşkten zorunda olmadıkça çıktığı görülmeyen, babasından kalan mirasla geçinen, her şeye karşı eleştirel bir bakışı olan, kendisiyle iletişimde olan az sayıdaki insan üzerinde düşünceleri ile tahakküm kurmaya çalışan, geçkin yaşına rağmen bir aile kuramamış, yalnız bir kişidir. Öte yandan Meral, Samim'in bu yapay idealizmi karşısındaki tereddütlü kişiliği ile daha inandırıcı bir karakter olarak karşımızdadır. Tekin, onun temel özelliklerini “genç, hercaî, hedonist, dejenere, derbeder, asrî, mütereddid, egoist”⁴⁹⁷ olarak sıralar. Bu açıdan bakıldığında Meral belki antikahraman kimliğine Samim'den çok daha yakın durur. Fakat Peyami Safa, bir antikahramana eserini emanet etmeyecek bir yazar olarak onu adeta ölümle cezalandırır. Bu cezalandırma şekli ile aslında bir yandan onun antikahraman konumunu bir kurban, bir mağdur olarak kontürlemiş olur.

Ayrıntılı bir psikolojik boyut kazandırarak çizdiği Samim karakteri ile Peyami Safa'nın Türk romanında antikahramanın gelişimi yolunda dikkate değer bir aşama kaydettiği söylenebilir. Samim, yalnızlığı, soyutlanmış yaşamı, eleştirel bilinci ile antikahramana yaklaşır. Fakat roman, Doğu-Batı karşıtlığında ideal dengenin aranması temelinde oluşturulduğu için onda tam olarak bir yabancılaşma ve kayıtsızlaşma noktasına varılmaz. Çünkü Nurdan Gürbilek'in de dikkat çektiği üzere “bir Türk inkılabı ideoloğu”⁴⁹⁸ olan Peyami Safa, “bir romancı olarak anlatmaya çalıştığı krizi bir ideolog olarak çözer.”⁴⁹⁹ Kardeşleri ile yaşayan Samim, evin babası konumundadır, onlardan saygı görür. Fizikî olarak edilgen, fakat düşünsel olarak aktif bir entelektüeldir. Öz kızı olup olmadığı belirsiz bırakılan Meral isimli bir genç kızla sevgilidir. Fakat ona yaklaşımı Doğu'nun kültür ve değerleriyle şekillendirme,

⁴⁹⁶ Peyami Safa, *Yalnızız*, İstanbul, Ötüken Yayınları, t.y.

⁴⁹⁷ Tekin, *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, s. 273.

⁴⁹⁸ Gürbilek, *Sessizin Payı*, s. 97.

⁴⁹⁹ A.e., s. 90.

Materyalist Batıcılıktan korumaya çalışma yolundadır. Bir psikolog ve filozof gibi karşılanmak ister. Ne var ki yol gösterici kişi olma idealini gerçekleştiremez. Çevresinde kalıcı bir etki uyandıramaz. Düşünsel söylemleri ile yaşantısı arasında çelişkiler mevcuttur. Roman kişilerinin tutarsızlık ve bunalım psikolojisinin eser-toplum ilişkisi içinde dönemin insan gerçekliğinin sorunlarına ışık tuttuğu söylenebilir. Zira “her sanat eseri konusu ne olursa olsun, bir devri, bir memleketi ve sosyal temayülleri bize sezdiren zımnî unsurlarla doludur.”⁵⁰⁰ Bu noktada kahraman algısının romanlarda gözlenen değişimi üzerine düşünürken modernleşme sürecinin, siyasi, sosyal, kültürel şartların etkisinin de her an göz önünde tutulması gerekir:

“Bu nizam, cemiyetin, hattâ varlığın merkezini ferde bağlayan inifratçı ve parçalayıcı dünya görüşüyle, hürriyeti her türlü siyasî, iktisadî ve cinsî azgınlığın, ruhî ve ahlâkî serkeşliğin meşru mazereti haline koymuştur. Kolektif bağlar gevşedikçe korkunç yalnızlığına terk edilen insan kalbinde, bir ucu hayvanlığına ve insiyaklarına bağlı ferdiyetinin bütün iştahları ve ihtirasları ayaklanacaktı.”⁵⁰¹

Türk romanı ise Tanzimat’tan itibaren dikkatini ağırlıklı olarak toplumsal gelişme ve değişimlere vermiş ve genel olarak bireyin sosyal çalkantılar içindeki psikolojisini ise kolektif koşulların içinde bir fon olarak kullanmıştır. Peyami Safa, bu şekilde bireyi merkeze almadan yazılan romanlardaki kahraman algısını şöyle izah eder:

“İnsanın kendi kendisiyle tezatlarına ve deruni vak’alarına lâkayt kalan Türk romanı için ekseriya kahraman vukuât çıkaran adam demektir. İnsan ruhunu büyük bir hareket hâlinde tecelli etmedikçe göremeyen romancı için tek bir adamın hayatındaki şahsiyet krizlerini ve büyük derunî faciaları anlamaya imkân yoktur.

Romanımız insan ruhunun kapısı önündedir. Ve içerden gelen gizli sesleri duyabilmek için henüz eşliğini aşmış değildir. Kaba haykırışlardan ziyade, derunî mırıltılarla gizlenen dramı keşfedinceye kadar bir tek insanın hayatı ne onu, ne de okuyucularını alâkadar edecektir.”⁵⁰²

İnsan ruhunun kapılarının aralanması için bireyin dikkat merkezi haline gelmesi şarttır. 1950’lerden itibaren Türk edebiyatının Batılı yazarları ve akımları daha yakından tanımları ve dolayısıyla daha yoğun bir etki sahasına girmeleri bu dikkatin edinilmesinde işlevsel olmuştur. Semih Gümüş yaklaşmayı, “1950’lerin genç şair ve yazarları, özellikle 1960’lardan sonra Batı’da yaşayan edebiyat anlayışları, yayımlanan kitaplar, önde gelen yazarlar, etkin düşünce akımlarıyla yüz yüze

⁵⁰⁰ Tekin, **Peyami Safa ile Söyleşiler**, s. 39.

⁵⁰¹ Safa, **Objektif**, s. 196.

⁵⁰² **A.e.**, s. 201.

geldiler.”⁵⁰³ cümlesi ile ifade eder. Selahattin Hilav ise bu dönemdeki gelişmeleri şöyle özetler:

“1950 yıllarının genç yazarları ve şairleri canlı dünya kültürüyle kucaklaşıyordu artık. Türk edebiyatçısının yazma edimi ile yaşamı, düşüncesi, özlemleri arasında organik bir bağın kurulmasıyla bu; edebiyatçının kendini ve toplumsal-ekonomik-siyasal-kültürel çevresini sorguya çekmesi, kendinin bilincine yönelmesiydi. Üstelik ilk olarak Türk edebiyatçısı, Batı’nın estetik ve düşünsel alanlardaki yaratılarıyla zamansal açıdan aynı hizaya gelmişti. [...]

1950’nin son yıllarından başlayarak kendini gösteren bu edebiyat-düşünce kaynaşması, felsefe kültürünün ve geleneğinin cılızlığına ve hatta felsefesizliğine rağmen roman, öykü ve şiirde, daha önce görülmemiş bir atılğanlığa; toplumsal, siyasal, cinsel tabuların irdelenmesine, Kafka etkilerinden kaynaklanan bir tür fantastik gerçekliğe (daha sonra Oğuz Atay’da ilk doruk noktasına ulaşmıştır) ve dolayısıyla bu yeni anlayış ve içeriğe denk düşmesi gereken dil ve üslup arayışına yol açtı.”⁵⁰⁴

Bu arayış çerçevesinde Türk edebiyatını etkileyen önemli akımlarından biri olan Varoluşçuluk’un 1950’lerden itibaren romanlara yansıyacak düzeyle entelektüel çevrede popülerlik kazandığı söylenebilir. Bir önceki dönemin toplum mühendisliğine soyunmuş yazar kadrolarına eleştirel bir bakışla öznenin kendi kendini var etmesine odaklanan yazarları çıkar. Varoluşçu çizgide verilen eserlerde boğucu psikolojik süreçlerin, yabancılaşmayı besleyen bilinç ayrışmalarının sahneyi devraldığı gözlemlenir. Varoluşçuluğun öncülerinden biri olan Heidegger, bilincin özü hakkında şunları söyler:

“Bilincin özü kendini bilmedir. Bundan ötürü bütün varolanlar ya öznenin nesnesi ya da öznenin öznesidir. Her yerde varolanın Varlığı, kendini-kendi-gözünün-önüne-getirmeye, böylece de kendini kurmaya dayanır. İnsan varolanın öznelliğine yükselir. İnsan başkaldırıya adım atar. Dünya nesneye dönüşür.”⁵⁰⁵

Kierkegaard’a göre benliğini kurma yolundaki birey, “varoluşu sorgulanan insan” olarak, “ne genel ve soyut bir düşünce, bir ide, ne de bütünün içinde, onun bir üyesi, bir tamamlayıcısı olan şeydir.”⁵⁰⁶ Varoluşçu etkiler altındaki yazarların, kişilerini toplumsal ilişkileri zayıf ve çatışmalı olarak çizmesi bu “üyelik” hâlinin içsel olarak reddedilmesinden kaynaklanır. Bu bağlamda L. M. Salma, Varoluşçuların

⁵⁰³ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 261.

⁵⁰⁴ Selahattin Hilav, “Zihin Kuşları Üzerine Çeşitlemeler”, Leyla Erbil, **Zihin Kuşları**, 6. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019, s. 13.

⁵⁰⁵ Martin Heidegger, **Nietzsche’nin Tanrı Öldü Sözü**, Çev.: Levent Özşar, İstanbul, Asa Yayınları, 2001, s. 51.

⁵⁰⁶ Ömer Naci Soykan, “Varoluş Yolunun Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma”, **Doğu-Batı**, S. 6, Şubat/Mart/Nisan 1999, s. 35.

yaşam karşısındaki duruşunu dünya edebiyatındaki antikahraman örnekleri üzerinden şöyle ele alır:

“Varoluşçular özünde insanın varlığını rasyonelleştirmenin saçma bir çaba olduğuna inanırlar, çünkü yaşamın kendisi saçmadır. Yaşamak özünde sadece kaçınılmaz bir ölümle sona eren bir zaman geçididir. İnsanın hayata bir anlam atfetme arzusu boşuna bir tutkudur, tek kurtuluşumuz kendimizi ne ölçüde yerine getirdiğimizdir. Bu nedenle, varoluşunun gerçekleştirmek için kişi kendi bireysel seçimlerini ve kanaatlerini hararetle takip etmelidir. Bu bağlamda Albert Camus Yabancı’da, Samuel Beckett Godot’yu Beklerken’de hayatın saf rastgeleliğini ve insanlığa karşı acımasız ilgisizliğini ortaya çıkarır.”⁵⁰⁷

Romancıyı “varoluşun kâşifi” olarak niteleyen Milan Kundera ise “Romanın tek varoluş nedeni, sadece romanın söyleyebileceği şeyleri söylemektir.”⁵⁰⁸ der. Dolayısıyla ne tarihsel bilgilerin ne toplumsal, kültürel, ideolojik, dinî meselelerin aktarımı veya savunusu romanın yazılma sebebi olabilir. Bütün bunlar insanın varoluş yolculuğunu aktarmak için birer zemin olarak kullanılabilirse de romanın ana ereği haline getirilmemeleri gerekir. Kundera bu çizginin doğru belirlenmesi noktasında özellikle tarihî romanların oldukça zorlandıklarını ifade eder. Tarihî romanda dahi romanın esas meselesi bireyin varoluş sorunsalı olmaktan çıkmamalıdır, aksi halde yapıt, roman olma hüviyetinden uzaklaşır ve bir nevi tarihe dönüşür. Romanın asıl işi ise -modern dünyada artık tam bir karmaşa merkezi durumunda olan- varoluşa odaklanmaktır:

“Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise olmuş bitmiş bir şey değildir; varoluş, insani olabilirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir. Romancılar varoluş haritası’nı şu ya da bu insani olabilirliği keşfederek çizerler. Ama bir kez daha belirtelim: Var olmak demek, ‘dünyada-olmak’ demektir. Yani kişiyi de kişinin dünyasını da olabilirlikler olarak anlamak lazımdır.”⁵⁰⁹

İnsanın edimlerini ve duygu dünyasını bütünüyle değişime zorlayan bir çağda insan, kendini yönlendirici güçlerce kontrol altında ve ezilmiş hisseder. Bu baskı onun varoluş problemlerine çekilmesine neden olur, çünkü dış etkiler, bireyin iç dünyasını önce tek tiplasmeye zorlamakta sonra da bu tek tiplik içinde varoluşun erimesi sağlanmaya çalışılmaktadır. Kundera, aynı zamanda bir romanının adı olan “Var Olmanın Dayanılmaz Hafifliği” ifadesini, “Dış koşulların iç dürtüleri, hiçbir ağırlığı kalmayacak biçimde ezdiği bir dünyada insanın önünde hâlâ ne gibi olasılıklar

⁵⁰⁷ Salma, “Antiheroes In Modern Literature”, s. 24.

⁵⁰⁸ Kundera, **Roman Sanatı**, s. 44.

⁵⁰⁹ A.e., s. 50.

vardır?” sorusu etrafında düşünmek gerektiğinin altını çizer.⁵¹⁰ Antikahramanlar bu ağırlıkların altında ezilen bireylerdir. Söz konusu hafiflik, Simmel’in terimleri ile ifade edecek olursak, “nesnel kültür”ün, dış belirleyicileri arasında insanın “özel kültür”nün yaşam alanı bulamaz hâle gelmesi ve ortadan kalma noktasına varmasıyla oluşur. Her düşüncesi, her duygusu, her davranışı dışarıdan kurulan insanın hafifliğidir bu. Romanlarda bu hafifliğin taşıyıcıları olan başkışilerin antikahraman olarak belirmesinin bir nedeni de bu noktada aranmalıdır.

Varoluşu üzerinde düşünen bireyin kendinde çeşitli sebeplerden oluşan değişimlerin farkına varma ve kim olduğu sorusuna daha güncel cevaplar verme imkânı artar. Bu soruya modernite içinden verilecek cevaplarda ise “ideal insan” nitelendirmelerinin ne kadar yapay olacağı ortadadır. Bireyin varoluşundaki devinimleri takip ve tespit etmesinin, bu devinimler üzerinde bir irade sahibi olabilmek için elzem oluşuna Umberto Eco şöyle dikkat çeker:

“...Varoluşun akışına ideal bir insani ölçüyle karşı çıkılarak göğüs gerilemez. Varoluş, anlaşılabilir ve mantıksız bir biçimde ortaya konan metafizik bir veri değildir; değiştirdiğimiz doğanın, yaptığımız işlerin, kurmuş olduğumuz ilişkilerin dünyasıdır. [...] Öte yandan yarattığımız bu dünya, bizi kendisinin bir aracına dönüştürme riskinin ötesinde, yeni insani ölçü parametrelerini belirleyecek temel unsurları da içinde barındırır. Varoluşun akışı, onun içinde yaşamaya devam edip ondan söz etmezsek, değişmez ve tehlikeli kalır. Çarpıtılmış bağlantılarını kayıt altına almak için bile olsa, ondan söz ettiğimiz anda onu yargılar, belki yeniden ele geçirebilmek için kendimizi ona yabancılaştırabiliriz.”⁵¹¹

Modernist ve postmodern roman, Eco’nun sözünü ettiği bireyin “çarpıtılmış bağlantılarını” antikahraman üzerinden yabancılaşma ögesi ekseninde görür ve gösterir.

Bu çerçeve bağlamında romanın Batı’daki gelişimini yakından takip edenler ise Yeni Roman anlayışının ve Varoluşçuluk’un penceresinden eserlere modernist bir bakışla yönelirler. Bireyin psikolojisine, varoluş yolculuğuna, bilinçaltına eğilirler. Bunu yaparken biçimsel denemelerle yerleşik kuralların ötesine geçmeye çalışırlar. Yusuf Atılgan, Vüs’at O. Bener, Tezer Özlü, Demir Özlü, Erdal Öz, Ferit Edgü, Adnan Özyalçın, Bilge Karasu, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay gibi isimlerle

⁵¹⁰ A.e., s. 35.

⁵¹¹ Eco, **Açık Yapıt**, s. 313-314.

romanın hem içerik hem biçim perspektifi genişler ve değişir. Yusuf Atılgan ve Oğuz Atay'ın başını çektiği bu yönelim, okuru bambaşka antikahramanın dünyasına çeker.

Roman dünyası, 1950'lerden itibaren savaş yıllarının hatıralarını tazeleyen ya da yeni kurulan Cumhuriyet rejiminin ülkülerine adanmış, millî duyarlılığın timsali, topluma rol model olan kahraman yahut tam tersi sığ bir çağdaşlık kisvesi altında dejenere hayatıyla olumsuz bir örnek olarak duran modern züppe, mirasyedi, alafranga, hain gibi tipleri merkezinden uzaklaştırır. Bunların yerine çoğunlukla Batı'da hızla yükselmiş olan Varoluşçu dünya görüşünün tesirinde kendi küçük dünyasına, kendi entelektüel ve kişisel hassasiyetlerine, bireysel problem ve imkânlarına yönelmiş, toplumla ilişkileri zayıflamış veya kopmuş, marjinal, yabancılaşmış antikahramanlar bizi karşılar. Sennett, bir yabancının “en acil meselesi” olarak “kişinin kendi yerinden-edilmişliğiyle yaratıcı bir biçimde baş etmek, bir ressam resmi yapılacak dilsiz olgularla nasıl baş etmek zorundaysa kendi kimliğini oluşturan malzemeye o şekilde baş etmek zorunda” olmasını, “kişi kendi kendini yaratmak zorundadır.” cümlesiyle özetler.⁵¹² Öne çıkan varoluşsal sorular karşısında Doğu-Batı tezadı ve ezen-ezilen ilişkilerinin odağı, olabildiğince bireyselleşmiş hikâyelerin psikolojik fonunda silikleşir. Onun yerini yabancılaşma ekseninde bireylerin arayış ve bunalımları alır.

Modernist romanın etki alanını genişlettiği 1970'li yıllarda hem figürasyon hem biçimsel düzeylerde yenilikler gözlenir. Bu yenilikler anlatım tekniklerini ve bakış açılarını çeşitlendirme, eski uygulamaları deforme ederek bilinçli olarak birbirine karıştırma yönündedir. Yabancılaşma, artık romanın bütün öğelerinde hissedilecek boyuta yayılır. Birinci tekil kişinin bakış açısıyla sunulan, birden çok anlatıcıya sahip, bilinç yolculukları arasında akışkan bir iç çözümleme görünümü belirginleşir. Antikahramanın bu yıllardaki figürasyonuna entelektüel kaygıların, modernliğin yol açtığı toplumsal/düşünsel çatlakların/çelişkilerin de aktif olarak katıldığına işarettir. Dolayısıyla bu dönemde çizilen antikahramanların içsellikleri daha geniş çerçeveli, yoğunluklu ve daha karmaşıktır:

“Modernist romanın başkışısı -değişik romanlardaki portreleri bakımından nüanslar taşımakla birlikte- çok büyük ölçüde yabancılaşmış bireyden başkası değildir. Topluma, hayata uzak düşen, içine çekilen, boşluk, değersizlik, yalnızlık,

⁵¹² Sennett, **Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme**, s. 69.

iletişimsizlik gibi anomik bir ruh hâlinin belirtilerini çok güçlü bir şekilde gösteren, sonuçta ütöpik bir yaşantının içinde marazî bir hoşnutluğun sarmalına düşen ya da intihara ulaşan bir bireydir o.”⁵¹³

Halit Ziya Uşaklıgil’den Sait Faik Abasıyanık’a, Ahmet Hamdi Tanpınar’dan Atilla İlhan’a uzanan bir hat, Türk romanındaki bu modernist perspektifi hazırlar. Özellikle 70’li yıllarda Toplumcu Gerçekçi anlayışların ötesinde, Oğuz Atay’ın öncülüğünde modernist romanın çarpıcı antikahramanları ile karşılaşmaya başlarız. Modernleşmenin olumlu sonuçları ve devamına odaklanan anlayışın realist bakış açısı olarak ele alınmasından, modernist düşüncesin ve modernleşmenin olumsuzluklarını/eleştirisini –yer yer romantik de sayılan- asıl meselesi kılan romanlara geçiş 1950-1980 arası döneme tekabül eder.

Türk romanında modernist/postmodernist uygulamaların 1970’lerden itibaren görünür olduğunu ifade eden Yıldız Ecevit’in bu konudaki değerlendirmeleri şöyledir:

“Gerçek anlamda modernist/postmodernist açılımlar, Türk edebiyatında yetmişli yıllarda kendini göstermeye başlar. Batılı romancının 1900’lerin ilk onyılarında estetik düzlemde gerçekleştirdiği yenilikleri, Türk romancısı ilk kez yetmişli yıllarda metnine taşır. Türk edebiyatında, ellili ve altmışlı yılların toplumsal sorunlara çözüm arayan yaklaşımı, yetmişli yıllarda ortaya çıkan kimi metinlerde yerini daha öznel ve daha bireyci eğilimlere bırakmaya başlar. *Somut* gerçeği anlatan yansıtmacı/*mimetik* sanat anlayışının gelenekselleştiği bir edebiyat ortamının romancısı *soyut* yaşantıyı estetik düzlemde dile getirmenin yollarını aramaktadır. En çok satan kitapların reel gerçekliği anlatan metinler olduğu, siyasal anıların, yakın tarihle ilgili belgesellerin elden ele dolaştığı bir ülkenin edebiyatında, roman estetiğinin somuttan soyuta geçişi sancılı olur.”⁵¹⁴

Modernizmin Türk edebiyatında vücut bulmasının Batı’ya oranla “70 yıllık bir gecikme” yaşandığını öne süren Ecevit’in bu değerlendirmelerini romanın zaman, mekân, olay örgüsü, dilsel nitelikler gibi eksenlerinde büyük oranda isabetli bulmakla birlikte, modernist romanın başlangıcı için Oğuz Atay’i imleyerek 1970’li yılları adres göstermesindeki tarihlendirmenin, Tanpınar’dan (*Huzur*, 1948) ve Peyami Safa’dan (*Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*, 1949) itibaren yapılmasını daha doğru buluyoruz. Oğuz Atay’ın öncesinde bize modernist antikahraman örneklerini veren Tanpınar’ın yanında Yusuf Atılgan, Atilla İlhan gibi önemli isimler vardır. Oğuz Atay’ın modernist romanın tüm yönlerini postmoderne de uzanan bir kapsamda çok daha ustalıkla ele aldığı bir gerçek olmakla birlikte onun birkaç adım öncesinde oluşan bir zemin

⁵¹³ Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü** s. 124.

⁵¹⁴ Ecevit, **Türk Romanında Posmodernist Açılımlar**, s. 85.

üzerinde bu yenilikleri gerçekleştirdiğinin de gözden kaçırılmaması gerektiğini düşünüyoruz.

Orhan Okay, *Huzur*'u "Türk romanının en güzel örneklerinden biri olduğu kadar Tanpınar'ın bütün aydın ve estetik sorumluluğunun hesabını verdiği en başarılı romanı"⁵¹⁵ olarak niteler. Yazar nehir romanın üçüncü ayağı olan *Sahnenin Dışındakiler*'de de bu formu korur ve sentez arayışını sürdürür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde ise arayışın yerini büyük oranda ironi ile örülmüş modernist bir eleştirel bakış alır ve yazar yeniden ilk eserindeki antikahraman formuna bu defa daha kararlı, bütünlüklü ve ustalıkla dönüş yapar.

Modernist antikahramanlar, hayatı ve değerleri sorgularken karşılaştıkları çelişkili ve ümitsiz tabloya yabancılaşmış bir arayış içindedirler. Yusuf Atılgan'da C.'nin gerçek sevgi/samimiyet arayışını takip eden, daha karamsar ve kültür, toplum cepheleri bulunan bir arayış söz konusudur. Oğuz Atay'ın, *Tutunamayanlar* (1972) ve *Tehlikeli Oyunlar* (1973), Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düşün Gecesi* (1979), Salâh Birselli'nin *Dört Köşeli Üçgen* (1961), Tezer Özlü'nün *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980), Erdal Öz'ün *Odalarda* (1960) Ferit Edgü'nün *O/Hakkari'de Bir Mevsim* (1977) eserleri bu karmaşık iç dünyayı içerik ve biçim öğeleriyle örnekleyen önemli romanlardır. Bu yaklaşım içerisinde kendine yer bulan toplumsal görünüm bir bireysellik odağından yansır. Söz konusu romanlar bireyin dünyasındaki akisler konumunda modernist birer eleştiri malzemesi niteliğinde olmalarıyla ve bu malzemeyi sunuşta biçimsel tekniklerin farklılaşmasıyla yansıtmacı ve kanonik eserlerden ayrılırlar. Ayrıca antikahramanın arayışı somut bir nitelikten çok soyut özelliktedir ve sonuçsuzdur. Bir içsel sorgulama ve kendini tanıma yolculuğu hâlini alan kurgu boyunca, başkişinin eylemleri, gittikçe metaforik ve imgesel anlamları ile öne çıkar. Kendi içindeki 'öteki'ni bulabilen antikahraman mitolojik dönemlerden yansıyan arketipsel bir başarı elde etmiş olarak da değerlendirilebilir. Fakat bu başarı, antikahramanın önemli özelliklerinden biri olan "başarısızlık" ile çelişmez. Çünkü bu toplumla uyumlu, toplumun yararına, nesnel gerçekliği onaylayan somut bir başarı hali değildir. Aksine yabancılaşmış bireyin başkaldırısının başarısıdır ve bireyi parçalanmaya maruz bırakır.

⁵¹⁵ Okay, *Bir Hülya Adamının Romanı*, s. 330.

1950 sonrası için de başkışilerini birer antikahraman olarak çizen Varoluşçuluğu ve bireyselliği öne alan modernist çizgideki romanların görünürlüğü oldukça sınırlı kalmaya devam eder. Bu durum 1970’li yıllara yaklaşırken aşılmaya başlansa da tezimizin esas aldığı otuz yıllık dönemde yayımlanan antikahraman başkışiye sahip eserler, asıl ilgiyi 1980 sonrasında görür. Bunu edebî tartışmalara ve değerlendirmelere konu olmalarından, baskı sayılarından, okur tepkilerinden ölçmek mümkündür. Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’unun 1949’daki ilk baskısından sonra ikinci baskı ve gerçek bir okur ilgisi için 1970’leri beklemesi, tam da bu yıllarda eserler veren Oğuz Atay’ın ise 1980 sonrasına kadar sessizlikle karşılanması birer örnek olarak anılabilir. Böyle bir kesintinin varlığı şunu gösterir: Modernizmin biçim ve içerikteki yenilikleri ile okura alışılmadık yeni pencereler açan eserler, kaleme alındıkları dönemin “beklenti ufku”nu⁵¹⁶ aştıkları için bir süre anlaşılmayı beklemek durumunda kalmıştır. Moran bu tür eserleri nasıl tanıyacağımızı şöyle açıklar:

“Şöyle ki yenilik getiren, yani beklentilere uymayan bir eser, o dönemin okurlarına yeni ufuklar açar ve estetik ölçütlerin değişmesine neden olur. Ne ki, zamanla bu yeni beklentiler de kanıksanır, aşınır ve o zaman Rus Biçimcilerinin dediği gibi alışkanlığı kırarak yeni formlar, yeni bir şiir dili, yeni stratejiler yaratılır. [...]

Eğer bir eser yazıldığı dönemden daha önceki bir dönemin beklentilerine yakınsa o modası geçmiş bir eserdir. Yok eğer, yazıldığı dönemin beklentilerini karşılamakla yetiniyorsa, zamanına ya da ‘modaya uygun’ demektir. Ama daha ileriki bir dönemin beklentilerinin habercisi olacak kadar döneminden uzaksa ve ileri ise o eser zamanında anlaşılmamış ve ‘zamanından önce’ gelmiş bir eserdir.”⁵¹⁷

Çağına uygun eserlerin üretilmesinde ise kanon fikri devreye girer. Murat Belge “Türkiye’de Kanon”⁵¹⁸ adlı yazısında kanon oluşumuna etki eden faktörleri üç ana kategoride değerlendirir. İlk kategoride öğretmenler, akademisyenler, edebiyat tarihçileri, aydınlar, eleştirmenler, yazarlar vb. bulunur. Bu merci kanonun belirlenmesinde yetkin ve etkilidir. İkinci olarak devlet, parti, ideoloji, siyaset kanalı karşımıza çıkar. Kendine özgü değerleri, yasaları uygulamada kolaylık sağlayacak nitelikleri, iktidarını destekleyecek ve besleyecek metinleri kanonlaştırmaya çalışan bu merci, kendi aktivite döneminde etkili görünmekle birlikte, geniş zaman içerisinde diğer mercilerin desteğini alamamışsa kalıcı bir kanon oluşturmaz. Belge, üçüncü kategori olarak ise “halk” diyerek genellediği edebî alımlayıcıları ele alır. Toplum hem

⁵¹⁶Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 246-249.

⁵¹⁷A. e., s. 247.

⁵¹⁸Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 81-93.

okurlarıyla hem de geniş zamana yayılan edebî eğilim ve beğenileriyle kanonu belirleyici etkiye sahiptir.

1950-80 döneminde antikahramanların yer aldığı romanların kanonlaşma karşısındaki durumu ise ikirciklidir. Öncelikle şunu söylemek gerekir ki modernist bir dünya algısını seslendiren ve yükselten bu romanlar her üç kategori tarafından da büyük oranda gözden kaçırılmıştır. 1950'lerden itibaren gerek Köy edebiyatına dikkat kesilen kesim, gerek siyasi değişimler ve Batı'yla teması artırarak kalkınma hedefleri, gerekse kapitalizm-sosyalizm gibi ideolojilerin çatışmalarına, askerî müdahalelerin sebep olduğu çalkantılara odaklanma dolayısıyla modernist romanları alımlama noktasında yetersiz kalınmıştır. Öyle ki bugün edebî kanonun vazgeçilmez eserleri arasında sayılan pek çok roman, ikinci baskıları için on yıllarca beklemek durumunda kalmıştır.

1960-80 arasında Marksist düşünceler aydın ve sanatçılar arasında yaygınlık kazanır ve Sosyalist görüşler revaç bulur. Kendini devrimci olarak niteleyen sol kanat aydınlar, yaşadıkları ideolojik ve fiziki baskıları eserlerine yoğun olarak yansıtırlar. Bu noktada genellikle söz konusu toplumsal, ideolojik meseleleri eserinin ana yazınsal sorunu haline getirenlerin edebiyatımızda iz bırakan kalıcı eserler ortaya koyamadıkları gözlenir. Öte yandan yapıtını birey odağında geliştirip, onun etrafını saran tarihi, sosyal, siyasal koşulları bireyin psikoloji ve kişiliğine yaptıkları etki bağlamında metne dâhil eden yazarların daha başarılı ürünler ortaya koydukları bir gerçektir. Bu yolda oluşturulan eserlerde, insan ögesi ideolojik, tezli eserlere göre çok katmanlı bir derinlikte işlenir. Dolayısıyla okur, karşısında salt iyi veya salt kötü olanı değil çelişki, zayıflık, başarı ve cesareti bir arada taşıyan daha gerçekçi kişileri bulur.

Roman sanatında hem biçim hem içerik noktalarında kat edilen mesafe, insanî kusurlardan arındırılmış kişilerin, yerlerini antikahramanlara bırakmalarında etkili olmuştur. Tezimizin dördüncü bölümü 1950-1980 yılları arasında Türk romanında çizilen antikahraman başkişi örneklerinin ayrıntılı incelemesine ayrılacaktır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

ANTİKAHRAMAN İNCELEMELERİ

Bu bölümde 1950-1980 yılları arasında yayımlanan Türk romanı örnekleri incelenecektir. Yapılan seçki doğrultusunda -aynı yazara ait eserlerin ardıl olarak işlenmesi dışında- kronolojik bir bakış açısıyla yirmi romanın antikahraman başkişileri ayrıntılı olarak incelenecektir. Bu doğrultuda sırasıyla *Kayıp Aranıyor* (1953), *Sokaktaki Adam* (1953), *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957), *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* (1961), *Mutfak Çıkmazı* (1960), *Odalarda* (1960), *Dört Köşeli Üçgen* (1961), *Aylak Adam* (1959), *Anayurt Otel* (1973), *Murtaza* (Genişletilmiş hali: 1969), *Tutunamayanlar* (1971-1972), *Tehlikeli Oyunlar* (1973) *Tante Rosa* (1968), *Yürümek* (1970), *Şafak* (1975), *Vatandaş* (1975), *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* (1977), *Asılacak Kadın* (1979), *Bir Düğün Gecesi* (1979), *Çocukluğun Soğuk Geceleri* (1980) romanlarındaki antikahramanlar analiz edilecektir.

4.1. “İpi Kopartılmış Bir Uçurtma”: Nevin

*Kayıp Aranıyor*¹, Sait Faik Abasıyanık’ın olgunluk dönemi eserlerinden biri olarak 28 Haziran-1 Ağustos 1953 tarihleri arasında *Hürriyet* gazetesinde tefrika edilmiş ve aynı yıl kitap olarak basılmış romanıdır. Eserin olay örgüsü Avrupa’da eğitim görmüş, üç dil bilen, aydın bir kadın olan Nevin’in kendisini aldatan kocasından ayrılıp baba evine dönmesi ve Cemal adlı bir gençle yaşadığı ilişki üzerinden gelişir. Roman, aradığı mutluluğu hiçbir adreste bulamayan Nevin’in Cemal’i, ailesini ve kocasını geride bırakarak bir trene binip izini kaybettirmesi ve her yıl babasının onun kaybolduğu hafta gazeteye kayıp aranıyor ilanı verdiği bilgisi ile sonlanır.

Bu roman, Türk edebiyatında bireyselleşme meselesine yönelme sürecinde önemli adımlardan biri olarak karşımıza çıkar. Konur Ertop eserin bu yönüne, “Kayıp Aranıyor, salt kendisine ait bir hayatı gönlünce yaşayabilmek, mutluluğu elde edebilmek için anlamsız ahlâk ilkelerini ve boş toplum kurallarını yıkan aydın bir genç

¹ Sait Faik Abasıyanık, **Kayıp Aranıyor**, 12. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

kadının hikâyesidir.” sözleriyle dikkat çeker.² Asım Bezirci ise olay örgüsündeki belirleyici ögenin “Nevin’in tedirgin iç dünyası” olduğunu vurgular.³

Bir antikaahraman olarak çizilen Nevin, paşa soyundan gelen, sosyal ve ekonomik olarak üst düzeyde yaşayan, asrî bir yaşam tarzına sahip bir ailenin yirmi beş yaşındaki kızıdır. Kendisini aldatan kocasından boşanma evresindedir ve Cemal adında bir balıkçı ile aşk yaşar. Cemal, onun Avrupaî yetiştirilme tarzının tam tersine eğitimsiz, fakir ve bıçkın bir mahalle delikanlısıdır. Nevin, yetiştiği kibar çevreden uzaklaşarak samimiyeti ve hayatla barışık olmayı temsil eden Cemal’in kenar mahallelerin kahvelerinde, sokaklarında sürüp giden yaşantısına ve o yaşantının diline özenir. Sevgilisi ile onun mahalleden bir erkek arkadaşıymış gibi konuşur. Bu tavır, Nevin’in içine doğup büyüdüğü ortamın adab-ı muaşeretine ve insan ilişkilerine yabancılaşmasının bir sonucudur. Bu yüzden Cemal’in çevresine girmeye çalışır. Ne var ki bu ortam için de bir yabancı olmaktan kurtulamaz. Hakkında hem kendi kibar aile çevresinde hem de Cemal’in kenar mahalle ahabları arasında sayısız dedikodu türetilir. Açıkça ona “orospu” (s. 11) demeye dili varmayanlar, “Konsolus’un deli kızı” (s. 12) nitelemesiyle onun bu durumundan alafranga babasını sorumlu tutarlar. Her iki çevre içinde de Nevin marjinal bir kimlik olarak sivrilir. Bu durum onun duygusal olarak yersizyurtsuz bir duruma çekilmesine neden olur. Oktay Akbal, Nevin’in bu çemberin dışına düşme durumuna şöyle dikkat çeker:

“Kayıp Aranıyor, tam anlamıyla aydın, kültürlü, zevk ve anlayışın en ileri düzeyine varmış genç bir kızın gerek hayatta, çevresinde, yaşadığı toplumda, gerek aşklarında, mutluluk arayışında durup dinlenmeksizin düştüğü bir yığın düş kırıklıklarının hikâyesidir.”⁴

Nevin, hayal kırıklıklarını kendisi hakkında kimin ne söylediğine aldırmayan, kayıtsız bir neşe ile keyfince davranan bir kadın portresi çizmeye çalışarak saklar. “Toplumsal kadın kimliğinden beklentilerine erkeksi bir role bürünerek cevap ver[ir].”⁵ Kamarot İrfan adındaki mahallenin belalı gençlerinden biri, onun toplumsal ahlakın baskılarına aldırmayan serbest davranışları karşısındaki “müsamahakâr

² Aktaran: Asım Bezirci, **Seçme Romanlar: Yazarları, Özetleri, Eleştirileri, Kaynaklar**, 6. Bs., İstanbul, Evrensel Yayınları, 2003, s. 174.

³ Necatigil, Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü, s. 221.

⁴ Aktaran: Bezirci, **Seçme Romanlar**, s. 173.

⁵ Servet Tiken, “Kayıp Aranıyor Romanında Kişiler Dünyası”, **Romanda Kişiler Dünyası: Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler**, Ed.: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2018, s. 254.

kızgınlıkları” daha açık ve sert tepkilere yöneltir: “Öyle ki birçokları pis, adi karı, şıllık kelimelerinden öksürük, aksırık, tıksırık seslerinden ve nidalarından yuvarladıkları bir homurtu” (s. 13) ile onun sokakta bile rahat yürümesine izin vermez. Nevin’in en büyük korkusu, insanlar tarafından küçük görülmeğdir. Kamorot İrfan ise üstünlük kompleksine sahip bir züppedir. Nevin’in bu hassas yönünün keşfeder ve onu küçük düşürmek için elinden geleni yapar. Bu durum onu kocası Özdemir tarafından küçük düşürüldüğü olayları hatırlamaya yöneltir. Bunun dışında genel olarak eserin “merkez şahsiyeti” olarak çizilen Nevin, “çevresindeki insanların değerdendirmelerine göre değil, içinden geldiğı gibi yaşar.”⁶

Nevin’in yakın geçmişte kendisi gibi gazeteci olan Özdemir ile Ankara’da süren aile hayatının çatışmaları, Özdemir’in ve arkadaşlarının onun bir kadın olarak gazetecilik yapmasını küçümsemeleri hatırlanır. Onu “ipi kopartılmış bir uçurtma” gibi hissettiren aldatılma hadisesinden sonra beklediğı mahcubiyet yerine tam tersine pervasız bir tavırla karşılaşması kadınlık gururunu iyice zedeler ve evi terk ederek İstanbul’a ailesinin yanına döner. Dürüst ve açık sözlü bir pişmanlıkla kendisinden af dilemesini beklediğı kocasından onu daha da aşağılayan ithamlar duyması ve şiddete maruz kalması aralarındaki bütün bağları koparır. “Nevin’i kendi zaaflarıyla yüzleştığı, dibe vurduğı, kendini sorguladığı, ne yapacağını bilemez halde ağladığı anlarda daha yakından tanırız.”⁷

İstanbul’da bir süre sanat camialarında çeşitli etkinlikler yapmaya çalışarak günlerini geçirir. Tiyatro ve sinema çevrelerinde sürüp giden ucuz ve ikiyüzlü ilişkileri görerek kısa sürede bu ortamdan da uzaklaşır. Ankara’da yaşadığı şiddet ve aşağılanmanın yol açtığı bunalım içinde yaşananları unutmak için kendisini olabildiğince meşgul etmeye çalışan Nevin için her şey anlamsız birer rutine dönüşmüştür:

“Geç git pazartesi sen de!... Sende de iş yok! Sen de salıya doğru kalem tutarak, apteshaneye giderek, daktilo yazarak, otobüse binerek, sümkürerek, burnunu çekerek, vapura binerek, merhaba diyerek, bilet alarak, pazarlık ederek, bir şarkı bile mırıldanmadan, ısıık çalmayı bile hatırlamadan, aşktan göz açamadan, bir güzel yüz bile göremeden; yalan söyleyerek, insanoğlundan insanoğluna kötü haberler ileterek,

⁶ İbrahim Kavaz, “Sait Faik Abasıyanık: Yazar ve Eser”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elâzığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990, s. 356.

⁷ Behçet Çelik, “‘Cerayan’ın İçinde, ‘Bir Hayat Sahnesinde’ Olmak”, **Notos Öykü**, S. 45, Nisan/Mayıs, 2014, s. 36.

çarşambaya doğru yürüyen budala bir Salı ile kol kola geçip gideceksin. Yine Çarşamba, yine Perşembe, işte Cuma! Cumartesi...”⁸

Aile hayatındaki parçalanmadan sonra kendisini oyalamak için girip çıktığı Beyoğlu’nun oyuncu, tiyatrocü ve yazar çevrelerinde de Ankara’dakine benzer ön yargı, birbirinin ayağına çelme takma, kendini herkesten yüksek görme gibi samimiyetten uzak davranışlar Nevin’i derinden yaralar. Tahir Alangu, “Nevin’in maceraları arkasında çevreye, törelere, kurulu ahlak ve yaşayış düzenine karşı yeni bir yaşayışı, riyasız, yalan dolansız, samimi, özgür bir yaşayışı arzulayan o eski hikâyelerinin ‘musallat kişi’sini, Sait Faik’in kendisini buluyoruz.”⁹ değerlendirmesi ile Nevin’in hayatı ve hayal kırıklıkları ile yazarınkiler arasındaki paralelliğe dikkat çeker.

Nevin, bu hayal kırıklıklarını gizlemek için tam tersi şekilde kayıtsız bir tavır takınır. Eski nezaket dilini bırakarak keskin ve alaycı bir sokak jargonu ile konuşmaya başlar. Bu dil değişimi onun yaşadıklarına gösterdiği pasif tepkinin ironik bir yansımasıdır:

“Sonra eve dönmek üzere vapura bindiği zaman kendisinden iğreniyor, attığı kahkahaların ve kuruma bamyaların intikamını yine kendi kendisinden oldukça romantik bir tarzda çıkarıyordu. Neden ağlıyordu sanki? İstiyordu ki bütün bu zahiri kayıtsızlığının, hafifmeşrep, bayağı lakırdılarının altındaki Nevin Hanım’ı keşfetsinler. Ama kimse kimsenin aslını, kafatası içinin meselesini anlamak için uğraşmıyordu.”¹⁰

Nevin geniş bir sosyal ağ içinde görünmesine rağmen insanların birbiri ile gerçek manada iletişim kurmadıklarının farkındadır. Alaycı söylemleri bu duruma eleştirel bakışının bir sonucudur. Gazetecilikte olduğu gibi tiyatrodaki da uğraşları başarısızlığa uğrar. Bu aşamadan sonra artık Beyoğlu’ndan ayağını çeker. Boğaziçi’nin bir köyü konumunda olan Beykoz’da, baba evinin çevresindeki mahalle insanlarına yönelir. Entelektüel çevrelerde bulamadığı aidiyet, samimiyet ve mutluluğun aranacağı yeni yerdir mahalle. Nevin’in Beykoz’daki yaşantısı, Cemal ile birlikteliği bu süreçten sonra şekillenir. Burada gazetecilik mesleğinden de tiyatro gibi sanatsal uğraşlarından da uzaklaşarak mahalle halkı ile iç içe yeni bir başlangıç yapmaya çalışır. Artık entelektüel yanını ortaya çıkaracak işlerle ilgilenmez, günlerini

⁸ Abasıyanık, **Kayıp Aranıyor**, s. 80.

⁹ Tahir Alangu, **Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1950)**, İstanbul, İstanbul Matbaası, 1965, s. 135.

¹⁰ Abasıyanık, **Kayıp Aranıyor**, s. 84.

mahalle kahvelerinde balıkçılarla, esnafla sohbet ederek, tavla oynayarak geçirir. Avrupa’da eğitim görmüş bir İstanbul hanımefendisi kimliğini geride bırakır:

“Köyün içinde kim olursa olsun, boyacı çırağından, kahveci Hasan’dan, Balıkçı Yusuf’tan, Kunduracı Avram’dan, Zerzevatçı Apostol’a kadar konuştuğunun koluna girer; bir aşağı bir yukarı iskele oyunda dolaşarak derdini canla başla dinlerdi. Dinlerken de dört yanını görmezdi. Barbunyacı Deli Laz’a meyhanede rakı ısmarlar. Kendisi de Laz’la beraber tezgâh başında barbunyacı gibi çatala dokunmadan istrongilos balığını eliyle alır, istrongilos yeni tavadan çıktığı için ağzının içinde üfleye üfleye iki kadeh rakı içerdi, iskelenin üstünde belediye doktorunun genç, şık karısıyla konuşurken babanın üstüne oturur, saçını parmağı ile tarar, dişini kibrit çöpü ile karıştırır, şık hanımların vapur beklediği salonda sonbaharda, inci gibi dişleriyle ayva ısırırken boğazında kalırsa çımacıya sırtına yumrukladırdı.

-Kuvvetli vursana be Hurşit, amma da hanım evladyımışsın! derdi.”¹¹

Ne var ki marjinal kimliğini entelektüel çevrelere kabul ettiremediği ve onlar arasında uyumlu bir şekilde yaşayamadığı gibi mahalleliler arasında da umduğu yeri edinemez. Kendisi üç dil bilen eğitilmiş bir genç kadın olarak Cemal gibi bir balıkçı çırağı ile birlikte olmakta bir engel görmez. Aradığı sosyal statü denkliği değil, samimiyet ve mutluluktur. Oysa kendi ailesi olduğu kadar Cemal’in ailesi de davul bile dengi dengine çalar, sözü mucibince davranır ve bu birliktelik engellenir. Nevin’in hayatına yeni bir yön verme konusundaki bir girişimi daha sonuçsuz kalır. Bir “leit antihero” olan Nevin, yaşadığı olumsuzluklar karşısında kimseye zarar vermez ya da hayata karşı umutsuzluğa düşmez. Fakat marjinal kimliği, insanî duyarlılığı ve dürüstlüğü ile her yerde çemberin dışında kalmaya mahkûm olur.

Giderek derin bir yalnızlaşma ve insanlardan soyutlanma durumuna düşen Nevin, boşanma işlemleri için Ankara’ya gider. Burada Özdemir’in ondan beklediği bedensel hazları donuk bir kayıtsızlıkla doyurur. Özdemir’in her şeyin yoluna girdiğini düşünürken Nevin, arkasında babasına 12 Nisan 1948 tarihli bir mektup bırakarak bir trene atlayıp gider. Nereye gittiği, dönüp dönmeyeceği belli değildir.

Bu yolculuk bir kaybolarak kendini var etme yolculuğudur. Nevin, o zamana kadar kimliğinin “Konsolosun kızı, gazetecinin karısı” (s. 99) “Balıkçı Cemal’in aftosu (metresi)” (s. 102) gibi nitelemelere sıkışmasından duyduğu “utancı” dile getirir. Bu sıfatların arasına sıkışan kimliğinin kendisini yansıtmadığını, herkesten bağımsız bir kimliğe sahip olmadan kendi bireyselleşme serüveninde başarıya

¹¹ A.e., s. 109.

ulaşamayacağını fark etmiştir. Aile, iş ve sosyal çevresindeki “saadet arayışları” sonuçsuz kalan ve bireyselliğini kimseye kabul ettiremeyen, emek verdiği hiçbir şeyde başarı sağlayamayan Nevin, bütün kimliklerini geride bırakarak yeni bir başlangıç için yola çıkar. Bu kendini var etme yolculuğunda kimliğindeki ikinci ismi olan Ayşe adını kullanacaktır.

Babası Vildan Bey, kızının izini kaybettirışinden sonra her yıl gazetelere boy boy kayıp ilanları verdiği halde ondan bir daha haber alınamaz. Açık uçlu bir şekilde noktalanmış romanın sonunda başkışının akıbeti belirsiz bırakılmıştır. Antikahramanın marjinalliği, başarısızlığı, yabancılaşması ve kimliksizleşmesi noktasında önemli bir örnek olan Nevin’in hikâyesi ile Sait Faik Abasıyanık modern Türk edebiyatındaki öncülüğünü roman türünde de ispatlamıştır.

4.2. “Hedefini Kaybetmiş Bir Mermi”: Hasan

Attila İlhan’ın ilk romanı olan *Sokaktaki Adam*¹², 1952’de *Pazar Postası*’nda tefrika edilmiş, 1953 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Modernist bir anlayışın izlerini taşıma noktasında Türk edebiyatındaki erken örneklerden biri olan eserin başkışısı Hasan, bir antikahramandır. Aslında toplumcu-geçekçi anlayışı benimseyen Attila İlhan’ın antikahramanların dünyasına bakışı olumsuzdur. Bu doğrultuda Hasan’ı “eleştirdiği kimlik ve kişilik profilinin temsilcisi”¹³ olarak işler. “Redlerinin ürünü”¹⁴ olarak çizdiği başkışısı ile yazar, kahramanın antikahramana dönüşmesinden duyduğu rahatsızlığı ortaya dökmeye çalışır. Bu amacını romanın 1968 yılındaki baskısına eklediği “Roman Dedik”¹⁵ başlıklı sunuş yazısında açıklar:

“Özellikle büyük şehirlerde yaşayan orta halli zümrelere bağlı bir kuşak yetişti. Bu kuşak sinemanın, dergilerin, basının da himmetiyle batının taklitçisi haline geldi. [...] Bu insanlar kültür düzeylerine bağlı olarak derece derece soysuzlaştılar; toplum dışı, gerçek dışı, her türlü sapık serüvene elverişli kimseler haline geldiler. Toplumsal çevreleriyle çelişmelerini, memleketle bağlarının çözülmesi izledi. Ya korkunç bir kötümserliğin tutsağı oldular ya da ufulanıp gittiler. (...)”

¹² Attila İlhan, *Sokaktaki Adam*, 7. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

¹³ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü*, s. 57.

¹⁴ Hakan Sazyek, “Attila İlhan’ın Sokaktaki Adam’ı: Hasan”, (Çevrim içi), https://hakansazyek.com/files/Attila_Ilhanin_Sokaktaki_Adami_Hasan.pdf 10 Eylül 2021.

¹⁵ Attila İlhan, “Roman Dedik”, *Sokaktaki Adam*, 7. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019, s. 5-16.

İşte ben, Sokaktaki Adam'dan başlayarak bu sorunu ele alıyorum. Sokaktaki Adam'da toplumsal ve bireysel anlamda iflas etmiş bir delikanlı vardır. Anlayışlı, duyarlı, fakat kötümser. Kendisinin de dediği gibi, 'neyi istemediğini bilmekte, fakat neyi istediğini bilmemektedir.'"¹⁶

Bu bilemeyişi hali dolayısıyla "roman adından başlayarak bir 'arada kalmışlığın' öyküsü oluverir."¹⁷ İlhan nihai olarak, ülkü ve ideallerine bağlı, çevresi ile iletişim içinde, sorumluluk sahibi bireye ulaşmak ister. Bu amacını *Sokaktaki Adam*'ı takip eden iki romanında kademeli olarak gerçekleştirmeye çalışır. Antikahraman kimliğinin kahramana evrilmesindeki ikinci basamak *Zenciler Birbirine Benzemez* (1957), üçüncü basamak *Kurtlar Sofrası*'dır (1963). Yazar bu ilk iki romanını "Cumhuriyet kuşaklarının yanlış Batılılaşmasının, topluma yabancılaşmasının tartışması" odağında kurduğunu, bunu yaparken kişilerinin geçmiş bağlarını göz ardı ederek bir "yanılgı"ya düştüğünü dile getirir.¹⁸

Yirmi iki bölümden oluşan ve her bölümde anlatıcının değiştiği bir formda oluşturulan roman, Marsilya'dan gelen bir gemide çalışan ve kürk kaçakçılığı yapan Hasan ve Yakup adlarında iki arkadaşın İstanbul'a gelmesiyle başlar. Birlikte getirdikleri kürkleri yakalanmadan elden çıkarmaya çalışırlar, Beyoğlu ve çevresinde gezer, içki içer ve geneleve giderler. Burada Meryem adında bir fahişe Hasan'a tutulmuştur. İstanbul'da geçirdikleri iki haftada kürkçü Leon ile aralarında yaşanan problemleri çözmeye çalışırlar. Bu süre zarfında Hasan, üniversiteyi terk etmeden önce birlikte olduğu sevgilisi Ayhan ile karşılaşır. Genç kızı unutamamış olmasına rağmen ona olan duygularına karşı kayıtsızlaşmıştır. Bu yüzden bir iki buluşma sonrasında yeniden yollarını ayırırlar. Kaçakçılık işindeki ihbar yüzünden günler yakalanma tehlikesi altında geçer. Roman, geminin başka bir limana hareket etmek üzere kalkmasına saatler kala Hasan'ın bir sokak kavgasını ayırmaya çalışırken yaralanması ve ölümü ile sonlanır.

Romanın başkişisi Hasan, Güzel Sanatlar Akademisi'ni yarıda bırakmış, önünü alamadığı iç sıkıntısını gidermenin çarelerini ararken denizcilik yapmaya başlamış bir gençtir. Hayatta neyi gaye edineceğini bilemeyen, içine kapalı, kendi eylemlerine dahi yabancılaşmış birisidir.

¹⁶ İlhan, "Roman Dedik", s. 14-15.

¹⁷ Sema Özher, **Kaptanın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Attila İlhan**, Ankara, Akçağ Yayınları, 2009, s. 55.

¹⁸ Attila İlhan, **Hangi Edebiyat**, 5. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019, s. 221-222.

Romanın anlatıcılarından biri olan ve esere adını veren Sokaktaki Adam ise Hasan'ın "bir türlü bağdaşıp bağlanamadığı memleket gerçeğini, memleket halkını ve sorunlarını temsil ediyor"dur.¹⁹ Oradan oraya koşturan, koşturmaktan yorgun ve uykusuz, kendi halinde bir hayat süren, büyük atılımlardan uzak kalabalığın sesidir. Sokaktaki Adam'ın "o cadde senin, bu bulvar benim dolaşmaya" (65) vakti yoktur. O, çalışmaya ve üretmeye mecburdur. Sürekli olarak maddi sıkıntı içindedir. Sokaktaki Adam'ın hayatı "yüzyıllardır tekrarlanıp duran" (s. 130) bir döngüde, rutin bir akış içinde geçip gider. "Sokaktaki Adam ile Hasan, gerçekleri ve hayalleriyle, güneş ve gölge gibi, birbirine bağlı"²⁰ kişiler olarak çizilmiştir.

Hasan kendini Kamorot Hasan adıyla tanıtır. Ailesine ve geçmişine dair ayrıntılar romanın girift yapısı içinde parçalı ve sınırlı kalacak şekilde verilir. Hasan ne geçmişi ne geleceği ile ilgilidir. İnsanların onun hakkındaki düşüncelerini önemsemez. Romanın açılışında kaçakçı arkadaşı Yakup, ondan "erkek çocuk" (s. 19) şeklinde mert biri olarak bahseder. İşlerine akıl erdirilemeyen bir becerikliliğe sahip olduğunu vurgular. Hasan kaçakçılık işinde alıcı ve satıcılarla görüşen, işi ayarlayan aktif kişi konumunda, dolambaçlı yollarda yürüme konusunda kurnaz bir zekâya sahiptir. Fakat bu becerisini ve zekâsını bir kahramandan beklenen şekilde kullanmaktan uzaktır. Yakup onun duygularını dışa vurmayan, kapalı bir kutuya benzeyen halini "Ermeni'nin karşısında görsen, aynı surat; vapurda aynı surat; gümrükçülerin karşısında aynı surat." (s. 20) sözleri ile dile getirir. Hasan, hemen hiçbir şeye heyecanlanmayan, heveslenmeyen veya kızmayan bir kayıtsızdır.

Parçalı bilincinde türeyen benlikler birbiriyle kavga halindedir: "Yüzlerce Hasan, birbirinin yüzüne tükürüyor." (s. 86) şeklinde dile gelen huzursuzluk Hasan'ın çevresinden soyutlanarak kendi içindeki kavgaya gömülmesine neden olur. "Nasıl ve ne zaman öldüğüm belli değil. Fakat öldüğümü kesinlikle biliyorum." (s. 86) diyen Hasan, kahramanın yerini antikahramana bırakışına da göndermede bulunuyor gibidir.

Onun bu parçalı bilincinin arkasında bir modernlik eleştirisi yatar. "Büyük çözülüş" olarak nitelediği modern çağın, insanların bütünlük bilincini sarsması durumuna tepki içindedir. Öte yandan bütünlük fikrinin kaybının verdiği acının

¹⁹ İlhan, "Roman Dedik", s. 15.

²⁰ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 337.

farkında olmayı cehaletten gelen mutluluğa tercih eder. Yaşadığı çağda acı çekmeyi “insan olmak” (s.173) ile eş tutar. Yaşadığı çağı “Mel’ûn asır” olarak niteler. Savaşlarla dolu 20. yüzyıl dünyasında acının uğramadığı yer yoktur. Hasan, “Harbden beri, hepimiz İsa’yız” diyerek dünya savaşlarının insanları nasıl birer kurban haline getirdiğine dikkat çeker. İlerleyen yıllarda Oğuz Atay’da sıkça rastlayacağımız Hz. İsa metaforu ile acı, inanç, yenilgi, kurban olma, savaş vb. kavramlar etrafında dolaşır. Bir “tutunamayanların arketipi”²¹ olarak İsa benzetmesi Hasan’ın antikahraman portresinde önemli bir yer tutar. Çevresindekiler onu “eksik bir İsa” (s. 177) olarak nitelerler. Ayhan ile bir tartışmasında “Ben insan mıyım be? Ben İsa’yım, İsa, yarım İsa.” (s. 183) sözleri ile bu benzetmeyi kendisinin de benimsediğini gösterir. Modern çağda inançların yıkıldığı, ruhların altüst olduğu büyük acılar içinde insanlık “ya adam olacak ya da çıldıracak”tır. (s. 174) Hasan, bu eleştirel bilinci ile çıldırmaya yaklaşan antikahramanlar arasında yerini alır.

Hasan’ın kendine dönük tasvirlerinde öne çıkanlardan biri de “mohikanların sonuncusu” nitelemesidir. “Şanlı ve mahvolmuş, eski Kızılderili ırkı”nın son üyesi olduğu tekrarlar. (s.147) Modern uygarlık tarafından tarihten silindiklerini söylediği mohikanlarla aynı kaderi paylaştığını vurgular.

“Sokaktaki Adam, ‘özel yabancılaşma’ yaşayan ‘anomik’ bir ‘birey’in macerasını anlatır.”²² Hasan’ın anlatıcı olarak sözü devraldığı ilk anda vurguladığı can sıkıntısının temelinde bu yabancılaşma yatar. “İstanbul’u dehşetli bir can sıkıntısı içinde buldum.” (s. 26) diyen Hasan için her şey anlamsızdır. Geminin Avrupa’ya gittiği bir seyahatte tanıştığı ve kendisine diğer ilişkilerine göre en yakın bulduğu Rose Maria ile yaşadığı ilişkide dahi bu anlamsızlık ve iletişim problemi vurgulanır. Onun için yaşamak da ölmek de bir can sıkıntısıdır. Hayatla bağları alabildiğine gevşemiş ve çevresine karşı yabancılaşmıştır:

“Geçen hafta beni otele götürdü. Beraber yattık. Ve sonra ağladı. Bu da, budalaca birşeydi. Onunla yatmam da budalaca birşeydi. Epey zaman var ki, budalaca olmayan bir şey yaptığımı hatırlamıyorum.

[...]

²¹ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a**, 16. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009, s. 282.

²² Hakan Sazyek, “Attila İlhan’ın Sokaktaki Adam’ı: Hasan”, Çevrim içi), https://hakansazyek.com/files/Attila_Ilhanin_Sokaktaki_Adami_Hasan.pdf 10.Eylül 2021.

Kendimi düşünmediğim muhakkak. Kendini düşünen insanlar, bir şilepte kamarotluk etmezler. Ellerinde olan ve olmayan her şeylerini terk edip, parasız pulsuz kamarotluk etmezler. Para, bu meselenin anahtarı olamaz. Bunu çoktan anladım. Ölüm de! İnsanları seviyorum yalanını terk edeli hayli oldu. İnsanlar sadece canımı sıkıyor. Ölüm de, netice itibarıyla başka bir can sıkıntısı.”²³

Heidegger, hiçliği anlamanın yolunun varlığa önce kuşatıcı ardından onu yok sayıcı bir gözle bakmaktan geçtiğini düşünür. Onun için “Hiçlik, ‘değil’in ve ‘hayır deme’nin ana kaynağıdır.”²⁴ Hasan, “artık hiçbir normun geçerliliğinin kalmadığını, erdemlerin yok olduğunu ve bir yandan insanların araçsal olarak edimde bulunurken öte yandan gerçekte herhangi bir ahlaki güdülenime bile sahip olmaksızın dışsal-kurumsal rollere ve gerekliliklere uyduklarını varsay[an]”²⁵ nihilist bir perspektifi benimser. Varlığın inkârı olarak hiçlik, varlığın boğucu ağırlığı ve kalabalığı içinde, çevremizi saran nesnelere ve insanlara yabancılaşmış bir bakış yönettiğimizde derin bir “iç sıkıntısı” olarak kendini gösterir:

“Bilhassa o zaman, eşyayla ve bizzat kendimizle oyalanmış bulunmadığımız zaman, varlık bütünlüğü ile (im ganzen) bizi zapteder, mesela tam ve derin iç sıkıntısında (eigentliche langeweile). Bu kitap, şu sahne, şu meşguliyet veya bu vakit geçirme içimizi sıkıyor dediğimizde bütünlüğü ile varlık daha uzaktadır. Fakat sıkılıyorum diye inlediğimizde birden ortaya fırlar. Derin iç sıkıntısı, sessiz bir his gibi varlığın uçurumlarını kaplayarak bütün şeyleri, insanları ve kendimizi, genel bir farksızlık içinde, garip bir surette eritir. Bu iç sıkıntısı, var olanı bütünlüğü içinde bize gösterir.”²⁶

Hasan’ın yabancılaşması sıkça can sıkıntısı ile ifade edilir. “Sıkıntı kelimesi romanda 50 kez geçmiştir.”²⁷ Bu sıkıntının merkezinde kendini hiçbir yere ait hissedememesi, kimseyle yakınlık kuramaması vardır. Kendisini “önünden hedef tahtası kaldırılmış bir mermi”ye benzetir. (s. 60) Eylemlerinin bir amacı yoktur. Bu yüzden zamanın akışının da onun için bir anlamı olmaz. Hasan’ın dünyaya bakış açısına hâkim olan kavram “saçma”dır. Ona göre “saçma olmayan hiçbir şey yoktur.” (s. 151) Bu “insanlıktan çıkmış” (s. 152) haliyle “sarhoş ve yaralı bir canavar” (s. 153) görünümünde çevresi tarafından bir “deli” (s. 151) olarak anılır. Fakat bu delilik

²³ Attila İlhan, **Sokaktaki Adam**, s. 27.

²⁴ Martin Heidegger, **Metafizik Nedir?** Çev.: Mazhar Şevket İpşirliipoğlu, Suut Kemal Yetkin, 4. Bs., İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2017, s. 39.

²⁵ Agnes Heller, “Modernitedeki Ahlakî Durum”, **Modernite versus Postmodernite**, Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 187.

²⁶ Heidegger, **Metafizik Nedir?** s. 41.

²⁷ Bahar Eriş Karaoğlu, “Attila İlhan’ın Sokaktaki Adam Romanı Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme”, **Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi**, C. 1, S. 13, 2013, s. 201.

görüntüsünün arkasında eleştirel bir bilinç de vardır. Toplum düzeninde her türlü ahlaksızlığın ve kötülüğün kendisini maskeleyerek yerini aldığını düşünen Hasan, bu maskelemenin ardındaki ikiyüzlülük ve yozlaşmayı görmüş ve “Babil’den öte”yi aramayı seçmiştir. “Tinsel yolculuğunun ilk aşamasındaki bir başkişi”²⁸ olan Hasan’ın eleştirel bilincindeki yargılamalardan bürokrasiden eğitim kurumlarına kadar her şey payını alır. Üniversiteyi yarıda bırakıp kamarotluk yapmaya başlamasının işlendiği süreçte bu bakış açısı hâkimdir. Ona göre üniversite “her şeye kulp takılan yer”dir. Edebiyat fakülteleri ise “edebiyatın herhalde her zaman en az on mil uzağında dolaşır.” (s. 175) Hiçbir şeyi beğenmeyen, her şeyi yadırgayan, fakat iyileştirici bir öneride bulunmayan bir antikahraman olarak Hasan’ın tercihi, rahatsız olduğu ortamlardan ve insanlardan kaçmaktır.

Modernliğin insanları tek tipleştirmesine karşıdır. “Konserde poz almak, bütün kitapları bir sahifesi işaretli bırakmak, bütün filmler boyunca artistlerin yalnız ne giydiğine dikkat etmek, insanı yalnız iyi cins ukalâ yapar.” (s.188) Özgünlüğün ve derinliğin silindiği, herkesin aynılaştığı bir sosyal çevrede bulunmaktansa bu çevreyi terk etmeyi seçer.

“Babil’den öte”nin arayışı da istikrarlı ya da hedefini bilen bir arayış değildir. Söz konusu hedefsizlik onun antikahraman kimliğinin başlıca özelliklerinden biridir. Böyle olmasaydı Hasan, çarpık düzenden uzak duran ve ideal düzeninin peşine düşen geleneksel kahraman modelinin bir örneği olurdu. Oysa ne istemediğini bilmek dışında Hasan’ın hiçbir eylemi anlamlı amaçlara yönelmez.

Hasan, kendini yabancılaştığı çevrelerden soyutlama eğilimindedir. Üniversite yıllarında arkadaşlarının konuşmalarını “bir akvaryumdaki acayip şekilli balıklar gibi, ağızlarını açıp kapıyorlar.” (s.178) şeklinde tarif eder. Bulunduğu ortamdan kopma, soyutlanmış bir bilinçle kendi iç dünyasına dönme onun belirgin özelliklerinden biridir. Yadırgayıcı bir bakışla girdiği her ilişkide yaşadığı bu kopukluk onun iletişim ağlarını köreltir. Örneğin üniversitedeki arkadaş çevresini karanlıkta deliklerinden çıkan “hamaböcekleri”ne (s. 188) benzetir. Dolayısıyla zamanla yalnızlaşır.

Sevgilisi Ayhan ile yaşadığı kopuş da böyle bir arka plan vardır. Ayhan’ın hayatında nasıl bir insan istediğine kulak tıkar, onun geleceğe dönük beklentilerini yüz

²⁸ Özher, **Kaptanın Aynasından Yansıyanlar**, s. 67.

üstü bırakır. İlişkilerini sürdürmedeki başarısızlıklarının üstünü onları birer tercih olarak görme yönelimi ile örter. Psikolojik olarak yabancı kimliğine sarılarak yadırgadığı ve yadırgandığı yerlerden uzaklaşır: “Ben, burada bir yabancıyım. Ben, yâni Kamarot Hasan, Afrika’da bir liman özlüyorum ve burada bir yabancıyım.” (s. 179) sözleri bu yabancılığın bir sonucudur.

Hasan, yıllar sonra Ayhan’a yeniden rastladığında da değişen bir şey yoktur. Ayhan’ın umduğu düzenli gelecek hayalinin Hasan’da karşılığı yoktur. O, “etrafında ne varsa hiçe sayıp, bildiği gibi yaşamak ister, aklına estiği gibi” (s. 193) davranır. Kızın beklediği barışma gerçekleşmez. Hasan, onu unutamamış olsa da evliliğe uzanan bir ilişki sürdürmeyi başarabilecek biri değildir. Bu yüzden onu bir kere daha hayal kırıklığına uğratar ve içinden atamadığı “karanlık can sıkıntısı”ndan (s. 185) dem vuran sözler eder. Ayhan’a umduğu hayatı verebilecek özellikleri olan ortak arkadaşları Orhan ile evlenmesini tavsiye eder. Kendisinin bir “akıntıda” (s. 200) yaşadığını, geleceğe dair hiçbir planı olmadığını söyler. Bu halini salyangozlara benzetir. Onlar gibi evini yanında taşıdığı duygusu ile yaşaması onun yersiz yurtsuzluğunun bir ifadesidir. Ayhan, bu yersiz yurtsuzluğu içinde Hasan’ı “mekânsız bir kurt” olarak niteler. Yazarın sözcülüğünü üstenen bir tonda onun bu durumunu eleştirir:

“Yaşadığın hayat bir kurt hayatı. Vahşi ve hızlı. Ne olduğunu bilmediğin birşeyler ardında dolaşırken, kendini harcıyor, hayatını kaybediyorsun. Varmak istediğin yeri bilsen, hiç olmazsa; ne istediğini bilsen, insan üzülmecek. Fakat, göz göre göre, bir insanın kaybolması.”²⁹

Hayatı “bir projektör gibi” yaşayan Hasan, ne istemediğini bilen, fakat ne istediğini bilmeyen biridir. Bu çıkmazı yaşayan son nesli temsilen kendisini “Mohikanların sonuncusu” olarak tarif eder. Bundan sonra yazarın, gelecek nesle dair ufkunu temsil eden olumlu ve ideal başkişilerin sahneyi devralacağını bildirir. *Zenciler Birbirine Benzemez* ve *Kurtlar Sofrası* romanlarını işaret ederek “benden sonra bir adam gelecek, ne istediğini bilecek” (s. 203) diyen Hasan, yazarın roman dünyasının antikahramanlardan sıyrılarak kahramanı öne çıkaran bir şahıs kadrosunu benimseyeceğini haber verir. Romanın sonunda bir sokak kavgasını ayırmaya çalışırken bıçaklandığında ölüm karşısındaki soğukluğunu korur. Bir intiharı andıran bu ölümüyle, *Tutunamayanlar*’da dünyaya ikinci kere gelmeyi uman Selim’i

²⁹ İlhan, *Sokaktaki Adam*, s. 202.

hazırlayan İsa metaforu bir kez daha vurgulanır. Ölürken “Babil’den öte” gittiğini ve dünyaya ikinci defa bir kadın olarak döneceğini söyler. (s. 239) Hasan’ın bir başka deniz seferine çıkışına saatler kala ölümü, intihara bile yabancılaşmış bir kişiliğin anlamsız yaşantısını sürdürmesini gereksiz bulan bir bakış açısının yansımasıdır. Dahası bu ölüm aslında “Mohikanların sonuncusu”ndan sonra, geleceği bir müjde atmosferinde haber verilen “ne istediğini bilen adam”ın doğuşu anlamına gelir.

Hasan zeki, korkusuz ve becerikli biri olmasına rağmen bu özelliklerini ne kendisinin ne başkalarının hayatını kolaylaştırmak veya güzelleştirmek için kullanmaz. Kendisini “aptal ve hayasız” (s. 141) biri olarak betimler. Huzursuz, eylemleri amaçsız ve verimsiz bir gençtir. Hayatına yön veren şey can sıkıntısından kurtulma çabasıdır. Bunun dışında her şeye karşı kayıtsızlaşmıştır. Yabancılaşma duygusu içinde yüzer:

“İnsan hayatından neden memnun olmaz? Sıkıntıları olur. Ekmek sıkıntısı, geçim sıkıntısı, şu veya bu. Adam sıkılır ve niye sıkıldığını bilir. Benim param var, karnım doyuyor, sorumsuz yaşıyorum. Hiçbir şey umurumda olmadığı için, sıkılacak birşeyim yok; yine de, ölecekmişim gibi canım sıkılıyor. Hayat, yâni, günlük çekişmeler, budalaca gurur, sersemce gösteriş, ahmakça tevazu tamamen benim dışımda. Her şeye karşıdan bakıyor ve sıkıntıdan çatlıyorum. Bir şeyler yapmalıyım. Tahsilimi terk ettim. Askerlik ettim. Âşık oldum. Vazgeçtim. Kamorot oldum. Kaçakçı oldum. Hep ‘birşeyler yapıp kurtulmak’ için. Netice ne oldu? Hiç! Yine canım sıkılıyor. İstanbul’a gelmeden, İstanbul’dan uzak olduğum için sıkıldığımı sanıyordum. Şimdi İstanbul’da, Beyoğlu’nun süslü ve gösterişçi kalabalığı arasındayız. Bu defa, buraya geldiğim için sıkıldığıma eminim.”³⁰

Hasan’ın kendisi ile kavgalı, sosyal ilişkilere kapalı bir yapısı vardır. Bu yüzden insanlarla iletişimini elinden geldiği kadar sınırlandırır. “Benliği inanç, dil, gelenek ve ritüellerin zengin koruyucu ve besleyici kalkanından mahrum bırakmakla kişide ontolojik güvensizliğin”³¹ oluşmasına yol açan bir yabancılaşma duygusuna hapsolmuştur. Hiçbir şeyden hoşnut değildir. Herkes gibi olmaktan uzaktır. Aslında bu bilinçli bir uzaklıktır. En kalabalık ortamlarda bile sessiz ve kayıtsız kalmayı tercih eder. Çevresi ile ilişkisinde de sokakta gördüğü insan manzaralarına karşı da küçümseyici ve kötümser bir bakışa sahiptir. Bir “çirkef”in içinde yuvarlandığını, her şeyin “kirli, pis ve murdar” olduğunu düşünür. (s. 85) Bu bakış açısı yüzünden kimseyle sağlıklı bir iletişim içinde olamaz.

³⁰ A.e., s. 31.

³¹Özher, *Kaptanın Aynasından Yansıyanlar*, s. 75.

Düzenli bir hayat, rutinlerle belirlenmiş bir döngü içine olmak onun için bir “sinek” gibi yaşamaktan farksızdır. Bu noktada yazarın “gündelikten kurtulma” isteğinin Hasan’da yansımaları bulduğunu söyleyebiliriz. İlhan romanının sunuşunda, “yaşantısı gündelik çizgisinde kalan insan, o gündeliğin olağanüstüye değdiği yerleri bulamadıkça, benim, insan ve yazar ilgimin dışında kalacaktır.” der.³² Hasan’ın başkışı olarak seçiminde yazarın bu ilgisinin de bir payı vardır. Hasan, tepki duyduğu düzene ve bu düzeni benimseyen insanlara karşı soyutlanmış hâliyle marjinal bir kişiliğe sahiptir:

“Oysa ben iyi bir adam olamam. Kendimi sevmiyorum. Başka türlü yaratılmayı, ne kadar isterdim: Şu kalem şefi gibi olmayı. Kolalı yakalar takıp, ütülü pantolonlar giyip her filmin ilk gecesine gitmeyi ve ertesi gün şirkette, ‘Fevkalâde hissi bir film’ diye asıp kesmeyi. Ya da, bir sinek olsaydım. Bütün ötekiler gibi bir sinek. Ufak tefek sıkıntılara rağmen, herkes mutlu oldukça ben de olacaktım. Herkes nasıl mutlu olur? Laf mı bu? Mutlu olmak, yakınmakla yetinmesini bilmek demektir. Kalem şefi, her gece böyle yakını ve ertesi sabah mutlu uyanır. Ben bunu bir türlü öğrenemedim. Belki öğrensem içim rahat edecek. Fakat nasıl öğrenmeli? Ne türlü? Bazı bazı, her genç adam gibi; bir ev, bir kadın, bir çocuk hülyasına kapılıyorum. Bütün öbür sinekler gibi, bir sinek olmak hülyasına.”³³

Bulunduğu her yerde huzursuzdur. Özellikle kalabalık ve kapalı ortamlardan bir an önce ayrılmak ister. Bir yerde kalan değil giden olmaktan yanadır. O, kalabalıklar içinde de yalnızdır. Bu yalnızlık hissini sebebi çevresine karşı kayıtsızlaşma duygusudur:

“İçim dışım yalnızlık. Hapse girsem dışarıdakinden farklı bir ömrüm olmayacak. Yine tehlikede hayvanlar. Şu hâliyle ve şu hâlimle, hayat ve olaylar, beni zaten, her yerde ve her kalıpta, aynı kalacak boyaya sokmuşlar.”³⁴

Hasan, bulunduğu ortama karşı duyarsızlığı arttığı zamanlarda sevgilisi Ayhan ile tartıştıkları bir anıya döner. Bir ilkokul bahçesinin kıyısında geçen tartışmanın sözleri yerine zihninde o bahçede oynayan çocukların söyledikleri tekerlemeler dönüp durur. Bu tartışmada Ayhan, Hasan’dan “herkes gibi” olmasını, fakülteyi bitirip evlenmelerini istemiştir. Hasan ise buna karşı çıkmış ve onu terk etmiştir. Üzerinden iki yıl geçen bu anı, sık sık silik bu tekerleme ile hatırlanır. Bulunduğu ortamda olaylar ve konuşmalar sürüp giderken o, bağlamdan soyutlanarak uzaklaşır ve bir leit motif hâline gelen ilkokul bahçesindeki ayrılığı tekrar tekrar yaşar. Onun bu kayıtsızlığı

³² İlhan, *Sokaktaki Adam*, s. 6.

³³ A.e., s. 33.

³⁴ A.e., s. 50.

aslında çevresine olduğu kadar kendine de dönük bir uzaklaşma durumunun göstergesidir:

“Düşünüyorum da, kendi kaderi bile, kendisinde ufak büyük hiçbir kaygı uyandırmayan bir adamdan, başkalarının kaderi ile ilgilenmesini beklemek, budalalığın daniskası. Kendi kendimden bile kurtulmuşum ben. Bir manada kaybolmuşum. Bu etrafımızdakiler umrumda değil. Olaylara bir tabanca, bir demet çiçek, bir kutu penisin kayıtsızlığı ile katılıyor; hayattan eski ve yeni şairlerin söylediği tarzda, hiçbir zevk almıyorum. [...] Bunun dışında; gülme, yaşama, nefes alma, koklama, görme, düşünme yeteneklerimden hiçbir çıkarım yok.”³⁵

“Hasan’ın kayıtsızlık durumunu somutlaştırdığı bu canlı/cansız nesneler/varlıklar ile söz konusu kayıtsızlık durumunun edilgin özelliğine atıfta bulunulmuş ve böylelikle imgesel bir aktarım sağlanmıştır.”³⁶ Kendisini “raydan çıkmış bir adam” (s. 140) olarak tarif eden Hasan’ın kaçakçılık işi yaptığı kişilerden biri olan Ahmet’in gözünden tanıtımında da onun marjinalliği vurgulanır:

“Hasan gibileri her daim ordu bozanlık eder. [...] Böyleleri için para hiçbir şey ifade etmez. Para işlemez böyle heriflere. Ondan bu dünyanın adamı değillerdir. Bir iş tutamazlar, bir baltaya sap olamazlar, kafalarında olmadık düşünceler dolaşır ki hani şeytan olsan kavrayamazsın.”³⁷

Hasan’ın marjinal kimliğinin altının çizildiği “bu dünyanın adamı olmama” hali “Babil” metaforu etrafında işlenir. Tevrat’ta geçen “ve seni Babil’den öte götüreceğim.” (s. 204) ifadesindeki özne olarak Hasan, Babil’de yaşayamayan, oranın kurallarına uyamayan ve insanları ile aynı dili konuşamayan kişidir. Babil, Ayhan’ın da içinde bulunduğu toplum düzeninin aktığı yerdir. “Babil” ve “Babil’den öte” ikisinin kişiliğinde temsil edilir. Bu temsilde Ayhan ile Hasan “ölüm ve hayat” (s. 220) gibi bir araya gelemeyecek özelliklere sahiptir. Bu yüzden Hasan, Ayhan’dan bir kere daha ayrılır. Bu ayrılık geminin İstanbul’dan ayrılışından hemen önce gerçekleşir.

Hasan’ın karakter çizimindeki bir diğer belirgin özelliği kayıtsızlığıdır. Yakup, kendisinin telaş içinde kaldığı ortamlarda Hasan’ın umursamazlığını “Adam değil, taş mübarek” (s. 22) şaşkınlığı ile karşılar. Bu kayıtsızlık daha sonra kaçakçı Ahmet tarafından da “tahta gibi bir surat” (s. 74) şeklinde dile getirilir. Hasan, ilerleyen kısımlarda da yer yer diğer roman kişileri tarafından benzer nitelemelerle anılır.

³⁵A.e., s. 61-62.

³⁶Tuğçe Özdemir, “Attilâ İlhan’ın ‘Sokaktaki Adam’ Romanında Yeniden Kavramlaştırma: İmge”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020, s. 57.

³⁷İlhan, **Sokaktaki Adam**, s. 69-70.

Örneğin ilişki yaşadığı fahişe Meryem, ondan “kapalı kutu” (95) olarak bahseder. Kendini ele vermeyen bu görünüşü ile tekinsiz bir duruşa sahip olan Hasan, kendini “canavar gibi bir enayi” (s. 117), “bir zavallı” (s. 147) olarak görür. Zavallılığının sebebi ise amaçsızlığıdır. “Hedefini kaybetmiş bir mermi” olarak “sonsuz bir sıkıntı” yumağına dönüştüğünü söyler. (s. 149) Ne aradığını bilmemekle birlikte “arayışını yaşayan” (s. 184) kişidir. “Kendi aleyhine çalışan” biri olarak, başladığı hiçbir şeyi tamamlamaz. Onun için yaşamak ile ölmek arasında fark yoktur. Bu yüzden intihara “lüzumsuz ve tehlikeli bir delilik” (s. 211) gözüyle bakar. Varoluşunu “deha ile cinnetin hududunda” (s. 216) sürdürür.

Antikahramanın edilgenlik özelliğini de Hasan’ın kişiliğinde görmek mümkündür. Hayatı bir kumar olarak gören Hasan, “Genellikle ben oynamıyorum, benim üstüme oynuyorlar.” (s. 113) sözüyle yaşamına başkalarının eylemlerinin yön verdiğini ifade eder. Bir türlü dindiremediği huzursuzluğunun sebebini bu “oyunun dışında” olma halinde aramakla birlikte “oyuna katılmak” için de hiçbir şey yapmaz. Bir sürüklenmeye dönen hayatını hiçlik noktasında görür:

“Hayatımda ben yokum, hiç yokum; başkaları da yok; kimse beni ilgilendirmiyor, çünkü: Ben kendi kendimi ilgilendirmiyorum. Huzursuzluğumun, can sıkıntımın sebebi ne? Bu kayıtsızlık mı? Diyelim ki herşeyin dışındayım; aşkın ve eşekliğin, domuzlar gibi bulaşık çukurlarında eşinmenin, kanun için ve kanun dışı hırsızlığın, dışındayım; rahat olamıyorum.”³⁸

Hasan’ın edilgenliği, onun eylemsiz olduğu anlamını taşımaz. Eylemlerinde isteksiz ve mekaniktir, davranışları belirgin amaçlardan uzaktır. Dolayısıyla herhangi bir şeyi elde etmek ya da herhangi bir şeyden kurtulmak için bir hamlede bulunmaz. Tek isteği, “zamanın bomboşluğu”nu unutmaktır. “Zamanın ortasında, elim kolum bağlı, yapacak hiçbir şeyim yok.” (s. 119) sözü onun bu edilgenliğinin bir başka ifadesidir. Zamanın kendisine bir şey getirmemesinden, kendisini de bir yere götürmemesinden şikâyet eder. Bu sıkışmışlık içinde, eylemleri onun edilgenliğini silmeye yetmez.

Hasan sevgi bağına inanmaz. “İşin doğrusu kimse kimseyi sevmez. Aslolan istifade etmektir.” (s. 29) anlayışını benimser. Bu da onun ilişkilerinde başarısız olmasına neden olur. Fakat o, bu başarısızlık ile de ilgilenmez. Hayatta ne istediğini

³⁸ A.e., 114.

bilemeyen Hasan, her şeye karşı umutsuz ve kayıtsız bir bakışa sahiptir. Bu onun umutsuzluk sebeplerinden biridir. Kendisini bu haliyle bir hayvana benzetir ve insan kimliğini kendinden bir kere daha uzaklaştırır: Bir hayvan gibi tıkınıyor, tepiniyor ve uluyorum.” (s. 35)

Hasan’ın kayıtsızlığına eşlik eden sürekli olarak kendi ile çelişme hâli onun ilişkilerine ket vurur. Bu durum, antikahramanın çelişkilerle dolu ruh dünyasının bir yansımasıdır:

“Yaşamak münasebetler kurmak demekse, ben onu yapamıyorum. Sanki mekân içinde değil, zaman içinde yaşıyorum. Geçmiş ve gelecek, bende hiçbir kaygı, hiçbir ilgi uyandırmıyor. Yalnız şu an içinde varım, ondan kurtulmak için de can atıyorum. Kendim, kendi hareketlerim, benim için birer düşünce vesilesi olmaktan çıktı. Böyle olunca onlar bana hükmediyor; sonunda yalnız çevremle değil, aralıksız kendi kendimle de çelişiyorum: İsyan etmek, oturup ağlamak, katılırcasına gülmek, masanın altında sızıncaya kadar içmek, ağzıma bir damla içki koymamak! Kendimi öldürmek, ya da gidip birisini öldürmek! Kadından kaçmak! Ve kadını arzulamak! Vesaire. Vesaire.”³⁹

Bu çelişkili duygu dünyası eylemlerine de yansır. Bir fahişe olan Meryem ile yaşadığı ilişkiden tiksindir, fakat bunu sonlandırmaz. Hem kendi yaşantısından hem de kendisi dışında akan hayattan iğrenirken bu iğrençliklerin bir parçası olmayı sürdürür.

Hasan’ın okurun karşısına bir antikahraman olarak çıkmasında etkili olan bütün bu özellikleri eserin biçimsel boyutu ile desteklenir. İlhan, “romanı, olayların-kişilerin-konuşmaların yan yana dizildiği, ama olay kişi ve konuşma olarak dizildiği bir öğeler elemanlar) bohçası”⁴⁰ olarak işlemeye karşındır. Romanın öğelerini “organique” bir bütün halinde birleştirmek gerektiğini düşünür. Bu yüzden kurgunun ağırlığını bütünüyle başkişiye teslim etmez. Roman boyunca her biri beş ile on sayfa arasında olmak üzere bölümlenen kısımlarda anlatıcı da, romanın merceği de sürekli değişir. “Çoğul anlatıcı tekniği”⁴¹ kullanılan eser, yirmi iki kısımdan oluşur. Her kısmında birinci tekil şahıs anlatıcı olarak konuşan kişi farklılaşır. Biçim ve içerik düzenlenişi ile Sokaktaki Adam modernist romanın Türk edebiyatındaki erken örneklerinden biridir:

³⁹ A.e., 76-77.

⁴⁰ İlhan, “Roman Dedik”, s. 8.

⁴¹ Can Şen, “Anlatım Tekniği Açısından Attilâ İlhan’ın Sokaktaki Adam Romanı”, (Çevrim içi), https://www.academia.edu/21060442/Anlat%C4%B1m_Tekni%C4%9Fi_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_Attil%C3%A2_%C4%B0lhan_%C4%B1n_Sokaktaki_Adam_Roman%C4%B1, 12 Eylül 2021.

“Aykırılığı toplumsal ölçekte yaşayan kamarot Hasan’ın aksiyonla paralel işlediği iç açmazlarını, dolayısıyla yabancılaşmasını, ellili yılların roman anlayışından çok farklı bir kurguya yerleştirme şeklinde paradoksal bir romancı tutumu sergiler. Ne var ki, bu uygulamasının umduğu yankıyı bulmaması, onu eserin ikinci baskısına (1969) biraz kışkırtıcı bir önsöz daha yazmaya zorlamıştır. Modernist roman tarzının Türk edebiyatındaki ilk bildirgesi sayılabilecek bu önsözde, özellikle yansıtmacı romanın “olayların, kişilerin bir öğeler (elemanlar) bohçası gibi” ele alındığı kurgu anlayışına karşı çıkarak “bütün öğeleri içinde eriten, başlı başına ve kendi kendine yaşamaya yeterli ve yetenekli bir bütün olarak düşünme”nin gerekliliğini vurgular. Bu sözlerin ardında, romanın da şiir gibi kendisini oluşturan parçaların ötesinde ve onlardan farklı bir muğlaklıktan oluşmuş bütün olması gereği düşüncesi yatar ki bu da modernist roman tarzının deformasyona dayalı kurgu anlayışını da –protagonistin yanı başında– ön plana çıkarır.”⁴²

Anlatıcı merceğinin değişimi ile romanın ağırlık merkezinin başkışı olma durumunun önüne geçilir. Modern romanda farklı roman kişileri başkışiyi aydınlatmak ve onun tarafından sürüklenen bir hikâyenin tamamlayıcıları olmak noktasında kurguda varlık gösterirler. Oysa Sokaktaki Adam’da ikinci, üçüncü derece roman kişilerinin ana amaçları Hasan’ın üstüne spot ışığı tutmak değildir. Hasan’ın geçmişinin ve kişiliğinin ortaya çıkartılmasında rol oynasalar da esas olarak herkes kendi hayatı ile ilgilidir. Böylece romanda parçalı bir akış oluşturulur. Bu sayede Hasan, sürükleyici öge olmaktan uzaklaşarak insanlar içinde bir insan olma noktasına çekilir.

4.3. “Yarısı Kemirilmiş Bir Tip”: Mehmet Ali

Atilla İlhan’ın ikinci romanı olan *Zenciler Birbirine Benzemez*⁴³ 1951-1952 yıllarında Paris’te yazılmaya başlanmış, İstanbul’da tamamlanmıştır. Kitap hâline gelmeden önce tefrika olarak *Son Havadis* gazetesinde yayımlanırken aleyhte bir dava yüzünden bu tefrika yarım kalmıştır. Eserin kitap olarak yayımlanması 1957’de gerçekleşebilmiştir.⁴⁴

Bu tarihler Atilla İlhan’ın modernist Türk romanının inşa sürecinin başındaki isimlerden biri olduğunu göstermesi açısından önemlidir. Modern edebiyatımızın ilk antikahraman örneklerinden birini veren İlhan, *Sokaktaki Adam*’ın Hasan’ından sonra

⁴² Sazyek, “Türk Romanında Protagonistin Serüveni –I”, s.79-80.

⁴³ Atilla İlhan, **Zenciler Birbirine Benzemez**, 2. Bs., Karacan Yayınları, 1981. Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴⁴ İlhan, “Meraklısı İçin Notlar”, **Zenciler Birbirine Benzemez**, s. 297-298.

okuru Mehmet Ali'nin antikahraman kimliği ile tanıştırır. Gürsel Aytay, 'kahraman' olarak nitelemekten kaçındığı Mehmet Ali'yi "anti held" olarak niteler:

"Mehmet Ali bir *kahraman* değil, *Anti Held* (Kahraman karşıtı) gibidir: yapıcı, kurucu, değiştirici, kısacası eylem adamı değildir, olsa olsa soru soran biridir. Sonuçta herhangi tam bir başarıya ulaşması söz konusu olmaz. Bu tip kahramanlara modern romanda kahraman denmemekte, kahraman 18. ve 19. Yüzyıl romanları için geçerli olmaktadır."⁴⁵

Sokaktaki Adam'ın "Roman Dedik"⁴⁶ başlıklı sunuşunda sözünü ettiği sıralama uyarınca bu antikahraman *Kurtlar Sofrası*'nda kahramana rücu edecek, kademeli olarak mesul, ne istediğini bilen, geleceğe yön verme gücünü elinde tutan insana ulaşılacaktır.

Roman, öksüz ve yetim olarak yatılı okullarda büyüyen Mehmet Ali adındaki başkişinin inanç, aşk, para ve ideoloji bunalımları arasında geçen yaşamını konu alır. İlhan, eseri en kısa hâliyle şöyle tanıtır:

"Zenciler Birbirine Benzemez, asıl ve en önemlisi tek insanın ve soru sorma, şüphe etme hakkının savunulması diye alınabilir. Toptan yok olma tehditleri altında zehirli zıtlıklar, ısırtıcı aşırılıklar arasında en kutlu umutları piç edilen, düpedüz insan."⁴⁷

İlhan, *Sokaktaki Adam*'da işlemeye başladığı sorunsal üzerinde düşünmeye devam eder. Buradaki başkişiyi "henüz bitmemiş, yarısı kemirilmiş bir tip"⁴⁸ olarak çizer. Mehmet Ali'nin başlıca problemi toplumsal ve bireysel meseleler karşısında takınacağı tutum konusundaki kararsızlığıdır.

Roman Mehmet Ali'nin Paris'e geldiği ilk günden başlar. Günler süren deniz ve tren yolculuğu bütün yorgunluğu ile hatırlanır. İstanbul'da radyo tamiri atölyesini kapatmış, sevgilisi Sabiha'yı terk etmiş ve kendini can sıkıntısı ile Paris'e atmıştır. Otelde biraz dinlendikten sonra şehri keşfe çıkar. Bir flanör havasında açlığını dahi unutarak ilk kez gördüğü şehir manzaraları arasında kaybolur. Paris'e üç ay kadar yaşayabilecek bir miktar para ile gelmiştir. Bu süre zarfında onu buraya atan adını koyamadığı bıkkınlık halinden kurtulacağını umar.

⁴⁵ Gürsel Aytay, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, 3. Bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2021, s. 129.

⁴⁶ İlhan, "Roman Dedik", s. 5-16.

⁴⁷ Atilla İlhan, "Meraklısı İçin Ekler" *Zenciler Birbirine Benzemez*, s. 311.

⁴⁸ İlhan, "Roman Dedik", s. 15.

Mehmet Ali, toplumsal duyarlılık ile bireycilik arasındaki sancılı kararsızlığı içinde zamanla inancını yitirmiştir. Yalnızlık ve mutsuzluktan kurtulmaya çalışırken inanç ile inkâr arasında savrulmuştur. Şadiye adında bir kızı sevmiş, hayatını düzene koymaya karar vermiştir, fakat bu kız siyasi sokak olaylarında vurularak ölmüştür. Acılarını unutmak için kendini iş hayatına vermiştir. Maddi durumunu düzeltmişken II. Dünya Savaşı patlak vermiş ve her şey bir kere daha alt üst olmuştur. İçindeki sıkıntı ve mutsuzluğa çare bulma umudu ile Paris’e gitmeye karar vermiştir. Hayatının buraya kadar olan evresi flashback ve iç monolog tekniği ile romana girer. Mehmet Ali, romanın başında otuz iki yaşındadır ve anlatı zamanı Paris’te yaşadığı üç aylık dönemi kapsar. Burada Alman, İtalyan, Amerikalı ve Çinli insanlarla görüşür, bazıları ile aynı pansiyonda kalır. Her biri farklı dünya görüşlerine ve ideolojilere sahip bu insanlar arasında sürekli bir tartışma vardır. Mehmet Ali, onların arasında kendi mutluluk arayışına cevaplar bulmaya çalışır. Komünist bir çevre edinir, birtakım olaylara karışır. Roman, Mehmet Ali’nin burada işsiz, umutsuz ve bunalım içinde Hilde adında bir Alman kadının aşkı peşinde günlerini geçiren halini vererek son bulur.

Necatigil, İlhan’ın bu eserinin “biri eksi, biri artı iki Mehmet Ali’nin iç çatışmalarına, bunalımlarına” dayandığının altını çizer ve “bir değer yargıları anarşisini, bir nihilizmi belirleyen *Sokaktaki Adam* (1953) romanının, gene sinema tekniğine bağlı devamı” niteliğinde olduğunu söyler.⁴⁹ Attila İlhan ise bu üçlemenin iki antikahramanını şöyle karşılaştırır:

“Üçleme içerisinde ‘Sokaktaki Adam’ Hasan’la bir inkâr tipini veriyordu. Yenik, kaybolmuş, kötümser ve kötümserliğini kabullenmiş bir tip. Hasan pasif bir inkârdı. Hiçbir şeyi kabul etmiyor, fakat karşılığında hiçbir şey getirmiyordu. ‘Zenciler’de Mehmed-Ali aktif bir inkâr. O da, bir itirazlar cehennemini yaşamaktadır: Fakat Hasan’a kıyasla hem daha az kötümser, çünkü bir çıkar yol olabileceğine inanıyor ve bunu arıyor; hem de daha talihsiz, çünkü bu aranma, bu çırpınma sırasında çalıştığı bir kaosa sürükleniyor. Bu kaos, dev tereddütleri ile gelmiyecek mi? Onun için de Mehmed-Ali ‘etli kemikli bir tereddüt’tür. Başka deyişle bileşim öncesidir.”⁵⁰

Mehmet Ali her şeyden hayıflanan bir yapıya sahiptir. Hayıflandığı şeylerden biri de isminin Mehmet Ali oluşudur. (s.16) İsminden neden hoşlanmadığından açıkça bahsetmede de bu rahatsızlığın onun inançsızlığından kaynaklandığı romanın ilerleyen sayfalarında anlaşılır. İnanmadığı bir peygamberin adını taşımak onu huzursuz eder.

⁴⁹ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 413.

⁵⁰ İlhan, “Meraklısı İçin Ekler”, s. 314.

Burada antika hramanın ismi ile müsemma olamama, isminin çağrışımlarının kişiliğine ters düşmesi durumu söz konusudur.

Paris’te tanıştığı bir kadına adını söylememesi de ismine duyduğu bu uzaklığın bir göstergesidir. Adını söylemesi halinde aralarındaki “sihir bozulacak”mış gibi hisseder. Paris’te isminin bir önemi olmadığını, bu şehrin herkesin asıl kimliğini sildiğini düşünür. Bu yüzden kadının ona “Robert” (s. 93) adını takmasına aldırmaz etmez.

Arkadaşı Lale, Mehmet Ali’yi “hep kendine göre düşünen” (s. 19) bencil biri olarak betimler. Mustafa ise onun “basit bir adam olmayı bir türlü kabul edemiyor” (s. 29) oluşunun altını çizerek. Mehmet Ali ise kendisini “gölgesini tutmak isteyen bir goril” (s. 43) olarak niteler. Gölgesi, onun keşfedemediği benliğidir. Yıllarca bir gölge peşinde, onun nasıl bir şey olduğunu asla bilemeden” yaşamının bıkkınlığı içindedir. Kendisine dönük umutsuz bir arayış içindedir.

Mehmet Ali’nin topluma yabancılaşmasının temelinde çocukluk yılları yatar. Yetimler yurdunda büyümüş, Sanat Enstitüsü’nde yatılı okumuştur. Kendini ve kendisi gibi olanları “toplumun tükürdüğü adam” (s. 55) olarak niteler. Söz konusu dışlanma dolayısıyla topluma kin duyarak “bilinçsiz bir öfke” ile dolmuştur. (s. 56)

Aidiyet duygusunun gelişmesini engelleyen bu kimsesiz çocukluk yılları acıyla hatırlanır. “Bir ana, bir baba, bir yuva eksikliğinin kahrını, boğum boğum boğularak” yaşamışlardır. Hor görülmenin aşağılık duygusu içinde “yalnızlığın ve öksüzlüğün bunaltısı” ile geçen yetişme çağında birer güvenli liman arayışı içine girmişlerdir. (s. 57) Arayışlarının ilk durağı Allah’a sığınma ve ibadete yoğunlaşma olur. Bir süre sonra Mehmet Ali, dualarının karşılık bulmadığı düşüncesi ile ontolojik şüpheler içinde inançlı hayattan uzaklaşır:

“Mehmet Ali, beyinde soru işaretlerinden bir orman taşıyor; her acaba’nın yeni acaba’lar getireceğini sezebiliyor. Başka türlü olabilir mi? Demek tartışmak lazım. Değil mi ki sen, dünyayı cennete çevirebilecek fikirlerin olduğunu söylüyorsun; ve biz, yaşadığımız dünyanın bir cennet olmadığını biliyoruz! Elbet soracağız. Bizim içimizde kurt var. Biz bir zaman otuz ramazan oruç tutmuş, Allah’a inanmış ve hayal kurmuşuz. Aldanmışız. Bir başka zaman kendimize bile güvenimizi kaybetmişiz. Yine aldanmışız.”⁵¹

Bir süre sonra solcu çevrelerin etkisi altına girer. Ecvet ve Lale gibi devrimci geçinen küçük burjuva arkadaşlar edinir. Bu çevre içinde Mustafa dışında kimseden

⁵¹ İlhan, **Zenciler Birbirine Benzemez**, s. 79.

esaslı bir şekilde etkilenmez. Mustafa'nın sorumluluk sahibi olmaya çağırmasına aldırmadan inkâr ve isyan dolu bir dönem yaşar. "Allah'a da, Peygamber'e de, Kur'an'a da ver yansın eder."(s.103) Bu dönemde "toplumun tükürdüğü piç" olarak inançsızlığı ile övünür. İstanbul'un bohem hayatını da bu çevreyle içli dışlı olduğu dönemde deneyimler:

"Romantizmimiz, kitaplarımız, herşeyimiz var. Meyhanelerde, aydınlık bir geleceğin şerefine, kafayı çekiyoruz. Meyhaneler, şerefine içilmiş ve içilecek, ne kadar şan ve şöhret varsa, hepsini sarhoş gözlerimize yığıyor. Acı tartışmalara giriyor, on binlerce cigara içiyoruz. Yalnız, her tartışmanın sonunda, iyice kavrayamadığımız dağınık, bunaltıcı bir nokta kalıyor. Bunu seziyor, benliğimizi, bütün bütün okumalara veriyoruz. Kesemiz ve kalbimiz, bizim gibi tükürülmüş geleceğin insanlarına, sonuna kadar açılmıştır."⁵²

Zamanla bu bohem solcu çevre içindeki iki yüzlülüklerin, çıkar ilişkilerinin ve ülkülerin sözde kalışının farkına varır. Evcet gibileri, "ne hayatıyla, ne kafasıyla, benliğinin, çevresinin, benliği ile çevresi arasındaki ilişkilerin üzerine, bir kere bile eğilmemiş; fakat, işsizliğin ve rahatın verdiği can sıkıntısı yüzünden, belki bu sıkıntıyı gidermek için, burnunu bu saklambaç oyununa sokmuş olanlar!" (151) şeklinde tanımlar. Onların arasına "Bizim çektiğimizi ötekiler çekmesin" (s.152) düşüncesi ile girmiş, fakat hayal kırıklığı ile çıkmıştır. Ali Budak, "ben, ego, kendi ya da kişilik kavramları" psikolojik olarak kimliği ifade etmek için kullanıldığını söyler.⁵³ Mehmet Ali'nin belli bir kimliği benimseyememesi onun benlik problemlerinin bir yansımasıdır.

İstanbul'da yaşadığı yabancılaşma hali bir Alman tarafından yadırganır. Türkiye'deki yerleşik sosyal ve ahlaki normlar ile Müslümanlığın bu yabancılaşmanın önünü alması gerektiğini düşünen Doktor Herbaute, Mehmet Ali'ye şaşırır. II. Dünya Savaşından sonra Avrupa'da yaşanan yıkım psikolojisinin aynıyla Türkiye'de de görülmesini sorgular. Söz konusu ortaklık, çağın, coğrafya sınırlarını aşacak bir etkinlikle giderek evrenselleşen bir yabancılaşmaya neden olduğunu ortaya koyar.

Mehmet Ali, İstanbul'da girdiği hiçbir çevrede huzuru bulamayınca şansını bir de Paris'te denemek ister. İlk günlerini buradaki canlı hayata hayran bir şekilde geçirir de kısa sürede yabancılık ve yalnızlık duygusu onu rahatsız etmeye başlar. Para kazanmak için iş arar, ama bulamaz. Şehvet, içki ve müzikle kendinden geçen

⁵² A.e., 149.

⁵³ Budak, **Roman Kimlik, Kültür**, s. 46.

kalabalıkların içinde bunalır. Yabancılığını daha derinden hisseder. Çevresini saranların sohbetlerine katılmaz, onlardan gelen ilişki taleplerini karşılıksız bırakır. Bulunduğu ortamdan soyutlanarak iç dünyasına döner ve kendine sorular yöneltmeye başlar:

“Biz buranın, bu sululuğun, bu cıvıklığın insanı mıyız? Bizim, inanılacak ve inanılmayacak ne varsa, ne kalmışsa, hepsinin içine tükürüp, bir bağırsak solucanı gibi uzayıp gitmeye niyetimiz mi var? Peki, o halde o kahırlı çocukluğumuzun; o kahırlı ve yarı aç, yarı çıplak gençliğimizin, omuzlarımıza tepeleme yığıldığı yeminler ne oluyor? Biz, Paris’e içip sıçmak için mi geldik? Bu, Paris mi bu?”⁵⁴

Mehmet Ali’nin Paris yolculuğundan itibaren yaşadığı temel zorluklardan biri de iletişim kurma noktasındadır. Farklı dillerden insanların arasında geçen yolculuğundan sonra çat pat Fransızcası ile Paris’e geldiğinde bu sorun beraberinde başka pek çok zorluğu getirir. Örneğin iş bulma, arkadaşlık kurma gibi konularda dil problemi dolayısıyla sıkıntı çeker. Duyduğu her sözü her grameri hafızasına kaydetmeye çalışsa da dil öğrenme bir süreç gerektirir. “Her adımda yeni bir kelime, her adımda yeni bir güçlük” (s. 34) ile karşı karşıyadır. Bir kafede sipariş vermek veya gazetelerin başlıklarını okumak bile onun için birer “serüven” niteliğindedir.

Çevresi ile yeterince rahat iletişim kuramayan Mehmet Ali, zihninde sürekli olarak solcu arkadaşı Mustafa ile konuşur. Ona sorular yöneltir, yaşadıkları hakkındaki muhtemel cevaplarını tahayyül eder. Onun çevresinden soyutlanma ve kendini sorgulama aracıdır Mustafa. Mehmet Ali’nin kaygılı ve şüpheli tarafını iyi bilen ve bu yönünü onun “şeytanı” olarak niteleyen Mustafa’nın, ona Paris’e gitmeden önceki uyarısı “Şeytanını da beraberinde götürme.” (s. 14) olur. Paris’e gitme kararı içindeki bu şeytandan kaçma çabasının bir işaretidir. Oysa kaygı, şüphe ve kararsızlık onu romanın başından sonuna kadar bırakmayacaktır.

Mustafa onun kendilik problemine ışık tutar ve nihilist bir etki altında yabancılaşmasını vurgular. Yazarın eleştirel bilincinin sözcüsü konumunda olan Mustafa, Mehmet Ali karşısında huzursuz eden fakat doğruyu söyleyen bir uyarıcı niteliğindedir:

“Yabani inek! Kendini bile bilmiyorsun be! Bil... mi... yor... sun! Sen nesen? Sen sosyal çevresini, hatta istersen, korkmazsan: bak ne diyorum, sınıfını inkar eden adamsın! Dolayısıyla pek tabii, kendini! Ken... di... niii! Bu inkâr adamı, ya nihilizm’e götürür, ya da yeni bir sosyal çevreye ve onun düzenine!

⁵⁴ İlhan, **Zenciler Birbirine Benzemez**, s. 193.

[...]

Nihilizm'in göbeğine düşmüşsün, şunun şurasında! Çevrende gördüğün her şey, içini bulandırıyor. Her şeyden nefret ediyorsun. Nefretini, bir sistem haline getirmeye çalışıyorsun. Nihilizm! Sen ve sana benzer her adam, cemiyetin bütünü için de, kendini yamamaya uğraştığı sosyal sınıf için de bir haşerat! Zavallı bir mahluk!"⁵⁵

Mustafa'nın bu suçlamalarına rağmen aslında isyankarlığının en keskin dönemlerinde bile içinde onu uyaran bir ses duymuştur. "Atölyede çalışan öteki işçiler gibi kalkıp gideceğimiz bir evi" olsun istemiş, Şadiye adında bir kızla evlenip bu uzak hayali gerçekleştirmeyi ummuştur. Bu dönemde eski serseriliklerini bırakmış, kendine çeki düzen vermeye çalışmıştır:

"Şadiye'ye mektuplar yazıyoruz. Onu almak için uslu edepli oluyoruz. Yüksekaldırım hergeleklerini, stadyum itliklerini, Akkazar domuzluklarını terk ediyoruz. Ne bok olursa olsun, iş biz adam olalım diye bu sefer kitaplara sarılıyoruz. Yedek subaylık için sınavlara giriyoruz. Bir yandan da, radyoculuk elektrikçilik üzerine, daha birşeyler öğrenelim diye, yırtıyoruz."⁵⁶

Ne var ki onu yalnızlığından ve evsizliğinden kurtaracak olan Şadiye'nin izini askerden döndüğünde kaybetmiştir. Pangaltı'da bir radyo tamir atölyesi açıp kendince yaşamaya başlasa da "mutluluk özlemi" ile içten içe "etrafındaki her şey onu boğuyordur." Mehmet Ali'nin Paris sokaklarında asıl aradığı şey mutluluktur. Fakat II. Dünya Savaşı mutluluğun anlamını kökten değiştirmiş, "içimizi buran bir yıkıntı duygusu" haline gelmiştir. (s.117) Dolayısıyla aradığını bulamayacaktır.

Mehmet Ali'nin yalnızlığı ve mutsuzluğu Paris'te daha da katlanır. "Paris'in inanılmaz kalabalığı içinde. Her gittiği sinemada, her oturduğu kahvede, Mehmet Ali'nin yalnızlığı, keçe tüylü, tozlu bir yalnızlık" (s. 169) olarak onun peşindedir. Bu yalnızlığı hayalinde Hilde ile yaptığı konuşmalarla dağıtmaya çalışır. Ona olan ilgisi kızın kişisel özelliklerinden kaynaklanmaz. Öyle ki onunla bir kere bile konuşmamıştır. Hilde hayali Mehmet Ali'nin mutluluk arayışının, sıkıntılarının ve kendinden kaçışının bir aracıdır.

Sıradan bir hayattan kaçan Mehmet Ali, "kahırlı, çıldırtıcı, yiyici ve gebertici; ama ne olursa olsun, büyük bir hayatın" (s. 47) sahibi olmak ister. Fakat kendisini basit bir insan olmaktan kurtaracak olan şeyi bulamaz.

⁵⁵ A.e., s. 50.

⁵⁶ A.e., s.106.

Mustafa ona kendisi gibi bir bunalımla üç yıl önce Paris'e giden Süreyya adındaki arkadaşının adresini vermiştir. Süreyya, varlıklı bir ailenin çocuğu olarak Mehmet Ali için sosyo-ekonomik açıdan 'öteki'dir. Mustafa, Mehmet Ali ile Süreyya'yı yaşadıkları can sıkıntısı ile kendilerini Paris'e atma yönelimleri ile birbirine benzettir. Mehmet Ali Paris'te yaşadığı yabancılık içinde bir yakınlık kurma ve bir iş bulmasına yardımcı olacağı umudu ile onunla görüşür, fakat umduğunu bulamaz. Süreyya, ilk görüşmelerinde ona Baudelaire okumasını tavsiye eder. Oysa Mehmet Ali, Baudelaire adını ilk kez duymuştur. Onun beklentisi estetik sohbet değil, bir iş bulması için yardımcı olmasıdır. Mehmet Ali, Süreyya'nın bu avare, parasız fakat kibirli ve Fransız hayranlığından kendi milletini küçümser hale gelmesinden hoşlanmaz. Mustafa'nın kendisini ona benzetmesine kızar. Süreyya'nın ona "kibar bir itmiş de, sokak itine bakarmış gibi" (s. 69) yaklaşmasına tepki duyar. Yaşadığı bunalım ile kendisini "bir insan ölüsü" olarak bulsa da Süreyya gibi "bir fare ölüsü" değildir. (s. 72)

Mehmet Ali'nin 'öteki' olarak gördüğü bir değer kişi yine Mustafa aracılığı ile tanıştığı Ecvet ve onun kız kardeşi Lale'dir. Ecvet, maddi ve sosyal imkanları olduğu halde kendini herhangi bir işe veya uğraşa kanalize edememiş, can sıkıntısı içinde yaşayan bir gençtir. Mehmet Ali, onun hiçbir engeli olmadığı halde kendi hayatını kuramama haline tepkiyle yaklaşır. "Ecvet, Lale ve bunlara benzer başkaları, büyük şehrin namussuz cansıkıntısı içinde, zehirli mantarlar gibi pat pat bitiyor ve cansıkıntısını büsbütün zehirliyorlar."dır. Ona göre Ecvet, "bir öz adamı değil, bir biçim adamı"dır. (s. 81) Kendisini bu 'öteki' karşısında şöyle tarif eder:

"Biz büyük sıkıntının göbeğinden geliyoruz. Herşeye rağmen kendimizi yaptık. Hayatımızı. Şimdi etrafımızı örümcek ağı gibi saran bağlardan kurtulsak istiyoruz. Senin teklifin, ne? Bana inan diyorsun. Biz, senin neyine inanacağımızı soruyoruz. Sen fikirler getirmiyorsun. Çareler getirmiyorsun. Sen hırsı getiriyorsun. Bir şey olamamanın, hiçbir halt edememenin kini ve öfkesini!"⁵⁷

Bu iki 'öteki' figürü karşısında Mehmet Ali'nin "biz"i içinde kendisi ve Mustafa yer alır. Mustafa hem fikirleri ile onun bu inanma ihtiyacını karşılayabilecek niteliktedir. Mehmet Ali'yi insanlığın kurtuluşu için dayanılacak destek adamlardan" (s. 118) olmaya davet eder. Fakat Mehmet Ali, bir antikahraman olarak onula da

⁵⁷ A.e., 82.

birliğini sürdüremez. Kızdığı ‘öteki’ler gibi davranır. Düşünceleri ve davranışları arasındaki çelişki yüzünden kararsızlıktan kurtulamaz. “Bizim hayatımızda kararlı hiçbir şey yok. Onu arıyoruz.” der. (s. 88) Bu zihniyet ve yaşayışlarla mücadele etmek yerine uzaklaşmayı, bir anlamda kaçmayı tercih eder. Bu kaçış psikolojisi içinde kendini Paris’e atar. Burada gerekirse yerleri silmeye, bulaşıkçılık yapmaya razı bir halde geldiği halde parası tükenip sahte kimlikle kâğıt toplamak zorunda kaldığında gururu kırılır. Paris, ona umduğu hiçbir şeyi vermeyecektir.

Mehmet Ali’nin sürekli kendisi ile çelişen bir antikahraman olduğu görülür. İnanca yabancılaşmasından sonra bu boşluğu solcu çevrelerde doldurmaya çalışır. Okul bittikten sonra yarı aç yarı tok geçen tamirci çıraklığı döneminde İstanbul sokaklarında bıçkın bir isyankâr olarak dolaşmıştır. “Eski Mehmed-Ali’nin yüzüne tüküreceği yeni bir Mehmed-Ali olmuş”tur. (s. 104) Raydan çıkmışlığını “musalla taşına işeme”ye (s. 105) kadar vardırmıştır. “Mutlak bir imandan sonra mutlak bir isyan” (s. 105) içine girmiş, zıt kutuplar arasında savrulmuştur. Bu durum onun yersiz yurtsuzluk hissi ile dolmasına neden olur:

“Deli miyim dersin? Kendimi, yerinden sökülmiş, bir bitki hissetmek! Hep saha uygun, daha elverişli bir iklim aramak! Hiç bulamamak! Mutlu olmak istemek! Herkes için, iyi şeyler düşünmek; buna rağmen, küçük hesaplarla büyük tereddütler arasında, bocalayıp durmak!”⁵⁸

Düşünceleri ve eylemleri sürekli olarak çelişen Mehmet Ali, birbirine iki dünya arasında bölünmüş gibidir: “Kafa(sının) içindeki hayat, ne derece açılır, saçılır, gelişirse; dışındaki o derece kapanır ve mende burlaşır.” Kendini yaşamını “Paris’in parmağına saplanmış bir kıymık gibi lüzumsuz” bulur. (s. 176) Mehmet Ali, aktif düşünce ve hayal dünyasına rağmen bu düşünce ve hayallerini eyleme dökme noktasında tutulup kalır. Örneğin haftalarca Hilde’ye olan aşkını itiraf etmeyi düşünür. Onunla zihninde sayısız konuşma yapar, gelecek planları kurar. Fakat karşı karşıya geldiklerinde tek söz edemez. Bu haliyle antikahramanın eylemsiz ve çelişkili dünyasını örnekler.

İki uç arasında yaşadığı tereddütler, Mehmet Ali’nin yakasını bırakmaz. Lise yıllarından itibaren savrulduğu iki bilinç arasındaki sıkışmışlık, Paris’te bir kişilik bölünmesine varan bir çelişki noktasına ulaşır:

⁵⁸ A.e., 173.

“Ondan sonra biz iki Mehmed-Ali olduk; birbirimizi yemeye durduk. Birimiz ellerini göklere göklere açıp, yumruklarını sıkıp sıkıp, kapıp koyverelim diye yırtıyor; ötekimiz, ne olursa, başımıza ne gelirse gelsin, kendimizi bilelim, hayatımızla olaylar arasında huzur verici bir denge kuralım, hiç olmazsa kurmaya çalışalım diyordu. Birimiz tüm asi, tüm inkarcı, tüm edepsizdi. Ötekimizin hâlâ birşeylere inancı ve güveni vardı. Okuduğu kitapları, insanların alınteri, göznuru pahasına yarattıkları bunca eseri hatırlıyor, kendisiyle ve dünya ile barışmak için, çareler tasarlıyordu.

Birimiz eksiydi, birimiz artı; ve biz, Mehmed-Ali olarak, ikisinin ortasında bir soru işaretliydik. Bir adım şu yana gitsek serseri, bir adım bu yana gitsek adam olacaktık.”⁵⁹

Ne yapacağını bilemeyen Mehmet Ali, sabah ideal vatandaş olmayı, İstanbul’a dönmeye karar verir, akşamına vazgeçer. Bu defa serseri bir hayat düşler, nerede akşam orada sabah gezdiği, suçlara karıştığı ve sonunda vurularak öldüğü bir hayat tahayyül eder. “Biz, kıyamete kadar, soru işaretlerinin çilesini çekmeye hüküm giymiş lanetli ruhlar mıyız?” (s. 211) diye sorusu her an karşısındadır. Bu çelişki ve çekişme içinde giderek muvazenesini kaybeder. Özellikle arkadaşı Yankoviç’in öldürülmesinden sonra umutsuzluğu ve yalnızlığı artar. İnsanlara olan güven ve bağlanma duygusu kırılır. Huzursuzluk, düzensizlik ve kararsızlık içinde çırpınır. Artık Paris de onda kaçma isteği uyandıran bir yere dönüşür. İşçi olarak Afrika’ya gitmeyi bile düşünür. Bu yönde girişimlerde bulunur. Fakat bir yandan İstanbul’a geri dönme düşüncesi her geçen gün daha da yoğunlaşır. Bu defa da Afrika ile İstanbul arasında bir kararsızlık içine düşer.

Mehmet Ali’nin düşüncelerindeki kutuplardan biri de aynılık ve biriciklik hakkındadır. Bu konudaki fikirlerini Zenciler örneği üzerinden açıklar. İnsanların işleri, alışkanlıkları, milletleri, inançları, dilleri vb. konularında ortaklıkları onlara genel kalıplar üzerinden bakmamıza yol açar. Oysa ilk bakışta aynı gibi görünen herkesin yakından tanındığında biricik olduğu ortaya çıkar. Romana adını veren “Zenciler Birbirine Benzemez” ifadesi de bu örnekte kullanılır. “Her zenci bir dünyadır. Her zenci, bir evren diye düşünülebilir.” (s. 235)

Onun çağını ve çağının insanını düşünürken kullandığı metaforlardan biri “İsa”dır. *Sokaktaki Adam*’da Hasan’ın da “eksik İsa” olarak kullandığı bu metafor, insanlık değerlerinin modern düzen içinde adeta çarmıha gerildiği fikrini işler:

“Bizi XX ci yüzyılın çarmihına gerilmiş, bir İsa gibi düşünmemek lazım. Biz mutlak anlamlar peşinde koştuğumuzu sanmıyoruz. Biz insanın ağzından doğaya ve topluma sorulmuş bir soruyuz. Biz cevaplar arıyoruz. Cevaplar buluyoruz. Yanlış cevaplar

⁵⁹ A. e., 198.

buluyoruz. Doğru sandığımız cevapların, rezil edildiğini görüyoruz. [...] Bütün ahlakına ve ahlaksızlığına rağmen, insandan ümidimizi kesmedik, kesmeyiz. [...] Daima değişen, daima varlığını yücelten insana inanmışız, biz. Daima değişen, daima yücelen mutluluğu da o yaratacak.”⁶⁰

Mehmet Ali’nin insana olan inancını korumaya çalışır, fakat arafta kalma halinden çıkamaz. Uçlar arasında dolaşan yapısı ile bir anda inkâr cephesine geçebilen bir yapıya sahiptir. Nitekim, Paris’e gidişi de onun sorumlu insan ihtiyacının inkârı değilse de bu konuda çaba gösterme konusundaki bıkkınlığının ve kararsızlığının bir sonucudur. Paris sokaklarında mutluluğu aradığı iddiasına kimseyi inandıramaması da bu tereddüt halinin bir sonucudur. Mehmet Ali’nin arayışı “serseriliğine bir mazeret uydurma” (s. 270) olarak değerlendirilir. Onunki tam bir antikahraman arayışıdır:

“Biz hâlâ arıyoruz. Kim ne derse desin, biz hâlâ arıyoruz. Ellerimiz parçalanıyor, yüreğimiz darmadağın oluyor; daima oynuyor, daima kaybediyoruz; fakat daima arıyoruz. Bu var ya bu, böyle aramamız, yeter bize!”⁶¹

Mehmet Ali’nin Mustafa’nın görüşlerinden etkilenme boyutu da Huzur’da Mümtaz’ın İhsan’dan etkilenişini hatırlatır. Mustafa, İhsan gibi mesuliyet fikrini temsil edişi ile başkişiyi etkileyen roman kişisidir. Mehmet Ali içinden sürekli onunla konuşur, onun söylediklerini hatırlar. Ondan gelen mektubu üstünde taşır ve tekrar tekrar okur:

“Mustafa diyor ki: ‘... sen, her bakımdan, aşırı bir adamsın. Hayalini hareket planına iten, bu. Toplumun tükürdüğü bir adam, eğer kafası işliyorsa, ister istemez büyük iddiaların adamıdır. Koyu softalığını, onun peşisıra gelen, kıpkızıl zındıklığını düşün! Ha? Hatta denebilir ki sen, iddialarının büyüklüğünden yorulmuşsun. Dünyayı ve sorunlarını kavramak büyük iş. Üstelik bizim takatımızı aşıyor. Seni ne olduğu belirsiz bir mutluluk hayali peşinde koşturan, iddialarını açıklayamamanın ümitsizliği ve çaresizliği.”⁶²

Pansiyon arkadaşı Yankoviç ise Huzur’un Suat’ına yakın bir çizgidedir. Onun mutluluk reçetesi Mustafa’nınkine göre çok daha kısadır. Mehmet Ali’ye iki yol önerir: “Egoizm ya da ölüm.” (s. 181) İkisinden birini seçmediği sürece mutlu olamayacağını söyler. Suat da benzer bir egoizm içinde yaşamış ve intihar etmiştir.

Roman biçimsel boyutu ile de bir antikahraman için elverişli denklemler üzerinde inşa edilmiştir. Yazar, “olaylar ve uzaylar arası dekupaj, iç ve dış gerçeklerin eş

⁶⁰ A. e., s. 152-153.

⁶¹ A. e., s. 282.

⁶² A. e., 136.

zamanlılığı,”⁶³ ile modern roman tekniğinden çıkarak modernist romana kapı aralar. Bu değişim başkışı karakterizasyonunu da etkiler. Antikahramanın yaşadığı iç çatışmaların, tereddütlerin ve yabancılaşmanın daha görünür olmasını ve insan gerçeğine uygun aktarımını sağlar.

Mehmet Ali, iç monolog ve diyaloglarında birinci tekil şahıs yerine üçüncü çoğul şahıs kullanır. Kendisinden bahsederken “biz” diyerek konuşması onun bir “biz” bilincine olan ihtiyacının göstergesidir. “Biz” söylemi ile hem kendini hem kendisi gibi toplumun dışına itilmiş, toplumla ve değerler sistemi ile kavgalı, yine de gelecek nesiller için bir şeylerin düzeltilebileceği ihtimaline kafa yoran kişileri kasteder. Ne var ki söz konusu “biz” aynı zamanda insana ve geleceğe iyimser bakışında sabit kalamaz. Antikahraman kimliğine uygun olarak bu ihtimalin gülünçlüğü ve zorluğu karşısında yılgınlık gösterir, dağılır.

4.4. “Tefika Halinde Bir Yalan”: Hayri İrdal

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*⁶⁴ romanı 1954’te *Yeni İstanbul* gazetesinde tefrika edilmeye başlanan, 1961’de ölümünden önce kitap olarak yayımlanan son romanıdır. Eser, bir antikahraman olan Hayri İrdal’ın hatıratı şeklinde, dört bölüm halinde düzenlenmiştir: “Büyük Ümitler”, “Küçük Hakikatler”, “Sabaha Doğru”, “Her Mevsimin Bir Sonu Vardır” Romanda Hayri İrdal’ın Osmanlı döneminden Cumhuriyet’e uzanan hayatı üzerinden Batılılaşma sürecinin toplumda yol açtığı ikiliğin, abes çatısı altında toplanan yanlışların ve saçmalıkların eleştirisi yapılır.

Türkiye’nin modernleşme sürecine dair derinlikli ve estetik bakışlardan birine sahip olan Tanpınar’ın romanları modernliğin yol açtığı ironik halleri ortaya çıkarır. S.A.E., “modern çağın, insanı saate tutsak eden yaşama temposu başta olmak üzere toplum mekanizmasının çeşitli unsurlarını hicivci bir bakış açısından ele alır.”⁶⁵ Türk romanında antikahramanlara kapılarını açan ilk yazarlardan biri olan Tanpınar,

⁶³ İlhan, “Meraklısı İçin Ekler”, s. 316.

⁶⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 21. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013. (Eserden yapılacak alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.) (Ayrıca inceleme içinde “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” ifadesi romanın adı olarak kullanıldığında S.A.E. şeklinde kısaltılacaktır.)

⁶⁵ Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, s. 129.

“roman sanatının olanaklarıyla nasıl oynanabileceğini” göstermiştir.⁶⁶ Nazan Aksoy, Tanpınar’ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde, “yenilikçi çizginin çok başarılı, çok özgün bir örneğini” verdiğini, eserin, “Türk toplumunun geçirdiği büyük tarihî değişimi çeşitli dönemlere ayırarak eleştiren bir hiciv romanı” olduğunu ifade eder.⁶⁷ Berna Moran, yazarın bu hicvi bir gözlemci gibi her ortama soktuğu başkışisi vasıtasıyla, mizah ve ironiyi bir arada kullanarak gerçekleştirdiğini belirtir.⁶⁸ Hakan Sazyek eserde saçma fikri etrafında gelişen olayların “grotesk bir doku” içerisinde işlenişine dikkat çeker.⁶⁹ Mehmet Samsakçı ise Hayri İrdal ve Halit Ayarcı’nın “bir kültürdeki yozlaşmayı, seviyesizleşmeyi, bozgunu temsil eden” kişiler oluşunu vurgular.⁷⁰

Modernleşme sürecine eşlik eden eski-yeni, Doğu-Batı, idealizm-realizm meseleleri arasında bireyin yaşadığı abeslikler gözler önüne serilir. Fakat bunu yaparken asık suratlı yahut yargılayıcı bir tutum sergilemez. Romancının hayatın neşesini korumayı bilmesi gerektiği görüşündedir. “Hayat Karşısında Romancı” makalesinde Rus romanı üzerinden bu görüşlerini şöyle ifade eder:

“Beylik Rus romanından ve hikâyesinden bıktım. Aralarında bir insan yerine, kurulmuş bir saatin, tıkırtısı sinirleri bozan bir zembereğin işlediği her şeyden bıktığım gibi... O yeraltı itiraflarından, o cinlerin çarptığı insanlardan, o enfüsîliği korkunç bir cehennem kuyusu gibi açılan büyük, mustarip benliklerden, iradesizliklerden o sefalet ve ıstırap sarhoşluklarından, onulmaz bîçareliliklerden artık rahatça sarhoş olamıyorum. O deliler bana letafetsiz görünüyor, yeislerinin makineleşmiş tarafını derhal buluyorum. Ağzımda fazla laboratuvar ve eczane kokan bir şarap tadı bırakıyorlar. Hakiki şarabın içinde güneş ve onun ışığı çalkalanır. Burada ise enkaz bir insanlıkla üreyen birtakım cinler hüküm sürüyor.”⁷¹

Bu ifadeler ile antikahramanın umutsuz ve karanlık dünyasına da bir nevi mesafe koyuyor gibidir. Öte yandan Tanpınar ironik şekilde eserlerini hep “mustarip benlikler” etrafında örür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde antikahramanın dünyasını mizahın ve ironinin gücünü de arkasına alarak işlediği modernist bir eser olarak kurar.

Romanın başında Hayri İrdal, “velinimetim” olarak andığı Saatleri Ayarlama Enstitüsü’nün kurucusu Halit Ayarcı’nın ölümünün üzerine, onun hatırasını yaşatmak

⁶⁶ Semih Gümüş, **Yazının ve Tarihin Bilinci**, İstanbul, Can Yayınları, 2012, s. 81.

⁶⁷ Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 21.

⁶⁸ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I**, s. 298.

⁶⁹ Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü**, s. 283.

⁷⁰ Mehmet Samsakçı, **Tanpınar’ın Eşiğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Üzerine Düşünceler**, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2014, s. 179.

⁷¹ Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 56.

amacıyla hatıratını kaleme almaya başlayan bir anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Romanın ilk iki bölümü Hayri İrdal'ın çocukluk yıllarından Halit Ayarcı ile tanışmasına kadarki hayat tecrübelerine ayrılmıştır. Çocukluğu, saat ustası Muvakkit Nuri Efendi, hayal ve yalanlarla yaşayan Seyit Lûtfullah ile dolu gençlik yılları, tiyatro ile ilgilendiği zamanlar, evlilikleri, mahkemelerde ve adli tıpta yaşadıkları, İspirizma Cemiyeti ile bağlantısı, sürekli gittiği kıraathane yaşamı aktarılır. Anne babası ölmüş olan Hayri İrdal, Abdüsselam Bey'in konağında yaşamaya başlar, onun ölümünden sonra olmayan mirası yüzünden başına gelmeyen kalmaz.

Üçüncü ve dördüncü bölümler Saatleri Ayarlama Enstitüsünün kurulması, genişlemesi ve dağılması etrafında şekillenir. Bir aksiyon adamı olan Halit Ayarcı ile tanışan Hayri İrdal'ın hayatı değişir. Kıt kanaat geçinen, huzursuz, bezgin, aşağılanmış, boşvermiş bir kişiyken Saatleri Ayarlama Enstitüsünün müdür yardımcısı olur. Halit Ayarcı'nın güdümünde uluslararası düzeyde tanınan birine dönüşür, herkesten saygı görmeye başlar. Ne var ki burada her şey kurgu üstüne inşa edilmiştir ve Hayri İrdal bu durumdan son derece rahatsızdır. Yine de eski sefalet günlerine dönmeyi gözü almadığı için rolünü oynamaya devam eder. Enstitüde çalışanların menfaatleri uğruna çıkardıkları kavgalardan bunalan Halit Ayarcı her şeyden elini çeker. Hemen akabinde Amerikalı bir heyet enstitünün lağvedilmesi yönünde bir rapor hazırlar. Tasfiye sürecinde Halit Ayarcı bir trafik kazasında ölür. Tanpınar, daha sonra romana eklemek üzere bir mektup⁷² yazmış olsa da eklemekten vazgeçer.

Tanpınar'ın romanlarında genel olarak ideal ve estetik değerlere tutunmaya çabalayan, bu yönde gayret gösteren, fakat talihin, şartların ve mizacın sevki ile başarısız olan başkışilerle karşılaşırız. Bu kişiler, romanlarının sonunda ulaştıkları nokta itibariyle antikahraman kimliğinin sınırlarına dayanırlar. *Saatleri Ayarlama*

⁷² Tanpınar esere eklenmek üzere Halit Ayarcı'nın Doktor Ramiz'e hitap ettiği bir mektup yazar. Fakat onu esere dahil etmez. Mektupta Hayri İrdal'ın Halit Ayarcı ile Doktor Ramiz'in eski okul arkadaşı olduğu ve paranoya hastası olarak yıllarca Doktor Ramiz'in onu tedaviye uğraştığı kaydedilir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü de onun bu hastalık sürecinde yazdığı romandır. Bu mektupta Halit Ayarcı, İrdal'ın çarpık zekâsından, mahkûmiyet bilincinden, aşağılık duygusundan, kıskançlığından bahsederken eserin aslında çizilen antikahraman kimliğine benzer bir profil ortaya koymaktadır. Mektup bu haliyle esere eklenmiş olsa bile Hayri'nin bir antikahraman olarak çizilen çerçevesinde derinleşme dışında değişen bir şey olmamaktadır. Mektubun Turan Alptekin tarafından yayımlanmış hali için bakınız: Turan Alptekin, **Bir Kültür Bir İnsan, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar**, Nakışlar Kitabevi, 1975, s. 31-35.

Enstitüsü’nde Hayri İrdal, sınırın öte yakasına geçen bir antikahraman olarak karşımıza çıkar.

Hayri İrdal, altmış yaşlarında “birkaç insan ömrünü birden yaşamış” biri olarak karşımıza çıkar. Doğum tarihi “16 Receb-i Şerif, sene 1310” (s. 24) olarak kaydedilmiştir. Çocukluğu Abdülhamit devrinde geçmiş, Cumhuriyet devrine uzanan çalkantılı bir hayatı olmuştur. Kendisini Müslüman terbiyesi ile yetiştirmiş, üç çocuk babası bir adam olarak tanıtır.

Antikahramanın ikircikli görüntüsüne sahip olan Hayri İrdal “amatör dahi ile sahtekâr, şarlatan” (s. 384) arasında salınır. Berna Moran, Hayri İrdal’ın meczup, deli, sahtekâr, dolandırıcı, gözlemci gibi nitelemeler altında değerlendirilen kişiliğinin tutarlılıktan uzak oluşuna dikkat çeker.⁷³

İrdal, “Halit Ayarcı’nın hayatıma girdiği andan itibaren ben büsbütün başka bir insan oldum. Realitenin içinde yaşamağa, onunla mücadele etmeye alıştım.” (s. 53) der. Öte yandan geçmişi Muvakkit Nuri Efendi, Abdüsselam Bey, Aristidi ve Seyit Lütfullah ile dolu bir yaşantı birikimiyle kendini sürekli olarak hatırlatır:

“Ben yıllarca bu adamların arasında, onların rüyaları için yaşadım. Zaman zaman onların kılıklarına girdim, mizaçlarını benimsedim. Hiç farkında olmadan bazen Nuri Efendi, bazen Lütfullah veya Abdüsselam Bey oldum. Onlar benim örneklerim, farkında olmadan yüzümde bulduğum maskelerimdi. Zaman zaman insanların arasında onlardan birisini benimseyerek çıktım. Hâlâ bile bazen aynaya baktığım zaman, kendi çehremde onlardan birini tanır gibi oluyorum. (...) Belki de şahsiyet dediğimiz şey bu, yani hâfızanın ambarındaki maskelerin zenginliği ve tesadüf, onların birbiriyle yaptığı terkiplerin bizi benimsemesidir.”⁷⁴

Hayri İrdal’ın kişiliğinin kurulmasında etkili olan bu isimlerin birer maske olarak adlandırılması onları içselleştirememesinin bir işaretidir. Maske kimlikler, kişilik bütünlüğünü parçalar ve İrdal hakkında net yargılara varmamızı engeller.

Hayri İrdal kendini “küçük adam” olarak, “mütebessim, kibar, üstün, hakiki centilmen” (s. 389) özellikleriyle Halit Ayarcı’yı ise “büyük adam” olarak konumlandırır: “Ben insanların en naçizi ve mânâsız, karımın, vaktiyle enstitümüzün kurulmasından evvel kullandığı dille, en sünepesi, hakikaten büyük, icat dehasıyla doğmuş bir adamı tanıdım.” (s. 11) diyen İrdal, kendini: “sakar” (s. 60), “yaradılıştan amatör” (s. 60) “bir yere, bir insana dayanmadan yaşayamayacak cinsten” (s. 336) biri

⁷³ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 300-301.

⁷⁴ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 54.

olarak niteler. Üstelik çevresindeki insanlar da onun “sünepe, budala, beceriksiz” (s. 94-95) olduğunu düşünür. S. A. E.’de yakaladığı başarıyı ve kazandığı ünü, “talih ve tesadüf”ün (s. 11) eseri olarak niteler.

Genel olarak antikahramanların geçmişlerine dair ayrıntılar olabildiğince silik ve sınırlı bırakılır. Hayri İrdal ise bir hatırat kaleme alarak geçmişine, dolayısıyla kişiliğine etki eden şeylere çocukluğundan itibaren yer verir. Bu aslında daha çok klasik gerçekçi romanda tercih edilen bir karakterizasyon yöntemidir ve eseri teknik olarak modernist çizgiden uzaklaştırır. Tanpınar’ın bu noktada eserini bir kahramanın etrafında örmesi beklenirken -mış gibi yapma yoluna gittiğini görürüz. Hayri İrdal *kahramanmış gibi* bir çerçeveye içinde fakat aslında bir antikahraman olarak karşımıza çıkar. Hayatına ve çevresiyle ilişkilerine dönük ayrıntılar onun S.A.E.’deki dünyanın tanıdığı faaliyet adamı görüntüsüne rağmen aslında bir antikahraman oluşunun altını çizer. Böylece yazar adeta madalyonun öbür yüzünü işaret etmekte, hiçbir şeyin görüldüğü gibi olmadığını vurgulamaktadır. Çünkü Hayri İrdal, hayatının yalnız son on yılını kapsayan S.A.E. dönemi ile dışarıdan bir gözle tanınacak olursa onu bir kahraman maskesi içinde görürüz. Tanpınar, onu dünü ve bugünü ile tanıtarak bu resimdeki ilizyonu ortaya koyar.

Jale Parla, romanın ana metaforu olan saatin yerine “sanat” kelimesinin de konabileceğini ve yazarın “Toplumun da sanatın da ayarlanamayacağı” önermesini işlettiğini öne sürer.⁷⁵ Saat, çocukluğunda itibaren Hayri İrdal’ın hayatının yapıcı öğelerinden biri olmuştur. “Saatler adeta onun kaderini oluşturur.”⁷⁶ Evinde, annesinin Mübarek, babasının ise uğursuz anlamında Menhus adını verdikleri ata yadigarı ayaklı bir duvar saati vardır. Büyük dedesinin cami yaptırmak için topladığı eşyanın bir parçasıdır bu saat ve evin bir ferdi gibidir. Dayısının ona sünnet düğününde hediye ettiği saatle ailesindeki saatle yürüyen hayat düzenine katılır. Bir müptela halini alan saat söküp takma merakıyla saatçi Nuri Efendi’nin muvakkithanesine çırak olarak girer. Nuri Efendi, onun hayatında aziz arketipinin yerini doldurur. Hayri İrdal ondan “hani o masallarda başınız sıkıştığı zaman yakıp imdadınıza çağırmak için size sakalından üç tel verip kaybolan ihtiyarlar gibi bir şey.” (s. 32) diye bahseder. Nuri

⁷⁵ Jale Parla, **Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım**, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 153.

⁷⁶ Alemdar Yalçın, **Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı I: 1946-2017**, 4. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017, s. 306.

Efendi zamana bakışını ise “Saatin kendisi mekân, yürüyüşü zaman, ayarı insandır.” (s. 33), “Saat saniyenin peşinde koşturur.” (s. 36) sözleriyle özetler.

Nuri Efendi onun Halit Ayarcı’dan önceki dolayımlayıcısıdır: “İşte benim hayat mekiğim bu iki kutup arasında dolaştı.” (s. 35) dediği bu iki isim, iki ayrı zihniyetin temsilcisidir. Hayri İrdal, kendini bu iki kutbun “muhassalası” olarak betimler. “Halit Ayarcı’nın inandığı ana ilke yeniliktir.”⁷⁷ Hayri İrdal yeniliğin peşinde sürüklenirken bile Nuri Efendi’nin dünyaya bakışından beslenir. Nuri Efendi ise onun hakkında “Yaradılışın mütevazî insan yaradılışı... Hayata ve etrafa karşı yeter derecede dayanıklı değilsin. Seni ancak bir iş kurtarabilir. Yazık ki bu iş için lazım olan dikkat sende yok.” (s. 37) der. Halit Ayarcı, Nuri Efendi’nin zaman felsefesini modern bir bakış açısı içinde işleterek enstitüyü kurma kararı alır. İrdal’dan da onun hayatından yola çıkarak bir eser yazmasını ister. Uydurma bir kişi olan Şeyh Ahmet Efendi hakkındaki kitap böylece ortaya çıkar. Mehmet Kaplan, Ayarcı’yı “hayatı sistem haline getirdiği sloganlarla değiştirmeğe kalkan Mefisto benzeri bir tip”, “hiçbir içtimaî, ahlâkî ve dinî kıymete inanmayan korkunç bir şarlatan”⁷⁸ olarak niteler.

Seyit Lûtfullah gençlik yıllarında Hayri İrdal’ın hayatında yer edinen kişilerden biridir. İrdal onu “maskenin, yahut ödünç kişiliğin kendisi” (s. 42) olarak tanıtır. Bir yalan makinesi gibi yaşayan bu adamı kimileri “şarlatan” (s. 43) olarak nitelendirse de peşinden gidecek birilerini mutlaka bulur. Simya, büyü, gaip âlem varlıkları ile münasebet gibi sözler ve büyük bir define bulma vaatleri ile insanları kandırır. Aristidi Efendi ise Seyit Lûtfullah ile bir olup laboratuvarında simya ile uğraşırken çıkan yangında ölen bir eczacıdır. Hayri İrdal, Nuri Efendi’nin ölümünden sonra Seyit Lûtfullah’ın etkisi altında çalışma ve zamanın değerini bilme perspektifinden uzaklaşır. Bir tuluat kumpanyasına girer ve eğlencenin peşine düşer. Bu dönemde gerçek hayatın beklentilerini karşılamaktan kaçınıyordu. Oyunlarda büründüğü kimlikler onun için birer kaçış noktasıdır. Gelecekte ne olacağı sorusundan uzaklaşmak imkânı bulur. Bunu “Mesele o anda adımın Hayri olmaması, gerçeğin dışında bulunmamda idi. Bu tek mânasıyla kaçıştı.” (s.77) sözleriyle dile getirir.

⁷⁷ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 305.

⁷⁸ Mehmet Kaplan, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 111.

Eski Şûra-ı Devlet azası Abdüsselam Bey, İrdal'ın askerden dönükten sonraki hayatını şekillendiren başat kişidir. “Yirmi otuz odalı konağında bütün bir aşiretle yaşayan, çok zengin, insan canlısı bir adam.” (s. 38) olan Abdüsselam Bey, “Babil kulesi”ne (s. 40) benzetilen ve Osmanlı'yı temsil eden konağında şaşaalı bir hayat sürmüştür. Hayri İrdal'ın bu konağı Abdüsselam Bey'in ölümünden sonra terk eden son kişi olması onun eskiye olan bağlılığına dair bir göstergedir. Hayri İrdal, Abdüsselam Bey tarafından konağındaki bir kızla evlendirilir. Bu evlilikten Ahmet ve Zeynep isimlerinde iki çocuğu olmuştur.

Doktor Ramiz, İrdal'ın hayatına Abdüsselam Bey'in ölümünden sonra giren ve onu Halit Ayarcı ile tanıştıran kişidir. Abdüsselam Bey'in olmayan mirası yüzünden yok yere önce mahkemeye ardından adli tıbbı düşen İrdal, Doktor Ramiz'in hastası olur. Doktor psikanalize kafayı takmıştır ve İrdal'ı “beceriksiz” (s. 125) bir psikoz hastası ilan eder.

Tanpınar'ın “psikanalize ilgi duyduğunu, 1940'larda Freud'u, Jung'u, Ernst Jones'u, ayrıca psikanalizi edebiyata uyarlayan İsviçreli psikolog Charles Baudouin'i okuduğunu, bazı çözümlemelerinde ‘Oidipus kompleksi’ ya da ‘ibtidai narsisizm’ gibi kavramlara yer verdiğini, derslerinde de psikanalizin temel kavramlarını tanıttığını biliyoruz.”⁷⁹ Psikanalitik tedavi yöntemlerinden biri “aktarım”dır. Freud'un öngördüğü haliyle aktarım, hastanın bir konuşma terapisi içinde “bastırdığı yaşam parçalarını hatırlatabilmesini” ve bu yolla onları bilinç düzeyine çekerek yeniden anlamlandırabilmesini, onlarla yüzleşebilmesini sağlar.⁸⁰ Doktor Ramiz ona bu yöntemi uygulamaya çalışırken ortaya bir saçmalıklar yumağı çıkar. İrdal bu süreçte kendini başına olmadık işler gelen “cahil bir adam” (s. 119), “talihsiz” ve “kurban” (s. 115) olarak niteler. Hastanede onun oynacağı olur, psikozunu ispatlayacak ve aşmasını sağlayacak rüyalar görmeye zorlanır. Hastaneden çıktıktan sonra Doktor Ramiz onu müdavimi olduğu kıraathanedeki herkese tanıtır. Başlangıçta onu “bazı hususi meziyetleri de bulunan biçare bir meczup, kabiliyetsiz bir adam, bir hayat dışı” (s. 35) olarak nitelerken özellikle Halit Ayarcı'nın devreye girmesinden sonra görüşlerine

⁷⁹ Gürbilek, **Kör Ayna Kayıp Şark**, s. 105.

⁸⁰ Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, s. 170.

değer vermeye başlar. Öyle ki eserlerinde “Freud’dan, Joung’dan, Halit Ayarcı’dan sonra en çok zikredilen ad” Hayri İrdal’ınki olur.

“Tanpınar hiç kuşkusuz, kıraathane halkını anlatırken, toplumumuzun Tanzimat’tan sonra iki uygarlık arasındaki bocalayışını da dile getirmektedir.”⁸¹ Burada hayatın genel akışının dışında karmaşık ve gürültülü bir yaşantı hâkimdir. İrdal da bu karmaşaya ve gürültüye katılır. Onu “Esafil-i Şark” (s.138) sınıfına koyarlar ve sözde baba psikoza dolayısıyla “Öksüz” (s. 138) lakabını takarlar. Kıraathanenin müdavimleri arasında olduğu dönemde karısı ölünce “Cenab-ı Hakk’ın azap çektiirmek için gönderdiği birtakım biçareler” (s. 12) olarak nitelendirdiği iki çocuğunun sorumluluğunu düşünmeden kendini bu defa içkiye ve eğlenceye atar. Yaşadığı bu çöküntü içinde kendini “biçare bir gölge” (s. 151), “zelil, mukavemetsiz” (s. 150) “muhacir” (s. 152) “yüzüne bakmadıkları gün mevcut olmayan biçarenin biri” (s. 152) olarak niteler. Sorunlar karşısındaki dirayetsizliğinin ve kaçma iç güdüsünün en kesif şekilde ortaya çıktığı bu dönemde varoluşunu ve kimliğini, “En iyisi düşünmemekti. Kaçmaktı. Kendi içime kaçmak. Fakat bir içim var mıydı? Hatta ben var mıydım? Ben dediğim şey, bir yığın ihtiyaç, azap ve korku idi.” (s. 187) sözleriyle sorgular.

“Kaçmakla kahraman teşekkül etmez”⁸² diyen Tanpınar, İrdal’a çizdiği portre ile onun kahraman olamayışının altını çizer. Bu dönemde tanıştığı Halit Ayarcı için “Enstitümüzün kurucusu, aziz velinimetim, büyük dostum, beni hiçten bugünkü şahsiyetime eriştiren” (s. 8) kişi nitelemesi yapar. Hayri İrdal, onu “mezbeleden çıkararak” (s. 11) Halit Ayarcı’nın ona hediye ettiği elbiseyle dolayımLAYıcısının kişiliğinden bir şeylerin kendi benliğine katıldığını hisseder:

“Sırtıma daha ilk geçirdiğim günde bütün hayatımın değiştiğini gördüm. Birdenbire ufukum, görüş zaviyem genişledi. Hayatı onun gibi bir bütün olarak mütalaaya alıştım. Değişme, koordinasyon, çalışmanın tanzimi, zihniyet değişikliği, üst düşünce, ilmi zihniyet gibi tabirlerle konuşmağa, kendi isteksizliğime ‘zaruret’, ‘imkânsızlık’ gibi adlar koymağa, şarkla garp arasında ölçsüz mukayeseler yapmağa, ciddiliğinden kendim ürktüğüm hükümler vermeğe başladım. Onun gibi, insanlara ‘Acaba ne işe yarar?’ diyen gözle bakıyor, hayatı kendi tekneimde yoğuracağım bir hamur gibi görüyordum. Bir kelime ile onun cesareti ve icat kudreti bana aşılamış gibiydi. Sanki bu bir elbise değil bir büyü idi.”⁸³

⁸¹ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 303.

⁸² Tanpınar, **Edebiyat Üzerine Makaleler**, s. 62.

⁸³ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 17.

Bu etki ona iki yüzlü bir portre verir. “Yumuşak ve uysal, merhametli, sefaleti tatmış tabiatım ikide bir işe karışıyor, lafımı kesiyor, kararlarımı değiştiriyordu. Hülâsâ birbiri arasından düşünen, karar veren, konuşan bir adam olmuştum.” (s. 17) der. Ayarcı ona “Siz benim keşfimsiniz.” (s. 358) “Siz benim en güzel aynamsınız.” (s. 363) diyerek onu cesaretlendirirken ondan adeta bir nesne gibi söz eder. “Sizi tam değiştirmek niyetinde değilim! O zaman ikimizden biri lüzumsuz olur. Yalnız ufak tefek bazı tadilat lazım. (s. 363) der. Bu iki parçalı görüntü aslında yazarın ortaya çıkarmak istediği bütünü verir:

“Tanpınar’ın amacı, yazdığı eserlerle bütün insana doğru bir adım atmaktır. O, romanla varacağı noktada bu bütün insanı arar. Çünkü etrafında bulduğu her şey, kendi roman kahramanları gibi paramparçadır.

Modern insanın kendisinde bulamadığı şeyi başkasında aramaya çalışması yahut bir başkasındaki eksikliği kesin bir alaycılıkla ortaya çıkarma çabası, onun romanları ve hikâyelerindeki kahramanların da parçalılığını gündeme getirir.”⁸⁴

İrdal, kimliğin parçalı yapısını görür: “Hayri Beyefendi, bizim Hayri, sizin Hayri, dalgın Hayri... Ne kadar çok Hayri var. N’olur birkaçını yolda eksek. Herkes gibi ben de bir tek insan, kendim olsam.” (s. 211) der. “Şifa kabul etmez bir gayrimemnun” (s. 359) olarak yıllar içinde “Psikanaliz Cemiyeti’nin müdürü” (s. 152), İspritizmacılar Kulübü’nün musahibi” (s. 153) “Beynelmilel Mimarlar Cemiyeti’nin fahri azası” (s. 368) S.A.E.’nün müdür yardımcısı gibi sıfatlar edinmiş olsa da bunları içselleştiremez. Üstelik bu içselleştirme sorunu yeni değildir:

“Nasıl deryadil değilsem, nasıl ilm-i simya, ilm-i cifr ve eski tabebeti bilmiyorsam, başımdaki bereye, birden bire ağarmış saçlarıma, tıraşsız sakalıma ve derviş hâlime rağmen nasıl hiçbir tarikatten değilsem, öylece saatten de anlamıyordum. Fakat yalana alışmıştım. Hayatım denen bu kalp akçeyi başka türlü sürdüremezdim. İnsanlar benim böyle olmamı istemişlerdi. Yalancı idim.”⁸⁵

Hayri İrdal, kendisinde bir kahramana yakıştırılabilecek özelliklerin hiçbirinin bulunmadığını, bilgisinin ve konumunun yalancılığa dayandığını itiraf eden bir antikahramandır. Rüyalarında kimliğini sorgular, ayna karşısında “Bu ben miyim?” (s. 309) diye sorar. Sahte bir kahramanlıktansa gerçek bir antikahraman olmayı yeğler. Buna rağmen ya “Ben buyum.” diyemez ya da dese bile ciddiye alan kimse olmaz.

⁸⁴ Orhanoglu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s. 234.

⁸⁵ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 196.

“Modernite bir risk kültürüdür.”⁸⁶ Ayarcı çevresine bu kültürü aşlamaya çalışan kişi rolündedir. İrdal’a “Darılmayınız ama sizin insan ve hayat tecrübeniz hiç yok. Siz harbe girmeden mağlûp olmuş bir orduya benziyorsunuz.” (s. 229) der. Onun mücadele ruhundan uzak, her esen rüzgâra göre şekil alan, başarısızlıklarla dolu hayatına canlılık getirir. Onu değer ölçüleri eskide kalmış “zavallı”, “garip bir adam” (s. 231) olarak niteler. Onu “teşebbüs fikrinden mahrum” (s. 232) “kelimelerle zehirlenen adam” (s. 233) olarak görür. Her şeye “nasıl istifade edebilirim?” (s. 233) gözü ile bakmasını salık verir. İrdal’ın kendi iradesiyle yaptığı ve içselleştirdiği hiçbir şey yok gibidir. Sazyek bu duruma şöyle dikkat çeker:

“İrdal’ın ‘talih herhangi bir adam gibi yaşamama imkân vermemişi’ sözlerinde de görüldüğü üzere, dış koşullardan kaynaklanan değil; mizaç, yazgı gibi içte taşınan bir yabancılaşmadır. Çevresindeki hemen herkesin birer tutkusu, tutamağı vardır. Aristidi’den Seyyit Lûtfullah’a, Ramiz’den Ayarcı’ya kadar bu insanların hepsi, - bütün abartılı tuhaflıklarına rağmen- yaptıkları işi hayatlarının merkezi kılmış; bir tek İrdal boyutları belirsiz bir boşluğun içinde kalmıştır. O, roman boyunca -soyadıyla imlendiği gibi- iradesiz, bilgisiz, edilgin ve zayıf bir durumda kalır. Bir ‘kahraman’ gibi olumlu bir değişme yaşamaz hiç; çünkü hiçbir zaman iradesini kendi eline alamamıştır.”⁸⁷

Yabancılaşma bütün antikahramanlar gibi Hayri İrdal’ın da başlıca özelliklerinden biridir. Yaşadığı düzene, kurduğu ilişkilere, yaptığı işlere, sorumluluklarına mesafesi eserin eleştirel yanının kurmasını sağlar. “Saatleri Ayarlama Enstitüsü ne iş göreceği belli olmadan kurulmuş, yeni yeni kadrolarla şubeler açıp gittikçe genişleyen öylesine saçma bir kurumdur ki, Tanpınar bu enstitüyü ele alarak birçok konuyla alay etmek imkânını bulur.”⁸⁸ Temelde medeniyet değişiminden kaynaklanan bocalamaları işler:

“Bizi sadece yaptığımız işlerden değil, onların hız aldıkları prensiplerden de şüphe ettiren, mühim ve hayatî meselelerimiz yerine bir şaka denilebilecek kadar hafif şeylerle uğraştıran, yahut bu mühim ve hayatî meselelerin mahiyetini değiştirip bir şaka haline getiren bu buhranın sebebi, bir medeniyetten öbürüne geçmemizin getirdiği ikiliktir.”⁸⁹

Bu ikiliğin yol açtığı yabancılaşma *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*’nde saçmanın, ironinin ve mizahın iç içe geçtiği bir atmosferde işlenir. Sazyek, “Hayri İrdal’[ın],

⁸⁶ Giddens, **Modernite ve Bireysel-Kimlik**, s. 14.

⁸⁷ Sazyek, “Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, s. 1260.

⁸⁸ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 305.

⁸⁹ Tanpınar, **Yaşadığım Gibi**, Haz.: Birol Emil, 5. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 34.

çocukluğundan beri kendisini sarmalayan ‘saçma’ durumlar, ilişkiler yumağı içinde bocalayan, nesnel gerçekliğe karşı yaşadığı yabancılaşmayı.”⁹⁰ ortaya koyuşuna dikkat çeker. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, İrdal’ın modernleşme sürecinde yaşadığı med cezirlerle doludur. Enstitü başlangıçta onun için derbederlikten kurtulma vesilesi olarak bir tutamak görevi üstlenir:

“Artık gün boyunca kahve kahve şuna buna rastlamak ümidiyle koşmak yoktu. Biraz sonra ne yapacağım, sualinden kurtulmuştum. Çalışmayan, işsiz insan sıfatıyla evde horlanmıyor, sokakta her rastgeldiğime talihsizliğimin hesabını vermeğe mecbur olmuyordum. Bütün gün dairede kaldığım için eski tanıdıklarımın beni gördükçe yol değiştirmelerine, görmemezlikten gelmelerine, benden kaçışlarına şahit olmuyordum. Kendimi hayata yeniden başlamış sanıyordum. Ve bu hisle dünyanın en muntazam insanı gibi yaşıyordum. İçimde müthiş bir gayret uyanmıştı. Dağlar devirmek istiyordum.”⁹¹

Hayri İrdal burada tam bir kahraman gibi konuşmaktadır. Fakat bu duygusu kısa süreli bir canlılık ifadesi olmanın ötesine geçmez. Enstitünün kurgu yapısının farkına varır ve teşebbüse olan inancını daha başlangıçta kaybeder. Kimsenin dikkatini çekmeden, küçük bir işletme olarak, makul bir maaşla geçinmekten yana olur. Teşkilatın kuruluş sürecinde bütün işleyiş ona ters ve yadırgatıcı gelir: “Bana hep iki elimin üstünde ve ayaklarım havada yürüyorum gibi geliyordu. Etrafımda her şey öyle ters ve tanınmaz bir mantık içinde idi.” (s. 255) Bu bakışı dolayısıyla Ayarcı ile sık sık çatışır. Ayarcı, “Çalışmak, zamanına sahip olmak, onu kullanmasını bilmektir. Biz bunu yolunu açacağız. Etrafımıza zaman şuuru vereceğiz” (s. 259) diyerek amacını açıklarken İrdal, “Ben bu işe inanmıyorum. Bunu siz de biliyorsunuz. Azap çekiyorum.” (s. 358) diye yakınmayı sürdürür.

Ayarcı’yı memnun etmek için fikirler geliştirmeye, “ona yetişmeye, onun gibi hareket etmeye” (s. 267) çalışırken kendini “Halit Ayarcı’nın ayağıyla ittiği bir futbol topuna” (s. 277) benzettir. Ahmet Zamanî Efendi ile ilgili kitabın yazılması görevi karşısında hezeyan eder: “Ah Yârabîm, ekmek paramı niçin bana doğrudan doğruya vermedin de beni başkalarının uydurduğu bir yalan yaptın!” (s. 280) diye dertlenir. Bununla birlikte onun yalanına katılır ve kitabı yazar. Artık Ayarcı’nın “hayatını çekip çevirdiği” (s. 310) gerçeği ile yüzleşmiştir. “Ben de etrafımdakilere benzeyecektim. Muhakkak benzemeliydim. Benzeyemezsem yaşamak çok güçtü.” (s. 348) der. Dahası

⁹⁰ Sazyek, *Roman Terimleri Sözlüğü* s. 283.

⁹¹ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 238.

rahata, lükse, üne ve kadınların ilgisine alışır, bağlanır. Fakat geçmişe dönük bir unutmaya görüntüsü içinde yaşarken bile bu hayatın aslında bir “bataklık” (s. 382) olduğunu düşünür. Berna Moran, “İrdal’ın çocuksu saflığı, yarı meczup garip kişiliği, içine kapalılığı ile toplumun yarı içinde yarı dışında yaşayan bir adam” oluşunun altını çizer.⁹² Romanın sonuna yaklaşırken iç dünyası ile dış dünyası arasındaki çelişkiler onu yaşamdan “kendisinden de çevresinden de öğrenen bir adam”⁹³ haline getirir.

İletişim problemi Hayri İrdal’ın hayatını etkileyen başlıca etmenlerden biridir. Bu sorun onun kendini anlatamamasından çok çevrenin onu anlamaya kapalı oluşundan kaynaklanır. Tanpınar iletişimsizliğin yol açtığı sorunları mizahla yoğurarak işler, böylece eseri bunalım edebiyatının bir parçası olmaktan korur. Örneğin Hayri İrdal’ın kızı Zehra ile Abdüsselam Bey’in ilişkisinden doğan olayların abesliğinin arkasında yatan iletişim sorunu böyle bir tonda işlenir. Abdüsselam Bey olmayan mirası yüzünden Kafkaesk sayılabilecek “Garip ve mantıksız [bir] davanın” (s. 101) ağırlığı altında ezilir. Akli dengesinden şüphe edilir, Doktor Ramiz tarafından psikoz hastası ilan edilir. Bir şakanın “kurbanı” (s. 115) olarak bütün izahlarına rağmen anlaşılmamanın acısı ve öfkesi içinde “İnsan neyi anlatabilir? İnsan insana, insanlara hangi derdini anlatabilir? Yıldızlar birbiriyle konuşabilir, insan insanla konuşamaz.” (s. 116) diye sorar.

İrdal’ın insanın insanla konuşamama halini yaşadığı ana mekânlardan biri de evidir. Örneğin Cemal Bey tarafından işten atılıp perişan bir halde eve geldiğinde karısı Pakize’yi ve baldızını ağlar halde bulur. Durumu öğrendikleri için üzüldüklerini düşünüp onları teselli etmeye çalışırken, infialin sebebinin baldızının şarkı yarışmasında dereceye girememesi olduğunu anlar. Onları sarsarak işsiz kaldığını, büyük bir sıkıntının eşiğinde durduklarını anlatmaya çalışsa da onlar kendi dertlerine ağlamaya devam ederler. Aynı çatının altında yaşayan insanların birbirlerine yabancılığı trajikomik bir tonda canlandırılır.

Hayri İrdal zorunlu bir soyutlanma mekânı olan hastaneden kurtulduktan sonra bu defa gönüllü bir soyutlanma mekânına girer; iş dışında bütün zamanını kiraathanede geçirmeye başlar. Doktor Ramiz onu kiraathanedeki arkadaşlarına baba psikozu

⁹² Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 299.

⁹³ A.e., s. 306.

geçirmiş gerçek bir hasta olarak tanıtır. Karısı hasta iken yaşadığı üzüntü ve bunalımdan bir kaçış noktası olarak adeta kiraathaneye kapanır. Bu *unutma ve soyutlanma mekânında* “öksüz” lakabı ile “sanki bir başkası oluyor, günlük üzüntülerden uzak, yalnız şakadan bir âleme giriyor”dur. (s. 139) Halit Ayarcı, burada insanların “kapının dışındakiler olarak”, “yarı ciddi, yarı şaka, tembel bir hayat” yaşadığını söyler. Hayri İrdal, onunla tanışana kadar kapının dışındakilerden biridir. Muhitin kimliğe yaptığı etkinin örneklendiği bu kısımda Hayri İrdal’ın bir antikahraman olarak gerçek hayatın sorunlarını ve sorumluluklarını göğüslemekten kaçışını izleriz:

“Hakikaten buradaki hayat, asıl kapının dışında bir hayattı. Ve onu yaşayanlar, o şekilde, yani hiç içeriye girmeyi düşünmeden, yahut da bir ayakları daima eşikte, yaşıyorlardı. Hiçbir mesele yoktu ki eninde sonunda bir kaçış, bir kurtulma vesilesi olmasın! Neden kaçarlardı, niçin kaçarlardı? Hiçbir mukavemetleri yok muydu? Yoksa hakikaten her şeye yabancı, her şeye kayıtsız mıydılar? Hayır, burada her şey biraz afyon, biraz uyku ilâcıydı.”⁹⁴

Burada dikkat çeken nokta, antikahramanın kendisini bu muhitin dışında konumlandırmasıdır. Halit Ayarcı ile geçirdiği uzun yıllardan sonra mazarına bakışı da değişmiştir. Hatıratını yazan biri olarak bu muhiti “abes denen şeyin bataklığı” (s. 147) olarak niteler. Hayri İrdal’ın sorumluluklarından, sıkıntılarından kaçmaya eğilimli bir yapısı vardır. Emine’nin hastalığında kiraathanede geçen günleri bunun bir yansımasıdır. Pakize ile evliliğinde de değişen bir şey olmaz. Küçük kızı evde ateşler içinde yatarken o, patronu Cemal Bey’in karısı Selma Hanım’ın yanında bir “uşak” (s. 213) olmaktan mesuttur.

Antikahramanın belirgin özelliklerinden biri olan edilgenlik, İrdal’ın mizacının ana belirleyicilerindendir. Hayatının son dönemecinde S.A.E. ile bir aktör gibi görünmesine rağmen aslında bir “seyirci” olduğunu ifade eder: “Hayatımı düşündükçe -yaşım buna müsaittir- daima kendimde seyirci hâletiruhiyesinin hâkim olduğunu gördüm.” (s. 68) Nuri Efendi ile şekillenmeye başlayan hayatı kazanma, zamanına sahip çıkma yolundaki bakış açısı Seyit Lûtfullah’ın dairesinde silinir. Bu dönemdeki halinden, “Seyit Lûtfullah’ın mektebinden geçmiştim. Hayat kelimesi ile çalışma kelimesi arasında kafamda hiçbir münasebet kalmamıştı. Hayat benim için iki eli cebinde uydurulan bir masaldı.” (s. 76) sözleriyle bahseder.

⁹⁴ Tanpınar, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, s. 141.

Askerden döndükten sonra kimsesiz, işsiz güçsüz, boş vermiş bir haldeyken Abdüsselam Bey onu bulur ve hayatını şekillendirir. Eğitimini tamamlamasına, ne iş yapacağına, evleneceği kişiye hep o kadar verir. Bu süreçlerde Hayri tamamen edilgendir, söyleneni yerine getiren bir alet gibidir. Kendisi bir eyleyen olamaz. Konakta bir “muhabbet esiri” (s. 86) olarak yaşar. İrdal bu süreçteki pasifliğini “Kendimizi iradesizliğim yüzünden bir biçareye teslim etmiştik.” (s. 91) diyerek dile getirir.

Hayri İrdal, kimliğinin oluşmasında kendisine hiçbir paye vermez, “iyi talihim” (s. 195) dediği dolayımlayıcısına hayran bir kişidir. Halit Ayarcı ise İrdal’a tanıştıkları ilk günden itibaren “Beyefendi” diye seslenir. Parasız, işsiz, yalancı, sorumsuz biri olarak kimsenin gözünde bir değerinin kalmadığı, kendini “biçare hayat artığı” (s. 221) olarak nitelediği bir dönemde ona böyle seslenen bu adama bağlanır. Ayarcı’ya göre “ufak bir refah değişikliği, biraz teşebbüs ve gayret, küçük bir görüş farkı her şeyi ıslah edebilir.” (s. 229) İrdal’ı çevresine “memleketimizin en tanınmış saat ustası. Misli bulunmaz bir adam.” (s. 219), bir “filozof” (s. 226) olarak tanıtır. Hayri İrdal’ın portesi Ayarcı tarafından değiştirilir. Öte yandan İrdal’ın ona hayranlığı zaman zaman ironik şekilde onunla boy ölçüşme noktasına gelir:

“Saatleri Ayarlama Müessesesi’ndeki vaziyetim hiç de dışardakilerin zannettikleri ve sık sık ima ettikleri gibi, öyle sadece bir aletin, uysal bir vasıtanın alâkası değildir. Halit Ayarcı onu düşüncesinden bulduysa, ben de bütün hayatımda onu doğuran tesadüfleri, hatta büyük ıstıraplar pahasına yaşadım. O hayatımın bir meyvesidir.”⁹⁵

Gerçekten de Ayarcı yönlendirici olarak fikirlerden projeler çıkarıp bunları pazarlarken Hayri İrdal bu projeleri hayata geçirmiştir. Nakit Ceza Sistemi’ni o bulur, enstitü binalarının mimari çizimlerini o yapar, enstitüyü inandırıcı ve popüler kılacak kitapları ve makalelerin çoğunu o yazar. Ne var ki bunca faaliyete rağmen gerçek bir eyleyen olamaz. Halit Ayarcı her şeyi planlar, fakat planlayan ve uygulayan kişi Hayri İrdal’mış gibi bir görüntü verir. İrdal, “Saatleme Bankası adlı bir banka için de bir projem olduğunu o gece yine Halit Bey’den öğrendim.” (s. 313) der. Benzer şekilde Alman müsteşrik Van Humbert’i Ayarcı, İrdal’ın ağzından bir mektupla davet etmiş ve biletlerine varana kadar ayarlamıştır. İrdal’ın ise bütün bunlardan pek çok şeyde olduğu gibi haberi bile olmamıştır. Halit Ayarcı, “yeni bir şey yaratmak isteyen ve

⁹⁵ A. e., 21.

bunu başarmak uğruna sağduyuyu, mantığı, doğruluk ölçütlerini elinin tersiyle bir yana iten bir eylemcidir.”⁹⁶ İrdal’ın çoğunlukla “bilmeyerek” yakaladığı başarının arkasında soyadının işaret ettiği üzere Ayarcı vardır. Öyle ki onun yazıhanedeki masasının üstündeki yazı takımlarından kurşun kaleme kadar neyin nerede duracağına Ayarcı karar verir. İrdal, “Böylece parça parça bir adamın muhayyilesinde yaratıldıktan sonra ayrıca da büyük bir teşkilâtın mihveri olmuştum.” (s. 249) diyerek aslında bir gölge olduğunu açığa vurur. Aslında yalnız İrdal değil bütün teşkilat mensupları onun karşısında birer alet konumundadır:

“Ne garipti; hepimiz Halit Ayarcı’nın elinde kukla gibiydik. O bizi istediği noktaya getiriyor ve orada bırakıyordu. Ve biz o zaman, sanki evvelden rolümüzü ezberlemiş gibi oynuyorduk. İçimde ona karşı hiddet, kin, isyan ve hayranlık birbirine karışıyordu.”⁹⁷

Roman boyunca İrdal, hiçbir rolü içselleştiremese de kendisinden istenilen yöne sevk olur: “Küçük bir baldır tazyiki, bir dizgin çekişi, kırbacın ucu ile ufak bir işaret, beni gideceğim yola koyuyordu.” (s. 352) diyerek kendini sürülen bir ata benzettir.

Başarısızlık Hayri İrdal’ın antikahraman özelliklerinden bir diğeridir. Hayatında irade ve aklıyla gerçekleştirdiği bir başarı bulmak zordur. Alemdar Yalçın, onu “zamanın gerekliliklerine göre yetiştirilmediği için elinden hiçbir iş gelemeyen”, iradesizliği ile “olayların gelişimine kendisini kaptırmış bir kimse” olarak niteler.⁹⁸ Kendini “Zelil ve her tarafa sürüklenebilir, her şeye mukavemetsiz ve her şeyden istifade etmiş” (s. 150) biri olarak görür. “Kaçmak, her şeyi bırakıp gitmek!” (s. 151) sanki her şeyi çözecektir, ne var ki iradesizliği ve güçsüzlüğü ile kaçmayı bile başaramaz:

“Bütün bunları yapabilmek, kendisini alışkanlıklarının dışında denemek için başka türlü bir adam olmak lazımdı. Koşmak, kımıldamak, atılmak, istemek, isteyişinde devam etmek lazımdı. Bütün bunlar benim için değildi. Ben biçare bir gölge idim. Yanımdan sürtünerek geçen her adamın peşine takılan, ondan ayrılır ayrılmaz, iki kedi yavrusu gibi birbirine sokulan, birbirinin kucığında gülen, ağlayan, bilhassa ağlayan iki çocukla çapaçul, biçare bir gölge... ‘Gül!’ dediklerinde gülen, ağla veya konuş dedikleri yerde konuşan, ağlayan, enteresan buldukları zaman enteresan olan, yüzüne bakmadıkları gün mevcut olmayan biçarenin biri.”⁹⁹

⁹⁶ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1**, s. 306.

⁹⁷ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 344-345.

⁹⁸ Yalçın, **Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı I: 1946-2017**, s. 305.

⁹⁹ Tanpınar, **Saatleri Ayarlama Enstitüsü**, s. 152.

İrdal'ın başarısızlıkları “biçare” sözcüğü ile dile getirilir. Kendini “Ben Hayri İrdal’ım. Beş yıl evvel ölen en küçük kızımın cenazesi bekçi kucağında kalkan adam. Sizin anlayacağınız biçarenin biri.” (s. 216) olarak betimler. “Ben bütün hayatını sırtında bir kambur gibi gezdiren o biçare insanlardan” (s. 216) iken enstitüdeki yeni mevkii ile insanların ona yaklaşımı değişir. Eskiden uşaklığını yaptığı Selma Hanım’ı metres tutar. Hayatı boyunca aleyhinde olan halası, onu sahiplenir. Doktor Ramiz ona bir hasta gibi değil büyük bir müteşebbis gibi davranmaya başlar. On yıl süren enstitü bu hülyası sona erdiğinde ise yıllarca yanında çalışıp onu alkışlayanların eskiden olduğu gibi aleyhinde konuştuklarını, onu “sansar” (s. 394) olarak nitelendirdiklerini görürüz. Bu aşamada antikahraman öteki karşısındaki başarısız, dışlanmış, suçlanmış konumuna geri döner. Kahramanın dünyasında olay örgüsü anlamlı ve kazançlı bir noktaya ulaşır. Antikahramanın dünyasında ise başarının, kazancın, geleceğe iz bırakma idealinin yıkımıyla karşılaşırız. Hayri İrdal, hayatının bir döneminde yakaladığı parıltıyı kaybetmiş, hiç olmadığı kadar suçlu ilan edilen bir haldedir. Bu bakış açısı ile Halit Ayaracı’nın anısını yaşatmak gerekçesi ile kaleme aldığını söylediği hatıratı aslında gerçek suçlunun kendisi olmadığını ortaya çıkarmayı umduğu bir çeşit savunma metni olarak okumak mümkündür.

“Roman, baştan sona kadar, realitenin dışında yaşayan insanların "abes hayatı"nı anlatır.”¹⁰⁰ “Abes” kavramının mizahi ve eleştirel olarak hayattaki tezahürleri, toplumun modernleşme tecrübesine eşlik eden bir medeniyet krizinin sahnesinde ortaya konulur. Hayri İrdal’ın ruhunun çelişkilerle¹⁰¹, paradokslarla örülü oluşu bunun bir yansımasıdır. Bir antikahraman olduğu halde dışarıdan bakıldığında büyük bir teşebbüs insanı, yeniliğin ve üretkenliğin mimarı gibi görünmesi ve davranması eserin ironik yanını verir. Bu ironiyi ortaya çıkaran etkenlere yazar şöyle işaret eder:

“Bizi değiştirecek şeylere karşı ne bir mukavemet gösterebiliyoruz, ne de ona tamamiyle teslim olabiliyoruz. Sanki varlık ve tarih cevherimizi kaybetmişiz; bir kıymet buhranı içindeyiz. Hiç birini büyük mânâsında kendimize ilâve etmeden her

¹⁰⁰ Mehmet Kaplan, “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, **Bir Gül Bu Karanlıklarda, Tanpınar Üzerine Yazılar**, s. 110.

¹⁰¹ Tanpınar, ölümünden önceki son günlerindeki günlüklerinde kendini antikahraman başkışilerine yaklaşan özellikler içinde betimlemesi dikkat çekicidir: “Bir yığın tezat içinde yaşadım. Dışardan bakanlar daima beni bu yüzden gülünç ve havada gördüler. Hülya adamı olmaktan hiç çıkmadım, onun yanı başında isyanlarım, memnuniyetsizliklerim, etrafa meydan okuyan yersiz cesaretlerim oldu.” Enginün, Kerman, **Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa**, s. 324.

şeyi kabul ediyor; her kabul ettiğimizi zihnimizin bir köşesinde âdeta kilit altında saklıyoruz.”¹⁰²

Romanda altı en çok çizilen çelişki durumu İrdal’ın iç dünyası ile yaşadıkları arasındaki uzaklık olur. Buna bağlı olarak Ayarcı’ya duyduğu minnet ve öfke sürekli olarak yer değiştirir. “İrdal’ın normları ile Ayarcı’nın normları çatışır durmadan. Biri akli, mantığı, sağduyuyu savunur, öteki yeniyi, yararlıyı, eylemi.”¹⁰³ Aslında çelişki çevresindeki insanların ve düzenin bir ürünüdür. İrdal’ın hayatını herkes kendine göre yeni baştan yazar ve ona yaranmaya çalışır. “Kendini kandırma” motivasyonu ve “kendini haklı çıkarma” gücü modern insanın karakteristik bir yeteneği olarak görülür.¹⁰⁴ İrdal’ın kendini kandırma motivasyonu eski sefil günlerine dönme korkusuyla birleşse de romanın sonunda tükenir. Bu süreçte kendini, ailesini ve Ayarcı’yı “deli” ya da “yalancı” (s. 292) olmanın ötesinde bir yere konumlandırılamaz. Ayarcı ise Pakize’nin İrdal’ı “dünyanın en modern adamı” (s. 295) ilan ettiği röportajı çok beğenir. Onu, “Sizi ıslah ediyor, sevebileceği şekle sokuyor.” diyerek savunur. Ona göre bütün bu uydurma haberler ve şayialar İrdal’a “hakiki çehresini veriyor”dur. (s. 293) Bu satırlar kimliğin ve şahsiyetin başkalarının bakışıyla ve yorumlarıyla şekillenen bir şey olup olmadığı hakkında düşünmeye davet eder. Kimileri onun “ömrünü saat ve zamanla geçirmiş” biri olarak bütün hayatınca bu işe hazırlanmış yazarken kimileri karışık mazisi dolayısıyla ona şüpheyle bakar. Bazıları “Tanınmamış Voltaire’miz” (s. 288), “Şark Faust’u” (s. 289) gibi nitelermelerle göklere çıkarırken bazıları ondan “Bütün İstanbul halkının tanıdığı bir meczup” (s. 290) olarak bahseder ve onu Ayarcı’nın “kulası” (s. 290) olmakla suçlar. Herkes ona bir reçete ile “Sen busun.” (s. 296) der. Rüzgârın yön değiştirmesi ile kendini bir anda romanın başındaki gibi “dolandırıcılık ve sahtekârlıkla” (s. 14) vasıflandırmış biri olarak bulur. Böylece kurgu biri olan Ahmet Zamanî gibi İrdal için de kurgu kimlikler ve hayat hikâyeleri türetilir. Antikahramanın benliği “tefrika halinde bir yalan” (s. 280) haline gelir. Bu benlik parçalarının her biri antikahramanın iç dünyasında birer yama görüntüsü verir. İrdal ise kendi konumunu “kukla olduğumu biliyorum.” (s. 290) diyerek belirler.

¹⁰² Ahmet Hamdi Tanpınar, “Medeniyet Değiştirmesi ve İç İnsan”, *Yaşadığım Gibi*, s. 35.

¹⁰³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 317.

¹⁰⁴ Michael Foley, *Saçmalıklar Çağı: Kafası Karışıklar İçin Olan Biteni -ve Kendini- Anlama Rehberi*, Çev.: Algan Sezgintüredi, 4. Bs., İstanbul, Domingo Yayınları, 2019, s. 50-51.

4.5. “Kahramanın Ölümü”: İlyas Divitoğlu

Tahsin Yücel’in ilk romanı olan *Mutfak Çıkmazı*¹⁰⁵ 1960 yılında yayımlanır. Romanının başkışısı, parlak bir geleceğe sahip olduğu ve aile geçmişine yakışır bir şekilde yargıtay üyesi olacağı beklentisi ile taşradan İstanbul’a gönderilen İlyas Divitoğlu’dur. Hukuk fakültesi son sınıf öğrencisidir. Maddi sıkıntı içine giren aile, zamanla ona yeteri kadar harçlık gönderemez hale gelir. İlyas üç dil bilen, zeki ve çalışkan bir genç olmasına rağmen geleceğini kurma yolunda karşılaştığı sorunları göğüslemek yerine yılgınlıkla karşılar. Parasızlıktan, kaldığı odanın kirasını ödeyemez duruma düşer. Emel isimli bir kızı seviyordur, ne var ki onunla evlenmek isteği donuk kişiliği ve parasızlığı yüzünden reddedilir. Hem maddi hem psikolojik olarak yaşadığı çöküntü ile okulu bırakır. Kendini buhran içinde mutfaka atarak yemek yapmaya başlar. Bir tutkuyla, bulduğu her tarifi yapmaya çalışırken kendisini hayata dair başka her şeye kapatan bir antikahramana dönüşür. “Modern kahramanın macerası bir düşüş (dekadans) ya da imkânsızlık”¹⁰⁶ olarak nitelenir. Ona biçilen kahraman rolünü taşıyamayan İlyas, kendini düşüşe bırakır.

Emel, önce onun bu haline üzüldüğü evlenmeyi kabul eder, fakat İlyas’ı mutfaktan çıkmaya, eski başarılı öğrenci hayatına ve evlilik hayallerine dönmeye ikna edemez. Bu süreç içinde ikisinin ortak arkadaşı olan Murat adındaki zengin bir genç ile evlenir. Yeni evli çift, İlyas’a yardım etmek için onu aşçı olarak tutarlar. O da bu teklifi kayıtsızlık içinde kabul edip çalışmaya başlar. Bu esnada kendisinden haber alamayan ailesi onu araması için Mustafa adında bir akrabasını gönderir. Mustafa da onu okuluna ya da memleketine dönmeye ikna edemez. Bunun üzerine ailenin onuruyla oynamakla suçladığı İlyas’ı öldürür.

Klasik bir roman kahramanı olarak nitelenemeyecek olan İlyas, tutunduğu hayalleri ve idealleri yitirmesiyle içine kapanan, kaybettiklerini geri kazanmak için çabalamak yerine kendisini yemek yapmakla avutmayı seçen, bunu bir hastalık noktasına vardırır umutsuz, yalnız, başarısız bir antikahramandır. İlyas’ın başından geçenleri Behçet Necatigil, “kaçtıklarından kurtulmak için sığındığını ideali gibi

¹⁰⁵ Tahsin Yücel, **Mutfak Çıkmazı**, 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

¹⁰⁶ İhsan, **Modern Kahramanın Düşüşü**, s. 2.

benimseyen bir gencin iç dramı” şeklinde tarif eder. Yazarın, “durgun ve ölü görünümlü İlyas Divitoğlu’nun şahsında canlı bir tip yarattığı” değerlendirmesinde bulunur.¹⁰⁷

İlyas üç dil bilmesine, eğitilmiş biri olmasına rağmen maddi sıkıntılardan kurtulmak için bir işe girmez. Sevdiği kızı evliliğe ikna etmeye çalışmak yerine bir depresyon içinde yemek yapmaya koyulur. Bunu adeta bir ideale dönüştürür. Dahası kapandığı odasında bütün dünya ile bağını koparmış gibi yaşamaya başlar. Bütün umutlarını kendisine bağlayan ve onu adeta ailenin geleceğini kurtaracak kahraman yerine koyan ailesiyle iletişimini koparır. Divitoğlu ailesinin medar-ı iftihar olarak uzak yakın bütün akrabalarının maddi ve manevi anlamda desteklerini yüz üstü bırakır. Kira odasında kapanarak zorunlu bir hal olmadan dışarıya bile çıkmaması, kimseyle görüşmek istememesi onun toplumdan kopmasına neden olur. Soyutlanmış bir yaşam ve umutsuzluk içinde yüzer. İçinde günden güne güçlenen ölüm dürtüsünü, artık erişemeyeceğini bildiği halde sevmeye devam ettiği Emel’in hayali ile dizginler. Bu psikolojisi Emel’in kendisine geri dönerek evlenmeye razı olduğu zamanki tutukluğu ve isteksizliği ile çelişir.

Hayatının o evresine kadar her konuda desteklenen ve parmakla gösterilen kişi olarak yaşayan İlyas, Emel tarafından reddedilmeyi kaldıramaz. Maddi anlamda da kendi geçimini sağlamak zorunda kaldığı bir döneme rastlayan bu hayal kırıklığı onu her şeye karşı isteksiz bir konuma iter. “Zorluk ve anlama kavramları[nın] varlıklarının sona erecek ölçüde reddedil[diği]”¹⁰⁸ modern çağın bireysel bir kimlik inşa edememiş kişisidir. Arkasındaki maddi ve motivasyonel desteklerin çekilmesiyle ne yapacağını bilemeyerek içine kapanır. Emel’i elde etmek, maddi kazanç sağlayarak ayakları üstünde durmaya çalışmak yahut okulunu bitirmek için çabalamak gibi gayretlere girmeye yaklaşmaz. Karşılaştığı sorunlarla savaşmadan yenilgiyi kabul eder ve kendisini bir odaya kapatarak adeta mahkûm eder. Tahsin Yücel, *Vatandaş* romanında sürekli olarak sokaklarda göreceğimiz antikahramanının tersine kendini hem dış dünyadan hem de insanlardan soyutlayan bir antikahraman örneği verir.

Roman, İlyas’ın ölümünden sonra ona yas tutan akrabalarının ağlaştığı bir sahne ile açılır. Kasaba halkı onu bir destan kahramanına dönüştüren bir yas

¹⁰⁷ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 276.

¹⁰⁸ Foley, *Saçmalıklar Çağı*, s. 114.

tutuyordur, ona “türbe gibi büyük” bir mezar yapmaya karar verirler. İlyas onların gözünde baş tacıdır, bir yiğittir, eşsizdir:

“İlyas bir taneydi, İlyas eşsizdi. İlyas tüm umutlarıydı. Yıllardır üzerine titrerlerdi. Yemez, İlyas’a yedirtirlerdi, giymez, İlyas’a giydirtirlerdi. Gerekirse canlarını bile verebilirlerdi uğrunda. Çünkü İlyas her şeyleriydi: parlak gelecekleri, şanlı geçmişleriydi...”¹⁰⁹

İlyas, bir zamanlar “hükümet içinde hükümet” (s. 15) sayılan, “tarlaları, bağları, bahçeleri yüzyıllarca uçsuz bucaksız” olan, “koskoca bir mahallenin tüm yoksullarının kışlık yiyecekleri”ni karşılayan, onların vergilerini ödeyen Divitoğlu sülalesinin tek varisi olarak yalnız ailesi tarafından değil bütün bir kasaba halkınca adeta kutsanarak büyütülmüştür. Bu yüzden İlyas’ın ölümü, onun şahsında Divitoğlu efsanesinin de bütünüyle tarihe karışması anlamına gelir. Kasaba halkının, geçmiş güzel günleri dirilteceğini umdukları kahramanı kaybedişi geleceğe dair umutların da yitirilmesi şeklinde karşılanır. Oysa İlyas, Divitoğlu soyadını reddetmiş, kendisine bağlanan umutları da kendi parlak geleceğini de bir kalemde silmeyi tercih etmiştir. Bu kimliksizleşme eğilimi içinde hem okul hem aile çevresinden kopmuştur. Yemek yapma takıntısının onu ölüme sürüklemesini bile umursamamıştır. Dolayısıyla romanın açılışındaki bu kahramanın yitirilişi sahnesi, İlyas’ın kişiliği ve seçimleri ile çelişir. Bir antikahramanın hikâyesine, onun kaybedilmiş bir kahraman kimliğinde anılarak başlanması ironik bir bakış açısını verir.

Cumhuriyet döneminin ilk Yargıtay üyelerinden biri olan dedesi gibi hukuk okuyup ailenin şanlı geçmişini geleceğe taşıyacağı hayalleri ile İstanbul’a gönderilen İlyas, fakülteyi bitirmesine bir yıl kalana kadar bu hayalleri gerçekleştirmek için elinden geleni yapmış, parlak bir öğrenci olmuştur. Burada bile ailesinin soyadı adından önce gelir. Öyle ki arkadaşları ona ismiyle değil, soy ismi ile hitap eder. Bu durum onun bireysel olarak bir kimlik sahibi olamadığını, ailesinin bir temsilcisi olarak taşıdığı önem dışında kendi şahsında bir varlık gösteremediğinin ifadesidir. İlyas’ın bireyselleşme konusundaki başarısızlığına bu isimlendirme biçimi roman kişileri aracılığı ile yapılan vurguya anlatıcı da katılır. Üçüncü tekil kişi olan ve tanrısal bakış açısına sahip anlatıcı da ondan çoğu kere “Divitoğlu” (s. 19) olarak bahseder.

¹⁰⁹ Yücel, **Mutfak Çıkmazı**, s. 15.

Maddi sıkıntıların baş göstermesi ve Emel'e olan aşkının karşılıksız kalması onu alışıık olmadığı yoksunluk, reddedilme ve bir başarısızlık durumları ile karşılaştırır. Emel ile kurmaya çalıştığı ilişkide ise ilk defa aile çevresinin desteği ve yönlendirmesi olmadan bir eylemde bulunmaya çalışmış ve bunda başarısız olmuştur. Benzer şekilde o zamana kadar yine aile çevresi tarafından çözülen maddi yükü ilk defa tek başına taşımak zorunda kalmış, bu noktada kendine kazanç elde etmeye çalışma gayreti yerine olanla yetinme yoluna gitmiştir. Hayatı boyunca birileri onun tüm eksiklerini ve ihtiyaçlarını karşılamıştır. Dolayısıyla klasik bir kahramandan beklenen mücadele etme güdüsünden yoksundur:

“Her akraba birkaç satır yazardı. ‘Sana güvenimiz sonsuz,’ derlerdi. ‘Sana güvenimiz göğre kadar...’ Gene öyle diyorlardı işte. Divitoğlu esnedi. Anası da övgülere boğardı onu, ‘Akıllı oğlum,’ derdi, ‘herkesin en akıllısı.’ ‘Ulu Tanrı Süleyman Efendimizin saltanatını versin sana. Nuh peygamberimizin ömrünü versin, biricik İlyas’ım,’ derdi. Gene aynı şeyler yazılıydı mektupta. Divitoğlu esnedi. Paranın eksileceğini de hep Yusuf amca bildirirdi. Divitoğlu gene esnedi. Her şey önemsizdi şimdi gözlerinde, beyni boşalmış gibiydi. Uçsuz bucaksız bir umutsuzluk çöreklenmişti yüreğine. Bir de ilgisizlik.”¹¹⁰

Ailesinin onu güdülediği geleceğe olan inancı sarsılan İlyas, eski ideallere karşı kayıtsızlaşır. Bu duruma düşmenin sorumluluğunu üstlenecek bir bireysel olgunluğa sahip olmadığı için içinde yaşadığı düzeni ve insanları suçlar. Bu süreçte hem kendine hem çevresine karşı yabancılaşır:

“Şimdi hiç kimseyi sevmiyordu. Azıcık sevgisi varsa kendi kendineydi. Sağlam bir inanç vardı içinde, iyiden iyiye duyuyordu: Bunlardan, bu insanlardan değildi kendisi. Belki böndü, budalaydı, belki değersiz bir kişiydi, ama bunlardan değildi, yabancıydı hepsinin. Onlar arasında harcadığı çabaları, onlarla geçirdiği saçma sapan günleri düşündükçe kendi kendine de kızıyordu. Şimdi eski düşlerini bile hor görmekteydi. Yargıtay’a üye olacaktı da ne olacaktı sanki? Kimlere çalışacaktı? Beyinleri, yürekleri çamurlanmış, içinden pazarlıklı insanlara mı?... ‘Deliymişim!’ dedi kendi kendine. Gene kaçmak geldi içinden, başsız, sonsuz, delidolu bir istek, arkasından gitti durdu. Issız sokaklara saptı, serseriler gibi dolaştı. Bir insan gördü mü başını çevirdi, görmek istemedi. Midesi bulanıyordu.”¹¹¹

İnsanlara bu bakışı onun kibrinin bir yansımasıdır. Üstünlük kompleksi ile büyütülen İlyas, muhtaç olunan kişi kimliğini benimsemiş, kendisinin başkalarının desteği ile ayakta durduğu gerçeğinin farkında olmamıştır. Bu gerçeğe yüzleşmek ağır bir darbe olur. Herkes gibi yaşamayı ve davranmayı bir aşağılanma olarak görür:

¹¹⁰ A. e., s. 21.

¹¹¹ A.e., s. 23.

“Utanıyordu, hepsi bu! Hiç sevmezdi alışveriş etmeyi. Dedeleri yoksul düşüp de uşaksız kaldıktan sonra, kapı önlerinde pineklemişler, çocuklarla, ineklerle, buzağılarla tavuklarla, eğlenmişler, sabah akşam horoz dövüştürmüşler, ama yıllarca çarşıya inmemişlerdi. Çarşıya inmeyi, esnaflarla konuşmayı, ellerinde öteberi taşımayı küçüklük saymışlardı. İlyas onların torunuydu. Bu nedenle yüzü sapsarıydı, alışveriş etmiyor da bir şey çalıyordu sanki. [...] Sanki tüm gözler üzerindeydi, sanki herkes biliyordu bu eti kendi eliyle pişireceğini. Sanki herkes için için alay ediyordu!”¹¹²

Bu alaylardan da kaçarak eve kapanır; günlerce bazen haftalarca evden çıkmaz; bu süre içinde ne tıraş olur, ne elbiselerini değiştirir. Tek yaptığı şey bir hırs içinde yemek yapmaktır. Onu aşağıladıklarını düşündüğü insanlardan kaçarak kendini dış dünyadan olabildiğince soyutlamaya yönelir. “Görüştüğü birkaç kişiyle de yalnızca yemekler üzerinden iletişim kurar; ya yemekler hakkında konuşur ya da onlara yaptığı yemeklerden yedirir.”¹¹³ Tek mutlu olma yolu yemeklerden geçiyordur artık. Yemek kitapları alır ve “yeryüzünden uzaklaşmış bir sanatçı” (s. 52) gibi gece gündüz yemek yapar. Sıkılmamak için, Emeli ve ailesini hatırlamamak için bulduğu bütün tarihleri dener, bu sırada iyiden iyiye kilo alır:

“Uzun zaman kimsecikler uğramadı Divitoğlu’nun semtine. O da hiç kimseyi beklemiyor, hiç kimseyi aramıyordu. Dışarı çıktığı da olmuyordu, çıkarsa pazara çıkıyordu yalnız. Ama yaşamından memnun sayılırdı. [...] Yemekleri yaparken de yerken de bir mutluluk duyuyordu. Ya yemek yapıyor, ya yemek pişiriyor, ya yemek düşünüyor ya uyuyordu. [...] Yalan değil, başka şeyler de geliyordu aklına, tanıdık insanları eski düşünceleri eski dostlar geliyordu. Ama hepsi de bir masal gibi geliyordu, gerçek gibi gelmiyolardı, diri diri gelmiyorlardı. Gerçeğin sınırları daralmıştı. Bir odaya, bir mutfaka, otururken pencereden görünen, el kadar bir gök parçasına inmişti.”¹¹⁴

Bir süre sonra İlyas, onu bu cendereden kurtarmaya çalışan arkadaşı Murat’ın ısrarlı davetini kabul eder. Murat’ın evindeki yemekli eğlencede bütün gece sofradaki yemekleri eleştirmekten ve büyülenmiş gibi yemek tarifleri vermekten başka bir şey yapmaz. Partiye gelen herkes etrafına toplanır; onunla “kaçık, deli” diye alay ederler. Emel ile Murat onu kollamaya çalışsa da vazgeçiremezler. Kendini iletişime kapatmıştır ve giderek yalnızlaşır. Ne Murat ne Emel ne de onun yemeklerinden faydalanmak için yanında olan Selami adındaki arkadaşı uğrar yanına. Hayatından herkesi kovmuş, derin bir yalnızlık içinde kalmıştır.

¹¹² A.e. s. 30.

¹¹³ Sener Şükrü Yiğitler, “Mutfak Çıkmazı’nda Felsefi Bir Eylem Olarak Yemek Yapmak ve Yemek Yemek”, *Dil ve Edebiyat Araştırmaları*, S. 18, Güz 2018, s. 188.

¹¹⁴ Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, s. 48.

“Çok yalnızım! Bu söz şimdi bir yara gibi zonkluyordu beyninde. Eski büyük tasarılar, eski gururlar, umutlar, ‘yalnızlık’ta inim inim inliyordu. Kendi kendini yiyordu şimdi Divitoğlu. Ne zamandır böylesine sıkılmamıştı! Kendini toplamaya çalıştı, daha doğrusu düşündü. İçinde bir yerler sızladı: belki hiç başaramayacaktı kendini toplamayı. Belki buna tek başına gücü yetmezdi. Yalnızlıkla, yapayalnız savaşılamazdı, yarımsız başaramayacaktı, çok geçti artık!”¹¹⁵

Bu yalnızlığını kırabilmek için evine bir kedi alır. Aliye adını verdiği bu kedi yalnızlık duygusunu bir nebze de olsa hafifletir. Farklı ve zengin malzemeli yemekler yapabilmek için ailesine yalanlarla dolu bir mektup yollayarak harçlığının arttırılmasını ister. Hukuk kitaplarını satarak yemek ansiklopedileri alır. Ondan haber alamayan akrabalarından biri, onu ziyarete gelir, “sen bizim büyüğümüzsün” şeklinde başlayan sözlerle eski ideallerini canlandırmaya çalışır. İlyas ona da soylu bir kızla nişanlandığına dair yalanlar söyler ve başından savar. Fakat bir yandan da kendine kızar, yaşadıklarına pişman olur gibi hissetse de bu geçici bir duygu olur. Az sonra yemek yapma tutkusu ona her şeyi bir kere daha unutturur.

Emel, onu bu durumdan kurtarmak için evlenmeye ikna etmeye çalışsa da “beni artık ölüm paklar” (s. 121) cevabı ile reddedilir. “Çoktan ölmüş” biri olarak girdiği mutfak çıkmazında tek başına kalır. Arada bir yemek yemeye gelen Selami, “dışarıda olup bitenleri, insanların dünyasını anlatı”yordur. İlyas bu dünyanın dışında marjinal bir yaşam sürmektedir.

Üniversiteden Orhan Bey adındaki hocası onun bu durumunu haber alır ve yardım edebilme umuduyla evine gelir. Fakat İlyas onu da taş gibi donuk bir ifade ile karşılar. Ne söylese ikna edemediği İlyas’a hastaneye yatmayı teklif eder. Bu sırada Murat ile Emel’in evlilik haberini alır. Onlardan gelen aşçılık teklifini de hastaneye kapatılma korkusu ile bir kaçış noktası olarak kabul eder. Bu yeni mutfakta eski dostları ile “zavallılığın ve kimsesizliğinden” (s. 132) kurtulmayı umar. Bu birliktelik karşısındaki kayıtsız kalmaya çalışsa da daha çok içine kapanır. Yemek yapmaktan artan vaktini uyuyarak geçirmeye ve neredeyse hiç konuşmamaya başlar.

Memleketinden onu görmeye gelen arkadaşı Mustafa, İlyas’ı aşçı önlüğü ile bulunca deliye döner. “Bizim umudumuzdur, yüz akımız, her şeyimiz, babamız, dedemiz, büyüğümüz.” derken onu böyle bir halde görmeyi hazmedemez. İlyas’ın “Divitçilerden değilim!” diye haykırması son damla olur ve Mustafa onu gözünü

¹¹⁵ A. e., 84.

kırpmadan vurur. Yaşananları geriye dönük bir akış içinde anlatan roman, başlangıçtaki cenaze sahnesine nasıl gelindiğini açıklayarak son bulmuştur. Geriye kahraman kılınmaya çalışılan İlyas'ın yaşadıkları ve ölümü, antikahramanın doğuşu olarak yorumlanabilir.

İlyas pek çok yönüyle Salah Birsel'in *Dört Köşeli Üçgen* romanındaki Gözlemci olarak anılan antikahramanı hatırlatır. Gözlemci'nin gözlem yapma takıntısını bir sanat olarak andığı gibi İlyas için de "yemek yapmak bir sanattır." (s. 54) Her iki antikahraman takıntıları tarafından ele geçirilmiş gibidir ve tutkularının hem hayranı hem esiridir. İlyas, "Bu işi nereden sardım başıma! Bu iş beni öldürecek." (s. 75) diye söylenir tıpkı Gözlemci gibi. Üstelik her iki romanın da aynı tarihlerde yayımlanması dikkat çekicidir. Gözlemci ile İlyas arasındaki benzerlilerin bir diğeri ikisinin de yıkanmak ve uyumak gibi temel insanî ihtiyaçlarını dahi karşılamayı ihmal etmesi, hatta unutmasıdır. Yalnız Gözlemci'nin geçmişine dair bildiklerimiz İlyas'ın geçmişine dair bildiklerimize oranla yok denecek kadar azdır. Bir diğer fark ise Gözlemci'nin dış mekânlar ile, İlyas'ın ise iç mekânlar ile özdeşleşmesidir. Bu farka rağmen her iki antikahraman çevreleri ile uyumsuz ve kendi iç dünyalarına kapanmış birer soyutlanma halini sergilerler.

4.6. "Tam Kıvamında Bir Hamur"

Erdal Öz'ün ilk romanı olan *Odalarda*¹¹⁶ 1960 yılında Varlık Yayınları'ndan çıkar. Eser, isimsiz bir antikahraman olan başkişinin annesinin ölümünden sonra yaşadıklarını işler. Bir kasabada memurluk yapan başkişinin benliğindeki parçalanışı, kimlik problemlerini, 'öteki' karşısındaki etkisizliğini konu alan eserde "ben anlatıcı" kullanılmış, olay örgüsü başkişinin bakış açısından aktarılmıştır.

Yazar, romanın 1995'te yapılan basımının¹¹⁷ önsözünde, Yaşar Nabi Nayır'ın "Dostoyevski ile Camus arası" bir atmosfere sahip olduğunu söylediği romanı "hayli

¹¹⁶ Erdal Öz, *Odalarda*, 6. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

¹¹⁷ Yusuf Atılgan, Erdal Öz'e bir mektubunda romanın 1960 basımını "kişiler boşlukta kalmış, yeterince çözülmemişler gibi geldi bana." şeklinde eleştirmiştir. Erdal Öz, bu eleştirinin etkisinde kalmış ve otuz beş yıl sonra 1995'te eseri yeniden yayımlayacağı zaman bazı düzeltmeler, ekleme ve çıkarmalar yapmıştır. Romanın 1960'tan itibaren geçirdiği sürece, hakkında söylenenlere bir önsöz yazarak yer vermiştir. Bu konuyla ilgili ayrıntılı bilgi için bakınız: Ayşe Sarısayın, *Erdal Öz Unutulmaz Bir Atıl*,

çapraşık bir eser; bıraktığı etkiyi de anlatmak zor” sözleri ile değerlendirdiğini aktarır. Bu benzerlikten memnuniyet duymakla birlikte eserini esas olarak Gogol’un *Palto* öyküsünden, “o öyküdeki kahramandan yola çıkarak” yazmaya giriştiğini ifade eder. Nayır, romanı “tedirgin edici” ve “adamın kafasını sorularla dolduran” bir eser olarak ele alır. Bu değerlendirmelerin ana sebebi başkişinin antikahraman olarak çizilmesidir. Nitekim Erdal Öz de eserin “bir serüven romanı” olmadığını, “sürükleyiciliğini olayların akışından almadığı”nı, başladığı gibi dingin bir şekilde son bulduğunu, bu yüzden de kimi okurlara “sıkıcı” gelebileceğini vurgular.¹¹⁸

Erdal Öz’ün eserin önsözünde dile getirdiği Gogol etkisini günlüklerinden de anlamak mümkündür. 26 Haziran 1959 tarihli günlüğünde “Müthiş bir yazar olarak nitelediği Gogol’ü ilk kez okuduğunu söyler. Onun *Burun*, *Fayton* ve *Kaput (Palto)* hikâyelerini okuduğunu ve Palto’nun kendisini “büylediğini” yazar.¹¹⁹

Bu yönüyle eseri, modern romandan modernist romana geçişin önemli verilerinden biri olan, romanın ağırlık merkezinin dağılması ve olay temelli akış anlayışından çıkılmasının bir örneği olarak görebiliriz.

Roman, başkişinin annesinin ölümünden sonra, evde ona ait olan her şeyi ortadan kaldırmaya, onun varlığını silmeye çalışmasıyla başlar. Anadolu’da bir kasabada yalnız ve tekdüze bir hayat sürer. Memur olarak çalışır, geliri kirasını ödemeye yetmeyince kahvehanede tanışıp arkadaş olduğu bir adamın yaşadığı evde bir odaya yerleşir. Ev sahibi genç ve dul bir kadındır. Başkişi, kadına ilgi duyar, kahvehane arkadaşının da desteğiyle kısa sürede evlenirler. Aslında arkadaşı ile kadının ilişkisi vardır. Bunun üstünü örtmek için başkişiyi kullanırlar. Kadın evlendikten kısa bir süre sonra kocasını yanına yaklaştırmamaya başlar. Eski kira odasında yeniden tek başına kalan başkişi, arkadaşı ile karısının arasındaki ilişkiyi fark etse de buna tepki veremez. Kadın, arkadaşından hamile kalmıştır, başkişi bunu anladığı halde gerçekten baba olduğuna kendini inandırmaya çalışır. Arkadaşının olanca pervasızlığı ile ona kadının da çocuğun da kendisine ait olduğunu söylemesi

İstanbul, Can Yayınları, 2009, s. 57-58. (Roman üzerindeki incelememiz 1995’ten itibaren eserin aldığı son biçim üzerinden gerçekleştirilmiştir.)

¹¹⁸ Erdal Öz, “Önsöz”, *Odalarda*, 6. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020, s. 10-13.

¹¹⁹ Erdal Öz, *Yarın Nasıl Bir Gün Olacaksın?: Günlükler (1956-1998)*, İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 113-115,

karşısında dahi ezik ve tepkisizdir. Roman başkişinin kendi “zavallı” benliğine dair sorgulamaları içinde son bulur.

Başkişi isimsiz bırakılmış bir antikahramandır. “Bir tip olarak değil de tikel bir insanmış gibi görüldüğünün simgesi”¹²⁰ olması beklenen adı belirsiz bırakılmıştır.. Zayıf, boynunun uzunluğunu saklama kaygısı yüzünden tik sahibi olmuş bir gençtir. Bir kasabada tekdüze bir memur hayatı sürer. Geçmişine dair bilgiler yok denecek kadar azdır. Babasız büyüdüğü, çocukluğundan itibaren yoksulluk çektiği ve annesini ölümüyle kimsesinin kalmadığı dışında kişisel tarihine dönük bir pencere açılmaz.

Kibar ve sessiz bir kişiliğe sahiptir. Kahvehanedeki adamla tanışana kadar hiç arkadaşı yoktur. İçeride dönük bir yapısı vardır. Yalnızlıktan mustariptir. Kitap okumayı sever. Romanın çeşitli noktalarında onu elinde kitabıyla görürüz. Kitaplar çoğunlukla bulunduğu ortamdan ve şartlardan uzaklaşmak istediği zamanlarda imdadına yetişmesini umduğu dostları gibidir. Yazar, romanın son kısmında başkişinin Gogol’un *Palto* öyküsünü okuduğu bir sahne kurarak özsözde belirttiği eserin ana etkilene kaynağını açık eder. Başkişi insanlarla ilişki kurmakta başarısız, etki altına girmeye yatkın, korkak, edilgen ve zayıf kişiliği ile antikahraman kimliğine oturmaktadır. Bir şeye sahip çıkmayı beceremeyen, hiçbir konuda sağlam bir duruş sergileyemeyen, aşağılık duygusu ile benliği parçalanmış biridir. Kendine dönük betimlemeleri de bu yöndedir. Müdürünün karşısında kendini “sahibinden korkan bir köpeğe” (s. 28) benzetmesi bunun bir örneğidir. Benzer şekilde ev sahibinin onu evden kovuşunu da “köpek gibi kovulmak” (s. 50) olarak tarif eder.

Başkişinin ilk bakışta uyandırdığı intiba, onun antikahraman kimliğinin görünüşüne ne denli yansıdığını gösterir. Kahvehanede tanıştığı -ve diğer bütün roman kişileri gibi isimsiz bırakılan- adamın tarifi bu anlamda dikkat çekicidir:

“‘Çok iyi tanıyorum,’ sizi dedi. ‘Bakışlarındaki eziklikten, oturuşunuzdaki ürkeklikten, çekingenlikten, yüzünüzdeki -ne bileyim- bu sığınma özleminden, -kızmayın ama- ensenizin biraz uzunca oluşunun size verdiği rahatsızlıktan, sürekli yüzünüzle oynayışınızdan, daha bir sürü özelliğinizden sizi içimde bir yerde saklamış gibiyim.’”¹²¹

Başkişiyi ev arkadaşı olarak yanına alacak olan adam, onun hakkında dış görünüşünden, hâlimden tavrından yola çıkarak çıkarımlarda bulunur. “Yalnız, dertli,

¹²⁰ Watt, *Romanın Yükselişi*, s. 22.

¹²¹ Öz, *Odalarda*, s. 34.

bekar, titiz küçük bir memur” (36-37) olduğunu söyler. “İçine kapanık, hiç dostu olmayan, yerli yersiz kuşkularla insanlardan uzak duran, kadınlar hakkında pek bir bilgisi olmayan, kendini olduğundan çirkin bulan” (s. 38-39) biri olduğu tahmininde bulunur ki bunların hemen hepsi doğru tahminlerdir. Başkişi, dış görünüşü ve davranışları ile antikahraman kimliğini ele veren bir yapıdadır.

Romanın sonuna kadar kendini olumsuz ve aşağılayıcı nitelemelerle tanıtan başkişi, büyük bir özgüven sorunu içindedir. Yalnız evliliğinin ilk günlerinde kendine olan güveni biraz yerine gelir; oyuna getirildiğinin farkına varana kadar kendini “bir kadının kocası, bir ailenin reisi, bir evin sahibi, bir kiracının ev sahibi” (s. 92) olarak görür. Ne var ki bu süreç yalnız on gün kadar sürer. Karısının onu yanından kovmasıyla eski “sünepe ve korkak” kişiliği ile yeniden yüzleşir.

Romanın sonundaki yüzleşmede kiracı arkadaşı onu *Palto* öyküsündeki kahramana benzetir. Bu benzerlik yazarın, romanı yazarken yola çıktığı “esinlenme kaynağını” romana yerleştirme çabasının bir ifadesidir.¹²² *Palto*’nun başkişisinin antikahramanın gelişimdeki önemli örneklerden biri olması, romandaki başkişinin antikahraman kimliğinin altını çizer.

Kiracı arkadaşı onun üzerindeki değiştirici gücünü açıkça dile getirmekten çekinmez. Onun nitelemeleriyle romanın sonunda başkişinin antikahraman kimliği çerçevelenmiş olur:

“‘Her şey olabilir senden. Senden istenilen her tipte insan yaratılabilir. (...) ‘Biliyor musun, sen müthiş bir işkenceci de olabilirsin,’ dedi. ‘Müthiş bir ajan da. Elimden gelse seni işkenceci yapardım. Bir yığın puşt tanıdım. Onları bir bir karşına getirir, ibnelerin hepsini işkenceden geçirtirdim; bunu sana yaptırırdım. Elimden gelse cellat yapardım seni. O pezevenklerin iplerini bir bir sana çektirtirdim. Düşün dostum, hiç tanımadığın, hiç bilmediğin insanlara işkence yapacaksın. Keyfe bak sen. Güç iş. Ama biliyor musun sen yapabilirsin bunu. Çünkü senin hamurun bütün bu kimliklere açık.

[...]

Sen bir hamursun dostum. Hem tam kıvamında bir hamur. Testi çamuru gibi. Görüyorsun, sana yavaş yavaş bir biçim vermeye çalışıyorum. İnsanın bir biçimi olmalı, bir kimliği olmalı. Kimi insan kendi biçimini, kendi kimliğini kendi oluşturur; kimi insan da işte böyle, başkalarının yardımıyla biçimlenir. Bitkiler de böyledir, hayvanlar da. Evcilleşmiş bitkiler, evcilleşmiş hayvanlar, insan eliyle biçimlenip kimlik kazanırlar. Doğani içinde yetişenlerse özgürdür; onlar kişiliktir, kimliklerini

¹²²Yazarın önsözde belirttiği Çehov ve Dostoyevski etkisi hakkında söyledikleri için kendisiyle İnan Çetin tarafından yapılan söyleşiye bakılabilir: İnan Çetin, “Erdal Öz ile Düünden Bugüne”, *Adam Öykü*, Kasım-Aralık 1997, S. 13.

kendileri getirirler. Ne yazık ki sen onlar gibi değilsin. Seni evcilleştireceğim dostum.”¹²³

Broce Hood, “kendi kişisel seçimlerimizi yapıyor gibi hissedebiliriz ama pek çok örnekte bunlar aslında farkına bile varamayabileceğimiz dışsal etkiler tarafından kontrol edilir.”¹²⁴ der. Başkişinin roman boyunca yaşadığı psikoloji budur. Üstelik bu gerçeği en açık ve pervasız şekilde işitene kadar görmezden gelmekte ısrar eder. Bu gerçekle yüzleştğinde dahi etkili bir tepki gösteremez. Antikahramanın, kimliksizlik sorunun ortaya konulduğu bu parçada ona dair benzetmelerin hayvan, bitki, hamur gibi sözcüklerle sürüp gitmesi edilgenliğinin ve her türlü etkiye açık yapısının birer ifadesidir. Kimliğine dönük sorguları arasında kendine “Ben kimim?” yerine “Ben neyim?” sorusunu yöneltmesi bunun bir başka yansımasıdır. Karısının ve arkadaşının alay eder gibi onu “iyi insan” sıfatıyla anmalarını anlamlandıramaz. Burada antikahramanın “kötü olamayacak kadar iyi, iyi olamayacak kadar kötü” şeklinde nitelenen ideal ile kötülük arasında salınan niteliği bir varoluş sorgulaması içinde işlenir:

“Peki, ama niye ‘Ne iyisin’? Niye ‘İyi bir adamsın sen’? Niye, niye bunlar? Bu yapay övgüler niye? Ben iyi miyim? Peki ama iyi olmanın ölçüsü de? Ya da niye kötü değilim? Onlar iyi mi? Ben miyim kötü olan? Bu soruların yanıtlarını verecek gücüm yok. Yanıtsız sorular bunlar. Peki, ama ben neyim?”¹²⁵

Yabancılaşma başkişinin ana sorunlarından biridir. Romanın başından itibaren bu sorunun altı çizilir. Annesinin cenaze işleri için müdüründen para istediğinde karşısındaki insanın onun adına üzülmesine şaşırır. “Ölen kadının oğlu olan ben, daha annemin ölümü için bir damla bile gözyaşı dökmemiştim.” (s. 26) der. Ölüm karşısındaki acıya uzaklığı ile Albert Camus’un *Yabancı* romanının antikahramanı olan Meursault’a benzer bir yabancılaşma örneği gösterir.

Cenazeden döndükten sonra bir kahvehanede otururken içinden “duaya benzer bir şeyler” (s. 20.) geçmesini yadırgar. Kahvehaneden çıkar, lokantaya girer, soğuğa ve kar yağışına rağmen sokaklarda dolaşır. Annesinin olmadığı eve gidişini geciktirmeye çalıştığı bu süreçte onun ölümüne kayıtsız bir gün geçiriyormuş gibi davranmaya devam eder. Eve geldiğinde ilk iş olarak evden ona ait izleri silmeye

¹²³ Öz, *Odalarda*, s. 158-159.

¹²⁴ Hood, *Benlik Yanılsaması*, s. 183.

¹²⁵ Öz, *Odalarda*, s. 163.

girişir. Onun bütün eşyasını eskiciye vermek üzere bir köşeye yığar. Bir kahramandan beklenen yas halinden uzaktır. Ölenin hatırasını korumaya dönük alışıldık davranışların tam tersini sergiler:

“Duvarda asılı duran sarı çerçeveli resmini yakmıştım. Tahta sandıkta eski bir şeker kutusunun içinde sakladığı bütün fotoğraflarını yırtıp atmıştım. Odanın, mutfağın, helanın, taş aralığı onsuz kalan boşluğunda onu bana söyleyen bütün döküntü öteberiyi yok etmiştim. Anısı bile kalmasın istemişim. Boşalan odayı bir güzel süpürüp bol suyla yıkayıp silmiş, yatağımı ondan boşalan köşeye çekmişim.”¹²⁶

Hayatında somut varlığı ile gerçek bir iletişim içinde olduğu tek kişiyi de kaybeden başkışı bu durumun yol açtığı yalnızlık duygusunu kayıtsızlıkla aşmaya ve görmezden gelmeye çalışır. Evi bir çırpıda boşaltır, tek kişilik bir yaşama hazırlar, fakat bu boşluk duygusuyla baş etmekte de zorlanır. “Varlığına dayanamazdım, şimdi de yokluğuna alışamıyordum.” (s. 23) sözleri ile yaşadığı çelişkili duyguları açığa vurur. Burada söz konusu olan bir kayıptan doğan üzüntü değil, yalnız kalmaktan duyulan korkudur.

Çalıştığı dairede de arkadaşı yoktur. Çevresindeki insanlarla ilişkisi tanışlıktan öteye gitmez. Evdeki boşluğa ve yalnızlığa katlanamadığı için, sık sık kahvehaneye gitmeye başlar. Yoldan gelip geçenleri izlemeyi huy edinir. Doğrudan bir ilişki kuramadığı insanları uzaktan seyrederek kendisini bu canlılığın içinde duymaya çalışır. Kahvehanenin, sokağın kalabalığı ve gürültüsü içinde yapayalnızdır. Bir yandan maddi sıkıntı içindedir ve evini ısıtacak parası dahi yoktur. Kahvehanenin sıcak ortamı bu yüzden daha çekici bir hale gelmiştir.

Bir gün kahvehanede herkesin ilgisini çeken tavırlarıyla onu çok rahatsız eden, alaycı ve itici bulduğu bir adam ona selam verir. Adamın kendisini küçümsediğini düşünse de buna tepki vermez. Alışık olmadığı şekilde çevre masalardaki insanların bakışlarını ona yöneltmeleri de onun için ayrı bir rahatsızlık sebebi olur. “Sanki garip, ilk kez görülen bir hayvana bakarlarmış gibi” (s. 33) olduklarını hisseder. İnsanların ona “gülen, alay eden, aşağılayan yüzler” (s. 146) ile baktığını düşünür. Karşılaştığı bakışları anlamlandırma şekli antikaahramanın kendine dönük değerlendirmelerinin ve sorunlarının bir yansımasıdır. Simmel’in bakışların nesnesi olma hali ile ilgili tespitleri bu noktada başkışının durumunu açıklayıcı bir nitelik taşır:

¹²⁶ Öz, **Odalarda**, s. 18.

“Bir kişinin bakışı ya da ses tonuyla, sırf fiziksel olarak bizimle aynı odada bulunuyor olmakla verdiği duyu izlenimi, bizde hoşlanma ya da hoşlanmama, yüceltilme ya da aşağılanma, heyecan ya da sükûnet hisleri uyandırır. Bütün bunlar diğer kişiyi tanımaya ya da belirlemeye hizmet etmez: O oradayken ve ben onu gördüğümde kendini iyi ya da kötü hisseden tek kişi benimdir. Duyu izleniminin gelişimi ötekine dair bir bilgi aracı haline gelir gelmez öbür yönde devam eder: O kişiye dair gördüklerim, duyduklarım ya da hissettiklerim artık sadece üzerinden nesneme ulaştığım köprüdür.”¹²⁷

Başkişinin üzerinde hissettiği bakışlar onun kendine dönük bakışının ortaya çıkmasının bir aracı konumundadır. İnsanlarla iletişim kurmaktan, topluluğun bir parçası olmaktan uzaklığı ona kendini “garip bir hayvan” gibi hissettirir.

Bu iletişim problemi evlendikten sonra da sürer. Karısıyla olan ilişkisi tek taraflıdır. Kadınla iletişiminde konuşan ve kendini anlatmaya çalışan taraf hep kendisi olmuştur. Onunla kurmaya çalıştığı diyaloglar zorunlu birer monoloğa dönüşerek sonlanır. Kadın ise ısrarlı bir sessizlikle zorunda kalmadıkça tek bir sözcük etmemeyi sürdürür. Başkişi zamanla bu durumu kabul eder. Aynı evi paylaşan fakat, birbirine yabancı olan iki insan olmaktan öteye geçemezler. Yalnız sofrada bir araya gelirler ve neredeyse hiç konuşmazlar. “Anlamıyor muydu söylediklerimi, bilmiyorum. Hiçbir tepki göremiyordum yüzünde.” (s. 124) sözleri ile onun kayıtsızlığına şaşırır. Bu tek taraflı iletişim çabası başkişiyi acınası bir duruma sokar.

Kahvehane arkadaşı insanlara üstten bakan, eleştirel bir yönü olan, uyumsuz, fakat özgüveni sayesinde etkili bir kişilik olarak çizilir. Başkişi “tutucu, dar görüşlü küçük bir kasabada öteki insanlardan farklı” (s. 46) olduğunun farkındadır ve yeni tanıştığı bu adamı kendine benzer bir ayrıksılık içinde görür. Farklılık noktasındaki ortaklıklarına rağmen kişilik olarak birbirine tamamen zıt çizilmişlerdir. Başkişi ne kadar pasif, sessiz, silik, etkisiz ise kahvehane arkadaşı o kadar gürültücü, dikkat çekici, etkileyici ve girişkendir. Başkişi, kendisinde eksik olan yönlerin çekiciliğinin etkisiyle ilk kez biriyle arkadaş olmak ister. Başkişi ile yeni arkadaşı arasında Rene Girard’ın “özne-dolayımlayıcı-nesne”¹²⁸ arasında tespit ettiği gerilimden doğan bir ilişki oluşur. Başkişi dolayımlayıcı konumuna yerleştirdiği bu adama hem hayran olur, hem de ona karşı korkuyla karışık bir tedirginlik duyar:

“Korkuyordum bu adamdan. Bunu dün gece anladım. Dün gece onunla uğraştım durdum. Ona karşı büyük bir hayranlık duyduğum doğrudur, ama bunun bir tür

¹²⁷ Simmel, **Bireysellik ve Kültür**, 221.

¹²⁸ Girard, **Romantik Yalan ve Romansal Hakikat**.

çekingenlik, bir tür korku olduğunu anladım sonunda. Çok güçlü biriydi. Sanki karşısındakini ezmek için yaratılmıştı.”¹²⁹

Onun kaldığı eve kiracı olarak giderken de dolayımlayıcısı karşısındaki etkisizliğinin farkındadır. “Götürüyordu beni. İşte oyun yine benim yenilgimle sona ermişti. (...) Akıntısına kaptırmıştım kendimi bir kere, sürüklenip gidiyordum.” (s. 62) sözleriyle ifade ettiği üzere giderek onun etki alanına daha fazla girer.

Başkişi, kahvehane arkadaşıyla aynı eve taşındıktan sonra kendisini daha da ezik hisseder. Arkadaşına duyduğu hayranlığın ve örtük öfkenin altında “o olma” arzusu yatmaktadır. Böylece kendi kişiliğindeki zayıflıklardan kurtulmayı ve bir “kahraman”da bulunması gereken güçlü yönleri edinmeyi umar. Ne var ki bu arzu bir antikahramanın sonuçsuz öykünmelerinden biri olmaktan öteye geçemez. Aksine günden güne onun karşısında bir “oyuncak”a döner. Aşağılık kompleksi içinde bir dolayımlayıcı olarak konumlandığı arkadaşının kendisine söylediği sözleri, ev sahibi kadını etkilemek için yerli yersiz kendi cümleleri gibi tekrar eder:

“Evet, ben de tıpkı sizin gibi, kimsesi olmayan, bir tek can dostu, bir tek konuşup dertleşecek arkadaşı olmayan bir ‘yalnız’ kişiyim. Babamı hiç tanımadım. Hiç bilmiyorum onu. Annem mi? Onu toprağa vereli daha bir ay olmadı. Başka kimsem yok. Kolay değil. Ben de sizin gibi sıkılan biriyim. İçine kapanık biriyim. Sıkılmak benim ülkemdir. Evet, insanın bir sıkıntısı olmalı aslında. Sıkılmayan, sıkılmayı bilmeyen insanları hiç sevmem. Ot gibidir onlar.”¹³⁰

Kendini “yapayalnız olduğum kadar insansızdım da” (s. 84) sözleri ile betimler. Yalnızlığına roman boyunca pek çok defa vurgu yapılır. “Dolapla, masayla, su şişesiyle konuştuğum olur. Çok yalnızım.” (s. 89) diyen başkişi, insanlarla kuramadığı iletişimi eşyayla konuşarak tamamlamaya çalıştığı bir zavallılık içindedir. Bu çıkmazdan kurtulmak, aynı zamanda da özlemini çektiği kadın bedenine kavuşmak için ev sahibi kadının ayaklarına kapanarak evlenme teklif eder. Kadının suskunluğuna ve soğukluğuna rağmen arkadaşının arabuluculuğuyla evlenirler. Yalnızlık ve aşağılık duygusu kısa bir süreliğine kaybolur. Fakat arkadaşından hamile olan kadın, daha on gün geçmeden onu kendi odasına kovar ve bir daha kendisine yaklaştırmaz. Kocasının ısrarları karşısında onu “yüreksizin teki” (s. 98) olmakla suçlar. Böylece aşağılık ve yalnızlık duygusu eskisinden de ağır bir şekilde geri gelir.

¹²⁹ Öz, *Odalarda*, s. 61.

¹³⁰ A.e., s. 81.

Kiracı arkadaşının evin içinde atletle dolaşması, her yemekte yanlarında olması gibi davranışlarına içten içe kızdığı, karısını ondan kıskandığı halde bunu belli edemez. Evde edilgen bir rolü vardır. Evin erkeği olamadığını, yabancı ve sığıntı olmaktan kurtulamadığını kendine itiraf etmekten kaçır. Bu durum uykularını kaçırır, ama eyleme geçemez. Sanki kendisi hatalı gibi çekingen ve sessiz kalır. Öyle ki arkadaşının, sabaha karşı karısının odasından çıkıp üst kattaki odasına gittiğini duyduğu ve gördüğü halde tepki gösteremez. Odasına kapanıp ağlar. Ertesi gün karşılaştıklarında arkadaşının pervasızlığı karşısında daha da ezilir:

“Onu bir tür hayranlıkla izliyordum. Gözümün önünde karımın koynundan çıkarken gördüğüm bu adama karşı işte yine çaresiz, suskun oturuyordum eşikte. Elimden hiçbir şey gelmiyordu. Her zamanki gibi yine hiçbir şey yapamadım. Kendimi değiştiremiyordum. Ben buydum. Karımı da belki bu yüzden yitirmiştim. Onun da bu adamdan farkı yoktu. Onunla yatıyordu. Hem de gözümün önünde yapıyordu bunu.”¹³¹

Bir sonraki gece karısı ile arkadaşının yine aynı odada kaldığını bildiği halde açık bir tepki ortaya koyamaz. Tek yapabildiği olduğu yerde sıkıntı terleri dökmek, kapılarının önünde gürültü çıkarmak ve kendini gecenin ortasında sokağa atmak olur.

Karısının hastalanma sürecinde de üç kişiden dışarıda kalan kendisi olur. Kiracı arkadaşı karısının odasına yerleşip kadına bakar, doktorlar getirir, ilaçlarını takip eder. “Benim yapamadığımı yapıyordu. Müthiş bir adamdı.” (s. 150) dediği arkadaş karşısındaki “yenik” durumu giderek daha da belirginleşir. Kiracı başkışı artık çekinmeden doğacak bebekten “kızımız” (156), kadından da “karımız” (s. 155) diye bahsetmeye başlar. Sonunda karısının kendisinin de “kadını” olduğunu yüzüne söyler ve ona bir daha dokunmasını yasaklar. Antikahramanın tepkisizliği bu düzeyde de sürer. Arkadaşı her şeyi olanca açıklığı ile söylemekten çekinmediği halde “Bu akşam çok mu içtiniz?” diye sorarak anlamazlığa vurmaya çalışır. Adeta bir aptal rolüne bürünür:

“Bak şimdi kalkıp bu odadan çıkacağım, onun odasına geçeceğim. Gözlerinle göreceksin bunu. Soyunup koynuna gireceğim. Doğum bu kadar yakın olmasa, onunla sabaha kadar sevişirdim. Yani senin karınla.”

Başımı bile kaldıramıyordum. Ayaklarımı oynuyordum.”¹³²

¹³¹ A. e., s. 115.

¹³² A. e., s. 159.

Başıkişi kendisinin “nasıl zavallı, nasıl ilkel, nasıl aşağılık” olduğunu düşünür ve arkadaşının kendisi için yaptığı “tam kıvamında bir hamur” benzetmesini yerinde bulur. Bu halini bozguna uğramış, kahraman olamamış bir kumandana benzetmesi de onun antikahramanlığına bir başka telmih niteliğindedir:

“Sanki herkese kırgınım, küskünüm. Sanki bütün ordularım bozguna uğramış, bütün silahlarım elimden alınmış, bütün cephelerde yenilmişim, tek başıma kalmışım. Kaçıp bir kovuğa gizlenmişim.

Aslında ben hep bu kovuklarda yaşadım. Gizlenmem yeni değil, kovuk da yeni değil. Alıştığım, bildiğim şeyler bunlar. İşte yine kovuğumdayım, odamda tek başımayım.”¹³³

Kovuk ile özdeşleştirilen oda metaforu antikahramanın dış dünyadan soyutlanışını, aşağılanma ve eziklik içinde yalnız biri olarak yaşamayı kabullenişini anlatır. Bayram olduğu halde odasından dört gün boyunca çıkmaz. Artık onu yemeğe dahi çağırıyorlardır. Günlerce çırılçıplak bir halde dört duvar arasında dolaştığının dahi farkında değildir. Zaman zaman her şeyi değiştirecek bir atılımında bulunmayı hayal eder, fakat kısa sürede bu gücün kendisinde olmadığını kabul eder. Kendini “sünepe ve korkak” olarak betimler.

Antikahramanın özelliklerinden bir diğeri olan çelişki, başkişide gözlenen önemli niteliklerden biridir. Kirasını ödeyemediği evden, ağır hakaretler duyarak kovulunca bütün gece yorganın altında ağladıktan sonra sanki olumsuz hiçbir şey yokmuş gibi davrandığı bir güne uyanır. Kendine bir ev aramaya başlar. Karnını doyuracak parası dahi yoktur. Bu kötü durumundan doğan sıkıntılarını baskılayarak hem kendini hem çevresindekileri mutlu, uyumlu, iletişime açık, maddi anlamda yeterli biri olduğuna ikna etme çabasına girer. Mesai arkadaşları ile ilk kez diyalog kurmaya çalışır. Davranışları ile iç dünyası arasındaki bu çelişki, başkişinin maruz kaldığı aşağılanmayı unutmak için giriştiği bir oyun gibidir.

Çelişkilerle dolu ruh dünyası aldatılma karşısında verdiği tepkilerde bir kere açığa vurulur. Karısına ve arkadaşına duyduğu öfkeyi dışa vuramayacak kadar pasif ve korkaktır. Böyle büyük bir mesele karşısındaki tepkisizliğine rağmen bakkalla giriştiği basit bir ödeme kavgasında “budala yerine konduğu” (s. 143) gerekçesiyle aşırı tepki göstermesi antikahramanın tepkilerinin dengesizliğini gösteren bir başka örnektir.

¹³³ A.e., s. 161.

İç dünyasındaki kavga ile davranışları birbirine aykırılık gösterir. Başkasından gebe olan karısı ile arasının düzelmesi için çabalar. Kendini, “düşüncesiz, soysuz, iğrenç biri” (s. 123) olmakla suçlar. Karısıyla yeterince ilgilenmediği için kendine kızar. Her şeyi sineye çekip gözyaşları arasında karısından özür diler, “her şeye yeni baştan başlamak” için yalvarır. Benzer şekilde kin duyduğu kiracıyı da birkaç gün görmediğinde özlediğini söyler.

Bütün bu özellikleri ile başkişi, Türk romanında dikkat çeken antikahraman örnekleri arasındaki yerini alır. Erdal Öz, bu romanıyla ilerleyen yıllarda “faşizm mikrobuna karşı çıkmaya çalıştığı”¹³⁴ nı söylediği *Yaralı* romanında karakter çizimini yeniden “kahraman” a yönelen bir direnen insan modeli etrafında yapar. Bu yönüyle Attila İlhan’ın *Sokaktaki Adam*’dan *Kurtlar Sofrası*’na uzanan süreçteki antikahramandan kahramana doğru olan seyrinin Erdal Öz için de geçerli olduğunu söylemek mümkündür.

4.7. “Bir Robot”: Gözlemci

Salâh Birsel’in *Dört Köşeli Üçgen*¹³⁴ adlı romanı Türk edebiyatındaki en ilginç antikahraman örneklerinden birini barındırır. Romanın sonunda Ağustos-Ekim 1957 tarihi not düşülmüştür. Fakat basım yılı olarak 1961 tarihi verilmektedir. Bu tarihler Salah Birsel’in içinde bulunduğu edebî ortama göre marjinal bir antikahraman örneğini bir öncü niteliğinde verdiğini gösterir. Yazarın tek romanı olan eser, uzun yıllar fark edilmemiş ve adeta unutulmuş hâlde dikkatlerden uzak kalmıştır. 2018 yılında Mehmet Güreli yönetmenliğinde sinemaya uyarlanması ile hakkında konuşulmaya ve tanınmaya başlayan *Dört Köşeli Üçgen*’in başkişisi bir antikahramandır.

Kendini Gözlemci olarak tanıtan ve bunun dışında ne ailesi ne geçmişi hakkında hiçbir şey söylemeyen başkişi, Türk edebiyatının öncü antikahramanlarından biridir. Başlangıçta bekçilik yapan, yaptığı gözlemler yüzünden röntgencilikle suçlanarak işinden kovulan ve ilerleyen süreçte her yerden kovulan insan olma hâli devam eden başkişi, yaşam felsefesini noktasına taşır. Önünü alamadığı bir

¹³⁴ Salâh Birsel, *Dört Köşeli Üçgen*, 3. Bs., İstanbul, Sel Yayınları, 2012. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

gözlemcilik hastalığına tutulmuştur. Gözlemleri esnasında ironik bir tebessüm eşliğinde okunan keskin eleştiriler yapar. Jonathan Crary, gözlemci kimliğini Batıda 19. yüzyılda görünürlük kazanan “yeni bir özne ve birey tipi”¹³⁵ olarak açıklar. Bu kimlik modernleşme süreçlerine içkin bir profil olmakla birlikte eleştirel bir dış mercek görevini de yerine getirir. Romanın ironik diliyle kendini kolay kolay ele vermeyen bir yapıya sahip olduğuna vurgu yapan Esra Karlıdağ, “Anlam ironik dilin egemenliğinde gerilere saklanmış ve her ne kadar okurun ilgisi canlı kalsa da, cümleleri tam olarak özümsemek için anlamı dönüştüren karşıtlıklara dikkat etmek gerekir.” der.¹³⁶ Gözlemci sanat, bürokrasi, iş dünyası gibi pek çok alanda yaptığı gözlemlerle toplumun çarpık yönlerini açığa vurur, fakat bunu yaparken romanın merkezini parçalanmış bireysellik sorunundan uzaklaştırmaz. Behçet Necatigil, söz konusu roman ile ilgili olarak şu dikkatleri sunar:

“İşi Tütün Yaprakevi deposunda bekçilik olan bir gözlemci’nin toplumun türlü katlarını gözlemleriyle eleştirdiği, türlü töreler üzerine fikirler yürüttüğü roman, alışlagelmiş roman biçimleri dışında bir kuruluş gösteriyor; olaylara değil, düşünce ve yorumlara yaslanıyor. Özellikle sinema ve edebiyat dünyamızın iç yapısını yansıtan bölümleri çok ilgi çekici ve homur dolu eserini yazar, entelektüel roman diye tanımlamaktadır.”¹³⁷

Gözlemci, gözlemlerin hem bedeninden hem de bilincinden taşmasıyla onlardan kurtulmak için türlü çarelere başvurur, fakat başarılı olamaz. Her seferinde başını daha büyük bir belaya sokar. Sonunda bir fırıncıyı gözlem amacıyla yakmaya çalışırken yakalanınca akıl hastanesine yatırılır. Burada da şiddetli şizofrenik haller yaşar. Hayatı alt üst eden bu gözlemlerden sıyrılamayınca onlarla barışık yaşama yolunda kendini ikna eder ve hayatını karnını doyurmak ve gözlem yapmak için girip çıktığı kısa süreli işlerle evsiz, yersiz yurtsuz bir hâlde sürdürür. Bazen sokaklarda bazen dağ başlarında yatar kalkar bir duruma düşer. Roman, gözlemcinin kendisini iğrenç bir sapık, zavallı, meczup, röntgenci olarak niteleyen insanlara karşı bir sayıklama içinde, “Dinleyin beni... Ben bir gözlemciyim, uluslararası bir gözlemci. Dinleyin beni...” (s. 128) şeklinde son bulan inleyişi ile noktanır.

¹³⁵ Jonathan Crary, **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev.: Elif Daldeniz, 3. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 29.

¹³⁶ Esra Karlıdağ, “Türk Romanında Gülmece, 1950’den Günümüze”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017, s. 449.

¹³⁷ Necatigil, **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**, s. 129.

Gözlemci, klasik bir kahramandan beklenen davranış ve dürtülerin tam tersi yönde hareket eder. Öncü, çalışkan ve girişimci biri olması beklentisini karşılamadığı, kendisinde “dişe gelir bir yön bulamadıkları” için çevresi tarafından dışlanmaya başlanır. Buna karşın o da çalışkan, anlayışlı, zeki gibi nitelikleri ile öne çıkan kişilere aşağılayıcı bir bakışla yönelir. Bu gibi insanlar karşısında geliştirdiği “sinirlenmemek, heyecanlanmamak, duygulanmamak” (s. 8) şeklindeki tavır bir kayıtsızlık hali olarak belirginleşir. Panoptik bir anlayış içinde her şeyi gören göz olma rolünü kendine biçmekle birlikte bu bakışı dolayısıyla etrafına giderek yabancılaşır:

“Kimileri de bana acıyordu:

- Bir kıyıya çekilip insanların nasıl yürüdüklerini, nasıl yemek yediklerini, nasıl çocuklarını okula götürdüklerini, nasıl kendilerini sekiz katlı apartımanlardan aşağı attıklarını, nasıl otomobil satın aldıklarını seyredeceğine, atıl, çalış, kendini göster, zenginliklerini ortaya koy!

Ben bu gibilerin sözlerine bana mısın demiyordum.”¹³⁸

Gözlemci ise iş yerinde, sokaklarda, plajlarda gözlem yapmaya adar. Pencerelerden ev içlerini budak deliklerinden giyinme kabinlerini ve tuvaletleri gözetler. Bu gözetlemeler dolayısıyla röntgencilikle suçlanmasına büyük tepki gösterir. Yalnız elleriyle, kulaklarıyla, gözleriyle, zihniyle değil giderek adeta bütün hücreleriyle gözlem yaptığını, bu gözlemlerin sayısının her an katlanarak binlercesinin benliğinden taşıtığını duyar. Bu gözlemler katmanlaşarak gözlemlerin gözlemleri, gözlemlerin gözlemlerinin gözlemleri gibi bir döngüye girerler. Dahası söz konusu gözlem hali zamanla insanlarla sınırlı olmaktan da çıkar. Bütün bir evren, canlı ve cansız her şey onun gözlem nesnesine dönüşür. Kendisini “uluslararası bir gözlemci” olarak nitelemesinin altında da bu kapsayıcılık vardır. Bu haliyle bir kamera merceğine dönüşen antikahraman, bireyin “modern edebiyatın hem nesnesi hem de sahnesi”¹³⁹ olma halini örnekler.

Peyami Safa “Kahramansız Roman” başlıklı yazısında bugünün romancısını ve kahramanını tarif ederken adeta Salah Bırsel’in Dört Köşeli Üçgen’indeki Gözlemci’yi betimliyor gibidir:

“Bugünün romancısı biliyor ki, fedakâr yok, fedakârlık vardır; nankör yok, nankörlük vardır ilh... Kazık gibi sabit ve ruhumuzun dibinde kakılı şahsiyete inanmıyor; ancak, onun sonsuz, hudutsuz değişiklikleri arasındaki ruhî vakıaları yakalamaya,

¹³⁸ Bırsel, **Dört Köşeli Üçgen**, s. 6.

¹³⁹ İhsan, **Modern Kahramanın Düşüşü**, s. 1.

anlamaya izah etmeğe çalışıyor. Bugünün romancısının tespiti uğraştığı şey kalıp seciyeler değil, saniyede yüz bin tahlil ve terkip yapan ruh karışıklıklarının tezatlardır, küçük anlarıdır. ‘Tip’ denilen şey artık ya ‘Fantoma’ gibi cinayî romanlarda, yahut da Beberuhi Razakı Bey gibi Karagöz kitaplarında kaldı. Eski edebiyatın roman kahramanları da nerede ise bu kafiye takılmak üzeredirler.”¹⁴⁰

Safa’nın sözünü ettiği “saniyede yüz bir tahlil ve terkip yapan ruh karışıklıkları” ve onların çelişkileri altında savrulan Gözlemcinin gözlem tutkusunun emri altında giderek kimliksizleşir. Tip olmaktan çıkmış olmakla birlikte bir bire olarak var olmayı başaramamıştır. Onu tanımlayan ve diğer insanlardan ayıran tek şey bu hastalıklı gözlem yapma eğilimi olur. Hayatında başarı gösterdiği, ideal olarak çevresince onaylanan hiçbir şey yoktur. Başkişinin kendine önce bir eğlence, sonra görev sonra da yaşama gayesi olarak görmeye başladığı gözlemleri onun bütün özelliklerini silmiştir. Bir sıfat olan gözlemci ifadesinin isim olarak kullanılmaya başlanması onu isimsiz antikahramanlar arasına sokar.

Bir hobi olarak başlayan gözlemleri alışkanlıktan öte bir tutkuya dönüşen Gözlemci, başka her türlü ilişki ve faaliyetten kendini çekerek bir soyutlanma sürecine girer. İnsanların ve yaşadığı dünyanın türlü çelişki ve çirkinliklerini görmek onun çevresine yabancılaşmasına neden olur. Uykusunda dahi gözlem yapmaya, kendi kendini gözlemlemeye başlar. Bu kendi üstüne kapanma hali içinde her ne kadar bütün vaktini çevresini gözlemlemeye ayırsa da bu çevre ile iletişimi bir sinema filmini izlemek gibidir. Bu gidişat karşısında, “Gözlemler beni bir yalnızlığa, bir iç dünya çölüne, bir boşluğa sürüklüyordu. Güngüne yaşama ipliklerim kopuyor, ayağımın altındaki toprak kayıyor, çabalarım tantuna gidiyordu.” (s. 46) serzenişinde bulunsa da bir yandan bu yalnızlıkta kutsal bir taraf bulur: “Gözlemci olmaya boyun eğmenin bir derviş, bir evliya, bir peygamber işi olduğuna inanıyor” (s. 46) oluşu ile çelişkili duygu dünyasını ortaya serer.

Gözlemleri dolayısıyla Tütün Yaprakevi’ndeki bekçilik işinden kovulmasına aldırılmaz. Bunu, “yeryüzündeki gözlemcilik görevimin daha iyi gerçekleşmesi için Tanrı’nın düzenlediği bir olay” (s. 56) olarak tarif eder. Fabrikadaki işi zaten onun gözünde bir “uşaklık”tır. Öte yandan gözlemcilik sayesinde “özgür bir insan” olduğunu hatırladığını savunur. İnsanların özgürlükleri ile iktidar ilişkileri üzerine düşünen Temel Demirel, Foucault’un görüşleri doğrultusunda bireylerin davranış ve

¹⁴⁰ Safa, **Objektif**, s. 228.

düşüncelerini yönetme bilimi olarak ele alınan iktidar kavramının “görme” ve “gözetleme” ile organik bir bağı olduğunu hatırlatır.¹⁴¹ Bu noktada Gözlemci, gözetlenen bir birey olarak karşı eyleme geçmiş eleştirel bir tavır içinde değerlendirilebilir.

Gözlemci, marjinalleşme yolunda her adımda biraz daha uç gözlemlere başvurur. Fakat bütün bu gözlemlerin belli bir amacı yoktur, aksine gözlemlerin nesnel olmasına azami dikkat gösterir. Ona göre, “Gözlemlerden sonuç çıkarmak ise tehlikelidir, çok tehlikelidir. Hele kendi gözlemlerinden sonuç çıkarmak, bu, bütün bütün tehlikelidir.” (s. 45) Gözlemlerin anlam kazanmasını sağlayacak sonuçlar çıkarmaya kesinlikle karşıdır. Bu tavrı ile Gözlemci, mekanik bir tarayıcı gibi anlam yüklenmemiş görüntüler, sesler, davranışlar ve oluşlar arşivi oluşturuyor gibidir. “Bir hesap makinesinden, bir bilgisayardan hiç mi hiç başkalığım kalmamıştı.” (s. 57) diyen Gözlemci “bir robot haline geldiğini” fark eder. Ne var ki artık bu durumdan kurtulmak için de bir direnç göstermez, tutkusu onu ele geçirmiştir. Çünkü bu yakınmalarıyla eş zamanlı ve çelişik olarak kendini gözlem koleksiyonun hacmi dolayısıyla Harunreşit’ten daha zengin bularak mutlu olur.

Röntgencilüğün bir suç ve “skoptofilyak” adında hastalık oluşu ile ilgilenmez, çünkü röntgenci kimliğini asla kabul etmez. “Röntgenci seyrettiği şeyden, gözlemci ise seyretme işinden hoşlanan biridir.” (s. 59) Bu tanımı ile kendini bir çeşit flanör ilan ediyor gibidir. Genel anlamıyla flanörün bakışı, modernizmin insan yaşamını endüstri materyaline dönüştürme hareketine tepki ve savunma anlamlarına gelen duruşunun oluşmasında etkilidir. Çünkü bu derinlemesine bakış altında her şey ve herkes transparan bir görünümde. Gözlemci de modernliğin yıkıcı yapıcılığındaki ayrıntıları yakalayan bir flanör gibi, bize bir sanatçı duyarlılığı ile modernizmin resmini çizer, fakat bunu açıktan değil, ironik bir anlatımla yapar. Artun, “modern, öznel görme/gözetleme kültürü” olarak ifade ettiği yeni alımlama şeklini şöyle açıklar:

“19. yüzyılla birlikte görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin -örneğin doğanın- oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir. Görme, bakılanın/görülenin temsiline, taklidine, hakikatine olan bağımlılığından kurtulur – ‘liberal’leşir. Referanslarından kurtulur ve özerkleşir. Dışarıdaki bir kaynağın

¹⁴¹ Özbudun vd., **Yabancılaşma Ve...**, s. 264.

dayatabileceği otorite, hiyerarşi ve normlar böylelikle erir. Belirleyici olan, herkesin baktığında kendi kurduğu imgedir.”¹⁴²

Gözlemciliği bir meslek ve kazanılması güç bir nitelik olarak görür. Ona göre “Gözlemci bir filozoftur. Bir bilge, bir ahlakçı, bir öğretmendir.” (s. 59) Böylesine bağlı olduğu gözlemcilik onun için temel bir kimlik, varoluşunun özü durumundadır. Fakat bu kimliği taşıırken sürekli olarak antikahramanın temel problemlerinden biri olan çelişki ile boğuşur. “Kendi gözlemlerinin çukuruna kendi batmış biri” (s. 89) olarak bu durumdan çıkmak ister.

Gözlemlerine söz geçiremez bir duruma geldiğini, bunun sağlığını fena halde bozduğunu, “böylesine öldürücü bir hamallığı yürütemeyeceğini” (s. 91) kabul ettiğinde ise bir psikiyatra gider. “Bütün sağlığını yitirmiş bir adam” olduğunu anlatır. Doktorun herhangi bir tıbbi teşhis koyamaması sonrasında gözlemlerinden kurtulmak için onları satmaya başlar. Ev hanımlarından öğrencilere, tüccarlardan milletvekillerine toplumun her kesiminden insan gözlemlerini almak için sıraya girer. Fakat zamanla gözlemlerde yazan toplum ve insan gerçekleri rahatsız edici bulunduğu için tehdit edilmeye başlanır. İş yerinin taşlanmasıyla sonra gözlemlerini satarak onlardan kurtulmanın da artık mümkün olmayacağını anlamış olur. Her an bütün uzuvlarından gözlemlerin taşıdığını hissederek yeniden doktorlara başvurursa da bir sonuç alamaz. “Kimsesiz, parasız bir gözlemci” (s. 102) olarak günü geçirmek için çalıştığı fırında, fırıncıyı gözlem amacıyla ateşe atmaya kalkışmasından sonra “gözlemlerine akıl erdiremeyen insanlar” (s. 106) tarafından Bakırköy Akıl Hastanesi’ne yatırılır. Burada toplumun müdahalesi devreye girmiştir:

“Deli topluma ‘yabancı kişidir. Toplum bu anarşik unsurdan kurtulmaya karar verir. Kapatma, hastanın reddi, saf dışı bırakılmasıdır. Toplum psikiyatristten hastayı topluma yeniden katılmaya uygun hale getirmesini ister. Psikiyatrist, polisin yardımcısı, toplumun koruyucusudur...”¹⁴³

Geleneksel anlatılarda toplumun koruyucusu olan kahraman, kendisinden korunmak için toplumdan izole edilen kişi olarak antikahramana dönüşmüştür. Akıl hastanesindeki sürecinin anlatıldığı kısım “Dört Köşeli Üçgen” adını taşır. Romana adını veren bu ifade, okurun bu kısma olan dikkatini artırıcıdır. Gözlemcinin akıl

¹⁴² Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, s. 39.

¹⁴³ Frantz Fanon, **Yabancılaşma ve Özgürlük Üzerine Yazılar**, Çev.: Kahraman Çayırılı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2020, s. 231.

hastanesindeki günleri tam bir soyutlanma halinde geçer. Bu, yalnız çevre ile ilişkinin kesilmesi anlamında fiziksel ve iletişimsel bir soyutlanma durumu değildir. Gözlemci aynı zamanda kendi kendisine karşı da soyutlanır. “Kendi dışında bir insan” olduğunu hisseder, “kendi bedenine uzaktaki bir nesne” gibi bakar. (s. 108-109) Bu noktadaki kendine yabancılaşma düzeyini “bedenimin karşısında bir yabancı, bir evde ilk kez geceleyen bir konuk gibi duruyordum.” (s. 109) sözleri ile dile getirir. Kapatıldığı hastane odasında günlerini her biri birbirine yabancı olan iç ben’leri ile diyaloglar kurarak geçirir. Diyaloglarda matematik kesinlikler ve mantık kuralları silinmiştir. “Dört köşeli üçgen” ifadesi de önermelerden biri olarak işlenir.

Gözlemcinin hastanedeki kapatılma sırasında gerçeklik ile bağının iyiden iyiye koptuğu görülür. Nevrozun ileri bir aşaması olarak nitelenen psikoz durumunda gerçeklikten kopma eğilimine ve şizofreniye Terry Eagleton şöyle açıklık getirir:

“Egonun nevroz durumundakinin tersine bilinçdışı arzuyu kısmen bastıramadığı, dolayısıyla bu arzunun hükmü altına girdiği psikoz durumuyla baş etmek çok daha zordur. Psikozda ego ile dış dünya arasındaki bağ kopar ve bilinçdışı alternatif, kuruntu ürünü bir gerçeklik oluşturmaya başlar. Başka bir deyişle psikozlu hasta, paranoya ve şizofrenide olduğu gibi temel noktalarda gerçeklikle temasını kopartmıştır. Nevrotik hasta kolunun uyuduğunu sanabilir, psikotik hasta ise kolunun fil hortumu olduğuna inanır. ‘Paranoya’ az çok sistematik bir kuruntu durumudur. Freud’a göre sadece eziyet görme kuruntusu değil, kıskançlık ve büyüklük kuruntusu da paranoya kapsamına girer. [...] Şizofreni gerçeklikten kopma ve aşırı derecede fakat az da olsa sistematik olarak fantezi üretmek kendine dönme durumudur: Adeta bilinçdışı aruz yani ‘id’, çoğalarak, fikirler arasında duygulanımsal (kavramsal değil) ilişkiler, mantıkdışı, karmakarışık düşünce bağlantıları kurarak bilince dolmuş gibidir.”¹⁴⁴

Gözlemci akıl hastanesine kapatılmasıyla psikotik ve şizofrenik haller yaşamaya başlar. Bedenin enine ve boyuna genişleyip odalara ve binaya sığamaz hale geldiği şikayetleri ile doktorları çaresiz bırakır. Bu noktadan sonra bir sayıklama evresine girer. Yaşadıklarının gerçekliğini kavrayamaz bir hal alır:

“Akıl hastanesindeki o umulmadık sonun, gerçekten benim başımdan geçip geçmediği çok su götürürdü. Yalnız o mu, gözlemleri satmağa kalkışan, Dumanlı Recep’in tiyatrosunda Kanlı Nigâr oyununa çıkan, cırcırböceklerini kovalayan, İshak Ustayı üç yüz derece sıcaklıkta gözlem altına alan kişinin de ben olup olmadığını açıkça bilemiyorum. Hani, serüvenimin nerede başladığını bile çıkaramıyorum desem doğru olur.”¹⁴⁵

¹⁴⁴ Eagleton, **Edebiyat Kuramı**, s. 168-169.

¹⁴⁵ Bırsel, **Dört Köşeli Üçgen**, s. 120-121.

Hastaneden çıktıktan sonra “yeryüzünde bel bağlanabilecek tek gerçek” olarak gördüğü gözlemlerine yeniden dönen Gözlemci’nin ilkesi “Gözlem yapıyorum, demek varım!” sözü ile ifade edilir. Her şeyin, herkesin gözetlendiği modern toplumda gözlemci olmayı, böylece bir anlamda gözlenmekten doğan sıkıntıyı görünmez kılmayı dener. Fakat bunu gündelik yaşamına devam edebileceği bir dengede tutamaz ve gözlem tutkusunun esiri olur. Varoluşunun yegâne amacı budur. Bu amaç uğruna kendisini belli kurallara tabi tutacak her türlü kurum, yapı ve insandan uzak durur. Evsiz, yersiz yurtsuz oluşuna aldırılmaz. Yalnızlığını bir kalkan, bir ayrıcalık olarak görür. İnsanlar tarafından sapık, röntgenci, ahlaksız gibi sıfatlarla anılan “iğrenç ve acınacak” biridir. Kendisini dinleyecek tek bir muhatap yoktur. Romanın sonunda Gözlemci’nin sefil bir hâlde kendisini dinleyecek ve anlayacak tek bir kişi bulamayışı ve gelene geçene “Dinleyin beni...” (s. 128) diye yalvarışları antikahramanın toplum dışılığın ağır yükü altındaki ezilişinin bir ifadesidir.

4.8. Aylak Adam

Yusuf Atılgan’ın ilk romanı olan *Aylak Adam*¹⁴⁶, Türk edebiyatının hakkında en çok söz söylenen antikahramanlarından biri olan C.’nin yaşadıklarını ve arayışını işler. Roman, Cumhuriyet gazetesinin düzenlediği 1957-1958 Yunus Nadi Roman Ödülü yarışmasında ikinci eser olarak seçilmiş, 1959’da kitap olarak yayımlanmıştır. Behçet Necatigil, eserin konusunu en kısa haliyle “İstanbul’da yalnız ve nevrastenik bir gencin dört bölümde dört mevsimi kapsayan (kış-ilkbahar-yaz ve güz) hayatı.” cümlesi ile özetler.¹⁴⁷

Fethi Naci, *Aylak Adam*’ın kendisine Lermontov’un *Zamanımızın Kahramanı* ve Griboyedov’un *Akıldan Belâ* (başkişi Çatski dolayısıyla) romanlarını hatırlattığını söyler.¹⁴⁸ Dünya edebiyatı ile ilgili değerlendirmelerimiz arasında sözünü ettiğimiz Lermontov’un başkişisi olan Peçorin’in C. ile benzerliği her ikisinin de birer antikahraman olarak kurulmasından kaynaklanır. Fethi Naci, Peçorin’in konuşmalarından yaptığı bir alıntı ile onun C. ye ışık tuttuğunu ifade eder:

¹⁴⁶ Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 28. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

¹⁴⁷ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 41.

¹⁴⁸ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 351-352.

“Peçorin’in şu sözleri Aylak Adam’a ışık tutuyor: ‘Bizse yeryüzünde iktidarsız, gurursuz, zevksiz yaşayan ve kaçınılması imkansız akıbeti düşündükçe kalbimizi ezen iradesiz korkudan başka hiçbir korku duymayarak serseri serseri dolaşan, onların aciz torunları, artık ne insanlığın hayrı, ne de kendi saadetimiz için büyük fedakârlıklara muktedir değiliz, çünkü saadetin imkânsızlığını biliyor, bir tereddüitten öbürüne lakaydiyle geçiyoruz, tıpkı dedelerimizin bir hatadan diğerine atladıkları gibi; yalnız şu farkla ki bunlar onlar gibi ne bir ümit besleyerek, ne de ruhun insanlarla veya kaderle herhangi mücadelede duyduğu o belirsiz, fakat şiddetli zevki duyarak yapıyoruz.’”¹⁴⁹

C. edebiyatımızdaki antikahramanların öncü örneklerinden biridir. Nazan Aksoy, *Aylak Adam*’ı Türk edebiyatının öncü yenilikçi eserleri arasında göstererek onun “toplumsal bir olgunun değil, bir bireyin iç dünyasının yansıtılması”¹⁵⁰ noktasındaki başarısına vurgu yapar. Eserin bu yenilikçi yönünü ise iç dünyayı yansıtan bir öge olarak cinselliğe ve modern psikolojiye yer verilmesinde bulur.

Semih Gümüş de *Aylak Adam*’ı “modern romanın edebiyatımızdaki en sağlam örneklerinden” biri olarak anar ve onun “kent romanı” niteliği ile “kent yaşamının yabancılaştırıp tuhaflığa, aykırılığa, çoğunluğa benzemezliğe ittiği bir kişiliği” anlatışına değinir. C.’yi “yaşamasız bir kişilik” olarak tarif eder ve onu çevreleyen bir “toplumsal ilişkiler dizgesi” aramanın sonuçsuz kalacağını belirterek romanı anlamak için yazarın bizi “C.’nin ruhsal çözümlemelerine” yönelttiğini vurgular.¹⁵¹

Roman, Aylak Adam’ın İstanbul sokaklarında dolaşmasının resmedilmesiyle başlar. Yabancılaşmış, marjinal, yalnız, uyumsuz ve kibirli bir antikahraman olan C., ressam sevgilisi Ayşe’den ayrılmıştır. Kitapçı, resim atölyesi, sinema, tiyatro binaları arasında sokaklarda dolaşır durur. Sanatçı arkadaşları ile ilişkisi süresiz ve mesafelidir. Flanör bir bakışla şehri dolaşır, bir kadında bulacağını umduğu “gerçek sevgi”yi arar. Sokakta rastladığı bir kızın peşine düşer. Uzun takiplerden sonra Güler adındaki bu kızla tanışır. Fakat Güler’in evlilik hayalleri dolayısıyla ayrılırlar. C., kendini “aylak” olarak tanıtır, ailesinden kalan düzenli bir gelire sahiptir. İnsanların çalışmasını, akşam olunca ellerinde paketlerle evlerine kapanıp tekdüze bir aile yaşantısını sürdürmesini eleştirir. Böyle bir hayatı boğucu ve sahte bulur.

Aylak Adam’ın geçmişi hakkındaki doyurucu bilgiler ancak romanın sonuna doğru verilir. Ona en yakın kişi olan Ayşe, “Benim her şeyimi biliyorsun. Ya ben

¹⁴⁹ A.e., s. 352.

¹⁵⁰ Nazan Aksoy, “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, s. 24.

¹⁵¹ Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, s. 42-44.

senin? Hiç!” (s. 120) der. Bunun üzerine C., baba kompleksi ile dolu hayatını ve psikolojisini ona açar. Babasından kadın düşkünlüğü yüzünden iğrenir. Teyzesi ile ilişkisini kıskanmıştır. “Onun gibi olmama kararı”na (s. 121) uyma çabalarına rağmen babasının kadın bacaklarına olan takıntısı kendisine de geçmiştir. Sürekli içen, dayak atan, disiplini ile bunaltan babasından adeta nefret eder. Bilinçaltı babası ve Zehra Teyzesi ile yaşadıklarına takılı kalmış gibidir. Cinsellikle ilgili bir şey düşündüğünde bilinçaltındaki babaya benzeme korkusu devreye girer. İçinde sürüp giden onun gibi olma-olmama kavgası yüzünden kadınlarla ilişki kurmakta sorunlar yaşar. Bu yüzden “büyüyememiş”, “hep çocuk kalmaya mahkûm”¹⁵² olmanın sıkıntısını çeker.

Çocukluğu İstanbul’da Alemdar semtinde iki katlı bir evde geçmiştir. Annesi, o henüz bir yaşındayken ölmüş, teyzesine bir anne sevgisi ile bağlamıştır. Babasının hizmetçilerle ve teyzesiyle yaşadığı cinsel ilişkiler, teyzenin baba ile oğul arasında paylaşılamayan kadın konumu, yatılı okulda kalışı, ilk cinsel uyanışlarında arkadaşıyla gittiği kerhane hatırlanır. Bu yıllarda teyzesi ölmüştür. Babasının evde olmadığı zamanlarda hizmetçilerle kaldığında babası gibi onlara cinsel istek duyduğu için kendinden utanarak öfke içinde büyümüştür. Yedi yıl önce “can sıkıntısı”ndan Edebiyat Fakültesine başlamış, dört ay “dayanabilmiş”tir. (s. 124).

Güler’den ayrıldıktan sonra Ayşe ile birlikteliği yeniden başlar. Yaz boyu bir pansiyonda rahat ve serbest bir ilişki yaşarlar. Ne var ki bir süre sonra çevredeki insanların yargılayıcı ve dışlayıcı tavırları ile karşılaşır. Ayşe, geleceğe dönük hiçbir şey vadetmeyen bu ilişkiyi sürdürmekte zorlanır ve onu terk eder. Aylak Adam’ın “gerçek sevgi”yi bulabileceğine olan inancı daha çok dağılır. Yine de sokak sokak şehri dolaşmaya, gerçek sevgiyi aramaya koyulur. Bir gün tanımadığı bir kadının peşine düşüp ona yetişmeye çalışırken yola atlar. Buna sinirlenen bir taksiciden yumruk yer, insanlar başına toplanır. Roman Aylak Adam’ın arayışının umutsuzluğunun betimlenmesi ile son bulur.

C., yirmi sekiz yaşındadır. Çocukluğunda babasından yediği tokat yüzünden kulağı yırtılmıştır (s. 122), o günün travmasının yansıması olan bir kulağını kaşıma tikine sahiptir. Bu tikinden utandığı için insanların tiklerini ve tiksinti uyandırıcı

¹⁵² Nurdan Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, 5. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016, s. 57.

davranışları “algıda seçicilik” ilkesince dikkatini çeker. Kendini insanlara “aylak” olarak tanıtır. İsmi kullanmaktan özellikle kaçınır:

“Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona. Onsuz olamıyor. (Sustu bir sigara yaktı.) Bakın, şimdi adımdan daha önemli bir şey biliyorsunuz: Sigara içtiğimi.”¹⁵³

İsimsiz bir antikahraman olmayı seçen C., entelektüel ve flanör bir kimliğe sahiptir. Modernleşmenin ve geleneklerin insanları içine çektiği çalışma ve yaşama düzenine başkaldıran biridir. Toplumda aykırı karşılanan görüşleri ve davranışları ile sık sık “deli” (s. 44) olarak nitelenir. Kendisinin bu “başka”lığının (s. 15) farkındadır ve içinde bulunduğu yabancılaşma halini sahiplenir. Öte yandan tepki duyduğu, küçümsediği ve kaçtığı insanlara paradoksal bir şekilde yakın olmak da ister. Yakınlığı sağladığında ise yaşadığı hayal kırıklığı ile daha büyük bir tepki duyarak hızla yeniden kendi yalnızlığına çekilir. Ayşe, onu “her zaman kendi kendisiyle savaşta” (s. 25) biri olarak anar. Güler’in “deli sevgilisi”dir. (s. 71) “Othello” (s. 20), “mirasyedi” (115), “tuhaf adam” (s. 141), “kaçık” (s. 147) gibi nitelemelerle anılır. “Bütün değerlerini yitirmiş, dayanacak bir şey arayan” (s. 152) biri olduğu vurgulanır. Bütün bu olumsuz sayılan özelliklerine rağmen, aslında onun da kendine göre ilkeleri vardır. Yerleşik, moral değerlere karşıdır ve uzaktır, evet, fakat insanları zorlamama, kendi çıkarına kullanmama, insanlara parası ile büyüklük taslamama, paraya kıymet vermeme gibi yönleri ile kendi değerler sistemini kurmuş gibidir. Dolayısıyla C., bir antikahraman kimliğinin gri tonlarına sahiptir.

C., bütünüyle kendi ‘ben’i etrafında dönen bir bilinçle hareket eder. Kendi varlığını ‘öteki’ karşısında savunma ve koruma güdüsü davranışlarına yön verir. “Bize dokunmasınlar da! Bu ‘biz’ dediği daha çok ‘ben’ değil mi? ‘Ben, benim, bana, beni!’ Herkes ‘Ben’” (s. 98) sözleriyle bu düşüncesini gösteren bir örnektir. “Ben” dışında “biz”¹⁵⁴ ve “siz” söylemlerine yapaylık ve mesafe içerdikleri gerekçesi ile tepkilidir:

¹⁵³ Atılğan, **Aylak Adam**, s. 61.

¹⁵⁴ Yusuf Atılğan, edebiyat fakültesinde üç yıl boyunca Tanpınar’ın öğrencisi olmuştur. Nurdan Gürbilek, öğrencilik yıllarından itibaren ondan etkilendiğini söyleyen Atılğan’ı, “biri ‘biz’ diyebiliyor hâlâ, birlikten, süreklilikten yana; öbürü ‘ben’ demekte bile zorlanıyor. İki farklı mizaç, iki farklı dil.” sözleriyle değerlendirir. Bu çerçevede Tanpınar ile Atılğan’ı “modernizmin başı ve sonu” şeklinde niteler. Bu konudaki ayrıntılı okuma için bakınız: Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 47-49.

“İşte bir başkası: Bütün bu ‘siz’ler, ‘iz’ler, ‘uz’lardan sıkılıyorum ben. Yapmacık, fazlalık gibi gelirler bana. İkinci konuşmamda ‘sen’ diyemeyeceğim biriyle bir daha konuşmam. Ne dersin(iz)?

-Galiba anlıyorum.

-Yanılıyorsun. ‘Siz’ anlanamaz, ‘sen’ anlanır. Bazı kitaplarda ‘sizi seviyorum’u okuyunca gülerim. Sanki ‘siz’ sevilirmiş! ‘Sen’ sevilir, değil mi?”¹⁵⁵

C. yapmacık gördüğü her şeyi “züppelik” (s. 106) olarak niteler. Onun için yapmacıklığın hiçbir gerekçesi olamaz. ‘öteki’ kibarlık, zorunluluk, ihtiyaç, resmiyet vb. sebeplerde olduğundan başka davranma veya görünme çabasını küçümser.

İnsan ‘öteki’ ile ne kadar yakınlaşırsa yakınlaşırsın bir aynileşme, özdeşleşme söz konusu olmaz. ‘öteki’, ben’in inşası ve toplumsallaşması için şart olmakla birlikte yalnızlığını giderici bir nitelikte değildir.¹⁵⁶ Dolayısıyla *ben* ile kendi belirsiz gerçekliği içinde olan *öteki* arasındaki yabancılık ve *ben* için tehlike arz etme durumu silinemez. Bu yabancılık ve tehlike niteliği tanışıklığın artmasıyla, yani ‘öteki’nin “sen”e dönüşmesiyle görünürlüğünü kaybetmiş olsa da arka planda varlığını sürdürür. Çünkü *ben*, her an herhangi bir şey için *öteki/sen* ile rekabet durumuna girebilir.¹⁵⁷

C.’nin yabancılaşıma sürecinde iç dünyaya, bilincin derinliklerine, ruhsal sorunlara ve geçmişe yönelme güdüsünde bir sığınma çabası vardır. Antikahramanın yalnızlığı bu kaçışta gizlidir. Çünkü zaten nasılsa içinde olduğu kalabalık ona karşı duyarsız, onun varlığını görmeyen, önemsemeyen bir koşturmaca içindedir. Antikahraman yok sayılmaya katlanamaz. Onu yok sayanları önemsemediği göstermeye çalışır, onlara öfke duyar, onlardan nefret eder ve böylece antikahraman, içinde bulunduğu ortama yabancılaştır. Hıncını baskılamaya çalışarak duyarsızlık maskesiyle dolaşmaya başlar. Bu maskeyi onu psikolojik çalkantılara sürükler. Gürbilek, Atılğan’ın kurgudaki bu çift yönlü eğilimini şöyle açıklar:

“Romanda iki şeyi aynı anda anlatır Atılğan. Birincisi, hep söylenen şeyi, insanı zorunlu çalışmaya, gündeliğe, yapaylığa mahkûm eden orta sınıf yaşamına yönelik bir başkaldırı öyküsüdür Aylak Adam. Ama öykünün içinde, kahramanı bazen kibre, bazen de hınca hapseden bir incinmişlik öyküsü de kırırdıydı. Aylak Adam’ın önemi de Türk edebiyatının ilk toplum karşıtı kahramanlarından birini yaratmış olması kadar, toplum karşıtı kahramanın başkalarıyla ilişkisindeki derin incinmişliğe de işaret etmesinden, romanında bu iki öyküyü aynı anda inandırıcı kılabilmiş olmasından, dış

¹⁵⁵ Atılğan, *Aylak Adam*, 61.

¹⁵⁶ Gasset, *İnsan ve ‘Herkes’*, s. 139.

¹⁵⁷ A.e., s. 153-156.

kaleye olduğu kadar, iç kaleye de eleştirel bir gözle bakabilmiş olmasından kaynaklanır.”¹⁵⁸

Sokaklarda “Dökme kalıplar” (s. 10) içinde dolaşanlara öfke duyar. “Hep ölçülü-biçili mi davranmak gerek?” (s. 18) diye sorar. Yılbaşı gecesinde herkesin “zorunlu” gibi eğlenmesine kızar; böyle bir gecede herkesten farklı olduğunu duyabilmek için “keşke polis kuşkulanıp karakola götürseydi beni. Değişik bir gece olurdu.” (s. 38) diye düşünür. “Kendilerini ille de eğlenmek zorunluluğunda sanan” (s. 86) insanların gülünçlüklerini alaya alır. ‘öteki’nden kendini ayırma ihtiyacı sürekli kendini hatırlatır. Yalnızlığını, düşünme ve yaşama biçimini kibirli bir şekilde yüceltir. Diğer taraftan paradoksal şekilde öteki’ne dönük kıskançlığını söylemez. İçinden ‘öteki’ ile konuşur:

“Biliyorum sizi. Küçük sürtünmelerle yetinirsiniz. Büyüklerinden korkarsınız. Akşamları elinizde paketlerle dönersiniz. Sizi bekleyenler vardır. Rahatsınız. Hem ne kolay rahatlıyorsunuz. İçinizde boşluklar yok. Neden ben de sizin gibi olamıyorum? Bir ben miyim düşünen? Bir ben miyim yalnız?”¹⁵⁹

Kalabalıklar, bireylerin kendi içinde erimesini ister. Diğer taraftan bireylerin bütünü içindeki uyumsuzluklarını, farklılıklarını, aykırılıklarını fark edip bu yönleri yok edemediklerini gördüklerinde onları dışlarlar. C., aykırı olanı dışlayan bir bütünü içinde olmaya çalışmayı baştan reddedişi ile yalnızlığı bir tercih olarak seçmiş olur. “Toplumun benimsediği tüm değerleri sahte ve gülünç bulduğu için yalnızdır.”¹⁶⁰ Kendinden ödün vermektense tek başına kalmak onun için daha değerlidir:

“İşte onu çağırıyorlardı. Aralarında olsun, taşıtlara binsin, ilaç içsin, işesin, yemek yesin istiyorlardı. Elindeki gazeteyi yanından geçtiği direğe bağlı bir çöp kutusuna attı. Ama bu çağrı süresizdi. Onu bir bildiler mi gitsindi, yaşamasındı.”¹⁶¹

Bir anlamda dışlanacağını bildiği, bunun doğuracağı aşağılık hissini yaşamaktan kaçtığı için gururunu korumak adına dışlayan taraf olmayı seçer Aylak Adam. Kendi sevgi anlayışının “onlardaki güdük sevgi ölçüsünü aşan başkalığını, törelere uymazlığını” (s. 107) gördüklerinde insanlar tarafından kovulacağını öne sürer. Sevgiyi yaşama şeklinin toplum nazarında ahlaksızlık olarak görüleceğinin farkındadır. Ayşe ile sokak ortasında öpüşmek isteyip, “evlerinden fırlarlar, üstümüze

¹⁵⁸ Nurdan Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 142.

¹⁵⁹ Atılğan, **Aylak Adam**, s. 39.

¹⁶⁰ Berna Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 296.

¹⁶¹ Atılğan, **Aylak Adam**, s. 65.

çullanırlar, döverler bizi.” (s. 111) diyerek vazgeçmesi farkındalığının örneklerinden biridir. Gerçekten de kısa süre sonra pansiyondakiler önce Ayşe’yi “Normal bir insan değil o”, “seninle evlenmez o”, “çocuğun olabilir” (s. 116) sözleriyle uyarırlar; yaşadığı uygunsuz ilişkiyi babasına haber vermekle tehdit ederler. Dahası pansiyonda onlarla aynı sofraya oturmak bile istemezler. Ayşe bunların hiçbirine başlangıçta kulak asmasa da bir süre sonra “kimsesi yokmuş gibi yaşama”nın (s. 126) imkânsızlığını kabul eder. Hatta içinden onu diğerleri gibi “bütün suç onun aylak oluşunda” (s. 127) diyerek suçlar. C., Ayşe’nin günlüklerini okuduğunda sevgiye olan inancı bir kere daha kırılır ve ondan uzaklaşır.

“Dünyada hoşgörü diye bir şey olmadığı”na (s. 113) inanır. “Diğer taraftan genellikle çevrenin yargılarının onun için önemi yoktur. Yanından geçen tanımadığı bir kızı biraz تنها bulduğu bir sokak ortasında öperek taciz etmekten de çekinmez. Bu davranışının “Terbiyesiz, pis sarhoş” (s. 10) sözleri ile karşılaşmasını da umursamaz.

Nurdan Gürbilek’in de dikkat çektiği üzere Yusuf Atılgan sıkıntıyı “modern anlamda bir yaşantı”¹⁶² olarak işlemiştir. C., bir antikahraman olarak huzursuzluğu, aykırılığı, dışlanmayı ve dışlamayı, rahatsızlığı, yalnızlığı benimser. Onun için sorunsuz sıkıntısız bir hayat boğucudur. Çünkü rahatlık “herkes gibi” olmaya giden yolun başlangıç noktasıdır. Ayşe ile barıştığı ve kaldıkları yazlık pansiyonda sakin geçen yaz günleri onun için birer endişe sebebi olur. “Bu kadar rahatlık beni korkutuyor. Hiç olmazsa birkaç gün sürecek bir hastalığa tutulsam.” (s.114) diye düşünür. Rahatlığın insanı alışkanlıklara bağlayan tekdüzeleştirici etkisine kapıldığını fark ettiğinde kendini iğreti bulur ve kaçmak ister:

“Rahattım. Rahatına düşkünlerden, eli pakettilerden bir ayrılığım yoktu. Ona ‘ötekiler yok; biz varız’ diye bağırduğımda bile ötekiler gibiydim. Neden gülüyorsun? Bir ay akşamları eve üzüm taşımadım mı? Üzümlü hep aynı manavdan almadım mı? O gün bu kalın kaşlı manav bana kocaman kesekâğıdını uzatıp, ‘-Razakı seversiniz siz. Bitecek gibiydi de ayırdım,’ deyince sevinmedim mi? Adama para verirken kendimi dükkânın aynasında, kucağımda kesekâğıdıyla görünce utandım. Sanki aynadaki ben değildim. Gece, razakı üzümü yiyebileceği için sevinen biriydi bu. Bir daha üzüm almadım.”¹⁶³

¹⁶² Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 53.

¹⁶³ Atılgan, **Aylak Adam**, s. 132.

Rahatlık onu huzursuz eder. Herkes gibi yaşamaya alışmayı varlığına yönelmiş bir tehdit gibi algılar. Gerçek sevgiyi bulmayı umduğu kadının da kendindeki başkalığa sahip olmasını ister. Ona göre başkalığın ölçüsü toplumun insanı özgünlüğünden ve doğallığından uzaklaştıran kalıplarından uzaklıktır. Çanta takan, topuklu ayakkabı giyen, parfüm süren, makyaj yapan genel kadınların sıradanlığından hoşlanmaz. Güler ile ilk karşılaşmalarında ondan hoşlanmasının sebeplerinden biri genç kızın parfüm sürmemiş olmasıdır. Gürbilek C.'nin arayışındaki bu doğallık ölçüsüne şöyle dikkat çeker:

“Neyi arar Atılğan’ın aylağı? ‘Gerçek sevgi’yi, ‘yapmacıksız’, ‘süssüz’ sevgiyi. ‘Dudak boyalı, parfümlü, evlenme laflı sıkıntılar’dan kaçır. Bir sadelik peşindedir; tırnakları boyasız bir el, dudakları boyasız, parfüm sürmeyen, topuklu ayakkabı giymeyen bir kadın. Cinselliği çağrıştıran her şey ona fazla gelir. ‘İğrenç kadın çantaları’ndan söz eder, örneğin. Öpüşürken, Güler gözlerini açıp onu görsün istemez. Sevişme arzusunu ‘sürtünme duygusu’ olarak tarif eder. Cinselliği bir türlü baş edemediği bir kulak kaşınmasıyla, suçluluk duygularıyla, cezalandırılma korkularıyla birlikte yaşar. Aradığı, cinselliğiyle var olan bir kadın değil, cinselliği önceleyen, ona cinselliğin çatışmalarını yaşatmayacak bir kadındır, daha çok da bir yüzdür, bir kadın yüzü.”¹⁶⁴

C., insanın sahici kılacak olan şeyler modernliğin ve geleneksel hayatın yüklediği rollerden ve kalıplardan çıkmaktır. Yapaylıklardan sıyrılmanın yolunu ise düzene karşı kayıtsız davranmakta ve insanlara olabildiğince mesafeli durmakta bulur. Toplumla bir arada olmayı bir sorunlar ve kurallar yumağında kaybolmak olarak görür. Hayatında yalnız bir kişilik yer açar. Ruhen ve bedenlen uyuyabileceği bir kadının onu mutlak yalnızlıktan ve “tutamaksız” kalmaktan kurtaracağına inanır. Ne var ki aradığını bir türlü bulamaz. Gürbilek, *Aylak Adam*’ı Türk edebiyatının “ilk tutunamayan öyküsü”¹⁶⁵ olarak niteler. Romanın son bölümünde Aylak Adam’ın arayışının ve tutunamayışının sebepleri şöyle açıklanır:

“-Ya içmediğin zamanlar?

-O zaman ararım.

-Hep arayacaksın sen. Ya resim, kitap...

-Tutamak sorunu. İnsanın bir tutamağı olmalı.

-Anlamadım.

-Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar

¹⁶⁴ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 60.

¹⁶⁵ Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 129.

gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğü fark etmez. (...) Ben toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğü görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!”¹⁶⁶

C. için arayışı dışındaki her şey önemsizdir, eylemleri başka hiçbir amaca yönelmez. Çevresindekilerin onun hakkındaki intibaları arasında C.’nin bir işte çalışması, “en olmayacak ihtimal” (s. 13) şeklinde dile gelir. İş olarak kendine belirlediği ödev “şehrin sokak adlarını toplamak” ve “bunlar üstüne düşünmek” (s. 14) olur. Fakat bir iş disiplini içinde bunu bile yapmaya üç gün dayanabilir. Onun için “aylak olmak dünyanın en güç işi”dir. (s. 99) Aylaklığı ile flanörlüğü birbirini besler. Herkesin bir işi oluşunu “tuhaf” (s. 50) bulur, yadırgar. İnsanların iş ve rahatlık anlayışlarını şöyle betimler:

“Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden başka öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu. Yaşamının amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Coğunluk çabadan, yenilikten korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak! Gündüzleri bir okulda ders verir, geceleri sessiz, güzel kadınlarla yatardı istese. Çabasız. Ama biliyordu: Yetinemeyecekti. Başka şeyler gerekti. Güçlüğü umutsuzca zorlamak bile güzeldi.”¹⁶⁷

C. sıradan olana yabancılaşmıştır. “Kişiyi habersiz yöneten alışkanlığa” (s. 48) karşıdır. ‘Öteki’nin rahatlık kalıpları onun için rahatsızlık sebebidir. Bir dönem kendini bütünüyle yazıya vererek çevresindeki rutinden uzak durmaya çalışır. Yazmanın da bir rutine dönüştüğünü fark ettiği noktada ise bütün hikâyeleri yırtıp çöpe atar. “Yaşamak varken yazmayı” (s. 112) saçma bulur. Herkesin evine döndüğü saatte evden çıkar, yemeğe, sinemaya, tiyatroya ya da bir meyhaneye gider, sokaklarda dolaşır. Onu, karıncalara benzettiği insanlara yaklaştıracak, benzetecek her şeyden kaçır:

Aylak Adam, rutine dönüşebilecek her şeyi tehlikeli bulur. Güler ile hep aynı yerde aynı masada buluşmaktan rahatsız olur. Ona “devamlı müşteri” muamelesi yapan restorana bir daha gitmez. “Alışkanlıktan korkuyordur.” (s. 69) Kadınlarla ilişkilerini sürdürememesinin temel sebeplerinden biri onların “eli paketlilerden biri yapma” (s. 70) tehdidini hissetmesidir.

¹⁶⁶ Atılğan, *Aylak Adam*, s. 148-149.

¹⁶⁷ A.e., s. 41.

Aile ve sosyal ilişkilerin bağlayıcılığından kaçır, Ayşe'nin anne babası hakkında konuşmasını keserek onu "kimi kimsesi yok bir kız" (s. 28) olarak düşünmek istediğini belirtir. Güler'i de annesi, babası ve evi ile olan bağııı koparmaya çalışır. "Benim ona tutunabilmem için onun benden başka bir dayanağı olmamalı." (s. 76) diye düşünür. Aile yaşamına karşıdır. "Üç oda, bir mutfak, iki çocuk düşü" onun için insanın hayatını bir kabaşa dönüştürecek şeydir. İnsanlar arasında "sevgi" dışında hiçbir bağııı, bağlayıcılığın olmaması gerektiğine inanır. "Dünyada dayanılacak tek şeyin sevgi olduğı" (s. 76) fikrine Güler'i ikna etmeye çalışır. Onun toplumsallık anlayışı iki kişinin zorunluluklardan arındırılmış birlikteliğinden ibarettir:

"Karı kocalar bile böyle değil mi? Ortak neleri var? Haftanın belli günleri et ete sürtünmekten başka? Gen de dayanıyorlar. Çünkü birlikte yaşama zorunluluğuna inanmışlar. İşte benim onlardan ayrıldığım buna inanmamam. Sıkıntımın da sevincimin de kaynağı bu. Gücün dayanmaktansa yalnızlığıma kaçırım. Bana tek insan yeter. Sevişen iki kişinin kurduğı toplum. Toplumsal yaratıklar olduğumuza göre, insan toplumlarının en iyisi bu daracık, sorunsuz, iki kişilik toplumlar değil mi?"¹⁶⁸

Evlenme merasimini, "Can sıkıcı dairelerden birinde, tanışmadığımız bir adamın bizi birleştirmek görevine boyun eğmek" (s. 116) olarak tanımlar. C., yabancılaştığı 'öteki'lere "Eli Paketliler" (s. 14), "dışarıdakiler, ötekiler" (s. 119) gibi isimler verir. Onlar, "Komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar"dır. (s. 14) C.'nin sıkıntısı ise umutsuz arayışından kaynaklanır.

Eserin sonu, antikahtamanın yabancılaşmasının bir başka yüzünü verir. Nurdan Gürbilek Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam'ı "anlamazlardı" sözcüğü ile bitirişini onun okurla arasındaki gerilimin bir göstergesi olarak ele alır. Burada "okuru sıradana yöneltmiş bir kibir, Nietzsche'vari bir meydan okuma da yok mu?" diye sorar. C. Aracılığı ile yazarın 'Beni anlamıyorlar, ben bu kulakların dinleyeceği ağız değilim.' mesajı verdiğini ifade eder.¹⁶⁹

Romanın "Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı." (s. 155) sözleri ile son buluşu antikahtamanın kendini iletişime kapatışının ve umutsuzluğunun bir başka ifadesidir. "Kahraman"ın çevresine bir şeyler anlatma, insanları ikna etme, onlara yön verme eğilimlerinin yerini

¹⁶⁸ A.e., s., 108

¹⁶⁹ Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 123.

insanlarla arasındaki mesafeyi elinden geldiği kadar açmaya çalışan antikahraman almıştır.

C., bilinç düzeyinde çevresinden keskin bir şekilde soyutlanmasına rağmen zaman zaman insanlarla ilişki kurma çabasına girer. Ne var ki bu çaba sonuçsuz kalır, karşılaştığı uyumsuzlukları ortadan kaldırmak yerine uzaklaşmayı tercih eder. Aylak Adam'ın bu istikrarsız hareketini Semih Gümüş, “C. çevresiyle ilişki kuruyor, ama arar gibi görüldüğü ilişkilerin yüküne uzun süre dayanamıyordu.”¹⁷⁰ cümlesiyle ifade eder. Yusuf Atılgan, C.'nin kendine dönüşünü onun çocukluğuna uzanan bir soyutlanma öyküsü içinde temellendirir.

Kayıtsızlık C.'nin bir başka önemli özelliğidir. Zaman karşısındaki kayıtsızlığı modernliğin “vakit nakittir” anlayışının altını oyan eleştirel bir bakış açısına dayanır. “İnsanların düzeninde günlerinde bütün ayrıntılar önemliydi. Günlerin adı bile...” (s. 51) diyerek kendini ayırır. Oysa Aylak Adam'ın “Gün adalarıyla ilgisi yoktur.” (s. 43) Bu yüzden sık sık hangi günde olduğunu karıştırır. Modernitenin zamanı bir sermayeye dönüştüren ve iş yaşamına endeksli olarak tasnif eden anlayışını ters yüz eden bir kayıtsızlık içindedir. “Günlerin adı, sürelerince yaşanılan olayların değerine göre değişebilir. Bugün, şimdilik ‘paltosunu ilk çıkardığı gün’dü, sonra ‘Güler’i ilk gördüğü gün’ olacak”tır. (s. 47) Bu kayıtsızlık aslında bir tepki biçimi ve kendini ‘öteki’nden ayırma yöntemlerinden biridir:

“Onların yaşamasında her şey ayrıntı. Önemli olan yemek değil, yenecek yemeğin çeşididir; giysi değil, giysinin çeşidi; ayakkabının çeşidi. Günlerin adı bile... Belli günlerde belli yaşamaları vardır. Pazar günleri pazarlık yaşamalarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık! Hep ayrıntılar!”¹⁷¹

Aylak Adam, modern hayatın temposuna eleştirel bir bakış getirir. Sık sık “acelemiz yok” (s. 113) diyerek modernliğin insanları sevk ettiği hızlı ritme karşı olduğunun altını çizer.

Aylak Adam, antikahramanın paradokslarla dolu bilincine sahiptir. ‘öteki’ olarak konumlandığı kalabalığın bakışlarına maruz kalmaya da onlar tarafından görülmemeye de katlanamaz. Ötekilerle arasına ısrarla mesafe koyar ve kendini sonuna kadar onlardan ayırır. Bu ‘öteki’ler arasında “babası” başta gelir. O yüzden

¹⁷⁰ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 46.

¹⁷¹ Atılgan, **Aylak Adam**, s. 101.

babasının tam tersi bir hayata, karaktere bürünmeye çalışır. Gerçek sevgi arayışı da babasını dahi ‘öteki’lere katan biri için sonuçsuz kalacaktır. ‘öteki’lerden kaçan, onlara ihtiyacı olmadığını ispatlamaya çalışan C., bir yandan aslında onların kendisini görmesini istiyordur:

“Başkaları bana mesafe koymadan, bu mesafe beni incitmeden, ben başkalarına mesafe koymalıyım. Madem onlar beni görmüyor, ben de onları görmezden gelmeliyim; böyle konuşur kibirli yanımız. Kendini başkalarından kesinkes ayırma çabasında başkasının bakışına çevrilmiş bir kalkan vardır. [...] Bir yandan evet, toplumsal yalanı ortaya çıkarmaya yönelik güçlü bir çaba var. Ama bir yandan da sıra dışı bir kaderi tek başına göğüslüyor olmanın verdiği kibirli bir kendine gömülmüşlük de var. [...] Başkalarına kafa tutarken çoğu zaman kendimizde de izlerini fark edebileceğimiz kibirli yalnızlık.”¹⁷²

Yalnızlık duygusuyla peşine düştüğü gerçek sevgi arayışı bazen onu kalabalığa yöneltir. Bu yöneliş bir paradoks yumağı görünümündedir. Kalabalıklar arasında “sevilmeye değer birkaç kişi” bulma umuduyla gezer. Bu umutla insanlara biraz yaklaştığında “Seveceğini sandığı insanlar bunlar mıydı?” (s. 17) sorusu bir hayal kırıklığı olarak karşısına çıkar. Hemen kalabalığın dışına, olabildiği kadar karanlık, görünmeyeceği bir noktaya çekilir ve az önce yakınlık kurma umudunu kıranlara öfkeyle, hınçla bakar. Ne var ki onun beklentilerinin de sessiz tepkilerinin de kimse farkında olmaz.

Yazar, *Aylak Adam*’daki huzursuz halin sebeplerini hem düzene ve ‘öteki’ne karşı eleştirel bir tavır takınma kararlılığında, hem de C.’nin çocukluğundan kaynaklanan ruhsal yapısında aramamızı istiyor gibidir. Yani C.’yi hem toplumdan kopukluğun yol açtığı yalnızlığını bilinçli olarak tercih eden ve bunu taşıyabilen bir güçte, hem de ruhundaki eksiklikler yüzünden kaçtığı ‘öteki’lere muhtaç bir güçsüzlükte resmederek antika hramanın paradoksal ruh yapısını yansıtmıştır.

Aylak Adam’ın yalnızlığı yaşarken ortaya koyduğu çelişki dikkat çekicidir. Hem insanlardan kaçır hem de yalnızlıktan sıyrılmak için bir sevgi ihtiyacının peşinde dolaşır durur. Fakat yalnızlığı bir yandan da kendisini öteki’lerden ayıran bir kalkan gibi görür ve onu örtük bir şekilde gururla kuşanır. Semih Gümüş, C.’nin bu haliyle Türk edebiyatındaki konumunu şöyle değerlendirir:

“Ondaki sevgisizliği; çevresine karşı o denli hoşgörölü oluşu; yalnızlığından hoşnut görünmesine karşın yalnızlığın bunalttığı ruhsal durumu; sonunda yenik bir kimliği

¹⁷² Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 132-133.

imleyen çıkışsızlığı; sözgelimi aşk ya da cinsel ilişkiyse söz konusu olan, hep dayatmacılığı, kendi dünyasını karşısındakine dayatan bencilliği çözümlemek...

Kısacası, bir kimlik olarak oldukça özgün bir ruhsal durumu adım adım ören, adım adım oluşturan, Türk romanındaki en değerli roman kişilerindendir C.”¹⁷³

C.’nin Türk edebiyatındaki konumunu özel kılan bir diğer özelliği Baudelaire, Benjamin gibi modernistlerde gördüğümüz aylaklık durumunu daha önce hiçbir yazarda olmadığı kadar önemseyişidir. Şehri cadde cadde, sokak sokak, insanları, doğası ve peyzajıyla seyretmek; gözlemlemek onun başlıca işi konumundadır. Öte yandan Gürbilek, Aylak Adam’ın şehri adım adım dolaşırkenki durumunun Baudelaire’in ortaya koyduğu şekilde bir flanörlük ile örtüşmediğini öne sürer. Onun asıl meselesinin şehri bir ev içi gibi yaşamak değil, iç dünyasındaki kayıp ve yıkımlara birer telafi ve onarım imkânı bulmak olduğuna vurgu yapar. Bu haliyle eseri “bir imkânın değil, imkânsızlığın romanı” olarak değerlendirir:

“Yusuf Atılgan’ın sıkıntısı, Baudelaire’deki gibi bir büyük şehir sıkıntısı, bir ‘Paris Sıkıntısı’ değildir. Atılgan’ın aylağı da Baudelaire’deki anlamıyla bir flaneur değildir zaten; büyük şehir yaşantısının gelip geçici heyecanlarına kapılmış, şehrin parlayıp sönen ışıklarından, uçucu zevklerinden tat alan, şehri bir iç mekân gibi kullanan, orada kendini evinde hisseden biri değildir. Bu yüzden yazarı da yüzeyle, yanıp sönen, uçucu, bu haliyle bile şaire yol gösterebilecek bir imgeyle yetinmez. İçsel dünyayı konu edinmiş her roman gibi o da onun ötesine, daha derine iner; zamanı aşmak, yüzü onarmak, kalıcı olmak ister. Aylak Adam, sonuçsuz kalmaya mahkûm bu çabanın romanıdır. Kahramanı, bir yüz peşinde şehrin yüzeyini tararken, dönüp dolaşıp taşraya gelecektir; kendi içindeki taşraya bu kez, kötü yaşanmış bir çocukluğa, çocuğun yaşamak zorunda olduğu, telafisi olanaksız kötülüğe, ideal imgenin öbür yüzüne gelip dayanacaktır.”¹⁷⁴

Aylak Adam, “çocukluğunda kaybettiği yüzü şehrin yüzeyinde dolaşarak onarmaya çalışan biri”¹⁷⁵ olarak şehri her ayrıntıya dikkat ederek ara sokaklarına kadar dolaşır. Kadın, erkek, çocuk herkesi gözlemler. Fakat aynı zamanda şehri de yaşayan bir organizma gibi duyar ve caddeleriyle, sokak aralarıyla, trafiğiyle, dükkânlarıyla onun mimarisini ve ritmini izler, onun hareketine ve akışına katılır. Bu yönüyle C., Türk romanına kendine has bir flanör bakışı kazandıran önemli antikahramanlardan biridir. Kalabalıklar içindeki yalnızlığı yaşar ve akıp giden düzene eleştirel bir gözle bakar:

¹⁷³ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 44.

¹⁷⁴ Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 62.

¹⁷⁵ Nurdan Gürbilek, **Ev Ödevi**, 7. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019, s. 106.

Aylak, seyrettiği kalabalığın kendine karşı duyarsız, onu görmeyen durumuna öfke duyar, fakat ‘öteki’lerin bakışları kendisine döndüğünde de mutlu olmaz, tersine bakışlardan kaçmak ister. Antikahramanın paradoksal yapısına vurgu burada da kendini gösterir. Şehrin ışıklı, şatafatlı mekânlarındaki insan kalabalığı, canlılık ve devinim ile antikahramanın ruhsal sıkıntısını giderecek gibi durur. Ne var ki bu bir yanılsamadır. Işıklar ve sesler kalabalığı antikahramanı yeraltı evrenine, Cemil Meriç’in “fildişi kule” dediği kendi üstüne kapanan dünyasına kaçmasına neden olur.

4.9. “Ne Ölü Ne Sağ”: Zebercet

Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam*’dan sonra okuru antikahramanın yeni bir görünümü ile tanıştırdığı romanı olan *Anayurt Otel*¹⁷⁶ 1973’te yayımlanır. Roman, bir kasabada, eskiden konak olan bir oteli işleten, yalnız ve yabancılaşmış kişiliğiyle öne çıkan Zebercet’in “gecikmeli Ankara treni ile gelen kadını”¹⁷⁷ tanınmasıyla değişen ve önce cinayete, ardından intihara sürüklenen yaşamını konu alır. Yıldız Ecevit, bu romanı, “modernist Türk edebiyatının kilometre taşlarından biri”¹⁷⁸ olarak değerlendirir. Berna Moran ise eseri karakter çiziminden olay örgüsüne kadar geleneksel romandan farklılığı ile “antiroman”¹⁷⁹ olarak niteler. Roman Ömer Kavur tarafından 1986 yılında Jung kuramına başlı bir bakış açısıyla sinemaya uyarlanmıştır.¹⁸⁰

1963 yılı içinde belirlenen anlatı zamanı, kadının geldiği geceden üç gün sonra 20 Ekim Pazar günü başlar. Üç gün önce yaşananlar ve Zebercet’in geçmişi çoğu kere bilinç akışı metoduyla parçalı olarak esere dağılır. Romanın başında Zebercet’i kasaba otelinde dış dünya ve insanlarla ilişkisini azami düzeye çekmiş bir halde, kendi içine kapalı tekdüze yaşantısıyla tanışırız. Otelin temizlik işlerini yapan ve “ortalıkçı kadın” olarak anılan Zeynep isimli kadınla geceleri birlikte olur. Otelin rutin evrak işleri ile

¹⁷⁶ Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*, 26. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

¹⁷⁷ İncelememizde “gecikmeli Ankara treni ile gelen kadın” ifadesi alıntılar dışında “G.A.T.G. kadın” şeklinde kısaltılmıştır.

¹⁷⁸ Ecevit, *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, s. 88.

¹⁷⁹ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 294.

¹⁸⁰ Semiramis Yağcıoğlu, “Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci: Ömer Kavur’un *Anayurt Otel*”, *Tedirgin Bir Yazar: Yusuf Atılgan*, Haz.: Murat Şahin, İstanbul, Destek Yayınları, s. 93-98.

tek tük berber ihtiyacı dışında hemen hiç dışarıya çıkmaz. Müşterilerle dahi iletişim kurmaz. Kendisini otelin asıl sahipleri olan Keçecizadeler ailesi ile ilişkilendirmeye ve onların soyundan olduğuna inandırmaya çalışır.

Bu tekdüzelik G.A.T.G. kadının otelde bir gece kalmasıyla bozulur. Zebercet'in kadın tarafından fark edilme arzusu, o zamana kadar baskıladığı kişiliğinde hareketlenmeye neden olur. Zebercet, otelde bir gece kalıp giden bu kadına takıntı düzeyinde bağlanır ve onun yeniden otele döneceği fikri ile beklemeye başlar. Tekdüze, umutsuz ve yabancılaşmış hayatına bir hareket gelir; bıyığını kestirir, yeni kıyafetler alır. Umutla geçen bir hafta içinde hayata karışma, kendine özen gösterme, sosyalleşme gibi konularda olumlu bir değişim süreci yaşar.

Kadın bir daha otele uğramaz. Zebercet, kendini de oteli de dış dünyaya kapatır. Cinsel ve psikolojik bunalım ile ortalıkçı kadını ve otelin kedisini öldürür. Cinayetten sonra da otele tek tük kişiler dışında müşteri kabul etmez. Âdeti olmadığı halde dışarı çıkmaya, mahkeme salonlarında yargılamaları dinlemeye başlar. Bir anlamda yakalandığında başına geleceklerin bir ön izlemesini yapmaya çalışır. Günleri halisülasyonlar ve kabuslar arasında sayıklayarak geçer. Düşünceleri ya tutuklanma korkusuyla ya da cinsel açlığıyla ilgilidir. Sonunda yargılanmaktan ya da kaçmaktansa intihar etmeyi seçer. Roman, Zebercet'in kendini soğukkanlılıkla asışının betimlenmesi ile son bulur.

Tutunamayanlar'dan bir yıl sonra okurla buluşan Zebercet'in kafkaesk bir atmosferde oluşturulan karakterizasyonu, antikahraman niteliklerinin özgün yeni bir bileşimi şeklinde karşımıza çıkar. Otuz üç yaşında olan Zebercet, çelimsiz bir otel katibidir. Çevresindekiler tarafından “küçük asker” (s. 27), “bir sıkımlık canı kalmış” (s. 65) “bacaksız” (s. 66) gibi nitelemelerle anılır. İlkokuldan sonra okula gönderilmemiş, otel işletmesinde babasına yardım ederek büyümüştür. Annesi o henüz çocukken, babası ise o askerden döndükten sonra ölmüştür. Başka hiçbir yakını yoktur. Bir beslemenin oğlu olduğu halde kendini otelin asıl sahipleri olan kasaba eşrafından Keçecizadeler ailesinin bir ferdi saymaya çalışır. Titiz, düzenli ve kibardır. Dış görüntüsüne, kişisel temizliğine, odasının düzenine, otel kayıtlarının tutulmasına, her gün aynı saatte kalkmaya itina gösterir. G.A.T.G. kadına kadar şaşmayan bir günlük rutin içinde, sessiz ve herkese mesafeli bir şekilde otele kapanmış bir halde yaşar.

Behçet Necatigil, Zebercet'in davranışlarındaki "mekanik"liğe dikkat çeker. Onun günlük işlerinden cinsel güdülerine kadar her manada "tekdüze" ve "otomatik" bir hayatın içine kendini kapatışının altını çizer.¹⁸¹ Berna Moran ise onu "güçsüz, korkak ve gülünç bir zavallı"¹⁸² şeklinde niteler. Nurdan Gürbilek, onu "Türkiye Cumhuriyeti'nin ilk yeraltı adamı olmaya aday"¹⁸³ olarak gösterir. Nazan Aksoy'un Zebercet'e dair yaptığı betimlemeler ise onun antikahraman özelliklerini bir arada verir:

"Bu romanın kahramanı Zebercet toplumla, çevresiyle, kadınlarla bildirişim kuramayan, bir otel kâtibidir. Cinsel ilişkilerinde hep hayal kırıklığına uğramıştır. Yalnızdır; yalnızlıktan kurtulabilmesi özlemini duyduğu cinsel ilişkileri kurabileceği bir kadına bağlıdır. Beklediği kadın gelmeyince cinnet geçirip kendini asar. Zebercet güçsüzdür, korkaktır, zavallıdır. Bu çok zayıf kişiliğiyle, Türk romanında tam bir 'kahraman olmayan kahraman', bir 'anti-hero' niteliğindedir. Roman kişinin bir başka yönü de ilkokul mezunu bir taşralı olmasıdır. Oysa Türk romanında bireyin iç huzursuzluğunu dile getiren romanların kahramanları hep şehirli, aydın kişilerdir."¹⁸⁴

Zebercet, aydın kimliği olmayan, taşralı bir antikahramandır. Aksoy, bu noktadan bakarak benzerlik ve ayrılık gösterdikleri niteliklerle Zebercet ile Aylak Adam'ı karşılaştırır:

"Birçok bakımdan *Anayurt Otel*i'ne benzeyen hikâye baş kişisi gene bunalan bir gençtir. Metinde adı verilmeyen, C. diye anılan genç, Zebercet'ten farklı olarak, şehirli, aydın bir kişidir. Zebercet'in iç sıkıntısından sıcak bir cinsel yakınlıkla kurtulacağını umması gibi 'aylak adam' da huzursuzluğunu içten bir sevgiyle yenmek ister; ama başaramaz, hayatın anlamsızlığı duygusundan bir türlü sıyrılmaz."¹⁸⁵

Yazarın her ikisinde de birer antikahraman örneği ile karşılaştığımız ve edebiyatımızda birer köşe taşı olarak anılan iki romanı pek çok açıdan karşılaştırmalı gelmiştir. Gürbilek, bu karşılaştırmayı *Aylak Adam*'ın *Zebercet*'e göre çok daha *kontrollü* bir antikahraman çizimine sahip oluşuna dikkat çekerek yapar:

"Anayurt Otel'i'nden geriye baktığımızda ise kontrolden çok bir ertelemeyen söz edilir. Aylak Adam'da kontrol altında tutulan öfke, orada engellenen hoyratlık, orada bastırılan cinsellik yıllar sonra Anayurt Otel'i'nde geri dönecek. Atılğan'ın yapıtlarına damgasını vuran üç öğeyi: taşra, cinsellik ve sıkıntıyı birbirinden ayıramayacak bir biçimde iç içe geçirecek."¹⁸⁶

¹⁸¹ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 29.

¹⁸² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 291-292.

¹⁸³ Gürbilek, *Mağdurun Dili*, s. 172.

¹⁸⁴ Aksoy, "Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler", s. 23.

¹⁸⁵ *A.e.*, s. 24.

¹⁸⁶ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 66.

Bu farka rağmen bu iki karakterin “madalyonun ters yüzleri”¹⁸⁷ gibi birbirinden ayrı da düşünölemeyeceği ortadadır. Zebercet ile C. arasındaki bu ilişkiye Gürbilek şöyle değinir:

“Cinselliğin, bir taşra olarak yaşanmaya mahkûm bir cinselliğin alanındayız, terbiye edilemeyecek dürtülerin, ehlileştirilemeyecek fantezilerin, şiddet ve cinselliğin alanında; güzel yüzü bir türlü içselleştirememiş, kendine ait kılamamış bir gövdenin alanında. Buradan bakıldığında, Zebercet olsa olsa aylak adamın öbür yüzüdür; aydının bastırđı yüzü, şehrin taşrası. Yaşlı bir annenin yedi aylık doğmuş oğlu, Kececizade Malik Ağa’nın torunu, ‘efendim’siz, ‘sağolun’suz konuşamayan, ağırbaşlı, saygılı, terbiyeli Zebercet; küçük asker, emireri Zebercet; C.’nin çıplak, korumasız, tehlikeli yüzü.”¹⁸⁸

Her karşılaştırma yazarın farklı tipte antikahraman çizimindeki ustalığını ortaya koyar. Atılğan’ın bu iki antikahramanını mukayese edenlerden biri de Semih Gümüş’tür:

“Hem C.’nin hem de Zebercet’in birbirinden bu denli farklı kişiliklere sahip olmalarına karşın, bu denli benzer bir sona yaklaşmaları nasıl açıklanabilir? C.’nin kuşkusuz daha sınırlı, Zebercet’in ise sınırsız içe kapanıklıklarıyla belki. İkinin de kendi bireylikleri dışında bir bireysel karşılık bulmaları olanaksız gibidir. Birine yakın olmaları, yakınlık duymaları, özdeşlenebilir olmaları düşünölemez bile. C.’de bir karşılık arama kaygısı vardır, ama bulamayacağı bellidir. Zebercet, kendini aşan bir karşılık arama kaygısında bile değildir. Belki C.’nin uyumsuz ve uyumsuzluk saplatışında biri, Zebercet’inse dengesiz biri olduğu kaydedilebilir.”¹⁸⁹

Romanda kullanılan isim sembolizasyonu Zebercet’in fiziksel ve ruhsal yönüne ışık tutmasının yanında onun temel kimlik sorunun odaklarından birini verir. Anadolu’da “Zayıf ve çelimsiz bebelere bican, cansız, necan, zebercet adları verilir.”¹⁹⁰ Zebercet, aynı zamanda değeri bir taş adıdır. Yedi aylık doğan oğluna babası “pek rastlanmayan (bu) ad”ı uygun bulur, “Pamuğa sarılıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını.” (s.13) der.

Zebercet isminden hoşlanmaz, hatta utanır. Bu yüzden G.A.T.G. kadınla yeniden karşılaştığında ona “göbek adım Serdar” (s. 87) demeyi planlar. Benzer şekilde sarhoş bir halde sayıklarken adının “Ahmet oğlu Serdar” (s. 93) olduğunu söyler. “Ahmet” gerçekten babasının adıdır. “Serdar” ise sözcük anlamı olarak “başkomutan” demektir ve Zebercet’in zayıf, güçsüz, silik kişiliğinin üstünü örtmek,

¹⁸⁷ Mürşit Balabanlılar, “Anayurt Otel’inin Yazarı Yusuf Atılğan’ın Yönelđiđi Üç Tema: Hapis, İntihar ve İşkence”, **Yusuf Atılğan’a Armağan**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, s. 66.

¹⁸⁸ Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 67.

¹⁸⁹ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 47.

¹⁹⁰ Kibar, **Türk Kültüründe Ad Verme Kültürü**, s. 25.

kendini kadına güçlü biri gibi tanıtmak amacının işaretidir. Ayrıca askerde diğer askerler ve komutanlarca alaya alınan ve “küçük asker” diye anılan Zebercet’in Serdar ismi ile bu yıllardaki aşağılanması telafi etmeye çalıştığı da söylenebilir.

İsmi ile yaşadığı sorunlar roman boyunca tekrar tekrar çeşitli örneklerle işlenir. Otele müşteri almayı kestiği süreçte defteri hayalî müşteri isimleri ile doldururken “kırk yıldır bir tek Zebercet” (s. 41) adında müşterinin çıkmamış olmasına takılır. Bu tespit bir anlamda otele kendine benzeyen, özdeşleşebileceği hiç kimseye rastlamamış olmasını da ima eder. Deftere 5 numaralı oda için “Zebercet Gezgin” (41) yazar. Bu “Gezgin” isimlendirmesi hayatını bir otele kapalı olarak yaşayan biri için bastırılmış bir isteğin dışı vurumu gibidir. Kendi durumu ile taban tabana zıt olan “Gezgin” soyadının bir “tepki bildirimi ve dilek bildirimi”¹⁹¹ içerdiği söylenebilir.

Horoz dövüşünde tanıştığı ve cinsel bir beklenti içine girdiği Ekrem adındaki gence kendini tanıtırken ise adının “Ahmet” (s. 50) olduğunu söyler. Kendini ölen babasının adı ile tanıtır, gerçek kimliğinin bilinmesini istemez. Benzer şekilde cinayet sonrasındaki süreçte bir bankta otururken onunla konuşmaya çalışan ihtiyara da babası gibi “Nüfus’ta” (s. 76) çalıştığını söyler. Adamın “Kimlerdensiniz?” sorusuna ise nasıl olsa tanımayacağını düşünerek “Keçecilerden” (s. 77) diye cevap verir.

Roman’ın ilk cümlesinde Zebercet üçüncü tekil şahıs anlatıcı tarafından, “istasyona yakın Anayurt otelinin kâatibi Zebercet” (s. 7) ifadesiyle ismi ve işi üzerinden tanıtılır. Başkışının kimliğine dönük açık bir tutum sergilenir. Biraz sonra fizikî portesi ve geçmişi aydınlatılmaya başlanır:

“Orta boylu denemez; ama kısa da değil. Askerliğindeki ölçülere göre boyu bir altmış iki, kilosu elli dört. Şimdilerde, otuz üç yaşında, gene don-gömlek kantara çıksa elli altı ya da elli yedi kiloyu bulur. İki yıldır karın kasları gevşemeye başladı. Baş bedenine göre büyükçe, alnı geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treni ile gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığında gördüğü kadar değil. Elleri küçük, tırnakları kısa; omuzları, göğsü dar. Yedi aylık doğmuş. 1930 yılı Kasımının 28’inde akşama doğru ağırları tutmuş anasının.”¹⁹²

Romanın başındaki bu tutum, okurda başkışının bütün bir çevresi, geçmişi ve idealleri ile tanıtıldığı modern roman örneklerinden biriyle karşı karşıya olunduğu intibamı oluşturur. Fakat daha sonra başkışının kimliğine ve geçmişine dair bilgilerin

¹⁹¹ A.e., s. 51-52.

¹⁹² Atılğan, *Anayurt Oteli*, s. 12.

dağınıklığı ve muğlaklığı eserin modernist çizgisini belirlemeye başlar. “Belleksiz kişi, kimliğini yitirip kendisi olmaktan çıkar.”¹⁹³ Zebercet, aile geçmişine bağlanabileceği bir bellek tutunmaya çalışır, fakat başaramaz. Yazar, Zebercet’i klasik-gerçekçi roman kişilerinin “kahraman” niteliklerinin tersi özelliklerle donatarak Türk romanında antikahramanın en dikkat çeken örneklerinden biri kılmıştır.

Zebercet’in babası Adana’dan gelen Ahmet adında bir nüfus memurudur, Keçecilerden Rüstem Bey onu konağın beslemesi ile evlendirmiştir. Zebercet böylece konakta doğup büyümüştür. Zebercet’i kırk dört yaşında doğuran annesi Keçecizade ailesinin hizmetini görmüştür. Bu ilişkiyi onlarla bir akrabalığı olduğu inancına taşıyan Zebercet, kendisinin “Haşim Bey’in ortanca kızının oğlu” (s. 77) kimliğiyle “Keçecilerin sonuncusu” (s. 100) olduğunu öne sürer. “Dayısı” (s. 77) olarak andığı Faruk Bey ile arasında benzerlikler kurmaya çalışır. Faruk Bey, kendi yengesine âşık olmuş ve on dokuz yaşında intihar etmiş bir kişidir. Bu özdeşlik çabası, Zebercet’in intiharına yaklaşırken bile kendine bir aile, köken, kimlik bulma yöneliminin ifadesidir. Onun bu çelişkili görüntüsünü Gürbilek şöyle değerlendirir:

“Bir yandan doğumundan bu yana örşelenmiş bir küçük adam, apaçık bir marazi figür, aslında düpedüz bir madur-canidir Zebercet. Ama diğer yandan Atılğan’ın, toplumun yalanını (ne çok yalan söyleniyor yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak) açığa çıkarmasını, insan ilişkilerindeki hoyratlığa işaret etmesini, ayrıca ‘özgürlük’ ‘sorumluluk’ ve ‘suç’ kavramlarını sorunsallaştırmasını sağlayan bir marjinal figürdür. Kahramanın aşağılanmışlığına şiddetle yanıt veren bir cani mi, yoksa ‘özgürlük’, ‘sorumluluk’, ‘suç’ gibi varoluşsal sorunlar üzerine kafa yoran bir dışlanmış mı olduğuna sanki tam karar verememiş gibidir Atılğan.”¹⁹⁴

Zebercet’in kimlik sorunlarından bir diğeri istediği erkek kimliğini edinememiş olmasından kaynaklanır. Çocukluğundan itibaren çelimsizliği ve tutukluğu yüzünden alaya alınması onun erkeklik duygusunu zedeleyen bir nokta olmuştur. İlkokulda çocuklar onunla “Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur yoğurmuş.” (s. 28) sözleri ile alay ederler. Askerde gittiği genelevdeki fahişe ona “küçük askerim” (s. 27) diye seslenir. Yüzbaşının “emir eri” (s. 31) olarak seçildikten sonra diğer askerlerden ayrılır; yüzbaşının evinde kalan, alışverişten şoförlüğe her işe koşturulan bir hizmetçi konumuna gelir. Bu da ona erkekliğini eksik hissettiren bir başka yöndür. Bütün bunlar ondaki zayıflığı, hıncı ve aşağılık kompleksini besler.

¹⁹³ Budak, **Roman Kimlik, Kültür**, s. 58.

¹⁹⁴ Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 135.

Zebercet, kendisine ve çevresine yabancılaşmasına sebep olan kimlik sorunları ile dolu bir antikahramandır. Cinsellik onun yabancılaşma noktalarından biridir. Aynı gece içinde bir kadına, bir erkeğe hatta bir hayvana karşı bile cinsel dürtüleri uyanabilir. Bu dürtülerin doyurulmaması, karşılıksız kalması halinde ise düşünmeden birini öldürebilecek kadar karanlık bir yönü vardır. Bu haliyle onu “dark/karanlık antihero” olarak nitelemek mümkündür.

Zebercet, *Suç ve Ceza* romanının unutulmaz antikahramanı Raskolnikov’u hatırlatır şekilde cinayetinin öğrenilip başkaları tarafından yargılanmanın ağır bunalımını yaşar, fakat ondan farklı olarak kimsenin kendisini yargılamasına izin vermemek adına intiharı seçer. Bir gelecek kuramayacak kadar hayata yabancılaşmıştır. Yaşamak bir zorunluluk olarak bile taşınabilir bir yük olmaktan öteye geçmiştir.

Geleceğe olduğu kadar geçmişine de tutunamaması, geçmişte belli bir güç ve aidiyet dairesi içinde yer bulamaması Zebercet’in intiharını hazırlayan şeyler olmakla birlikte eser boyunca hiçbir sebep elle tutulur bir açıklıkla ortaya konmaz. Ayrıca, üvey dayılarının konaktaki intihar ve ölümleri gibi kendisinin de onlardan biri olduğu savını onlar gibi bir ölümü seçerek gösterme çabası bir başka örtük sebep olarak görülebilir. Yani antikahramanımız ölürken bile bir yere ait olmanın beyhude arayışı içindedir. Bir başka bakış açısından, hayatı boyunca kaçtığı, uzak durduğu ‘öteki’ tarafından yargılanmaktan, hesap veren konumuna düşmekten kaçış, Zebercet’i intihara sürükler.

Anayurt Otel, “üç katlı eşraf konağı”, (s. 10) olarak Keçecizade Malik tarafından neredeyse bir asır önce yaptırılmıştır. Keçecizade Rüstem Bey’in kasabada 1922’de yaşanan büyük yangından sonra İzmir’e göçmesi üzerine otele döndürülmüştür. Burası Zebercet için “yalıtlayan, koruyan, dışarıya kapalı, güvenceli bir sığınak”¹⁹⁵ konumundadır. Otelin tabelasının betimlenişi ilginçtir:

“İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kasılmış, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.”¹⁹⁶

¹⁹⁵ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 298.

¹⁹⁶ Atılın, *Anayurt Otel*, s. 12.

Zebercet bu tabelanın eskimiş, ok işareti toprağa dönük bir şekilde durduğunu kendi intiharından biraz önce fark eder. Antikahramanın yaşam alanı olan “yeraltı”na ve intiharına bir başka ön işaret olur bu. Oteldeki tekdüze, amaçsız, soyutlanmış hayatı bir hapishaneye yaşantısına dönmüştür. Dahası bundan kurtulacak gücü kendinde bulamaz. G.A.T.G. kadın, onun arayış ve dünyaya katılma yöneliminin imgesi olarak silinip gitmiştir. Öte yandan dışarıda hayatını işlediği cinayete rağmen sürdürebileceği sayısız alternatif vardır ve bu alternatifler bile birer özgürlüktür. Zebercet ise özgürlük yerine intiharı seçer. Bunu paradoksal olarak kendini anlamsızlıktan kurtarma özgürlüğü olarak benimser.

Zebercet, bir türkünün nakaratından aklına takılan “Ne ölüyüm ne sağım” (s. 99) çizgisinde bir arada kalmışlık içinde yaşar. İntihar, onun için “süreksizliğin, tutarsızlığın, saçmalığın” (s. 105) sahnesi olan hayatının anlamsızlığına son vermedir. Roman bir “saçma kuramı”¹⁹⁷ üzerine kurulmuştur. İntiharındaki soğukkanlılık, antikahramanın hayata yabancılaşmasının boyutunu ortaya koyma noktasında önemlidir:

“Yukarıdan sarkan ipinin ucunu büktü, ilmikledi; yağladı. Tabağı yatağın başucuna attı. Kırılmadı. Masa ara sıra belli belirsiz titriyordu. İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sıra dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdüğü, fabrika düdüğü arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkartabilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayağıyla masayı itip aşağıya yuvarladı.”¹⁹⁸

Zebercet, içsel ve fiziksel olarak çevresinden kendini soyutlamış bir antikahramandır. G.A.T.G. kadından önce bir işini halletme amacı dışında otelden dışarıya çıkmayan biridir. Ne bir arkadaşı ne bir yakını vardır. Dış dünyadan soyutlanmış halde insanlarla yüzeysel bir iletişim içinde yaşar:

“Otelden pek seyrek çıkardı. Şimdiki gibi olağanüstü bir durum olmazsa yılda ya da iki yılda bir terziye, altı ayda bir keselenmek için hamama, dört haftada bir saç tıraşına, ayda bir otelin paralarını İstanbul’a yerleşen Faruk Keçeci’ye göndermek için postaneye giderdi.”¹⁹⁹

¹⁹⁷ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 310.

¹⁹⁸ Atılın, **Anayurt Otel**, s.108.

¹⁹⁹ A.e., s. 21.

İletişim Zebercet'in temel problemlerinden biridir. Toplumdan kopukluğunun arkasında büyük oranda iletişim kurma konusundaki çekimserliği, tutukluğu ve başarısızlığı vardır. Yeni insanlarla tanışmaktan kaçınır. Bıyığını kestireceği zaman düzenli gittiği berberin lafı uzatacağını düşünüp başka bir berbere gider. Bu berberin “Buralı mısınız?” sorusuna “Hayır, bir iş için geldim.” (s. 21) şeklinde cevap vermesi, devamında söylediklerine hiçbir karşılık vermemesi, gözlerini kapatarak onun diyalog kurma çabasının önünü kesmesi iletişim probleminin bir örneğidir. Emekli subay olarak anılan müşterinin sohbet açmak için söyledikleri karşısındaki tavrı ise “Masanın kıyısından gazetesini alıp açtı, konuşmak istemiyordu adamla.” (s. 23) şeklinde dile getirilir. Dahası adamın otelin salonunda vakit geçirmesine “yalnızlığın rahatlıkları”nı (s. 23) bozduğu gerekçesi ile içten içe kızar.

Kadının odasının ışığını bir hafta boyunca açık bırakır, ama umudunun kırılmasının bir işareti olarak bir haftanın sonunda ışığı kapatır. Bu noktadan sonra müşterileri “yerimiz yok” (s. 39) diyerek geri çevirmeye başlar. Gazeteciye artık gazete getirmemesini, okuyan kimsenin olmadığını söyler. Dış dünyada neler olup bittiğine dair bilgiler de böylece otele girmez olur. Kapıya kapalı levhası asar. Otelin kayıt defterini de yalandan müşteri isimleri ile doldurur. İnsanlardan iyice soyutlandığı ve kendini işleteşime daha da kapattığı bir sürece girer. Artık ne eski günlük rutinine ne de bir hafta süren umutlu halin verdiği canlılığa dönebilir. Boş vermişlik başlar. Hayal kırıklığı ile derin bir soyutlanma yaşar. Gündelikçi kadınla bütün ilgisini keser. Bir hafta boyunca G.A.T.G. kadının odasında kendi kendine onun havlusuna boşalır.

G.A.T.G kadından umudunu kestikten sonra öfkesini ortalıkçı kadına yöneltir, doyurulmamış cinsellik, tatmin olmayan fark edilme ve iletişim ihtiyacıyla ve geçmişten gelen psikolojik aşağılanmayla dolar. Ortalıkçı kadın onun bu yaralarını sarmadığı, ilişki sırasında bile bakışlarını ona yöneltmediği, yani batırılmış iletişim ihtiyacını karşılamadığı için boğazlanarak Zebercet'in kurbanı olur:

“Kişiyi ayna tutan şeydir bakış; onu bütünleyen, tam olduğunu hissettiren şey. Yine de her bakışın bir kötü bakış olabileceğini, soğuk ebeveyni, yargılayan efendiyi, alaletsiz tanrıyı içinde taşıdığını da biliyoruz. Bakışın çifte doğası: Kendimizi eksiksiz hissetmemiz için başkalarının bizi görmesi gerekir; ama diğer yandan, etrafımızı saran gözler imparatorluğu bize her an gözaltında olduğumuzu söyler. İşte insanın bakışa aynı anda hem muhtaç, hem de maruz kalıyor olması, hepimizin kendini şu ya da bu

ölçüde içinde bulunduğu bu çatışma, mağdurun yazgısında tam anlamıyla bir yaraya dönmüştür.”²⁰⁰

Semih Gümüş, Zebercet’i “dışındaki dünya ile ilişkisini koparmış bir adam” olarak niteler. Onun için, “Katıksız bir yalnızlığa, kopkoyu bir içe dönüklüğe gömülmüş, kabuğunu kimsenin kıramayacağından da kuşkusuz, iç dünyasında yaşamaktadır.”²⁰¹ der. Gerçekten de Zebercet, dünya karşısında derin bir soyutlanma içerisinde karşımıza çıkar. Kendini sosyalleşebileceği hemen her türlü edimden izole etmiştir; verili bir rutini mekanik bir şekilde tekrarlar durur. Edimleri ile iç dünyası arasında bir canlılık ilişkisi yoktur. Semih Gümüş bu soyutlanmaya şöyle dikkat çeker:

“Anayurt Otel’nde zaman durmuş gibidir. Zebercet durdurmuş gibi! Mekk? O da Zebercet’in kendini içine kapattığı hücre, donmuş gibidir. Ara sıra dışarı çıktığında da Anayurt Otel’ndeki kara dünyasını birlikte taşır, sokaklarda da onu yaşar. Olağandışı bir soyutlanma, iletişimsizlik...”²⁰²

İletişimsizliği onu birine düşünmeden merhaba demekten dahi alıkoyacak bir boyuttur. İnsanlarla iletişime geçmekten adeta korkar. Zihninde, vereceği selamın bile tartışmasını yaşar:

“Nasıl yaklaşırdı bu kadına, ne denirdi? ‘Merhaba bayan... bayan? Hayır. Merhaba, çoktandır görünmüyorsunuz. Merhaba, görüşmeyeli nasılsınız? Merhaba efendim... efendim. Merhaba, ne güzel gün değil mi? Merhaba burda mıydınız siz? Çoktandır görmedim de. İyi günler, nerelerdeydiniz çoktandır? Aa, siz miydiniz, ne iyi. Merhaba, yalnızsınız demek. İyi günler... Sonu bulunur mu bunların? Biri söylenecek.”²⁰³

Yalnızlık Zebercet için romanın başından sonuna giderilemeyen bir sorun olarak işlenmiştir. “Toplumun benimsediği tüm değerleri sahte ve gülünç bulduğu için yalnızdır.”²⁰⁴ Merkez kişi, “özellikle başkişilerin bilinçlenme uğruna yaptıkları içsel ya da somut yolculukların sonunda sanki onları bekleyen ideal bir noktada konuşlanmıştır.”²⁰⁵ Başkişiyle ilişkisi açısından *Anayurt Otel*’ndeki G.A.T.G. kadının Zebercet için bir merkez kişi niteliği taşıdığı söylenebilir. Zebercet’in tekdüze hayatı onunla temasıyla hareket kazanır ve bir arayışa yönelir. Babasını da kaybetmesiyle hayatta yapayalnız kalan ve kimseyle iletişim kurmaya yanaşmayan sorunlu bir psikolojiye sahip olan Zebercet, bu kadına kendini yalnızlıktan kurtaracak bir umut

²⁰⁰ Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 170.

²⁰¹ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 47.

²⁰² A.y.

²⁰³ Atılgan, **Anayurt Otel**, s. 81.

²⁰⁴ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 296.

²⁰⁵ Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü**, s. 222.

olarak sarılır. Kadının kaldığı odayı ondan sonra hiçbir müşteriye vermez. Odaya kapanıp cinsel fanteziler kurar. Fakat kadının gelmeyeceğini anladıkça bunalımı ve yalnızlık duygusu katlanarak büyür. Bu hayal kırıklığı ile öfkesini ertesi gün oteli terk edeceğini söyleyen ortalıkçı kadına yöneltir, onu bir cinnet hâlinde öldürür.

Cinayetten sonra yabancılaşıma, yalnızlık ve soyutlanma ile birleşen suçluluk, Zebercet'i ölüme sürükler. İntihara kadar verdikten sonra adeta yaşayan bir ölü gibi davranmaya başlar:

“Başkalarının eline düşmemek için biraz vakti olacaktı elbet. Yeryüzünde canlı kalmanın bir bakıma suç işlemekten olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu. İki gündür, öğleleri, yemeğe başı önde gidip geliyor, para verirken de aşçının yüzüne bakmıyordu. Akşamları ışığın yandığını gören biri gelmesin diye hava kararmadan kapının yanındaki odada çay demleyip ekmekle sucuk, peynir yiyor, soyunup yatıyordu erkenden. Gündüzleri de çoğu zaman yataktaydı.”²⁰⁶

G.A.T.G. kadının kaldığı odanın Zebercet'in doğduğu ve ölmeden önce babasının kaldığı oda olması dikkat çekicidir. Kadının geleceğinden umudu kestikten sonra bu yatakta kendi kendine cinsel tatmin peşine düşer. Eşyalarını bu odaya taşır ve artık burada kalmaya başlar. Cinayeti işledikten sonra gelip burada uyur. İntiharı da bu odada gerçekleştirir. Doğduğu odada ölmeyi seçişinde bir anlamda “yaşamaz” hayatının film şeridini geriye sarma, onu “yaşanmamış” kılma yönelimi gösterdiği söylenebilir.

Zebercet -cinayet eylemi dışında- edilgen, tutuk ve çekimser bir antikahramandır. Eylemleri hiçbir ideale, amaca bağlanmaz. Pek çok araştırmacı *Anayurt Otel*i ile Sartre, Camus ve Dostoyevski'nin yapıtları arasındaki paralelliklere dikkat çeker ve bu yazarların benzer birer yeraltı yabancılaştırmasını, edilgenliğini, ben ve 'öteki' çatışmasını ele aldıklarını ifade eder.

Zebercet'in edigenliğinin ve zayıflığının ortaya çıktığı yerlerden biri kestanecinin kendisini aşağılayan hatta meydan okuyan sözleri karşısında kaçmayı yeğlemesidir. Daha sonra içinden intikam alma planları kurar, fakat bunlar da hayata geçmez:

“-Ne dikildin orda ulan, yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!

Birisi güldü. Zebercet birden dönüp kaldırım boyunca yürüdü. ‘Maşatlık taşı...’ Kollarını silkti; yanaklarını ovuşturdu. ‘Taş gibi miyim gerçekten?’ önemli olan bu

²⁰⁶ Atılğan, *Anayurt Otel*i, s. 96.

adamın benzetmesi değil aşağılayıcı davranıştıydı. O anda neler yapılmazdı bu kalabalığa karşı. Oysa kaçmıştı işte; olanakların en kolayını seçmişti bilmeden.”²⁰⁷

Zebercet, güçsüzlüğünü kendinden zayıf olanlar üzerinden telafi etmeye çalışırken cinayet işleyen bir antikahramandır. Benliği aşağılık kompleksi, kimlik ve cinsellik sorunları ile örülmüştür. Çoğu kere uysal görüntüsünün arkasında karşısındakinin kendisinden güçlü olduğu bilincine dayanan bir zayıflık ve korkaklık vardır. Edilgendir, hayali kavuşma ve intikam sahneleri kurarak yaşar. Her ikisini de yapamaz hale gelince özgürlüğü intihar etmekte bulur. Her türlü umudu, “canı cehenneme” (s. 60) diyerek elinin tersiyle iter. Bu haliyle her şeye rağmen arayan veya bekleyen antikahramanlardan keskin bir şekilde ayrılır.

4.10. “Vazifesinin Delisi”: Murtaza

Orhan Kemal’in en çok ses getiren romanlarından biri olan ve antikahraman başkişisinin adını alan *Murtaza*²⁰⁸, 1952 yılında *Vatan* gazetesinde tefrika edilmiş, ardından aynı yıl Varlık Yayınları tarafından yayımlanmıştır. 1969’daki dördüncü baskıda yazar eserinin birinci ve üçüncü bölümlerini genişletmiştir. Üç bölümden oluşan romanda muhacir Murtaza’nın Türkiye’ye göçtükten sonraki yaşamı işlenir. Orhan Kemal, diyalog ağırlıklı ve sinematografik bir şekilde tasarladığı eserinde toplumsal düzendeki bozuklukların bireylere yansımalarını ortaya koyar. Yer yer kara mizaha varan bir güldürü ögesi etrafında Murtaza’nın Çukurova’daki hayatı, İstanbul’a gelişi, bekçilik ve kontrolörlük görevleri sırasında yaşadıkları, ailesiyle ve çevresiyle ilişkileri 1940’lı yılların siyasi sosyal şartları içinde ele alınır.

Murtaza tiplemesi büyük ilgi toplamış ve roman 1965’te ve 1986’da sinemaya uyarlanmış, yurtdışı gösterimleri ile dünyaya yayılmıştır, 1969’da oyunlaştırılmıştır. Başlangıçta yüz seksen sayfa kadar yazılan eserin -tereddütler içinde de olsa- genişletilmesi bu yoğun ilginin de bir sonucudur. Tahir Alangu, Murtaza’yı yazarın “en başarılı, üzerinde en çok konuşulan ve yayılan eserlerinden biri” olarak anar ve bu

²⁰⁷ A.e., s. 83.

²⁰⁸ Orhan Kemal, **Murtaza**, İstanbul, Everest Yayınları, Cep Boyu, 2008. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

başarının kaynağını başkışının “gülünç zalimliği altındaki insanlık dramını” ortaya koyuşunda bulur.²⁰⁹

Orhan Kemal, Murtaza’yı “elleri üzerinde yürümeyi olağan saymaya başlamış bir toplum, belki de bir dünyada, ayakları üzerinde yürüten, bakışlarını da böyle yürümeye zorlayan, kendi kendine inanmış bir kişidir... İçinde yaşadığı toplumla her an zıtlaşan, bitmez tükenmez çelişmelere düşen bir adam” olarak niteler.²¹⁰

Ülkü Eliuz, romanı “özel değerler ile sınırlarını çizdiği doğrulara kayıtsız şartsız bağlılığın simgesi olan bir bireyin, yaşadığı çatışmaların ve ruhsal parçalanışın trajikomik öyküsü”²¹¹ olarak niteler. Eliuz, Murtaza’nın kimliğini ve kişiliğini şöyle çerçeveler:

“Yönetenlerin bağınaz bir savunucusu halinde, kendisinin de dahil olduğu yönetilenlere zulmeden Murtaza, despot, sabit fikirli, önyargılı, anlayışsız, inatçı kişilik nitelikleri ile sınırlarını çizdiği dünyayı oluşturmak için çırpınır durur. Onun doğruları, değerleri geçmiş ve bugün bağlamında yozlaşan düzenin kişi düzeyinde yansımasıdır. Komik ve dramatik bir öykünün ‘seçilmiş’ kişisi Murtaza, hoşgörüsüz, tek boyutlu bir perspektiften dünyaya bakar.”²¹²

Murtaza yirmili yaşlarında annesi ve erkek kardeşi ile Yunanistan’dan Türkiye’ye gelen ve önce Çukurova’ya ardından İstanbul’a yerleşen bir muhacirdir. Romanın açılışında Murtaza’yı İstanbul’da karısı ve altı çocuğuyla bir gecekondu mahallesinde yoksul bir hayat süren bir bekçi olarak tanırız.

Çukurova’daki hayatı geriye dönüşlerle esere dahil olur. Başka muhacirler yalan beyanlarla Türkiye’de mal ve arsa zengini olurken Murtaza dürüstlüğünden taviz vermemiş, yokluk içinde de olsa menfaati için yalan söylememiştir. Çukurova’da devlet tarafından verilen on dönümlük arsada çiftçilik yapmaya çalışarak yoksul bir hayat sürmüştür. Annesinin ölümünden sonra İstanbul’a yerleşen Murtaza, burada bekçiliğe başlamıştır.

Hayattaki yegâne ideali Balkan Savaşı’nda şehit olan dayısı Kolağası Hasan Bey gibi şehit olmak yahut ömrünü vatana hizmet etmektir. Bekçi üniforması içinde kendini dayısı gibi bir asker olarak hisseder. Gece yarısından sonra ışığı yanan gecekonduvardaki insanları azarlar, önüne geleni durdurur. Öte yandan zengin

²⁰⁹ Tahir Alangu, *Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1950)*, s. 382.

²¹⁰ Nurer Uğurlu, *Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi*, İstanbul, Cem Yayınları, 1973, s. 200.

²¹¹ Ülkü Eliuz, “Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Yapı”, *Turkish Studies*, Volume 3/4 Summer 2008, 904.

²¹² A.g.m., s., 907.

semtindeki insanların rahatsız olmaması için çöpleri deviren kedilerin peşine düşer. Mahallelinin ona dair şikayetlerinden bıkan amirleri onu yeni bir işe yönlendirir.

İkinci bölüm halkın ondan yaka silkmesi sonucu gelen şikayetler üzerine bekçilikten çıkartılması ve Fen İşleri Müdürü tarafından fabrikada kontrolör olarak işe alınması süreciyle gelişir. Mahalleli gibi kısa sürede fabrika çalışanları da onun disiplin baskısından bıkarlar. Murtaza'yı işten attırabilmek için türlü yollar denerler, fakat Murtaza'nın yaptıkları Fen İşleri Müdürü'nün işine geldiği ve fabrikadaki gevşekliği ortadan kaldırdığı için ona destek olur. Murtaza'ya ilave olarak pek de bir karşılığı olmayan Spor Mükellefligi görevini verir. Müdürünün ona bu görevi dolayısıyla merasimlerde giymesi için verdiği üniformayla Murtaza askerî disiplin aşkını abartmaya devam eder. Bir gün işçiler fabrikada çalışan ve daha çocuk yaşta olan kızları Cemile ve Firdevs'in uyukladığı söyleyince hiddet içinde Firdevs'e tokat atar. Kızın beyin kanamasından ölümüne yol açtığı halde davranışında bir değişim olmaz.

İki oğluna da Hasan adını koymuştur, onların dayısı gibi şerefli bir asker olarak şehit olmasını ister. Bütün ümidi küçük oğlu Hasan'dadır, çünkü büyük oğlu olan Hasan askerî okul yerine sanat okuluna yazılmış bir futbol düşkününü ortalıkta dolaşmaktadır. Küçük oğlu ise babasının nabzına göre şerbet vermeyi bilen kurnaz bir çocuktur.

Üçüncü bölümde işçilerin Murtaza'yla bir savaşa dönen ilişkisi sahnelenir. İşçiler Murtaza'nın atılması için türlü yollara başvursalar da Fen İşleri Müdürü onu kollamayı sürdürür. Büyük oğlu da bu protestolarda işçilerin arasında yer alır. Sonunda kontrolör Nuh pes edip işten ayrılır. Mizahi bir seyirle kendini siyasi hayatın içinde bulur, Demokrat partiden aday olur. Murtaza'nın büyük kızı evlenip İzmir'e taşınmıştır. Roman Murtaza'nın bütün ümitlerini bağladığı küçük oğlu Hasan'ın bakkaldan ekmek çaldığı için tutuklanmasını öğrenmesi ve mahkemede onun ceza almasını istemesiyle son bulur.

Murtaza, Orhan Kemal'in ismiyle birlikte gerçek hayattan romana uyarladığı bir tiptir.²¹³ Dayısı Kolağası Hasan Bey gibi savaşıarak ölmeyi arzulayan, ona atfettiği

²¹³ Mehmet Narlı, **Orhan Kemal'in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001, s. 542.

dürüstlük, cesaret, işine bağlılık gibi özellikleri her şartta korumaya kendini şartlamış biridir. Tek yönlü, sabit fikirli, yüzeysel “güldürü kişisi”²¹⁴ olarak çizilmiştir. Roman boyunca yaşadığı hiçbir şey onun henüz yirmili yaşlarda Çukurova’ya geldiği günkü kişiliğinde bir değişikliğe yol açmaz.

Orhan Kemal, başkişisine kendisinden razı olunan, beğenilmiş, seçilmiş kişi anlamına gelen Murtaza adını vererek ironik bir isim sembolizasyonuna başvurur. Murtaza için seçilmiş, beğenilmiş kişi olma durumu hiçbir zaman bir gerçeklik kazanmamış, fakat o kendisini Hasan dayısının soyundan gelen ve onun gibi yaşayan biri olarak üstün görmüştür. Öte yandan sert bir söylenişe sahip olan bu isimle Murtaza’nın nasıl bir yapısı olduğu hissettirilir. Murat Belge, bu duruma “Bence adı Murtaza’ya çok şey kazandırıyor. Örneğin Selim olsaydı ya da Yılmaz olsaydı, aynı tip yaratılır mıydı acaba?”²¹⁵ sözleriyle dikkat çeker.

Murtaza, birinin adını sorması üzerine şaşırır ve kızar: “Abe nasıl bilmezsın Mürteza’yı? Kolağası Hasan Bey’in yeğeni Mürteza’yı bilir herkes.” (s. 122) diyerek karşısındakini cahillikle suçlar. Damarlarında dayısının kanının dolaşmasının onu herkesten üstün ve herkese karşı ayrıcalıklı kıldığına inanır.

İşkân Dairesinde diğer göçmenler gibi Yunanistan’da olmayan mal ve mülklerin sahibi olmaya çalışmadığı için görülmemiş bir “budala göçmen” (s. 11) olarak yadırganır. Yegâne zenginliğini Balkan Savaşı’nda şehit olan Kolağası Hasan Bey’in dayısı olmasında bulur:

“Yok idi tarlalarımız, konaklarımız amma var idi arslan yavrusu dayım Hasan Bey, Kolağası. Hatırlamam ben, anlatır büyüklerim, dökmüş mübarek kanını kutsal vatan topraklarına Balkan Harbi’nde. Yeter bu şeref hem da şan bana, ne lazım tarla? Ne lazım konak? Ne lazım at, araba? Dolaşır benim de damarlarımda şükür, dayım Hasan Bey’in mübarek kanı.”²¹⁶

Tek arzusu dayısı gibi savaşıarak şehit olmaktır. Bu istek bir ideal olmanın ötesinde onun hayatın gerçekleri ile bağını koparan bir takıntı, psikolojik bir saplantı haline gelmiş, adeta kişiliğini ele geçirmiştir. Kendine dönük Hasan dayısından bağımsız bir benlik geliştirememiştir. Dayısına dair dinlediği kahramanlık hikâyesini

²¹⁴ Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s. 31.

²¹⁵ A. e., s. 35.

²¹⁶ Kemal, *Murtaza*, s. 11.

baştan yazmak, kahraman olmak ister, kendini “vazifesinin aslanı” (s. 29), asker oğlu asker” (s. 67) olarak niteler.

Murtaza’nın seçilmişlik takıntısı insanlarla iletişiminin şeklini de belirler. Kendinden aşağı gördüğü “vatandaşlar” ve “üstler” arasındaki düzenin temininden sorumlu olduğunu düşünür. Roman boyunca leit motif olarak tekrar eden “Yukarda Allah, Ankara’da Devlet hem de Hükümet, burda da Murtaza” (s. 5) sözü bunun bir ifadesidir. Böylece kendini de vatandaşın muhatap olduğu devletle özdeşleştirir. Hükümetin kendisine bütün vatandaşları disipline sokacak bir kurs açması için izin vermesini hayal eder, mahalle kahvesinde oturanlara varana kadar herkesi askeri düzene sokmaya çalışır. Bir gün meclisin dahi düzene girmesi için kendisine ihtiyaç olacağını hayal eder.

Bir muhacir olduğu için sık sık millî kimliği sorgulanan ve alaya alınan Murtaza, dayısının kahramanlık anlatısı üzerinden kendini “arslan oğlu arslan Türk” (s. 139), “Vazifesinin arslanı, halis Türk” (s. 419) olarak niteler. Boyacıya, simitçiye onu “kumandan” (s. 135) olarak adlandırmaları için baskı yapar. Onlar tarafından da alaya alınır. Amirlerinin ve zenginlerin karşısında ise emir alan asker rolünü kendisi üstlenir, amirlerine “komutanım” (s. 341) diyerek asker selamı verir. Abartılmış kişiliğinin çevresinde nasıl alımlandığını anlamaya dönük bir bilinci yoktur. İşin “basitleştirilmiş bir kimliğin koruyucusu”²¹⁷ olma vasfına bel bağlamış halde yaşar. Varlığının sınırlarını, “Mürteza demek vazife demek, vazife demek Mürteza demektir.” (s. 324) cümlesi ile çizer. “Delisiyim vazifemin.” (s. 336) der.

Esasen Murtaza’nın vazife anlayışı çarpık görüntüye sahiptir. Yoksul gecekondu sakinlerini “cahil insanlar” (s. 3) “muzır vatandaşlar” (s. 4) diye azarlar, herkese söz geçirmeye çalışır. Memleketin bütün disiplini onun görevini doğru yapmasına bağlıymış gibi davranır. Gece yarısından sonra uyumayan kenar mahallelilerin kapılarını çalıp hesap sorar. “Ne diye tayin etti beni hükümetim? Uyusun geceleri vatandaşlarım deliksiz, korkmasınlar muzır vatandaşlardan!” (s. 8) diyerek asıl görevinin zengin ve mevki sahiplerinin huzurunu sağlamak olduğunu ortaya koyar. Çamaşır yıkayan yoksul vatandaşı ışığını kapatıp yatmaya zorlarken poker oynayan zenginlere toz kondurmaz: “Üstlerdi onlar. Onlara karşı sözü yoktu.

²¹⁷ Foley, **Saçmalıklar Çağı**, s. 162.

Onlar sabahlara kadar oturabilir, oyun oynar, kahkaha atar, ya da çalgı çalabilirdi.” (s. 22) Zenginlerin sokağından geçerken üstüne başına çeki düzen verir, apartmanlardan yükselen sesleri duyunca esas duruşa geçer. Murtaza, aslında kenar mahallenin bir üyesi olduğu halde soyu, görevi ve üniformasıyla kendini onlardan ayırır ve seçkinler arasında görür. Bekçilik kursu görmesini, bağlı olduğu disiplin ahlakını ve damarlarında dayısının kanının dolaşmasını bir üstünlük olarak sunar. “Bilir misiniz nedir kanun? Gördünüz kurs? Aldınız büyüklerinizden sıkı terbiye?” (s. 9) diye önüne gelene çatar. Bir konuda dara düştüklerinde halka yardım etmenin onları gevşekliğe sürükleyeceğini düşünür ve “Atacaksın bir tekme de sen.” (s. 182) der. Dolayısıyla insanlara yaklaşımını aslında ilkeleri değil insanların konumları belirler. Ya bir emir eri gibi davranır, aşırı derecede itaatkâr, fedakâr bir köle ahlakını benimser ya da otoritesi sorgulanamaz bir asker gibi efendi rolüne bürünür. Her iki halde de muhatap olduğu herkes tarafından yadırganır, alaya alınır, dışlanır:

Memurların yegâne görevinin amirlerini memnun etmek olduğunu düşünür ve “Cahil halk ne anlar öz çıkarından? İsterim görmek her birini çelik göğüs, tunç bilek.” (s. 73) der. Mahallesindeki kimsenin yüzüne bakmaz, “tekine olsun zerrece değer vermeden” (50) yaşar. Zengin mahallesinde yaşayanlar ise onu “Mahalledeki çeşitli kötülüklerle savaşmış, itlere, uğursuzlara göz açtırmamış” (s. 64) ideal bir bekçi olarak görür. Böylece ortaya bir kesimin yaka silkdiği bir kesimin de koruma aracı olarak gördüğü çift yüzlü bir Murtaza portresi çıkar. Yine de “Hiç kimsenin yürekte benimsediği biri değildir. Herkes bir yanıyla şikâyetçidir ondan.”²¹⁸

Kendini bir kahraman olarak görmesine rağmen roman boyunca ona yüklenen sıfatlar ve hakkında yapılan betimlemeler tam tersi şekilde bir antikahraman ile karşı karşıya oluşumuzu vurgular: “Muhacir Murtaza” (s. 32) “Deli” (s. 35) “Murtaza belası” (s. 53) “dangalak bekçi” “Türkiye Cumhuriyetini toptan disipline sokmaya memur biri neredeyse, bir diktatör.” (s. 111) (s. 120) “komutan” (s. 131) “matrak bir bekçi” (s. 132), “tatlı manyak” (s. 142) “belki dehşetli bir megaloman” (s. 142), “muhacir kontrol” (s. 183), “sureta insan, serserinin teki” (s. 190), “insafsız, rezil” (s. 191), “kafadan sakat, akıldan piyade” (s. 197), “bulaşığın biri” (s. 203), “muhacir

²¹⁸ M. Sadık Aslankara, “Yalnızlığın ‘Zor’u ve Murtaza”, **Kitap-lık**, Mayıs 2005, S. 83, s. 117. (Çevrim içi) <https://sadikaslankara.com/yalnizligin-zoru-ve-murtaza/> 10 Şubat 2022.

oğlu” (s. 244) “kaşmer (soytarı)” (s. 246), “enayi” (s. 277), “zirzop” (s. 285), “boklu göçmen” (s. 418), “kösnük” (s. 420).

Murtaza cahil ve muzır gördüğü için dışladığı çevrelerce bir yabancı, istenmeyen ve alaya alınan biri olarak nitelenir. Davranışları ve sözleri bir komedi malzemesi olarak “sinema, tiyatro” (s. 96) olarak seyirlik bir performans gibi izleyici toplar. Fen İşleri Müdürü Kâmuran Bey, arkadaşlarıyla buluştuğu davetlerde Murtaza’nın taklitlerini yaparak insanları güldürür, Kimi zaman da ona kuralcılığı yüzünden “Firavun musun?” (s. 264) diye kızarlar. Herkesin kendi menfaatine göre yaşadığı bir toplumda akıntıya kürek çeken biri olarak bilinir. Büyük oğlu Hasan ondan, “Karaya ak, aka kara diyen, herkes Mersin’e giderken o tersine giden bir baba” (s. 426) diye söz eder. Fabrika işçileri ile bir olup “Soytarı bir baba”nın (s. 90) oğlu olmaktan utandığını, kendisini de ailesini de rezil ettiğini söyleyerek babasına tepki gösterir. Murtaza, oğlunun bu tepkisi üzerine “öl be Mürteza!” (s. 425) diyerek hayal kırıklığı ile kalabalıktan uzaklaşır. Küçük oğlu Hasan’a onu dünyaya bağlayacak tek kişi olarak sarılır.

Mahallelinin de fabrika çalışanlarının da ondan kurtulmak için uğraşmasını anlamlandıramaz. “Ne zaman, nerede, ne için olsa, bu çevre, bu çevrenin insanları ona karşı çıkıyor[dur]” (s. 91) Murtaza bunun görmekle birlikte kendi durumunun farkına varmaktan uzaktır. Yaşadığı hiçbir şey onda kendine dönük sorgulayıcı bir bakışın gelişmesini sağlamaz. Dondurulmuş bir kişilik içinde tek yönlü bir tip düzeyinde kalmakta ısrarcıdır. Bu haliyle çevresiyle her teması bir uzaklık veya çatışma sebebi olur.

“Murtaza inandıklarını söyler, inandıklarının arka plânını, derinliğini bildiğini gösteren diyaloglar veya iç düşüncüler yoktur.”²¹⁹ Anlatıcı roman boyunca onun iç dünyasına hiç projektör tutmaz. Bu onun bir tip olarak çizilmesinin de bir sonucudur. Bozuk bir Türkçe ile her biri leit motif halini alan sloganik cümlelerle konuşur. “Bir vazife yüksektir bir namuzdan” (s. 81) “Vazife bir sırasında görmeyecek gözün evladını.” (s. 117) “Bilmez konuşursun haminnem gibi” (s. 119) “Yukarda Allah, Ankara’da Devlet hem de Hükümet, burda da Murtaza” (s. 26) gibi cümlelerle programlanmış gibi makina gibidir.

²¹⁹ Narlı, **Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme**, s. 543.

Murtaza toplum içinde bir yabancı ve kendi yabancılaşmasının farkında olmayan bir tiptir. Abartılmış görev bilinciyle insanî hassasiyetleri aşmıştır. Annesinin ölümünü, “Acımam rahat döşeğinde ölene. Olsun isterse annem.” (s. 14) şeklinde dile gelen bir “taş kalplilik” ile karşılar. Murtaza roman boyunca dayısına olan hayranlığı dışında duygusuz, mekanik biri olarak çizilir. Bekçi olduktan sonra İstanbul’da kendisi gibi dürüst bir hemşerisinin zayıf ve marazi kızıyla evlenir. Evliliğinde eşi olacak kişide haramzadelerin soyundan olmaması dışında hiçbir özellik aramaz. Kadınlara da küçümseyen bir bakışı vardır. Saçı uzun aklı kısa gözüyle baktığı kadının erkeğe mutlak bir itaat içinde olmasını ve erkek evlat doğurmasını şart görür. Karısını ona dayısına benzeyen oğullar veremediği için “hayırsız” (s. 21) olarak niteler.

Bir evlat ve bir eş olarak çizdiği bu portre babalık rolünde de değişmez. Vazifeyi her şeyin üstünde gören Murtaza’nın henüz on iki on üç yaşlarındaki iki kızı onun kontrolörlük yaptığı fabrikada çalışmaktadır. Bir gün bir kızının yorgunluktan makine başında uyukladığını görünce ona ölümüne yol açacak bir tokat atar ve hiçbir acılık duymaz. Zaten Kolağası Hasan Dayısına benzeyecek bir oğuldan başkasının onun gözünde çok bir değeri yoktur. Yoksulluğuna rağmen üst üste çocuk sahibi olur. Kızlarını evlat yerine koymaz. Hasan adını verdiği iki oğlu da onu bu konuda hayal kırıklığına uğratar. Büyük oğlu askeri okul dururken sanat okuluna gider. Küçük oğlu ise kurnazca babasının idealini benimsiyor gibi davranarak onu kullanır. Dayısına benzemeyen bu oğulların ölüp gitmelerini isteyecek katıdır.

Murtaza, çok çalışkan ve dürüst bir kişidir. Neredeyse zorunlu ihtiyaçları dışında eve uğramaz. Özellikle fabrikada çalıştığı dönemde koşturmaktan, uykusuzluktan iyice zayıf düşer. Bütün bu yoğun mesaiyi üstlenişinde emir almaya şartlanma esastır. “Üstlerinden başkasının komutuyla hiçbir iş yapmadığı gibi, adım bile atmaz.” (s. 124) Bu haliyle Murtaza eylemli fakat aslında edilgen bir antikahraman örneği oluşturur. İnsanlar onun gözünde vazife için doğup vazife için ölürlere, hayatlarının geri kalanının bir anlamı yoktur.

Murtaza, toplumdaki düzensizliklerin ve çarpıklıkların mizah ve hicvin iç içe geçtiği bir tonda sergilendiği romandır. Vatandaş devlet ilişkisi, bürokrasi, adalet, insan hakları, sosyal sınıflar arasındaki uçurum, yoksulluk, insanların çıkarlıkları gibi pek çok konu işlenir. Bir üniforma aşığı olan Murtaza gerçekten görevli olduğu

yerlerdeki hırsızlık, ahlaksızlık, bozgunculuk gibi suçların belirgin şekilde azalmasını sağlar. Fakat bununla yetinmez, sokaktan geçenlerden evlerinden oturanlara kadar herkesin üzerinde otorite kurmaya çalışır. Zenginleri, makam ve mevki sahibi kişileri efendi konumunda görür ve kayırırken yoksul ve sıradan halka potansiyel suçlu ve terbiye edilmesi gereken bir kitle olarak yaklaşır. Kraldan çok kralcıdır. Davranışları önce Kolağası dayısına layık olma, sonra amirlerine yaranma güdüsünden beslenir. Vazife şuuru insanî ölçülerin dışında bir saplantı düzeyindedir. Kendisine bir terbiye edici yetkisi verdiğini düşündüğü üniformayla benliği bütünleşmiş gibidir. Çalışkanlık, yalan söylememe, kimseden yardım almama, görevinde titizlik konularında tavizsizdir. Acınacak hale gelse bile tavrında en küçük bir sapma göstermez. Bu keskin tutumları yüzünden ne çocukları ne iş arkadaşları ne de mahalleli tarafından sevilir. Herkesin dışladığı ve kurtulmak istediği biridir.

Demokrat partinin yükselmeye başladığı 1946-1947’li yıllarda Murtaza İsmet Paşa’nın yönetimi geri alacağı günün hayalini kurar. Fabrikada herkes birden demokrat kesilir ve “İsmet Paşacı Murtaza”yı (s. 366) attırmak için protesto yaparlar, artık onun disiplin baskılarına kimse kulak asmaz olur. İşçiler onun istifası için protesto yaparken kendini fabrikanın spor odasına kilitler, yine de yenik durumunu kabul etmemeye çalışır. Öte yandan Fen Müdürü bu halde bile “fabrikaya mücerret bir Murtaza lazım” (s. 392) diyerek onu kollar.

Sürekli aynı cümleler etrafında dönen konuşmaları, mekanik davranışları, asker yürüyüşü, sabit fikirleriyle kurulmuş Murtaza bütün abartılmış davranışlarına ve yüksek tonlu sesine rağmen kanlı canlı biriden çok kurulmuş bir kuklaya benzer. Dolayımlayıcısı Kolağası Hasan dayısının bir sureti olabilmek için çırpınır. Donkişot’un Amadis’e olan hayranlığını hatırlatan bir hayranlıkla yel değirmenlerine savaş açmış ve bilinci bu savaşa sıkışmış gibidir. “Kendisine haddinden fazla bir misyon yükler ve roman boyunca bu çerçevede hareket eder.”²²⁰ Hayvanları bile vazife yerinde disiplin altına almaya çalışır. Onu tanımayan kedilere işlem yapmaya kalkar. “Murtaza’nın bir ucu deliliğe varan bu davranışını, romanın genel havasına oturtarak

²²⁰ Çağla Akar, “Orhan Kemal’in Roman ve Öykülerinde Otobiyografik- Biyografik Ögeler”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020, s. 71.

‘aptal bir komiklik’ görürüz.”²²¹ Bir başka sefer bir çöp bidonu üstünde çevresine toplanan kalabalığa vatana, vazifesine ve dayısına olan bağlılığını anlatırken bidon devrilir. Karısı bir odada sessizce yoksulluklarına ağlarken o “Kahramanlık kitapları”nın (s. 314) okunmasını hayal eder. Fabrika çalışanlarına “Vazife bir sırasında gelmeyecek çişin.” (s. 219) der. Bunlar gibi pek çok örnekte trajikomik bir tutulma halinde hayatın realitesini kavramaktan uzak olarak çizilir. Yaşadıkları işe ortaya konan Don Kişotvari yapısı bazen de doğrudan başkalarının benzetmesi ile vurgulanır:

“ ‘Deli bu be... he?’
‘Belki tam deli değil. Hani şu bir şövalye vardı... İspanyol...’
‘Evet, Don Kişot...’
‘Don Kişot’a benziyor.’ ”²²²

Bu benzetme bir başka yerde “Don Kişot yeryüzünde tek değildi malumuâliniz... ve Don Kişot’ların kökleri hiçbir devirde kurumadı ki devrimizde kurusun. Her memleketin kendine göre Don Kişot’ları var, olacak.” (s. 342) şeklinde dile gelir. Murtaza antikahraman kimliğinin tip boyutunda ortaya konduğu orijinal bir örnek oluşturur.

4.11. “Tutunamayanlar Prensi” Selim Işık, “Kaybolmuş Bir İnsan” Turgut Özben

Oğuz Atay’ın ilk eseri olan *Tutunamayanlar*²²³, 1971-1972 yıllarında iki cilt halinde Sinan Yayınları’ndan tarafından yayımlanır. Roman, her ikisi birer başkişi düzeyinde işlenen Turgut Özben ve Selim Işık’ın hayata tutunamayarak birer antikahramana dönüşmelerini konu alır.

Tutunamayanlar Türk romanında modernist ve postmodernist özellikleri ile öne çıkan ilk eser olarak anılır. Berna Moran, eseri, “19. Yüzyıl gerçekçiliğine sırtını dönmüş, bir ayağı modernistlerde bir ayağı postmodern bir roman”²²⁴ olarak niteler. Dünya edebiyatına dayanan güçlü bir edebî birikimi yansıtan eser, 1968 yılında

²²¹ Esra Karlıdağ, a.g.t., s. 72.

²²² Orhan Kemal, *Murtaza*, s. 111.

²²³ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 64. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

²²⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 266.

yazılmaya başlanmış ve 1970’te tamamlanmış olmakla birlikte uzun süre basılmamıştır. “1970 TRT Sanat Ödülleri Yarışması’nda başarı ödülü kazanmış”²²⁵ olmasına rağmen yayımlanması 1972’yi bulmuş ve gerçek okur ilgisine ancak 1980’li yıllarda ulaşabilmiştir.

Romanın kişiler dünyası geniş bir metinler arası zenginlik taşıdır. Aynı zamanda Oğuz Atay’ın otobiyografisinin ve kişiliğinin belli oranlarda kişilere sirayet edişi konusunda araştırmacı ve eleştirmenler birleşir. Yıldız Ecevit, *Tutunamayanlar* için “yaratısının ana malzemesi otobiyografiktir.”²²⁶ der. Dolayısıyla Selim ve Turgut’un antikahraman dünyalarında, yazarın kendisinden ve çevresinden izler bulmak mümkündür.

Oğuz Atay, eseriyle ilgili verdiği bir röportajda, “çağdaş insana kendisi ile ilgili birtakım gerçekleri kendisinin de katılabileceği bir yaratıcılık içinde iletme”²²⁷ çalıştığını ifade eder. “Türk modernist romanının duayeni”²²⁸ olarak nitelenen Oğuz Atay için Türk romanının asıl meselesi bireydir. Kendisini ezen-ezilen arasındaki hesaplaşmaları konu alan edebî ortamdan soyutlar ve bu ortama yabancı bir form ve içerikle çıkar okurun karşısına. Bu ilişkide en az çevresinin onu yabancı bulduğu ölçüde o da süregelen edebiyat anlayışını yadırgar ve yargılar. *Günlük*’ünde bu konuya şöyle değinir:

“Türk romanının sorunu kişiliktir. İnsanımızın kişilik kazanma savaşının önemini henüz kavrayamamış olmasıdır. Kendisiyle hesaplaşma diye bir kavramın varlığından habersiz oluşundadır. Bunun için romanımız düzmecedir. Diyalektik gibi gerçekten büyük kavramların gerisine sığan cüceler ordusu oluşundadır.”²²⁹

Oğuz Atay’ın toplumsal kaygılar içinde şekillenen hâkim edebiyat anlayışını “edebiyat çetesi” olarak niteler ve bireyin iç dünyasıyla gerektiği gibi ilgilenilmediğini savunur. Halit Ziya, Tanpınar, Peyami Safa ve Kemal Tahir gibi isimlerin romanın asıl gerçeğini arayanlar için başvurulması gereken adresler olduğunu düşünür.²³⁰

Atay’ın saydığı bu isimleri Türk edebiyatında kendisini etkileyen ve onu hazırlayan yazarlar olarak ele alabiliriz. Yıldız Ecevit, Halit Ziya, Ahmet Hamdi

²²⁵ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 285.

²²⁶ Yıldız Ecevit, “*Ben Buradayım...*” *Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 279.

²²⁷ Aktaran: Ecevit, “*Ben Buradayım...*”, s. 242.

²²⁸ Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 88.

²²⁹ Oğuz Atay, *Günlük*, 23. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 124.

²³⁰ A.e., s. 126.

Tanpınar, Attila İlhan isimlerini “Türk edebiyatına modernist estetiğin esintilerini”²³¹ taşıyanlar arasında sayar. Türk romanında “kahraman”ın yerini “antikahraman”a bırakması sürecinin de söz konusu yazar kadrosunun öncülüğünde yaşandığı görülür. Fakat Atay’ın asıl edebî kaynakları Batı edebiyatında aranmalıdır:

“Oğuz Atay’ın entelektüel dünyası, dünya edebiyatından oluşuyordu. Onun eserlerini okurken Joyce’u da Woolf’u da Kafka’yı da Durrel’i da hatırlarsınız. Ama bunların hiçbirinin ‘taklidi’ denebilecek bir şeyle karşılaşmazsınız. Her iyi yazar gibi aldığını kendine göre özümlemiştir.”²³²

Doğu’nun Batı karşısındaki az gelişmişliğinin ve geri kalmışlığının bireyin dünyasında yol açtığı sarsıntıları ele alan Oğuz Atay, eserlerinin gerilimini kendini Doğu’ya biraz daha yakın tutarak kurar. Diyolojik bir form kullanır. Çoksesliliği hâkim kılarak farklı bilinçlerin çatışmasını ve kaynaşmasını bir arada verir. Bu çatışma ve kaynaşmalar büyük oranda karakterlerin kendi iç dünyalarında gerçekleşir. Antikahraman, bölünmüş kimliğinde çoğalan ‘ben’leri ile sürekli bir gelgit içindedir. Bu ‘ben’lerin birbirini aynı anda hem yargıladığı hem tenkit ettiği, hem övdüğü, hem aşağıladığı, nihai bir uzlaşının sağlanamadığı bir iç dünyadır. Bu bilinç modern olmanın başlıca şartı olarak görülür:

“Çağının bilinç kargaşasına, bu bilincin dışından alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredebilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen (karşısındakini ve kendini) tüm yapıtlara hangi yüzyılda yazılmış olursa olsun modern diyebiliriz. Bu yaklaşım genelde hazır biçim ve izlekleri kırıp değiştirmeye zorlayarak, ya eski biçimlerin parodisi ya da yeni biçim denemeleriyle eskiye başkaldırıyı da içerir.”²³³

Bu tanım çerçevesinde bakıldığında Atay’ın modern çizgilerle kapsanan modernist ve postmodern bir yazın oluşturduğu görülür. Atay’ın romanlarındaki söylem çeşitliliğinin, üslupların üst üste binmesinin, farklı ve çelişik seslerin bir arada duyulmasının yol açtığı “gürültü”ye dikkat çeken Gürbilek, Atay’ın bu yolla “Türkiye’nin Ruhu”nu ifade etmeye çalıştığını söyler.²³⁴ Dolayısıyla roman kişilerinin tamamlanmayan cümleleri, birbirini geçersiz kılan ifadeleri, bilinçli olarak abartılmış söylemleri ile karşılaşırız. Bu, kişilerin karakterlerindeki tamamlanmamışlığın, çelişikliğin, dengeyi bulamama hâlinin ve parçalılığın bir yansıması olarak okunabilir.

²³¹ Ecevit, “Ben Buradayım...”, s. 235-236.

²³² Belge, *Sanat ve Edebiyat Yazıları*, s. 108.

²³³ Parla, *Babalar ve Oğullar*, s. 130.

²³⁴ Gürbilek, *Ev Ödevi*, s. 14.

Bütün bu karmaşa ve gürültünün kaynağındaki “endişe” kişiliklerde yerli yerine oturmayan taşların yol açtığı pürüzleri önümüze koyar. Atay, bir yandan dil yoluyla bu pürüzleri görünür kılınmaya çabalarken, öte yandan onların yol açtığı sıkıntıları yine dil yoluyla görünmez kılmaya, oyunun bir parçasına dönüştürmeye uğraşır. Bu zorluğun içinde roman kişileri birer antikahraman olarak belirirler.

Tutunamayanlar’ın başında eserin üst kurmaca çatısını oluşturan “Sonun Başlangıcı” ve “Yayıncının Açıklaması” kısımları yer alır. Çerçeve öykü tekniği ile Turgut Özben’in kaleme aldığı “Tutunamayanlar” romanının ana izleği ve bir gazeteci tarafından basılma süreci anlatılır. Olay örgüsü genç bir mühendis olan Turgut Özben’in, kendisi gibi mühendis olan 28 yaşındaki arkadaşı Selim Işık’ın intihar ettiğini öğrenmesiyle başlar. Evli ve iki çocuk babası bir mühendis olarak bir burjuva hayatı süren Turgut, Selim’i intihara sürükleyen sebepleri araştırmaya koyulur ve bir değişim sürecine girer. Selim’in arkadaşları Metin ve Esat ile görüşerek onun çocukluk yıllarına ve gönül ilişkilerine uzanan geçmişinin perdesini aralamaya çalışır. Selim’in eski sevgilisi Günseli ve dostu Süleyman Kargı da onu tanıma yolculuğunda Turgut’un uğrak noktaları olur.

Selim, bir “tutunamayanlar ansiklopedisi” hazırlamıştır. Bunun maddelerinden biri olarak kendini de titizlikle yazmıştır. Bir kasabada doğan memur çocuğunun hikâyesidir bu. Çocukluğu hastalıklarla geçer. Askerlik yıllarında onda büyük etkisi olan Süleyman Kargı ile tanışır. Askerlik dönüşünde II. Dünya Savaşı patlar. Bu zor yıllarda işsiz ve sahipsiz kalır. Kendi dünyasına kapanır. Turgut onunla ilgili yaptığı araştırmalar sırasında değişir ve eski burjuva yaşamına, düşüncelerine yabancılaşır. Evini terk ederek nereye gittiği belirsiz bırakılan bir trene binip izini kaybettirmesiyle roman son bulur.

Tutunamayanlar’ın kişiler dünyası içinde Turgut ile Selim birbirinden ayrılmayacak bir ilişki ve ağırlıkta işlenmiştir. Bu denge romanın başkışı²³⁵ sahnesini

²³⁵ Turgut ve Selim’in romanın kişiler dünyasındaki konumlanışları hakkında Hakan Sazyek alternatif bir değerlendirme yapar. “Olay akışı içinde etkin bir şekilde ya da fiziki olarak bulunmamakla birlikte çeşitli yönlerden etkisi olan figür” olarak tanımladığı merkez kişinin “başkışı olmamasına karşın olay örgüsünün ve haliyle figüratif kadronun odak noktasında konumlanan” yapısına vurgu yapar. Bu noktada *Tutunamayanlar*’ın Selim’ini merkez kişi olarak niteler. Selim, olayların doğrudan içinde değildir, fakat intiharı sonrası arkasında bıraktığı soru işaretleri ile bir odak noktası haline gelmiştir. Sazyek’in başkışı olarak ele aldığı Turgut’un üzerinde yönlendirici bir etkiye sahiptir. Sazyek, *Tutunamayanlar*’ı Türk romanında, “‘merkez kişi’nin, ‘başkışı’den daha başat bir konumda oluşunun

ikisinin paylaştığı bir romanla karşılaşmamızı sağlamıştır. Berna Moran bu düzenlenişe, “Tutunamayanlar’ın da iki öyküsü ve iki başkışısı var: Turgut Özben, Selim Işık.”²³⁶ diyerek dikkat çeker. Dolayısıyla, ikisi de birer antikahraman örneği olan Turgut ve Selim’i birlikte incelemek gerekmektedir.

Selim, kuruntulu ve kırılgan, insanların kendisi hakkında neler düşündüğüne fazlasıyla takılan ve alaya alınmaktan korkarak insanlardan uzaklaşan biridir. Gülünç olma korkusuyla kendi kabuğuna çekilmiş, sıkıntısını kimseyle paylaşamamış, dünyaya, topluma, insanlara tutunamamış, anlaşılmanın bunalımını ve içine çekildiği yalnızlaşmayı daha fazla taşıyamayarak ölümü seçmiştir. Turgut, onu anlamakta geç kalmış biri olarak, ölümünden sonra onun asıl duygu, düşünce ve ruh dünyasına eğilir ve o da bir tutunamayana dönüşür. Tutunamayanlar sözcüğünün kavram alanı ise bir antikahraman portresi verir:

“Dış anlamda bu kavram [Tutunamayanlar] yenilmişlik, başarısızlık, güçsüzlük, hayatı anlamama, yok oluş, anlamsızlaştırma, geri çekilme gibi farklı anlam alanlarına sahiptir. Sözlükte tek başına geçmemekle birlikte genellikle mekânla ve durumla özdeşleşerek bir yerde tutunamama, bir yerde duramama anlamlarını da içeren kavram, duygusal durumu da öngörmektedir.”²³⁷

Tutunamayan sözcüğü, “Garip Yaratıklar Ansiklopedisi” içinde, “beceriksiz ve korkak bir hayvan.” (s. 149) olarak tarif edilir. İçgüdülerini gelişmemiş, hiçbir hüneri olmayan, çevresindekileri taklit etmeye çalışarak hayatta kalan, kendini korumaktan aciz, yalnız yaşayan, terbiye edilemeyen türde bir yaratıktır bu. Antikahramanın toplum dışılığı burada insan dışılık düzeyinde betimlenir. Çünkü insanlığın geldiği nokta Selim’in saf dünyasının uyuşamayacağı kadar kirlenmiş ve ucuzlaşmış görünür.

Selim “Tutunamayanlar prensi” (s. 320) olarak eserin merkezindedir. Turgut ise başlangıçta “tutunan” biri olarak Selim’in “onlar” tarifinin içinde yer alırken romanın sonunda tutunamayanlar dünyasına katılır, dahası bu dünyanın romanını yazar. Gürbilek, Oğuz Atay’ın kişilerini tutunamayan kılan özellikleri şöyle sıralar:

“Atay’ın kişilerinin bugün bize yakın gelen özelliklerinden biri, hayat karşısında beceriksiz, ‘hayatın acemisi’ olmaları. *Tutunamayanlar*’da Selim Işık, *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet Benol, düşünmekten yaşamaya fırsat bulamamış, ‘hayat bilgisi’nden yoksun, bu yüzden de zihinlerindeki doğrularla birlikte evde kalmış,

tek örneği” olarak anar. Ayrıntılı bir okuma için bakınız: Sazyek, **Roman Terimleri Sözlüğü**, s. 221-224.

²³⁶ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 267.

²³⁷ Orhanoglu, **Türk Romanında Değişme Ritüelleri**, s. 217.

çocuk kalmış kişilerdir. Her şey çok önceden belirlenmiş gibidir: ‘Kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi’ Selim çocukken ne futbol takımına girebilmiş, ne sınıf mümessili olabilmiş, ne korkularını yenip çocukluk aşkının peşinden dut ağacına çıkabilmiş, ne de büyüdükten sonra, kötü yaşarım korkusuyla hayata dahil olabilmiştir. İçlerinden bir tek ‘eyyamgüder’ Turgut Özben beceriklidir: Duraklara en kısa yoldan çıkabilir, dolmuşa herkesten önce binebilir; erken yaşta, öğretmenın gözüne girebilmenin bağıarak şiir okumaktan geçtiğini keşfeder; ama o da bu becerisini, ‘hayat pasosu’nu, Selim’i anlamaya çalıştıkça kaybedecek, bir ‘deliler treni’nde bir istasyondan diğerine dolaşmayı seçecektir. O halde bir kader birliğinden söz edilebilir: Bilinç, insanı hayatın dışına itecek; beceriksiz, tutuk ve işlevsiz kılacaktır.”²³⁸

Selim de Turgut da kendilerine dayanak olabilecek adresler ararlar. Bu adreslerin başında Hz. İsa gelir. Hayat karşısında haksızlığa uğradığı halde sessizce direnmeyi ve sonuna razı olmayı temsil eder şekilde İsa, tutunamama halinin kadim bir örneği olarak romanın ana motiflerinden arasında yer alır. Ayrıca bu arketipin yoğun kullanımının arkasında Atay’ın Hristiyan kökenli büyük annesiyle ilişkili aile geçmişinden gelen bir bilincin ve ilginin izlerini görmek mümkündür. Moran, yazarın Turgut ve Selim başta gelmek üzere tutunamayanları İsa ile özdeşleştirme yönelimini şöyle temellendirir:

“Neden İsa? Çünkü İsa tutunamayanların arketipidir. O da içinde yaşadığı toplumun paralı, egemen sınıfına ve din adamlarına, onların değer yargılarına ters düşmüş, horlanmış. Başarılı zengin insanların değil, çocuksu kalmış, saf, yoksul insanların yanında almıştır yerini. Kendini misyonuna adanmış, inanmış bir adamdır o.”²³⁹

Selim’in yaşayamadığı hayatın telafisi olarak dünyaya ikinci kere gelme hayali İsa ile yakınlık kurmasına ve giderek onunla özdeşleşmesine yol açar. Selim dünyaya ikinci kere gelme hayalinde “iyilere mükâfat, kötülere mücazat dağıtacak sultan” (s. 459) olmayı umar:

“Selim de İsa gibi ezilenlerden, yoksullardan yanadır, o da insanlar için bir şeyler yapmakla görevli sayar kendini ve o da İsa gibi horlanır, suçlanır ve ölüme gönderilir. İncil’e göre nasıl İsa’nın ikinci gelişinde son yargılama yapılacak, iyiler mükâfatını, kötüler cezasını görecek, hak yerini bulacaksa, Selim’e göre de bir gün gelecek ezilenler yargıç, ezenler suçlu sandalyesine oturacaklar.”²⁴⁰

Selim’in İsa ile kurduğu bu özdeşliğe Turgut da katılır. Pek çok defa “Selim’in ikinci gelişi” (s. 270) Turgut tarafından konu edilir. Bir süre sonra Turgut, İsa benzetmesini kendisi için kullanır.

²³⁸ Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 30-31.

²³⁹ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 282.

²⁴⁰ A.e., s. 283.

Eserde sıkça anılan ve göndermeler yapılan bir başka tutunamayan öncül Donkişot'tur. Yıldız Ecevit, onu, "Cervantes'in zararsız deli, toplum dışı pikarosu Don Kişot da çıkar gözetmez, dürüst ve yürekli kimliğiyle bir tutunamayan arketipidir."²⁴¹ sözleri ile niteler. Roman türünde karşımıza çıkan ilk antikahraman olarak gösterilen Donkişot ile hem Selim hem Turgut üzerinden bağ kurulur.

Turgut romanın ilk cümlesinde "Turgut Özben adında genç bir mühendis" (s. 17) olarak tanıtılır. "Sonun Başlangıcı" adını taşıyan bu ilk kısımda Turgut, "kaybolmuş bir insan" (s. 18) olarak "Tutunamayanlar" romanının yazarı kimliğiyle karşımızdadır. Eserini yayımlaması için gönderdiği gazeteciye mektubunda, romandaki kişi adlarının değiştirilmesini isterken kendi adının aynı kalmasında ısrar ediyordur. Onun bu talebine karısı karşı çıkınca Turgut'un adı küçük de olsa bir değişime uğrar. Böylece açık bir isim sembolizasyonu ile öz benliğine ulaşmak isteyen başkişi "Turgut Özben" olarak adlandırılır. Görüldüğü üzere romanın antikahraman başkişisi için isim, daha ilk sayfalardan itibaren önemli bir melesedir.

Turgut, Metin'le gittiği meyhanede kendini "Turgay Bey" (s. 262) olarak tanıtır. Yabancı kalmak istediği ortamlarda gerçek kimliğini ele vermek istemez. Metin'le beraber geneleve gittiğinde ise kendini "Mustafa Uymaz" (s. 268) olarak tanıtır. Burada "kahraman"lık kavramının altını boşaltan bir alay içindedir, "Ben, Turgut Özben, Danimarka kralının oğlu" (s. 265, 285) der. *Hamlet*'e göndermeler yapar. Kendini kral ilan eder, fakat sıcak yüzünden savaşa çıkmaya üşenen, kan görünce bayılan, korkak bir kraldır içinde verilirken kahramanlık, liderlik, cesaret gibi kavramlar gülünçleştirilir.

İsim ile kimlik ve kişilik ilişkisi Selim için de önemli bir veridir. Selim, bir yanıyla Turgut'un yolculuğuna ışık olma vasfını, bir yanıyla da İsa motifine bağlanışı gösteren Işık soyadını alır. Turgut'un "Selim, sadece ışık mı tuttu Olric?" (s. 348) sorusunda bu sembolü görmek mümkündür. *Tutunamayanlar*, başkişilerin kişiliklerini gösteren nitelemelere ve takma adlara sıkça başvurulmuş bir eserdir. Selim, öğrencilik yıllarında kendisini birilerini güldürmek isterken gülünç duruma düşen ve "espi uzmanı" (s. 591) lakabı takılan biri olarak tanıtılır. Bu isimlendirmelerden rahatsız olur:

²⁴¹ Ecevit, "Ben Buradayım...", s. 248.

“Bana ad takılmasını pek sevmem. Aşırı duygululuk gösteren insanlara ad takarlar; ya da taktıkları adı yüzüne söylerler. Haksız adlar taktıkları da olmuştur bana. Ortaokulda da maymun derlerdi.”²⁴²

Romanın başında Turgut, Selim’in intiharını birkaç gün önce öğrenmiş, arkadaşlıklarının geçmişi üzerine düşünürken karşımıza çıkar. Aralarında geçmişten gelen beğeni, alışkanlık ve mizaç ayrılıklarını hatırlar. Selim’in kitaplara ilgisine özenerek aldığı kitapların nasıl tozlandığını, Selim’in sabaha kadar çalıştığı gecelerde kendisinin nasıl uyduğunu hatırlar. Bu dönemde aralarındaki farkı temelde “adele kuvveti-sinir kuvveti” (s. 28) şeklinde niteler. Bu tutunanların fiziksel ihtiyaçlara ve somut güç unsurlarına bağlı yaşamı ile tutunamayanların ruhsal ihtiyaçlara ve düşünsel güce dayanan yaşamı arasındaki mesafenin bir ifadesidir. Üniversite yıllarındaki dostluklarından itibaren Turgut tutunanlar arasında kendine bir yer edinirken Selim’in kişilik inşasında tutunamayanlara dönük özellikler öne çıkar. Turgut, bu yıllardaki durumunu kendini Selim’in “bilinçaltı Tarzan’ı” (s. 29) olarak betimliyor. Bu kıyaslamalar, Turgut’un Selim karşındaki düşünsel ve ruhsal sığlığının farkında ve ona daha o yıllarda hayran biri olduğunu gösterir. Bu anlamda Murat Belge’nin Turgut’un “dünyeviliği” ile “ego”yu, Selim’in “ülküselliği” ile “üst ego”yu temsil ettiği değerlendirmesi yerinde bir tespit olarak görülmektedir.²⁴³

Turgut’un evlenip mevki ve para sahibi bir burjuva olarak yaşamaya başlamasından sonra Selim, onu “Hayatım ciddiye alınmasını istediğim bir oyundu. Sen evlendin ve oyunu bozdun.” (s. 31) diyerek suçlar. Turgut, “ben, Nermin, çocuklar...” (s. 30) olarak ifade ettiği bir “biz” kurmuştur. Selim’e, “herkesin belli bir işle uğraştığı bu kocaman dünyada yalnız başına oradan oraya sürüklen”diği (s. 31) için kızmıştır. Bu çekişme tutunan ve tutunmayan iki tarafın birbirine etki etme çabasının bir ifadesidir.

Turgut’un o zamanki özgüvenli ve iddialı karşı koyuşu Selim’in intiharından sonra ona hak vermeye, onun değerlerine sarılmaya ve onunla özdeşleşmeye doğru evrilen bir sürece girer. Burjuva yaşamının her adımı belirlenmiş düzeni içinde kendini “ben akılsız bir robotum.” (s. 32) diyerek yadsır. Turgut “biz”den “ben”e doğru yol almaya başlamıştır. Bundan sonra “davranışlarında, eski alışkanlıklarına

²⁴² Atay, *Tutunamayanlar*, s. 592.

²⁴³ Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, s. 204.

yabancı gelen küçük değişikliler” (s. 44) ortaya çıkar. Şaşmayan bir rutin içinde geçen günlerden, akşamları “Bugün ne yaptın canım?” zamanı”nın (s. 45) gelmesinden bunalır. Anlatıcı üzerinden sorar, “Bu noktaya nasıl gelmişt ?” (s. 46)  niversite yıllarındaki düzenini arar hale gelir. Evliliğ n onu entelektüel arkadaş çevresinden kopardığını ve o yıllardaki kimliğine yabancılaştırdığını fark eder. Artık rahat hayatının her ayrıntısı onun için birer “huzursuzluk” sebebidir.

Selim, Turgut için “destanını ağızlarda dolaştıracak” (s. 52) bir biyografi yazmıştır: “Bundan yirmi beş yıl kadar evveldi. Aksaray’ın Horozumaz Mahallesi L leg l Sokağı Hane No. 54, Cilt No. 22. Sahife No. 669’da, iki katlı ahşap bir evde, medeni hali bek r, cinsiyeti erkek, dini İslam bir ocuk dünyaya geldi.” (s. 53) cümlesi ile başlar bu alışılmadık biyografi. Biyografi yazarlarının alaya alındığı bu parçada Turgut’un adı Avrupalı m steşriklere göre “Dragut” olur, Müslüman mahallesinde “Turgut Efendi” (s. 56) haline gelir. “Geleceğ n meşhur şahsiyeti”, “büyük ve mustarip ruh” (s. 56) klişeleri içinde ilerler biyografi. Babasının yarı aydın, annesinin disiplinli bir kadın olduğu aynı klasik üslup içinde aktarılır. Osmanlı ediplerinin biyografi üslubu ve tekniğı taklit edilir. Turgut’un geçmişi böylece bir parodi parçası halinde g l nleştirilerek ve çarpıtılarak romana girer.

Turgut, Selim’in yazdığı biyografide kendisini g n birlik plansızca yaşayan anlamına gelen “eyyamg der” sıfatı ile anmasına karşı çıkar. Bunun yerine kendi çıkarına göre davranmayı bilen anlamında “oportünist” ve “idealist” (s. 66) olarak nitelenmeyi talep eder. Roman boyunca Turgut’un kimliği daha çok tutunanlar dünyasındaki konumu ile dile getirilir. Böylece onun yaşadığı değişimin başlangıç noktası hatırlatılır: “H sn  Beyle Mürvet Hanımın biricik oğlu, modern mimarlığın en üstün yapıtlarından sayılan küçük burjuva tapınağının sayısız cilalı tuğlalarından biri, bir karı ve iki ocuğ n sorumlu saymanı, Kayalı Mehmetli Huki Beylikapıcılı bakkallı arabalı karmaşık ağın ana düğümü Turgut  zben” (s. 537)

Selim ise çocukluğundan itibaren bir tutunamayan portresi içindedir. “D n Bugün Yarın” kısmının mukaddimesinde Selim, çelişkilerle dolu bir antikahraman kimliği içinde bu kez otobiyografisini yazar.

“Selim Işık tek ve Türk. Ve duygulu, amansız.
Sabırsız ve olumsuz, yaşantısında cansız

Sayıldı; gerçektir, hayır gerçek değildi.
Tutunamayanların tarihine eğildi.
Kelime ve yalnızlık hayatın tadı tuzu
Kucaklamak isterdi ölümü ve sonsuzu.”²⁴⁴

Bu kısımda malmüdürü Numan Bey ve Müzeyyen Hanım’ın oğlu olan Selim, kendi otobiyografisini şarkılar halinde 1936 doğumlu olmasından başlayarak ailesi, okul yılları vb. ile bir büyü(yeme)me anlatısı olarak işler. “Az gelişmiş bir baba”nın çocuğu olan Selim’in çocukluğu trajik olaylarla geçmiştir. Kalbi deliktir, bir yaşında kızamık, iki yaşında sıtma geçirmiştir, okul yıllarındaki hastalıkları ve uyumsuzluğu yüzünden ailesi onu adeta eve kapatmıştır. (s.122) Bu yaşanamayan çocukluk, onun çocuk kalma yönündeki ısrarının bir yönünü verir: “Dünyaya bir daha gelişinde çocuk ve korkusuz yaşamak isterdi sürekli./Büyümek yalnız tutunanlara gerekli.” (s. 122) Bu noktada Georges Bataille’in çocukluk ile ilgili tespitleri Selim’i anlamamıza yardımcı olacaktır:

“Bence insanlığın en zayıf noktalarından biri, çocukluğu ayrı bir dünya olarak görmesidir; kuşkusuz bir anlamda bize yabancı olmayan ama bizim dışımızda kalan, kendi hakikatini oluşturamayan ve anlamlandıramayan bir dünya; yani yalnızca olmakla var olan bir dünya. Buna benzer bir şekilde, hiç kimse hatayı hakikatin yapı taşlarından biri olarak görmez... ‘Çocukça’ ve ‘ciddi olamaz’ ifadeleri birbirinin eşdeğeri sayılırlar. Ancak hepimiz hayata çocuklukla başlamaz mıyız? Doğar doğmaz, üstelik hiç tartışmaksızın, mutlak bir biçimde, hatta en şaşırtıcı biçimleriyle insanlığın özü bu yolla (çocuklukla) sergilenmez mi? Hayvanlar hiçbir zaman çocuksu olamazlar; oysa genç insan bir yandan yetişkinlerin ona telkin ettiği anlamlara tutkuyla yeni bir düzen verirken, diğer yandan da tasarlanmış herhangi bir düzene indirgenmek istemez. Hepimiz, hayatımızın belli bir aşamasında böyle bir dünyanın parçasıydık ve o dünya, başlangıçtaki masumiyetiyle bizi sarhoş ediyordu: Her şey, belli bir süre için, onu şey yapan (yetişkinlerin tutunduğu anlam zincirinin bir halkası olarak) var olma nedenini ortadan kaldırabiliyordu.”²⁴⁵

Bataille’in değerlendirmeleri, Selim’in çocuksuluğuna ve çocuksuluktaki ısrarına açıklık getirir niteliktedir. Yetişkinlerin dayatması olarak önüne gelen düzene geçiş yapmak istemeyen, “psiko-nevrotik”²⁴⁶ bir tutuma sahip olan Selim, bu eşiği atlamamayı, tersine bir yolculukla çocukluğa sığınarak kendini korumaya çalışmayı tercih etmiştir.

Selim kendi otobiyografisini bir biyografi şeklinde yazarken tutunamayanların destanını yazdığını söyler. Böylece destanların hep kahramanlar için yazıldığı tarihe

²⁴⁴ Atay, **Tutunamayanlar**, s. 114.

²⁴⁵ Bataille, **Edebiyat ve Kötülük**, s. 123-124.

²⁴⁶ Rank, **Kahramanın Doğuş Miti**, s. 76.

meydan okur. Çocukluk portesi “az gelişmiş babanın az gelişmiş tek oğlu” (s.117) “yamalı bir yıldız” (s.117), “yaramaz, pısrık, çalışkan, fakat korkak” (s. 121) “saf” (s. 122) nitelermeleri ile verilir. Çocukluğu sosyallikten uzak, eve kapanık, arkadaşsız, yalnızlığını kitaplarla avutmaya çalışarak geçer. Ergenlik dönemi ise “sıkıntı ve nefretle”, “dalgın, sinirli, suskun ve huysuz” (s. 124) geçer. Kız erkek ilişkilerinde akranları gibi girişken olamadığı için kendini “ahmak, pısrık, beceriksiz, korkak” (s. 126) olarak görür. Yine ergenlik dönemi içinde bir yaz boyu ibadetlerle ve dualarla meşgul olarak geçirir, fakat bu ilgisi “yaz dindarı” (s. 131) düzeyinde kalır, uhrevi dünyadan hızla uzaklaşır. Benlik sorgulamaları içinde kendini “Herkes mutlu ve sorumsuz/Herkes olumlu, ben olumsuz.” (s. 132) diyerek diğer insanlardan ayırır: “Bütün kavgaların yedek neferi”(s. 132)dir o. Bu defa millî bir kimlik oluşturma yoluna gider. Ne var ki tarihteki kahramanlık hikâyelerine de inancı kısa sürede silinir. Dinî ve millî değerlerde onun tutunabileceği şeyler değildir. Bu halde 1950’de yeni bir evreye girmiş olur. Bu evreye gelişini, “Eski kahramanlıklardan başka/İleri sürecek neyimiz kalmıştı bin dokuz yüz kırk dokuzda./ Selim Işık yenilmişti, bitmişti.” (s.133) şeklinde özetlenir. Bu tarihlendirmede siyasi, sosyal ve kişisel gelişmelere bağlı olarak sunulur. Selim’in antikahramanlığının bilinçle buluşmasının 1950 sonrasında oluşu, bu kavramın edebiyatımızda 1950 sonrasında asıl kimliğini bulduğu yönündeki değerlendirmelerimizle paraleldir. Selim, “kendi içindeki inde” (s. 135) yaşamaya başlar ve toplumun inandığı değerlere tutunma çabalarını bu evrede artık geri çeker. Moran, onun yetişkinlik döneminde edindiği kimliği şöyle özetler:

“Selim, içinde bulunduğu düzenle uyum sağlayamayan, küçük burjuva değerlerine ve yaşam biçimine inanmayan ve bu yüzden toplumun dışına düşmüş, kitaplara sığınmış bir aydındır. Bir tutunamayan. Durmadan kendiyle hesaplaşan, yaşamın anlamını, doğruyu, gerçek değerleri arayan bu gencin temsil ettiği sanatsal ve ahlaksal değerler onun sanatçı ve insan yönleriyle çıkar ortaya.”²⁴⁷

Selim, birbirinden yaşayış ve düşünüş olarak çok farklı çevrelerden arkadaşlar edinen ve “farklı çevrelerdeki arkadaşlarını birbirine tanıştırmayı sevmeyen” (s. 87) biridir. Her ortamda kendine ayrı bir yüzü ve yaşantısı olur. Dolayısıyla herkesin tanıdığı farklı bir Selim vardır. Bu noktada onun ruh dünyasına uzak insanlar tarafından görünüşü antikahramana toplumun genel bakışını verir. Genel olarak, “Bu

²⁴⁷ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2**, s. 281.

toplumla ilişkisini kaybetmiş: yaptığı işe, yaşadığı düzene yabancılaşmış.” (s. 99) olarak değerlendirilir. Turgut, Selim’in böyle biri olmadığını ispatlama çabasına girer. Fakat Selim’i annesi bile “benim korkak oğlum.” (s. 200) diyerek sevmiş, çocukluğundan itibaren akraba ve komşuları onu “anormal” olarak nitelemiştir:

“Normal, anormal. Bu kelimeleri çocukluğumdan beri sevmem. Daha o zamanlar, bazı akrabalarım bana anormal derlerdi. Bu sözler insanın yüzüne söylenmez. Gene de duyar insan. Anormal. Bu çocuk anormal. Bu çocuk normal değil. Onlara göre, durmadan kitap okuduğum -hatırladığıma göre çok okumazdım doğrusu- ve misafirlerin yanına çıkmadığım -bu ‘yanına çıkmak’ deyimini beni ürpertirdi, içime bunaltı verirdi- ve gereken kelimeyi bulamadığım için -bu nedenle bana aptal da derlerdi- anormaldim. Ben de büyüyünce çok normal olmak ve onları utandırmak için yanıp tutuşurdum. Galiba haklı çıktılar. Nasıl bildiler bunu? Onların akılsız, duygusuz ve bilgisiz olduklarını bildiğim için, haklı çıkmalarına bütün kalbimle ve aklımla ve öfkemle isyan ediyorum. Ben haklı çıkmalıydım. Olmadı.”²⁴⁸

Turgut, Selim’in arkadaşları ile görüşürken her birinden onunla ilgili farklı yorumlar dinler. Esat ve Ayşe’nin onu gerçek anlamda tanıyamamış olduklarını düşünür. Ayşe Selim’i: “Anlaşılamadığını sanan bir budalaydı.” (s. 387) diye anar. Turgut onun böyle insanlar arasında “Evdeki Yabancı” oyununu oynadığını söyler. Süleyman Kargı ise Selim’i “bir bakıma çok cesurdu ve aynı zamanda çok çekingendi.” (s. 106) diyerek tanıtır. Antikahramanın kişiliğinin çift yönlü gelişiminin bir ifadesidir bu. Süleyman Kargı ile tanıştıktan sonra Turgut, Selim’i daha iyi anlamaya başlar. Düşünce dünyası genişler, kendini “iyileşmeye başlayan bir hasta gibi” (s.108) hissederek.

Selim, kendini özellikle kadınlarla olan ilişkilerinde “beceriksiz”, “pısırık” (s. 433) olarak görür. Selim’in lise yılları sürekli gülünç durumlara düşen, alay edilen, çalışkan, çekingen, tutuk, pısırık bir genç olarak geçer. Derslerinde başarılıdır Selim, çalışkandır. Arkadaşlık kurmakta zorlandığı için serserilik edenlere katılmaya çalışır, hayatın dışında kalmamak için uğraşır, fakat bu da onda yapay durur: “Onlar gibi serseri bile olamıyorum” (s. 449) der. Selim’in bir antikahraman oluşunu gösteren kendine dönük nitelemeleri romanın tamamına dağılmıştır: “kolay yutulur bir lokma” (s. 665) “adam kıtlığı yüzünden görüşülen kişi” (665) “dalından zamansız koparılmış bir yaprak” (s. 458) “mahallenin göze çarpmayan delisi” (s. 459), “yazmadığı romanların yazarı” (s. 459), “Hamlet” (114) “rezilin biri” (s. 384) Ne bir hayatı ne de

²⁴⁸ Atay, **Tutunamayanlar**, s. 610.

bir olay örgüsünü taşıyabilecek güce ve özelliklere sahip olan Selim, antikahraman bir roman başkişisidir. Kendine dönük bütün tarifleri bu konumunu destekler:

“Bana kitap kurdu, boş hayaller kumkuması, hayatın cılız gölgesi gibi sıfatlar yakıştırılabilir. Şövalye romanları okuya okuya kendini şövalye sanan Donkişot’a benzetebilirsiniz beni. Yalnız onunla bir fark var aramda: Ben kendimi Donkişot sanıyorum.”²⁴⁹

“İstedigini başaramayan, aradığı kimliği bulamayan Selim Işık, ancak Turgut Özben’e ışık tutacak, yol gösterecek, ona öz ben’ini bulduracaktır.”²⁵⁰ Turgut Selim’in dünyasına daldıkça kendini onun gibi Don Kişot’a benzetir:

“Yaşantılarıma verdiğim eski anlamlar, birer birer kaçıyor. Yeni anlamlar veremiyorum kelimelere. Ben Selim değilim Olric. Selim romanları okuya okuya Selim’liğe özenen bir Don Kişot olmaktan korkuyorum.”²⁵¹

Turgut burada yerleşik anlam ekseninin kırılması ve yeni bir eksen oluşturmama sıkıntısı içindedir. Çünkü henüz daha kendini benzettiği Don Kişot’u okumamıştır bile. Selim, onun “düşünmekten korkan; korkudan, düşünmesini unutan inek” (s. 86) olarak niteler. Turgut ise kendini “beni yanlışlıkla çıkardılar sahneye” (s. 93) diyerek bütün insanlıktan özür diler. O zamana kadar sahnenin “kahraman”lar ile dolu olmasına alışık okurların karşısına “antikahraman” kimliği ile çıkışını ironik bir şekilde dile getirilir. Tutunamayanlar arasına katılan “Turgut biraz İsa, biraz Hamlet, biraz da Donkişot’dur.”²⁵²

Olric, Turgut’un iç seslerinden biri olarak ortaya çıkar. Jale Parla, ondaki kişilik bölünmelerinin “şizofreni” noktasına geldiğini dile getirir.²⁵³ İlk kez Metin’le gittiği kerhanedeki sarhoşluğu içinde sayıklamalar arasında konulur. Kısa zamanda onun “ikinci benliği olan Olric”²⁵⁴, Turgut’a “Efendimiz” (s. 277) diye seslenir. Turgut, “burjuva hayatı olarak nitelediği düzenden uzaklaştığı oranda Olric’e yaklaş[ır].”²⁵⁵ Onunla görünürlük kazanan benlik parçalanmasına Orhanoglu şöyle dikkat çeker:

“Turgut üzerinden şekillenen bilinç yolculuğu, önce Selim’deki parçalanma ve bu parçalanmanın birey ve toplumdaki yansımalarıyla aktarılır. Turgut’un bilincinin

²⁴⁹ Atay, *Tutunamayanlar*, s. 370.

²⁵⁰ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 284.

²⁵¹ Atay, *Tutunamayanlar*, s. 417.

²⁵² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 288.

²⁵³ Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, 222.

²⁵⁴ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 286.

²⁵⁵ Aytaç, *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*, s. 184.

yarılması, Olric'i doğurmuştur. Bir diğer deyişle Turgut'un Selimleşmeye doğru giden sürecindeki yarılma, Olric'le yeni bir hamleye doğru evrilir. Ancak burada gözden kaçan sorun Turgut'un tam olarak Selimleşmesi mi yoksa onu aşması mıdır?"²⁵⁶

Pek çok araştırmacı tarafından Olric'in kimliği, neyi temsil ettiği ve Turgut ile ilişkisi tartışmaya açılmıştır.²⁵⁷ Bunlar arasında bizim en yakın bulduğumuz Donkişot ile Sancho Panza ikilisi olmuştur. Modern romanın ilk antikahramanı sayılan Donkişot'a eser boyunca tutunamayan ruhunun atalarından biri olarak pek çok gönderme vardır.

Romanda tartışılan başlıca sorunlardan biri de aydın kimliğidir. Selim kendi içindeki sorunları çözmeden bir aydın olarak topluma yol gösterecek durumda olmadığını düşünür. "Kendimi yeterli görmüyorum? Ne için? Her şey için." (s. 93) der. Benzer şekilde Turgut da "İnsanlar artık aydınlara verdikleri umumi vekaletnameyi geri alsınlar istiyorum." (s. 584) der. Bu sözler her ikisinin de yetersizlik duygusunun altında kendi kimlik ve kişilik sorunlarını aşamamış olmalarının bulunduğu gösterir. Kendini tanımak Selim için en önemli şeylerden biridir: "Kişisel değer saydığımız şeylerin, toplumun baskısıyla edinilmiş sahte nitelikler olabileceğini de hiçbir zaman akıldan çıkarmamalıyız." (s. 97) der, sahte ve yapay olan her şeyden uzak durmak ister. Nurdan Gürbilek, Oğuz Atay'ın kişilerinde yakaladığı başarıyı, "iktidarla bağları seyrelimiş, hayattan çıkarı olmayan, beceriksiz ve işlevsiz kalmış, tutunamamış aydın yaşantısını içerden ve mesafesiz bir dille, bütün duygusuyla anlatabilmesinde" bulur.²⁵⁸

Fethi Naci ise *Tutunamayanlar*'daki aydın bunalımını "küçük burjuva yaşantısı ve sıkıntılarının alaya alınması" olarak değerlendirir ve "Oğuz Atay, asıl, Turgut Özben'i ve çevresini anlatırken küçük burjuva dünyasını alaya alır."²⁵⁹ der. Bu noktada dikkatini Turgut'un "tutunamayan"a dönüşme sürecine çevirir. Nazan Aksoy, *Tutunamayanlar*'da Selim ile ortaya konan aydın çizimindeki "mutsuz"luğa ve "başkaldırısını ölüme kadar götürme"²⁶⁰ noktalarına vurgu yapar.

²⁵⁶ Orhanoglu, *Türk Romanında Değişme Ritüelleri*, s. 193.

²⁵⁷ Metinlerarası düzlemde Olric ile ilgili tespit edilen ilişkilerin toplu bir dökümü için bakınız: Yıldız Ecevit, "*Ben Buradayım...*" s. 250-251.

²⁵⁸ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 41.

²⁵⁹ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 506.

²⁶⁰ Nazan Aksoy, "Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler", s. 23.

“Atay’ın tutunamayanları burjuva düzeninin kurallarına, değer yargılarına, beğenisine ve yaşam biçimine ayak uyduramayan, topluma yabancılaşmış yalnız insanlardır.”²⁶¹ Tutunamayanlar’ın girişinde hayata tutunamayan Selim’in ardından onun hatırası ile kalan Turgut’un kendi varoluşuna yönelmesi sürecine tanık oluruz. Bu süreci Turgut, “Değişmek, kendine yabancılaşmak demektir.” (s. 319) şeklinde özetler. Selim’in intiharını araştırmaya başlamasıyla eski kararlı, başarılı, rutin burjuva hayatından uzaklaşır. Süleyman Kargı, Metin ve Günseli ile yaptığı görüşmeler ilerledikçe, yani Selim’in iç dünyasını yakından tanımaya başladıkça bu eski arkadaşın kaybı onun için daha büyük bir boşluk ifade etmeye başlar. Bilincindeki bölünmeleri tetikleyen bu arayış döneminde Olric bir anlamda Selim’in boşluğunu telafi görevini üstlenir.

Turgut intihar haberinden sonra onun evine gider. Annesine taziyede bulunur. Selim’in odasında ondan kalan notları okumakla okumamak arasında kalır. Onun kayıp dünyasına hem girmek ister, hem de bundan çekinir. Şimdiye kadar içinde var olduğu konfor alanından uzaklaştıracığını sezse de okumaya karar verir. Oğuz Atay’ın “bireyci bir toplumcu”²⁶² yapısını da yansıtan “Ne yapmalı?” (s. 93) başlıklı notları dikkatini aydın yabancılaşması üzerine çeker.

Selim, insanların iki yüzlü, çıkarıcı ve gaddarlıkları karşısında kendi kabuğuna çekilerek yabancılaşmıştır. ‘Öteki’ ile savaştıracak gücü yoktur. Bu yüzden bütün hesaplaşmaları bilincinde yaşar. Kurulacağını hayal ettiği yargı gününde, sanık sandalyesine uzun bir liste halinde “onlar”ı koymasına böyle bir hesaplaşma ihtiyacını gösterir:

“Eziyet eden, hor gören, aşağılayan, ihmal eden, aldırmayan, unutan, kötüleyen, alay eden, ıstırapı paylaşmayan, insanlar arasına duvarlar çeken, küçümseyen, çaresiz bırakan, yalnız bırakan, terkeden, baskı yapan, istismar eden, ezen, cesaret kıran, iyilik etmeyen, değer vermeyen, kalbi temiz olmayan, doğruyu yanlış gösteren, yanlış doğru gösteren, samimiyetsiz, insafsız, korkutan, yanına yakıştırmayan, başkasının yaşama hakkına saygı duymayan ve kendinden memnun olabilmek için her davranışı meşru sayan onlar...”²⁶³

Öteki konumundaki “onlar” her türlü kötülüğün isimsiz failleridir: “Kimdi onlar? Bilmiyordu. ‘Böyle olmama sebep olanlar,’ diyordu. ‘Her çağımda isimleri

²⁶¹ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*, s. 262.

²⁶² Ecevit, “Ben Buradayım...”, s. 275.

²⁶³ Atay, *Tutunamayanlar*, s. 223.

değişen ve aslında hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!” (s. 400) Selim, “onlar”ın karşısına koyduğu “biz”i ise “fakirler, zavallılar, yarım yamalaklar” (s. 225) şeklinde özetler. Fakat bu hesaplaşma hayali bir ütopya dönüşmez. “Ütopyacılar birey ve toplum arasındaki gerilimi, bireyi dışlayıp toplumu mutlaklaştırarak aş[ar], Atay ise aynı yolu tersinden katediyor[dur].”²⁶⁴

Mustafa Ayyıldız, Selim’in “kuşkulu”, “güvensiz”, “inançsız” bir kişiliğe sahip oluşunu, aile hayatından hoşlanmadığını, dolayısıyla toplumsal ilişkilerden kopukluğunu vurgular.²⁶⁵ Selim toplumla uyumsuz davranışları ve hassasiyetleri ile yargılanmaktan da rahatsız olur. Hiçbir kalıba girmeye yaklaşmaz, fakat kendini içine alıp yaşatabilecek bir kalıp da bulamaz. Dahası bu ikircikli durumunu ifade problemleri yaşar:

“Alışılmış kalıplar içinde bocalıyorum. Kalıbım yok benim: biçimsiz bir şeyim ben. Eriyip dağılıyorum yazarken. Olmuyor. Bana uzak gelen yaşantıları düzmece bir biçimde anlatmaya çalışıyorum. İçinden geldiği gibi anlatsan Selimim. Olmaz. Deli derler adam sonra. Hemen damgayı yapıştırırlar. Daha kötüsü, hiçbir şey demezler. Ya da, bütün çıkardığın gürültünün sonunda bunu mu yazacaktın derler...”²⁶⁶

Selim kendini, “solucan” (s. 455) olarak görür. İnsanların onu değerlendirmeye çalışmalarını alaya alır. Hakkında yapılacak tasniflerin “kendinisevengillerin birtürlügerçeklerigöremediğiinbaşkalarınıninsevgisinemuhtaçgiller -familyası-” (s. 455) şeklinde özetlenebileceğini söyler. Antikahraman kimliğinin toplum dışılığını kendisiyle yüzleşerek ortaya koyar:

“becermedim anlıyor musun sizler gibi olmak istiyordum en aşağılık en bayağı görüneniniz kadar olmak istiyordum onu bile beceremedim bu bakımdan bana vız gelir kitaplara almanız beni boynuma etiket yapıştırmanız sizden kaçmak istiyorum kitaplarda tartışmalarda yaşarken hor gördüğünüz çocuklara büyüklere kötü örnek olarak gösterdiğiniz kahramanlarınız parlaklığı daha iyi belli olsun diye cıızlıkları miskinlikleri kötü ruhlulukları bayağılıkları açgözlülükleriyle arka planları karartan zavallı benim işte itiraf ediyorum kendimi savunmuyorum bütün bu beğenmediğiniz insanları yakın buldum kendime”²⁶⁷

Selim’in insanlarla arasına kendi eliyle koyduğu mesafe de, düzene uyum sağlama çabaları da kendi kendini cezalandırma olarak verilir:

²⁶⁴ Ayhan Yalçinkaya, **Eğer’den Meğer’e: Ütopya Karşısında Türk Romanı**, Ankara, Phoenix Yayınları, 2004, 261.

²⁶⁵ Ayyıldız, **Yakın Dönem Türk Romanı ve Roman İncelemeleri**, s. 145.

²⁶⁶ Atay, **Tutunamayanlar**, s. 451-452.

²⁶⁷ A.e., s. 494.

“Bütün hayatımca cezalıydım: durmadan bir kafesin içinde dolaştım. Gittiğim her yere, üstü kapalı, demir parmaklıklı bu kafesi taşıdım. Bütün dünyayı parmaklıkların arasından seyrettim. Sizinle aramızda bulunan bu demir parmaklıkların varlığını hep duydum. Sizleri istediğiniz biçimde, önyargılardan uzak bir biçimde değerlendiremeyişimde bu parmaklıkların payı büyüktür. Bu parmaklıklar yüzünden, dar görüşlü ve korkak bir hayvan gibi yaşadım.”²⁶⁸

Hegel’in ruhsal yabancılaşıma şeklinde ifade edilebilecek yabancılaşıma, insanın kendi içine dönmesini ve çevresinden soyutlanma yoluyla yabancılaşıma aşmaya çalışmasını ifade eder. Selim’in yabancılaşıma bu anlamıyla Hegel’in yabancılaşıma anlayışına yakın durur. Umberto Eco, Hegel’in içe çekilişi teklif eden yabancılaşıma bu noktada şöyle eleştirir:

“Hegel’i yorumlayacak olursak, insan kendi içindeki tapınakta hapsedilmiş kalamaz; ürettiğiyle dışa açılmak zorundadır, böylece ona yabancılaşıma. Ama bunu yapmaz da kendi kabuğuna çekilip kendini saflığını ve manevî özgürlüğünü geliştirmeye adarsa kurtulamaz, yok olur gider.”²⁶⁹

Reel hayatın bireyi yabancılaştırdığını kabul etmekle birlikte bu tür bir yabancılaşımanın daha yaşanabilir, baş edilebilir bir niteliği olduğunu, fakat soyutlanma yoluyla aşmaya çalışılan yabancılaşımanın insanı daha kötü sonuçlara ileteceğini öngören bu bakış açısını Selim’in onu intihara sürükleyen yabancılaşıma örnekler. Toplumun bireyden beklentileri ile Selim’in kendi bireyliğinden beklentileri arasındaki uyumsuzluk onu bir anlamda “kendi içine hapsedmiş”tir. Soyutlanmış bir kişilik olarak romanın “yok olan” kişisi konuma gelir. Oysa Turgut’un yabancılaşıma, bilincine yöneldiği ölçüde dışarıya da kapı açan bir niteliğe sahiptir. Eserin sonunda Turgut’un (bir anlamda yeni bir dış olan) bir bilinmeze doğru yolculuğa çıkması da dışa açılığın bir ifadesi olarak görülebilir.

Selim’in yabancılaşımadaki önemli etkenlerden biri de kitaplarla kurduğu ilişkidir. Selim, lise yıllarında dünya edebiyatı ile tanışır, üniversite yıllarında bu okumaları derinleşir; Oscar Wilde, Gorki, Camus, Dostoyevski, Tolstoy gibi güçlü kalemlerin eserlerini hummalı bir şekilde okur. Kitapların dünyası gerçek dünyasını ele geçirmiş gibidir. “Kitaplar yüzünden çok acı çekiyorum.” (s. 384) diyen Selim için Esat, “kitaplarla yaşamının dışında hiçbir ilgisi kalmamış gibiydi.” (s. 397) tespitinde bulunur. Selim’in odasını “mağara” (s. 397) olarak nitelendirdiğini belirten Esat, onun

²⁶⁸ Atay, **Tutunamayanlar**, s. 693.

²⁶⁹ Eco, **Açık Yapıt**, s. 279.

giderek bir yeraltı insanına dönüştüğüne dikkat çeker. Selim, “insanların roman kahramanlarına benzeyebildikleri oranda gerçek olduklarını düşünür.” (s. 465)

Selim’in kitapların dünyasına kapanması sonrasında gerçek-kurgu arasındaki çizgiyi yitirmesi gibi Turgut’un da Selim’in dünyasını araştırırken gördüğü rüyalarla gerçeklik çizgisi bulanıklaşır. Bunu, “Düş ile gerçek arasındaki çizgi siliniyor.” (s. 389) şeklinde ifade eder. Selim’in çocukluğundan beri kendini çemberin dışında hissetme halini Turgut, onun dünyasına eğildikten sonra yaşamaya başlar. Eski düzeninden ve kimliğinden uzaklaşma korkuları, onun yabancılaşmasını verir:

“Birçok meseleyi askıda bırakıp gittin. Beni bıraktın bu makinenin çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceket çıkarmadan olmaz. Ceket çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göğe yükseliyor, vücut toprağa bağlı. Tek tek koparılması kolay olmayan milyonlarca iplikle bağlı. Kör talih!”²⁷⁰

Turgut için Selim adeta bilimsel bir araştırma sahasına dönüşür. “Selimoloji” (s. 401) araştırmaları yapar. “Tutunamayanlar üniversitesinden mezun olma hayali” (s. 452) kurar. Selim’i düşünmek gündelik hayatının bir parçası halini alır. Bilincindeki parçalanmayı saklama çabası Turgut’un olağan yaşantısını sürdürmesini zorlaştırır:

“Fakat, bazen, günün en hareketli yerinde, birdenbire Selim ve Selim’in arkadaşları içine saplanıyordu. Konuşurken sözün tam ortasında, yolda giderken, bir hesabın üzerine eğildiği sırada, hazırlıksız yakalanıyordu. O zaman yaptığı işi sürdürmek, durumu kimseye fark ettirmemek, büyük bir kahramanlık oluyordu. Gözleri dalıyor, söylenen sözleri duymuyor, çevresinde olup bitenleri kavramak için olağanüstü bir çaba harcıyordu.”²⁷¹

Selim’i düşünmek, çevresinden soyutlanmasına neden olur. Bu soyutlanma içinde eski hayatına hızla yabancılaşır. Çevresine bir yabancı gözüyle baktığında aslında o zamana kadarki ilişkilerinin ne kadar yüzeysel olduğunu fark eder. İşlerin ve sosyal ilişkilerin sürmesi için “Eski Turgutlar”ın (s. 403) harcadığı çabaya ve zamana acır. İnsanların ondaki değişimi fark etmemelerine ve önemsememelerine kızar. “Neden kaybolup gitmeme seyirci kalıyorsunuz?” (s. 403) diye sorar. İç dünyası değiştikçe insanlarla ilişkilerine yüklediği eski anlamlar önemini ve gerçekliğini yitirir. Böylece çevreyle iletişim kanalları daralır:

²⁷⁰ Atay, *Tutunamayanlar*, s. 307.

²⁷¹ A. e., 402.

“Yazıhanede kâğıtlar birikiyordu. Evde, konuşmadan, geçen saatler artıyordu. Her günü, yaşamaktan çok geçiştirmeye çalışıyordu. Meseleleri çözmek yerine küçük yalanlarla, daha uzak, belirsiz bir tarihe erteliyordu. Huzursuzluğunu gizlemek zor oluyordu. (...) Dalgınlık, suskunluğu artırıyor. Evli olduğunu unutuyordu. Evin içinde bekarlığından kalma alışkanlıklarla yaşadığı oluyordu. (...) Yüz yıl uyuyan adam gibi yabancı gözlerle süzüyordu çevresini. Zamanı bulamıyordu. Kendini bulamıyordu.”²⁷²

Turgut’un dünyası Selim’le doldukça işini, ailesini ve arkadaşlarını ihmal etmeye başlar, onlarla iletişimini ve paylaşımlarını en alt düzeye çeker. Sıkışmışlık içinde kendini bir “saksı çiçeği” (s. 408) olarak görür. “Günlük yaşantı batağına saplanmış biri” (s. 417) olarak kendini “zayıf ve korkak” bulur. Bu zayıflık içinde Selim’i “Tutunamayanlar prensi” (s. 320) olarak sahneye çağırır. Selim ise “Prens Paradoks” (s. 362) olmayı bir ideal olarak anar. Turgut, kendini “kahraman” olarak görmeye çalışmanın gülünçlüğünü giderek daha iyi anlar.

Turgut’un eski düzenini tamamen terk etmeden kendine bir alan açma isteğinin dördüncü bölümde geldiği nokta ayrı bir daire tutma fikri olur. Artık evine ve ailesine bütünüyle yabancılaşmıştır. Sadece düşünmek için kullanacağı daireyi amacına uygun şekilde nasıl döşeyeceğini ayrıntıları ile planlar:

“Düşünmek için kendime bir daire tutsam. İçinde düşünmeye engel olacak eşyalardan hiçbirini bulunmayan küçük bir daire. Kapıdan girer girmez ayakkabılarımı çıkarıyorum ve düşünme terliklerimi giyiyorum. Odalardan hiçbirinin özel bir adı yok; hepsi de sadece oda. Bir odada, sandalyenin üstünde düşünme elbiselerim duruyor. Üstümdekileri çıkarıp hemen dolaba kaldırıyorum ve dolabın kapağını hemen kapatıyorum. Ne dolabı olduğu belli değil; dolap işte, her şey konabilir içine. Her şey düşünmeyle ilgisine göre adlandırılıyor, her şey düşünmeye yaradığı odanda önemli. Orada ne düşüneceğim? Kim bilir? Oraya gitmeden belli olmaz. Ne düşüneceğimi düşünürüm.”²⁷³

Turgut, Selim’in dünyasını yaşayabilmek için yalnız kalmaya ihtiyaç duyar. Selim’in yazıp Günseli’ye yolladığı yazılar arabasının bagajında beklemektedir. Bunları ailesiyle birlikte okumanın nasıl saçma bir ortam yaratacağını hayal eder. Onun dünyasını ortaya koyan, onun hatırasını yaşatacak “Tutunamayanlar” romanını yazma fikri de bu sırada iyice belirginleşir: “Bu kitap ne ciddi kavgaların, ne büyük ve yaygın sıkıntıların, ne de ezilen insanların romanı.” (s. 559) olacaktır. Bu tanıtım, “Antikahramanın hikâyesi ne değildir?” sorusunu cevaplar. Antikahramanın dünyası

²⁷² A. e., 407-408.

²⁷³ A. e., 557.

kendi eksenini etrafındaki dönüşüne odaklanmıştır. Davası ancak bir benlik savaşı olabilir ve bu savaştan antikahraman parçalanarak çıkar.

Turgut, Selim'in yazıları ile baş başa kalma, onun yazdıklarında kendini bulma arzusu ile yalnız kalabileceği bir yolculuğa çıkar. Eski kimliğine artık sığamamaktadır. Yola çıkmadan önceki gece antikahramana dönüşme sürecinin son aşamasına geldiğini "Ben kral rolüne daha fazla devam edemeyeceğim." (s. 562) sözüyle ortaya koyar. Yaşadığı hayata ve bu hayatın gerektirdiği bilince bütünüyle yabancılaşmıştır. Benliğindeki savaştan duyduğu yorgunluğu "Askerler, yorgun ve isteksiz. Zafer ya da yenilgi onlar için aynı anlama geliyor artık. Artık savaşmak istemiyorlar." (s. 564) sözleriyle dile getirir. Bu düzeyde aile babası bir mühendis kimliğini taşıma noktasındaki başarısızlığa kayıtsızlaşır.

Otomobiline atlayıp Anadolu'ya, "Selim'in doğduğu topraklara" (s. 566) doğru yola çıkar. Bu yolculuğu bir "macera" (s. 569) olarak niteler. Bu macerada Turgut, "kulaktan dolma aydın" (s. 578) olmaktan sıyrılacak ve Selim'in yazdıklarının yanında o zamana kadar okumadığı kitapları da okuyacaktır. Taşrada bir kitapçıdan Dickens, Kafka, Goethe, Gorki, Dostoyevski, Cervantes gibi yazarların kitaplarını alır. Olric ile yazarlar hakkında tartışır. Kitapçıdaki alışveriş listesi büyük oranda dünya edebiyatında antikahraman başkişileri ile öne çıkan romanlardan oluşur. Nitekim, okumaya başladığı ilk kitap Donkişot olur. Okuma serüvenine başlangıcın dünya edebiyatında ilk antikahraman olarak gösterilen başkişiye odaklanması Atay'ın kurduğu metinler arası düzlemdeki edebî akrabalığın bir başka göstergesidir. Benzer şekilde Türk edebiyatında da antikahramanın öncüllerinden birini barındırmasıyla özel bir yeri olan Efruz Bey romanını alır. Efruz Bey'i "kendini birdenbire kahraman sanıp sokağa fırlayan" (s. 580) bir başkişi olarak lise yıllarında okumuş ve sevmiştir.

Turgut, bu yolculukla birlikte artık kendini tam bir antikahraman olarak tarif etmektedir:

"Benim büyük ve mustarip bir ruhum yok ki Olric. Ben on ikinci dereceden resmî bir Türk vatandaşım. Törelere bağlıyım. Yazamam ben. Ben fakir bir Turgut'um. Turgutların en önemsizi. (..) Ben, düz bir çizgi üzerinde sürüp giden yaşantımın, bazı beklenmedik olaylar -bunlara olay demek de fazla iyimserlik olur- nedeniyle küçük titreşimler göstermesi üzerine, aslında çok zayıf olan bağlarımı koparak -buna koparmak dersem fazla kötümserlik olur- süresi ve sonu belirsiz bir atılışa, benden başka kimsenin farkına varmayacağı bir kavgaya sürüklenmeye karar vermek için elindeki imkânlarla düşünmeye çalışan bir macera heveslisi, bir karınca, bir ne

bileyim, böyle şartlar altında herkesin aptallık sayacağı bir teşebbüsün basit bir noktasıyım. Beni ilerde kimse tarihe sormayacak.”²⁷⁴

Selim ve Turgut iç dünyalarını çevrelerine kapatmış, bu yüzden iletişim sorunları yaşayan antikahramanlardır. Bu durum onları kaçınılmaz bir yalnızlığa itmiştir. Selim, insanlarla ilişkilerinde güvensiz, kuşkulu ve kuruntuludur. Hem onlardan kaçmak ister hem de onlardan biri gibi olmaya çalışır. Bir yandan onlarla alay eder, bir yandan da herkesin kendisiyle alay ettiğini ve onu yargıladığını düşünür. Çelişkilerle dolu bir psikolojiye sahiptir:

“İnsanlara ancak benim yanımda oldukları zaman güveniyordum. Benden ayrılınca beni yargılamaya başlayacaklarını ve tekrar bana döndüklerinde, artık eski sevgilerinin tükenmiş olacağını düşünerek korkuyordum. İnsanlara çok önem veriyordum aslında. Benim için ne düşünecekler diye içim titriyordu.”²⁷⁵

Yalnızlık ve iletişim sorunu Selim’in başlıca problemlerinden arasındadır. Kendini anlatamaması yüzünden derin bir yalnızlık duygusu içindedir. Bu durumunu, “Önce söz vardı.” şeklinde başlayan Yuhanna İncil’ine telmihle ortaya koyar:

“Kelimeden önce Yalnızlık vardı. Ve kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık... Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenmeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelimeyle birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, Yalnızlığı anlattı ve Yalnızlığın içinde eriyip kayboldu. Yalnız Kelimeler acıyı dindirdi ve Kelimeler insanın aklına geldikçe, Yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu. Selim Işık yalnızlığını Kelimelerle besledi. Kelimelerin anlamını bilmeden önce tanıdığı yalnızlığı Kelimelerin içinde yetiştirdi. Eski yaşantılarının hastalığından yeni kalktığı sırada, aldırıışsız Kelimeler konuşurken, eski yaraların eski Kelimelerinin göğsüne saplandığını duydu birden; sustu kaldı. Kelimeler yalnızlığını yaşamasına da bırakmadılar onu. Her yandan kuşatıp saldırdılar. Kullandığı Kelimeler de dönüp ezdi onu, soluksuz bıraktı. Sonra, yatağından fırladı birden Selim; bütün Kelimeleri ve yaşantılarını ezdi ayağının altında. (...) Yendi, yenildi; sonunda gene yenildi Kelimelere, Kelimelerle birlikte açtığı savaşta. Yalnızlık hep oradaydı.”²⁷⁶

Yalnızlıktan ve iletişim sorunlarının doğurduğu suçlamalardan, kavgalardan onu kurtarmaya gelen kişi olarak İsa metaforu Selim’in hayatına yerleşmiştir. Yalnızlık duygusunu aşabilmek için kendini bir içkiye verir, bir İncil okumaya. Süflü hayatın duyarsızlaştırıcı sarhoşluğu onu avutmaya yetmez. Dinî hayat ise Müslüman bir aile ve çevreye rağmen -ergenliğindeki namaz kılıp dua ettiği dönem dışında- Hristiyanlık etrafında işlenir. İsa’nın temsil ettiği kimlikten güç alır ve kendini onunla

²⁷⁴ A. e., s. 581.

²⁷⁵ A. e., s. 643.

²⁷⁶ A. e., s. 151-152.

özdeşleştirir. Allah’a iman ve itaatin yerini ona hesap sorma almıştır. Kendi iradesini yok sayarak bütün zayıflıklarının müsebbibi olarak Allah’ı sorgular. “Allah’ım neden onu yalnız bıraktın?” (s. 199) diye sorar. Yalnızlığının, beceriksizliğinin, korkaklığının, iletişim sorunlarının sebebi olarak Allah’ı görür. “Selim’in kaçınılmaz ve karşı konulmaz bir kadere isyanı” (s. 220) olarak verilen bu kısım onun inanç düzeyindeki yabancılaşmasını ortaya koyar. Bu yabancılaşmanın sebebi ise, “Dine bağlılığı(n) günlük sorunlarına bir çözüm getirmemiş” (s. 221) olması şeklinde gösterilir.

Selim’in babası ile ilişkisi hakkında söyledikleri, onun iletişim problemlerinin kaynağını gösteren bir başkadır:

“baba ben artık bu evde yaşamak istemiyorum yıllardır ruhumuzu öldürdün bu evde hayatında bir roman okumadın bir sinemaya gidip heyecanlanmadın beni ve annemi bu çirkin eşyanın içine hapsedtin yemekten ve uyumaktan başka bir şey düşünmedin bende bütün duygular senin bu inatçı duygusuzluğuna karşı geliştirdi kuru mantığınla içimizi kuruttun sana benzeyen taraflarımdan ellerimden ayaklarımdan utanıyorum”²⁷⁷

Babası ile sağlıklı bir ilişkisi olmayan Selim, onun kadar olmasa da annesini de suçlar. Çocuksu kalışından onu sorumlu tutar. Onun kendisine doğru dürüst bir şey öğretmediğini, örnek olmadığını, yersizce şımarttığını söyler. On yedi yaşına kadar onu yıkamayı sürdüren, sınavlara çalışırken sabahlara kadar onun yanında olan annesine kızar.

İntiharın eşiğinde herkesi ve her şeyi suçlayan Selim, durumundan sorumlu olanlar arasında kitapları da anar. Günler geçtikçe Selim’in çevresine dönük suçlayıcı bakışları eşyalara yönelme noktasına gelir. Yatağını, banyosunu, tuvaletini, tavanı, duvarları “bütün düşüncelerini emip bitirmekle” (s. 670) suçlar ve çevresine karşı soyutlanır: “Ben iç dünyama dönüyorum, orada hayal kırıklığına yer yok.” (s. 425) der. Aslında ondaki bu tutum yeni değildir, soyutlanma ihtiyacı ile bir manastıra kapanmayı dahi düşünmüştür. Bir antikahraman olarak sorunlarını aşmak için mücadele vermek yerine durumunu olduğu gibi kabullenmeyi seçer:

“İçinizde hiçbir acılık birikmez. Ne bırakılmış olmanın, ne anlaşılmamanın, ne yaşamamanın, ne de baştan yaşayamamanın acısı düzeninizi bozmaz. Düşünmeden kapılırsınız olaylara. Sonu ne olacak diye korkmazsınız. Sonu yoktur ki... Sonu

²⁷⁷ A. e., s. 501.

gelmez şövalye romanları gibidir bu yaşantı: en zor anlarda bile açık bir kapı bulunur girip saklanacak. Ne gördün bütün kapıların birer birer kapandığı bu dünyada?”²⁷⁸

Selim’in soyutlanma yönelimi “onlar”ın alayından, ilgisizliğinden etkilenmekten kaçışın bir sonucudur. “İncinmemek için duygusuzluk ve alay kabuğunun içinde korumaya” çalışan bir antikahraman olan Selim, kayıtsızlık görüntüsü ile ince fıkırlılığını ve duygululuğunu saklamaya çalışır. Sonunda bir hastalık bahanesi ile eve kapanır. Ümitsizlik ve yalnızlık içinde intihara yaklaştığı bu son dönemindeki halini Günseli, “yaşamıyor uyuyamıyor düşünemiyor yiyemiyor sadece olmaya devam edebiliyordu.” (s. 530) şeklinde tarif eder. Antikahramanın hayatla bağlarının kopma noktasına gelmiştir. Günseli’ye yolladığı mektupta “Neresini düzelteceğimi bilmediğim bu yaşantıyı sürdürmenin anlamsızlığını seziyorum.” (s. 532) der.

Turgut ise içindeki düzen ile dışındaki düzenin uyumsuzluğunun huzursuzluğunu yaşar. Bu huzursuzluğu olabildiği kadar saklamaya çalışır. İş yerinde “Herkesin tam, neşeli ve canlı dediği cinsten bir iş adamı gibi” (s. 326) davranmaya özen gösterir. Karısına dalgınlıklarını hissettirmemeye gayret eder. Fakat içsel olarak “karısını, arkadaşlarını, işini yok sayarak, soyut bir yaşantıyı sürdürme” (s. 339) zorluğu ile boğuşuyordur. Olric’e “Yeni bir dünya var, anlıyor musun Olric? Her şeyi geride bırakmak gerekiyor. Bir sabah kalkacaksın, arkana bakmadan...” (s. 348) der. “Selim’in parça parça olmuş resmini yapıştırma”yı (s. 349) bir görev gibi üstlenir.

Turgut, Selim ile paylaştığı bir anlatma problemi içindedir. Tutunamayanların geleneksel bir dil ve yapı içinde tanıtılamayacağını düşünür. Antikahramanın meydan okuyuşuna dönüşen tirad ile modernist ve postmodern romanın dilini, yapısını ve marjinal kişiler dünyasını ortaya koyar:

“Yeni bir dil yaratmak istiyorum. Beni kendime anlatacak bir dil. Çok denediler, efendimiz. Allah’tan, ne denediklerini bilmiyorum, Olric. Hiçbir geleneğin mirasçısı değilim. Olmaz, diyorlar. İsyan ediyorum. Az gelişmiş bir ülkenin fakir bir kültür mirası olurmuş. Bu mirası reddediyorum Olric. Ben Karagöz filan değilim. Herkes birikmiş bizi (s. 541) seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz. Kapı kapı dolaşıp dileniyoruz. Son kapıya geldik. İnsaf sahiplerine sesleniyoruz. Ey insaf sahipleri! Ben ve Olric sizleri sarsmaya geldik. Dünya tarihinde eşi görülmemiş bir duygululukla ve kendini beğenmişçesine ve kendinibeğenmişçesinesankibizdenöncebirşey söylenmemişçesine gillerden olmaktan korkmadan kapınızı yumrukluyoruz. Dilenciler krallığının en küstah soylusu olarak

²⁷⁸ A. e., s. 321.

kişiliğimizi burnunuza dayıyoruz. Dinden imandan çıktık. Deli dervişler gibi saldırıyoruz. Açın kapıyı! Biz geldik!”²⁷⁹

Turgut’un antikahramanlığı ifade edebilecek yeni bir dil ve biçim arayışına karşın Selim kendi köşesinde kendini ısrarla “yazmadığı romanların yazarı” olarak nitelemeye devam eder. Dolayısıyla Turgut’un antikahramanlığı Selim’e göre daha eylemli ve canlı bir yapıdadır. Selim ise Turgut’un yeni geldiği durağı çok daha erken yaşlarında geçip başarısız olduğundan yılgınlık içinde edilgen görünür. Bu noktada romanın metinler arası ilişki içinde olduğu eserden biri olarak Gonçarov’un Oblomov adlı romanının aynı isimli başkışısı ile özdeşlik kurar. Oblomov, Selim’in “okuduktan sonra bir hafta kendine gelemediği” (s. 577) kitaptır. Onu böyle etkilemesi, Selim’in antikahraman kimliğinin işaretlerinden biridir. Selim, Oblomovluk’un modern çalışma ilkeleri ile toplumsal düzeyde yok edilme yönelimi karşısında kendini tehdit altında hisseder. Oblomov gibi eylemsizdir. “Hayatımın sonuna kadar aynı yerde kımıldamadan oturacağım.” (s. 425) der. Yaşayamamak onu antikahramana dönüştürmüştür:

“Kötü yaşarım korkusuyla hiç yaşamadım. Bana acımayın. Ben kötüyüm; sizlere karşı kötü duygular besledim içimden. Beceriksizliğimden uygulayamadım kötü düşüncelerimi. Sizleri kıskandım, küçük gördüm, bayağı buldum: bana yapılmasını istemediğim kötülükleri sizlere yapmak istedim. Fırsat bulunca da yaptım.”²⁸⁰

Selim’in hastalığı uzadıkça Oblomov’a daha çok benzemeye başlar. “Konuşmadan, düşünmeden, hareket etmeden durmakla koruyabildim gücümü ancak.” (s. 601) diyecek noktaya gelir. Yıldız Ecevit ise Oblomov’un yalnız eylemsizlik yönüyle değil, aynı zamanda toplumun çürümüş yanlarına incelikli ruhu ile yönelttiği eleştirel bakışla da Selim’e etki ettiğinin altını çizer.²⁸¹

Hastalık günleri uzadıkça insanlardan iyice uzaklaşır. Kendisi ile iç konuşmalara dalar, günlüğüne sarılır. Bir noktadan sonra annesi dâhil olmak üzere kimsenin varlığına dayamaz hale gelir. Yazmak onun için artık Oğuz Atay’da olduğu gibi “ontolojik bir edim” haline gelir.²⁸² Selim onu hayata bağlayan tek şeyin günlük olduğunu söyler. “Hareketsiz ve çevreye ilgisiz adam” (s. 617) olarak “Oblomov’un hırkası”nı (s. 618) giymiş gibidir. Sakinleştirici haplar alır, fakat bunlar da bir işe

²⁷⁹ A. e., s. 542.

²⁸⁰ A. e., s. 594.

²⁸¹ Ecevit, “Ben Buradayım...” s. 250.

²⁸² A. e., s. 259.

yaramaz. Kendi kendine teşhisler koymaya, türlü hastalıklar bulmaya başlar. Kendini zorlayarak dışarıya çıktığı birkaç sefer anksiyete krizi geçirir ve ölmek üzere olduğu düşüncesi ile kendini eve atar. Sonra da kendine “Eve dönmek beni, ne pahasına olursa olsun yaşamak isteyen bir solucan yapıyor.” (s. 621) diye kızar.

Başarısızlık korkusu Selim’in iletişim çabasının önündeki ketlerden biridir. “Bütün alçakgönüllülüğüm, bütün iyiliğim, daha doğrusu iyi olduğum anlar, başarısızlığımdan ileri geliyor.” (s. 397) der. Başarısızlığı dahi bir paradoks olarak yaşar. Kendini bir tek başarısızlıkta başarılı bulur: “Bir bakıma başarıya ulaşmış sayılırım başarısızlıkta” (s. 664) Fakat bir yandan da “Hiçbir işi sonuna kadar götüremiyorum, başarısızlığı bile.” (s. 664) diyerek başarısızlıkta da başarısız olduğunu ifade eder.

Tutunamayanlar’da anlaşılacak için dile tutunma, fakat dilin insanın ruhundaki karmaşayı anlatmakta aciz kalması, anlatmanın, anlamının ve anlaşılmanın mecburiyeti ve imkansızlığı aynı anda sunulur. Bu bize Atay’ın ironisini verir. Dolayısıyla onun antikahraman roman kişilerini hep bir “çelişki” yumağı, bir “paradoks çıkmazı” içinde buluruz. Bu ikircikli durumu Gürbilek şöyle dile getirir:

“Çünkü insan anlatınca küçük düşer, yanlış anlaşılır, çünkü bazı kötü hatıralar insanın aklından kelime olarak çıkmıştır, ama görüntü olarak kalmaya devam eder, çünkü kelimeler o görüntüyü hiçbir zaman tam olarak anlatamaz, çünkü içinde kötülüğün olduğu bir dünyayı içinde kötülüğün olduğu bir dünyaya içinde kötülük barındıran bir dille anlatmak zordur. İşte Atay’ın konusu bütün bunlardır. Tutunamayanlar’da Selim bu yüzden ağzından çıkan kelimelerin altında ezilir; büyük kelimelerden kaçınır, büyük kelimeler kullandığını görür. Bu yüzden ‘bazı durumları anlatmak ne kadar zor,’ der Turgut, ‘söylemek yapmaktan daha zor,’ der.”²⁸³

Romanda paradoksun bir başka ağırlık noktası aynı anda hem çocuksu kalmaktan yana tavır alınması hem de büyümemekten yakınılması şeklinde tezahür eder. Bu çocukluk-yetişkinlik karşıtlığı bireyin dünyasında olduğu kadar Doğu-Batı ilişkisi düzeyinde de işlenir. Atay kendini roman karakterleri yoluyla, Doğu’nun çocuksu görülen duygusallığına yakın bulur. Batı’nın hesaplı kitaplı, maddeye bağlı ilişkilerini reddeder. Bunu ironik bir dille ve oyun yoluyla sezdirir. Gürbilek, “İroni budur Atay’da. Yoğun duyguyu bir duygu efekti içine gizlemenin, acıklı gerçeği bir

²⁸³ Gürbilek, **Ev Ödevi**, s. 18.

espri kabuğu içine saklamanın yolu”²⁸⁴ sözleriyle Atay’ın hem samimiyeti hem de “samimiyet buhranı”yla” dalga geçme hâlini yakalamaya çalıştığına dikkat çeker. Böylece antikahraman, uyuşmadığı çevrenin kendisiyle alay etmesinin önünü almaya çalışır. Gürbilek, Oğuz Atay’ın alayında “kendini koruma” arzusunun öne çıktığının altını çizer:

“Atay, alay ettiği şeyi, tıpkı Turgut’un Selim’e yaptığı gibi, etrafına bir espri duvarı örerek, duygu cümlelerinin etrafını duygu parodileriyle örerek, başkalarından korur. ‘En büyük hazinemiz aklımızdır’ diyerek, akli herkesten önce kendisi gülünç kılarak, aklın soytarısı olmayı kendisi üstlenerek, başkalarının onu ‘gayri ciddiye’ almasını engeller. Ya da tutunamamanın verdiği acıyla, oradaki duygusal içerikle önce kendisi dalga geçerek, onu melodramlaştırarak, onun başkalarına, düşmanca bakanlara alay konusu olmasını, başkalarının onu incitmesini engeller. İroniyi acıyı dindirmek ya da hafifletmek için değil; yaşatmak için, erişilmez ya da dokunulmaz kılmak için kullanır.”²⁸⁵

Selim, “Kendimle biraz olsun alay etmeden, kendi kendime yarattığım boşluğa dayanamıyorum.” (s. 41) der. Onun için **oyun**, aynı zamanda bu boşluk duygusunu görünmez kılma aracıdır. Yıldız Ecevit, “Selim için oyun yoz bir maddeler cehennemine çevrilmiş dünyaya katılmadan, pisliğe bulaşmadan yaşayabilmenin mümkün olabileceği yeni dünyalar kurmaktır.” der. *Tutunamayanlar*’da oyunun bir “varoluş stratejisi”ne dönüştüğünü vurgular.²⁸⁶

Selim “Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi”nde (s. 672) kendini bir madde olarak yazar. Burada kendinden “Selim’in canı büyük adam olmak istemiyordu.” (s. 705) diye söz eder. Bir kahramanın talep ve hayallerine sahip değildir, antikahramanın isteksizlik ve amaçsızlık özellikleri ile donatılmıştır. Hayatı boyunca ortaya koyabildiği tek şeyin “tutunamayanlar diye bir söz” (s. 708) olduğunu kaydeder. Antikahramanın hayatı semeresiz, bunalımlı, benlik parçalanmaları ile geçen bir yaşantıdır.

Turgut ise Selim’in yazdıklarını okuduktan sonra onu yaşatabilmek için bir otele kapanır ve günlerce ara vermeden yazar. Olric ile gece gündüz yüksek sesle konuşarak geçirir günlerini. Sonunda otomobilini de bir kasabada bırakıp bavulu ile

²⁸⁴ Gürbilek, **Mağdurun Dili**, s. 70.-71. Gürbilek Atay’ın roman dünyasını değerlendirirken ironiyi şöyle tanımlar: “Her şeyi kayıtsız bir neşeyle paranteze alan, her olaya umursamaz mesafeden bakan, yeni orta sınıfın küçümseyici, dışlayıcı alayının bir görünümü. Her şeyi anında parodileştiren, akıl yürüterek yenemediğini şakanın gücüyle değersizleştiren, inançsızlığının başkalarını eleştirmeye değil, küçük düşürmeye adanmış sinik alaycılık.”

²⁸⁵ Gürbilek, **Yer Değiştiren Gölge**, s. 44.

²⁸⁶ Ecevit, **“Ben Buradayım...”**, s. 277.

bir trene biner. Olric'in varlığından dolayı bu kısımlar çoğul ifadelerle aktarılır. Sanki iki arkadaşın yolculuğu gibi “bindiler, geldiler, gittiler” gibi çoğul yüklemeler kullanılır. Turgut'un parçalı benliği bir antikahraman formunu almıştır. Bir tren yolculuğunda rastladığı ve daha sonra yazdıklarını postalayacağı gazeteci dışında kimseyle iletişim kurma istekliliği duymaz. “Kimseyi değiştirmek istememe”nin (s. 714) bir sonucu olarak başkaları ile ilgisini keser. Kahramanların ana amacı giderek genişleyen bir daire içinde kendilerini, çevrelerini, topluluklarını, vatanlarını ve dünyayı değiştirmeye, şekillendirmeye, hiç değilse anlamlı, örnek alınacak bir hikâye bırakmaya dönüktür. Turgut gibi antikahramanlar ise kendileri dışında kimseyle ilgili değillerdir. Turgut, “hayatını kazanıp kaybetme esası üzerine kurmuş” (s. 718) biri iken geçirdiği değişim sonrasında “geriye dönemeyeceği bir yolculuğa” (s. 720) çıkmış, bir tutunamayana dönüşmüştür.

Turgut, romanın sonundaki “Turgut Özben'in Mektubu” kısmında, Tutunamayanlar Ansiklopedisine girmesi amacıyla kendi ismini bir madde olarak ekler. Bu maddede, daha önce Selim'in tutunamayanlar listesindeki isimleri ironik olarak kahramanlaştırır. Süleyman Kargı'ya “şövalyelik unvanı”, Ahmet Çekingen'e “fahri insanlık payesi”, Hüseyin Bezel'e müzede bir salon veririr. Tutunamayanların heykellerini diktirir, eserlerini okul müfredatlarına sokar. Roman, kahraman ve antikahraman kavramları arasındaki çekişme ve farkların alay ve ironi ile vurgulandığı bir atmosferde noktalanır.

4.12. “Sahnedeki Bir Gölge”: Hikmet Benol

Oğuz Atay'ın ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*²⁸⁷, 1973 yılında Sinan Yayınları tarafından yayımlanmıştır. Eser, bir benlik arayışı içinde olan Hikmet Benol'un, burjuva hayatını terk ederek bir gecekonduya yerleşmesini ve yazdığı oyunlar aracılığıyla kendisiyle ve dünyayla bir hesaplaşma içine girmesini konu alır.

Türk edebiyatında üst kurmaca tekniğinin, romanın ana kurgu ögesi olarak kullanıldığı ilk örneklerden biri olan *Tehlikeli Oyunlar*'ın baş kişisi olan Hikmet bir antikahramandır. Onun antikahraman çizimi, üst kurmaca ile örülmüştür. Yıldız

²⁸⁷ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 39. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

Ecevit, Hikmet'in eserdeki konumunu şöyle ifade eder: “*Tehlikeli Oyunlar* romanı, gerçek *Benini* bulmak ve kendisiyle hesaplaşmak amacıyla yaşadığı küçük burjuva ortamını bırakıp gecekonduya çekilen ve orada oyunlar/düşler kurgulayan Hikmet'in bu varoluşsal ve kurgusal edimlerini konu alır.”²⁸⁸ Eser, dört ana bölümden oluşur. *Tutunamayanlar*'da olduğu gibi otobiyografik izler taşıyan “bu romanın sayfalarında [yazarın] Fikriye Gürbüz ile evliliği, Sevin Seydi'den ayrılışı ve içine düştüğü büyük yalnızlığın izini sürmek mümkündür.”²⁸⁹

Roman, Hikmet Benol'un karısı Sevgi'den ayrıldıktan sonra yerleştiği gecekonduda çocukluğuna dönük kötü bir rüyadan uyanması ile başlar. Üç katlı ahşap bir ev olarak nitelenen gecekonduda üst kat komşusu Emekli Albay Hüsamettin Tambay ve ev işlerine bakan dul bir kadın olan Nurhayat Hanım ile birlikte kalır. Aslında bu kişilerin de gecekondunun da gerçekten var olup olmadıkları belirsiz bırakılmıştır. Hikmet'in yaşadıkları, yazdığı oyunlar bir uyku-uyanıklık belirsizliğinde verilir. Zira, “rüyaların dünyası bizim dünyamız olduğu kadar onun ters yüz edilmiş halidir de.”²⁹⁰ Dolayısıyla zaman zaman anlatılanlardan hangilerini Hikmet'in yaşadığı, hangilerini uykusunda, bilincinde ya da oyunlarında kurduğu ayırt edilemez. Dolayısıyla kimliği giderek silikleşen bir hal alır.

Hikmet'in Sevgi ile evliliği, Sevgi'nin geçmişi ve çevresi geriye dönüşlerle parçalı bir yapı içinde hatırlanır. Hikmet, Sevgi'den ayrıldıktan sonra ortak arkadaşları olan Bilge ile sonuçsuz bir birliktelik yaşamıştır. Başarısız ilişkilerin, toplumla uyumsuzluğun yol açtığı bunalım ve yalnızlık duygusu, Hikmet'i gecekonduda oyunlar yazarak hayattan soyutlanmaya yöneltir. “Başarısızlığının suçunu diğer insanlara, onların düzenine yüklemekte, suçluların ‘burnundan getirmek’ istemektedir.”²⁹¹ Bunu Albay ile, sonunu getiremediği oyunlar yazarak gerçekleştirmeye çalışır. Nurhayat Hanım'ın askerdeki oğlu Hidayet'e gönderdiği mektuplarda da ona oyunlarına devam eder. Ne var ki daha önce burjuva şartlarında ayak uyduramadığı gibi gecekonduda sürüp giden hayat oyununa uyum sağlayamaz, hayal ettiği oyunları yazamaz. Benliğindeki parçalanmanın farkına varır, fakat bu

²⁸⁸ Ecevit, **Türk Romanında Posmodernist Açılımlar**, s. 101.

²⁸⁹ Ecevit, “**Ben Buradayım...**” s. 333.

²⁹⁰ Walter Benjamin, **Hikâye Anlatıcısı: Yalnızlıktan Doğan Masallar**, Çev.: Ebru Arıcan, 3. Bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2020, s. 20.

²⁹¹ Necatigil, **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**, s. 356.

parçalanmanın önüne geçemez. Kendi bilincine kapanma sürecinden bütünlüklü bir şekilde çıkamaz, varoluşundaki kötülüğü ve bölünmüşlüğü inkâr edemeyeceği bir noktaya ulaşır. Roman Hikmet'in annesi gibi intiharını takiben Albay'ın bu intiharla ilgili gazeteye yazdığı mektup ve ölüm ilanı ile son bulur.

Hikmet Benol, benliğini bulmaya çalışırken hayattan kopan bir antikahramandır. Atay, isim sembolizasyonunu ve ironiyi yoğun olarak kullanan bir yazar olarak *Tehlikeli Oyunlar*'ın baş kişisine de iddialı bir isim verir. Hikmet Benol'un adına ulaşma macerası başarısızlıkla sonuçlanır. Bu durum romanın sonunda adının belirsizleştirilmesi ile de vurgulanır: “Bir yanlış anlaşılma olmuştu. Affedersiniz yanlışlık olmuştu: Hikmet değil Fikret'ti. Mesela böyle bir şeydi. Affedersinizdi.” (s. 457) Hikmet, antikahramanın benlik bölünmeleri içinde isimsizlik ve kimliksizlik kısıncında hayattan kopar.

Hikmet, romanın başında kendini “Genç yaşta evlilikten çürüğe çıkan uzun sivilceli ve burunun yanağına birleştiği yerde önemsiz bir et beni taşıyan adam.” (s. 29) olarak tanıtır. Toplumla uyumsuzluğu dolayısıyla her ortamda tuhaf karşılanmış, alaya alınmış, yargılayıcı tepkilere maruz kalmıştır. Çevresinde akan hayata ayak uyduramadığı için oyunların, iç dünyanın, düşlerin alanına kaçır. Hüsamet Alay ondan, “Yeni tanıştığı birinin karşısında çok tedirgin oluyor bu çocuk. Yanlış anlaşılmaktan, eksik anlaşılmaktan korkuyor.” (s. 76) şeklinde bahseder. Bilge ise onu “Kimseye önem vermiyorsun; insanlarla, oyunlarının kahramanları oldukları için ilgilisin. Aslında yalnız kendini düşünüyorsun.” (s. 455) diyerek suçlar. Antikahraman, parçası olamadığı çevreye kayıtsız bir tavır takınmaya çalışır. Böylece anlatamamanın ve anlaşılamanın acısını görünmez kılmayı dener. Hikmet kendini, “geri kalmış bir ülkenin insanı” (s. 335) olarak “birçok insanın üstüste yamanmasından meydana gelmiş” (s. 336) bir “üçüncü tekil şahıs” (s. 86) olarak görür.

Ortaokul ve lise yıllarında katıldığı müsamerelerde “isim tamlaması”, “uşak” gibi rollerde oynamıştır. (s. 61) Onun çocukluk oyunlarındaki “kahraman”ı oynayamama hali hayatı boyunca sürer. “Sahne bir gölge” (s. 62) gibi dolaşır. “Ne başrollerdeydik, ne de birgünüñintutulmuşlardandık.” (s. 154) der. Bir “merhamet dilencisi” (s. 318) olarak “modası geçmiş biri” olduğunu öne sürer. (436) “Ben görünmeyen adamım.” diyerek kendini oyun sahnesine atan bir “canavar” olarak

betimler. (s. 403) Oğuz Atay, Hikmet'in *Tutunamayanlar*'ın Selim'ine göre kötülüğe daha yakın bir kişilikte çizildiğini söyler:

“Selim’le oldukça güç bir tip, yani olumlu insan -bir bakıma- denemiştim. Şimdi sürekli olumsuz bir tip düşünüyorum. Küçük hesapların olumsuzluğunu. Kimsenin okumadığı kitapları okuyan, kötü yaşayan bir adam. (...) Aşağılık bir adam. Self-conscious olmalı. Hem de nasıl. (...) Hikmet farkında. Fakat kötülüklerine engel olamıyor.”²⁹²

Yıldız Ecevit, *Tehlikeli Oyunlar*'ı Hikmet'in “kendi iç dünyasındaki kötülükle, can sıkıcı küçüklükleriyle, küçük hesaplarıyla, küçük günahlarıyla yüzleşmesinin romanı”²⁹³ olarak niteler. Hikmet'in kendini sürekli olarak “canavar”a (s. 387, 388) benzetmesi yazarın ona yüklemeye çalıştığı kötü tarafla ilgilidir. Hikmet'in bu sürekli kendini kötüleme eğilimi ile “kendi kendini kötileyen” anlamına gelen bir *eiron* kişi olduğunu söyleyebiliriz. “Eiron hem sözle hem davranışla, ‘olduğundan az’ ya da ‘daha kötü’ gözükmeye çalışan bir kişidir.”²⁹⁴ Hikmet, “Bir panayırdan, eski ve soluk bir çadırın içinde gösterilen, büyüklüğünden başka bir meziyeti olmayan garip bir deniz canavarıyım.” (s. 304) der. Bu benzetme bir leit motif halini alarak romanın sonuna doğru Hikmet'in parçalanmış benliğinde yüzleştiği kötülüklerin bir ifadesi halini alır: “Son günlerini bu odada geçirmek zorunda kalan emekli bir canavar. Can sıkıcı anılarını hatırlayarak acıklı canavar sesleri çıkaran bir kara ejderi. (s. 391) Bununla da kalmaz. Antikahraman kendini “dünyayı kirleten” (s. 461) biri olarak, “doğuştan sapık” (105), “Çiğ etten -insan etinden- midesi bozulan bir yamyam” (s. 390) betimlemeleri içinde resmeder. Bütün bu nitelemeler Hikmet'in kendini herkesten önce kötüleme çabasının da bir ifadesidir. Kimse onu suçlu ve kötü biri olarak ilan etmeden o kendisinin insanlık dışı biri olduğunu haykırır. Gerçekten de yok yere kızma, küsme, alay etme, aşağılama gibi tavırları ile çevresini yıpratır Hikmet. Fakat bunların hiçbirini okuru onun kendini tarif ettiği kadar kötü biri olduğuna ikna etmez. Dahası Hikmet bir yandan kendini alabildiğine kötülerken öbür yandan da affettirmeye çalışır. “Birbiri ile uyuşamayan bir sürü Hikmet” (s. 337) arasında kalmış, “kaderin oyuncağı” (s. 337) olmuş bir zavallı olduğunu söyler. Anlatamamanın, anlaşılamanın, hor görülmenin, yok sayılmanın, herkes gibi olmaya çabaladığı

²⁹² Atay, *Günlük*, s. 16-18.

²⁹³ Gürbilek, *Ev Ödevi*, s. 26.

²⁹⁴ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, 2. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017, s. 162.

halde bunu becerememenin acısı ve öfkesi içinde oyunlara kaçmış bu parçalı benliğe nefret duymayız.

Oğuz Atay'ın isim sembolizasyonunu en açık şekilde kullandığı kişilerinden biri Hikmet Benol'dur. Hayatın hikmetine ermeye, kendine bir benlik kurmaya, kısaca 'ben-ol'maya çalışan bir kişi olarak bu çabasında başarısız olur. Kimi yerlerde kendini isminin baş harfiyle "H" şeklinde tanıtır. İsimsizleşme, antikahramanın kimlik yitiminin göstergesi olarak kullanılır. Hikmet, evlilik hayatının düzeni içinde entelektüel kimliğinden uzaklaşmasıyla H.'ye dönüşür. Bu onun ısrarla kendini ayırdığı insanlarla aynılaşması anlamına da gelir:

"Ben Hikmet değilim albayım. Bir zamanlar Hikmet olan gözlemcinin biriyim şimdi. İşime geldiği yerde domuz gibi susuyorum. Sonra her şeyi bir bir hatırlıyorum. (...) İçimde acımasız bir H. vardı susan. Sevgi ile işini bitirmişti artık. Sevgi ile işini bitirmişti artık. Bütün ısrarına rağmen konuşmuyordu. Beni ve Sevgi'yi çileden çıkarıyordu. İşine öyle geliyordu. Aptal! Ben bu adamı tanımıyorum albayım. Ben onun hafızasını istemiyorum. Ben, gecekonduda yaşayan ve insanlıktan emekliye ayrılmış bir adamım. (...) Cogitosuz ergo sum albayım, cogitosuz ergo sum. H. de kim oluyor? Yalnız bazı ukala kitaplarda söz ediyorlarmış ondan. Ben bu kitapları okumadım (Okumam da.) Bütün olayları ben yaşadım, bütün acıları ben çektim. (Onun susuşunun acısını bile.) Hiçbir oyuna katılmıyor, sadece hatırlamasını biliyor, hem de nasıl biliyor."²⁹⁵

Yaşadıklarını düşünürken ona her biri ayrı bir kimlik yükleyen iç seslerinin çatışmasını ortaya koyar antikahraman. Descartes felsefesinin "Cogito ergo sum: Düşünüyorum, öyleyse varım." önermesini ironik şekilde tersine çevirerek "Cogitosuz ergo sum: Düşünmüyorum öyleyse varım." der. Hayattan emekliye ayrılan birinin artık düşünmeye ihtiyacı olmadığını söylerken aslında tam tersi şekilde aktif bir geçmiş-şimdi mukayesesini ve varoluşunu anlamlandırma çabası içindedir.

Kimlik problemi Hikmet'in soyut yaşamındaki başlıca meselelerden biridir. Hikmet'in kendini bir ansiklopedi maddesi olarak yazma isteği karşısında ümitsizliğe düştüğüne şahit oluruz. Çünkü "Hikmet Benol" maddesinin yazımını başkalarının elinden alacağından korkar. Onun için hayat, gecekonduda oyunlar yazmaya başladığı andan itibaren akmaya başlamıştır. Bu yüzden öncesi onun için adeta bir kimliksizlik dönemidir. Ne var ki dış çevre için de onun gecekonduya kapandığı zamandan sonrası bir kimliksizleşme sürecinin olarak algılanır.

²⁹⁵ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 119-120.

Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da modernist ve postmodern romanda o zamana kadar Türk romanında uygulanmayan pek çok anlatı tekniğini ve anlatıcı tipini kullanarak “kurmaca zihinlerin şeffaflığı”²⁹⁶ ilkesi etrafında anitkahramanın bilincini/benliklerini ortaya serer. Hikmet, benliğindeki parçaların farkına varır. Kendi ben'leri ile diyaloga girer. Böylece ortaya insanların tanıdığı, bildiği Hikmet'ten çok başka olan, giderek onu daha fazla etkisi altına alan yeni bir Hikmet çıkar. Bu ikinci Hikmet, iç dünyada yaşan ve gecekonduya gelmeden önce reel bir dışa vurumu olmayan bir benliktir:

“Kalabalıktan hoşlanıyordum eskiden, diye düşündü; herkese yetişmeye çalışıyordum. Hiçbir karışıklığım, meselâ Hikmetlerin filân farkında değildim. Düşüncelerle, duygularla, olaylarla oynayabilirdim. Atıyorsun. Ya da bana öyle geliyordu. İkimiz de üşüyorduk. Seygi'yle mi? Hayır. Biz. Otuzbeş yıl önce dünyaya gelmiştik. Kimler? Biz. Hikmetler. Ben onun hareketlerini uzaktan izliyordum. Bu yüzden engel oldum ileri gitmesine.”²⁹⁷

“Herkes, yaşamının belli dönemlerinde, içinde taşıdığı kimlik bileşenlerinden kimilerini, uygun koşulların desteği altında ortaya çıkarabilir.”²⁹⁸ Hikmet, benliğini tanıdıkça “iki Hikmet” olarak ifade ettiği ben'lerinden başka daha birçok ben'inin olduğunu fark eder. Bütünlük ve öz fikrinin yerini antikahramanın parçalı bilinci alır:

“Bu ülkede eksikliğini duyduğum ‘insanın kendiyle hesaplaşma meselesi’ni bizzat kendime uygulayarak bu meselenin ilk kurbanlarından oldum. Aslında, meselenin ciddiyetine dayanmadığım için, oyunlarla durumu örtbas etmek istedim. Ortada bir Hikmet olsaydı belki bu hesaplaşmayı yürütebilirdim. Fakat sorarım size doktor: Hikmetlerden hangi biriyle hesaplaşacaktım? Üstelik, ortada dolaşan Hikmet de tek bir varlığın ürünü değildi ki.”²⁹⁹

Hikmet'in iç dünyası ile yüzleşmesi derin bir kimlik arayışının ifadesidir. “Bu kadar çok parça içinde artık ‘Ben’ diye bir şey söz konusu olabilir mi? Hepsini dışarıdan alınmadı mı bunların? ‘Peki o halde ben kimim? Hangi parçamın esiriyim?’ (s. 336) diye sorar. Ben'leri arasındaki yabancılığı ve çatışmayı gideremez:

“Bir de içimdeki karışıklığı bilseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil, din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. Ben dünya vatandaşıyım, hem de sembolik filân değil, resmen. Şimdi anlıyorum doktor: Demek ki Doğudan alınan parçalarım Batıya isyan ediyor.”³⁰⁰

²⁹⁶ Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu*, Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 17.

²⁹⁷ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 314.

²⁹⁸ Ecevit, “Ben Buradayım...”, s. 164.

²⁹⁹ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 335.

³⁰⁰ A.e., s. 337.

Romanda Doğu kültürünün insana kişiliğini kazandırma yöntemi ile Batı'nın sorgulayıcı yönteminden arasında kalır antikahraman. Doğu kültürü usta-çırak ilişkisi içinde kabuller üzerine yoğrulan bir bilinçle insana kişiliğini buldurur. Dolayısıyla bu süreçte Batı'ya kısasla teslimiyetin ve edilgenliğin içselleştirilmesi gerekir:

“Biz senin gibi değiliz Bilge; biz doğuluyuz. Bizde sorgu sual yoktur. Bizde usta-çırak ilişkisi vardır. Ustanın gücü tartışılmaz. Usta önünde engel tanımaz. Çünkü, başka türlü yaratamaz. Kırk yıl ustasına ağzını açmadan hizmet edenler vardır bizde. Bu arada kişiliğini kaybetmekten korkmayacaksın; işte o zaman gerçek kişiliğini bulacaksın.”³⁰¹

İç çatışmalarının bir sebebi kimliğinin Doğu ile Batı medeniyetleri arasında kurulmuş olması ve iki medeniyetin anlaşmazlık noktalarından eleştirel bir bilinç geliştirmiş olmasıdır. “Benliğin dünyada yeniden düzenlenmesi”³⁰² anlamına gelen oyunlarda kendini karakterlere bölerek adeta paralel evrenlerde yaşayan birden çok Hikmet'in hikâyesini yazar:

“Bu anlattığım Hikmet III, doktor. Onu, arkadaşlarıyla kaptıkaçtının içinde bırakalım ve biraz da başka Hikmetleri anlatalım. Bir de Sevgi'yle evlenen Hikmet II var.

Hikmet IV'de Bilge'nin sevgilisi. Aynı zamanda gecekondulu kiralı ve oyun yazarı. Hikmet II evlendikten sonra Hikmet IV'ü bir süre taşraya sürgüne gönderdi; Hikmet III'ü de akıl hastanesine kapatarak uzaktan işkence etti (Bak. Hikmet III ve De Gaulle.) Hikmet III'ün hayatında Kafka'nın kardeşi olarak geçen kimse, aslında bu Hikmet II'dir. Hikmet II, Sevgi ile evlenince bütün Hikmetlerden kurtulduğunu sandı ve bunları evinden (ve aklından) kovdu. Saltanat sürecektir yerde, kişiliğine bir bütünlük kazandırmak için gitti Sevgi'ye teslim oldu. İçkiyi bıraktı ve kendi adına para bastırdı. Paranın bir yüzünde Sevgi'nin resmi vardı.

Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul'un da desteğiyle Hikmet II'nin durumunu sarstı. Sevgi, kocasına inanmadı ve olayları, o sırada akıl hastanesine kapatılmış bulunan Hikmet III'ün uydurduğunu söyledi. Bu yalanların işe yaramasını istiyorsa oturup roman yazmasını tavsiye etti kocasına. Bu arada bazı din ve ruhbilim kitaplarının etkisiyle Hikmet I, yeniden ortaya çıktı. Onu ölmüş sanıyorlardı (bir kuyuya atmışlardı).³⁰³

Broce Hood, insanın çevresindeki kişilerle etkileşimini “ayna benlik”lerle karşılama süreci olarak ele alır. Her etkileşimin insanı ayrı bir benlik kurgulama ve sunmaya yönelttiğini vurgular. Bu kurgunun bireyin beklentileri ile iletişimde bulunduğu kişilerin beklentilerinin harmanlanmasından oluştuğunu söyler.³⁰⁴

³⁰¹ A.e., 455.

³⁰² Benjamin, *Hikâye Anlatıcısı*, s. 26.

³⁰³ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 347.

³⁰⁴ Hood, *Benlik Yanılsaması*, s. 98.

Sevgi ve Bilge, Hikmet için birer “ayna benlik” olur. Sevgi ile evliliği henüz farkında olmadığı parçalı benliğine geçici bir bütünlük görüntüsü vermiştir. Bu evlilik, toplumsal bağlamdaki yabancılığından sıyrılma, sosyal ilişkiler içine girme ve yalnızlığından kurtulma isteğinin somut bir adım olarak eyleme dökülmesi anlamını taşır. Fakat antikahramanın hemen her girişimi gibi başarısızlıkla sonuçlanır. Gecekondu’daki Hikmet ise “Şehvet düşkünü Hikmet V (Düzmece Hikmet), bir eve kapatılarak bütün ömrünce yazmaya mahkûm edildi.” (s. 348) olarak tanıtılır. Bu beş Hikmet portresinin “sadece resmî kayıtlara geçen Hikmetler” (s. 348) olduğunu kaydeden antikahraman, hayatının her dönemi için edindiği kimlikleri birer benlik yansıması olarak işler:

“Hikmet’ten bir Hikmetler ordusu yaratır. Hikmet’in kimliğindeki çelişki, yazarın numaralandırdığı çok sayıdaki Hikmetler’den her birinde beden kazanır: burjuva Hikmet, marjinal Hikmet, çocuk Hikmet, akıl hastası Hikmet, içgüdülerinin buyruğu altındaki Hikmet... Tüm Hikmetler birbirinin devamı ve karşıtı özellikleriyle insan Hikmet’i bir ağ gibi sararlar.”³⁰⁵

Hikmet, ancak kurmaca dünyanın içinde soluk alabilir, gerçek hayata yabancılaşmıştır. Sıradan insanların günlük telaşlarıyla ilgisi kalmamıştır. “Bir bağlantısızlık veya benliğin dışına çıkıp gerçek dışılık hissi duyumsadığı bir benlik yitimini deneyimler.”³⁰⁶ Kurmacanın bittiği yerde hayatın da sona ereceği fikri Hikmet’in “düş”ten “düşme”ye varan imgeler dünyasıyla ortaya konur. Hikmet’in geçmişinden intiharına varana kadar hayatı bütünüyle muğlaktır. Sözcüklerin dünyasına çekilerek burada kendine soyut bir kimlik edinmiştir.

Oğuz Atay’ın bir antikahraman olarak Hikmet’in kurgu dünyasına yaptığı yolculukta metinlerarası düzlemde gezindiği yelpazeyi inceleyen Yıldız Ecevit, Kafka’nın *Dönüşüm*’ünden, *Donkişot*’tan, *Faust*’tan, Shakespeare’in *Hamlet*’inden, Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* ve *Suç ve Cezası*’ndan, Albert Camus’tan Karagöz ve Hacivat’tan izler taşıyan bir eser oluşunu, “Kimi yerde, Albay’la Hikmet’i şakacı bir atışma içindeki Karagöz’le Hacivat’a dönüştürür; kimi yerde ise, ruh-madde karşıtlığını içten yaşayan bir Faust’tur Hikmet; ya da yoz toplum değerleriyle umarsızca savaşıyan bir Donkişot.”³⁰⁷ gibi mukayeseli örneklerle gösterir. Bu

³⁰⁵ Ecevit, “Ben Buradayım...” s. 178.

³⁰⁶ Hood, *Benlik Yanılsaması*, s. 98.

³⁰⁷ Ecevit, *Türk Romanında Posmodernist Açılımlar*, s. 110-117.

metinlerarasılık tablosundaki isimlerin ve eserlerin antikahramanın oluşmasında ve gelişmesinde önemli birer yere sahip olmaları dikkat çekicidir. Yazarın Türk edebiyatı içinde ilişki kurduğu eserler arasında ise *Aylak Adam* önde gelir. Hikmet, C.'yi hatırlatır şekilde sokaklarda kendisini anlayacak birine, bir kadına rastlamayı umar. Kendisini yalnızlıktan kurtaracak bir samimiyetin hayalini kurar:

“Sokaklarda başıboş dolaşılıyor, her geçenden yardım bekleniyor, sanki işte bu evet bu insan beni kurtaracak, dalgalanan bu etek beni anlayacak, hay Allah karşıya geçti, belki bu yaklaşan etek kurtarır, belki tam bu sırada vasıtalar sıkışır.”³⁰⁸

Anlaşıma çabası ve umutsuzluğu omuz omuzadır; yaşarken anlaşılmak istemekle birlikte buna dönük somut adımlardan uzaktır. Bu çift yönlü duygulanım içinde yazar, ideal bir Hikmet kimliği çizme yönelimiyle alay eder. Onu bir araba gibi sunarak nesneleştirir:

“Ben merhamet dilencisiyim, kolumda sargılar taşımıyorum, paçavralar içinde gezmiyorum, kimsenin anlamadığı ince metodlarım var. Gecekondu da oturuyorum, seviyemin altında yaşıyorum. Yüz olabiliyorken bir oluyorum, sürümden kazanıyorum, bana bak saydam etek! Beni hemen anlamalısın, çünkü ben kitap değilim, çünkü ben öldükten sonra kimse beni okuyamaz. Yaşarken anlaşılma mecburum, ben Van Gogh’un resmi değilim, öldükten sonra beni müzeye koyamazsınız, beni tanımalısınız ki benden bahsedin, çocuklarınıza beni örnek gösterin, herkes zengin olmak yerine Hikmet olmak istesin, ah bir Hikmetim olsaydı desin, benim ana çizgilerimi öğrenin, sonra 2000 modeli bir Hikmet-çamurlukları büyük arkası şöyle bir Hikmet yaparsınız kendinize göre, kötülüklerimi de unutun, onları ben biliyorum ya yeter.”³⁰⁹

Atay kendi eserlerine de göndermelerle örmüştür eserini. Hikmet, “Beyaz Mantolu Adam” öyküsünü hatırlatır şekilde vitrinde bir canlı mankenin seyrine dalar. Bu canlı mankenin de kendisi gibi bir “canavar” (s. 402) olarak görüldüğünü söyler. İlk kez 1972 yılında “Mantolu Adam” adıyla *Yeni Dergi*’de yayımlana öykü de bir antikahraman etrafında kurulmuştur.

Atay, modernist örneklerle ilişki kurarken klasik gerçekçi edebiyatın mirasını benimsemediğini ve yeni bir soluk getirmeye çalıştığını ortaya koyar: “Ben de benden önce gelmişlerin ve geçmişlerin bütün tecrübelerini hiçe sayarak sahneye çıkıyorum işte Bilge! Tarz-ı selefe tekaddüm ettim, başka bir lügat tekellüm ettim. Yeni sözlere güveniyorum.” (s. 158) der. Şeyh Galip’ten yaptığı alıntıyla yenilik ihtiyacını paylaşır.

³⁰⁸ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 317.

³⁰⁹ A. e., s. 318.

Hikmet'in "Alışılmış değerlendirmelere göre, ben bir hiçim albayım. Ölçülerimi kendim getirmek zorundayım bu nedenle." (s. 287) sözleri bu yeniliğin altını çizer.

Yabancılaşma bütün antikahramanlar gibi Hikmet'in de derinlemesine yaşadığı bir durumdur. Evlilikle birlikte değişen hayatı yeni alışkanlıklar kazanmayı zorunlu kılar. Ev düzeni ve işlerinin kendisini entelektüel kimliğinden uzaklaştırdığını hisseder:

"Hikmet beceriksizdi. Gene de ilk aylarda kolalı gömlekler-ince elbiseler-her akşam yıkanma-her sabah tıraş olma-soyunurken elbiselerini katlama gibi birçok sorunu, bir arada çözmeyi başardı denilebilir. Bunu gerçekleştirmek için, bazı alışkanlıklarından vazgeçti elbette. Ülkemizin sorunları ve bununla ilgili kitaplar kaldırıldı. Zaten kitap okuyacak gücü kalmamıştı. (Oysa bu eve, bütün çeyizini teşkil eden üçyüzondört kitapla gelmişti) Birkaç satır okuyunca göz kapakları ağırlaşıyordu."³¹⁰

Hikmet I'in topluma karışma ideali onu Hikmet II'ye dönüştürür. Fakat bu benliğe sığamaz. Çevresini saran aile ve arkadaş ilişkileri içinde yabancılık hissinden kurtulamaz, kendini yalnız hisseder: "Sizin birbiriniz var: Nazminiz var, Bilgeniz var. Bizim ancak benim var. Ha-ha. Siz birbiriniz renksizkokusuztatsıztuzsuzlaştırırsınız." (s. 101) der. "Her türlü aidiyetten koparılan birey için medeniyet, tarih, din, kültür, aile, ahlak gibi kavram ve değerler yavaş yavaş anlamını ve kıymetini yitirir."³¹¹ Kendini 'öteki'nden kibirle ayırması, küçük düşme duygusunu bastırmanın bir yoludur. İnsanların uyum içinde bir şeyleri paylaşmaları, eğlenmeleri ona anlamsız gelir. "Onlar yaşıyorlardı. Ben kimdim ya da kimi canlandırıyordum?" (s.107) diye sorar. Böylece kısa sürede evliliği son bulur. "Evi terk etmek, doğuştan sahip olduklarının üstüne yenilerini eklemek, bireyci yaşam örüntüsünün temel özelliklerinden birisidir."³¹² Böyle bir bireyci yaşam anlayışı Bilge ile kurduğu ilişkiye de yabancılaşma olarak yansır:

"Yabancılar arasındayım. Eşya ile birlikte yaşamasını bilemiyorum. Bilge beni ne yapsın? Sehpalar, perdeler, pencereler ve tavan yavaş yavaş yerlerini alıyordu odada. Daha kim bilir neleri görmüyorum? Geçici delilikler geçiriyorum. Korkarak koltuğun kenarına elini uzattı. (Ben oyun filân oynamıyorum galiba.) Eşyanın sürekliliğinden çekiniyorum. Bu sürekliliğin kendisine bulaşmasından korkuyorum. Yaklaş onlara, dokunmağa çalış. Onlarla uyuşmağa çalış. Hayır, kaybolurum sonra, eşyanın içine

³¹⁰ A.e., 118-119.

³¹¹ Adnan Bülent Baloğlu, **Kayıp Kimliklerin Bilinç Tıkanması**, 2. Bs., Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020, s. 15.

³¹² Watt, **Romanın Yükselişi**, s. 74.

düşerim. Bilge de onlar arasında. (...) Fakat ben eşya gibi olamam. Eşyanın belirli kuralları var. Ne zaman ne yapacağı belli değil. Ben istesem de bunu beceremem.”³¹³

Bu “becerememe” hali, burjuva yaşamına duyduğu uzaklığın bir sonucudur aynı zamanda. “Böyle bir topluluğun içinde yaşayamayacağını anladığı için kaçmaktan başka çare bulmadığı” (s. 441) gerekçesiyle oyunlara kapanarak kendini korumaya çalışırken aslında topluma daha da yabancılaşır:

“Atay’da öncelikle ‘mış gibi yapmak’ demektir oyun; romanlarının kahramanları bu oyunu kurallarına göre oynamadıkları için oyunun dışında kalmış, çocuk gibi saf ve hesapsız kalmışlardır. Ama aynı zamanda oyuna gelmek, gülünç duruma düşmek, başkalarının soytarısı olmak, ‘sahneye uşak rolünde çıkmak’, kısacası az gelişmişlik demektir oyun; aynı kahramanlar çocukken oynamadıkları için büyüyünce oynamak zorunda kalmışlar, büyüyünce oynamak zorunda kaldıklarından oyunu fazla ciddiye almışlar, oyunu fazla ciddiye aldıkları için oyuna gelmişler, oyuna geldikleri için de başkalarının alay konusu olmuşlardır.”³¹⁴

Hikmet, “Hayata dayanamayan her insan gibi yapılız oyunda: Mış gibi yapılız.” (s. 263) der. Oyunlar yoluyla “oyuna gelmek”ten korunma çabası şeklinde tezahür eden bir karmaşanın içinde yaşar: “Küçük oyunlara gelmemek için bu gecekonduya taşındık, büyük oyunlar oynayacağız.” (s. 71) diyen Hikmet’in bu çatışmalı durumuna Cevat Çapan şöyle dikkat çeker:

“Oğuz Atay’ın ‘düşünen insan’ı ne tam anlamıyla organik bir parçası olabildiği ne de büsbütün kopabildiği bir toplumda yaşamaktadır. Bu toplum eski-yeni, Doğu-Batı, düş-gerçek, duygu-düşünce, kadın erkek gibi çatışmalardan kaynaklanan yoğun bir karmaşanın içindedir.”³¹⁵

“Alışılmış olandan kendini soyutlama, bir başka deyişle yabancılaşma, gizli ya da gölgede kalmış olanı ortaya çıkarmak için en iyi yöntemlerden biridir.”³¹⁶ Hikmet, gecekonduya kapandıktan sonra gölge benlikleriyle tanışır. Kendinden “yalnızlığın dinini yayan” (s. 24) bir peygamber gibi bahseder. “Yaşamayı bilmediği için” (s. 461) herkesin ondan kaçtığını düşünür. Birilerinin onu anlamasına ihtiyaç duyar, Sevgi’ye öfkesinin temelinde onun bu ihtiyacını karşılamaması vardır. Yuhanna İncil’ine yaslanıp, “Ve önce kelime vardı; sen, önce vitrin vardı dedin. Ben konuşurken vitrini seyretme cüretini gösterdin.” (s. 91) der. İnsanlarla iletişim kurma noktasında yaşadığı kilitlenme halinden, “Kelimeler, albayım, bazı anlamlara gelmiyor.” (s.101) diye

³¹³ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 155-156.

³¹⁴ Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, s. 186-187.

³¹⁵ Cevat Çapan, “Önsöz”, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 6.

³¹⁶ Ecevit, “*Ben Buradayım...*” s. 170.

yakınır. “Bütün hayatımı kelimeler uğruna harcadım, içi boş kelimeler uğruna. Kelimelerin gerçek anlamlarını bilmeden, onlarla oynadım.” (s. 449) hezeyanı içinde iç dünyasına kapanır. Her an kendini anlayacak birilerine olan ihtiyacını belirtmesine rağmen Bilge’nin onu tanımaya başlamasından rahatsız olur: “Ruhumu okuyor albayım. Yüzkırkikinci sayfaya kadar geldi.” (s. 302) diye yakınır.

Bilincine kapanmayı da işaret eder şekilde bir gecekonduya çekilen Hikmet’in yazmaya çalıştığı “Tehlikeli Oyunlar”ında sürekli olarak, kişilerin gerçeklikle değil, düş ve oyunla bir arada düşünülmesi gerektiğinin altı çizilir. Kişilerinin kurmaca dünya içinde *soyut* bireyler olarak nefes aldıklarına dair vurgularla dolu olan *Tehlikeli Oyunlar*’da hem Hikmet’in hem de diğer roman kişilerinin *somut* birer hayattan uzak, kaygan bir hayal perdesinde silik ve devingen profiller içinde bir görünüp bir kaybolduğu dikkat çeker. Hikmet’in ne kendi varlığına ne de başkalarının varlığına dair elinde tatmin edici *somut* bir veri yoktur. Bunun durum ısrarla vurgulanarak yabancılaştırma tekniği işlevsel hâle getirilir. Hikmet ve diğer roman kişileri Beckett’in “sözcükten adamlar” ifadesine uygun olarak *soyut* bir bilinç oyunu içindedir. Jale Parla, Atay’ın bu antikahraman figürasyonunu şöyle değerlendirir:

“Onun eksik ve aciz yazar figürasyonları romantik yazının kadri bilinmemiş genç, dahi yazar kahramanlarıyla modernist yazının suçluluk duygusuyla dolu, yeteneğinin, yazarlık mesleğinin, ayrıcalıklı konumunun hakkını verememiş, farklılığını ne kendine ne de başkalarına kanıtlayabilmiş Kafkaesk antikahramanlarının karışımından oluşur.”³¹⁷

Hikmet’in insanlarla ilişkileri çoğunlukla “kafasındaki konuşmalar”dan (s. 331) oluşur. Zihninde kurduğu yaşantılarda bile yolunda giden ilişkiler kuramaz. “Hayallerimde bile yenik düşünüyorum.” (s. 331) der. Ne gerçek hayatta ne de hayallerinde kurduğu dünyada kimsenin ilgisini çekemediğini söyler. Kendisi bir kahraman olamadığı için bunu telafi edecek şekilde kahramanlarla dolu piyesler, oyunlar yazmayı planlar. Bu sırada aslında bir antikahraman olarak geleneksel kahraman anlayışını alaya alır:

“Kafamda yarattığım kahramanlar bile bana karşı çıkıyor. Oysa kitapların kahramanları, birbirlerinin olmadık dertlerini dinlerler; bütün vakitlerini buna ayırırlar. Bu yüzden yemek, içmek ve para kazanmak için zaman bulamazlar; hepsi de

³¹⁷ Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, s. 167.

düşüncenin soylularıdır. Felsefe profesörleri bile düşünceye onlar kadar zaman ayırmazlar. Ben de hayalimde yarattıklarımla birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım. Gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir olay yaratacaktım. Yaratıcı, kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı. Bütün gecekondu halkının daracık sokaklara birikeceğini sandım beni görmek için. Demek bütün romanlar ekmek parası için yazılıyor albayım.”³¹⁸

Albay, Hikmet’in *soyut* hayatının *soyut* arkadaşıdır. Fakat gerçek bir kişi olmaya özenir bu arkadaş, çünkü *kurmaca gerçeklik* yerine *reel gerçekliği* koyma yanlısıdır. Bu durum Atay’ın oyunlarına kattığı ironinin bir yansıması haline gelir. Çünkü soyut bir insan haline gelen Albay kendini ait olmadığı bir reelliğin savunucusu olarak sunmaya çalışmaktadır. Toplumcu-gerçekçi edebiyat anlayışının gerçeklik ilkelerine göre Hikmet’i yönlendirmeyi amaçlar. Bu yüzden aralarında sürekli bir çatışma vardır. Hikmet, soyut bir hayatı tercih ederek bilinç yolculukları içinde kurmaca dünyayı ve oyunları seçer. Onun bu soyut kişilik ve edebî anlayışla toplum tarafından kabul görmeme ve kimsenin dikkatini çekememe tedirginliği Oğuz Atay’ın edebiyat muhiti içindeki bastırılmış kaygılarını dışa vuruyor gibidir.

Gecekondu Hikmet’in soyutlanma mekânıdır: “Ben hücremde yanlış hayallere sürüklenmişim. Korkaklığımı insanlık sanmışım. Yalnızlığı insanlık saymışım.” (s. 260) sözleriyle burayı bir “hücre” olarak adlandırır. Nurhayat Hanım ile Hüsameddin Tambay’dan birer “varlık” olarak bahseder. Romanın belirsizlik ve çelişkiler üzerine kurulu dengesinde tali kişilerin somut varlıkları da birer soru işareti içinde bırakılır. Gecekondu çevresindeki kişilerin Hikmet’in hayal ürünleri olup olmadığı sorusu muğlak bir cevaba yöneltilir:

“Oysa bizim bütün güzelliğimiz, yaşantılarımızla düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti. Albayları ve dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında - ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı ve askerliğini yaptığı söylenen Hidayet de gerçeküstü bu oyunun kahramanlarından ibaret olabilir.”³¹⁹

Romanın üçüncü bölümü “Yalnızlığın Oyuncakları” kısmı ile başlar. Hikmet, Bilge ile tartışmış, kapıyı vurup çıkmıştır. İçine düştüğü yalnızlık ve öfkeyi oyunlara sarılarak hafifletmeye çalışır. İnsanlığın ölümünü ilan ettiği bir şeyler yazmaya çabalar, fakat yazdıklarını bir türlü beğenemez. “Ortaya rezillikten başka bir şey

³¹⁸ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 332.

³¹⁹ A. e., s. 327.

çıkaramıyorum.” (s. 257) diye yakınır. Soyutlanmanın bir sonucu olarak en basit davranışları ortaya koyarken bile hataya düşme korkusu yaşar. Bu durumunun farkında olduğunu “ben metafizik oldum, kavram oldum artık” (s. 329) gibi sözlerle ifade eder. Yaşamını kolaylaştırmak için bir ansiklopedi yazma ve ona uyarak hareket etme fikrini geliştirir. Ayrıca ansiklopediye kendini anlatan bir “Hikmet Benol” (s. 330) maddesi koymayı da düşünür. “Hikmet Ansiklopedisi” bir çeşit Tutunamayanlar Elkitabı gibi tasarlanacaktır. Hikmet, bir tutunamayanın giyinmek, yürümek, konuşmak gibi en basit şeyler için bile müracaat edebileceği bir ansiklopedi düşler.

Edilgenlik Hikmet’in başlıca özelliklerinden biridir. “Ben uyuşmadan yanayım albayım, arzudan yanayım. (...) İnsan hiçbir şey yapmamalıydı benim gibi.” (s. 99) der. Sevgiyle evliliğinde hep yönlendirilen taraf olur ve ona karşı pasif içsel tepkilerle geliştirir. Bilge’nin aktif, akıllı ve ne istediğini bilen haline katlanamaz. Modernliğin insanı belli davranış kalıplarına, eşyanın ve işin hükmü altına sokan düzeni karşısında aylak bir hayatı seçer:

“Çalışmıyorum ve ufak bir gelirle yaşıyorum. Babamdan kalan iki parça şeyi sattım. Öyle derler ya. Gerçekten iki parçaydı. Çalışkan bir arkadaşım da bu parayı ‘çalıştırıyor.’ Para, sabahtan akşama kadar koşup duruyor ve ben gecekonduda, aynı süre içinde sırtüstü yatarak kadınlara çiçek almayı hayal ediyorum.”³²⁰

Sağlıklı ilişkiler kuramadığı için hayallere ve oyunlara dalar. “Hayatın akışına kapılıp gitmemek için, bu geniş dünyada böyle bir gecekonduya sıkışmak mecburiyeti hasıl oluyordu albaylarım.” (s. 68) der. Öte yandan hiçbir mahareti olmayan ve “ölü gibi yatan bir hayvan” (s. 305) benzetmesi ile başarısızlığını, eylemsizliğini ve değersizlik duygusunu ifade eder. *Tutunamayanlar* ile benzer bir yaşanmamışlık döngüsü içinde her şeye karşı isteksizleşir: “Artık hiçbir şey yapmak istemiyorum. Geçekten hiçbir şey yapmak istemiyorum. Hiçbir şey yapmak istemiyorum.” (s. 462) şeklinde bu duygusunu vurgular. Umudunu kaybetmenin eylemsizliği içinde intihara sürüklenir, çünkü “İşlerin iyiye gitmesini bekleyemeyecek kadar dayanılmazdır acısı.”³²¹ Hikmet, “insanların mutluluk talebinin kendi teknikleşmiş dünyaları tarafından reddedilerek duman olup uçtuğu bir huylar ve mizaçlar albümü”³²² içinde mutsuz ve başarısız bir hayatı sürdürmeyi anlamsız bulur.

³²⁰ A. e., 138.

³²¹ Terry Eagleton, *İyimser Olmayan Umut*, Çev.: Emine Ayhan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.

³²² Adorno, *Edebiyat Yazıları*, s. 114.

Yıldız Ecevit, kendini “bütün cümlelerin baş tarafını kaçırın” biri olarak tarif eden Hikmet’in her şeyi yarım bırakmasını onun “asal yapı özelliği”³²³ olarak niteler. Roman boyunca Hikmet’in beceriksizliği hemen her bağlamda vurgulanır. Hikmet, “Belki biraz daha becerikli olsaydım, sonumuz başka türlü olurdu.” (s. 117) diye hayıflanır. Kimseye yaranamamaktan, parasızlıktan, utanç duyduğu geçmişinden şikâyet eder. Hayattaki başarısızlıklarının suçunu başkalarına yüklemeye çalışırken bile beceriksizliğini inkâr edemez. Hikmet, kahramanın muzafferiyet duygusundan ve anlamlı mücadelelerinden tamamen uzaktır:

“Zarf kapama yarışında ikinci oldum, perdetakma yarışında ikinci oldum, bulaşık yıkamada da birinciyim. (Sevgi katılmadı.) Parakazanma yarışında dereceye giremedim. (Yanlış bayrak değiştirdiğim için diskalifiye oldum.) Evlilik yarışında can sıkıntısı birinci geldi. Çiçek yarışını, bir deve tabanı farkıyla kaybettim. Şimdi, Bige’nin peşinden koşuyorum; gene ikinci geldim. Sonuca itirazlar oluyor. Yetişemiyorum. Her tarafa koşuyorum. Ben göğüslemeden, ipleri kaldırıyorlar.”³²⁴

Hikmet, “hiçbir şeyin sonuna katlamadığı için” herhangi bir konuda bütünlük duygusuna ulaşamaz. Tamamlanamamış hikâyeler, oyunlar arasında parçalanmış bir görüntü verir. Öyle ki bu durum romanın sonunda hayatın sonunu beklemeye katlanamama derecesine varır. Oyunlar onun için hayatta kalmak için birer tutamaktır: “Bir gün sonraya çıkabilmek için ve güneşin bir gün daha doğmak üzere olduğunu görebilmek için her gün yeni oyunlar icat etmek zorundayım.” (s. 319) der. Bir kahraman olmayı başaramama halini çocukluk oyunlardaki rolü üzerinden açıklarken geleneksel kahramanlık fikrini reddeder. Bir antikahraman olarak sahneyi devraldığını ilan eder.

“Oyunlara pek katılmıyordum. Çünkü oyun kahramanı olmak çok zordu. Herkes, düşmanları yeniyor ve vatani kurtarıyordu. Ben bu kadar güçlü değildim. Düşman bile olmayı beceremezdim. Çünkü düşmanların bile kendilerine göre kahramanları vardı. Oysa ben de oynamak istiyordum. Bir kenarda kendimi yetiştiriyordum. (...) Ben bütün bu oyunların, çocuklukla birlikte sona ereceğini bilseydim, muhakkak oynardım işte: Haini oynardım, korkağı oynardım, fakat oynardım; kimse beni sahneden çıkaramazdı.”³²⁵

“Çelişkilerinin bilincine varmak, onların her biriyle teke tek hesaplaşmak, ‘Tehlikeli Oyunlar’ romanının ana motifidir.”³²⁶ Hikmet, sürekli olarak birbiri ile

³²³ Ecevit, “Ben Buradayım...”, s. 196.

³²⁴ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 146.

³²⁵ A.e., s. 363.

³²⁶ Ecevit, “Ben Buradayım...” s. 179.

çelişen istekler içindedir. Çevresi ile uyumsuzluğunun ağır basması ile kapandığı gecekonduca, gerçek hayatta kuramadığı dengeyi oyunlar yoluyla sağlamaya çalışır. “Atay’da alay ve komiklik, duyguyu denetlemenin yollarından biri olarak karşımıza çıkar.”³²⁷ Hikmet oyunlarla başarısızlığını, beceriksizliğini, toplum dışına itilmişliğini ve insan ilişkilerini masaya yatırır. Hem herkesten kaçır hem de birileri gelip onu anlasın ister. Söz konusu isteme hali antikahramanın eylemsizliğini örnekler:

“Gecekondumda oturur, anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılına zarar gelsin istemiyor.”³²⁸

Hikmet, başkalarının onu “münasebetsiz böcek” (s. 261) olarak gördüğünü düşünür. Bir yandan insanları küçümserken bir yandan da kendini suçlu ilan ederek herkesten özür dilemek ister. Kötü yaşantısının bütün suçunu az gelişmiş bir ülkede az gelişmiş insanlar arasında yaşamasına bağlayıp herkesin burnundan getirmeyi kurar. Öte yandan sokaktan geçen tanımadığı insanlarda bile bir yakınlık bulma umuduyla dolaşır. Çelişki bütün duygularına ve davranışlarına hâkimdir. *Tutunamayanlar*’ın Selim’i ile “Hayata dayanamadığımız için espri yapıyoruz.”³²⁹ çizgisinde birleşir. “Onlar seninle alay mı ediyor, sen de kendinle alay ediyor... muş gibi yaparsın.” (s. 28) der. Gürbilek, Atay’da şakanın öfke ile haz arasında kurduğu köprüye dikkat çeker:

“Atay’da da şaka Freud’un sözünü ettiği gibi duygudan yapılmış bir tasarruftur. Atay’ın yarı şaka yarı ciddi tarifiyle ‘duygulu ve romantik bir insan’ın acısını, öfkesini, kederini mizahi haz lehine geri çekmesinin kendi kederiyle, kendi öfkesiyle, kendi ‘samimiyet buhranı’yla dalga geçmesinin, bu buhranı hazzla dönüştürmesinin bir yoludur.”³³⁰

Tutunamayanlar’da olduğu gibi burada da İsa arketipi antikahramanın portresinin bir parçası olur. “Son Yemek” başlığını taşıyan 16. kısımda Atay, İsa ve havarilerini resmeden “Son Akşam Yemeği” tablosuna açık bir gönderme ile başlar. Hikmet, tanıdığı bütün insanların bir araya toplandığı bir yemek düşler. Bu yemekte kendisi ile İsa arasında özdeşlik kurar. İsa’nın tutunamayan yönüne, “bu karışık

³²⁷ Gürbilek, *Yer Değiştiren Gölge*, s. 29.

³²⁸ Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, s. 259.

³²⁹ Atay, *Tutunamayanlar*, s. 80.

³³⁰ Gürbilek, *Ev Ödevi* s. 12.

düzende yaşamayı bilmediği için ölmeyi bilmek istedi. Yapabileceği tek kahramanlık buydu.” (s. 444) sözleri ile dikkat çekilir.

Tutunamayanlar ile *Tehlikeli Oyunlar*’daki antikahraman çizimlerinin birleştiği bir diğer nokta her iki romanın da antikahramanı kahramanlaştıran bir alay ile son bulmasında kendini gösterir. Antikahramanın kimliğini ironi ile ortaya koyma Atay’ın sıkça kullandığı bir yöntemdir. İntiharından sonra Hikmet bir kahraman gibi yüceltilir: Albay, “Belki de bu sokağa onun adını verirler; sağ kalırsak hepimiz bu münasebetle yapılan törende bulunuruz.” (s. 468) der. “Hikmet Bey’i nasıl bilirdin?” (s. 467) sorusuna verilen cevaplar ise “kendi halinde münevver bir beyefendi”, “muhterem bir arkadaş”, “âlim adam” (s. 467) “büyük adam” (s. 468) “mümtaz bir kalem” (s. 472), “emsalsiz bir piyes muharriri” (s. 472), “sanat dünyamızın hakiki bir kaybı” (s. 472), “aziz şahsiyet” (s. 472), eşsiz dost, iyi insan, örnek arkadaş, müşfik kardeş, mütevazi komşu v.b. mümtaz insan” (s. 474) şeklinde sıralanır.

4.13. “Çemberin İçine Girmemiş, Girememiş Bir Birey”: Tante Rosa

Sevgi Soysal’ın, *Tante Rosa*³³¹ adlı romanı, bölümler hâlinde *Dost* dergisinde yayımlandıktan sonra 1968’de kitap olarak basılır. Yazarın Sabuncu soyadı ile yayımlanan roman, Alman bir kadın olan Tante Rosa’nın hayatını konu alır. “Sevgi Soysal’ın annecanne ve teyzesinden başlayıp kendisinde biten bir kadınlık çizgisi diye nitelendirdiği, Tante Rosa’nın yaşamından kesitler veren bu on dört kısa hikâye”³³² bir roman formu içinde birleşir. Yazarın *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* gibi başka eserlerinde de kullandığı kesitlerin bileşiminden bir roman ortaya çıkarma tekniği “roman bütünlüğü taşımama”³³³ yönünde eleştirilere neden olur. Oysa Soysal, karakter çiziminde antikahramanlara yer vererek ortaya koyduğu modernist bakış açısını, kurgunun parçalı yapısı ile teknik açıdan destekliyor ve dönemine yenilik getiriyordu.

³³¹ Sevgi Soysal, *Tante Rosa*, 22. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

³³² Funda Soysal, “Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk”, *Tante Rosa*, s. 11.

³³³ Mustafa Arslantunali, “Miş’li Şimdiki Zaman”, *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*, 19. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 8.

“Sevgi Soysal’ın yazarlık hayatında bir tuhaflık”³³⁴ olarak görülen roman, Tante Rosa’nın on bir yaşında at cambazı olmak isteyen bir çocuk olarak tanıtılması ile başlar. Üvey babasının onu başından atmak için sirke girme isteğini kabul edişi ile Rosa’nın ilginç hayat deneyimleri başlamış olur. Burada başarısız olunca ailesi onu bir rahibe okuluna yatılı olarak verir. Kendini “bir prenses, bir peri kızı” (s. 21) olarak hayal eden Rosa, rahibelerin katı kurallarına karşı çıkar. Bu yüzden sık sık cezalandırılır ve sonunda okuldan atılır. Savaş yıllarıdır, her yer bombalanıyordu. Rosa’nın ailesi ile yaşadığı ev de yıkılır. Bir lojmanda yoksul bir yaşam sürmeye başlarlar. Ergenliğe girmesi ile cinsel ilişki merakı başlar. Bu merakı gidermek için Hans adında bir gençle birlikte olur ve hamile kalır. “‘Namusu kirlenmiş’ bir aile kızı olmamak, zavallı bir piç kurusu doğurmamak için” (s. 28) onunla evlenir.

1970’li yıllar “Türkiye’de kadınların özgürlük talepleri açısından deyim yerindeyse, doğum sancılarının yaşandığı bir dönem”³³⁵ olarak değerlendirilir. Sevgi Soysal, Tante Rosa ise yarı yabancı bir kimlikle ve yabancı bir coğrafyada da olsa bu talebi romana taşıyanlar arasında yer alır. Marjinal, toplum yaşantısı ve değerleri ile çatışmalı, feminist çizgiler taşıyan, başına buyruk karakteri ile bir antikahraman olan Rosa, çalkantılı serüveni içerisinde alışıldık aile, ahlak ve inanç kaidelerini tereddütsüz çiğner. Ona çizilmek istenen hayatı reddeder. Yedi yılın sonunda üç çocuğunu ve eşini sebepsizce terk eder.

Kasabadan büyük kente gelir. Çeşitli aşk maceraları olur, üç defa evlenir boşanır, fakat bu evliliklerin hiçbirine kendini bağlı hissetmez. Aralarındaki aşkın bittiğini hissedince eşlerini aldatmaktan çekinmez. Bir gazete ilanındaki aşk umuduna tutunarak Almanya’dan İngiltere’ye gider. Dört çocuğu vardır, fakat onlara bile yabancılaşmıştır. Kızına “Stuttgart’ın bir numaralı orospusu” (s. 74) olarak seslenir.

Ekonomik olarak kendi ayakları üzerinde durur; sikte çalışır, gazete bayii açar, mezar temizlikçiliği, vestiyerlik gibi pek çok işe girip çıkar. En parasız zamanlarında bile kendini bir prenses gibi hissetmek için her şeyi yapar. Oradan oraya sürüklenen hayatında bir rutin, düzen ya da kalıcı ilişki kuramayan, dahası bunlardan özellikle

³³⁴ Meltem Ahıska, “Teyzeniz Olur: Tante Rosa’yı Yeniden Okumak”, **İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı**, Haz.: Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, S. 65-80, s. 68.

³³⁵ Ahu Antmen, **Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet**, 3. Bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017, s. 90.

kaçınan biridir. Sonunda yoksulluk, yalnızlık ve her şeye karşı kayıtsız bir halde ölür. Cenazesi uzun süre sahipsiz kaldıktan sonra yakılır.

Tante Rosa, toplumun etik ve gelenek normlarıyla uyumsuz, bu yüzden de dışlanmış bir antikahramandır. Bir kadın kimliğinden beklenenleri karşılıksız bırakan davranış ve düşüncelere sahiptir. Karakterin bu aykırılığı nedeniyle eser, yazıldığı dönemde ağır eleştirilere maruz kalmıştır. Toplumsal cinsiyet kalıplarının dışında bir kişilik olan Tante Rosa, Feminist Eleştiri noktasından bir başkaldırı portresi çizer. Romana gelenekle ve yerleşik iktidar ilişkileri ile taban tabana zıt bir görünüm hâkimdir.

Kendine dönük nitelermeleri de onun antikahraman kimliğinin altını çizer: “Hiçbir sınava yalnız girmeyi bilmeyen Rosa. Her şeyi birbirine karıştıran Rosa. Kadın Rosa, aptal Rosa.” (s. 87) Bu antikahraman kimliğinin arka planında bir kaçma ve unutma eğilimi durur:

“Biz unutmak için, kaçmak için soyunanlardandık, kaçmak için. Oysa hatırlamak için soyunulur., hatırlamak için, yüzyıllardan beri unutulmaları hatırlamak için. Neyin olmadığını, neyin olamayacağını hatırlamak için, yeniden başlamaya gücü olmak için, seçim yapabilecek açıklığa kavuşabilmek için. Hayır demek için, evet demek için, başkaldırmak için, yakıp yıkmak için, barış için soyunulur, soyunulur. Tante Rosa bir kez olsun bunlar için soyunmadı, bunlar için soyunulabildiğini düşünmedi, görmedi, bilmedi. Tante Rosa bütün kadınca bilemeyişlerin tek adıdır. İşte unutmak için, neyi unutmak için, neden kaçmak için, işte bunlar hiç bilinmiyor, bunları bilmek bile bir ad değiştirmektir, bir kılık değiştirmektir, neden kaçtığını, neyi unutmak için soyunulduğunu bilmek, sadece bunu bilmek ya da, ama hiçbir şey bilmediğini de bilmemek, yararsızlığı bilmek, yararsızlığı.”³³⁶

Bu yararsızlık duygusu “ilkbaharda uçuşan kavak pamuğu” (s. 88) nitelmesiyle desteklenir. “Kadınlıkla ilgili bilinmeyenler bu metinde hem mizahi bir şekilde serüven olarak, hem de trajik bir çıkışsızlık olarak tecrübe edilir.”³³⁷ Tante Rosa, kendi hazlarının peşinden gitme ve geçimini idame ettirme dışında bir şeylere başkaldırma noktasında entelektüel veya toplumsal bir bilince sahip değildir. “Sevgi Sabuncu kadınlığını aşamadığı için sorunu toplumsallaştıramamıştır.”³³⁸ Kaygıları yalnız kendi mutluluğuna yöneliktir. Onu kendisi dışında mutlu ya da mutsuz eden hemen hiçbir şey yoktur. Toplum değerleri içinde yanlış olan şeyleri yaparken

³³⁶ Soysal, **Tante Rosa**, s. 88.

³³⁷ Ahıska, “Teyzeniz Olur: Tante Rosa’yı Yeniden Okumak”, s. 67.

³³⁸ Attila Özkırımlı, “Tutkulu Perçemden Şafak’a Sevgi Soysal’ın Yazarlık Çizgisi”, **Tante Rosa**, Ankara, Bilgi Yayınevi, 1978, s. 118.

kayıtsızdır. Her adımı ile çevresi için “Tante Rosa yanlış verilecek addır.” (s. 90) Antikahramanın kendisinden başka kimseyle ilgili olmama ve iyi ile kötü arasında bir konumda yer alma özellikleri Rosa’nın kişiliğinde güçlü bir şekilde örneklenir:

“O Rosa ki acıklı da gülünç de olabilir. O Rosa ki ne bir nokta de de bir virgüldür. O Rosa ki başkası tarafından verilmiş bir ad, başkası tarafından çektirilmiş acılardır. O Rosa ki beceriksizliklerde ısrarcıdır. O Rosa ki kimseye bir şey öğretmeyip, kimseden bir şey öğrenmeyendir.”³³⁹

Funda Soysal, Tante Rosa’nın yabancılığının etnik kökeni dolayısıyla değil, öncelikle hayat karşısındaki özgürlükçü duruşu nedeniyle olduğunu ifade eder:

“Tante Rosa’nın yaşadığı toplumda kadın, istemediği bir düzeni bırakıp gidebilir, kendi yaşamını yeni baştan defalarca kurabilir. Gerçekte, kadına böyle bir yaşam alanı tanımayan bir toplum için Tante Rosa, Alman olduğu için değil, özgürlüğünü sahiplenen bir kadın olduğu için yabancıdır. Ama bu yabancılığı vurgulamak, Tante Rosa’da asıl anlatılanın, nerede ve ne zaman yaşıyor olursa olsun, her kadının içinde var olabilecek ‘kadınca bilemeyeişler’in hikâyesi olduğunu gözardı etmek olur.”³⁴⁰

Tante Rosa, ortaya koyduğu avangard kadın profili ile “Türkiye için erken öten bir horoz”³⁴¹ benzetilir. Marjinal düşünceleri ve yaşantısı ile insanlar tarafından dışlanır, öte yandan kendisi de çevresine yabancılaşmıştır. Bireyselliğini ve özgürlüğünü elde edebilmek için her şeyden vazgeçebilir. Bu tercihleriyle toplumdan ve ailesinden uzaklaştıkça yalnızlaşan, kendini içkiye veren ve başına gelenlere kayıtsızlaşan birine dönüşür.

Hans ile evliliğinden doğan çocukları onun için birer “piç kurusu”dur. (s. 30) Çünkü bu çocuklar kocasıyla istemeden yaşadığı ilişkilerin birer sonucudur. Anne kimliğine kökten bir yabancılık içindedir. Hans’ı neden sevmediği, neden ondan uzaklaştığına dair hiçbir veri paylaşmaz Rosa. Aile hayatının düzen ve sorumluluklarına tahammül edemeyişi, onu ve çocuklarını terk etmesinin asıl nedenidir. Hans ile evliliklerinin yedinci yılında üçüncü çocuğunu biri emzikli bir bebekken bırakıp gider. Rosa’nın aileyi özgürlüğünün önünde bir engel olarak görmesi dışında ortada bir çatışma ya da somut bir anlaşmazlık yoktur.

Ailesini küçük bir kasabanın durağanlığı içinde bırakıp “fabrika bacalarının, gemi düdüklelerinin oraya, tramvaylarda herkesin birbirinin ayaklarına bastığı ve pardon demediği ve ne merhaba ne günaydın demediği insanların” (s. 34) arasına şehre

³³⁹ Soysal, *Tante Rosa*, s. 92.

³⁴⁰ F. Soysal, “Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk”, s. 12.

³⁴¹ A.e., s. 13.

gider. Şehir, bu haliyle onun kayıtsızlaşmış kişiliğine daha uygun bir yaşam alanıdır. Bir süre sonra, terk ettiği kasabanın kilisesi tarafından aforoz edildiği haberi gelir, fakat bunu da umursamaz. Hayatına kaldığı yerden olanca şenliği ile devam eder. Bir gazete bayii işletmeye başlar, yoksul bir kemancı ile evlenir.

Kemancı kocası ile nasıl bir hayat sürdüğüne dair fazla ayrıntıya yer verilmez. O yalnızca Rosa'nın hayatında bir evredir. Bu kocasının ani ölümünden sonra ne hissettiği de yer almaz eserde. Bunun yerine mezar bakımı üzerine geliştirdiği iş fikri üstünde durulur. Ölen kemancı kocasından kalan üvey çocuklardan da ilk kez burada bahsedilir. Rosa bu çocukları peşine takıp mezarlık temizliği işine gider.

Kesitler halinde ilerleyen kurguda mezar temizlikçisi Rosa'dan üçüncü kocasını savaşa göndermiş olan Rosa'ya geçilir. Fakat burada da beklenmedik bir portre çizer. Kocasını için kaygılanan ya da onun yolunu gözleyen bir kadın yerine cinsel arzularını doyurmak için kim olduğunu bile bilmediği erkeklerle bir iki görüşmeden sonra ilişki yaşar. Böyle bir ilişki sonrası kocası savaştan döner ve Rosa'yı yatakta başkasıyla basar. “Ekonomik ve cinsel özgürlük”³⁴² çizgileri ile belirlenmiş bir model olan Rosa, bu sahnede de “geleneksel korkulardan” (s. 44) uzaktır. Hiçbir telaşa kapılmaz. Dahası kocası da bu durumu gülerek karşılar. Namus ve ahlak kuralları ikisinin de umurunda değildir. Tamamen serbest bir ilişki sürerler. Kocasıyla bir süre istemeden birlikte olur, fakat sonra onu evinden kovar, çünkü biriyle birlikte yaşamak ona göre değildir:

“Allah Allah şimdi yine birlikte yaşamak. Allah Allah yine birlikte yaşamak zorunda kalmak. Bir yeni pabuç altı gibiydi Tante Rosa. Hiçbir yaşantısına basmamıştı. Allah Allah olmayan bir geçmişi kabul etmek. Bunca kötü alışkanlıklarıyla. Her kötü yeni olmalı, ama kötüye alışmamalı.”³⁴³

Rosa için bir şeyleri tekrarlamaktansa “enayi başlangıçlara koşturmak” (s. 46) yeğdir. Bu yüzden yeni bir maceraya atılır. Bir gazetede gördüğü eş arama ilanı üzerine Almanya'dan kalkar İngiltere'ye gider. Sözde “bir düzenin düzen ve bir evliliğin bir evlilik olduğu günler” yaşama hayali ile çıkmıştır yola. Fakat İngiltere'den kovularak geri döner.

³⁴² Ayşe Yaraman, “Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? -Kadınlık Durumu, Kadınlik Bilinci ve Sevgi Soysal-” **İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı**, s. 40.

³⁴³ Soysal, **Tante Rosa**, s. 44.

Geçimini sağlamak için açık arttırmalardan topladığı kelepir malları evine doldurur. Bunları yüksek fiyatlara satarak para kazanmayı umar. Yaşam alanı yavaş yavaş bir çöp eve dönüşür. Eşyalar arasında boğulan, maddi sıkıntı içinde, fakat bu eşyalardan da vazgeçemeyen bir Rosa ile karşılaşırız. Bir yandan da evini pansiyona döndürerek bu kalabalık içinde odalarını ucuza kiralar. Fakat bu iş de birkaç hafta içinde son bulur. Rosa başarısız da olsa, rezil de olsa umursamaz; “tüm rüzgarlara açık” (s. 51) bir kişiliği vardır ve her ne olursa olsun “yaşamakta ısrar eder” (s. 59) Bu onun tavrı, kayıtsızlığı ve marjinalliği ile doğrudan ilgilidir. Yaşamı üzerinde herhangi bir kişi, değer ya da kuralın bağlayıcılığından uzaktır. Hayattan tat almak, aklına eseni yapmak dışında bir hedefi yoktur. Bu tavır Adorno’nun “öznellik ilk kez sanatın şenlik ve hafifliğinde kendi bilgisine ve bilincine varır.”³⁴⁴ ifadesini hatırlatır. Rosa, yaşadığı her şeye rağmen şen tarafını koruyan bir antikahraman olarak çizilmiştir. “Açlık, işsizlik ve parasızlık yakasına yapışsa da korkmaz, telaşa kapılmaz, “hep bulurum bir yolunu rahatlığı” (s. 60) içindedir. “Batmak hakkında da çıkmak hakkına da sahiptir.” (s. 60) Bir restoranda vestiyer olarak iş girer. Yaşı ilerliyordur. Artık bedeninde eski enerjisini ve atılganlığını bulamaz hale gelir. Hayattan hem fiziken hem de ruhen soyutlanmaya başlar:

“Günler geçiyordu bu uykuyla uyanıklık arasında. İnsan bir şeye aldırmmamaya başladı mı. Ne kendi durumunu, ne de bütün durumları, üstünde durulmaya değer bulmadı mı? Bu bir kış uykusudur ki hiçbir yaz sökemez. Ne ışığı kapatıp uyuyor, ne okuyor, ne de sevişiyor: Yatiyordu. Bazen yorgandan ayağını çıkarıp saatlerce bakıyordu. Yarın yıkarım ayaklarımı, yarın yıkarım, yıkamıyordu, ayaklarının az kirlendiğine şaşarak bakıyordu. İnsan geçmişini unutabilir.”³⁴⁵

Tante Rosa, bu noktaya kadar çizdiği canlı ve eylemli bir antikahraman profilinden ayrılmaya başlar. Vestiyerlik işinden de ayrılır ve eve kapanır. “Şimdi yeniden iş aramak, yeniden çalışmak, yeniden sevmek, sevişmek” (s. 64) ona zor ve anlamsız gelir. Evde pinekleyerek günlerini geçirir. Dış dünyadan da soyutlanır. Artık tek amacı kendini seven, kendine değer veren biri olarak yaşamayı sürdürebilmektir. Kimsenin sevgisine ve ilgisine kendini bağlamayan, kendi kendine aşk şarkıları çalan bir kadın olarak bireyselliği bireycilik noktasına ulaşmıştır:

³⁴⁴ Adorno, **Edebiyat Yazıları**, s. 154.

³⁴⁵ Soysal, **Tante Rosa**, s. 62.

“Yalnız olmak, işsiz olmak, aşksız olmak, en kötüsü de ölü bir noktada olmak durumu üzerinde pek düşünenlerden değildi o, durumunu değiştirmeyi bilemeyenlerdendi. Şimdi kendisi için aşk şarkıları söylemeye çabalıyordu gitarıyla. (...)

(...) Tante Rosa aşkı beceremediğini biliyordu. Bu alınyazısı değil, yeteneksizlik, salaklık, bu saklığa da ancak gülünür. Her yeni aşka, yeni bir aptallıkla başlarsan sonunda orospudan beter olursun. O bile olamazsın, aşkı tadabilmek gibi satabilmek de beceri ister. Evde kalmış bir kız değil, ama evde kalmış bir kaltağım ben. Şimdi parasızım ve doğru dürüst bir iş yerine aşkı düşünüyorum. Varoluşunu insanca gerçekleştiremeyen -gerçekleştiremeyen- gerçekleştiremeyen. (...) Tante Rosa kendi çapında olan her şeyi teptiğini, ama çapını aşmayı hiç ama hiç gerçekleştiremeyeceğini -gerçekleştiremeyeceğini- gerçekleştiremeyeceğini. Gülünç bir ihtilalim ben, kötü bir askerî cuntayım. Asker olmuş bir soytarı gibi gülünç bir başkaldırma. Gerillalarım var, ne onlar beni devirebiliyorlar, ne de ben onların kökünü kurutabiliyorum. Geçmiş düşünmek gibi güç, acısız. Tek aptallıklardır akılda kalan. Her insanın kendi aptallıkları, durmadan gülebilmesi için yeterli bir kaynaktır. Şu halde niçin acı çekmeli? Tante Rosa hiçbir zaman acı çekmedi denebilir. Ama yaşamak zorunda olmak, sürdürmek, ısrar etmek. Bu Tante Rosa demektir. (...) Sevebileceğim tek aşâğılık salak kendimim -kendimim- kendimim. Yine iş aramak! Daha sade anlatımla, Tante Rosa; iş aramak demektir. Âşık ve koca aramak demektir.”³⁴⁶

Sevgi Soysal, başkişinin bir kahraman formunda örnek kişi olması, çevresini iyiye ve doğruya çekmesi gibi ideal özelliklerini tersine çevirir. Tante Rosa, her türlü düşüşe rağmen neşesini ve yaşama ısrarını koruyan kişiliği ve hayatı ile başkaldıran bir antikahramandır. Bu başkaldırıda mücadele ruhundan daha çok hazları doyurma ve mutlu olma amacı önde gelir. Toplumun etik, dinî ve insanî değerlerini çiğnerken tek odak noktası kendi mutluluğudur. Her türlü sınırın ve insanî ilişkinin dışındadır. Etrafındaki her şey ve herkes onu mutlu edebildiği kadar yanında ve değerlidir. Merkezde her zaman “kendini sevme neşesi”³⁴⁷ yer alır. Çocukları dahil kimseyle kalıcı bir duygusal bağ kurmaz. Evini, ailesini, işini sürekli değiştirir. Yersizyurtsuz, marjinal bir yabancı olarak yaşamaktan ise mutludur. Yaşam öyküleri birbirinden çok farklı olsa da Şafak romanının başkişisi olan Oya ile benzer kişilik özellikleri gösterir. Rosa da Oya gibi “hem kendini hiçbir yere ait görmeyen tutumu, hem insanlara yakınlık göstermemesi, hem de içinde bulunduğu olumsuz koşullara karşı hep tek başına karşı koyma çabası”³⁴⁸ içinde bir antikahramandır.

Tante Rosa’nın yersizyurtsuzluğu ölümünden sonra dahi peşini bırakmaz. Cenazesini sahiplenen kimse çıkmadığı için kimsesizler mezarlığına defnedilmesi

³⁴⁶ A.e., 65-66.

³⁴⁷ F. Soysal, “Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk”, s. 13.

³⁴⁸ Semih Gümüş, “Şafak ve Politik Bireyin Sancısı”, *Şafak*, 10. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 9.

kararlaştırılır. Son anda resmen boşanmadığı eski kocası Mathes'e ulaşılır. Fakat cenaze nakil sorunları yüzünden adeta ortada kalır. Sonunda yakılması kararı çıkar. Romanın Rosa'nın küllerine kedilerin pislemesi ile son buluşu ironiktir. Rosa'nın hikâyesi bir kahramanın ölümünde hiçbir şekilde şahit olamayacağımız bir sefalet ve trajikomiklik ile biter.

Bir parodi halini alan yaşamı ile ortaya koyduğu yabancılaşma kurgusu içinde Tante Rosa, "Brecht'in olumsuz karakterleri"ne³⁴⁹ benzetilir. Antikahramanlarda gördüğümüz iyiyle kötü arasında bir konumda olma durumu Rosa için de geçerlidir. Kimse karşısında düşmanca bir tutumu yoktur, fakat kimsenin de iyiliği için kendinden fedakârlık yapmaya yönelmez. Onun için önemli olan kendi hayatı, özgürlükleri ve aşklarıdır. Fakat bu arayışı onu mutsuzluğa, yalnızlığa ve yabancılaşmaya taşır.

Rosa kılığı kıyafeti ile de her zaman sıra dışıdır. Yaşlandığında bile "bir Noel ağacı gibi süslü, parıltılı olma" (81) çabasıdadır. Karlı günlerde sivri topuklu açık ayakkabılarla, parlak bir kürk ve tüllü bir şapka giyerek çıkar sokaklara. Onun için önemli olan insanların dikkatini çekmeyi sürdürebilmektir. Ona gülmeleri ya da onunla alay etmelerine aldırılmaz, fakat onu görmemelerine katlanamaz. Sıradan bir yaşlı kadın görüntüsünden ayrılmak için son parası ile bir papağan alıp omzunda onunla gezmeye başlar. Başkalarına benzemekten elinden geldiği kadar kaçır.

Tante Rosa, ilişkiler noktasındaki başarısızlığına rağmen hayatını idame ettirme noktasında mücadelecidir. Tek başına iş girişimlerinde bulunur. Bu girişimlerinde çoğunlukla başarısız olsa da yeni yollar denemeyi sürdürür. İş hayatında da aşk hayatında da "yenilgi ve yanılgılarını çoğu kadın gibi başkalarının demesiyle değil, kendi iç sesiyle yargılayabilmesi"³⁵⁰ onun kendisine karşı dürüst kalmasını sağlar. Ne var ki bu dürüstlük çoğu zaman gerçeküstü bir hayal dünyası içinde kendisini olduğundan farklı konumlarda görmesine yol açar. Gençlik yıllarında kendini bir "prenses" (s. 21) sanan Rosa, yaşlılığında da "bir düşes" (s. 70) olarak anılmak ister. Hayatla ve çevresindeki insanlarla alay ediyor gibi davranırken aslında tamamen samimidir. Bu çelişik tablo onun ironik portresini gösterir.

³⁴⁹ Ahıska, "Teyzeniz Olur: Tante Rosa'yı Yeniden Okumak", s. 78

³⁵⁰ F. Soysal, "Tante Rosa'dan Sevgi Soysal'a Yolculuk", s. 13.

Hayatının son demlerinde bir kerhanede kasiyer olarak çalışır. Burada kasiyerliği bırakıp hayat kadını olmaya özenince kapı dışarı edilir. “Tante Rosa, bir kapı dışarı atılmadır.” (s. 70) Aşağılanmak onun için artık olağan bir şeye dönüşür. “Şu ya da bu çemberin içine girmemiş, girememiş bir birey” (s. 71) olarak yalnızlığa mahkûm olur.

Böyle bir hayatın sonu yalnızlık içinde gelir. Eve kapanır, yenik ve yorgun bir haldedir. Yazdığı mektuplar okunmadan kendisine geri gönderilir, iş başvuru dilekçelerine ret cevapları verilir. Faturalar ve borçlar birikir. Yatağından çıkmadan günlerini geçirdiği olur. Bir eşya ve kağıt yığını içinde kalır. “Yaşlılığı, yorgunluğu, faydasızlığı ve yalnızlığı” içinde son nefesini beklerken çocukları ve torunları gelip onu o evden çıkarır, tek yön bir bilet alıp trene bindirir. Bu yolculuk sırasında yaşanan bir trafik kazasıyla gelen ölüm onun için bir “sayfaları karalanmamış” (s. 96) bir Rosa’nın yeniden doğumu olarak nitelenir. Bu yeni Rosa eski yaşlı Rosa’yı sorguya çeker. Hayatını ne uğruna yaşadığını, insan olmanın mesuliyetini taşıyıp taşımadığını sorarak onu eleştirir: “Öncesiz ve sonrasız, bağlantısız ve belgesiz tükenivermek bir ağacın, bir evin, bir pabucun hakkıdır. Bir insanın, bir insanın ama, bir Rosa’nın niçin eskidiğini bilmem gerek.” (s. 97) der. Kendisi ile hesaplaşarak noktalanan bu hayat, “ne hayran olunacak bir cesaret, ne ölümsüz bir aşk, ne mutlu bir son[dur]. Tante Rosa, açmazları ve çelişkileri yığar önümüze.”³⁵¹ Bu çelişkileri içinde okuru canlı bir antikahraman örneği ile tanıştırır.

4.14. “Kabuğunu Yitiren Bir Kaplumbağa”: Elâ

Sevgi Soysal’ın 1970’te yayımlanan *Yürümek*³⁵² romanı, evlilik, kadın-erkek ilişkileri ekseninde bir antikahraman başkişi olan Elâ’nın yaşamını konu alır. Bu eser, TRT Sanat Ödülleri’nde ödüle layık görülmeyle birlikte 12 Mart 1971 Muhtırası’ndan sonra sakıncalı ve müstehcen bulunarak toplatılır. Soysal bu yüzden bir süre tutuklu kalır. Roman üzerindeki yasak, 1974’teki mahkeme kararına kadar sürer. Bu süreç ilk

³⁵¹ Ahıska, “Teyzeniz Olur: Tante Rosa’yı Yeniden Okumak”, s. 80.

³⁵² Sevgi Soysal, *Yürümek*, 15. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

bakışta eserin siyasî tezleri öne çıkan bir niteliğe sahip olabileceğini düşündürür. Oysa Soysal, edebiyatı bir slogan aracı olarak kullanmaya karşıdır:

“Kuşkusuz, 1960 sonrasının o ateşli, devrimci atmosferini solumuş, sosyalizme bağlanmıştı Sevgi Soysal. Ancak edebiyat ve devrim ilişkisini sloganlaştırmamış, romanlarını fikirlerini taşıyan gövdeler olarak düşünmemiştir; geleneksel yapı ve kurumların tümünü hedefleyen değişim, edebiyata da yansımalıydı. Şöyle ifade etmişti arayışını: ‘Önceki kuşağın yazdıklarına, özlerinden çok biçimlerinin cılızlığı açısından karşı çıkmak istedik... Biçimlerin tekdüzeliği, anlatımlarında sadelik adına katlandıkları sığlık, bütün gerçeklik çabalarına karşılık, yaşamayan bir örnek kişiler yaratmaya götürüyordu kendilerini. Kişiyi yeniden ele alıp, yeni baştan yaratmak gerekiyordu bu durumda’”³⁵³

Yeninin peşinde olan yazar, “bir örnek kişiler” yerine eserlerinde antika hramanlara ve “hikâyesizliğe” yer açar. Ömer Türkeş, *Yürümek* için “alışlageldik türde bir hikâye anlatmıyor” (s.6) der. Elâ, Mehmet ve onların çevrelerinde bulunan kişilerin çocukluktan yetişkinliğe kadar hayatları doğrusal bir akış içinde, fakat bir parçalar yumağı halinde işlenir. Bu parçalı aktarımda “bireylerin iç dünyasının derinliklerine, özgürlükleri sınırlayan zihniyet kafeslerine, cinsine/cinsiyetine/cinselliğine yabancılaşma hâline ve boyun eğmeyip yürümekte ısrarlı insanların düşünce dünyasına, yani hikâyesizliğe davet eder bizi yazar.”³⁵⁴

Roman, Elâ’nın çocukluğunun geçtiği Ankara’nın Yenışehir, Samanpazarı, Çankaya, Kavaklıdere gibi semtlerinin tanıtımı ile başlar. Ardından Elâ’nın çocukluk arkadaşları ve ailesi ile ilişkisi resmedilir. Ergenlik döneminde yaşadığı cinsel uyanışlar Elâ’nın başlıca problemi hâline gelir. Şükran, Şenel, Atilla, Ataç, Gürbüz, Alişan, Cüneyt, Esin ve Aleko isimlerindeki çocukluk arkadaşları ile kavgaları, rekabetleri, yakınlıkları ve sınırlı ten temasları parça parça aktarılır. Bütünlüklü bir akış yerine iz bırakan yaşantı kesitlerinin birbirini izlemesi şeklinde aktarılan çocukluk ve gençlik anıları, Elâ’nın anlatı zamanındaki kişiliğinin oluşumuna etkileri noktasındaki önemleri oranında eserde yer bulur. Babası genç yaşta ölen Elâ, otoriter bir annenin çizdiği kurallara göre, fakat bu kurallara içten içe karşı çıkarak büyür. Annesi onun kibar ve “kendini bilen bir kız” olarak yetiştirmeye çalışır.

Üniversitede felsefe okuyan Elâ, erkek arkadaşları ile yakınlaşmaktan çekinir. Özgür ve modern bir kız profili çizmeye çalışırken cinsellik konusunda cüretkâr

³⁵³ Ömer Türkeş, “Yürümek Üzerine”, *Yürümek*, s. 14.

³⁵⁴ A.e., s. 10.

olması gerektiğini telkin eden çevresine rağmen bu konuda annesinin çizgisinden çıkamaz. Avukat Hakkı Bey ile evlenir. Hiçbir duygusal bağ kuramadan sürdürdüğü evliliğinden bir çocuğu olur. Eş, anne, gelin vb. toplumsal rolleri taşıyamayacak bir yabancılaşma içindedir. Kocasını eski erkek arkadaşlarından biri olan Bülent ile aldatır ve terk eder. “Eğitimden evliliğe uzanan yaşam diliminde sağlam tek bir ilmek atılmamıştır.”³⁵⁵

Çocuğunu yanına alıp yeni bir hayata başlar. Çocuğunun varlığından hemen hiç söz etmeden kendi hayatına odaklanarak yaşar. Bir yandan bir yazıhanede çalışıyordur. Ne var ki iş arkadaşları ve iş düzeni ile de arası açıktır. Çevresine karşı her an eleştirel ve küçümseyici bir bakışa sahiptir. Bu iletişim sorunları içinde yabancılaşmış ve yalnızlaşmış bir haldeyken kendisi gibi bir antikahraman kişiliğe sahip olan Memet ile yolları kesişir.

Memet, Karadenizli bir ailenin çocuğudur. Liseyi Fransız yatılı okulunda okumuştur. O da Elâ gibi edilgen ve tedirgin bir çocukluk yaşamıştır. Güçsüzlüğünü cinsel ilişkilerle aşmaya çalışırken aşağılık duygusu ile bu konuda da bir maruz noktasında kalmıştır. Aile ve arkadaş çevresinin onu içine çektiği kalıpları kırmak isteyen, fakat herhangi bir konuda öne çıkma, aktif karar verme gibi etkinliklerden uzak bir kişiliğe sahiptir.

“Doğanın çevrimi içerisinde ama doğalarına yabancılaşarak büyüyen, toplumla çatışan, kimliklerini arayan ve hayatı sorgulayan bir kadın ve bir erkeğin hikâyesi”³⁵⁶ olarak ilerleyen romanda, Elâ ile Memet arasında bir ilişki başlar. Evlilik söz konusu olmasa da bu ilişki eski sorumluluklarını geri getirir. Tekdüze bir ev hayatının çeperi içinde bunalan Elâ, Memet’in sosyal çevresi ile de uyum sağlayamaz. Roman, Elâ’nın Memet’le gittikleri bir sergide bunalarak özdeşlik kuramadığı bu ilişki ağrını da arkasında bırakması ve kimseye bir şey söylemeden kendini sokağa atmasıyla son bulur.

Romanın başkışisi olan Elâ, bir antikahraman olarak çizilmiştir. Maddi anlamda orta halli, memur bir ailenin çocuğu olarak belli kurallara uyması zorunlu kılınarak büyütülmüştür. Babasını çocuk yaşta kaybetmesi ve annesinin otoritesi

³⁵⁵ Selim İleri, “Sevgi Soysal Üzerine”, **Türk Dili**, TDK Yayınları, C. 35, S. 304, Ocak 1977, s. 8.

³⁵⁶ Türkeş, “Yürümek Üzerine”, s. 8.

altında görünüşte sessiz ve uysal, fakat içsel olarak her türlü toplumsal ve etik kurala tepkili bir kişilik geliştirmiştir. Kadınlığın bir görev olarak üstüne yüklenişine karşı çıkmış, bu karşı çıkışı ise yalnız bir kaçış ile eyleme dökebilmiştir. Aile içinde, iş ortamında ve sosyal bağlamda iletişim sorunları yaşar, kendine biçilen rollere yabancılaşır. Uzun süre kayıtsız bir tavırla sahte olarak sürdürdüğü ilişkileri bir noktadan sonra koparma yoluna gider. Hayata ve kendine dönük sorgulamaları ile yersizyurtsuz bir psikoloji içinde kendini hiçbir yerde evinde ve huzurlu hissedemeyen marjinal bir kişilik olarak resmedilir. “Kabuğunu yitiren bir kaplumbağa” (s. 93) nitelemesi onun bu durumuna işaret eder.

Elâ, cinsel ve toplumsal kimlik sorunları ile öne çıkan bir antikahramandır. “Bir yandan cinselliğe karşı yoğun bir ilgi beslerken bir yandan da bunun bir suç olduğunu düşünerek iç çatışmalar yaşayan bir genç kızdır.”³⁵⁷ Otoriter annesinden korkusu, hayatı boyunca sosyal ve cinsel ilişkilerini etkiler. Bir görev bilinci ile “kendini bilen bir kız” (s. 52) olması, kendi sosyo-ekonomik sınıfı dışındaki kişilerden ve yaşantılardan uzak durması öğütlenmiştir. “İyi yetişmiş erkek kardeşleri olan iyi aile kızlarıyla dostluk kuracaksın.” (s. 52) dayatması ile sürekli olarak bunaltılır. Bu yüzden baskın bir karakter geliştiremez. Çevresinin onu sokmaya çalıştığı kalıplara göre hayatı şekillenirken son aşamaya kadar içten içe tepki duymak dışında bu konudaki rahatsızlığını belli dahi etmez. Oysa “kişinin kendi kimliğini kazanabilmesi için değişmesi ve farklılaşması gerekmektedir.”³⁵⁸ Rol yaparak yaşamayı bırakıp içine sıkıştığını hissettiği kimliklerden sıyrılmaya başlaması ise Hakkı’dan ayrıldıktan sonra görünür bir hal alır.

Ne ailesinin onu yetiştirdiği kurallarla ne de onlara karşı çıkmak için görüştüğü arkadaşları ile bağ kurabilir Elâ. Anlam arayışı içinde üniversitede felsefe okur. İçindeki boşlukları doldurmak ister, fakat bu isteğini gerçekleştirmek için gerekli olan gayreti göstermez. Her gittiği yere yanında taşıdığı felsefe kitapları onun için birer dekor olarak kalır. Hayatı sorgulayan genç kız görüntüsünü tamamlayan kitapların derinliklerine inmekten uzaktır:

³⁵⁷ Ramazan Gülendâ, **Türkiye’de Kadın Olmak: Cumhuriyet Devri Türk Romanında Kadın Olmak 1960-1980**, İstanbul, Kesit Yayınları, 2015, s. 113.

³⁵⁸ Budak, Roman Kimlik, Kültür, s. 57.

“Eksikliği, boşluğu yalnız başına, durduğu yerde, hiçbir olaya bulaşmadan tamamlayamayacağını biliyor, koltuğunun altında Hegel, Husserl, Marx, Heidegger gezdirerek, dolması gereken boşluğun her an aklından çıkmamasını sağlıyordu, bir bakıma; daha doğrusu sağladığını sanıyor, eksikliğini bilenlerin üstünlük duygusuyla bakıyordu çevresine (...) Bir gün, ansızın gökten, ‘Deus ex machina’ gibi bilgilerin ve doğruların inivereceğini, içindeki çölü yeşertivereceğini bekleyecek kadar akılsızdı. Akılsızlığın, anlamsızlığın, yararsızlığın, boşa giden, aslında boş olan zamanların, kandırmacaların bilincinde olmanın verdiği saçma öfkeyle doluydu. Her şeye ve herkese kızılıyordu. Bu çölü bırakan, yetersiz benliğini olduğundan daha yeterli sanmasını sağlayan boş kafalara, çirkinlere kızılıyordu.”³⁵⁹

Kendi yetersizliklerinin sorumluluğunu yüklenmek yerine çevresini suçlamayı seçer Ela. Bu suçlayıcı ve küçümseyici bakış, çevresi ile arasında çatışma ve kopukluklara neden olur. Ailesinin kendi sosyal sınıfı dışındakilere küçümseyici tavrını eleştirerek büyüse de aslında bu tavır onun kişiliğine de yerleşmiştir.

Hakkı ile evliliği de ailesinin çizdiği çerçeve uygun şartlarla ve prosedürlerle gerçekleşir. Bu ilişkide Hakkı’ya karşı hiçbir olumlu duygu taşımaz. Onunla bir gerekliliği yerine getirmek üzere bir araya gelmiştir. Öte yandan içsel olarak daha evliliğinin ilk gecesinden sorgulamaları da başlar. Hakkı onun gözünde “kontrat imzalamış bir iş adamı”dır. (s. 83) Kendisini onun karşısında satın alınmış, “kemiği efendisinin ayaklarına götürecek bir köpek gibi” (s. 83) gibi hisseder:

“Artık hep birlikte yaşamak. Artık hep birlikte yaşamak zorunda olmak. El çıparak. Aynada yüzüne baktı. Küçük yüzüne. Bu yüze, bu küçük aile kızı yüzüne. Bu hep birlikte ufalttıkları, bu ufalttığı. Neye karşılık? Niçin? Kim zorladı beni? Bir haftadır, aralıksız Hakkı’yla yatmaya kim zorluyor beni? Her şey bilerek ve karşılığını ödeyerek. Nikâh-Hilton-yatak.”³⁶⁰

Cinsel ilişkileri başta gelmek üzere tüm aile ilişkilerinde istenmeyen bir görevi yerine getirdiğine inanır. Duygusal iletişimden uzaktır. Sahte bir tebessüm içinde ekonomik anlamda rahat bir yaşantı sürdürür. Öte yandan yaşadığı hayatla özdeşlik kuramaması onu daha önce kaçtığı sorgulamalara yöneltir:

“Bu kola ben bilerek, isteyerek girmedim mi? Daha önceleri bildiğim, bildiğimi sandığım şeyleri kurcalamanın zamanı. İstemenin, bilmenin yeni anlamlar kazanmasının. Bilmenin, istemenin yeni başlayacağını, bu yeniye emekleyerek de olsa başlamak gerektiğini, kendisini buna zorlayan şeylerin varlığını, hiç düşünmemiş olduğu şeylerin varlığını, onu bu noktaya getirmiş olan eski istemelerin, bilmelerin altında yatan zorlamaların varlığını, neyin ne olduğunu anlamanın zamanı.”³⁶¹

³⁵⁹ Soysal, **Yürümek**, s. 73.

³⁶⁰ A. e., s. 84.

³⁶¹ A. e., s. 85.

Evlilik, Ela'nın o zamana kadar geriye attığı sorgulamaları yapmasında bir eşik vazifesi görür. Böylece varoluşsal benliğini keşfe dönük sorularla dolar. Onun bu bakış açısını anne olması bile değiştiremez. Bu yüzden çocuğu ile dahi bağ kuramaz. Çevresine ve toplumun ona biçtiği bütün rollere yabancılaşmıştır. Doğurma anı dışında anneliğinden ya da çocuğundan bahsetmez. İç dünyasında bunlara yer yoktur. Çocuk doğar, fakat onun sağlığı, cinsiyeti, adı vb. niteliklerinden bahsedilmez. Onu ilgilendiren sadece doğurmanın verdiği hazdır. Çocuk sahibi olmanın kadını bağladığı hayat düzeni ve akışı içinde de bir yabancı olarak kalmayı sürdürür.

“Saatlerce karşı karşıya otururken bir duvar gibi katılaştan sessizliğin; sahte sevimlerde dökülen sıkıntı terlerinin; bütün anlamlarını yitiren evetlerin; hayırların; her gece yatmadan önce havagazı ocağını kapatmanın; kirlenen ve eskiyen eşyalara bekçilik etmenin; hor görmelerin; aşağılamaların; birbirinin zayıf yönlerine sevinmenin; yakalanan ahmaklıklarla edilen gizli alayların; bu alayı gizleme çabalarının; acımadan acır, anlamadan anlar görünmenin; bütün bu ufak, büyük, bu soluksuz bırakacak kadar önemli şeylerin adı konmadı. Konabilir mi?”³⁶²

Üzerinde hissettiği baskılara başkaldırma ihtiyacı ile yasaklara yönelir. “Ancak bu karşı çıkışları düşünce düzleminden ‘anamlı’ bir eyleme dönüştürmede pek başarılı olamaz.”³⁶³ Kendini boğduğuna hükmettiği aile düzeninden kaçış hamlesi olarak Hakkı’yı aldatır. Bu aldatmada da duygusal bir cephe yoktur. Sırf bir kuralı çiğnemiş olma, çevresinin ona dayattığı sadık eş rolünü yıkma adına tensel ilişkiler yaşar. Böylece kısıtlanma duygusundan sıyrılmaya çalışır. İlerleyen günlerde bu kadarını da yeterli bulmaz, bütün bağları kopararak Hakkı’yı terk eder. Tek başına yeni bir hayata başlayacaktır.

Ela, anlamsızlık ve kayıtsızlık içinde süren evliliği boyunca “hayır’ın ‘evet’in önemini çoktan unutturmuştu[r] kendisine.” (s. 104) Onun bu kayıtsızlığı bütün ilişkilerine yansır. Hakkı ile istemediği halde devam ettirdiği evliliği de onu aldatarak eski arkadaşı Bülent’le birlikte olması da “aynı önemde ya da önemsizlikte”dir. (s. 104) Burada ahlakî cepheyi hiçbir şekilde düşünmez. Marjinal bir kayıtsızlık içinde başkaldırmaya yönelir. Böylece eser, kadın-erkek ilişkilerine yaklaşımı ile bir “kavga romanı”³⁶⁴ halini alır.

³⁶² A. e., s. 102

³⁶³ Reyhan Tutumlu, “Elâ’nın Yürüyüşü”, *İşyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı*, s. 88.

³⁶⁴ Vedat Günyol, *Çalakalem*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999, s. 121.

Elâ, her şeyden vazgeçtiğini düşünerek Hakkı'dan boşanmasıyla ilk kez somut bir adımla eyleme geçmiş olur. Fakat evden ayrılırken bir sürü gereksiz eşyayı yanında götürür. Eşyaya olan bu bağlılığı onun kendisi ile çeliştiğinin farkına varmasını sağlar. Geçmiş geride bırakmak sandığı kadar kolay olmayacaktır. Bu ayrılık aşamasında Ela çocuğunu da yanına alır. Fakat yakındığı eşyaları yanında sürüklemesinden uzun uzun bahsetmesine rağmen çocuğunun varlığını söz konusu dahi etmemesi onun anneliğe olan yabancılığının altını bir kez daha çizer. Öyle ki çocuktan sadece bir defa, Memet ile birlikteliğinin başladığı dönemde bir akşam yemeğindeki huysuzluğu dolayısıyla “paylaşılamayacak bir yük” (s. 124) olarak söz açar.

Terk ettiği yalnız Hakkı değildir. Evliken kendisine yüklenen bütün kimlikleri geride bırakmak için çabalar. Dahası yaşadığı yabancılaşıma sadece aile ve kadın-erkek ilişkilerine dönük değildir. Daktilo işleri yaptığı iş yerindeki düzene ve insanlara da aynı mesafeden eleştirel bir gözle bakar. Baktığı her yerde ayın anlamsızlığı buluyordur:

“Sağ çekmecesini açtı yazı masasının. Gelen evrakı dizdi önüne. Hepsi bilinen, tekrarlanan şeyler. Hepsi gereksiz, ama vazgeçilmeyen şeyler; hepsi bir gün başlatılmış, sürdürülen şeyler, hepsi bırakılabilir, son verilebilir, ama buna bile değmeyen şeyler; hepsi temelde hiçbir şey değiştirmeyen, değiştirmesi söz konusu olmayan, yalnızca sürdürmek için varolan, bazı şeyleri gerekli göstermek için varolan; maaşları, bütün bu önemli şeyleri, bir çarkı, bir düzeni sürdürmek için varolan şeyler.”³⁶⁵

Çalışma düzenini, memur zihniyetini ve yaşayışını ironik bir dille eleştirir. Eleştirel bakışı keskinleştikçe yalnızlığı da o nispette büyür: “Telefon edebileceğim, ‘gel’ diyebileceğim kim var?” (s. 117) sorusu cevapsız kalır. Bu sessizlik içinde kendi sesini dinlemeye yönelir. Ne var ki kendini dinlemek öyle kolay değildir: “Kim kendi sesini dinleyebilir saatlerce çıldırmadan?” (s. 118) sorusunun da iç açıcı bir cevabını bulamaz. İletişim probleminin sınırları çevresinden benliğine doğru genişlemiştir. Kendisi ile yüzleşerek iç seslerine kulak vermek benliğindeki çelişkilerin iyiden iyiye gün yüzüne vurmasına neden olur. Yine de “aynaya bakmak”tan vazgeçmez. Aynada, “sonsuz bir arama içinde, bunaltılı, mutsuz, yalnız”³⁶⁶ bir kadın vardır. Terk ettiği ve eleştirdiği her şey, hayatının “ben merkezli” bir şekil alması için basamak olmuştur.

³⁶⁵ Soysal, **Yürümek**, s. 112.

³⁶⁶ Gülten Akın, “Sevgi’yle”, **Türk Dili**, TDK Yayınları, C. 35, S. 304, Ocak 1977, s. 14.

Yalnızlıktan bunaldığı bir gün birilerini arama ihtiyacı ile postaneye gider ve burada Memet ile karşılaşır. Bu tesadüf ikisi arasında hızlı bir ilişkiyi başlatır. Çünkü her ikisi de bu karşılaşma anında yabancılaşmanın getirdiği yalnızlığı taşımaktan yorgundur. El ele çıktıkları postaneden sonra kısa sürece cinsel ilişki yaşamaya başlarlar. Bu ilişkinin de duygusal derinliği geri plandadır.

Memet de Ela gibi bir antikahraman olarak karakterize edilmiştir. Güçsüzdür, sinik bir çocukluk yaşamıştır. Kendini ispatlamanın yolunu cinsellikte aramış, fakat bu konuda da bir maruza dönüşmüştür. Onun bir kahraman kimliği geliştiremeyişi “ne hırsız ne polis olanı. Karar veremeyeni, seçim yapamayanı.” (s. 81) örnekleme ile ifadesini bulur. Ela ile ilişkisi böyle bir ortaklığın oluşturduğu çekimle şekillenir. Memet’in kendine dair sorgulama ve betimlemeleri Ela’nınkilerle örtüşür:

“Asıl öğrenmem gerekenin şu kitapta olmadığını biliyorum. Okumak. Doldurmak boşlukları. Ama boşluklar rastgele açılmış asfalt delikleri değil ki. Rastgele zift dökerek kapayasın. Şimdi kendi yalanlarımı, kendi dar sokaklarımı, korkaklığımı, tembelliğimi, bereketli bir patlamadan çok düzelmeyecek bir kambura doğru gelişen sıkıntımı, yalnızlığımı, beceriksizliğimi tanımadan, tanıyıp da üstüne üstüne gitmeden, bu kitabı okumamın yararı var mı?”³⁶⁷

Memet de Ela gibi kendini tanıma, kendi bilinciyle yüzleşme ihtiyacı içindedir. İkisinin ortak noktalarından bir diğeri ise tekdüzeliğe duydukları tepkide açığa çıkar: “Artık genişlemeyen bir daireyi dönmek” (s. 109) yerine çemberin dışına çıkmayı, yani marjinalliği seçer ikisi de. Gündelik yaşamın ve toplumsal normların rutinlerinden ve sorumluluklarından kaçışlarını bireyselliklerinin inşası olarak göstermeye çalışırlar. Bu yüzden ilişkilerinin bütün serbestliğine rağmen Ela için evliyken kaçtığı sorumluluklar geri gelmiştir. Memet ile girdiği yeni sosyal çevrede de uyum problemleri yaşar: “Neden hep ‘onlar’ ve ‘ben’ ayrımı yapıyorum?” (s. 126) diye kendini sorgulamaya başlar. Başkaldırısının bir kere daha boşa çıktığını hisseder:

“Başkaldıran ayak uydurmaya çalışmamalı asla. Ayak uydurmaya çalıştığı an, ötekilerle arasında açılmış uçuruma, kendi açtığı uçuruma düşüverir. Sesizlik. Yabancı bir sesle konuştu Elâ, yorgun, sürdüren bir sesle. Hakkı’yı boşayan mahkeme bu dostları da boşayamaz mıydı? Ama ben boşamadıkça...”³⁶⁸

“Yakınlık, sadelik, doğallık” (s. 128) Ela’nın aradığı üç şey olmasına rağmen kimseye tahammülünün olmayışı onu bir kere daha mutlak yalnızlıkla buluşturur. Onu

³⁶⁷ Soysal, **Yürümek**, s. 90.

³⁶⁸ **A.e.**, s. 127.

boğan şeylerle savaşıma ya da çözümler üretme gücünden yoksun bir antikahraman olan Ela, Hakkı ile evliliğinde yaptığı gibi yine kaçmaya yönelir. Onun için “kaçmak, karşı çıkılan şeylere bulaşmaktan iyidir.” (s. 129) Bu kaçma fikri antikahramanın güçsüzlüğünün ve edilgen karşı koyuşunun bir ifadesidir. Ela, Memet’e bu fikrini açar, fakat Memet onu pek önemsemez. Ela, onunla birlikteliğinin de uzun sürmeyeceğini anlamaya başlar. “Anlamanın başında, o beceriksiz başlangıcında yalnızlık gelecektir.” (s. 139)

İlerleyen günlerde benzeyen yönlerine rağmen Memet ile “yabancı, kopmuş bir benzerlik” (s. 145) içinde oldukları düşüncesi büyür. Aralarındaki uzaklığı aşmak için konuşmak yerine suskun cinsel ilişkiler yaşamayı seçer. Bu ilişkiler boyunca iç sesi sürekli konuşur. Topyekûn bir benlik ve geçmiş sorgulaması içindeki sevimleri aralarındaki uzaklığı attırır.

Ela ile Memet’in ilişkisinin sürdüğü günlerin anlatı zamanı 1971 muhtırasının hemen öncesindeki zaman dilimine tekabül eder. Askerî despotizm karşısında da Ela’nın tavrı kayıtsızlığa kaçma şeklinde gelişir. Kendini eskiye oranla daha fazla içkiye verir. Memet ile gittikleri bir resim sergisinde sarhoş olur. “Yan yana, hiçbir şeyi değiştirmeyen cümleler” (s. 151) yerine bağ kuramadığı bu çevreden de “yürümek, dönüp arkaya bakmamak.” (s.152) üzere uzaklaşmayı seçer.

4.15. “Kendini Merkez Yapmaya Alışmış Bir Ben”: Oya

Sevgi Soysal’ın 1975’te yayımlanan *Şafak*³⁶⁹ adlı romanı, 12 Mart eleştirisi etrafında, başkaldıran bir kadın olan Oya’nın iç dünyasını ve yaşadıklarını konu alır. Eser, sırasıyla “Baskın”, “Sorgu” ve “Şafak” olmak üzere üç bölümden oluşur. Olayların ve mekânın seçimi, başkişinin kadın meselesine bakışı Sevgi Soysal’ın biyografisine paralel özellikler göstermektedir.

Roman, başkişi Oya’nın da içlerinde bulunduğu bir grup akraba ve tanışın bir işçi olan Ali’nin evinde akşam yemeği için toplanmaları ile başlar. Oya, komünistlik suçlamasıyla cezaevinde yatmış, ardından Adana’ya sürgüne yollanmış aydın bir kadındır. Polis gözetimi altındadır, her gün karakola imza atmak zorundadır.

³⁶⁹ Sevgi Soysal, *Şafak*, 10. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

Romanın ikinci önemli kişisi Mustafa, bir işçi ailesinin çocuğudur. Okuması için maddi güçlükler içinde İstanbul'a gönderilmiş ve matematik öğretmeni olmuş bir gençtir. Öğrenci hareketlerine katıldığı için tutuklanmış ve hapisten yeni çıkmıştır. Karısından ve çocuğundan haber alamamanın sıkıntısını yaşamaktadır.

Oya ile Mustafa işçi Ali'nin yemeğinde aynı masadadır. Sorgu gecesini de birlikte karakolda geçirirler. İkisinin de temel sorunu burjuva kimliği ile devrimci kimliği arasında kalmaktır. "Her iki karakter de aynı anda hem madun, hem güçlü, hem kurban hem savaşçı olabilen kimlikler olarak çizilirler."³⁷⁰ Bu arada kalma hali dolayısıyla ikisi arasında bir yakınlık atmosferi oluşur.

Oya, yalnızlıktan çok bunaldığı için Ali'nin evindeki akşam yemeği teklifini kabul etmiştir, fakat yemeğe katılan kimseyi pek tanımıyordu. Yemek boyunca tedirgin bir gözlemci gibi davranır. Polis tarafından gözlenen bu yemek, bir baskınla dağıtılır, yemeğe katılan erkeklerle birlikte Oya karakola götürülür. Gece boyunca süren sorguda erkeklere dayak atılır, Oya'ya baskı ve hakaretlerde bulunulur. Sorgu gecesi Oya'nın ve Mustafa'nın zihninde geçmişlerinde yaşadıkları hapis ve işkence anılarını canlandırır. Somut bir suç unsuruna rastlanmadığı için şafakla birlikte serbest bırakılma kararları çıkar. Roman, Oya'nın bir hafta sonra bitecek olan sürgününden sonra neler yapacağı, kendisini nasıl bir hayatın beklediği hakkındaki düşünceleri eşliğinde son bulur.

Şafak, merkezî meselesini politik bir çizgide belirleyen klasik 12 Eylül romanlarından biri değildir. Romanın devletle, ideolojiyle, politikayla ilgili içeriği eserin çekirdeğinde yer almaz. Bütün bunlar, Oya'nın yabancılaşmış bir antikahraman olarak yaşadığı içsel çalkantıların etrafında bir fon niteliğindedir. 12 Mart döneminin politik ve baskıcı ortamında yaşananların ayrıntılarına daha çok ikinci derece karakter olan Mustafa'nın hayatı ile ilgili kısımlarda yer verilir. Mustafa'nın kendini boş bir çuval" ya da "bir hiç" (s. 32) olarak nitelemesi doğrudan devrimci hareket içinde başına gelenler ile ilgilidir. Öte yandan Oya, bu ortamdan etkilenmiş olmasına rağmen, hayatının merkezinde kendisiyle ilgili sorular vardır. Semih Gümüş, yazarın bu noktadaki başarısını şöyle ifade eder:

³⁷⁰ Çimen Günay Erkol, "Hegemonik Erkeklik ve Şafak'ın Erkekleri", **İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı**, s. 143.

“Şafak’ın en önemli yanlarından biri, döneminin tipikleştirme, yalınkat söylemlere düşme yanlışlarından bütünüyle uzak kalmasıdır. Üstelik düpedüz tipik kişiler üretmiş bir dönemi tipik kişiler olmadan anlatmaya çalışması, Sevgi Soysal’ın olgunluğunu gösterir. [...] Demek ki gerçekliğin düştüğü açmaz, gerçekçi bir romanda bile yazarının olgunluğuyla aşılabilmektedir. Somut gerçekliği yazınsal gerçeklikle özdeşleştirme eğiliminin gölgesinde duran edebiyatın Şafak gibi bir roman yaratmış olması, roman sanatımız için gerçek bir kazançtır.”³⁷¹

Oya’nın sürgünü bittikten sonra nasıl bir hayata yöneleceği meselesinin belirsiz bırakılması, romanın açık uçlu bir şekilde noktalandığını gösterir. Berna Moran, romanın bu açık uçlu yapısını şöyle değerlendirir:

“Geleneksel anlatılar kişilerin şu ya da bu şekilde bir durağa varmaları ve öyküyü sürükleyen bir sorunun çözümlenmesiyle son bulur. Bu sorun bir cinayet, bir entrika, birleşmek isteyen sevgililerin önündeki bir engel ya da cevabı başta bilinmeyen bir sorun olabilir. Şafak ise çözüm bekleyen bir soruna göre düzenlenmemiş; durum başta ve sonra aynı.”³⁷²

Bu özelliği ile *Şafak*, okurun karşısına bir şeyleri yoluna koyma, soruları cevaplama, engelleri kaldırma rollerini üstlenen geleneksel bir kahraman yerine baskıların altında eylemsizliğe itilmiş, hem şartlar tarafından hem de kendisi tarafından sınırlandırılan, engelleri aşamayan, iç çatışmaları arasında kimlik sorunları yaşayan bir antikahraman ile çıkar. Berna Moran, Oya’yı genel hatları ile şöyle tanıtır:

“Oya’nın geçmişi hakkında, metnin orasına, burasına serpiştirilmiş cümlelerden çıkarabileceğimiz bilgi çok az. Evli, iki çocuk anası küçük burjuva bir yazar. Örgüt üyesi değil ama yazılarında komünizmi övme suçundan hüküm giymiş, çıktıktan sonra da Adana’da bir süre sürgüne mahkûm edilmiş. Sürgünlüğünün bitmesine bir hafta var.”³⁷³

Evli ve çocuk sahibi bir kadın olan Oya, Soysal’ın diğer romanlarında olduğu gibi kendisi ve yaşadığı an ile ilgilidir. Çocukluğu, anne babası, eğitimi, mesleği, eşi, çocuğu vb. hayatında neredeyse yok hükmündedir. Karakolda adının “Oya Ertem” (s. 40) olarak kaydedilmesi dışında bu kimliğin kişisel tarihine dair bilgiler son derece sınırlıdır. Yaşadığı anda kendisiyle çatışmaları, çevresine ve benliğine dönük sorgulamaları ön plandadır. Geçmiş bu “an”ın içinde kesitler hâlinde yalnız hapisane anıları etrafında hatırlanan parçalı bir yapıdır.

Çevresindeki insanlara ise en yakınından en uzağına kadar yabancılaşmıştır. Bu yabancılık hem içsel bir uzaklıktan hem de bir sürgün olarak gözetim altında

³⁷¹ Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, s. 94.

³⁷² Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*, s. 31.

³⁷³ A.e., s. 25.

olmaktan kaynaklanır. Oya ne ailesini, ne devrim hareketini, ne bulunduğu çevreyi içselleştirebilir. 12 Mart döneminin baskısının şekillendirdiği bir başkaldırma güdüsü içinde olmakla birlikte bu başkaldırının bir şeyleri değiştirmekten uzak olduğunun farkında olma hali dolayısıyla huzursuzdur.

Fethi Naci, Şafak'ı “sorular getiren bir roman” olarak niteler. Bu soruların “yaşamın içinden gelen ve kişilerin başkalarına değil, kendi kendilerine sordukları sorular” oluşuna dikkat çeker. Başkişi Oya'nın kendine dönük yolculuğunun rehberi bu sorulardır. Oya'nın soruları kendinde duyduğu huzursuzluklarla başlar. Bu “kendinden memnun olamama” hali onu değişime davet eder.³⁷⁴

Sürgünün bitmesinden sonraki hayatını anlamlı kılacak yeni bir düzen, tutunabileceği yeni ilişkiler, yeni arayışlar hayal eder. Bu yüzden ailesinin yanına dönmek yerine başka bir yere gitmeyi, “yeni Oya” kimliği ile hayata sıfırdan başlamayı arzular. Fakat hemen arkasından toplumsal ve ekonomik şartların bu hayalin önüne ne büyük engeller çıkaracağını hesaplar ve “Bundan sonra ne yapacağım?” sorusuna tam bir cevap bulamaz. Semih Gümüş, Oya'nın “sürekli sorgulayan kişiliğiyle roman sanatımızda yaratılmış en önemli, belleklerde en çok yer eden kişilerden biri”³⁷⁵ olarak ayrık, uyumsuz ve yabancılaşmış karakterinden şöyle bahseder:

“Oya'nın çevresine karşı uzak duruşluluğunu roman boyunca nasıl davrandığına bakarak çıkarabilir okur. Hem kendini hiçbir yere ait görmeyen tutumu, hem insanlara yakınlık göstermemesi hem de içinde bulunduğu olumsuz koşullara hep tek başına karşı koyma çabası, Oya'nın kişiliğini anlatır.”³⁷⁶

Baskın bölümünde, bulunduğu ortamdaki olaylara ve kişilere yabancılığı dolayısıyla “iğreti bir konuk” (s. 18) olarak betimlenen Oya, “sürekli bir gözlemci”³⁷⁷ konumundadır. “İçeri dolan sivil polisler, basılan ev, ev halkı, kendisini merkez yapmaya alışmış bir ‘ben’in çevresinden döne döne uzaklaşırlar.” (s. 18) Oya'nın polis baskını anında telaş ya da korku göstermemesi bu uzaklığın bir sonucudur. Dahası “ev içinin havasıyla öylesine uyumsuzdu[r] ki anasızın açılan kapı rahatlık getirici bir yenilik gibi” (s. 35) gelir. Evde karşılaştığı diğer kadınlar geleneksel rollerini

³⁷⁴ Naci, **Yüz Yılın 100 Türk Romanı**, s. 529.

³⁷⁵ Gümüş, **Yazının Sarkacı Roman**, s. 96.

³⁷⁶ A.e., s. 95.

³⁷⁷ Gümüş, “Şafak ve Politik Bireyin Sancısı”, s. 8.

alabildiğine içselleştirmiş, erkeklerin sofrasına hizmet etmektedir. “Toplum için Oya bir istisna, Menekşeler, Firdevsler olağan[dır].”³⁷⁸ Bu kadınlar karşısında Oya, “başka, kendilerine benzemeyen bir şey” (s. 35), “yarı kadın yarı erkek bir yaratık” (s. 36) konumundadır. Tersine bir yabancı olarak “tehlikeli bulunmaktan” (S. 37) hoşlanır. Çevresinden gördüğü bu yaklaşım ona insanlarla arasına koymak istediği mesafe için bir kolaylık sağlar. Böyle bir ortamda onu korkutan asıl şey, çirkinliklerle karşılaşmaktır. “Gerçeğin çirkin de olabilecek yüzünü karşılamaya hiç mi hiç cesareti olmayan kişiliğindeki korkaklığı” ile Oya, cesur ve gözü pek kahraman kişiliğinin tersine çevrilmesi ile oluşturulmuş bir antikahramandır.

Oya kendini ve kendisi gibi olanları “iki arada kalmış burjuva” (s. 91) olarak niteler. Oya’nın “kendini sevmemek, kendinden memnun olamamak” (s. 51) noktasındaki huzursuzluğunun asıl sebebi budur.

Hayatının arka planından yakın geçmişine ait birkaç ayrıntı ya da “bir buçuk yıl içinde onca iş geldi başıma” (s. 81) gibi muğlak cümleler dışında söz edilmez. Ailesi, doğup büyüdüğü şehir, eşi ya da çocuğu, işi veya uğraşları üzerinden bir kimlik ve kişilik çizimi yapılmaktan kaçınılır. Bu durum onun hem doğal hem de kazanılmış kimliklerine olan uzaklığının ve dünyasında bu kimliklerden gelen imkânlarla ya da sınırlara sırtını dönmüş olmasının bir göstergesidir. Bu yüzden “kendisini olayların akışına bırakan bir küçük burjuva” (s. 42) olarak betimler.

Sorguda pek çok hakarete maruz kalır. Fakat o, başkalarının sözlerine itibar etmemeyi öğrenmiştir. Kendisi hakkında geçerli bir yargıda bulunma hakkını yalnız kendisine tanır. Polisin, bekçinin, gardiyanın, hatta aile ve arkadaş çevresindeki kişilerin dahi kendisine dair değerlendirmeleri Oya için birinci derece önem taşımaz. Bu yüzden birine kendisi ile ilgili açıklamada bulunmak zorunda hissettiğinde, kendini temize çıkarmaya dönük konuşmayı “gülünç” (s. 85) bulur. Polis sorgusunda tokatlanması, “orospu” (s.85), “vatan haini”, “kaltak” “soysuz”, “sapık” (s. 86) hakaretlerine uğraması karşısında kendini her an ayaklar altında ezilebilecek “bir tesbihböceği” (s. 80) gibi hisseder.

Oya’nın eşinden ve çocuğundan hemen hiç söz etmemesi yabancılaşmasının bir başka önemli göstergesidir. Evli ve çocuk sahibi bir kadın olduğunu polis

³⁷⁸ Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 227.

sorgusunda kendisine yöneltilen sorulara verdiği cevaplarla öğreniriz. Esasen, bu tutuma Sevgi Soysal diğer romanlarında da rastlarız. Tante Rosa terk ettiği eşini ve dört çocuğunu adeta unuttur; *Yürümek* romanındaki Ela'nın, kocasından ayrılırken çocuğunu yanına “bir yük” aldığını yalnız satır aralarındaki bir iki cümleden yakalayabiliriz, bunun dışında Ela yalnız yaşayan bir kadın gibi çizilir. Bu çocukların cinsiyetleri, yaşları, isimleri gibi en temel niteliklerine dahi yer verilmez. Bu örneklerin birlikte meydana getirdikleri tablo, Sevgi Soysal'ın antikahraman özellikler gösteren başkışı kadınlarında ev, aile ve annelik ile ilgili genel yönelimini ortaya çıkartır. Semih Gümüş, Oya'nın bu noktadaki sessizliğini “ya duyguları ve duyarlılığı törpülenmiş bir politik kişiliktir, ya da yazarının bıraktığı bir eksiklik yüzünden tamamlanamamış bir kişilik”³⁷⁹ olma ihtimalleri içinde değerlendirir. Oysa Oya, yazarın diğer antikahraman başkışileri ile örtüşen bir görünümde karşımıza çıkar. Dolayısıyla onun aile ve anneliğe dair yabancılığını “bir eksiklik”ten ya da onun “politik kişiliği”nden ziyade bilinçli bir tercih olarak değerlendirmek gerekmektedir.

Oya, sorgu sonunda salıverilme ihtimali için uçağa binip özgürce Ankara'ya dönüşünü ve kendisini bir deniz kıyısına atmayı hayal eder. Tutuklanma ihtimalinde ise yine otele ödeyeceği borcu ve eşyalarını nereye aldıracağını hesaplamaya çalışır. “Peki kocası, peki ev? Peki çocuğu? Peki daha bir yığın sorumluluk?”(s. 209) “Darmadağın olmuş bir ev içini yeniden düzenleme” (s. 209) fikri ona uzak ve boğucu gelir:

“Bir araba beygiri sabrıyla dönen ev çarkı. Akraba, dost ilişkileri, gazete sayfaları, televizyon ekranı arasında şartlanmak. Kitapların daha çok tozlarıyla savaşmak. Hiç çıkmayan tencere karaları, ‘toplandıkça dağılan ev içleri’. Çekirdekli çıkan patlıcanlar ve mutlaka başarılı pişmesi gereken yemekler. Tutmayan mayonez. Sandığa kaldırılıp çıkarılan yazlıklar ve kışlıklar. Sivil polislerle yer değişen güveler. Sözde huzur ve sözde huzursuzluk. Bütün bunlar öyle yakın ki. Başka şeyler, başka bir çember, ama nasıl?”³⁸⁰

Görüldüğü üzere özgürlüğüne kavuşmanın eşiğinde hayatın olağan akışına katılacak olmak onu ürkütür. Evin gerektirdiği düzen ve uğraşlar onun yabancılaştığı şeylerdir. Ailesine ve özgürlüğüne kavuşacak olmanın mutluluğundan eser yoktur. Korku ve sıkıntı veren bir düzenin ve ilişkilerin içine yeniden girmek istemediği için Ankara'ya gitme konusunda tereddütler yaşar:

³⁷⁹ Gümüş, “Şafak ve Politik Bireyin Sancısı”, s. 9.

³⁸⁰ Soysal, *Şafak*, s. 224.

“Sürgün bitince Ankara’ya dönmem. İskenderun’a giderim. Yok batıya, Akdeniz’in en mavi, toprağın en kırmızı, güneşin en parlak olduğu yerlere. Orda başlarım. Seçilmiş bir doğa parçasında. Her günümü yeniden düşünmek, yeniden kurmak, her günü yaşamak için bir şeyler yapmak zorunda kalarak.”³⁸¹

Yaşadığı kararsızlıklar içinde her fikir bir süre sonra ona “saçma” gelir. Doğaya kaçış hayalinin Amerikan filmlerindeki başrollere özenmek olduğunu, fakat böyle aylak bir hayat için gerekli maddi şartlardan uzak olduğunu düşünür. “Beklenmedik, istenmedik saldırılardan korkan, yalnız ve yabancı bir kadın neyle geçinecek oralarda?” (s.226) diye sorar kendine. Onun için hayatı sürdürmek her şartta bir yük ve zorluktur.

Oya’nın öne çıkan antikahraman özelliklerinden biri de iletişim konusundadır. Cezaevinde diğer mahkumlarla iletişim kurmakta zorlanır. Bir entelektüel yabancılığı içindedir. Diğer mahkumlarca, “Alevi, kadın siyasi, Deniz Gezmiş’in arkadaşı” (s. 99) gibi sıfatlar içinde anılır. Oya’nın hapisnede geçirdiği günlerden kesitlere ve bazı mahkumların hayat hikâyelerine verilir. Bir gözlemci ve mülakatçı gibi etrafındaki kadınların yaşamlarını not eder, fakat kimseyle kendi yaşamının ayrıntılarını paylaşmaz. Onun bu yabancılığı sürgünde Adana’da da devam eder. Romanın sonunda sokakta dolaşırken rastladığı ve bir köprü altında ailesi ile yokluk içinde yaşamını sürdürmeye çalışan çocukla diyalogunda kendi yabancılığı ile yüzleşir. Bir aydın olarak bu ülkede halkın bakışında “turist” görüntüsünü aşamayışını ironik bir dille itiraf eder. Buradaki eleştiri kendilerini halk adına bir davanın neferi ilan edip aslında toplumla ilişkilerinde birer raportör olmaktan öteye geçemeyen aydın kimliğine dönüktür. Kendisinin de bu kimliğin dışında olmadığını farkındadır:

“Elinde mikrofonla, kamerayla, kalem kâğıtla böyle durumları tespit edenler gibi, bir gerçeğe parmak bastı Oya! Elinde mikrofonla halka inmek. Dayarsın mikrofonu adamın gırtlığına, sorarsın: ‘Ne bekliyorsunuz burda? Karnınız tok mu? Öğlen ne yedini? Akşam ne yediniz? İşsiz misiniz? İşçi misiniz? Paranız yetiyor mu? Niçin yetmiyor?’

[...]

Böylece gittiği yabancı memleket hakkında yeterince bilgi toplayan Oya, öteki turistlere de mikrofonu, kamerası ve kalemi sayesinde rehber olmuş olurdu. Ne güzel. On derste Almanca ve yirmi derste İngilizce öğreten kitaplar gibi.”³⁸²

³⁸¹ A. e., 225.

³⁸² A. e., 228.

Bu noktada Berna Moran'ın Oya ve Mustafa için "küçük burjuva kimlikleri ile devrimci kimlikleri arasında bocalamaktadırlar."³⁸³ değerlendirmesi hatırlanır. Oya, küçük burjuva kimliğinden sıyrılamadıkça kazanacağı hiçbir özgürlüğün onu gerçek anlamda özgür kılmayacağını bilincine varır.

Yalnızlık Oya'nın hem kaçtığı hem de uyumsuzluğu ile dönüp dolaşıp düştüğü bir durumdur. "Yalnız olmamak; elbette bir koca, çocuklar, aile ya da gelip giden dostlar yetmez buna" (s. 222) Bir düşünceye, bir davaya, ülkeye bağlılık da onun için artık soyut bir hal almıştır. Bu durumda Oya için yalnızlıktan kurtulma yolları iyice daralır. Kendine dönüklük ve kendinden memnun olmama arasında gelecek günlere dair büyük bir kararsızlık içindedir. Edilgenliğinin bir nedeni de bu kararsızlıktır. "Kendini içinde bulunduğu durumdan sorumlu saymamak. Sadece dayanmak. Yalnızca bunu yapmak bile, bir şey yaptığı duygusunu verebilir kişiye." (s. 36) Sorgu boyunca zorba polis karşısında kendisini savunmak istememesi, olabildiği kadar sessiz kalarak sonucu beklemeye çalışması onun "sadece dayanmak" boyutundaki pasif direnişinin ifadesidir.

Oya'nın sınırlandırılmış gözetim altındaki yaşamını edilgen bir şekilde sürdürmesinin arka planına Berna Moran şöyle değinir:

"... bir zamanlar şu ya da bu şekilde harekete katılmış olduklarını anladığımız bu devrimcilerin, romanda, yakalandıktan sonraki yaşamları ele alınmakta, etkin oldukları günler değil edilgin oldukları günler anlatılmaktadır. Çünkü yaptıkları değil, onlara yapılandır önemli olan. Başarısızlığa uğramış devrim hareketi arka plandadır, ön plana çıkarılan ise egemen güçlerin keyfi davranışları, zorbalıkları ve yaptıkları zulümdür."³⁸⁴

Söz konusu edilgenlik içinde bir maruz olarak çizilir Oya. Her akşam imza atmaya karakola gidiyordur. Modern devletin vatandaşı her an gözetim altında tutma ideali peşine takılan polisler aracılığı ile örneklenir. Yatak odalarını dahi birer hapisane koğuşu şeffaflığında görebilme kaygısı bir süre sonra ironik bir şekilde gözetleyeni de aynı tutsaklığın içine çeker:

"Odasının tam karşısındaki inşaatta gece gündüz bekleyen iki sivil polis, perdeyi her açtığında içeri bakıyorlardı. Onların bu anlaşılma görevleri, anlaşılma bir sabır isteyen görevleri, sonunda Oya'ya güç verir gibi olmuştur. Her gün aynı otel odasının

³⁸³ Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış* 3, s. 25.

³⁸⁴ A. e., s. 15.

kapalı perdelerine gözlerini dikmek zorunda olan bu iki adamın durumu, günlerini, aylarını bu odada geçirmek zorunda olan Oya'nınkine yakın zorluktaydı doğrusu.”³⁸⁵

Adana'da bir “zorbalık çemberi” içinde yarı tutsak günleri onu her anlamda büyük bir edilgenliğe mecbur eder. Her türlü iletişim imkanının sınırlandığı gözetim altındaki günlerini bir rutine bağlayarak geçirir. “Kendi çizdiği bir yaşama çemberi” ile üzerindeki baskıyı görünmez kılmaya çalışır. (S. 223) Her gün aynı saatte erkenden kalkar, gazeteleri inceler, spor yapar, belli saatlerde şehirde volta atar. “Zorbalığı yenmek için kendine uyguladığı küçük baskılar” birer sığınma noktası oluşturur. Bunlar “alışkanlıkların, bağımlılıkların insanı rahatlatıcı yönünü bilen birinin başvurduğu çareler” (223) dir.

Oya ve onun gibi siyasî suçlu görülen kişiler, sorgu ve yargı mercileri tarafından “memleketsiz insanlar” (s. 118) olarak nitelenir. ‘öteki’ konumundaki kişiler Oya’yı bir yersizyurtsuz olarak değerlendirir. Dahası Oya da arayış duygusu içinde kendini ait hissedebileceği bir yer bulamayışı ile bu yersiz yurtsuzluk konumunu bireysel dünyası içinde yeniden belirler. “Bir bağ, bir birliktelik, ait olmak gerekiyor. Nereye ait peki Oya?” (s. 224) Bu sorunun cevabını bulamaz.

Oya bir tutunamayandır. Kendine yönelttiği “Ben neye sarılacağım? Bir düzene mi? Özü kaçmak olan bir değişime mi?” 8s. 209) soruları cevapsız kalır. Ankara'ya “yeni Oya” olarak dönmeyi umar, fakat bu “yeni Oya” kimliğinin çerçevesini çizmekte zorlanır:

“Burada bitirdiği sürgünü, tutuklulukla geçen zamanı hangi yeniye, başlangıca katacak? Eski Oya'yı, önceyi yinelemek istemediğine göre. Yineleyemez de, mümkün değil bu. Son yıllar, bir turnusol kâğıdı gibi nice budalalığı, çürüklüğü, yozluğu açığa çıkardı. Bunlardan ayıklandığını sanıyor, en azından niyetli buna. Eski Oya'nın varlığına anlam veren şeylerin, eski önemlilerin hiçbir anlamı kalmadı. Bütün alışkanlıklardan soyunmak, sanıldığınca kolay mı bu?”³⁸⁶

Sürgün bittikten sonra hayatına nasıl bir insan olarak devam edeceği meselesi merkezedir: “Kolayca soyutlaşabilen özgürlük ve insanca yaşama kavramlarını bir yerinden yakalama” problemini aşamazsa “Tavırsız, savaşı, şaşkın bir yeni Oya” olacağından korkar. (S. 223) “İç çatışmalarla kendini tanımlamaya çabalarken” (s. 227) bir çocuğun ona “Turist” olarak seslenişinin hayat karşısındaki topyekûn yabancılığını da ifade ettiğini hissedir. Çocuk, “tam adını koyuvermiştir.” (s. 227)

³⁸⁵ Soysal, **Şafak**, s. 39.

³⁸⁶ **A.e.**, s. 222.

“Oya’yı her adımında gözetleyen, ona hükmeden, onun özgürlüğü üzerinde, neyi yapıp neyi yapamayacağı üzerinde söz sahibi olan ve toplumun tüm katmanlarına yayılmış bir sistem”³⁸⁷ içindedir. Bu yüzden Oya için ne geçmiş ne gelecek ne de yaşadığı an ona daha sevilesi değildir. Herhangi bir zaman diliminde tutunabileceği güzel bir anısı ya da hayali yok gibidir. Yalnız sürgünün bitip uçakla Adana’dan uzaklaşacağı zaman ona bir nebze umut verir. Fakat sonra ne olacağına dair düşünceleri giderek bu özgürlüğe uçuşun da bir kandırmaca olduğunu hissettirir.

Murat Belge, Cumhuriyet dönemi aydınlarına “toplumun kurtarıcısı olma”³⁸⁸ sorumluluğunun yüklendiğini söyler. Esasen bu beklenti her devrin aydını için geçerli bir durum olagelmıştır. Oya kendi aydın kimliğini sorgularken hem bu sorumluluğun hem de kurtarıcı rolünden uzaklığının farkına varır. Yaşadığı bütün hapis ve sürgün süreçlerine rağmen kendi bireyselliği etrafında dönen bir bilinçten, toplum merkezli bir bilince geçmediğini kabul eder. Kendisine ve aydın sınıfına dönük eleştirel bir bakışla halkın onları “yabancı, turist” vb. olarak görmesini haklı bulur. Belge, Oya’nın bu durumunu bir “bilinç-içi dönüşüm”³⁸⁹ olarak ele alır. Bizce Oya’nın geceden sabaha yaşadıkları için olsa olsa bilinç-içi farkındalık denebilir. Oya, romanın başında kendi merkezinden çevresindekileri birer yabancı olarak görürken, romanın sonunda bu bakışın bir de tersten yansımaları olduğunu fark edecektir. Yani yabancılaşma tek taraflı değildir. Romanın sonunda bu durum “turist” nitelmesi ile karşı cepheden gösterilir.

4.16. “Mağara İnsanı”: Vatandaş

Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*’ndan sonra *Vatandaş* romanı ile de karşımıza bir antikahraman başkişi ile çıkar. Romanın 1996’daki ikinci baskısına eklediği kısa sunuş metni ile eserin gelişimi hakkında okuru bilgilendirilir. 1954’te bir öykü olarak kaleme aldığı *Vatandaş*’ı 1964’te genişleterek Fransızca olarak yayımlar. Eser, 1975’teki roman formunda ilk baskını takiben 1996’da bazı imla düzeltmeleri, ekleme ve çıkartmalarla son hâlini alır.³⁹⁰ Yazar *Vatandaş* romanını antikahraman roman

³⁸⁷ Erkol, “Hegemonik Erkeklik ve Şafak’ın Erkekleri”, s. 142.

³⁸⁸ Belge, *Edebiyat Üzerine Yazılar*, s. 84.

³⁸⁹ A.e., s. 213.

³⁹⁰ Tahsin Yücel, *Vatandaş*, 3. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2012, s. 10. (1996’da yapılan basımdan itibaren eklenen sunuş metnine dair yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmakla birlikte, eserin incelenmesinde tezimizin kapsam yılları içerisinde yayımlanan 1975’teki ilk baskısı esas alınmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

kişilerinin öne çıktığı Türk ve dünya edebiyatından kimi eserlerle ilişkilendirir. Böylece okur, sunuştan itibaren bir antikahramanın başkişi ile karşılaşmaya hazırlanmış olur:

“Şu elinizdeki kitabın Dostoyevski’nin Yeraltından Notlar’ının, Duhamel’in Salavin’lerinin, Camus’nün Düşüş’ünün arkasına takıldığını söyleyebilirim. Kuşkusuz, üç aşağı beş yukarı aynı özellikleri sunan başka anlatılar da katılabilir bunlara. Örneğin Sait Faik’in çoğu öyküleri, diyelim ki “Lüzumsuz Adam”, diyelim ki “Haritada Bir Nokta”, diyelim ki “Eftalikus’un Kahvesi”, diyelim ki “Kafa ve Şişe” türün en başarılı örnekleri arasında anılabilir. Örnekler türün özelliklerini şimdiden sezdiriyor. Bu anlatılar, birinci kişi ağzından, bir ikinci kişiye yönelen canlı konuşmalar biçiminde sunulur. Çoğu kez bir söyleşim, yani bir karşılıklı konuşma söz konusudur. Ama konuşmacılardan yalnız birinin söylemi verilir bize, ötekini söylemi ve tepkileri ancak dolaylı bir biçimde, bu tek söylemin içinden yansır. Böyle bir biçim, Bahtin’in kesinlediğinin tersine, söz konusu anlatıların her zaman “çoksesli” olmalarını sağlamasa bile, hep “açık” kalmalarını sağlar: bu öykülerin anlatıcıları da belirli bir serüven anlatırlar bize, ama, bu arada, her şeyden söz edebilirler. Yeraltından Notlar da, Düşüş de aynı zamanda dünyayı, insanı ve çağı yansıtmak isteyen yapıtlardır.”³⁹¹

Vatandaş, üç bölümden oluşan, birinci tekil kişi anlatıcı ağzından bir meyhanede başlayan, şehrin sokaklarında gezinirken devam eden ve anlatıcının evinde son bulan bir romandır. Tahsin Yücel’in bir antikahraman olarak çizdiği Şaban Baş isimli baş kişisini, kendini “ayakyolu yazarı” ilan eden ve umumî tuvaletlerin duvarlarına içinde yaşadığı toplum ve dünya düzenine dair eleştirilerini çoğunlukla şiir olarak yazan biridir. Küçük bir memur olan Şaban Baş, yoksulluk içinde büyümüş, sessiz, silik ve özellikle de korkak bir kişiliğe sahiptir. Bu korku “korkunç bir baskının ağırlığı altında” yaşanan, “koca ülkede yalnız bir adam[ın] konuş[tuğu]” bir toplumsal arka plandan kaynaklanır. (s. 84) Öyle ki gece yarısından sonra sokağa çıkmak yasaktır. Şaban Baş sıkıyönetim döneminden kaynaklanan büyük bir polis korkusuna sahiptir. Yine de kendini insanlar karşısında dik bir duruş sahibi, herkese meydan okuyacak güçte biri olarak hayal ettiği zamanlar olur. Bu zamanlarda başka bir insan olduğuna inanır ve kendini Volkan Taş olarak tanıtır. Ne var ki Volkan Taş’ın reel hayatta hiçbir karşılığı yoktur:

“Bir bakıma zavallı bir adamım ben, anasız babasız, çoluksuz çocuksuz, beceriksiz, meteliksiz bir kimseyim, başka türlü olacağım da yok artık: tam bir hiçim, yazarlığım dışında. [...]

Ben nerdeyim, büyüklük nerde! Anıtlar gibi yükselip kuşaktan kuşağa ulaşan, yüce yapıtlar vermedim hiçbir zaman, vereceğim de yok. Eleştirmenlerinizce göklere

³⁹¹ Yücel, *Vatandaş*, 2012 s. 9-10.

çıkartılmadım, hakkımda tek yazı yayınlanmadı, bundan sonra yayınlanacağı da yok artık. Ama hemen söyleyeyim, sizlerden üstün olmama engel değil bunlar, gerçek bir yazar olmama hiç engel değil: yapıt gelir her şeyin başında.”³⁹²

Şaban Baş bir okuma müptelası olarak Türk edebiyatına olduğu kadar Dünya edebiyatına da vâkıf bir aydındır. Dönemin gözde edebi yönelimlerinden ve çevrelerinden kendini soyutlamış, bir yandan da bu çevrelerce dışlanmış, hatta bu çevrelerin dikkatini çekecek bir varlık dahi gösterememiştir. İş arkadaşları tarafından sıkça alaya alınan, onlarla iletişim kurmak yerine boş bulduğu her anı masasına kapanıp kitap okumakla geçiren, kimsenin ciddiye almadığı, bürodaki müşteri kayırma ve rüşvet gibi işlere karışmadığı için yıllar yılı pozisyonunu daha iyi bir noktaya çekemeyen, işten artan vaktini şehrin sokaklarında bulduğu her umumî tuvalete Vatandaş imzası ile hiciv ağırlıklı metinler yazan bir kişidir.

Bir Fransız edebiyatı profesörü olan Tahsin Yücel’in Vatandaş’ın okuma yelpazesini kendi okuma edimlerinden izler taşıyan bir şekilde oluşturduğu dikkat çeker. Benzer şekilde modernite ve toplum eleştirilerinde de Vatandaş’ın sesi ile Tahsin Yücel’inki birbirine karışır. Paraya ve çıkarlara dayanan insan ilişkilerini, toplumdaki yozlaşmayı ve tabakalaşmayı eleştiren bir bakış açısı içindeki Vatandaş’ın tek savaşıma yolu “ayakyolu yazarlığı”na sarılmaktır. Vatandaş’ın eleştirilerinden bürokrasiden edebiyata, milliyetçilikten sosyal ilişkilere, adalet ve güvenlik sistemlerine kadar her şey payını alır. Fethi Naci, Vatandaş romanını incelerken, anlatıcının yazı faaliyetlerini “yazarak rahatlamak”, “yazarak savaşmak” olarak niteler.³⁹³

Bir ara büroda herkesin dikkatini çeken güzel, başarılı ve saygın bir kızla, kızın kendisine gösterdiği yakınlık sonrasında nişanlanır, fakat bu kız aslında müdürün sevgilisidir ve ilişkileri anlaşılmasın diye Şaban Baş’ı bir paravan olarak kullanmayı kararlaştırmışlardır. Şaban bütün bunlardan habersiz bir süre onun itibarından pay alarak insanların dikkatini çeker. Kaldığı pansiyonda yaşı geçkin, şişman ve soğan kokan bir kadınla, yine o kadının kendisine yaklaşması sonucu ilişkiye girmeye başlar. Bu ilişkiden tiksинmekle birlikte ondan kendini kurtarmak, kadını reddetmek gibi eylemlerde bulunmaz. Bir yandan nişanlısına karşı suçluluk duyuyor, bir yandan da

³⁹² Yücel, *Vatandaş*, 1975, s. 11.

³⁹³ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 460-470.

soğan kokulu kadınla hissiz bir birliktelik yaşıyordur. Ondan kurtulmak için yaptığı tek şey nişanlısını kaldığı pansiyona gelmeye ikna etmeye çalışmak olur. Kız bu ısrar karşısında Şaban Baş'tan ayrılır. Kendini büyük bir boşlukta bulan Şaban Baş, Vatandaş kimliğini öne çıkararak tuvalet duvarlarına şiirler ve yazılar yazmaya başlar. Büroda da “küçükken daha küçük, gülünçken daha gülünç bir insan” (s. 46) olarak eski görünmez ve silik konumuna geri çekilir.

Bir gün büroda kendisini alaya alanlara bir ders vermek için iş yerinin tuvaletine oradaki rüşvet ilişkilerini açığa vuran bir şiir yazar. Büroda büyük bir infial kopar, özellikle müdür bu durumdan büyük bir rahatsızlık duyar ve Vatandaş'ın kimliğini tespit etmeye çalışır. Daha sonra kendine daha büyük paylar alıp çalışanlarla daha az yüz göz olacağı bir iş beklentisi ile ifşa olduğu konumdan istifa eder. Bir süre sonra Vatandaş'ın eleştiri dolu yazılarını bu bürokratik yükselişinde bir araç olarak kullanmayı planlar, ona kendi çıkaracağı dergide güdümlü bir yazarlık teklif eder. Fakat Vatandaş, karşı olduğu basın yayın piyasasına girmemekte direnir. Önüne koyduğu her türlü rüşveti reddeder. (s. 146). Eski nişanlısının da ikna çabalarını cevapsız bırakır. Geçkin sevgilisi ile evlenip ayakyolu yazarlığına devam ederek yaşamayı seçer. Roman, Vatandaş'ın bir manifesto atmosferinde kendini “adsız büyük askerler”e benzettiği düzen eleştirisi ile son bulur.

Romanın sonundaki bu adsızlık onun isim-kimlik problemlerinin altını çizer. Romanın başından itibaren Vatandaş'ın varoluşunu sorguladığını görürüz. Bu sorgulama ağırlıklı olarak isim ile kimliğin ilişkisi üzerinden yürütülür. Başkişi kendini önce Vatandaş adıyla tanıtır (s. 12) Ben anlatıcı ile ilerleyen romanın birinci kısmında Vatandaş gerçek adını söylemez, ailesine geçmişine dair hemen hiçbir bilgi vermez. Vatandaş'ın gerçek adı romanda ilk kez ikinci kısımda memleketine yaptığı ziyareti anlattığı sırada geçer. Saflığı, çocukluğu, bütünlüğü ve evde olma halini hatırlatan bu mekânda yaşlı bir kadın ona “garip Şaban'ım” (s.64) diye seslenir. O zamana kadar bir takma ad dışında isimsiz bir antikahraman olarak konuşan başkişinin isminin Şaban Baş olduğunu öğreniriz. İlerleyen sayfalara marjinal kimliğine dair sürdürdüğü konuşmalarında isimi ile kimliği arasındaki ilişki üzerinde şöyle durur:

“Evet, sık sık şaşırıyorum kendimi, hem de yıllardan beri! Bazı bazı, birdenbire, hiç beklenmedik bir zamanda, karşımda bir yabancı varmış gibi, düşmanca beliriverir soru: ‘Kimsin sen?’ Nerede olursam olayım, ağzım açık, apışıp kalırım öyle, bir karşılık veremem. Neden mi diyorsun? Anlayayım öyleyse...

Adımı söyledim sana değil mi? Kâğıtlarda yazılanını? En zavallı, en döküntü, en kambur adıdır dünyanın: Şaban Baş. Ama, ne yalan söylemeli, sırtımdan atamamakla birlikte, içimde pek fazla taşımam onu. Sokaklarda insanlara çarpmamak için duvarları sıyıra sıyıra giderken , bir çirkinlik, bir haksızlık gördüm müydü yarı ölü, yarı diri bir öfkedir kabırır içimde. Yürüyüşüm, davranışım değişmese bile çevremi görmez olurum. Haksızlığın tepesine yumruk gibi indiğimi, zayıfı ezen güçlüyü sille tokat alaşağı ettiğimi kurarım. Ama en tuhafı nedir, bilir misin? Adım da kendiliğinden değişir böyle zamanlarda: Volkan Taş olurum hemen. Volkan Taş! Kaç okkalık ad, değil mi? Kaç okka olursa olsun, başka türlü yapamam: ta çocukluğumdan beri, haksızlığı gördüm müydü hemen patlayıverir bilincimde. Böylece sırtımda Şaban Baş'la korka korka, içimde Volkan Taş'la gerine gerine , ama hep kendi köşeme doğru gelirken soru birden bire patlayıverir: 'Kimsin sen?' Apışıp kalırım dediğim gibi, doğru dürüst bir karşılık bulamam hiçbir zaman, ufalanıp bölündüğümü duyarım yalnızca. Şimdi bir de Vatandaş var ortada, durum büsbütün karışık. Şaban Baş mı, Volkan Taş mı, Vatandaş mı? Hangi anda hangisiyim? Kimi zaman umursamıyorum bile, kimi zaman da kafama öyle bir takılıyor ki, saatlerce çıkamıyorum içinden.”³⁹⁴

Üç ismi olduğunu söyleyen başkışı üç farklı kimlik ortaya koymaktadır. Kim olduğuna dönük benlik sorgulamaları yapar. Biri diğerine baskın gelen bir kimliğe tutunamaz, farklı durumlarda farklı kimliklerinin devreye girdiğini, dolayısıyla farklı isimleri kullandığını aktarır. Antikahramanın belirgin özelliklerinden biri olan isim-kimlik problemi ile boğuşan Vatandaş, birbiri ile çelişen ben'leri için ayrı birer isimlendirme çabasına girmiştir. Varoluşsal olarak çocukluğundaki bütünlüğe dönemediği için parçalı benliğini yansıtan yeni isimler üretme yoluna gitmiştir. Aslında amacı bu üç ismin temsil ettiği kişiliklerin birbirini tamamlamasıdır, fakat bundan da sık sık şüphe duyar:

“Ya gerçekten bir çıkmazın üzerindeysem? Ya bu parlak görüşlerim hiçbir şeyin karşılığı değilse? derim kendi kendime, içimde kanım donar, bunalacak gibi olurum. Öyle ya yapıtım da yaşamım da hiçbir yere ulaşmıyor, bir bütüne bağlanmıyor demektir, Vatandaş bir yanda, Volkan Taş başka bir yanda, Şaban Baş daha başka bir yanda yapayalnız kalıyor demektir, bunca çaba, bunca emek boşa gitti demektir.”³⁹⁵

Şaban Baş, onun kendi köşesinde kitaplarına gömülü yaşayan küçük memur kimliğidir. Şaban Baş'ın insanlar arasında aşağılanma, alaya alınma, görmezden gelinme veya haksızlığa uğrama gibi durumlarda duyduğu öfkeyi fiziksel olarak dışa vurma ihtiyacı onu Volkan Taş kimliğine yöneltir. Karşı çıkma duygusunun ağır bastığı zamanlarda bu isme sarılmak ister, fakat çok geçmeden hayat karşısında etkisiz ve silik bir kimlik olan Şaban Baş'a geri döner. Volkan Taş kimliğini davranışsal olarak dışa vuramaz:

³⁹⁴ Yücel, **Vatandaş**, 1975, s. 72-73.

³⁹⁵ **A.e.**, s. 126.

“Kimi zaman da bayağı bozulurdum nedense: ense kökünden bütün bedenime bir sıcaklık yayılırdı birdenbire, beynimle parmaklarım arasındaki sinirler bir zorlu yumruk yaratma çabasıyla gerilip gerilip gevşerdi, bütün benliğimle Volkan Taş’ı özlerdim. O da hemen gelirdi doğrusu: derin ve karanlık bir denizden ellerini uzatır, Şaban Baş’a tutunarak varlığımın kıyısına çıkmaya çabalarlardı bir süre, yazık ki, Şaban Baş’ın Şaban Baş’lığı yüzünden, bu çabaları bir kez daha boşa giderdi, bir kez daha, umutsuzca sulara bırakırdı kendini.”³⁹⁶

Vatandaş, Şaban Baş kimliği ile yalnız ve çevresinden soyutlamış bir hayat sürer. Bozulmayan bir rutin içinde yaşarken sesiz bir gölge gibidir. İş yerinde boş zamanlarında kitaplarına gömülür. Kimse ile sahici bir dostluk kuramaz. Çalıştığı yerde nişanlandığı kızla ilişkisi süresince biraz dikkatleri çekmişse de bu ilişkinin bitmesi ile çevresi tarafından “eski Şaban Baş” (s. 106) olarak görmezden gelinen ya da alaya alınan kişiye dönüşür:

“Söylemek bile gereksiz: ben de büyük yalnızlıklardan geldim. Oldum olası yalnızdım, parasız, gösterişsizdim, insanlar pek yaklaşmazlardı yanıma. Yaklaşanlar da güçlerinin kanıtını vermek için yaklaşırlardı yalnızca.”³⁹⁷

Şaban Baş, eylemsiz bir kişiliktir. Duygularını sözlü ya da fiziksel olarak açık tepkilere dökemez. Bu tepkisizliği telafi edecek olan kimliği Vatandaş’ta bulur. Neden Vatandaş adını seçtiğini anlatırken kendi parıltısız kimliğine de atıfta bulunur. Bir ülkede yaşayan kişilerin genel adı olan Vatandaş, onun anonim bir kimliğe çekilme isteğini yansıtır. Dolayısıyla burada bir isimsizleşme yerine bir anonimleşme durumu ile karşılaşırız.

“Yazılarımın altına gerçek adıma koymaya kalksam, bir sürü dert açılırdı başıma, sanatımı sürdüremezdim, eylemim güdük kalırdı. Buna gönlüm el vermedi. En sonunda, kendim gibi parıltısız bir takma ad seçtim, onu kullandım: Vatandaş.”³⁹⁸

Vatandaş, başlangıçta onun şiirlerinde kullandığı mahlası iken giderek kendini en çok özdeşleştirdiği isim haline gelir. Bu kendi kendine isim verme davranışında bireyselleşme vurgusu önemlidir: “Göbeğini kendisi kesmiş, adını kendisi koymuş sanatçıydım ben, kısacası Vatandaş’tım, Vatandaş’lık, Volkan Taş’lıktan iyiydi.” (s. 80) diyen Şaban Baş, bir şeylere karşı çıkma ve eylemde bulunma gereksinimini böylece tatmin eder.

Geleneksel hayatta bebeğe doğduğunda geçici bir isim verilir. Bu isim daha sonra kişiliğini ve gücünü göstereceği bir olgunluğa ermesi ile ona uygun olarak

³⁹⁶ A. e., s. 107.

³⁹⁷ A. e., 24.

³⁹⁸ A. e., 12.

değiştirilir. Yani isim çocukken verilen bir şeyken, büyüyünce alınan, hak edilen bir şeye dönüşür. Şaban Baş, isminin geri planda kalarak yerini Vatandaş'a bırakmasını bu geleneğin bireyselleşme temelinde modernize edilmiş bir hâli olarak değerlendirebiliriz. Burada, gösterilen kahramanlığa uygun bir isim alma anlayışının mizahı yapılıyor gibidir. Vatandaş “sessiz halkın ozanı” olarak tuvaletlerde “başkaldırı türküleri” (s. 80) söyleyen bir antikahraman olarak geleneksel kahramanlık anlayışının seçkinciliğini ters yüz eder. Çünkü bu ismi alışının altında yatan önemli sebeplerden biri de onun polis korkusudur. “Polisten ödü kopan adam” (s. 83) olarak düşünsel olarak tepki duyduğu düzene karşı çıkışını açıkça, kendi ismini ve kimliğini kullanarak yapamaz. Bu anonim kalma çabasında ekonomik sebepler de etkindir. İş yerindeki tuvalete yazılanların kendi kaleminden çıktığının anlaşılmasından “dört beş iş değiştirmiş bir küçük memur” (s. 111) olarak korkar.

Vatandaş'ın adsız düzen eleştirilerinde, çocukluğunda ona hiç tanımadığı bir adam tarafından hediye edilen bir çift ayakkabının borcunu ödeme kaygısı eşlik ediyordur. Kendini bir halk ozanı ilan etmesi ve halkı savunan şiirler yazmasında bu iyiliğe karşı duyduğu minnet duygusu önemli bir yer tutar. “Sürüden” biri olmaktan ve “sürüye yön vermeye çalışmak”tan (s. 167) kaçır. Vatandaş var olan düzen içindeki “oyunu yadsıyan” kişidir. (s. 173) Ayakyolu yazarlığı bir “görev”dir onun için. Roman, Vatandaş'ın kendini sömürü ve yozlaşma düzeni karşısında bir isimsiz büyük bir asker olarak niteleyişi ile son bulur. (s. 175) Oysa gerçekte şehrin umumi tuvaletlerinde sürdürdüğü bu savaşı ile kimliksiz ve karşılıksız bir ses olarak kalır. Bir aydın olarak avangard ve marjinal bir duruşa sahip olan Vatandaş'ın var olan düzenle savaşıma şekli ve kimlikleri arasındaki parçalanmışlığı onu bir antikahraman kılar. Bu hâliyle Vatandaş'ta Cemil Meriç'in, 19. yüzyılın sonunda aydının ortaya çıkışı ve biçimlenişi ile ilgili eleştirilerinin vücut bulduğu söylenebilir:

“Filozofların torunları, XIX. asrın son otuz yılında yeni bir ad taktılar kendilerine: Entelektüel. İktisadî altyapı oldukça değişmiş, işçi sınıfı güçlenmiş, burjuva ideolojisi parçalanmıştı. Entelektüeller yine bilgi teknisyenleri arasından çıkar, ama hâkim sınıftan değillerdir artık, sadece onun tarafından seçilmekte, onun tarafından görevlendirilmektedirler. Üniversite, sanayi emrindedir. Entelektüellerden beklenen iş, teknik bilgilere dayanarak hâkim sınıfın çıkarlarını korumak, düşman ideolojilere karşı onun ideolojisini güçlendirmek, ayakta tutmaktır. Görevleri, insanlığı birleştirmek değil, imtiyazları devam ettirmek.”³⁹⁹

³⁹⁹ Meriç, **Mağaradakiler**, s. 37.

Meriç'in bu tarifine uyan entelektüellere antikahramanların genellikle karşı oldukları görülür. Antikahramanlar dayanak noktası olarak "hâkim güçler"i seçen kişiler değildir. Tersine hâkim güçler için onlar genellikle yok sayılan, fark edilmeyen veya ezilen 'öteki'ler olarak belirirler. Tahsin Yücel'in Vatandaş'ı bunun güçlü bir örneğidir. Vatandaş, entelektüelin "aracılık rolü"⁴⁰⁰ alışılmadık şekilde üstlenir. Geniş bir entelektüel donanıma sahip olmasına rağmen Vatandaş, toplum tarafından kabul gören, yahut imtiyazlı çevrelerce onaylanan biri değildir. Dahası takındığı eleştirel ve tepkisel tavırla bu çevreler de Vatandaş'ın kendisi tarafından dışlanmıştı. Bu noktada Vatandaş, Meriç'in tarif ettiği "her samimiyetsizliği ifşa eden" entelektüellerden biri olmaya çalışır:

"Kitaptakilerle, yaşanan gerçek arasındaki uçurum entelektüeli yaralamaktadır. Artık o, kutsiyetine inandığı bir dâvânın alemdarı değil, muzdarip bir vicdandır. Karşısında iki yol var: Kurulu düzenin yalanlarını ilmileştirmek, yani bir hakikat çarpıtcısı, daha doğrusu bir çoban köpeği olmak veya ezilenlerin yanında yer almak, her haksızlığa karşı gelmek, her yalanı susturmak, her samimiyetsizliği ifşa etmek."⁴⁰¹

Jusdanis, edebiyatı gerçeklik ile aramıza mesafe koymanın bir yolu olarak ele alır. Söz konusu mesafe bir "parabasis noktası" içerir ve bu sayede iki alan hem birbirinden ayrılır, hem de birbirine yaklaşır. Jusdanis, gerçeklikten uzaklaşma ile ona eleştirel, dönüştürücü bir gözle bakabilme imkânı bulunacağını belirtir.⁴⁰² Bu bize Türk edebiyatında antikahramanlarda sıkça rastladığımız bir eser yazmakla meşgul sanatçı ya da sanatçı adayları olma özelliğini düşündürür. Antikahramanın yabancılaşmasının, uyuşmadığı gerçeklik ile ilişkisini kendi çizgisinde, hayata dökemediği ideal şekli barındıracak surette düzenleme isteğinin bir işareti olarak değerlendirilebilir. Ne var ki antikahraman Jusdanis'in sözünü ettiği gerçekliği değiştirme gücünü elde edemezler. Bu elde edemeyişin bir ifadesi olarak da çoğu kere antikahramanların yazdıkları eserler yarım kalır yahut edebiyat çevrelerince köşeye itilir. Bu başarısızlık gerçeklikle çatışma dolayısıyla ondan edebiyat yoluyla uzaklaşma ve ona eleştirel-dönüştürücü bir nazarla etki etme sürecinde antikahramanın etkisiz bir konumunun imgesel bir tezahürü olarak okunabilir.

⁴⁰⁰ Ahmet Çiğdem, "Entelektüeller ve İdeolojiler", **Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 119.

⁴⁰¹ A.e., s. 38.

⁴⁰² Jusdanis, **Kurgu Hedef Tahtasında**, s. 87-100.

Vatandaş, avangard sanattan yanadır. Gregory Jusdanis avangardın, “seri üretimden çıkmış objeleri estetize ederken, sanatın ışıltısını başarıyla silen” ve “sanatın kapitalizmdeki yerini ifşa eden” bir niteliği olduğuna dikkat çeker.⁴⁰³ Vatandaş için bu ifşanın sahnesi umumî tuvaletlerdir. Bu davranışı ile Jusdanis’in sözünü ettiği üzere sanatı bilindik sınırlarının dışında inşa etmeye yönelir:

“Avangard, konser salonu, galeri, basın gibi sanata geleneksel olarak ayrılan yerlerin kutsallığını reddederek ve sanatı sokağa, bedene, çöplüğe taşıyarak, sanatın ayrı bir konum talebini zayıflattı.”⁴⁰⁴

Vatandaş’ın avangart yazarlığı II. Yeni’nin şiirin kelimeye dayandığı anlayışına karşıdır. (s. 69) Benzer şekilde Yahya Kemal üzerinden geleneğin modern taşıyıcılarını da hedef tahtasına oturtur. “Anlamsız uğultuların ötesinde, ölçüsüz ve kalıpsız, özgür ve özgün birer çılgılık” (s. 17) şeklinde nitelediği yazı ve şiirleri ile kendisini avangard bir sanatçı olarak sunar:

“Bir Yahya Kemal bir Sessiz Gemi yazmayagörsün, kenterler bayırlar artık, yemez, içmez, bir solukta ezberleyiverirler, nişanlarda, sünnet düğünlerinde, doğum günlerinde, kır gezilerinde, her fırsatta, okur babam okurlar, sonsuza dek yinelerler neredeyse [...] Bense övünmek gibi olmasın somutu ve teki söylemek isterim, yinelemek ve yinelenmek için değil, yinelemelere son vermek için yazarım her zaman, yapıtlarımda insanlar kendilerini bulsun diye değil, kendilerine gelsinler diye yazarım, anlıyor musun? Yapıtlarım kolaylıkla benimsenmiyorsa bundandır. Gerçek yapıtın değişmez yazgısıdır bu: Kolay kolay benimsenmez, çünkü kendisi de sevmez benimsenmeyi, kendi başına bir evren, somut ve tekil bir varlık, somut ve tekil bir mantık çıkar ortaya, tekliği ve somutluğuyla yinelemeye son verir; yani sanat susturmaktır bir bakıma.”⁴⁰⁵

Vatandaş “çok okumuş, çok çalışmış bir adam” olarak yoksul taşra hayatından çıkıp kentte kendine bir hayat kurmuştur. Ne var ki bütün bu çok çalışmanın onu ulaştırdığı yer, döküntü bir kira odası ve yıllar yılı aynı maaşla çalıştığı küçük bir memurluktur. “Başarmak para kazanmaksa, bir başarı sağlayamadım” (s. 79) diyen Vatandaş için aslında bunun bir önemi yoktur. Okuduğu kitapların, öğrendiği yeni dillerin ona açtığı düşünsel dünyaların zenginliğini asıl başarı olarak görür. Toplumun başarı anlayışı ile ilgilenmez. Bununla birlikte işinde ilerleme gösterememenin yanında özel hayatında da hep aynı rutinin içinde takılıp kalır. Yıllarca aynı kira odasında, aynı “geçkin sevgilisi” ile aynı isteksizlik içinde sürdürür hayatını. Duygusal

⁴⁰³ A. e., s. 51.

⁴⁰⁴ A. e., s. 50.

⁴⁰⁵ Yücel, **Vatandaş**, 1975, s. 102.

ve düşünsel olarak sürekli ve tatmin edici ilişkiler kurmayı başaramaz. Nişanlısı ile ilişkisi karşı tarafın talebi ile başlar ve karşı tarafın ayrılma isteği ile biter. Daha sonra karısı olarak anacağı “geçkin sevgilisi” ile de her gece tek söz etmeden onun zorlamasıyla bir araya gelir. Bunlar aynı zamanda edilgenliğini ve iletişim noktasındaki problemli durumunu da gösterir. Bu başarısızlıklar içinde kendisine bir kaçış noktası olarak bulduğu tuvaletlerde kendine anonim bir sanatçı kimliği inşa etmeye çalışır.

Çevrenin bakışlarında yargılayıcı ve dışlayıcı anlamlar bulan Vatandaş, bundan kendini kurtarabilmek için bir sığınak noktası olan ayakyoluna kaçar. Bu, başlarda çocukluğundan kalma bir alışkanlıktır. Öyle ki çocukken de yoksul ve sevgisiz aile ortamından kaçma yönelimini kendini saatlerce tuvalete kapatarak yansıtmıştır. Bu anlamda ayakyolu, bir kaçış noktası olarak onun çevresinden soyutlanmasını sağlayan mek ndır. Aynı zamanda sanatının  retildeği ve okuyucusu ile buluştuğu bu yerde yazarak sakinleşir:

“ oğu kez, hiç kimsenin benden yana bakmadığı zamanlarda bile, sokakta, odamda bile, hep üzerime dikilen, benimle durup benimle devinen, buz gibi soğuk bir gözün varlığını duyuyordum; gelmişimin, geçmişimin, bütün eylemlerimin, bütün düşüncelerimin, bir bir okunduğunu, varlığımın gereksiz bir kitap gibi parçalanıp savrulduğunu duyuyordum; karşı durulamaz bir kuma, belki de kaçma isteği kabarıyordu bütün benliğimde, kendimi ayakyoluna zor atıyordum.”⁴⁰⁶

Bakışlardan ka ısın, özgüvenini tazelemenin, içindekileri duvarlara yazarak rahatlamanın mekânı olan ayakyolu Vatandaş’ın bir anlamda fildişi kulesidir:

“ stelik dört bir yanım düşmanlarla çevriliydi, nereye gidersem gideyim, gözlerini üzerimden ayırmıyorlardı bir türlü. Bu gözleri üzerimde duydukça, kafam, midem, bağırsaklarım, bütün bedenim, dayanılmaz, karşı durulmaz bir ayakyolu gereksinmesiyle sancımaya başlıyordu. [...] Az önce, dışarıda, insanların soğuk bakışlarından kaçarken, insanlar içimi okuyacaklar, amansızca alay edecekler diye  d m koparken, şimdi, burada, bu kapının ardında, bayağı acıyordum onlara; az önce, dışarıda, kendi yalnızlığıma, kendi par alanmışlığıma yanarken, şimdi, burada bu kapının ardında yalnızca onların yalnızlığı, onların parçalanmışlığı kaçırıyordu rahatımı. Ayakyolu b t nl kt  çünkü...”⁴⁰⁷

Vatandaş, çevresine yabancılaşmış biri olarak insanlar karşısında korku ve kuşku duygularına batmıştır. Tek arkadaşı olan Hamdi’nin doğuya sürülmesinden

⁴⁰⁶ A. e., 49.

⁴⁰⁷ A. e., 52.

sonra konuşup anlaşılabileceği kimsesi kalmamıştır. Onun için her yabancı bir tehdit anlamı taşır. Kalabalık sokaklar bu yabancılaşma hâlini daha da derinleştirir:

“Artık sokaklarda hiç kimse kendi yerinde değil, herkes yüzde yüz yabancı, herkes gelip geçici, herkes ilk fırsatta başka yerde, başka kimse olmak için konuşup duruyor, kaçıyor daha doğrusu, özellikle sokaklarda yakasına yapışan kopukluktan, süreksizlikten kurtulmak, birkaç saat bile olsa bir masaya tutunarak bir bütünlük kazanmak istiyor ya da kopukluktan, süreksizlikten yararlanıp kötülükler tasarlıyor. İşin korkunç yanı da bu işte: hiç kimse kendi kendisi olmadığına göre, herkes her şey olabilir sokakta, herkes her şeyi yapabilir.”⁴⁰⁸

Sokaklarda her şey ve herkes sürekli olarak farklı rollere bürünür; “cellat kurban, kurban cellat, kahraman tabansız, tabansız kahraman” (s. 58) kimliğine bürünür. Caddeler düşüşün sahnesi gibidir. Vatandaş’ın yabancılaşmasında uyarıcı mekanlardan biri olan sokaklar, iletişimsizliğin, kayıtsızlığın ve parçalanmışlığın sembolü haline gelmiştir:

“Zavallı bir insandım oldum olası, bayağı da korkaktım, en görünmeyen gözler bile tüylerimi ürpertiordu, ibiğimi indirerek piç horozlar gibi kaçıyordum insanların önünden, kaçanların rahatına kolay kolay dokunulmayan tek yere, ayakyoluna koşuyordum, hangisi önüme gelirse. [...] Sokaklarda çok korkunçtu insanlar; hiçbir zaman birbirinden seçilmeyen, bomboş yüzleri, boş ve donuk gözleriyle, burunlarının doğrusuna, birbirlerini görmeden, gölgeler gibi geçip gidiyorlardı durmadan; yan yana, ardarda, omuz omuza, birbirlerini izlemekle, birbirlerini yinelemekle kalıyor, hiçbir zaman birleşmiyor, bütünleşmiyorlardı.”⁴⁰⁹

Vatandaş, bu düşüşe karşı eleştirel bir tavır takınır. Sait Faik’in “Yazmazsam deli olacaktım.” sözüne atıfla “onu bütün çıplaklığı, bütün çirkinliği ile göstermek, onu(n) bir yükseliş, karşı durulmaz bir ilerleme” (s. 58) olarak sunulmasına umumi tuvaletlerin duvarlarına yazdığı yazılarla karşı çıkar. Kendini “ilk insan”, “mağara insanı” (s. 18. ilan ederek ayakyolu yazarlığına soyunması, modernliğin bunalımlarından medeniyet öncesine kaçışın ironik bir ifadesi olarak okunabilir.

Bu yabancılaşmanın üreticisi ve taşıyıcısı olan kentin karşısında küçük taşra yaşantısı vardır. Taşrada herkesin birbirini tanıdığı taşrada sokaklar ev içlerinin güvenli bir uzantısı konumundadır. Vatandaş’ın anne babasını kaybettikten yıllar sonra memleketine yaptığı bir ziyareti anımsayarak aktardığı tablo, kentin yabancılaşma, kimliksizleşme ve yersiz yurtsuzlukla ilişkisini tersten bir bakışla çizer:

“Biz orada, memlekette, hep uzamın içinde, kendi mahallemizde, kendi sokaklarımızda yaşırdık, bir bakıma sokakta da sürerdi evimiz, çünkü kedilerden

⁴⁰⁸ A. e., 55.

⁴⁰⁹ A. e., 56.

bebeklere, kaldırımların taşlarından duvarların kerpiçlerine kadar, her şeyi tanırdık orada, bütün yüzleri, bütün oylumlarıyla tanırdık, tanımakla da kalmazdık, onlarla bütünlenirdik, onlarla dengelenirdik: Onlar bizi nedenlendirirdi, biz onları. Oysa burada, kentin bu yüz­süz sokaklarında, kendi kapımızın önünde de dursak, umutsuzca, amansızca nedensiziz, her şey beklenebilir bizden, bizim de her şeye hazır olmamız gerekir.”⁴¹⁰

Kentteki insan ilişkilerini de alabildiğine sahte ve düzeysiz bulur Vatandaş. Sözde arkadaş çevresinin yalancı entelektüelliğine tepki duyar. Onlar’ın Dostoyevski’yi Albert Camus’u dikkate almayan, küçümseyip geçen tavırları ile Kafka’nın K. adlı antikahramanından daha acınası bir halde olduklarını savunur. (s. 69) Vatandaş’ın sık sık modernizmin köşe taşı olarak kabul edilen bu isimlere başvurması, başkişinin antikahraman kimliğinin akrabalıklarını göstermesi açısından dikkat çekicidir. Böyle bir ortamda Vatandaş, marjinal bir kimliği benimser. Belli bir zümrenin ürünü olan ve kendini bu zümrelere beğendirmek için uğraşan entelektüelliğe karşıdır. “Bu bağlardan uzak”tır, onların yoluna sapmaktan kaçır, “çölde bir peygamber gibi” (s. 72) tek başınadır.

4.17. “Yaşarken Yaşamaz Garibin Biri”: Yaşar Yaşamaz

Aziz Nesin’in ilk kez 1948 yılında radyo oyunu olarak yazdığı, gördüğü yoğun ilgi üzerine yıllar içinde tiyatro, çizgi roman, televizyon dizisi ve sinema uyarlamalarını yaptığı *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*⁴¹¹, 1977’de de roman olarak yayımlanır. Eserlerini verdiği dönemde “popüler bir yazar”⁴¹² olarak tanınan yazar, kurgu kişilerini de çoğunlukla popüler olabilecek özelliklerle donatmıştır. Bu süreç, romanın başında yer alan “Yaşar Yaşamaz Kendi Öyküsünü Aziz Nesin’in Nasıl Yazdığını Anlatıyor” adlı kısımda başkişinin ağzından kurgunun bir parçası kılınarak aktarılır. Burada eserin yazım süreci kadar Yaşar Yaşamaz’ın ilham kaynakları, kişiliği, kazandığı ün de ortaya konur.

Bir mizahî roman özelliği gösteren eser, “1978 Mandaralı Roman Ödülü”nü kazanmıştır.⁴¹³ Yazar, kendi tutukluluk yıllarında, Osman Kuzeyli adındaki bir

⁴¹⁰ A. e., 66.

⁴¹¹ Aziz Nesin, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, İstanbul, Nesin Yayınevi, 1977. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴¹² Levent Cantek, “Aziz Nesin”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler*, İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 922.

⁴¹³ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 394.

mahpushane arkadaşının hayat hikâyesinden ilham alır. Nüfus müdürlüğündeki bir karışıklık yüzünden kendisine ve ailesine nüfus cüzdanı alamayan bu arkadaşını Yaşar adında bir karaktere dönüştürür.

Romanın başında Yaşar'ı cezaevinde, cezaevi mescidinden çıkmayan ve imamın peşinden ayrılmayan otuz yaşlarında biri olarak görürüz. Fakat çok geçmeden, imamı habersizce bir eroin kuryesi olarak kullandığı ortaya çıkar. Böylece onu ilk olarak trajikomik geçmişiyle değil, yaşadıklarıyla geçirdiği değişim sonrası büründüğü kimlikle tanırız. Bu kimliğiyle sahtekâr, dolandırıcı, saman altından su yürüten, her türlü değeri çıkarları için ayaklar altına alabilen, alaycı bir mahkûmdur. Romanın devamında, o zamana kadar “saf Yaşar” olarak bilinen başkişinin nasıl olup da böyle bir değişim geçirdiği yine onun tarafından hikâye edilir. Eserde “yaşarken yaşamazlığın öyküsü” (s. 115) hapisanede yaşananlar arasında akşamları bir tefrika roman gibi parça parça verilir.

Yaşar, o zaman kadar nüfus cüzdanı çıkartılmadığı için ilkokula kaydedilemez, nüfus müdürlüğüne kimlik çıkartmaya gidince kayıtlarda Çanakkale Savaşı'nda şehit olmuş görüldüğünü öğrenir. Haliyle evlenme, işe girme, çocuğuna kimlik çıkarma gibi resmî işlerde sürekli problemler yaşar. Buna rağmen ilerleyen yıllarda askere alınırken, vergi öderken, akıl hastanesine yatırılırken yahut hapse girerken söz konusu kimliksizlik göz ardı edilir. Bürokrasinin çarklarına ağır eleştiriler yönelterek ilerleyen roman, Yaşar'ın yaşadığını kanıtlama yolundaki uğraşları ve sonunda bozuk düzene uyarak yaşamaya başlaması ile örülür.

Güldürü ögesinin içinde yerleştirilen yoğun hiciv atmosferinde çizilen Yaşar karakteri Aziz Nesin'in dünyaya bakışını yansıtır. Kurationsızlığın kural olduğu yerde hayatta kalmanın yolunu arar. Sonunda kimliksizlikten ve başarısızlıktan, görünürde var olan fakat aslında uygulanmayan kuralları yerine getirmeye çalışarak kurtulamayacağını anlar. Böyle bir yaşayış içinde ezilmek yerine onları kendine uydurmayı öğrenir. Yaşar'ın kimliksizliğinde, yabancılaşmasında, başarısızlığında, ezilmişliğinde, yok sayılmışlığında antikahramanın özellikleri bir araya gelir.

Bir zıtlık çifti olarak Yaşar Yaşamaz ismi, eserin eleştirel niteliğinin bir işareti sayılabilir. Yazar başkişinin adını belirleme sürecinde gezintiye çıktığı bir gün rastladığı bir çingene çocuğundan esinlendiğini kaydeder:

“Karlar üstüne çıplak ayakla basan Çingene çocuğunun adı Yaşar... Öyle bir yaratık, bir insan yavrusu ki yaşıyor desen yaşamıyor... Yaşamıyor desen yaşıyor... Birden kafamda bir şimşek çaktı: ‘Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz’...”⁴¹⁴

Yaşar’ın kendi yaratım hikâyesini anlattığı kısmın sonunda o güne kadar gelen okur ve izleyici ilgisini “Nasıl hepimizde biraz Don Kişot’luk varsa, demek biraz da Yaşar Yaşamazlık varmış...” (s. 9) şeklinde gerekçelendirir. Aziz Nesin “Don Kişotluk”⁴¹⁵ benzetmesi ile bir yandan antikahraman kişinin referans noktasına işaret etmekte diğer yandan Don Kişot kadar evrensel bir klasik ortaya koyduğu iddiasını hissettirmektedir.

Yaşar, koğuşa geldiği ilk günde kimilerince “zibidi”, kimilerince “garip” (s. 29) olarak nitelenen yoksul ve çekingen biridir. İlginç hikâyesi ile mahkumların vakit geçirmek için çevresine toplandıkları “anlatıcı”dan boşalan yeri alır. “Ben hiç yaşamıyorum, hepten yokum.” (s. 30) diyerek başına gelenleri hikâye etmeye başlar. Bu anlatı büyük bir ilgi toplar ve roman, Yaşar’ın kimliksizliği üzerine anlattıkları etrafında örülür.

Yaşar’ın okula kayıt edilmesi için nüfus kâğıdı gerekir. Babası on iki yaşına kadar ona bir kimlik çıkarma ihtiyacı duymamıştır. Nüfus müdürlüğünde oğlunun 1915’te Çanakkale Savaşı’nda şehit düştüğü kaydı olduğunu öğrenir. Ne dese bu kaydın yanlışlığını düzelttiremez, memurlar ölü birine kimlik veremeyeceklerini söylerler. Böylece saçma kavramı ekseninde genişleyecek olaylar silsilesi başlamış olur. 1915’te dört yaşında olan Yaşar’ın savaşta şehit düşmüş olması saçmalığı evrak bilgisinden başka bir hiçbir şeye itimat edilmeyen devlet dairelerinde dallanıp budaklanır. Bu kayıtlara göre Yaşar 1986’da, babası 1897’de, 1904’te annesi doğmuştur. Bir tarih karmaşası içinde boğulan Yaşar için o günden sonra hayat bir yaşadığını ispatlama mücadelesine dönüşür. Bu süreçte gördüğü çifte standarda, “Kimi

⁴¹⁴ Nesin, **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz**, s. 7.

⁴¹⁵ Murat Belge, Don Kişotluk’un sözlüklerde geçen anlamlarını bir arada görmemizi sağlar: “Nedir Don Kişotluk? *Webster* ‘idealist ve tamamen gayri pratik’ demiş, İngilizce ‘quixotic’ sofatı için. *Oxford*, ‘yüce bir coşku ile hayalî idealler kovalamak’ diyor. Eski *Larouse*, komikliğinin yanı sıra idealizmini anlatmış uzun uzun. Sancho ile oluşturduğu kontrastı da vurgulamış ve bu iki kişinin İspanyol ruhunun iki cephesi olduğunu söylüyor. ‘Gülünç’, ‘Maskara’, ‘mecnun’, ‘budala’ demiyorlar. Ama Türk Dil Kurumu’nun 1988 tarihli baskısında biraz farklı bir vurgu görüyoruz: ‘Gereği yokken kahramanlık göstermeye kalkışma durumu’ denmiş ki, bunun Don Kişot’u iyi anlattığını, sanmıyorum. Aynı tanım MEB’in *Türkçe Sözlük*’ünde de var: ‘Gereksiz ve yersiz yiğitlik göstermeye kalkışma hali’ denmiş. Bunlara bakınca, ortada ‘kültürel’ bir farklılık olabileceği düşüncesi pekişiyor.” Belge, **Sanat ve Edebiyat Yazıları**, s. 358-359.

zaman yakama yapışıp yaşıyorsun diyorlar. Ama benim bir işim düştü mü, sen yaşamıyorsun, şehit düşmüşsün diyorlar. Yaşıyor muyum, yaşamıyor muyum, ben de anlamadım.” (s. 41) diyerek isyan etse de sesini kimseye duyuramaz.

Yaşar’ın adındaki zıtlık hayatı boyunca devam eder. Kayıtlarda, “hem şehit hem asker kaçağı” (s. 42) olarak görülmesi bunun bir örneğidir. Yaşar nüfus kâğıdı olmadığı için okula gidemez, fakat askere alınır. Burada kimliğine kavuşacağını umar. Askerlik yapmasının yaşadığını gösteren resmî bir kayıt olduğu için nüfus kâğıdı alabileceğini düşünür. Fakat kimlik alamadığı gibi bir de kimliksizliği yüzünden bire türlü terhis edilemez. Üstelik burada ortaya çıkan yeni bir kayıta “1935 yılında askerliğini yaptığı sırada Dersim harekâtına birliğiyle katılarak şehit olduğu” (s. 53) yazıyordur. Onun nüfus bilgilerindeki hatalı işlemler yüzünden “bir kez şehitliğe kanmayıp iki kez şehit olan nüfuskâğıtsız biri” (s. 57) olarak durumunu anlatmaya çalıştığı her yerde “deli” (92), “ipsizin biri” (s. 126) “avanak, zibidi” (s. 131) “sağalmaz bir avanak” (s. 155) gibi nitelemelere maruz kalır. Kendini, “yaşarken yaşamaz garibin biri” (s. 115) “zavallı” (s. 151) olarak tarif eder.

Yaşar’ın babası o askerdeyken ölür ve ondan kalan mirası alabilmesi için önce devlete vergi borcunu ödemesi gerektiği söylenir. Yaşar, borç bularak önce babasının bütün borçlarını öder, sıra mirası alıp kendi yaptığı borçları ödemeye ve kalan parayla evlenme hayalleri kurmaya gelince çarkın yönü bir kez daha değişir. Çünkü vergi borçlarını sorgusuzca Yaşar’dan alan devlet daireleri mirası verebilmek için onu bitmek bilmez bir evrak dolaşımına sokarlar ve kimlik isterler. İki yıl boyunca mirasın peşinde koştuktan sonra gecikme gerekçesiyle para devletin hesabına kalır. Dahası kimliğini çıkartmaya çalışırken başına gelen saçmalıklar sonucu akıl hastanesine kapatılır. Burada durumunu anlatmaya çalışırken söyledikleri deliliğinin ispatı sayılır. İşkence düzeyinde şiddete maruz kalır, hademe gibi çalıştırılır. Yaşar, burada başına gelenlere yaşadığını ispat edecek bir belge alabilmek umuduyla tahammül eder. Akıl hastanesinden de kimliği olmadığı için taburcu edilemez uzun bir süre. Bir doktor ona buradan kaçmasını ve kimliği için mahkemeye başvurmalarını salık verir. Akıl hastanesinden kaçarken bir parti mitinginin içine düşer ve kalabalıkla birlikte sürüklenir. Siyasileri sırtında taşıma yarışına giren halkın arasına karışır. Göze girip kimliğini çıkartma umuduyla siyasilerden biri sandığı bir garsonu sırtlanıp taşır, cebinde kalan üç beş kuruşunu da çaldırır. Sürekli olarak trajikomik hallere düşer.

Yaşar, varoluşunu iç dünyasında yaşadıklarıyla şekillendirmeye ve anlamlandırmaya çalışma düzeyinde bir bilince sahip değildir. Onun varoluş mücadelesi tamamen somut ve dış dünya ile ilgilidir. Bu haliyle entelektüel antikahramanlardan ayrılır. Eserin merkezindeki kimlik problemi de iç dünyasıyla meşgul antikahramanlardaki kimlik problemine benzemez. Çoğu antikahraman için kimlik uzaklaşmak yahut değiştirilmek istenen soyut bir nitelikken Yaşar için kazanılması hayat memmat meselesine dönmüş somut bir idealdir.

Eğitim almak, miras hakkından faydalanmak, evlenmek, iş bulmak gibi temel haklardan ve ideallerden dahi faydalanamayan antikahraman çarpık bir düzen içinde bütün eylemlerine rağmen etkisiz kalır. Komşusu Satılmış politikacı olmuştur, ondan iş ister. Ondan aldığı bir referans kartıyla İstanbul'a gidip bir müzede hademe olmayı umar, böylece Ayşe ile evlenebilecektir. Fakat bu işte de önüne çıkan saçma engeller yüzünden başarısız olur. İşsiz, parasız halde İstanbul'da kalır. Bir hemşerisinin akıl vermesiyle Ayşe'yi köyden getirip bir zengin konağında yatılı işe sokar. Nüfus kâğıdı olmadığı için kimse onu işe almaz. Bir tanıdığı ona ortaklık teklif eder, Ayşe'nin kazandığı parayla bir manav dükkânı açarlar, fakat bu adam onu dolandırıp kaçır, Yaşar bu adamla mahkemelik olur, fakat kimliği olmadığı için davayı kaybeder. Bu gibi olaylarla insanlara güven duygusu zayıflar.

Yaşar'inkine benzer bir nüfus kayıt hatası Ayşe'nin yanında çalıştığı Güher Hanım'ın başına gelir. O da kayıtlarda yirmi iki yaşında, asker kaçağı bir erkek görünüyordur. Yaşlı kadın zenginliği ve gücü ile bu yanlışlığı mahkemede düzelttirir. Bir süredir Ayşe ile onun hizmetinde köşkte çalışan Yaşar bu gelişme üzerine umutlanır ve kendi durumunun da düzeltilmesi için Güher Hanım'dan yardım ister. Fakat yaşlı kadın o güne kadar her şeyini teslim ettiği Yaşar'ın kimliksiz biri olduğunu öğrenir öğrenmez, aynı şeyin kendi başına da geldiğini unutarak onu bekçilik işinden kovar. Kimliksizlik, antikahramanı her yerde şüpheli ve tehlikeli bir insan sınıfına sokuyordur.

Romanın sonuna yaklaşırken Yaşar'inkine benzer nüfus kayıt hatalarından doğan sorunlarla boğuşan başka kişiler sahneye çıkartılır. Böylece kimlik probleminin Yaşar'ın özelinde bireysel bir sorun olmanın çok ötesinde toplumsal bir nitelik taşıdığı yönünde eleştirel bakış genişletilir. Yaşar, hamile olan Ayşe ile birlikte kalabilmek için bir ev kiralamak ister, fakat kimliği olmadığı için kontrat imzalayamaz. Bu arayışı

esnasında yaşlı bir adam ona acır ve evini kiralar. Bu adam da köşkün sahibesi olan kadın gibi nüfus kayıtlarındaki bir hata yüzünden mahkemeliktir. Kayıtlarda adamın yaşları kendisinden büyük üç çocuğu olduğu yazıyordur. Karısı bu saçmalığa inanıp ona boşanma davası açmıştır. Yaşar ile benzer bir kaderi yaşayanlar arasında Hayatî adını verdikleri oğlu da vardır. Onun da aynı şeyleri yaşayacağı babasının adının eş anlamlısı sayılabilecek şekilde adlandırılmasıyla sezdirilir. Çocuk doğunca Ayşe'nin ailesi onları affedip geri çağırır. Köylerine geri dönerler, Yaşar onun gibi sıkıntı çekmemesi için oğlunun kimliğini çıkartmaya nüfus müdürlüğüne gider. Burada onun ölmüş görünmesi dolayısıyla çocuğa da kimlik çıkaramayacaklarını söylerler. Artık sabrı taşan Yaşar memurlarla kavgaya tutuşur ve sonunda hapishaneye atılır.

Hapse girişine kadar yaşadıklarını anlatmayı tamamlayan Yaşar'ın çıkmasına az kalmıştır, cami imamı ile yaşadığı kavgadan dört gün sonra tahliye edilir. Saf ve mağdur biri olarak girdiği hapishaneden “birinci sınıf Karakaplı Nizami Bey” (s. 343) olup çıkar.

“Bir edebi metnin barındırdığı tarihsel toplumsal gerçekler ve insan tipleri yazarın dünya görüşüyle, sanata bakışıyla, siyasi eğilimleriyle anlam kazanıyor.”⁴¹⁶ Yaşar, Aziz Nesin'in mizahla eleştiriyi birleştiren bakış açısı içinde toplumda görülen sakatlıkların yansiyıcısı olur. Kendi hayatının aktörü olamamış, devlet dairelerindeki çarkların arasında varlığını ispat etmeye çalışan bir figüran olarak kalmıştır. Bütün eylemleri ve çabaları günden güne büyüyen bir saçmalık yumağında anlamsızlaşmıştır. Toplumda hüküm süren çarpık düzenin bir parçası olana kadar hiçbir konuda başarı elde edememiş, hiçbir amacına ulaşamamıştır. Hapishanede kendi hikâyesini anlatması bir anlamda onun kendine ve yaşadıklarına dışarıdan bakabilmesini sağlamış, böylece büyük resmi görmüştür. O zamana kadar yok sayılmış, ötelenmiş, kullanılmış biri olarak oradan oraya sürüklendiğini fark eden Yaşar, doğru yoldan hakkını aramanın hiçbir işe yaramadığını anlar. Bu farkındalık ondaki değişimin de anahtarı olur.

Roman boyunca toplumun ve kurumların her yönden eleştirisi ironik bir kurgu içinde mizahî bir tonda işlenir. Eğitim, sağlık, adalet, ticaret, yönetim, ekonomi, ahlak,

⁴¹⁶ A. Ömer Türkeş, “Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”, **Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler**, İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 846.

sosyal hayat vb. her alanda görülen yozlaşma, aksaklık ve çarpıklıklar Yaşar'ın hikâyesinin içine yerleştirilir. Yaşar, toplumun genelinin muhatap olduğu sorunları bir mıknaş gibi kendine çeker, dolayısıyla herkesin kendinden bir parça bulabileceği bir hikâyesi olur:

“Yaşar'ın anlattıklarını bu denli özenle, bu denli ilgiyle dinlemelerinin nedeni, anlatılanlarda kendilerini bulmalarıydı. Üç aşağı beş yukarı aynı olayları onlar da yaşamışlardı. Yaşar Yaşamaz'ın anlattıkları, onların ortaklaşa yaşantılarıydı. Sanki Yaşar Yaşamaz, herkesin derdini kendinde birleştirip, kendi derdi olarak anlatıyordu.”⁴¹⁷

Ölmeyi bile beceremeyen bir antikahraman olarak Yaşar'ın kimliksizliğinden sonra en çok öne çıkan özelliği başarısızlığıdır. Her konuda başarısız olmaktan, hiçbir amacına ulaşamamaktan yılgın bir halde hayata küser. Ne yaşadığını ispatlayabiliyor, ne iş bulabiliyor, ne Emine ile evlenebiliyordur. Bu halde intihar etmeye karar verir. Fare zehri diye alıp içtiği ilaç uyku ilacı çıkar. İkinci intihar girişiminde tren raylarına yatar, bu defa da tren haddinden fazla geciktiği için ölmeyi başaramaz. Üçüncü intihar girişiminde ocağın gazını açık bırakır, ne var ki ocaktan gaz gelmez. Ardından yine intihar için ceketini satıp bir bıçak satın alır, bir kahvehanede Ayşe'ye intihar mektubu yazarken polis baskın yapar ve bıçağını kaptırır. İp alır kendini asarken ip kopar. Bir arkadaşının tabancasını çalıp tetiği çeker, tabanca oyuncak çıkar. Bu trajikomik hal içinde Yaşar kendini kayıtsızlığa vurur:

“Anladım ki insanın şansı yoksa ölemiyor bile... Ben de o zaman kendi kendime,

- ‘Yaşar oğlum, ne yaşayabiliyorsun, ne ölebiliyorsun... Sen de boş ver, nerden incelirse ordan kopsun!’ deyip, odadaki arkadaşlardan birinden borç alıp, bir lokantaya daldım. Günlerdir ağzıma sıcak yemek girmemiş. Pastırmalı yumurtaya bayılırım. İki tabak pastırmalı yumurta yedim. Üstüne de makarna, sonra zeytinyağlı dolma... Aşçıdan çıktım, pastacıya girdim. İki de pasta yedim, işi tıkırında insanlar gibi. Oooh! Bir de gazete alıp parka gittim. Bir sıraya oturup gazetemi okumaya başladım. Dünya umurumda değil artık... Ne iş düşünüyorum, ne para...”⁴¹⁸

Mümkün olan her yolu deneyip ölemeyen Yaşar, lokantada yediği yemekten zehirlenir ve ölümün kıyısında hastaneye yetiştirilir. Bu zehirlenme sırasında baygın halde onu gören insanların hiçbiri yardım elini uzatmaz. Polisler bile kendi görevlerinin başka işler olduğunu söyleyip savuşur. Toplumdaki yozlaşma eleştirisi ile

⁴¹⁷ Nesin, **Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz**, s.141.

⁴¹⁸ A. e., s. 225.

siyasi eleştirinin iç içe geçtiği bu noktadaki halini Yaşar, “Ağlasan ağlanmaz gülsen gülünmez/Yaşasan yaşanmaz ölsen ölünmez” (s. 231) diyerek dile getirir.

Bütün hayatı başarısızlıklarla geçen Yaşar, babasının mirasını almak ve kimliğini çıkartabilmek için bir avukat tutar ve mahkemeye gitmiş, üç yıl süren davanın sonunda hiçbir şey elde edememiştir. Bu durumunu, “Okula giderken yaşamıyorum, askere alınırken yaşıyorum, terhis olacakken yaşamıyorum, babamın vergisini öderken yaşıyorum, mirasımı alacakken yaşamıyorum.” (s. 60) sözleriyle dile getirir. Para kazanabilmek için her yolu dener. Son olarak kendini yola arabaların altına atıp onlardan para koparmaya çalışırken gerçekten fena halde yaralanır. On gün komada kalır. Hapishanede bile kimliği olmadığı için diğer mahkumlar gibi el işlerinde çalışmasına izin verilmez. Akşamları sazıyla ozanlık yaparken bir leit motif halinde kara talihten yakını. Hayali, gayesi Yaşar Yaşamazlıktan kurtulup “Yaşar Yaşar” (s. 166) olabilmektir. Bunu sağlayabileceğini duyduğu Karakaplı Nizami Bey’in peşine düşer. Uzun süre onun gerçek bir kişi olduğunu sanır, diğer mahkumlar onu “saf oğlan” (195) olarak niteler. Oysa bu isim dolandırıcılıkta, evrakta sahtecilikte mahir olan kişiler için kullanılan genel bir adlandırmadır. Ona ulaşabilmek için başka mahkumların uşaklığını yapar, üç beş kuruşunu da elinden kaptırır. Bu haliyle “dangalak, enayi” (s. 197) diye alaya alınır.

Yaşar, Karakaplı Nizami’nin gerçek kimliğini öğrendikten sonra hapisten çıkmasına az bir zaman kala para kazanmanın da işlerini yoluna koymanın da yollarını kavrar. Önce aşçıyla ve heykелciyle anlaşarak küçük karlarla ticarete girer. Aşçı ortaklığıyla, mahkûm yakınlarına hediyelik eşya satışıyla başladığı işleri rehincilikten uyuşturucu alışverişlerine kadar vardırır. Yaptığı ticareti gizli tutarak kısa sürede zenginleşir, fakat bir yandan da kendisindeki yoksul görüntüyü korumaya özen gösterir. Bu noktada artık kendine bir kimlik edinme amacı anlamsızlaşmıştır. Şarlantanlık ve sahtekarlıkla rahat ve varlıklı bir yaşam sürebileceğini keşfeder. İlegal işlere bulaşır ve sembolik bir isim haline gelen “Karakaplı Nizami”nin (s. 123) kimliğine bürünür. Hapishaneye masum, mağdur, yoksul, ‘yaşamaz’ biri olarak giren Yaşar, suçlu, zengin ve ‘yaşar’ biri olarak çıkar. Böylece silik ve başarısız bir antikahramandan çıkarlarına göre hareket eden, toplumsal, etik değerlere ve kurallara kayıtsız bir antikahramana evrilir.

Yıldız Ecevit, Aziz Nesin için, “Toplumdaki tüm değerleri kendilerine çıkar aracı yapmaya hazır ‘zübükler’ ve onlar tarafından sömürülen çoğunluğun naif kimliğini işledi.”⁴¹⁹ der. Yaşar, sömürülen bu naif insanlardan biriyken Zübük’ün bir türevi olarak çizilen Karakaplı Nizami Beylerden birine dönüşür. Bu haliyle tek yönlü, değişmez özellikleri olan, tip düzeyinde bir antikahraman olmanın ötesine geçer.

4.18. “Kurban”: Melek

Pınar Kür’ün 1979 yılında yayımlanan *Asılacak Kadın*⁴²⁰, romanı, “Yalı Cinayeti” olarak gazetelere yansıyan gerçek bir haberden yola çıkılarak kaleme alınmıştır. Alemdar Yalçın, “romanın konusunu Pınar Kür’ün teyzesi Halide Nusret Zorlutuna’nın Edirne’de gözlemlediğini”⁴²¹ aktarır. Eserin içeri müstehcen bulunarak bir dönem yasaklansa da yazarın mücadelesi ile yeniden yayımlanmaya başlanmış, 1986 yılında ise sinemaya uyarlanmıştır. Romanın bir antikahraman olarak çizilen başkişisi, erkek hegemonyası altında nesneleştirilerek sadist eğilimlerin oyuncağı hâline getirilmiş bir kadın olan Melek’tir.

Roman, yetim bir köylü kızı olarak bir konak hizmetçilik yapan Melek’in aşışılama, şiddet ve tecavüzlere maruz kaldıktan sonra işlemediği bir cinayetle suçlanarak idama mahkûm edilmesi sürecini konu alır. Eser, Faik İrfan Elverir’in *Gece Yarısı Düşünceleri*, “Melek’e Hücrede Gelenler” ve “Yalçın’ın Yazdıkları” isimlerini taşıyan üç bölümden oluşur. İlk bölüm bir kadın düşmanı olan başsavcı Faik İrfan’ın Melek’i yargılama süreci üzerinden kendi geçmişine ve sorunlarına dönük iç monologları şeklinde düzenlenmiştir. İkinci bölümde, cinayet suçlusu olarak yargılanan bir genç kız olan Melek’in başından geçenler aktarılır. Üçüncü bölümde cinayetin asıl faili olan Yalçın’ın konakta yaşananları kendi penceresinden anlatımından ibarettir.

Roman, bir gazete haberi ile başlar. Bu haberde Melek’in sevgilisi Yalçın ile bir olup Hüsrev Bey’i öldürmekten idam cezasına çarptırıldığı yazıyordur. Melek,

⁴¹⁹ Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013, s. 390-391.

⁴²⁰ Pınar Kür, *Asılacak Kadın*, 25. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴²¹ Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı I: 1946-2017*, s. 369.

babasını küçük yaşta kaybetmiş, üvey babası tarafından çocuk yaşta İstanbul’da paşa soyundan gelen bir ailenin konağına hizmetçi olarak verilmiştir. Üvey babası her ay gelip kızın maaşına el koymaktadır. Melek, konağın sahibi Hüsrev Bey’in yatalak annesi Neriman Hanım’a bakar. Neriman Hanım, onu sürekli olarak aşağılayan bir kadındır. Melek ile karşılıklı birbirlerinden nefret ederler. Melek, o ölünce yapacak bir işi kalmadığı için kovulacağını düşünür.

Melek için ailesinin yanına dönmek, üvey babasından ve annesinden gördüğü şiddetin yeniden başlaması anlamına gelir. Bu ihtimali korku ile beklerken Hüsrev Bey onu nikahına alarak kendi cinsî sapıklıklarının oyuncağına döndürür. Başkaları ile yatmasını emreder. Melek ilk seferinde karşı koysa da kilitli kapılar altında dayak yedikten sonra tecavüze maruz kalmaktan kurtulamaz. Kısa sürede her söyleneni yapan bir canlı mankene döner.

Hüsrev Bey hemen her gece mahallenin kahvehanesinden para karşılığı peşine taktığı erkeklerin Melek ile ilişkiye girmelerini izler. Annesinin ve gençlik aşkının sandıklara kaldırdığı elbiselerini giydirir. Melek ise onun dediklerini birebir yerine getiren bir köle konumundadır.

Yalçın, konağın hizmetkârı Emsal Kalfa’nın oğludur. İlk gençlik yıllarında Melek’e platonik bir ilgi duymuştur. Yatılı okula başladıktan sonra konaktan uzaklaşmış, insan hakları, eşitlik vb. konularda bilinçlendiği bu dönemde konaktaki zengin yaşam karşısında ailesinin hizmetçi konumuna tepki duymaya başlamıştır. Artık çocukluğunda özendiği “konağın oğlu” rolü yerine “bu yozlaşmış düzenin” (97) düşmanı olan eşitlikçi genç rolünü benimser. Melek’e ilgisi duygusal ve cinsel olduğu kadar “ölüme yargılanmış” (s. 97) bir düzenden intikam alma güdüsü ile de bağlantılıdır.

Yalçın, olup bitenin farkına vardıktan sonra bir süre diğer erkekler gibi Hüsrev Bey’in peşine takılıp suça ortak olur. Daha sonra pişman olarak Melek’i bu zulümden kurtarmak için Hüsrev Bey’i öldürür. Onu alıp kaçmayı planlamıştır, fakat cinayetin kısa sürede ortaya çıkmasıyla ikisi de tutuklanır. Yargılama sürecinde Yalçın her şeyi kendisinin yaptığını itiraf eder. Başsavcı Faik İrfan Elverir bir kadın düşmanıdır. Cinayette dahli olmamasına rağmen Melek’i suçlu bulur, Yalçının itiraflarına ve şahitlere kulak tıkar.

“Melek kaderine ve başına gelenlerin hepsine razı ve çaresizdir.”⁴²² Mahkeme süreci boyunca kendisini tek bir sözcükle dahi savunmaz, başından sonuna susar. Roman cinayete yardımdan hüküm giyen Yalçın’ın, asıl fail ilan edilen Melek’in idam cezasına çarptırılmasına hezeyanları ile son bulur.

Eserin başkişisi olan Melek, eylemsizliği ve kurban kimliği ile öne çıkan bir antikahramandır. “Melek’e Hücrede Gelenler” bölümünde ben anlatıcı olarak sözü devralır. Bu bölümde hemen hiçbir noktalama ve imlâ kuralı uygulanmaz. Cümlelerin nerede başladığı, nerede bittiği güçlkle anlaşılır. Devrik cümle yapılarının da yoğun olarak kullanılması ile Melek’in anlattıklarını takip edebilmek zorlaşır. Bu yöntemle Melek’in konuşmalarına doğallık kazandırılır. Cahil, eğitimsiz biri olarak kendini ifade etme, insanlarla iletişim kurma noktalarındaki düzeyi bu dil kullanımı ile ortaya konur.

Melek, isim-kimlik sorunları olan bir antikahramandır. “Kimim ki ben” (s. 77) diye sorar. Kendini “biçare bir kızcağız” (67), “sahipsizin biri” (s. 80) “yetim, koruyanı kayıranı olmayan” (s. 80) nitelemeleri ile tanıtır. Tecavüzlere uğradığı dönemde ise “kahpenin âlâsı olmuşum” (s. 83) şeklinde yakınır.

Neriman Hanım’ın aşağılamalarına “sanki adım yok ancak munda mahluk pis köylü munda mahluk esasında munda da kendisi pis de kendisi” (s. 59) sözleri ile öfke duyar. Melek’in konakta hizmetçi kimliğinin ötesinde bir varlığı, adı yoktur. Bu isimsizliği, “Hüsrev Bey bile demez benim adımlı hiç kimse demez” (s. 85) şeklinde dile getirir. Bu yüzden Yalçın’ın ona ismi ile hitap etmesine şaşırır.

Hüsrev Bey’in karşısında bir köle gibidir. Onu bir fahişeye döndürür. Bir yandan da ona annesinin ve yıllar önce onu terk eden Fransız sevgilisinin kimliklerini yüklemeye çalışır. Gündüzleri annesinin, geceleri sevgilisinin kıyafetlerini giydirerek Melek’i bir canlı manken gibi kullanır. Annesi ve sevgilisi ile istediği gibi kuramadığı ilişkiyi onları kaybettikten sonra Melek’i kullanarak yeniden inşa etmeye çalışır. Ne var ki “Fransız tarih kitaplarını süsleyen resimlerdeki gibi giyinmiş bir kızın ağzında bir köylü sesi, köylü dili” (s. 113) vardır. Görüntüsü ile özü arasındaki ayrışıklık dikkat çekicidir.

⁴²² A. e., s. 371.

Yalçın'ın gözündeki Melek kimliği ise çocukluk yıllarından gençlik dönemine doğru giderek değişen bir nitelik gösterir. Melek'i "Öylesine bir kızdı ilk geldiğinde. İlgi çekmeyen, yalnızca gerekli işlere koşturulan, dağınık bir kız çocuğu. Kimliksiz. Kimliği merak edilmeyen. Aklıma bile gelmezdi adını sormak." (s. 98) sözleriyle hatırlar. Yıllar sonra ona bakışı değişir; bu kez ezilmişliği ve kadınlığını dolayısıyla yakınlık duyar. Diğer erkekler gibi o da Melek'e defalarca tecavüz etmiş, bu noktadan itibaren "kurtarıcı özne" rolünden "sözde kurtarıcı özne"⁴²³ rolüne geçmiştir. "Önce kapıcı ana babasının, sonra Hüsrev beyin, en sonunda da benim kurbanım oldu." (s. 104) dediği Melek'e karşı kendini suçlu hisseder. Onu sevdiğini iddia ederek cinayet işler. Fakat daha sonra ona sevgiden çok acıma duyduğunu kendi kendine itiraf eder. Melek, "kitaplarda okuduğu kavramların kişileşmişidir." "Somut. Ezilen, sömürülen, kurtarılması gereken." (143) bir simgedir:

"Hüsrev beyin her dediğini yapan. Arsız, kıskırtıcı, delirtici gülerken gözlerini kapayan. Hiç düşünmeyen, düşünme gereksinmesini duymayan hatta. Yalnızca yaşayan, acıya yargılı olduğunu kim bilir ne zaman benimsemiş olan... Nedense beni gereksindiğini sandığım. Benim tarafımdan kurtarılmayı beklediğini... Oysa ne kurtarılmayı ne de duruşmada dedikleri gibi kurtulmak için beni kullanmayı akıl edebilirdi Melek. [...] Çünkü düşünmezdi. Çünkü baskıya karşı çıkmamak üzere yetiştirilmişti. Bilmiyordu başkaldırabileceğini; baskıyı, zorbalığı yaşamın doğal bir ögesi bellemişti. Bu baskıyı erkeklerin kurması, her bakımdan kurması da doğaldı onun için. Çünkü güçlü olan onlardı, her şeye egemen olan."⁴²⁴

Ezme, ezilme meselesinde Melek Yalçın'ın cinsiyetçi yaklaşımını paylaşmakla birlikte kaderci bir tutum da sergiler: "ben bi biçare yetim kız olmayaydım edebilir miydi bana ettiklerini erkişi olaydım" (s. 87) diye düşünür. "ne çare alnımın yazısı buymuş kadere karşı gelini mi kadere asilik olu mu" (S. 87) sözleriyle edilgenliğini ve ezilmişliğini kadere bağlar.

Melek köle ahlakını benimsemiş, pasif ve insanlarla iletişimi emirleri yerine getirmek dışında sıfır noktasında olan bir antikahramandır. Onun savunmasızlığını ve sessizliğini Yalçın, geriye dönük olarak şöyle yorumlar:

"Hiçbir zaman hiçbir şey demedi zaten, benim ağzımdan çıkan kimi sözcükleri hecelemeden. Hüsrev beyin ağzından çıkanları, çabuk çabuk, gene anlamını bilmeden yinelemekten başka. Bir tek kez adını söyledi bana yalnızca. Melek, dedi. Bahçede.

⁴²³ Mine Nihan Doğan, "Metalaşan Bir Özne: Asılacak Kadın" **XIV. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiri Kitabı**, Bakü/Azerbaycan, 2019, s. 356. (Çevrim içi), https://www.academia.edu/43961966/Metala%C5%9Fan_Bir_%C3%96zne_As%C4%B1lacak_Kad%C4%B1n, 12 Ekim 2021.

⁴²⁴ Kür, **Asılacak Kadın**, s. 143-144.

Manolya ağacının altında. Benim adım Melek. Onu bile inanarak söylediğinden kuşkuluyum şimdi. Melek diye birinin varlığına inanıyor muydu? Susması Melek diye birinin varlığını kavrayamamasından mı? Şimdi birdenbire geldi aklıma bu. Öteden beri en anlayamadığım şey susması, hiçbir zaman hiçbir konuda özünü savunmaya kalkmamasıydı.”⁴²⁵

Melek, ilk tecavüz gecesinde Hüsrev Bey’den ve beraberinde getirdiği adamdan kaçmaya çalışsa da kilitli kapılar arkasında tecavüze ve şiddete uğramaktan kurtulamaz. Bu geceyi anlatırken daha çok bedeninde duyduğu acılardan söz eder; duygusal acı, nefret, üzüntü vb. geri planda, hatta yok düzeyindedir: “o ilk gece tevatür canım yandıydı uy anam oof gökyüzü başıma kopuyo sandım hançer saplıyorlar ciğerimi doğruyorlar” (s.57) Bu geceyi hatırladığı bir başka sefer, “kahpelik damgası” yediği için “gayri yaşamak sana haram” (s. 60) diyerek kendini denize atmayı düşündüğünü, fakat ölümden korktuğu için vazgeçtiğini söyler. Bu intihar fikri de şöyle bir hatırlanıp geçilir, üstünde durulmaz. Bu tutum ruhu alınmış bir beden gibi yaşayan Melek’in yabancılaşıma düzeyinin ne derece ileri noktada olduğunu gösterir. Kendisine, duygularına, çevresine, her türlü değer yargısına yabancı, kendi varlığının bilincine varmaktan uzaktır.

Melek için konaktaki hayat, annesinin dayaklarından kurtulduğu, küçük iki kardeşlerine bakmak zorunda olmadığı, akrabalarının şiddetinden uzak bir noktadır. Konakta hizmetçi olarak çalıştığı dönemde de, Hüsrev Bey’in nikahı altında bir genel ev kadını gibi kullanıldığı dönemde de bedenî yorgunlukları ve acıları ile meşguldür. Ailesinin yanına dönmek ile konakta kalmak arasında bir fark olmadığı için başına gelenleri sineye çeker. Hiçbir ideali, gelecek ümidi, şartlarını iyileştirme yönelimi yoktur. Bunları isteyecek bir bilinç gelişimine sahip değildir:

“kucağından itmesiynen yere yuvarlanınca böğrüne de bi tekme salladı ama tam oturtamadı fazla yakmadı canımı zati kendi eliyen acıttığını hiç bilmedim gücü kuvveti olmadığından mıdır o heriflere yaptırdığı herbiseyi o ilk seferinde hani kocakarının can verdiği gece başka o gece besbelli kendine malik değildi anasının öldüğüne yandığından değil altın altın deyi aklı başından gittiğinden kocakarının altınları var mıymış essahtan nereye saklamış ola hiç sözünü etmediydi bilse bilse Emsal Kalfa bilir.”⁴²⁶

Görüldüğü gibi maruz kaldığı şiddeti düşünürken olağan bir anıyı hatırlıyor gibidir ve bunun üstünde hiç durmadan akli bir başka anıya kayar. “Köle-efendi

⁴²⁵ A. e., s. 95.

⁴²⁶ A. e., s. 59.

diyalektiği üzerinden ilerleyen romanda kadınların haklarını düşünmeyi gereksiz kılan birer cinsel nesneye dönüşmesi edilgen kadın rolü yüklemesiyle gerçekleşir.”⁴²⁷ Melek için şiddet görmek, aşağılanmak, istismara uğramak gündelik yaşantısının bir parçası durumundadır. Eylemsiz ve tepkisizdir. Efendisine isyan etmek aklının ucundan geçmez. Kocakarı, üvey kardeşleri olan ikiz bebekler veya kedi yavruları gibi kendi karşısında güçsüz gördüklerine duyduğu nefret ve şiddet arzusu Hüsrev Bey’e yönelmez. Çünkü o “erkektir, güçlüdür, efendidir, zalimdir”; Ondan gördüğü zulüm karşısında “bu gibi zalıma karşı ne edilebilir de ki savuştun savuştuğunnan yakalamaz mı yakalar elbet zalımdan kaçılmaz ki” (s. 67) diye düşünür. Bu hâliyle Melek, köle ahlakını bütünüyle içselleştirmiş bir antikahramandır. Dolayısıyla mahkemede dahi kendini savunmayı düşünemez. Bu tepkisizlik karşısında savcı Faik Bey dahi şaşırır:

“Hiçbir şey demedi. Duruşma boyunca bir tek söz çıkmadı ağzından. Olacak iş midir. Görülmüş müdür böylesi. Hep bir şeyler söylemek için çırpınırlar. Sorduğunuzun on katını anlatabilmek için yırtınır dururlar. Zorla susturursun. Buysa hiç konuşmadı. Bütün sualleri cevapsız bıraktı.”⁴²⁸

Melek ise mahkeme heyeti karşısındaki suskunluğunu, “kimin önünde çıkarabildim ki sesimi bunca yıldır hem çıkarsam bile neye yarar” (s. 78) sözleri ile açıklar. Hüsrev Bey karşısında bir kurban konumunda iken “katil” ilan edilmiştir. Bununla birlikte saf ve iyi bir kişiliği yoktur Melek’in. Zulüm gördüğü annesinin üvey babası ile evliliğinden doğan ikiz bebeklerini konakta boğduğu kedi yavruları gibi boğmadığı için kendine kızar. Sık sık geriye dönük olarak kardeşlerini öldürmemiş olmasına hayıflanır. Hüsrev Bey’in yatalak annesine bakım görevi esnasında sürekli olarak aşağılanıp hırpalanırken bir yandan da “kocakarı”ya kendi pisliğini yedirir. Karşımızda geleneksel anlatılarda rastlamaya alışık olduğumuz türden ezilmiş fakat iyilikten yana, mağdur fakat şefkatli bir başkişi yoktur. Tersine şiddetin insanî yönünü yok ettiği, iyiliğe de kötülüğe de kayıtsızlaşmış bir antikahraman çizilmiştir:

“günde beş kez altına eder işin yoksa temizle dirseklerimecek bokuna battım pis kocakarının bir de pis elimi üstüne değmeyeceğmişim yemeğini kim yedirecek peki başka yanına yanaşan mı var *Pis pis dokunma bana, iğreniyorum senden! Git ellerini yıka da gel!* İnadına yumam ellerimi yesin kendi bokunu bana ne o benden iğrendiği kadar ben de ondan tiksiniyim her yanı akar kokar ağzına verdiğimin yarısını dışarıya akıtır zati dişi neyi de yok elimlen aldığımnan yeniden tıkiveririm ağzına ağız mı kuyu deliği mi o da başka ellerini temizce yıkadın mı bari? Göster bakayım. Baksa bile ne

⁴²⁷ Doğan, “Metalaşan Bir Özne: Asılacak Kadın” s. 357.

⁴²⁸ Kür, **Asılacak Kadın**, s. 15.

anlayacak gözü doğru düzgün görmez kaç kez yedirdim kendi bokunu baklava börek gibi yuttu altını sildiğim bezle ağzını da sildiğimi nerden bilecek bilse bile ne edecek.”⁴²⁹

Melek’in kötülükleri gücünün yetebileceği kişilere dönüktür. Hüsrev Bey ya da kendine tecavüz edenler karşısında onları öldürmeyi değil intihar etmeyi düşünür. Kendi davranışlarını “kızmak” olarak nitelerken Hüsrev Bey ve ortakçılarını “gerçek zalımlar” sınıfında değerlendirir:

“kızmayı ben bilirim bunlar kızmak bilmez bunlar kızmadan kıyarlar adama ben anamın ikiz bebelerine kızdım da kıyabildim mi kocakarıya kıyabildim mi fikrini kurdum yalan değil sıkıversem boğazını dedim ikiz bebelerin kafalarını kedi yavruları gibi sokuversem kovanın içine dedim de yapabildim mi bi işin fikrin kurmak başka o işi yapmak başka ben pıstım oturdum çünkü ben bi biçare kızcağızım ancak kızıp susmayı bilirim ikiz bebelerin saçlarını çekeçeki vermeyi kocakarının boklu bezini kendi ağzına sürmeyi bilirim gerçek zalımlık başka bunların zalımlığı kızmak ne olmadan neye kızacaklar ki herbişey ellerinde bunların zalımlığı sırf haz almak için”⁴³⁰

Bu hazzı paylaşanlardan biri olan Yalçın’ın kendisini sevdiğini söylemesinin, onu kölelikten kurtaracağını vadetmesinin de Melek’in gözünde hiçbir değeri yoktur. Onun için kendisine zulmeden Hüsrev Bey, ihtiyarlığına, fiziksel zayıflığına ve itidarsızlığına rağmen konağın beyi konumunda sahip olduğu güç ile “büyük adam”dır. (s. 56) Yalçın da Hüsrev Bey’in emri doğrultusunda Melek’le cinsel ilişkiye girdiği için diğerlerinden farklı değildir. Böylece Melek, “metalaşarak kendi isteğiyle hareket edemeyen, sürekli dış baskılarla yönlendirilen bir “haz nesnesi” halini alır.”⁴³¹ Sevgiyle hatırladığı tek kişi dedesidir. Onun dizine yatıp dinlediği türküler ve ninnileri unutamaz, bu onun tek avuntusudur. Hayatı boyunca sevgiyi yalnız dedesinden görmüş, başka kimse başını onun gibi şefkatle okşamamıştır. Her tecavüz gecesinden sonra, her korktuğunda, her çaresiz hissettiğinde dedesinin türkülerini kulağına çalınır. Melek bu türkülerini sessizce mırıldanarak yaşadıklarından uzaklaşmaya çalışır.

4.19. “Bir Nihilist”: Tezer

*Bir Düğün Gecesi*⁴³², Adalet Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar üçlemesinin *Ölmeye Yatmak* (1973) romanından sonra yayımlanan ikinci kitabıdır. 1979’da yayımlanan

⁴²⁹ Kür, *Asılacak Kadın*, s. 60.

⁴³⁰ A.e., s. 67.

⁴³¹ Doğan, “Metalaşan Bir Özne: Asılacak Kadın” s. 356.

⁴³² Adalet Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1979. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

eserde anlatı zamanı Ölmeye Yatmak'ın başkişisi Aysel'in ağabeyi, iş adamı İlhan'ın kızı Ayşen ile Tümgeneral Hayrettin Özkan'ın oğlu Ercan'ın 26 Kasım 1972 olarak tarihlendirilen düğün gecesidir. Solcu aydınların ideolojik ve bireysel açmazları, aile içi ilişkiler merceğinden ülke düzeyindeki siyasi, sosyal, kültürel sorunlara doğru genişleyen bir perspektifte ele alınır. 12 Mart döneminde solcu aydınlar ile bürokrasi ve askeriye arasındaki gerilimin, çatışmanın bireylerde yol açtıkları yabancılaşma, yalnızlık, parçalanma, kayıtsızlık gibi sorunlar ortaya konur.

Behçet Necatigil, *Bir Düğün Gecesi*'ni Ağaoğlu'nun "en çok ses getiren romanı", olarak anar. 1979 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü, 1980 Orhan Kemal Roman Armağanı'nı ve yine 1980 Mandıralı Roman Ödülü'nü alan romanıyla, Adalet Ağaoğlu Türk edebiyatındaki ayrıcalıklı yerini sağlamlaştırmıştır.⁴³³

12 Mart dönemi etrafında yazılan eserlerin "genellikle bir işkence ve kahramanlık edebiyatı"⁴³⁴ olarak kurulduğunu ifade eden Fethi Naci, bu toplumsal zeminin odak noktaya yerleşmesi ile "birey" in sesinin duyulmaz hale geldiği eserleri eleştirir. *Bir Düğün Gecesi*'ni "sevgisizliklerin, yıkılışların, kuşkuların, kaçışların, kendinden hoşnutsuzlukların romanı"⁴³⁵ olarak niteler. Tezer, Ayşen, Ömer ve arka planda Aysel'in öne çıktığı eser, büyük oranda iç monolog yöntemi ile kurulmuştur. Düğünün bütün gürültüsüne rağmen aslında herkesin kendi iç konuşmalarına daldığı ve mutsuz olduğu bir bağlam söz konusudur. Huzursuzluğu en derinden yaşayanlardan biri olan Tezel, kaçış psikolojisi her şeye yabancılaşmış bir antikahraman olarak çizilmiştir. Cemil Meriç ise Tezel'i "dişi bir Don Kişot" olarak tarif eder. Bu bütün karakterleri mutsuz olan romanın içeriğini "bir cenaze töreni kadar hüznün verici" bulur.⁴³⁶

Adalet Ağaoğlu, yaşadığı dünyanın ve toplumun meseleleri ile bireysel sorunları iç içe ele alan bir yazardır. Onun bu çift yönlü perspektifine Semih Gümüş şu sözleri ile dikkat çeker:

"Adalet Ağaoğlu tedirgin bir yazardır. Onun romanları derin bir tedirginlik duygusunun romanlarıdır denebilir mi? Çağcıl bir birey olarak, bunu romanlarının anlatım biçimine, diline ve biçimine yansıtmış, bir tür düşünce romanları yazmıştır. Çağcıl edebiyat, yaşanan ve kendinin de bir biçimde parçası olduğu çağcıl sorunları

⁴³³ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 66-67.

⁴³⁴ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 423.

⁴³⁵ A.e., s. 422.

⁴³⁶ Meriç, *Kırk Ambar*, s. 363.

dile getirirken, onları kendi yazınsal düzlemi içinde irdeleme kaygısından ötürü, romanda da yeni biçim arayışları içinde görünüyor.”⁴³⁷

Mustafa Ayyıldız, “1950’ler Cumhuriyet’in hem sebebi, hem sonucudur.”⁴³⁸ der. Cumhuriyet düzeninde doğan ve yetişen yazarların bu düzenle ilişkilerini geriye dönük eleştirel bir okumayla irdeledikleri bu yıllarda, Marksist yönelişler, Kapitalizm karşıtlığı gibi izlekler Varoluşçuluğun da etkisi altında bireyin sesini duymaya imkân verebilecek düzeyde işlenir. Bu eleştiriler ışığında Cemile Sümeyra ise *Bir Düğün Gecesi*’ni bireysel ve toplumsal anlamda “Bir Çözülüşün Romanı” olarak değerlendirir.⁴³⁹

Berna Moran, *Bir Düğün Gecesi*’ni 12 Mart romanından 1980 sonrasında öne çıkan birey ve biçim merkezli romana geçişin bir ürünü olarak niteler. Panoramik ve dramatik roman bir roman olarak değerlendirdiği eserdeki iç konuşma, anlatıcıyı silikleştirme gibi özelliklere dikkat çeker. Romandaki anlatıcı çeşitlenmesinde ve “bağımsız iç konuşma” yöntemini kullanmada Ömer’in “sunucu, betimleyici ve tanıtıcı” rolünü üstlendiğini söyler. Romandaki “yaralı, küskün ve yalnız” solcu aydınları arasında hikâyesi “en çarpıcı” olan kişinin Tezel olduğunu ifade eder.⁴⁴⁰

Romanın olay örgüsü bir başkışının hikâyesini takibe dayanmaz. Gelin ve damat tarafının akrabalarının anlatıcı kılındığı kısımlar ile Doğu, Batı arasında çoğu düzeysiz taklit olan çeşitli insan manzaraları verilir. Böylece yalnızca başkışiye odaklanan, yalnız onun bakış açısını ve sesini öne çıkaran, onun hikâyesinin sürükleyiciliğine bağlanmış geleneksel roman anlayışından çıkılmış olunur. Antikahramanla kurulan romanlarda sıkça gördüğümüz bir özellik olan başkışının eserin ağırlık merkezinden uzaklaştırılması yöntemi burada da karşımıza çıkar. Ömer’in herkesi görebileceği bir noktaya oturtulmasıyla düğün sahiplerinden davetlilere kadar pek çok kişi mercek altına alınır. Ayrıca dış gözlem, anlatıcı rolünün bu kişilere verilmesiyle doğrudan aktarıma dönüşür.

Düğünün ana gözlemcisi olan Ömer, cenaze törenine benzeyen bu düğünün romanını yazan kişi olmayı kurar. Tezel’e bu fikrini açar ve yazılacak roman hakkında

⁴³⁷ Gümüş, **Yazının ve Tarihin Bilinci**, s. 69.

⁴³⁸ Ayyıldız, **Yakın Dönem Türk Romanı ve Roman İncelemeleri**, s. 25.

⁴³⁹ Cemile Sümeyra, “Bir Çözülüşün Romanı: Bir Düğün Gecesi”, **Hece**, Türk Romanı Özel Sayısı C. 2, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 841-851.

⁴⁴⁰ Moran, **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3**, 33-40.

konuşurlar. Tezel, kendisinin de bir kişi olarak esere sokulmasını ister, fakat başkişi olmak istemez. Öte yandan Ömer, normalde gelinin, yani Ayşen'in başkişi olması gerektiğini, fakat bu romanın bir başkişisi olmadığını söyler. Romanda baştan sona bir kişinin hikâyesini ana kulvar yaparak ilerleyen bir olay örgüsü bulunmaz. Tezel, Ömer, Aysel, Ayşen, İlhan, Fıtnat Hanım, Müjgan Hanım gibi genişleyen bir daire içinde bir ailenin ve muhitin toplu olarak resmedilmesi esas kılınmıştır.

Tek bir başkişi etrafında şekillenmeyen, geniş bir şahıslar kadrosunu aynı anda sahneye dolduran roman, Tezel'in "İntihar etmeyeceksek içelim bari!" (s. 5) sözüyle başlar. Eserde devrimci sol aydınlarının burjuva düzeni karşısındaki tutumları, dayanışma ve çözümleri eleştirel bir bilinçle ortaya konur. Bu tabloda öne çıkan isimler Tezel, Aysel, Ayşen ve Ömer olur. Aysel, düğüne katılmadığı halde hakkında söylenenlerle bir merkez kişi düzeyinde diğer kişilere etkileri ile ana şahıslar arasına girer. Tezel ise eserin antikahraman kişisi olarak incelememizin merkezinde yer almaktadır.

Tezel, ablası Asel'in desteği ile Ankara'dan İstanbul'a Güzel Sanatlar Akademisi'nde okumak üzere gelen ve on yıldır İstanbul'da yaşayan bir ressamdır. İki evlilik yapmıştır, ikinci evliliğinden Kerem adında bir oğlu vardır. Dul bir kadın olarak tek başına yaşamaktadır. Solcu sosyalist arkadaş çevresi içinde 12 Mart döneminde eylemlere katılmış, göz altına alınmış, devrimci örgütlerin faaliyetlerine destek olmuştur. Süreç içerisinde canla başla sarıldığı davanın aslında yapay ve çelişkilerle dolu bir yapı olduğunun farkına varmış ve hayal kırıklığına uğramıştır. Marjinal bir kişiliğe sahip olan Tezel, sonunda insanın kendini hayatta hiçbir şeye bağlamaması gerektiği noktasında bir tepki geliştirerek nihilist bir bakış açısı geliştirmiştir.

Tezel'in ailesi solcu aydınların karşı cephesinde duran kapitalist burjuva tabakaya mensuptur. Ablası Aysel ile Tezel sosyalist aydınlar olarak bu ailenin birer parçası olmaktan uzak durma çalışırlar. Buna rağmen Tezel, annesini kırmamak için ağabeyi İlhan'ın kızının düğüne Ankara'ya gelir. Düğünün başından sonuna kadar elinden içki kadehi eksik olmaz ve eniştesi Ömer dışında kimseyle muhatap olmadan sıkıntı duyduğu bu geceyi geçirmeye çalışır. Bu esnada çevresini ve kendini eleştirel ve alaycı tutumla değerlendirir. Roman, Tezel ve Ömer'in Aysel'in gözüaltına alındığı haberi üzerine düğünü terk edip onu bulmak için yola düşmeleri ile son bulur.

Tezel “aile çemberinde adı sanatçıya çıkmış” (s. 12), İstanbul’da “serbez” (s. 13) bir hayat süren, otuz yaşlarında, “iyice ünlü bir ressam”dır. (s. 19) Eskiden “ailenin en güzel, en yetenekli, en çağdaş çocuğu” (s. 16) iken edindiği marjinal kimlik ve yaşantı ile aile içindeki genel profili, “yüzkarası, şıfıntı, alkolik” (s. 244) olarak değişir. Annesi onu “isyankâr” (s. 14) olarak niteler. Kendini komünistliği terk etmiş, nihilist olmaya çalışan biri olarak tanıtır. Tezer, küfürbaz, ağzı bozuk bir kadındır. “İçmeye başlayınca durduramıyorum artık.” (s. 54) diyen bir alkoliktir.

Tezer, aydın, sosyalist görüşlü bir abla ile burjuva ahlakını benimsemiş bir ağabeyin çifte etkisinde büyümüştür. “Bozkırlı bir çocuk” (s 47) olarak ablası Aysel’in desteği ile Ankara’dan İstanbul’a gelmiştir. Burada sol gruplarla ilişki kurmuştur. Ona hapis hanedeki işkenceleri belgeleyen mahkûm mektuplarını yurtdışına götürme görevini şevkle kabul eder. “Devrimcilere yardıma çabalayan bir devrimci yardımcısı” (s. 72), bir “ulak” (s. 73) olmaktan dolayı mutludur. Bu dönemde devrimci çevresinin gözündeki kimliğinin “kutsal bir varlık”, “Meryem ana”, “Olympos tanrıçası” (s. 70) düzeyine çıktığını hisseder. Fakat tam da bu görev esnasında harekete olan inancı Avrupa’da gördüğü umursamaz, menfaatçi tavırlarla sarsılır. İstanbul’da açtığı bir serginin ateşli devrimci gençler tarafından basılması, sanatını halkın sesi kılmamakla suçlanarak hakarete ve şiddete maruz kalması bir başka darbe olur. Tepkiselliği yüzünden, örnek aldığı Aysel ile araları açılınca kendini iyice yalnız hisseder. Kuşku ve güvensizlik duygusu günden güne artar. Eskiden herkesin kendi iyiliğini düşündüğünü sanan biriyken zamanla eleştirelliği ve kötümserliği benimser. Sol ideolojinin aktif bir üyesi olarak kendini var etmeye çabaları hüsrarla sonuçlanınca aidiyet duygusu zedelenir:

“Yirmi beşlerinde, çiçeği burnunda, elinden en iyi gelenle insanlığını ve ülkesini mek parmak yüceltmeye çalışırken sınırdışı edilmiş, yersiz yurtsuz bir vatandaş -ne vatandaşı canım-, sınırdışı edilmiş bir HİÇ olarak duydum kendimi. Hiçbir yerde oturma vizem yok. Nüfus kâğıdım yok. Pasaportum yok. Hiçbir şey yok. Sonu gelmez bir yolculuk...”⁴⁴¹

Ömer, Tezel’i “her türlü inançtan kirişi kırmış” (s. 104) olarak betimler. Franco Bifo Berardi, etiğin öteki’nin yakınlığı ile ilişkisine dikkat çekerek “Etik davranış, mutlaka bir dayanışma hissi, bir topluluğa, bir yeryurda, ortak bir kadere ait olma

⁴⁴¹ Ağaoğlu, **Bir Düğün Gecesi**, s. 46.

anlamına geliyor, ortak bir gelecek için ortak bir arayış arzuluyordu.”⁴⁴² der. Tezel bu ortak kader bilincini ve öteki’nin samimi yakınlığını yitirmenin verdiği sarsıntı içinde eskiden sahiplendiği etik değerleri terk eder. Tezel, “Yunan tragedyalarında bütün belalar nasıl baş kahramanın üstüne yığılırsa, çağdaş tragedyaların baş kahramanı gibi bütün gülünçlükler de benim başıma gelmiş.” (s. 58) der. Sol çevrelerde aradığı bağlılığı ve samimiyeti bulamaz:

“İnsanlar arasında durmadan mikrop gibi yayılan bir hastalığın bunalıtı bu. Kuşku ve güvensizlik. Bunları böyle böyle düşünmek zorunda kalışım... Yoklaya yoklaya yaklaşmak herkese. Şu anlamda ya da bu anlamda... Adımları hesaplı atmak. Yüreklere hesaplı açmak. Açık olmamak. Her gün biraz daha kapanmak. Her gün biraz daha köstebekleşmek, tilkileşmek, böcekleşmek...”⁴⁴³

Tezel’ göre “köstebekleşmek, tilkileşmek, böcekleşmek” çağın insanları ittiği vasıflardır, Bu halde kendine “Ne oldu benim özgür kişiliğim? Ne zaman tarumar olup gitti?” (s. 74) diye sorar.

Yabancılaşma romanda bireylerin yaşadıkları ana sorunlardan biridir. Necatigil, *Bir Düşün Gecesi*’nde yer alan bunalım içindeki küçük burjuva karakterlerin “başta sevgisizlik olmak üzere, kendinden hoşnutsuzluk, kuşku ve kaçış türünden bir dizi psikolojik açmaz cenderesinde bunalış”⁴⁴⁴ içinde olduklarını söyler. Bu özellikleriyle roman, antikahraman niteliklerini çeşitli boyutlarda yüklenmiş kişileri barındırır. Düşün Batı özentisi, dejenere bir topluluğu bir araya toplar. Nuriye’nin Nuriş, Ayten’in Eytın olarak anıldığı, “dün tarhana kararken bu gün ansızın pokere oturuvermiş eller” (s. 9) arasında Tezel kendini yabancı hisseder. Fıtnat Hanım, “Tezel’i elmaslarımızmış neymiş, hiç alâkadar etmez.” (s. 128) diyerek onun bu insanlardan biri olmadığının altını çizerek. Tezel “Çevrelerinde herkes ne yapıyorsa bunlar da ille onu yapacaklar.” (s. 36) dediği bu insanların yozlaşmasını görür; “yaşama fukaraları” (s. 5) olarak adlandırdığı bu tip insanları “zincire vurulmuş bir[er] kürek mahkûmu”na (s. 9) benzetir. Bu çevreyi kendi yozlaşmasının üstünü örten, toplumdan uzaklaşmasını gerekçelendiren bir araç olarak kullanır. “Kendi kişisel tarihinden kaçmak, bireyin varlığının eksilmesi anlamına gelebileceğinden, onun kendisini ifade ettiği nihilistliğin aslında tam bir kimliksizliğe, değersizliğe denk

⁴⁴² Berardi, *Kahramanlık Patolojisi*, s. 182.

⁴⁴³ Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*, s. 72.

⁴⁴⁴ Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, s. 66.

geldiği söylenebilir.”⁴⁴⁵ Ankara büyüdüğü şehirdir, fakat geçmişle bağlarını koparma eğilimi yüzünden şehirle ilgisini keser:

“Gerçekte hiç bir bağım yok o kentle. Hiç bir gözyaşım ya da kahkaham. Son yıllarda oraya her gidişimde aile bağımın bir ilmiği kopa kopa, her dönüşümde ardımda bir iki yok bıraka bıraka o kentten boşaldım.”⁴⁴⁶

Tezer’in kendini hiçliğe atma eğiliminin bu ifadedir bu. Hiçlik anlayışı “olumsuzlamayı bir edim olarak kurar.”⁴⁴⁷ Olumlu her tür yargıdan kaçan Tezer, ailesine olduğu kadar aile kavramına da yabancılaşmıştır. Özellikle anneliğe karşı tepkisellik düzeyinde bir tavır içindedir. İkinci kocası Oktay, kendini devrimci hareket içinde gören, ailesinin maddi manevi desteği ile yaşayan bir gençtir. Tezel, kaynana ve kayınbabasının gölgesi altında süren evliliği boyunca kocasıyla “profesyonel devrimcilik” (s. 52) oyunu oynamış ve sıkılmıştır. Emzikteki çocuğunu hastayken kayınvalidesine teslim edip Taksim’e eyleme koşar kocasıyla. Çocuğu ile bağ kurmaktan özellikle kaçınmış, boşanırken henüz üç yaşlarında olan oğlunu babasına bırakmıştır. Çocuk doğurmuş olmayı “en büyük yanlışlarından biri” (s. 26) olarak görür. “O çocuğu niye doğurdum ben? Öf” (s. 27) diye kendine kızar. “Ben kendi anamı bile alıştırdım benden bir şey beklememeye. Benim oğlan, ne güzel işte, ana takıntısı diye bir şey bilmeden büyüyecek.” (s. 27) der. Çocuğunun ondan hiçbir beklentisi olmamasını ister. Anneliğe olduğu kadar evlatlık duygusuna da yabancılaşmıştır. Annesi ile yaptığı iç diyaloglarda, “Sana kendimi sevdirecek hiç bir şey de yapmadım ki. Hiç bir şey de yapmayacağım... Hiç bir şeyinle ilgilenmedim, ilgilenmeyeceğim.” (s. 54) diyerek bu yönünü açığa vurur. Tahammülsüzlüğü ve sevgisizliği herkese dönük bir hal almıştır. Otobüste bir çocuğun ağlamasından rahatsız olur ve içinden ona “geber inşallah” (s. 50) der.

Tezer yalnız burjuva yaşamına değil, solcu aydın ve eylemcilerden oluşan çevresine de yabancılaşmıştır. 1970’lerin ateşli devrim savunucuları arasında, eylemlerde polis şiddetine maruz kalmış biriyken o günlerin davasına da dava inancına da inancını yitirmiştir. “Savaş gönüllüsü olma”yı (s. 26) terk ettikten sonra büyük bir bunalım içinde kendini içkiye vermiştir.

⁴⁴⁵ Aslan, “Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama”, s. 204.

⁴⁴⁶ Ağaoğlu, **Bir Düşün Gecesi**, s. 61.

⁴⁴⁷ Sartre, **Varlık ve Hiçlik**, s. 62.

Tezel'in hiçlik duygusu ile iç dünyasını herkese kapatır. Yeniden hayal kırıklığına uğramamak için herkesle iletişimini kesme yoluna gider. Öyle ki kendi iç seslerine bile kulak tıkar: “Kendime bir şey anlatmak istemiyorum. Hele benim beni anlamamı hiç istemiyorum.” (s. 28) der. Antikahramanın paradoksal kayıtsızlığı içindedir: “Ardarda kopa kopa kopacak tek şeyi kalmamış olduğunu algılamanın hüznü. Hüzün duyulması gereken her şeyden hiç hüznün duymama” (s. 62) halini yaşar. Bu durumun onu derin bir yalnızlığa iter. Aysel’e yolladığı mektubun sonuna “Her Şey Hiç. Tek Gerçek Yalnızlık” (s. 64) yazar. On yıldır yaşadığı İstanbul’da arayabileceği, içini dökebileceği tek kişi gelmez aklına. “Çaydanlığın içinde bile kendisine çözülebileceği[m] birini ararken” (s. 68) ağlar. Fakat yalnızlığını da hiçlik duygusunda boğmaya çalışır. “Yok anam yok. Duygulu falan değilim. Bencilim bencil! Defolsunlar başımdan!” (s. 31) der.

Kayıtsızlık Tezel’in nihilist olma yolunda sarıldığı ana tavidir. *Bir Düğün Gecesi*’ni “toplumsal çözülüşün ağır bastığı bir dönemde, umarsız ve yalnız bireylerin umarsız ve yalnız bireylere bal bağlama çabalarının romanı”⁴⁴⁸ olarak değerlendiren Fethi Naci, Tezel’in söz konusu kayıtsızlığı ve yalnızlığı yaşarkenki eleştirel bakışa dikkat çeker. Tezel’in her şeyi, herkesi kötülemeye, yerleşik değerleri yıkmaya odaklanmış biri olarak marjinal bir antikahraman örneği oluşturduğu görülmektedir.

İçki Tezel için bir dayanak ve kaçış noktası haline gelmiştir. “Yokum ben. Duruyorum. İçiyorum. İçebilmek için turistik resimler yapıyorum. Ne suç biliyorum, ne ceza. Ne seviyorum, ne nefret ediyorum.” (s. 28) der. Kendini olabildiğince duygusuzlaştırmaya çalışır:

“Meğer nihilist olmak komünist olmaktan da zormuş!” (s. 29) der. Nihilist olma yolunda biraz daha ilerlemesi gerektiğine inanır. “Kimse için ah, vah etmez oldum. Kendime hiçbir görev vermiyorum. Evet efendim, kendime de acımiyorum. Bir tek görevim var: Akşamüstleri içkimi içebileceğim bir yerlere çıkabilmek.”⁴⁴⁹

Her türlü etik ve insanî değeri reddetmiş, nihilist anlayışa tutunmaya çalışan bir tavır içindedir. Düğündekileri gözlemlerken “Demek bunlar hâlâ tutunacak bir yer, ayaklarını basacak bir toprak istiyorlar! İçkini içersin, hiçliğe bakarsın” (s. 21), sözleriyle hiçlik duygusunu ortaya koyar. Tezel bir kayıtsızlık aracı olarak içkiye

⁴⁴⁸ Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, s. 422.

⁴⁴⁹ Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, s. 29.

sığır, düğün boyunca aralıksız içer, insanlara başka türlü katlanamaz. İnsanların siyasi ve ideolojik tutumlarını şartlara göre hiç tereddüt etmeden değiştirmelerini eleştirir. “Yitirilen inançlar”ın yerine öteki’ler gibi “acilen yarım yırtık yeni inançlar” (s. 22) koymaktansa hiçliği ve kayıtsızlığı yeğler. Fakat bir yandan da “Benim anarşizmim de öyle yarım yırtık” (s. 29) der. Değiştiremediği, etki edemediği düzen karşısında “Makinalar senin elinde olmadığına göre seni senin hiçliğin paklar ancak.” (s. 22) diyerek içine kapanır.

Ne geçmiş ne gelecek onu ilgilendirir. Bohem bir hayatı benimsemiştir.⁴⁵⁰ Geçmiş ile hesaplaşma güdüsünü rafa kaldırmaya çalışır. “Anımsamaktan kaçmayı bile boş ver. Bunu boş vermedikçe hiçlik yolunda bir adım daha atamazsın.” (s. 30) der. Kimseye hesap vermeden, kimsenin sorumluluğunu almadan yaşamak ister. Kahramanın çevresindeki insanları ve olayları şekillendiren taşıyıcı fonksiyonunu reddeden bir antikahramandır. “Şimdi hiçbir şey koymuyor artık. Yalama oldum. Tükettim.” (s. 48) diyen Tezel’in nihilist çizgideki ilerleyişi sanata yaklaşımını da etkiler. Her şeye boş verdiği dönemde eski estetik, toplumsal değer ölçülerini bir kenara bırakıp sadece para kazanma amacıyla turistlere onların beğeneceği oryantalist resimler yapmaya başlamıştır. Eskiden tablolarına her fırça darbesiyle bir anlam yüklemeye çalışırken artık sanatını yalnız maddi kazanç aracı düzeyine indirger.

Tezel’in bir reddiye halini alan hayatı onu eylemsizliğe ulaştırır. Kendini, “zararsız bir anarşist”, “bütün eylemi içki kadehlerini dinamit gibi içine boşaltan biri” (s. 95) olarak niteler. Bir şeylerin düzelmesini istemeyecek kadar her şeyden bıkmış görünür: “Hiçbir şey olmasın. Hiç kimse bir şey yapmasın. Çünkü ben kimseye bir şey yapmayacağım” (s. 24) der.

Tezer, çelişkiler ve paradokslarla dolu bir antikahramandır. “Ümidim ümitsizliğimdir. Mutluluğum mutsuzluğumdur.” (s. 38) sloganları ile yaşar. Kendini hiçbir düşünceye, mekâna, çevreye ait göremez. “Ben bir şeyin iki yarısıyım.” (s. 30) der, önüne gelen “ya şu ya bu” şeklindeki kalıpların dayatılmasına “Ne o, ne bu!” diyerek cevap verir

⁴⁵⁰ Gazi Berber, “Türkiye’de Seçkinlerin Dönüşümü: 1960-1980 ve 1980-2000 Arası Dönemde Türk Romanında Küçük Burjuva Aydın (Tutunamayanlar, Bir Düğün Gecesi, Kara Kitap ve Yüz: 1981 Romanları Çerçevesinde)”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2012, s. 116.

Tezel'in çelişkileri inançsızlık iddiasında, ailesiyle bağlarını bütünüyle kopardı iddiasında kristalleşir. Dar zamanlarında “tanrı”ya sığınır. Fakat bu sığınma hali de oldukça çarpıktır. Sergisini sabote eden devrimci gençlerin karşısında ne yapacağını bilemediği zaman, “Tanrım, tanrı mısın neysen, -yoksun ya- eğer yerini tutacak başka bir şey varsa, peki öyle olsun, sen varsan, koru resimlerimi!” (s. 43) diyerek bir güvenli liman arar. Ailesini umursamıyor gibi davranır ama o gece için aldığı kıyafetiyle düğünde hazır bulunur. Öte yandan bunu yaptığına pişmandır. Pişmanlığıyla boğuşmak yerine “sen öyle aile vırvırlarına kafa yoracak biri misin be?” diye sorar kendine ve içten içe “Aldırma. Düşünmek yasak!” (s. 23) telkininde bulunur. Ailesiyle ilişkisindeki bu çelişkili kayıtsızlık hali ülkenin toplumsal meseleleri karşısındaki tutumunda da geçerlidir. Aile muhitindeki dejenerasyon ile toplumsal dejenerasyon arasında bağ kurar: “Aile gibidir ülke.” (s. 23)

Tezel kendini zorlayarak nihilist, kayıtsız biri olmaya çalışır: “Kimselerin ölüsünü, sevdiğin mevdüğünü düşünemem. Ben benimkileri bile düşünmemek için nice büyük savaşlar vermekteyim.” (s. 61) Antikahramanın savaşı kendisiyledir. Düğündeki bürokrasi ve tüccar kalabalığı içinde kendini “nişanları sökülmüş, rütbeleri çıkarılmış eski savaş kahramanlarına” benzetir. (s. 86) “Adı Huzur olan sürekliliği”ni (s. 67) terk etmiştir. Romanın sonunda Ömer onu, “intiharın eşiğinde değil, sessiz bir ölümün değil, ıldırının eşiğinde bir Tezel” (s. 318) olarak niteler.

Romanda Tezel aracılığı ile aydın eleştirisi yapılır: “Burunlar altı karış havada, özgürüz, özgürüz artık diye diye, Boğaz kıyılarında, Kumkapı meyhanelerinde, Akademi avlularında; gündüzleri denize karşı hep, geceleri kutu, karanlık köşelerde, vatana yeni doğmuş hür çocuklar pozuyla” (s. 48) yapılan toplumculuk alaya alınır. “Bunalımcılık, munalımcılık” (s. 48) oynayan bu kitlenin üniversite yıllarında bir parçası olmuştur. Menfaatin her şeyin önüne geçtiğini görmenin yol açtığı uzaklaşma ve özölme halinin öfkesini ana dolayımılayıcısı olan Aysel’e yansıtır. Aysel’in dik durma iradesine ve direniş bilincine kızar. Bu yönüyle Aysel’e karşı örtük bir kıskançlık içindedir:

“İnatçı salak! Sırtına inancını yüklenmiş, onunla birlikte yaşamasını sürdürebileceği yere doğru koşup duyuyor. şurda önü tıkanı mı, hadi bakalım yeni bir iz, yeni bir kanal. Danaburnu ordusunun burnu sağlam üyesi. O burun da ne burunmuş ya! Sürt sürt aşınıyor. Vur vur kırılmıyor. Sahi be, şu Aysel’i öldürebilseydim, kökünü kazıyabilseydim, kendim de o bir türlü tamamlayamadığım hiçlik tahtına kurulup

rahat ederdim ya. Geride artakalan küçük bir kuşkuyla hâlâ ‘ne olduk, ne olacağız?’ diye -çok derinden- sorup durmazdım kendi kendime. İkide bir, hadi yaşlı anamı üzmemeyim, hadi bunca uğraşı arasında Aysel’i bir de ben uğraştırmayayım gibisinden miymıntılıklara yakalanmazdım.”⁴⁵¹

Aysel direniş bilincinin ve entelektüel sorumluluğun bir sembolü olarak onu yanına çağıran bir noktada algılanır. Aysel’in “Acıyı yenmeliyiz Tezel’cim. Acının bizi yenmesine izin vermemeliyiz.” (s. 39) diyen sesine yabancılaşır.

Roman boyunca *Ölmeye Yatmak*’ın başkışisi Aysel’i Tezel, Ömer ve Fıtnat Hanım’ın gözünden farklı cepheleri ile tanırız. Aysel, mücadelecı, yılgınlığa düşen kardeşine her zaman destek olmaya çalışan, onun güçsüzlük ve savruluşlarını dengelemeye gayret eden, ona sevgi ve ilgiyle yaklaşan, kendini isyan ve hiçliğe atmasına kızan bir abla olarak çizilir. Toplum ve aile çevresinde itibarlı bir konumu vardır. Tezel ise onun kendine mal edemediği için iyimserliğini ve iradesini “delilik” ve “kendini kandırma” (s. 39) olarak görür. Onun da kendisi gibi “alaşağı olmasını” ister. (s. 25) Onun düşüncelerine bağlı kalamaması, içten içe onun gibi olmak istediği halde olamaması, ona düşmanlık duymasına yol açar. Bu yüzden içine düştüğü sıkıntılı durumların, yalnızlığın yükünü “vicdan azabı” (s. 65) olarak nitelediği Aysel’e yükleyen bir mektup yazar:

“O zaman nasıl oluyor da Hep’in peşindesin... Sürekli olarak? O bütün sevginin, o bütün insanın peşindesin ha? Beni inançsızlığımdan kuşkuya düşüren sensin. Kendi kendime yalanlar söylemek zorunda bırakan, yeniden inançlara sıvanmak zorunda bırakan sensin. Senden kurtulmak tümüyle her şeyden kurtulmak olurdu. O mektupta ne dediğimi çok iyi biliyorum: ‘Kop artık yakamdan!’ Sanki o yakaya ikide bir yapışıp, ‘Aysel imdaat!’ diyen ben değilim. (...) Sana olan sevgim de, katır gibi ayaklarının üstünde dikilip duruşuna duyduğum hayranlık da bana yük.”⁴⁵²

Çelişik duyguları ile öne çıkan bir antikahraman olan Tezel, bütün kayıtsızlık çabalarına rağmen ilgi, sevgi, inanma, dayanma ihtiyacı içindedir. Aysel’den artık bu yaklaşımı göremediği için ona öfke duyar, onu “bir canı, insan umudunu katleden biri” (s. 91) olarak niteler.

Aysel’i, annesi üzerinden de tanırız. Gençlik yıllarında, kendi ayakları üzerinde durma kararlılığı, maddi anlamda kimseden bir yardım beklememesi, evlenirken geleneksel mantık içinde çeyiz ve düğün istememesi, gelinlik giymemesi gibi tutumları annesi tarafından eskiden beri yadırganmıştır. Halkçı, sosyalist görüşleri

⁴⁵¹ Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*, s. 31.

⁴⁵² A. e., 77.

dolayısıyla pervasız bir burjuva olan ve onu “vatan haini” (s. 131) olmakla suçlayan kardeşi İlhan’la hep çatışmalı olmuştur. Yeğeni Ayşen de tıpkı Tezel’in gençlik yıllarında olduğu gibi bocaladığında Aysel’e müracaat eder. Aysel de ona “Bu günlerin bir de yarını var, değil mi? Bu günler yarına ağdığında ne olacak? Asıl o zamanı korumak gerekiyor. Şimdiden... Serinkanlılıkla...” (s. 273) şeklinde nasihat eder.

Ömer ise Aysel’in “katır diretkenliği” içinde “kendi kendinin savcısı olmayı fazla ileri götüren”, (s. 281) haline kızar. İlkeleri ve dik duruşu içinde ona yaklaşamaz bir hale gelir. İlişkilerindeki sorunlar, cinsel hayatlarını da kapsayan bir şekilde büyür. “Kıyamet kopsa çalışarak mutlu kılıyor kendisini” (s. 282) diyen Ömer, “Nerden buluyor bu işleri, o mutlu olma yollarını? Neden intihar etmiyor?” (s. 282) diye geçirir içinden. Tezel gibi o da Aysel’in ölümünü arzular, çünkü o da Tezel gibi Aysel’in kendine ve düşüncesine inanmış, sağlam duruşuna öykünür. Aysel, çevresinde devrimci ideolojinin taraftarı, savunucusu olarak “çökmez” (s. 284), örnek insan konumundadır. Bu konuda yirmi yıllık kocası Ömer’den bile şüphe duyar. Ömer ondan “kendinden başka kimseye verecek hesabı bulunmayan” (s. 96) biri olarak söz eder. İki arasında yirmi yıllık evlilik yıpranmış bir ilişki halini alsa da onun hayat karşısındaki dirayetine hayranlığı değişmemiştir.

“Yüreğini oyup önüne koymuş. Beynini çıkarıp eline almış. Görebildiği bütün kötü urları, kılçıkları, tozları, geçmişin biriktirdiği, tarihin yığıldığı nice hastalıklı hücre varsa hepsini, elbet bir gözün görebildiği, bir mikroskobun seçebildiği oranda tek tek cimbızla ayıklamış.”⁴⁵³

Ölmeye Yatmak’ta otel odasında Aysel’in kendisi, geçmişi ve ilişkileriyle hesaplaşması ve bu hesaplaşmadan sonra hayat karşısındaki tutumu *Bir Düşün Gecesi*’nde böylece özetlenir. Daha önce “Anna Karanina ya da Madame Bovary gibi ölmeye yattığı”⁴⁵⁴ otelden kendisiyle hesaplaşmasını olumlu şekilde sonuçlandığını ve aydın mesuliyetini yüklenmiş olarak çıktığını görürüz. Aysel’in roman boyunca çizilen portresi onun Tezel gibi, bir antikahraman olmadığını ortaya koyar.

⁴⁵³ A. e., s. 96.

⁴⁵⁴ Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak*, 21. Bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008, s. 23.

4.20. “Hasta”

Tezer Özlü’nün ilk romanı olan *Çocukluğun Soğuk Geceleri*⁴⁵⁵ 1980 yılında yayımlanır. Eser, “Ev”, “Okul ve Okul Yolunda”, “Léo Ferré’nin Konseri” ve “Yeniden Akdeniz” olarak isimlendirilen dört bölümden oluşur. Otobiyografik özellikleri ile öne çıkan eser, isimsiz bırakılan bir antikahraman olan başkişinin çocukluğundan yetişkinliğine uzanan psikolojik ve varoluşçu sorunlarla dolu hayatını, yazarın deyimiyle “Batı kültür ve eğitiminin yarattığı şoku”⁴⁵⁶ konu alır.

Öğretmen bir anne babanın kurduğu askerî disiplin ve rutin içinde, sevgisizlik ve baskı ile büyüyen başkişi, çocukluk döneminden itibaren bunalımlı bir kişilik geliştirir. Daha çocuk sayılacak bir yaşta intihar girişiminde bulunur. Bir psikiyatri kliniğine yatırılır. Bir Alman lisesinde rahibe kıklıklı öğretmenlerden eğitim alır, fakat buradaki düzeni içselleştiremez. Dostoyevski romanları okumaya başladığı dönemde çevresine karşı iyice yabancılaşır. İki kültürün etkisi altında ilk gençlik yıllarından itibaren davranışları ve düşünceleri ile kendini kısıtlayan, bir kalıba sokmaya çalışan her şeye karşı bir tavır alır.

Bir ara Berlin’e gider, burada da yalnızlık duygusundan kurtulamaz. Döndüğünde yeniden psikiyatri kliniğine yatırılır. Sevmediği bir adamla evlenir, fakat çok zaman geçmeden kocasını aldatır. Psikolojik buhran içinde Ankara’dan İstanbul’a döner. Ardından yine psikiyatri koridorlarında gezmeye başlar. Özgürlüğünü yaşadığı çeşitli cinsel ilişkilerle kendine ispatlamaya çalışır, toplumun ahlak düzeni ile her anlamda çatışır. Bir yandan da 12 Mart döneminin ağır baskı atmosferinden bunalır.

Tekrar eden ağır psikiyatrik tedavi süreçleri yaşayan başkişi, zaman zaman güneye iner ve burada doğanın iyileştirici gücüne sığınır. Roman başkişinin ikinci evliliğini yapmış, çocuk sahibi olmuş bir kadın olarak varoluşunu cinsellikte bulan düşünceleri ile son bulur.

Aynı zamanda romanın anlatıcısı olan başkişi, çocukluk yıllarından itibaren çevresi ile uyumsuz, marjinal özellikleri olan, özgürlük talebini her türlü toplumsal

⁴⁵⁵ Tezer Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, 37. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020. (Eserden yapılan alıntılarda künyesi verilen basım kullanılmış, kısa alıntılar için dipnot yerine metin içinde sayfa numarası verilmiştir.)

⁴⁵⁶ Tezer Özlü Kırıl, “Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, Haz.: Sezer Duru, 3. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 177.

normun üstüne yerleştiren, intihara eğilimli, uzun yıllar psikiyatri kliniklerinde ağır tedavi süreçleri yaşayan, çevresine ve benliğine yabancılaşmış bir kadındır.

Başkişi isimsiz bir antikahramandır. Bunun ötesinde romanda yer alan diğer kişilerin de çoğunun adı yoktur. Bir iki isim kısaltması ve lakap dışında kimsenin adına yer verilmez. Başkişinin annesi, babası, çocuğu, kocaları, sevgilileri isimleri ile tanıtılmaz. Bu isimsizlik tercihi eserin modernist bir yönelişle “Geleneksel romanda mutlaka görmeye alışkın olduğumuz insanın köklerine, gerilerine, tarihi bakmayışı”nın⁴⁵⁷ bir boyutudur. Söz konusu tercih isim, kimlik, kişilik kavramları arasındaki ilişkiyi bilinçli olarak silikleştirir:

“Ad, bir kişiyi, bir varlığı, bir nesneyi anlatmak, anımsatmak ve başka kişilerden, varlıklardan, nesnelerden ayırıp belirginleştirmek için yararlanılan sözcüklerdir. Bunlar arasında toplum tarihini ve kültürünü aydınlatan kişi adlarının önemli bir yeri vardır. Kişi adları, kullanıldığı dönemin dinsel ve siyasal inançlarını yansıtan bir özellik de taşır. Bunun yanı sıra adlarla insanların kaderi arasında gizli bir bağın ve ilginin olduğuna da inanılır. Ayrıca adlara bir kutsallık yüklenmesi de eski dönemlerden günümüze kadar ulaşmış bir olgudur. Kutsallık konusunu anlatan ‘El-esmâ tenzilü mise’s-semâ: Adlar gökten inmiştir.’ anlamında bir atasözü bu durumu çok güzel anlatır. Ad verilirken dinsel, tarihsel ve kültürel etmenlerin yanında, ailenin çocuktan isteklerini, dileklerini ve beklentilerini anlatan duyguların da öne çıktığı görülür. Buna bağlı olarak insanların kişilikleri ve kimlikleriyle taşıdıkları adların anlamları arasında sanki bir paralellik olduğu düşünülür. ‘İsmiyle müsemâm: Adıyla adlanmış, adının anlamının özelliklerini taşıyan’ sözü bu durumu ve adların insanlar üzerinde psikolojik etkilerinin olduğunu anlatan eski bir deyimdir.”⁴⁵⁸

Varoluşsal bir bunalım ve yabancılaşma içinde çizilen ve başkişinin isminin eser boyunca geçmemesi onun kimlik-kişilik sorunsalı içinde kaybolmuş olduğunun göstergelerinden biridir. İsmi yerini “hasta” (s. 46) “deli” (s. 50) gibi nitelemeler almıştır. Yazar kimliğinin “akıntıya karşı yol alan yalnız insan”⁴⁵⁹ olmayı gerektirdiğini dile getiren Tezer Özlü bu romanıyla, marjinal, yalnız, başarısız, psikolojik olarak ruhundaki bunalımı taşıyamayan hem kendi ben’i hem de aileden başlamak kaydıyla bütün bir toplum ve uygarlık düzeni ile hesaplaşma halinde bir antikahraman örneği vermiştir.

Gaston Bachelard’ın *Mekânın Poetikası*’nda evin bir çocuk için koruyucu niteliğine yaptığı vurguyu ele alır ve bu koruyuculuğu sorgular. Evin “sığınak”

⁴⁵⁷ Leylâ Erbil, “Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri” **Tezer Özlü’ye Armağan**, s. 36.

⁴⁵⁸ Cem Dilçin, **Adlar Sözlüğü**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014, s. ix.

⁴⁵⁹ Tezer Özlü, “Akıntıya Karşı”, **Yer Yüzüne Dayanabilmek İçin**, Haz.: Sezer Duru, 12. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021, s. 110.

konumunun büyüme sürecinde, erginlenme sancıları arasında bir “engel”e dönüştüğünü ortaya koyar.⁴⁶⁰ *Çocukluğun Soğuk Geceleri*’ni bu deneyimin bir yansımasıdır. Başkişi için çocukluğunda annesine sokularak uyuduğu geceler onu soğuktan olduğu kadar yalnızlıktan da koruyan bir niteliktedir. Fakat büyüdükçe “seyahat eden, büyük kentlere gidip (bu) gelen insanlara” (s. 8.) özenmeye başlar. Sisler Bulvarı’nı okur ve “uzak limanların özlemi”ni duyar. (s. 11). Küçük, dar ve sessiz bir düzende süren bu hayatı geride bırakmak ve “gitmek, gitmek, gitmek, gitmek, gitmek...” (s. 16) ister. Yabancılaşma süreci “ev”de başlamıştır. Başkişinin hayatı, “çok kentli bir duyarlılık türü gerektiren ‘yabancı’ olmayı ön koşul sayan bir yolculuk”⁴⁶¹ olarak sürecektir.

Nurdan Gürbilek ise “Memur Çocukları, Ev Ödevleri, Pazar Öğledensonraları”⁴⁶² adlı makalesinde Tezer Özlü örneği üzerinden ev-evsizlik, yol-yolculuk ve bireysellik-yurttaşlık ödevlerinin çakışma ve çelişkilerini ele alır. Evin taşıdığı anlamın değişmesini Gürbilek şöyle ifade eder:

“Her çocuk er geç aynı şeyi yaşar: Bir zaman gelir, onun için ev olmaktan çıkar ev. Ne erken çocuklukta olduğu gibi keşfedilecek bir dıştır artık, ne de dış dünyaya karşı sığınılacak bir iç. Tam olarak ne zaman yaşarsınız bunu: Evin dışarıya karşı bir sığınak olduğu kadar bir engel de olduğunu fark ettiğimiz an mı? Evin geçici, ana-babamızın güçsüz, ölümlü olduğunu sezdiğimiz an mı? Yoksa evin bize bir iç dünya bağışlarken aynı zamanda büyük bir iç sıkıntısı da verdiğini, bir iç dünyası olmanın bedelinin bu iç sıkıntısı olduğunu fark ettiğimiz an mı?”⁴⁶³

Çocukluğumuzun en önemli mekânı olan evin, gelecek yaşantımıza miras bıraktığı duygular, izlenimler ve imgeler antikahramanlar için çoğunlukla olumsuz, kötü, sınırlayıcı, baskıcı nitelikler taşır. Tezer Özlü, evi böyle bir anlam ekseninde taşır romana. Yolculukları, bir daha uğranılmamak üzere geçilen istasyonları, bir daha görme ihtimali çok düşük olan insanları, tek gece kaldıktan sonra çekip giderken hiçbir bağ hissetmeyeceği otel odalarını sever. Evin çağrıştırdığı her türlü bağlayıcılık, süreklilik, sorumluluk, kapalılık, durağanlık, tekdüzelik, kuralcılık, bağlılık onun antikahraman roman kişisi tarafından reddedilir.

⁴⁶⁰ Bachelard, *Mekânın Poetikası*, s. 69-105.

⁴⁶¹ Fatih Özgüven, “Her Kentte Yabancı Bir Yazar: Tezer Özlü’nün Üç Kitabı”, *Tezer Özlü’ye Armağan*, s. 85.

⁴⁶² Gürbilek, *Ev Ödevi*, s. 59-75.

⁴⁶³ A. e., s. 63.

Öğretmen bir anne babanın çocuğu olarak “askerî düzen”i (s. 7) andıran bir disiplin içinde, her şeye hâkim olan bir tasarruf, çalışma, görev ve itaat anlayışıyla yaşanan çocukluğu anlatır Tezer Özlü. “Anlatıcının anne babası ve onların çevresi orta sınıf burjuva hayatının tüm sıkıcılığıyla donatılmıştır.”⁴⁶⁴ Bu kurallar dünyasından bir daha geri dönmek üzere kaçmak, uzaklaşmak isteyen, bu “sığınak görünümlü hapishane”ye öfke duyan başkişi, yaşamın canlılığını sokaklarda bulur. Nefes almanın yolu evi terk etmektir. Sokaklarda hiç kimseden sorumlu olmadan, hiç kimseye hesap vermeden, “herhangi biri” olarak yaşamayı arzu eder. Pazar günleri bütün ailenin eve toplandığı günlere katlanamaması, orta halli memur bir ailenin hayat düzeninden nefret etmesi sürekli olarak uzaklara gitme arzusunun perçinler. Onun rutine, belirlenmiş kalıplara göre yaşamaya duyduğu tepki Aylak Adam’ın “Pazar günleri pazarlık yaşamalarını kuşanırlar, çarşambaları çarşambalık!”⁴⁶⁵ sözleri ile dile gelen yabancılaşmasıyla kesişen bir noktadadır. Yersizyurtsuzluk özlemi içinde büyür. İleride çocukluğunu, “O yıllar öldü. O yılları bize öldürecek biçimde yaşattılar.” (s. 24) sözleri ile ölümle bağdaşık bir noktada hatırlayacaktır.

Yabancı bir misyoner okuluna kaydedilen ve burada dokuz yıl eğitim gören antika hramının baskı karşısındaki içsel karşı koyuşu burada da devam eder. “Kendisi de Avusturya Kız Lisesi’ne giden Tezer Özlü, anlattıklarında kişisel deneyimlerinden beslenirken spesifik ayrıntılarıyla belli bir okulu anlatıyor görünse de bu kişiseliliğin ötesine geçerek hepimizin yaşam deneyiminde yer tutan, tıpkı aile gibi bireyi disipline etme amacındaki toplumsal bir kurum, yapı olan ‘okul’u anlatmaktadır.”⁴⁶⁶ Yatılı kaldığı bu okul da onun için bir “kapatılma mekânı” olarak verilir. “Yapılar arasına sıkışmış küçük avlu, açık havaya çıkabileceği(miz) tek yer”dir.(s. 18) Bu avlu, yüksek taş duvarlar ile örülüdür. Bir hapishane gibi tasvir edilen okulda başkişinin tutsaklık psikolojisi derinleşmeye devam eder.

Başkişinin buradaki kaçış noktası kitaplar olur. Özellikle Dostoyevski’nin romanlarından etkilenir. “Bu romanlar yaşadığımız dünya ile ne kadar bağdaşıyor.” (s.

⁴⁶⁴ Seval Şahin, “Çocukluğun Soğuk Geceleri’nde Anlatı Stratejileri ve İdeoloji”, **“Gülebilir miyiz Dersin?”: Tezer Özlü Kitabı**, Der.: Feryal Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 183.

⁴⁶⁵ Atılın, **Aylak Adam**, s. 101.

⁴⁶⁶ Hilâl Aydın, “Toplumsal Cinsiyet ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik ve Kadın”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, s. 322.

21) der. Antikahramanlarla örölü Dostoyevski romanları ile kurduğı bu yakınlık dikkat çekicidir. Görüştüğü ya da yakınlık kurduğı insanları entelektüel düzeylerine bakarak seçer. Okumayan, okuduklarıyla çevresinde süren düzeni ve varoluşunu sorgulamayan, dahası marjinal bir bilince sahip olmayan kişilere alabildiğine uzaktır. Başkişi bu özellikleri ile yazarın “kozmpolit kültür sahibi”⁴⁶⁷ olma niteliği ile örtüşen bir profildedir. Dayatılan öğretilere karşı çıkma hâli, eğitim hayatına da yansır:

“Almanca, İngilizce, Latince. Goethe. Schiller. Rus-Alman savaşları. Karlofça-Pasorofça Antlaşmaları. Fen bilimleri. Sayıların kökleri, köklerin kareleri. Tüm dünya ülkeleri. Tüm dünya ülkelerinin savaşları. Ne alıp ne sattıkları. Türk yazınının en anlaşılmayan örnekleri. Nasıl yuttas olunabileceği. Askerlik görevleri. Savunma. Müslümanlığın koşulları. Faust’un özü. Bulutların oluşması. Ezberlenen şiirler, ezberlenen sözcükler, ezberlenen formüller... Bütün öğrendiklerimi unutmak istiyorum.”⁴⁶⁸

Kurallar dünyasından kaçış onu bohem bir hayata çeker. Burada yazarın ağabeyi Demir Özlü ile içinde bulundukları bohem çevre romana yansır.⁴⁶⁹ Leyla Erbil’in “yeni insanın ne olup ne olmadığına kendi içinden bakmak isteyen bir yapıt”⁴⁷⁰ olarak değerlendirdiği romanda başkişinin marjinal bilinci ve yaşantısı özellikle toplumda bir tabu olan cinsellik konusunda keskinleşir. İlk cinsel deneyimini sekiz on erkeğin uyuduğı, koğuşa benzer bir hostel odasında adını bile bilmediğı bir erkekle yaşar ve onu bir daha görmez.

Behçet Necatigil, genç kızın varoluşsal problemler içindeki durumunu, “baskılardan, uyuduğı kurallardan, törelerden sıkılan”, özgür olmak, dilediğince yaşamak isteyen”, fakat bunu başaramayınca “ölüme gidip gelmiş” sözleri ile tasvir eder.⁴⁷¹

Kendini giderek daralan bir çember içinde yaşadığını hisseden başkişi, hayata “yaşansa da olur, yaşanmasa da.” (s. 12) noktasında bir kayıtsızlıkla bakmaya başladığı bir anda intihar girişiminde bulunur. Hastaneye yetiştirilip kurtarılır ve bir psikiyatri kliniğinde uyanır. Klinik tedavi merkezi olması ile değil daha çok bir “kapatılma

⁴⁶⁷ Leylâ Erbil, “Yazarın Ülkesinde Bir Gezinti ya da ‘Burası Bizi Öldürmek İsteyenlerin Yurdu...’”, **Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar**, Haz.: Leylâ Erbil, 11. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 13.

⁴⁶⁸ Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, s. 29.

⁴⁶⁹ Nihan Bozok, Meral Akbaş, “Çocukluğun Soğuk Gecelerini Soğutan Bugünde Sesini Arayan Bir Kadın: Tezer Özlü”, **“Gülebilir miyiz Dersin?”: Tezer Özlü Kitabı**, s. 61.

⁴⁷⁰ Erbil, “Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri”, s. 36.

⁴⁷¹ Necatigil, **Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü**, s. 109-110.

merkezi” olmasıyla eserde yer eder. Hastalar, “Buradan çıkılmaz! Gideceğini sanan delidir!” (13) sözleri ile başkışıyi korkuturlar. Klinikler ve yatılı okul üzerinden Michel Foucault’un “büyük kapatılma”⁴⁷² olarak nitelediği durumun bir yansıması verilir. Modernleşen dünyada normalin dışında kalan, üretim mekanizmalarına istenildiği gibi sokulamayan kişilerin hasta, suçlu vb. sıfatlarla toplumdan nasıl izole edildiğinin altı çizilir.

Kapalı mekânlarda yaşadığı baskılar onu dış mekânlara yakınlaştırır. Bu yakınlık ona flanör bir yan kazandırır. Uzun şehir yürüyüşleri yapar. Adım adım İstanbul’u yaşar, kent ve insan manzaralarını izlerken “içindeki kıpırdanışları dinler” (s. 25) Böyle zamanlarda akşamları eve dönmek istemez:

“Odun depolarının yanından, tren istasyonunun altından geçiyorum. Ayakkabılarımın altında taşınması güç çamurlar birikiyor. Eve dönmek istemiyorum. Ama kararan gökyüzüyle birlikte, evin sönük ışıklarına, gerilimli, rahatsız havasına dönmek zorundayım.”⁴⁷³

Ailesinin yaşadığı “gecekondu mahallesi”nde boğulur; Galata, Tepebaşı, Taksim muhitinde ise nefes aldığını hisseder. Asırlık pastaneleri, tiyatro binaları, sinemaları, meyhaneleri, insanların birbirine kayıtsız kalabalığı, geniş kaldırımları, yoğun trafiği ile Beyoğlu ona özlemini duyduğu bohem hayatı vadediyordur. Kendisi gibi ağabeyi de burada arkadaşları ile bohem bir hayat sürer. Tam bir flanör gözüyle dolaşır:

“Bu semtte sokaklar çok sessiz. Yazmak istiyorum. Ama her zaman yaşamın günlük hareketliliklerini yeğliyorum. Caddelere çıkmak, doymak bilmediğim sokaklara bakmak, yeni köşeler keşfetmek, yabancı insanları seyretmek, doyumsuz yaşamı gözlerimden yüreğime indirmek istiyorum.”⁴⁷⁴

Kendini ancak kimsenin ona kural koyamayacağı, yabancılarla dolu dış mekânlarda özgür hissedebilmektedir. Okulu bitirince eve dönmek, baskılardan kurtulmak için ağabeyinin arkadaşları arasında ona ilgi duyan biriyle evlenir. Evliliği özgürlüğün kapısı, “çocukluğun soğuk geceleri”nin (s. 30) sonu olarak görür.

Antikahramanın kayıtsızlığının, marjinalliğinin ve yabancılaşmasının yansıdığı bir başka sahne bu evlenme sürecinde izlenir. Tensel hazlar ve özgürlük

⁴⁷² Foucault, **Büyük Kapatılma**.

⁴⁷³ Özlü, **Çocukluğun Soğuk Geceleri**, s. 25.

⁴⁷⁴ A.e., s. 33.

kaygısı ön plandadır. Evliliği bir hayat arkadaşlığı olarak görmez. Kendi çıkarlarını koruyabileceği en uygun hareket evlenmek olduğu için böyle bir adım atar:

“Onunla yeniden buluştuğumda bir başka erkekten gebeydim. Çocuğu aldırıldığı gün, bana kırmızı karanfiller getirdi. Sabaha dek elimi tuttu. Demek onun için büyük bir sevgiyim. Böylesi bir sevgiye gereksinme duyuyor muyum? Hayır. Yalnızca bir erkeğe gereksinme duyuyorum. Üç, dört yaşından beri bir erkeğe gereksinme duyuyorum ve artık yanımda bir erkek olmadan uyuyamıyorum. Bu adamla yatınca eksiksiz bir boşalma duyuyorum, ama sonunda salt bir boşluk. Bir anda karamsarlığa düşüyor, umutsuzlukla baş başa kalıyorum. Sevişme yolculuğu, coşkusu, ölüm isteğiyle bitiyor. Bunun için ondan kaçmalıyım. Ama ailemle de kalamam ki.

[...]

Garip bir evlenme töreni. Üç dört arkadaş var. Sarhoşum. Nerede olduğumu bilmiyorum. Neden evlendiğimi bilmiyorum. Sevmeden evlendiğimi derinden duyuyorum. Nikâh memurunun söylevini bir güldürü izlemiş gibi dinliyorum. Gülüyorum.”⁴⁷⁵

Evlenip Ankara’ya taşınır, bir süre burada yaşar. Kocasını ile arasında hiçbir duygusal bağ kurmaz. Kocasını da ona olan eski duyarlılığını terk eder, fiziksel olarak faydalanabileceği bir beden olarak görür. Bir süre sonra iş için Paris’e gider. İkili arasındaki evlilik ilişkisi cinsel ya da ruhsal uyumdan uzaktır. Evlilik öncesinde son derece serbest fikirli olan koca, evlilikte bir tutum sergiler. İkili arasındaki ilişki bir “tekel sorunu”⁴⁷⁶ etrafında kısa sürede çıkmaza girer.

Başkışı kocasını ile bir daha aynı evi paylaşamayacağını anlar ve ona bir mektupla ayrılmak istediğini yazar. Kocasını ayrılmak istemez, onu vazgeçirmek için evine döner. Fakat karısını başka biriyle evinde yemek yerken bulur. Buna rağmen ayrılmamak için yalvarır. Gece, kocanın kovulması ve başkışının genç sevgilisi ile aynı yatağa girmesiyle son bulur. Bu sahne Sevgi Soysal’ın antikahramanı Tante Rosa’yı anımsatır. Tante Rosa da askerden dönen kocasını tarafından başka bir erkekle basılır, buna rağmen suçlu kocasıymış gibi onu kovar. Bu iki antikahraman, toplumun ahlakî normlarına karşı çıkışlarıyla ortak bir noktada buluşur.

Çocukluk yıllarından itibaren başlayan varoluşunu cinsel hazlarla mutluluğa ulaştırma yönelimi, ilerleyen hayatında da devam eder. Romanın sonunda uzun psikolojik tedavilerden sonra iyileşmiş ve ikinci evliliğini yapmış bir kadın olarak göreceğimiz başkışının odağında yine iki insanın cinsel birleşmesi olması bu

⁴⁷⁵ A. e., s. 41-42.

⁴⁷⁶ Michel Faoucault, **Cinselliğin Tarihi**, 10. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020, s. 420-428.

yönelimin altını bir kere daha çizer. Bu noktada romanın, “İki insanın sarılarak geçirdiği bu sarsıntı özü olmalı evrenin. Sonsuza dek varan, var eden, yaşatan, yaşamı ileri çağlara doğru devreden bu birleşme...” (s.65) cümlesi ile son bulması anlamlıdır.

Başkişinin cinsellikten sonra özgürlüğünü hissettiği bir diğer nokta flanör gezintilerinde tespit edilir. Ne var ki bu gezintiler çok sürmez, psikolojik sorunları akıl hastalığı boyutuna varır. Kısa fasılalarla yıllar boyu hastanelerde, kliniklerde yaşamak zorunda kalır. Durumu giderek kötüleşir, “büyük kapatılma”nın ağırlığını iliklerine kadar yaşar:

“Hastane çeşitli yapılardan oluşuyor. Ortada büyük bir bahçe var. Burada karnabahar, lahana, karalahana, yeşil salata gibi kış sebzeleri ekili. Kentin ortasında, eski Fransız yapıları, demir parmaklıklarla kapanmış küçük hücre pencereleri ve sessizliği ile ortaçağa varan bir sebze bahçesi içindeyim. Gelip geçenler de zamanı, yılı, günü yansıtacak nitelikte kişiler değil. Yavaş yürüyen hastaları. Küçük adımlar atan bunaklar. Zayıf, solgun hademeler, beyaz önlüklü, siyah pelerinli doktorlar, lacivert uzun giysili rahibeler. Hepsi eski, cansız, yavaş ve sessizler. Sanki dışarıda, hemen şurada elli metre ötedeki tahta kapının dışında Şişli’nin kalabalık, insan ve trafik dolu caddeleri uzanmıyor da, sessiz, boş dağların yamaçları yükseliyor ve ardında geniş bomboş bozkırlar var. Öylesi bir sessizlik.”⁴⁷⁷

Hayattan hem fiziken hem manen soyutlandığı uzun bir dönem yaşar. Bu soyutlanmadan çıkış onun için bir tedavi anlamından çok özgürlüğe kavuşmadır. Yıllar, klinikten çıkıp kısa sürede tekrar yatırıldığı bir döngüde geçer. “Hastanın toplumla yeniden bütünleşmesi”⁴⁷⁸ amacını taşıması gereken akıl hastanelerindeki kötü muamelelere dönük eleştiriler bu kısımda dile getirilir. Zaman zaman hemşirelerin ve hademelerin taciz ve şiddetlerine maruz kalır. Bir hademe karşısında çırılçıplak soyunmaya zorlanır, aksi hâlde doktorlara şikâyet edilmekle, elektroşokla ve deli gömleği ile tehdit edilir, şiddet görür. Bu noktada yazarın bir dönem kendisinin de psikiyatri kliniklerinde tedavi aldığı hatırlanmalıdır. Tezer Özlü, irade ve özgürlüğün “kapatılma” ile dış dünyada kalışını gözler önüne serer. Bu düzende antikahraman kaçınılmaz olarak etkisiz ve eylemsizdir.

Zaman zaman iyileşme gösterse de buhranları ataklar hâlinde sürmektedir. Yeniden İstanbul’a döner ve bir psikiyatri kliniğine yatar. Bu sırada yirmi dört yaşındadır. Beş yıl süren ağır bir tedavi sürecine girer. Bu dönemde kocasıyla boşanırlar.

⁴⁷⁷ Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 38.

⁴⁷⁸ Fanon, *Yabancılaşma ve Özgürlük Üzerine Yazılar*, s. 232.

Hastaneden çıktıktan sonra İstanbul’da büyük bir yalnızlık içinde yaşamaya başlar. Hayata adapte olmakta zorlanır. Fiziksel olarak son bulan soyutlanma süreci bir süre daha hastane dışında psikolojik olarak devam eder. Günleri, “dayanılmaz bir sessizlik, isteksizlik, eylemsizlik” (s. 44) içinde geçer. Akıl hastanelerindeki yaşadıklarından sonra bohem arkadaş çevresi içinde dahi ayrıksı bir konuma gelir. Aralarına katılmaya çalıştığı “Onlar” ile kendi marjinal ben’ini karşılaştırır:

“Onların dünyasında iniş çıkışlar bu denli büyük değil. Onların dünyasında coşku delilik derecesine varmıyor. Onların dünyasında bunalım ölüm korkusuna, belki de ölüm isteğine dönüşmüyor. Onlar yemek yemeyi her zaman seviyor. Düzenli yemek yiyorlar. Duygusal coşkular yemek gibi beslemiyor onları. Onlar işlerine inanmış. Onlar ‘başkaldırmayı’ savunurken, belli bir düzenin akışındaki yerlerini korumaya çalışıyorlar. Onlar, dolmuşa biner gibi evlenip, iner gibi boşanmıyorlar.”⁴⁷⁹

Sürekli tekrar eden hastane süreçleri boyunca ilaçların, elektroşok benzeri uygulamaların da etkisiyle bilinci iyice zayıflar. “Kimim? Neyim?” (s. 46) sorularına cevap veremez hâle gelir. Bir çeşit hafıza kaybına uğramış gibidir. Hastaneden çıktıktan sonra da bir süre en yakınlarını bile tanıyamaz. “Kendisi hakkında karar verme” (s. 46) yetisini kaybetmiş hâlde olduğu için üçüncü defa kliniğe yatırılır.

Hastanedeki günleri eylemsizliğinin en keskin olduğu günlerdir. “Burada yapacak hiçbir şey yok. Gazete, kitap, dergi yok. Bahçe yok. Yürümek yok. Müzik yok.” (s. 54) şeklinde tasvir edilen ortamlarda ölü gibi yaşar. Leylâ Erbil’in “çağdaş çileli insanın sıkıntıları”⁴⁸⁰ olarak nitelediği uyumsuzluk ve kısıtlanma devam ediyordur. Eylemsizliğini ve edilgenliğini; “Sanki bir eşyayım. Konuşup, fısıldaşıp, istedikleri yere koyuyorlar beni.” (s. 46) sözleri ile ifade eder. Tedavisi klinik dışında da devam eder, aldığı ilaçlar yüzünden “konuşmak, yürümek, yaşamak güçleşir.” (s. 49). Sürekli uyumak ister, “uyanmak, çıldırmak demek”tir. (s. 51) Nöbetler ve elektroşoklar birbirini izler. Şizofreniye yaklaşan delirme hâli ve onu daha da kötüleştiren kapatılmalarla benliği paramparça olur. Kapatılma işkencesinden kurtulabilmek için iyileşmek zorunda olduğunun farkındadır.

Başkışiyi tüm bu tedavi süreçleri içinde hastaneye kapatılmaktan kurtulma beklentisi ile ikinci evliliğini yapmış, hatta bir çocuk sahibi olmuş bir halde görürüz. Bu noktaya nasıl gelindiğine yer verilmez. İkinci kocası ile cinsel ilişki noktasındaki

⁴⁷⁹ Özlü, *Çocukluğun Soğuk Geceleri*, s. 45.

⁴⁸⁰ Erbil, “Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri” s. 34.

uyumun ve hissettiği doyumun öne çıktığı bir ilişkileri vardır. Antikahramanın yaşamında kendisi dışında kimsenin varlığının belirgin bir anlamı yoktur. Ben'in iç dünyası ve yaşadıklarının yanında yakın ya da uzak çevrenin varlığı bir dekor niteliğindedir. Bu hâliyle isimsiz başkişi, alışıldık kahraman tipolojisindeki çevresine etki etme, etrafındakileri harekete geçirme, bir yol açma vb. özelliklerinin antikahramanda tam tersi şekilde tezahür edişini örnekler.



SONUÇ

Türk edebiyatında genel olarak başkişilerin kahraman, trajik kahraman, romantik kahraman, antikahraman gibi tasniflere tabi tutulmadığı görülmüştür. Yerleşik terminolojide “kahraman” ifadesinin kullanımı yaygınlığını korumaktadır. Tezimiz boyunca yaptığımız araştırma ve incelemeler, Türk edebiyatında/romanında karakterizasyon terminolojisinin yeni kategorilerle güncellenmesi ihtiyacını ortaya çıkarmıştır.

Çalışmamızda antikahraman kavramının oluşumunu temellendirebilmek için öncelikle kahramanın geçirdiği değişimleri, modernleşmenin ve modernizmin bireye olan etkilerinin romana yansımalarını ve dünya edebiyatındaki gelişimini belirlemeye çalıştık. Antikahramanı hazırlayıcı kavramları, karakterleri/tipleri ve kavramın karakteristik özelliklerini açıkladık. Türk romanında antikahramanın hazırlanma süreci olarak gördüğümüz 1950’ye kadar olan dönemi, Ahmet Midhat’ın *Felâh-ı Akif* (1876) romanından Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’una (1949) kadar gelen bir kronoloji içinde yirmi roman örneği üzerinden genel hatlarıyla değerlendirdik.

1950-1980 yılları arasında ise toplumcu veya estetik kaygılara göre antikahramanın biçim ve içerikte edindiği/edinemediği konumu belirlemeye çalıştık. Ardından kavramı en vazıh şekilde anlamamızı sağlayacağını düşündüğümüz yirmi romandaki antikahraman başkişileri ayrıntılı olarak inceledik. Bu seçimde çift yönlü bir bakışla, edebiyatımızda iz bırakmış romanların yanında şimdiye kadar kenarda kalmış, fakat barındırdıkları antikahramanlarla dikkat çeken romanları da çalışmamıza dâhil ettik.

İncelenen romanlardaki antikahramanlar huzursuz, tutunamayan, başarısız, edilgen, ümitsiz kişilerdir. Romanların sonunda intihar eden yahut belirsiz bir noktada bırakılan, hayatlarını diledikleri gibi kurmamış, kişilik bölünmelerine uğramış, kendilerine ve çevrelerine yabancılaşmış, kimlik ve iletişim sorunları içinde, toplumun değerleri ve problemleri karşısında kayıtsız ya da edilgen, mücadele duygusunu kaybetmiş haldedirler. İç/kendi dünyalarına kapanmış, herhangi bir ülkenin veya moral değerlerin temsilciliğini yahut savunuculuğunu üstlenemeyen/üstlenmeyen etkisiz kişiler olarak ortak bir portreye sahiptirler. Antikahraman için zafer örtük bir şekilde

dahi mümkün görünmez. Onlar yabancılaşma, pasifleşme ve duygusal/düşünsel parçalanma sonucu intihara sürüklenmiş (Selim), bir bilinmez yolculukta kaybolmuş (Nevin), umutsuzlukla kendini ifade etmekten bile vazgeçmiş (C.), aradığını bulamamış (Hasan), caniliğe teslim olmuş (Zebercet), hayat karşısında zavallı bir gözlemci olmaktan kurtulamayacağını kabullenmiş (Gözlemci), toplum karşısındaki eleştirel bilincini ifade şekli ile gülünç ve tehlikeli bir duruma düşmüş (Vatandaş), kişilerdir.

Antikahraman başkişi çizimlerinin toplumsal, milli, kültürel, entelektüel, ideolojik kaygıların öne çıktığı, bu konulardaki düşüncelerin romanın ana meselesi haline geldiği, bir çözüm arayışına, bir tezin savunulmasına odaklanmış eserlerde kendine yer bulamadığı görülmüştür. Modernleşme süreçlerinin birey üzerindeki etkilerine, kendisiyle ve düzenle hesaplaşma içindeki bireyin yaşantısına ve iç dünyasına eğilen, salt içeriğin değil biçimsel unsurların da önem kazandığı romanlar antikahraman başkişiler için daha uygun bir zemin oluşturmaktadır. Bu bağlamda Türk romanında antikahramanların modernist ve postmodern perspektifleri taşıyan eserlerde kullanıldığı belirlenmiştir.

Alemdar Yalçın, 1920-1980 yılları içerisinde yaklaşık olarak 3.400 romanın yayımlandığı tespitini paylaşır.⁴⁸¹ Cumhuriyet döneminin bu altmış yıllık sürecinde yazılan romanlar arasında antikahraman başkişi ile kurgulanan romanlar hayli küçük bir paydayı gösterir. 1950'li yıllara kadar, çeşitli açılardan antikahramana yaklaşan eserler olmuşsa da kavramı bütünsel olarak karşılayabilecek donanımda antikahraman karakterlerin oluşmadığını gözlemledik. 1950'li yıllar Türkiye'de pek çok açıdan bir eşik olarak kabul edilir. Bu durum roman dünyası için de geçerlidir. Modernleşmenin içselleştirilmesi ve yaygınlık kazanması, Batı edebiyatı ve felsefeleri ile temas yoğunluğunun artması, siyasal-sosyal anlamda tek partili dönemin yerini daha demokratik bir görünümün alması, -toplumcu ve gerçekçi edebî anlayışların baskın atmosferine rağmen- sanatın ve bireyin özerkliğini talep eden görüşlere sahip yazarların sayısının artması gibi pek çok nedenle antikahraman başkişiler romanlarda yer bulmaya başlarlar.

⁴⁸¹ Alemdar Yalçın, *Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946)*, Ankara, Akçağ Yayınları, 6. Basım, 2006, s. 13.

1950’li ve 1960’lı yıllarda antikahraman roman kişileri ile karşımıza çıkan isimlerin başında Ahmet Hamdi Tanpınar, öykü kanalından romana bir uzanışla Sait Faik Abasıyanık, Atilla İlhan, Erdal Öz, Salâh Birsell antikahramanın Türk romanındaki yerini sağlamlaştırmıştır. 1970’li yıllar içerisinde ise antikahramanlarla buluşma noktalarımız Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal, Adalet Ağaoğlu, Tahsin Yücel, Pınar Kür, Aziz Nesin, Orhan Kemal, Tezer Özlü olur.

Türk edebiyatındaki antikahramanların belirlenmesine yönelik yaptığımız incelemeler, antikahramanın çiziminde iki temel yöntemin kullanıldığını göstermiştir. Bir yanda romanın ilk sayfasından itibaren karşımıza bütünüyle antikahraman özellikleri içinde çıkan ve bu özelliklerini koruyan/sürdüren başkişilerle kurulan eserler vardır. Örneğin *Tutunamayanlar*’ın Selim’i, *Aylak Adam*’ın C.’si, *Anayurt Otel*’nin Zebercet’i, *Dört Köşeli Üçgen*’in Gözlemci’si, *Asılacak Kadın*’ın Melek’i, Murtaza, *Vatandaş*’ın Şaban Baş’ı böyle çizilen antikahramanlardır. Bir yanda da romanın başında henüz tam bir antikahraman olarak görünmemekle birlikte, olay örgüsünün ilerleyişi içinde tutunamayan hâlini alan yahut geçmişine dair öğrenilenlerle bu yönü pekiştirilen antikahramanlar göze çarpar. *Tutunamayanlar*’da Turgut, *Kayıp Aranyor*’da Nevin, *Yürümek*’te Ela, *Mutfak Çıkmazı*’nda İlyas antikahramanlaşma yönündeki değişimlerine şahitlik ettiğimiz başkişilere örnek verilebilir.

KAYNAKÇA

Abasıyanık, Sait Faik:	Kayıp Aranıyor , 12. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. Lüzumsuz Adam , 11. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
Acar, Barış Berhem:	“Türk Romanında Antikahramanlar”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Edirne, 2020.
Adams, Percy G.:	“The Anti-Hero in Eighteenth-Century Fiction.” Studies in the Literary Imagination , 9.1, Spring 1976, p. 29-51.
Adıbelli, Ramazan	“Sisifos Miti ve Bir Hermenötiğin Hermenötiği”, <i>bilimname XXXV</i> , 2018/1, 7-47, (Çevrim içi), https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/416731 2 Eylül 2019.
Adorno, Theodor W.:	Edebiyat Yazıları , Çev. Sabir Yücesoy, Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 3. Basım, 2012.
Ağaoğlu, Adalet:	Bir Düşün Gecesi , İstanbul, Remzi Kitabevi, 1979. Ölmeye Yatmak , 21. Bs., İstanbul, İş Bankası Kültür Yayınları, 2008.
Ahıska, Meltem:	“Teyzeniz Olur: Tante Rosa’yı Yeniden Okumak”, İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı , Haz.: Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 65-80.
Ahmet Midhat Efendi:	Felatun Bey ile Rakım Efendi , 5. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2007.
Akar, Çağla:	“Orhan Kemal’in Roman ve Öykülerinde Otobiyografik- Biyografik Ögeler”, Yayımlanmamış

	Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, 2020.
Akın, Gülten:	“Sevgi’yle”, Türk Dili , TDK Yayınları, C. 35, S. 304, Ocak 1977, s. 13-15.
Aksoy, Nazan:	“Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, Çağdaş Türk Yazını , Haz.: Zehra İpşiroğlu, 2. Bs., İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2008, s. 15-36.
Aksu, Can Polat:	“Antihero”, (Çevrim içi), https://www.academia.edu/35074039/antihero , 7 Ocak 2020.
Akyüz, Kenan:	Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri (1860-1923) , İstanbul, İnkılâp Kitabevi, t.y.
Alangu, Tahir:	Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman II (1930-1950) , İstanbul, İstanbul Matbaası, 1965.
Aleksandroviç, Nikolay:	Oblomovluk Nedir? , Çev.: Mazlum Beyhan, 2. Bs., İstanbul, Yön Yayıncılık, 1992.
Ali, Sabahattin:	İçimizdeki Şeytan , 44. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016. Kürk Mantolu Madonna , 52. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.
Alptekin, Turan:	Bir Kültür Bir İnsan, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Edebiyatımıza Bakışlar , Nakışlar Kitabevi, 1975.
Alver, Köksal:	“Edebiyatın Sosyolojik İmkânı”, Ed. Köksal Alver, Edebiyat Sosyolojisi , 3. Bs., Ankara, Hece Yayınları, 2012, s. 11-19. “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, Hece , Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S. 65/66/67, 2002, 3. Bs., Ankara, 2017, s. 289-308.

Anderson, Benedict:	Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması , Çev.: İskender Savaşır, 7. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
Andı, Fatih:	Roman ve Hayat , 2. Bs., İstanbul, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, 2004. “Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri”, Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi , C. 4, S. 8, 2006, s. 165-201.
Antmen, Ahu:	Kimlikli Bedenler: Sanat, Kimlik, Cinsiyet , 3. Bs., İstanbul, Sel Yayıncılık, 2017.
Aristoteles:	Poetika , Çev.: İsmail Tunalı, 19. Bs., İstanbul, Remzi Kitabevi, 2010.
Arslan, Nihayet:	Türk Romanının Oluşumu: Dış Gerçeklik Açısından Bir İnceleme , Ankara, Phoenix Yayınları, 2007.
Arslantunalı, Mustafa:	“Miş’li Şimdiki Zaman”, Yenişehir’de Bir Öğle Vakti , 19. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 7-12.
Artun, Ali:	“Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, Modern Hayatın Ressamı , 9. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017, s. 7-86. “Kuramda Avangardlar ve Bürger’in Avangard Kuramı”, Peter Bürger, Avangard Kuramı , Çev.: Erol Özbek, Şeyda Öztürk, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 7-31. “Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce”, Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş , Der.: Ali Artun, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 11-66. (Çevrim içi),

	http://www.aliartun.com/yazilar/manifesto-avangard-sanat-ve-elestirel-dusunce/ , 11 Ekim 2019.
Aslan, Bahtiyar:	“Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2009. Atay, Oğuz: Günlük , 23. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
Aslankara, M. Sadık:	“Yalnızlığın ‘Zor’u ve Murtaza”, Kitap-lık , Mayıs 2005, S. 83. (Çevrim içi) https://sadikaslankara.com/yalnizligin-zoru-ve-murtaza/ 10 Şubat 2022.
Atay, Oğuz:	Günlük , 23. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016. Tehlikeli Oyunlar , 39. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016. Tutunamayanlar , 64. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
Atılğan, Yusuf:	Anayurt Oteli , 26. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2013. Aylak Adam , 28. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012.
Aydar, Ferit Burak:	“Romanın Yükselişi: Tutunamayanlardan Önce Yükselenler”, Ian Watt, Romanın Yükselişi: Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler , Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2007, s. 347-364.

Aydın, Hilâl:	“Toplumsal Cinsiyet ve Estetik Özerklik Bağlamında Türk Edebiyatında Delilik ve Kadın”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
Aytaç, Gürsel:	Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler , 3. Bs., Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2021.
Ayvazoğlu, Beşir:	İslam Estetiği ve İnsan , İstanbul, Çağ Yayınları, 1989.
Ayyıldız, Mustafa:	Yakın Dönem Türk Romanı ve Roman İncelemeleri , Ankara, Akçağ Yayınları, 2011.
Bachelard, Gaston:	Mekânın Poetikası , Çev.: Alp Tümertekin, 2. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
Bahtin, Mihail:	Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar , Çev.: Cem Soydemir, 2. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014.
Balabanlılar, Mürşit:	“Anadolu Romanlarında Eylem Ögesi Ağır Basar”, Berna Moran, Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar , 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 187-193. “Anayurt Otel’ nin Yazarı Yusuf Atılgan’ ın Yöneldiği Üç Tema: Hapis, İntihar ve İşkence”, Yusuf Atılgan’ a Armağan , İstanbul, İletişim Yayınları, 1992, s. 65-68.
Balcı, Yunus:	“Modern İnsanın Değer Kaybı veya Modernist Manifesto Üç Flaneur: Niteliksiz Adam”, Aylak Adam, Lüzumsuz Adam”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları , Temmuz-Aralık 2017/9:18, s. 33-41. “Üç Adam: Niteliksiz Adam, Aylak Adam, Lüzumsuz Adam”, UNESCO Mevlana Yılında Dil, Yazın, Değişbilim Sempozyumu , 02-05 Mayıs 2007.

Baloğlu, Adnan Bülent:	Kayıp Kimliklerin Bilinç Tıkanması , 2. Bs., Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2020.
Barthes, Roland:	Göstergebilimsel Serüven , Çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1993.
Bataille, Georges:	Edebiyat ve Kötülük , Çev.: Ayşegül Sönmezay, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
Baudelaire, Charles:	Modern Hayatın Ressamı , Çev. Ali Berktaş, 9. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017. Paris Sıkıntısı-Küçük Düzyazı Şiirler , Çev.: Erdoğan Alkan, 3. Bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2016.
Bauman, Zygmunt:	Akışkan Modernite , Çev.: Sinan Okan Çavuş, 4. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2019. Bireyselleşmiş Toplum , Çev.: Yavuz Alogan, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018. Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri , Çev.: İsmail Türkmen, 3. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018. Yasa Koyucular ile Yorumcular , Çev.: Kemal Atakay, 5. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2018.
Belge, Murat:	Edebiyat Üstüne Yazılar , 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2020. Sanat ve Edebiyat Yazıları , İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.

	Step ve Bozkır: Rusça ve Türkçe Edebiyatta Doğu-Batı Sorunu ve Kültür , İstanbul, İletişim Yayınları, 2016.
Benjamin, Walter:	Hikâye Anlatıcısı: Yalnızlıktan Doğan Masallar , Çev.: Ebru Arıcan, 3. Bs., Ankara, Heretik Yayınları, 2020. Pasajlar , Çev. Ahmet Cemal, 15. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.
Berardi, Franco Bifo:	Kahramanlık Patolojisi:Toplu Katliam ve İntihar , Çev.: Nalan Kurunç, İstanbul, Otonom Yayıncılık, 2018.
Berber, Gazi:	“Türkiye’de Seçkinlerin Dönüşümü: 1960-1980 ve 1980-2000 Arası Dönemde Türk Romanında Küçük Burjuva Aydını (Tutunamayanlar, Bir Düğün Gecesi, Kara Kitap ve Yüz: 1981 Romanları Çerçevesinde)”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Eskişehir Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Şubat 2012.
Berman, Marshall:	Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor , Çev.: Ümit Altuğ, Bülent Peker, 17. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2014.
Bezirci, Asım:	Seçme Romanlar: Yazarları, Özetleri, Eleştirileri, Kaynaklar , 6. Bs., İstanbul, Evrensel Yayınları, 2003.
Bilbaşar, Kemal:	Denizin Çağırışı , 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2021.
Birsel, Salâh:	Dört Köşeli Üçgen , 3. Bs., İstanbul, Sel Yayınları, 2012.
Boynukara, Hasan:	“Karakter ve Tip”, Hece , Türk Romanı Özel Sayısı, C. 1, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, 3. Bs., Ankara, 2017, s. 195, s. 195-211.
Bozok, Nihan, Akbaş Meral:	“Çocukluğun Soğuk Gecelerini Soğutan Bugünde Sesini Arayan Bir Kadın: Tezer Özlü”, “Gülebilir miyiz Dersin?”: Tezer Özlü Kitabı , Der.: Feryal

	Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 73-86.
Brombert, Victor:	In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature (1830-1980) , London, The University of Chicago Press, 1999.
Budak, Ali:	Batılılaşma ve Türk Edebiyatı, Lale Devri'nden Tanzimat'a Yenileşme , İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2008. Roman Kimlik, Kültür: Kuramsal Metin İncelemeleri , İstanbul, Bilge Kültür Sanat Yayınları, 2017.
Cambridge Dictionary:	“Snop”, (Çevrim içi), https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/snob , 27 Ağustos 2020.
Campbell, Joseph:	Kahramanın Sonsuz Yolculuğu , Çev.: Sabri Gürses, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, 2013.
Camus, Albert:	“Ayaklanma ve Roman”, Modern Dünya Edebiyatı Antolojisi , Çev.: Orhan Gürsel Dönemli Yayıncılık, 1988, s. 656-658. Başkaldıran İnsan , Çev.: Tahsin Yücel, 22. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018. Sisifos Söyleni , Çev.: Tahsin Yücel, 45. Basım, İstanbul, Can Yayınları, 2020.
Cantek, Levent:	“Aziz Nesin”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler , İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 917-926.

	Cumhuriyet’in Buluş Çağı: Gündelik Yaşama Dair Tartışmalar (1945-1950) , 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013.
Carlyle, Thomas:	Kahramanlar, Kahramanlara Tapınmak ve Tarihte Kahramanlık Üzerine , Çev.: Zeynep Ünal, İstanbul, SaltOkur Yayınları, 2021.
Cebeci, Oğuz:	Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni , 2. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.
Cevizci, Ahmet:	“Arketip”, Felsefe Terimleri Sözlüğü , 3. Bs., İstanbul, Paradigma Yayınları, 1999. “Marjinallik”, Felsefe Sözlüğü , 7. Bs., İstanbul, Say Yayınları, t.y.
Cohn, Dorrit:	Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserlerde Bilincin Sunumu , Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul, Metis Yayınları, 2008.
Collins Dictionary:	“Antihero”, (Çevrim içi), https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/antihero , 22 Mart 2019.
Cottingham, David:	Avangard , Çev.: Nursu Örgü, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları, 2019.
Crary, Jonathan:	Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine , Çev.: Elif Daldeniz, 3. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
Cuddon, John Anthony:	A Dictionary Of Literary Terms and Literary Theory , Wiley-Blackwell Publication, UK, 2013.
Çelik, Behçet:	“‘Cerayan’ın İçinde, ‘Bir Hayat Sahnesinde’ Olmak”, Notos Öykü , S. 45, Nisan/Mayıs, 2014, s. 32-38.
Çetin, İnan:	“Erdal Öz ile Düünden Bugüne”, Adam Öykü , Kasım-Aralık 1997, S. 13, s. 43-51.

Çetinkaya, Hüsamettin:	“Devletsiz Düşünce”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 21-44.
Çiğdem, Ahmet:	“Entelektüeller ve İdeolojiler”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler , İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 112-124.
Çimen, Günay-Erkol:	“Hegemonik Erkeklik ve Şafak’ın Erkekleri”, İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı , Haz.: Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 125-144.
Çubuk, Züleyha:	“Batı Uygarlığının Modern Kahraman Kültü Olarak Dandy ve 1839-1923 Dönemi Türk Tiyatrosu’nda Dandy’nin İzleri”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.
	Dede Korkut Hikâyeleri: Kitab-ı Dedem Korkut , Çev.: Ayşegül Çakan, 8. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. Dede Korkut Kitabı: Han’ım Hey , C. 1, Haz.: Prof. Dr. İlhan Genç vd., Ankara, Türkiye Odalar ve Borsalar Birliği Yayınları, 2014.
Deleuze, Gilles:	İssız Ada ve Diğer Metinler , Çev.: Ferhat Taylan, Hakan Yücefer, İstanbul, Bağlam Yayınları, 2009.
Dellaloğlu, Besim F.:	Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafa , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012.
Demiralp, Oğuz:	“Mahur Beste’nin Bitmemişliği”, Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar , Haz.: İnci Enginün, Abdullah Uçman, 2. Bs., İstanbul, 3F Yayınları, 2008, s. 257-261.

Demiriz, Merve:	“Askeri Darbeler ve Türk Dış Politikası”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Atılım Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2011.
Demirkaya, Elif:	“Kökleri Havada: Up In The Air”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 457-483.
Dervişoğlu, Efnan:	“‘Bohem’ Kavramı ve ‘Bir Tereddüdün Romanı’ Üzerine”, CYPRUS International University, Folklor/Edebiyat , C:16, S:62, 2010/2, s. 101-115.
Dicionary.com,	“Anti-hero”, (Çevrim içi), https://www.dicionary.com/browse/antihero 12 Aralık 2019.
Dilçin, Cem:	Adlar Sözlüğü , İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2014.
Doğan, Mine Nihan:	“Metalaşan Bir Özne: Asılacak Kadın” XIV. Uluslararası Büyük Türk Dili Kurultayı Bildiri Kitabı , Bakü/Azerbaycan, 2019. (Çevrim içi), https://www.academia.edu/43961966/Metala%C5%9Fan_Bir_%C3%96zne_As%C4%B1lacak_Kad%C4%B1n , 12 Ekim 2021.
Dostoyevski, Fyodor Mihayloviç:	Yeraltından Notlar , Çev.: Mehmet Özgül, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.
Eagleton, Terry:	Edebiyat Kuramı , Çev.: Tuncay Birkan, 3. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011. Edebiyat Olayı , Çev.: Başak Yüce, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2012. Kötülük Üzerine Bir Deneme , Çev.: Şenol Bezci, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.

	İyimser Olmayan Umut , Çev.: Emine Ayhan, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2016.
Ecevit, Yıldız:	Kurmaca Bir Dünyadan , İstanbul, İletişim Yayınları, 2013. “Ben Buradayım...” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası , 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2016. Türk Romanında Posmodernist Açılımlar , 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.
Eco, Umberto:	Açık Yapıt , Çev.: Tolga Esmer, 3. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2016, s. 269.
Eliade, Mircea:	Mitlerin Özellikleri , Çev.: Sema Rifat, 2. Bs., İstanbul, Kuram Yayınları, 2001.
Eliuz, Ülkü:	“Orhan Kemal’in Murtaza Romanında Yapı”, Turkish Studies , Volume 3/4 Summer 2008, s. 904-921.
Encyclopædia Britannica:	“Antihero”, (Çevrim içi), https://www.britannica.com/art/antihero , 22 Mart 2019.
Enginün, İnci, Kerman, Zeynep:	Yeni Türk Edebiyatı Metinleri 1: Şiir (1860-1923) , İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011. Günlüklerin Işığında Tanpınar’la Baş Başa , 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2020.
Enginün, İnci:	Yeni Türk Edebiyatı-Tanzimat’tan Cumhuriyet’e (1839-1923) , 3. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007.
Er, Sadık Erol:	“Felsefi Nodmanlık: Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 45-56.

Erasmus, Desiderius:	Deliliğe Övgü , Çev.: Çiğdem Dürüşken, 3. Bs., İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2012.
Erbil, Leylâ:	“Bir Romanı Okurken: Çocukluğun Soğuk Geceleri” Tezer Özlü’ye Armağan , Haz.: Sezer Duru, 3. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 33-39. “Yazarın Ülkesinde Bir Gezinti ya da ‘Burası Bizi Öldürmek İsteyenlerin Yurdu...’”, Tezer Özlü’den Leyla Erbil’e Mektuplar , Haz.: Leylâ Erbil, 11. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020, s. 13-15.
Erkman Akerson, Fatma:	Edebiyatımızda Bireyselleşme Serüveni , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013.
Ersoy, Mehmet Akif:	Safahat , Haz.: M. Ertuğrul Düzdağ, Ankara, Diyanet İşleri Başkanlığı Yayınları, 2012.
Evin, Ahmet Ö.:	Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi , Çev.: Osman Akınhay, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 19-45.
Fanon, Franız:	Yabancılaşma ve Özgürlük Üzerine Yazılar , Çev.: Kahraman Çayırılı, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2020.
Favaro, Marco:	“Masks, Values and Society, Evolution of Superheroes and Anti-heroes since the Dark Age”, The Superhero Project , The 3rd Global Superhero Conference, 20-22 September 2019.
Finn, Robert:	Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900 , Çev.: Tomris Uyar, 2. Bs., İstanbul, Agora Kitaplığı, 2003.
Fischer, Ernst:	“Robert Musil”, Robert Musil, Niteliksiz Adam I , Çev. Ahmet Cemal, 9. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
Forster, E. M.:	Roman Sanatı , Çev.: Ünal Aytür, 2. Bs., İstanbul, Adam Yayınları, 1985.
Foucault, Michel:	Büyük Kapatılma: Seçme Yazılar 3 , Çev.: Işık Ergüden, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2015.

	Cinselliğin Tarihi , 10. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2020.
Franck, Dan:	Bohemler , Çev.: İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009.
Freud, Sigmund:	Uygarlığın Huzursuzluğu , Çev.: A. Can İdemen, 3. Bs., İzmir, Cem Yayınevi, 2018.
Furst, Lilian R.:	“The Romantik Hero, or Is He an Anti-Hero”. Studies in the Literary Imagination , 9 (1), 1976, s. 53-68.
Garip, Çağdaş:	“Stockholm Sendromu”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, 2017.
Gasset, Ortega y:	İnsan ve ‘Herkes’ , Çev.: Gül Işık, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.
Genç, Hanife Nâlan:	“Hiç Yaşamamış Hep Yaşayacak İki Kadın: Emma ve Seniha”, Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi , C. 23, S. 90, 2017/2, s. 13-36.
Giddens, Anthony:	Modernliğin Sonuçları , Çev.: Ersin Kuşdil, 8. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018. Modernite ve Bireysel Kimlik: Geç Modern Çağda Benlik ve Toplum , Çev.: Ümit Tatlıcan, 3. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2019.
Girard, Rene:	Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebi Yapıda Ben ve Öteki , Çev.: Arzu Etensel İldem, 2. Bs., İstanbul, 2013.
Golozubov, Alexandr:	“Hero And Anti-Hero in the Consumer Society and the Totalitarian States: Philosophical-Anthropological Analysis”, Heroes and Celebrities in Central and

	Eastern Europe , Ed. by: István Povedák, Szeged, 2014, s. 227-231.
Gonçarov, İvan:	Oblomov , Çev.: Serpil Demirci, 2. Bs., Ankara, Öteki Yayınevi, 2. Basım, 1998.
Göle, Nilüfer:	Seküler ve Dinsel: Aşman Sınırlar , Çev.: Erkal Ünal, 3. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
Grillet, Allain Robbe:	Yeni Roman , Çev.: Ece Korkut, İstanbul, Kafekültür Yayınları, 2015.
Gülendam, Ramazan:	Türkiye’de Kadın Olmak: Cumhuriyet Devri Türk Romanında Kadın Olmak 1960-1980 , İstanbul, Kesit Yayınları, 2015.
Gümüş, Semih:	“Şafak ve Politik Bireyin Sancısı”, Şafak , 10. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018, s. 7-14. Yazının Sarkacı Roman , 2. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2011. Yazının ve Tarihin Bilinci , İstanbul, Can Yayınları, 2012.
Günyol, Vedat:	Çalakalem , İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 1999.
Gürbilek, Nurdan:	Ev Ödevi , 7. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019. Kör Ayna Kayıp Sark: Edebiyat ve Endişe , 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014. Mağdurun Dili , 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2015. Sessizin Payı , 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

	Yer Değiştiren Gölge , 5. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2016.
Gürpınar, Hüseyin Rahmi:	“Hayat-ı İctimaiyemiz ve Alafranga” Şıpsavdi , Haz.: Habibe Demir, Ankara, TDK Yayınları, s. 35-51.
Hegel, G.W.F.:	Tinin Görüngübilimi , Çev.: Aziz Yardımlı, İstanbul, İdea Yayınları, 1986.
Heidegger, Martin:	Metafizik Nedir? Çev.: Mazhar Şevket İpşirliipoğlu, Suut Kemal Yetkin, 4. Bs., İstanbul, Kaknüs Yayınları, 2017. Nietzsche’nin Tanrı Öldü Sözü , Çev.: Levent Özşar, İstanbul, Asa Yayınları, 2001.
Heller, Agnes:	“Modernitedeki Ahlaki Durum”, Modernite versus Postmodernite , Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 187-206.
Hızlan, Doğan:	“Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış’ı Anlatıyor”, Berna Moran, Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar , 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 179-186.
Hilav, Selahattin:	“Zihin Kuşları Üzerine Çeşitlemeler”, Leyla Erbil, Zihin Kuşları , 6. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019.
Hood, Bruce:	Benlik Yanılsamaları: Sosyal Beyin, Kimliği Nasıl Oluşturur? , Çev.: Eyüphan Özdemir, 2. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019.
Hume, David:	İnsan Doğası Üzerine Bir İnceleme , Çev.: Ergün Baylan, İstanbul, Bilgesu Yayınları, 2009.
Huyugüzel, Ö. Faruk:	Eleştiri Terimleri Sözlüğü , İstanbul, Dergâh Yayınları, 2. Basım, 2019.
İhsan, Gökdemir:	Modern Kahramanın Düşüşü: Edebiyat Yazıları , İstanbul, İnsan Yayınları, 2019.

İleri, Selim:	“Sevgi Soysal Üzerine”, Türk Dili , TDK Yayınları, C. 35, S. 304, Ocak 1977.
İlhan, Attila:	“Roman Dedik”, Sokaktaki Adam , 7. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019. Hangi Edebiyat , 5. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2019. Sokaktaki Adam , 7. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019. Zenciler Birbirine Benzemez , 2. Bs., Karacan Yayınları, 1981.
İspir, Naci:	“Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 59-78.
Jameson, Fredric:	Marksizm ve Biçim , Çev.: Mehmet H. Doğan, İstanbul, YKY, 1997.
Jeanniere, Abel:	“Modernite Nedir?”, Modernite versus Postmodernite , Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 111-124.
Jung, Carl Gustav:	Dört Arketip , Çev.: Zehra Aksu Yilmazer, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2005.
Jusdanis, Gregory:	Kurgu Hedef Tahtasında: Edebiyatın Savunusu , İstanbul, Koç Üniversitesi Yayınları, 2012.
Kadiroğlu, Murat:	“A Genealogy Of Antihero”, s. 2. (Çevrim içi), http://dergiler.ankara.edu.tr/dergiler/26/1748/18584.pdf , 20 Aralık 2019.

	“Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.
Kalay, M. Ayşe:	“Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 211-258.
Kaplan, Mehmet:	“İki Destan İki İnsan Tipi”, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 22-38. “Nabi ve ‘Orta İnsan’ Tipi”, 8. Bs., Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 188-205. “Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar, Haz.: Enginün, İnci: Abdullah Uçman, İstanbul, 3F Yayınları, 2. Bs., 2008, s. 109-111. “Türk Destanında Alp Tipi”, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar, 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006, s. 13-21. Kültür ve Dil, 33. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2015. Namık Kemal: Hayatı ve Eserleri, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1948.
Karabey, Zeynep:	“Soruşturma: Romanda ‘Tip’ Olgusu ve ‘Tip’in İşlevi Üzerine”, Berna Moran, Edebiyat Üzerine

	Makaleler/Röportajlar , 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 149-158.
Karaoğlu, Bahar Eriş:	“Attila İlhan'ın Sokaktaki Adam Romanı Üzerine Göstergebilimsel Bir İnceleme”, Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi , C.1, S. 13, 2013. s. 187-206.
Karl Marx, Friedrich Engels:	Komünist Manifesto , 5. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2014.
Karl Marx,	Yabancılaşma , Der.: Barışta Erdost, 7. Bs., Ankara, Sol Yayınları, 2018.
Karlıdağ, Esra:	“Türk Romanında Gülmece, 1950’den Günümüze”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2017.
Kavaz, İbrahim:	“Sait Faik Abasıyanık: Yazar ve Eser”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Elâzığ, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.
Kemal, Orhan:	Murtaza , İstanbul, Everest Yayınları, Cep Boyu, 2008.
Kemal, Yaşar:	İnce Memed 1 , 14. Bs., İstanbul, YKY, 2007.
Kerman, Zeynep:	Tanpınar’ın Mektupları , 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2014.
Kibar, Osman:	Türk Kültüründe Ad Verme Kültürü: Kişi Adları Üzerine Bir Tasnif Denemesi , Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.
Koçak, Aynur:	Mitlerle Varoluş Yolculuğu , İstanbul, Alfa Yayınları, 2016.
Koçu, Reşat Ekrem:	Tarihimizde Kahramanlar , İstanbul, Doğan Kitap, 4. Basım, 2015.
Korkmaz, Ferhat:	“Türk Romanının İlk Bovarist Tipleri”, Elektronik Sosyalbilimler Dergisi , Kış/C. 10, 2011, S. 35, s. 320-336.

	“Yeni Türk Edebiyatına Giriş”, Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı 1839-2000 , Ed.: Ramazan Korkmaz, 11. Bs., Ankara, Grafiker Yayınları, 2016, s. 13-42.
Köse, Hüseyin:	“Sanal Gezginin ‘Ego Sörfü’: Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine Düşünceler”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 137-162.
Kubbealtı Lügati ,	“Kahraman”, (Çevrim içi), http://lugatim.com/s/kahraman , 2 Nisan 2019. “Snop”, (Çevrim içi), http://www.lugatim.com/s/snop 27 Ağustos 2020.
Kundera, Milan:	Roman Sanatı , Çev.: Aysel Bora, 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2014.
Küçük, Mehmet:	“Postmodernin Modern Karakteri ya da Dönemleştirmenin İronisi”, Modernite versus Postmodernite , 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 27-64.
Larousse Française ,	“Flâner” (Çevrim içi), https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/fl%c3%a2ner/34028?q=fl%c3%a2ner#33962 , 11 Ekim 2019.
Lash, Scott:	“Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, Modernite versus Postmodernite , Der.: Mehmet Küçük, 2. Bs., İstanbul, Say Yayınları, 2018, s. 153-186.
Lefebvre, Henri:	Modern Dünyada Gündelik Hayat , Çev.: Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları, 1998.
Leslie, Esther:	Walter Benjamin: Konfirmizmi Alt Etmek , Çev.: Eda Çaçı, İstanbul, Habitus Yayınları, 2011.

Levi-Strauss, Claude:	Mit ve Anlam , Çev.: Gökhan Yavuz Demir, İstanbul, İthaki Yayınları, 2013.
Lewis, Bernard:	Modern Türkiye'nin Doğuşu , Çev.: Boğaç Babür Turna, Ankara, Arkadaş Yayınevi, 2008.
Lukasc, Georg:	Roman Kuramı , Çev.: Cem Soydemir, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.
Mardin, Şerif:	“Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, Der.: Mümtaz’er Türköne, Tuncay Önder, Türk Modernleşmesi: Makaleler 4 , 21. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012, s. 21-79.
Meriç, Cemil:	Kırk Ambar: Rümuz-ül Edeb , C. 1, 19. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017. Mağaradakiler , 30. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
Merriam-Webster:	“Alienation”, (Çevrim içi), https://www.merriam-webster.com/dictionary/alienation , 10 Aralık 2019. “Antihero”, (Çevrim içi), https://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero , 22 Mart 2019. “Hero”, (Çevrim içi), https://www.merriam-webster.com/dictionary/hero , 1 Nisan 2019.
Merville, Herman:	Kâtip Bartleby , Çev.: Münir H. Göle, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2008.
Michael, Jonathan:	“The Rise of the Anti-Hero”, (Çevrim içi), https://relevantmagazine.com/culture/tv/rise-anti-hero , 28 Şubat 2020.
Moran, Berna:	Edebiyat Kuramları ve Eleştiri , 20. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010.

	Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a, 22. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a, 16. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009. Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya, 13. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009.
Musil, Robert:	Niteliksiz Adam I , Çev.: Ahmet Cemal, 9 Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016.
Mutluay, Rauf:	“Mahur Beste”, Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar , Haz.: Enginün, İnci: Abdullah Uçman, İstanbul, 3F Yayınları, 2. Bs., 2008, s. 146-147.
Naci, Fethi:	Yüz Yılın 100 Türk Romanı , 3. Bs., İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2009.
Narlı, Mehmet:	Orhan Kemal’in Romanları Üzerine Bir İnceleme , Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları, 2001.
Necatigil, Behçet:	Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü , 9. Bs., İstanbul, Varlık Yayınları, 2005.
Nesin, Aziz:	Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz , İstanbul, Nesin Yayınevi, 1977.
Nezir, Seyyit:	“Roman, Kesin Kuralları Reddeden, Farklı Örneklerle Dolu Bir Tür”, Berna Moran, Edebiyat Üzerine Makaleler/Röportajlar , 3. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2010, s. 171-177.
Odunkıran, Cemile:	“Ahmet Hamdi Tanpınar Metinlerinin İdeolojik Arka Planı: Mâhur Beste’nin Parabasis İşlevi”, Monograf , 2017/8, s. 82-102.

	Oğuz Kağan Destanı , Çev.: Prof. Dr. Necati Demir, 5. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2019.
Okay, Orhan:	Batılılaşma Devri Türk Edebiyatı , 3. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2011. Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar , İstanbul, Dergâh Yayınları, 2010.
Orhanoglu, Hayrettin:	Türk Romanında Değişme Ritüelleri , İstanbul, Kesit Yayınları, 2014.
Oxford English Living Dictionaries:	“Antihero”, (Çevrim içi), https://en.oxforddictionaries.com/definition/anti-hero 22 Mart 2019.
Oxford Learners Dictionaries,	“Antihero”, (Çevrim içi), https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/anti-hero?q=antihero , 9 Nisan 2020.
Ögel, Bahaeddin:	Türk Mitolojisi: Kaynakları ve Açıklamaları ile Destanlar , C. 1, 3. Bs., Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1998.
Ölçer, Özünel Evrim:	“Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji ve İktidar İlişkisi”, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2010.
Öz, Erdal:	“Önsöz”, Odalarda , 6. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020. Odalarda , 6. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020. Yarım Nasıl Bir Gün Olacaksın?: Günlükler (1956-1998) , İstanbul, Can Yayınları, 2016.
Özata Dirlikyapan, Jale	Kabuğunu Kıran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı , 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

Özben, Mevlüt:	“Yüzer-Gezer Kimlikler: Turistler ve Aylaklar”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , Ayrıntı Yayınları, Der.: Hüseyin Köse, İstanbul, 2012, s. 163-175.
Özbudun, Sibel vd.,:	Yabancılaşma Ve... , Ankara, Ütopya Yayınevi, 2008.
Özdemir, Emin:	Türk ve Dünya Edebiyatında Dönemler-Yönelimler , 4. Bs., Ankara, Bilgi Yayınevi, 2013.
Özdemir, Tuğçe:	“Attilâ İlhan'ın ‘Sokaktaki Adam’ Romanında Yeniden Kavramlaştırma: İmge”, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Kocaeli, Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2020.
Özdoğan, Mücahit:	Kral Arthur ve Merlin Yaşıyor , İstanbul, Mavi Kalem Yayınları, 2017.
Özgüven, Fatih	“Her Kentte Yabancı Bir Yazar: Tezer Özlü’nün Üç Kitabı”, Tezer Özlü’ye Armağan , Haz.: Sezer Duru, 3. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 84-86.
Özher, Sema:	Kaptanın Aynasından Yansıyanlar: Romancı Yönüyle Attila İlhan , Ankara, Akçağ Yayınları, 2009.
Özkırımlı, Attila:	“Tutkulu Perçemden Şafak’a Sevgi Soysal’ın Yazarlık Çizgisi”, Tante Rosa , Ankara, Bilgi Yayınevi, 1978, s. 107-140.
Özlü Tezer:	“Çocukluğun Soğuk Geceleri Üzerine Söylemek İstediklerim”, Tezer Özlü’ye Armağan , Haz.: Sezer Duru, 3. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 177-178. “Akıntıya Karşı”, Yer Yüzüne Dayanabilmek İçin , Haz.: Sezer Duru, 12. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2021.

	Çocukluğun Soğuk Geceleri , 37. Bs., İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2020.
Özön, Mustafa Nihat:	Türkçede Roman , 4. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2017.
Parla, Jale:	Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2009. Don Kişot’tan Bugüne Roman, 12. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2013. Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik, 7. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018. Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım, 2. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2012.
Parlatır, İsmail:	“Şinasi”, Tanzimat Edebiyatı, Haz.: Prof. Dr. İsmail Parlatır vd., Ankara, Akçağ Yayınları, 2006. “Tevfik Fikret”, Servet-i Fünûn Edebiyatı, Haz.: Prof. Dr. İsmail Parlatır vd., 2. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2011.
Perec, George:	Uyuyan Adam , Çev.: Sösi Dolanoğlu, İstanbul, Metis Yayınları, 2012, s. 20.
Pınar Kür:	Asılacak Kadın , 25. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2020.
Pospelov, Gennadiy	Edebiyat Bilimi , Çev.: Yılmaz Onay, 3. Bs., İstanbul, Evrensel Yayınları, 2014.
Propp, Vladimir:	Masalın Biçimbilimi , Çev.: Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, BFS Yayınları, 1985.

Prusa, Igor:	“Toward the Antihero Theory: Rendering Transgressivity in Popular Fiction as Enjoyable”, Zevkler ve Şiddet Konferansı, Oxford Brookes Üniversitesi, 7- 8 Mart 2019, s. 2. (Çevrim içi), https://www.researchgate.net/publication/332524018_Toward_the_Antihero_Theory , 1 Şubat 2020.
Quinn, Edward:	A Dictionary of Literary and Thematic Terms , Second Edition, USA, Facts On File-An İmprint of Infobase Publishing, 2006.
Rank, Otto:	Kahramanın Doğuş Miti: Mitolojinin Psikolojik Yorumu , Çev.: Gökçe Yavaş, 2. Bs., İstanbul, Pinhan Yayıncılık, 2018.
Recâizâde Mahmud Ekrem:	Araba Sevdası , 5. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2005.
Reverso Dictionary:	“Badaud”, (Çevrim içi), https://dictionary.reverso.net/french-english/badaud 11 Aralık 2019.
Russel, Bertrand:	Aylaklığa Övgü , Çev.: Mete Ergin, 5. Bs., İstanbul, Cem Yayınevi, 2018.
Safa, Peyami:	Yalnızız , İstanbul, Ötüken Yayınları, t.y. Bir Tereddüdün Romanı , 32. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, t.y. Matmazel Noraliya’nın Koltuğu , İstanbul, Ötüken Yayınları, 2010. Objektif: 2-Sanat, Edebiyat, Tenkit , İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.

Said, Edward:	Entelektüel: Sürgün, Marjinal, Yabancı , Çev.: Tuncay Birkan, 8. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2018.
Salma, Lulu Marzan:	“Antiheroes In Modern Literature”, Brac University Department of English and Humanities, Dhaka, Bangladesh, 2008.
Samsakçı, Mehmet:	Siyaset ve Roman: Çok Partili Türkiye ve Türk Romanı , İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2014. Tanpınar’ın Eşiğinde: Ahmet Hamdi Tanpınar ve Eserleri Üzerine Düşünceler , İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2014.
Sarıçiçek, Mümtaz:	Modern Kahramanın Mitolojik Yolculuğu , 3. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2020.
Sarısayın, Ayşe:	Erdal Öz Unutulmaz Bir Atlı , İstanbul, Can Yayınları, 2009.
Sartre, Jean Paul:	Edebiyat Nedir? , Çev.: Orçun Türkay, 9. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018. Baudelaire , Çev.: Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2017. Varlık ve Hiçlik: Fenomenolojik Ontoloji Denemesi , Çev.: Turhan Ilgaz, Gaye Çankaya Erksen, 9. Bs. İstanbul, İthaki Yayınları, 2018.
Sazyek, Hakan:	“Attila İlhan’ın Sokaktaki Adam’ı: Hasan”, (Çevrim içi), https://hakansazyek.com/files/Attila_Ilhanin_Sokaktaki_Adami_Hasan.pdf 10 Eylül 2021.

	“Grotesk-Yabancılaşma İlişkisi Bağlamında Tanpınar’ın Saatleri Ayarlama Enstitüsü”, Turkish Studies, Volume 8/4 Spring 2013. “Türk Romanında Protagonistin Serüveni –I”, Adam Sanat Dergisi, S. 214, Kasım 2003. Roman Terimleri Sözlüğü-Roman Sanatından Yüz Terim, Ankara, Hece Yayınları, 2013.
Sennett, Richard:	Kamusal İnsanın Çöküşü, Çev.: Serpil Durak, Abdullah Yılmaz, 6. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019. Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri, Çev.: Barış Yıldırım, 14. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2019. Yeni Kapitalizmin Kültürü, Çev.: Aylin Onocak, 4. Bs., İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2017. Yabancı: Sürgün Üzerine İki Deneme, Çev.: Tuncay Birkan, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2017.
Seyhan, Azade:	Dünya Edebiyatı Bağlamında Modern Türk Romanı: Kesişen Yazgıların Hikâyesi, Çev.: Erkan Irmak, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014.
Shayegan, Daryush:	Melez Bilinç, Çev.: Haldun Bayrı, 2. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014. Yaralı Bilinç: Geleneksel Toplumlarda Kültürel Şizofreni, Çev.: Haldun Bayrı, 4. Bs., İstanbul, Metis Yayınları, 2014.

Siegel, Jerrold:	Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life , 1830-1930. Newyork: Vicking, 1986.
Simmel, Georg:	Bireysellik ve Kültür , �ev.: Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2009. Modern Kültürde �atışma , �ev.: T. Bora vd., İstanbul, Metis Yayınları, 2009.
Soykan, Ömer Naci	“Varoluş Yolunun Kavşağında: Korku ve Kaygı Kierkegaard ve Heidegger’de Bir Araştırma”, Doğu-Batı , S. 6, şubat/Mart/Nisan 1999, s. 35-53.
Soysal, Funda:	“Tante Rosa’dan Sevgi Soysal’a Yolculuk”, Tante Rosa , 22. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019, s. 11-14.
Soysal, Sevgi:	şafak , 10. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018. Tante Rosa , 22. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2019. Yürümek , 15. Bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2018.
Spivey, Michael, Knowlton, Steven:	“Anti-Heroism in the Continuum of Good and Evil”, Ed. By: Robin S. Rosenberg, Jennifer Canzoneri, The Psychology of Superheroes- an Unauthorized Exploration , USA, Benbella Books, 2008, s. 51-62.
Sümeyra, Cemile:	“Bir ����l�ş�n Romanı: Bir Düğün Gecesi”, Hece , Türk Romanı �zel Sayısı C. 2, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002, s. 841-851.
şahin, Seval:	“�ocukluğun Soğuk Geceleri’nde Anlatı Stratejileri ve İdeoloji”, “Gülebilir miyiz Dersin?”: Tezer �zl� Kitabı , Der.: Feryal Saygılıgil, Beyhan Uygun Aytemiz, İstanbul, İletişim Yayınları, 2016, s. 169-187.

Şen, Can:	“Anlatım Tekniği Açısından Attilâ İlhan’ın Sokaktaki Adam Romanı”, (Çevrim içi), https://www.academia.edu/21060442/Anlat%C4%B1m_Tekni%C4%9Fi_A%C3%A7%C4%B1s%C4%B1ndan_Attil%C3%A2_%C4%B0lhan_%C4%B1n_Sokaktaki_Adam_Roman%C4%B1 , 12 Eylül 2021.
Tahir, Kemal:	Rahmet Yolları Kesti , 7. Bs., İstanbul, İthaki Yayınları, 2017.
Tandaçgüneş, Nilnur:	“Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: ‘Gözlemleyen Özne’ Olarak Flanörü Yeniden Okumak”, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylıklık , Der.: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2012, s. 97-136.
Tanpınar, Ahmet Hamdi:	Edebiyat Üzerine Makaleler , 8. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2007. Huzur , İstanbul, Dergâh Yayınları, 19. Basım 2011. Mahur Beste , 11. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013. Saatleri Ayarlama Enstitüsü , 21. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2013. Suat’ın Mektubu , Haz.: Handan İnci vd., 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019. XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi , 3. Bs., İstanbul, YKY, 2008.

	Yaşadığım Gibi , Haz.: Birol Emil, 5. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2006.
TDK Türkçede Batı Kökenli Kelimeler Sözlüğü:	“Alafranga” (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb5986c42a3c6.74804944 “Avangard”, (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb4e8ba140b87.10292223 15 Nisan 2019. “Bohem”, (Çevrim içi), http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bati&arama=kelime&guid=TDK.BATI.5cb5b7fe217666.93869986, 16 Nisan 2019. “Marjinal”, (Çevrim içi), https://sozluk.gov.tr/, 4 Eylül 2020. “Snop”, (Çevrim içi), https://sozluk.gov.tr/, 27 Ağustos 2020.
TDK Bilim ve Sanat Terimleri Sözlüğü:	“Arketip”, (Çevrim içi) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bilimsanat&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5bfedc637363f1.09026074, 28 Kasım 2019. “Protagonist”, (Çevrim içi), https://sozluk.gov.tr/, 04.09.2020.
TDK Güncel Türkçe Sözlük:	“Kahraman”, (Çevrim içi), https://sozluk.gov.tr/ , 2 Nisan 2019.

	“Aylak”, (Çevrim içi), https://sozluk.gov.tr/, 1 Eylül 2020. “Kahraman”, (Çevrim içi) https://sozluk.gov.tr/, 9 Nisan 2020.
Tekin, Mehmet:	Peyami Safa ile Söyleşiler, Konya, Çizgi Kitabevi, 2003. Roman Sanatı I: Romanın Unsurları, 11. Bs., İstanbul, Ötüken Yayınları, 2001. Romancı Yönüyle Peyami Safa, İstanbul, Ötüken Yayınları, 1999.
Tiken, Servet:	“Kayıp Aranıyor Romanında Kişiler Dünyası”, Romanda Kişiler Dünyası: Roman Karakterlerinin Doğası Üzerine İncelemeler, Ed.: Ramazan Korkmaz, Veysel Şahin, Ankara, Akçağ Yayınları, 2018, s. 251-262.
Tonguç, Sencer:	Epikten Romansa, İstanbul, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, No: 3533, 1988.
Tucker, Kaleigh:	“Byronic Hero and Anti-Hero”, (Çevrim içi), https://prezi.com/hcfwwdigcuxp/byronic-hero-vs-anti-hero/, 26 Şubat 2020.
Turan Tilbe, Berrin:	“Türk Romanında Anti-Kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950’ye Kadar)”, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Bartın, 2020.
Tutumlu, Reyhan:	“Elâ’nın Yürüyüşü”, İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı, Haz.: Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 81-97.

Türkeş, A. Ömer:	“Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”, Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce: Dönemler ve Zihniyetler , İstanbul, İletişim Yayınları, C. 9, 2009, s. 917-926.
Uçman, Abdullah:	“Türk Romanında İlk Alafranga Tip: Felâtun Bey”, Ahmet Mithat Efendi Kitabı , Haz.: Mustafa Armağan, İstanbul, Beykoz Belediyesi Kültür Yayınları, 2007, s. 105-113.
Uğurlu, Nurer:	Orhan Kemal’in İkbal Kahvesi , İstanbul, Cem Yayınları, 1973.
Uluocak, Şeref:	“Walter Benjamin’de ‘Tahammülsüzlük Etiği Projesi’ Olarak Tarih ve Sosyal Gerçeklik”, Der.: Hüseyin Köse, Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık , İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012, s. 176-207.
Uşaklıgil, Halid Ziya:	Hikâye , 2. Bs., İstanbul, Özgür Yayınları, 2017. Kırk Yıl , İstanbul, Özgür Yayınları, 2008.
Watt, Ian:	Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe , Çev.: Mehmet Doğan, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2014. Romanın Yükselişi: Defeo, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler , Çev.: Ferit Burak Aydar, İstanbul Metis Yayınları, 2007.
web.cn.edu:	“Anti-hero”, (Çevrim içi), http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_A.html#antihero_anchor , 19 Aralık 2019.
Wellek, R., Warren, A.:	Edebiyat Biliminin Temelleri , Çev.: Ahmet Edip Uysal, Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1983.

	Edebiyat Teorisi , Çev.: Ö. Faruk Huyugüzel, 6. Bs., İstanbul, Dergâh Yayınları, 2019.
White, Jeremy W.:	“The Anti-Hero as Social Critic: Two Original Scripts”, Graduate Faculty of Texas Tech University, 2013.
Yağcıoğlu, Semiramis:	“Bilgili Seyirci ve Anlamlandırma Süreci: Ömer Kavur’un Anayurt Oteli”, Tedirgin Bir Yazar: Yusuf Atılgan , Haz.: Murat Şahin, İstanbul, Destek Yayınları, s. 93-98.
Yalçın, Alemdar:	Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1920-1946) , Ankara, Akçağ Yayınları, 6. Basım, 2006. Siyasal ve Sosyal Değişmeler Açısından Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı I: 1946-2017 , 4. Bs., Ankara, Akçağ Yayınları, 2017.
Yalçınkaya, Ayhan:	Eğer’den Meğer’e: Ütopya Karşısında Türk Romanı , Ankara, Phoenix Yayınları, 2004.
Yaraman, Ayşe:	“Sorunları mı Sorumluluktan, Sorumluluğu mu Sorunlarından? -Kadınlık Durumu, Kadınlık Bilinci ve Sevgi Soysal-” İsyankâr Neşe: Sevgi Soysal Kitabı , Haz.: Seval Şahin, İpek Şahbenderoğlu, İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s. 35-49.
Yavuz, Hilmi:	Alafrangalığın Tarihi: Geleneğin Tasfiyesi ya da Yeniden Üretilmesi , 2. Bs., İstanbul, Timaş Yayınları, 2010.
Yılmaz, Durali:	Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu , İstanbul, Kesit Yayınları, 2011.
Yiğitler, Sener Şükrü	“Mutfak Çıkmazı’nda Felsefi Bir Eylem Olarak Yemek Yapmak ve Yemek Yemek”, Dil ve Edebiyat Araştırmaları , S. 18, Güz 2018, s. 169-197.

Yücel, Tahsin:	Vatandaş , 3. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2012. Mutfak Çıkmazı , 5. Bs., İstanbul, Can Yayınları, 2018. Anlatı Yerlemleri: Kişi, Süre, Uzam , 3. Bs., İstanbul, YKY, 2019.
Yürek, Hasan:	“Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları”, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi , C. 28, S.1, 2008, s. 187-202.

ÖZGEÇMİŞ

İlk ve ortaöğrenimini Bartın’da tamamladı. 2007 yılında burslu olarak başladığı Yeditepe Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümündeki lisans eğitimini 2012 yılında tamamladı. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı yüksek lisans programından Doç. Dr. Nuri SAĞLAM danışmanlığında hazırladığı “1908-1918 Yılları Arasında Gazete ve Dergilerde Çıkan Roman Değerlendirmeleri Üzerine Bir İnceleme” başlıklı teziyle 2015 yılında mezun oldu. Aynı yıl İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı doktora programına kaydoldu. 2015 yılından bu yana Kastamonu Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır.