

T.C.
TRAKYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANA BİLİM DALI
TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI
DOKTORA TEZİ



TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMANLAR

BARIŞ BERHEM ACAR

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. YÜKSEL TOPALOĞLU

EDİRNE 2020

Tezin Adı: Türk Romanında Antikahramanlar

Hazırlayan: Barış Berhem ACAR

ÖZET

Bu çalışma, modernite ile birlikte kahraman algısındaki kırılmayla ortaya çıkan antikahramanın tarihsel gelişimini ve Türk romanındaki örneklerini incelemektedir. Antikahramanların çeşitlerini örnekler üzerinden inceleyerek yıllara göre ortaya çıkan farklılıkları ve benzerlikleri ortaya koymayı amaçlamaktadır. Öncelikle modernite öncesinde kahramanın dönüşümüne odaklanılmakta, daha sonra antikahramanın meydana gelmesine imkân sağlayan modernite irdelenmektedir. Batı'da antikahramanın gelişimi ve tanımlamaları verilerek bütünlüklü bir antikahraman algısı yaratılmaya çalışılmaktadır. Ardından Türk romanında modernleşme aşamaları ışığında antikahramanların öncülleri örneklerle tanımlanmakta, böylece antikahramanın doğuşunu sağlayan süreç bağlamsal bir düzlemde ifade edilmektedir. Türk romanında antikahramanın ilk olarak ortaya çıktığı 1940'lı yıllardan itibaren yaşadığı dönüşüm, modernitenin etkileri göz önünde tutularak değerlendirilmiş, tarihsel arka planla birlikte Türk romanındaki antikahramanlar sınıflandırılmıştır. Verilen örnekler üzerinden antikahramanın Türk romanındaki yolculuğu bütünlüklü bir şekilde sunulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, antikahraman, modernite, Türk modernleşmesi, eylemsizlik, yabancılaşma.

Name of Thesis: The antiheroes in Turkish novels

Prepared by: Barış Berhem ACAR

ABSTRACT

The present study examines the historical development of anti-hero which emerged following the transformation in the perception of anti-hero as a result of modernity and its examples in Turkish novels. Analyzing the examples of anti-hero types, it also aims to present the similarities and differences emerging throughout years. This study primarily focuses on the transformation of hero before modernity, and then addresses modernity enabling the emergence of anti-hero. Through presenting the development and definition of anti-hero in the West, a whole anti-hero perception is tried to be created. Then, the precursors of anti-heroes are described and exemplified under the light of modernization stages of Turkish novels, thus the emergence process of anti-hero is expressed in a contextual level. The transformation of anti-hero since 1940s when it first emerged in Turkish novels is evaluated given the effects of modernity and the anti-heroes in Turkish novels are classified within the context of historical background. The present study tries to present the complete journey of anti-hero in Turkish novels through examples.

Keywords: Turkish novel, anti-hero, modernity, conscious, Turkish modernization, inaction, alienation.

ÖN SÖZ

Antikahraman adından da anlaşılacağı üzere kahraman olmayandır. Kahramanın kahramanlaşmasını sağlayan hiçbir özelliğe sahip olmayan, onun tam zıddı bir şekilde kurgulanan roman karakteridir. Antikahraman, modernitenin bir sonucu olarak 19. yüzyılda Batı romanında ortaya çıkmış, daha sonra modernleşme eğilimi gösteren diğer toplumların romanlarında da görülmeye başlanmıştır. Moderniteyle birlikte aklın ön plana çıkması ve insanın her şeyi yapmaya kadir görülmesi, burjuvazinin doğuşunu sağlayan koşulların oluşması, bireyselleşmenin gelişmesi ve kent planlamalarının önem kazanmasına ayak uyduramayanlar, antikahramanlar olarak temsil edilmiştir. Başka bir deyişle modern düzenin getirdiklerini benimseyemeyen, yeni toplumsal şartlara ayak uyduramayan, geçmişinde yaşadığı sıkıntıları çözmede de başarısız olanlar romanlarda birer antikahramana dönüşmüştür. Özellikle bilinç ve bilinçdışının edebî anlatılarda kullanılmaya başlanması, roman karakterlerinin üç boyutlu olarak anlatılmasını sağlamış, böylece hem toplumsal hayatta hem de zihninde sıkıntılar yaşayan antikahramanlar anlatıların başkarakteri olmaya başlamıştır.

Antikahraman, modernitenin kurumsallaşmasıyla birlikte 1940'lı yıllardan itibaren Türk romanında da ortaya çıkar. Zamanla en sık kullanılan kahramanlardan biri olur. Kurmacalardaki sık kullanımına rağmen edebiyat araştırmalarında antikahramanı inceleyen bütünlüklü bir çalışma yoktur. Antikahramanın ortaya çıkışını, yıllar içerisinde geçirdiği dönüşümü ve örnekler arasındaki benzerlik ve farklılıkları gösteren bir araştırma yapılmamıştır. Çalışmamızın esas amacı bütünlüklü bir inceleme ortaya koyarak bu eksikliği gidermeye yönelik bir girişimde bulunmaktır. Bu hedefle kahraman olgusunun doğuşundan başlamak üzere ilk roman olarak bilinen *Don Quijote*'den itibaren ortaya konan antikahramanlar detaylı olarak sınıflandırılacaktır.

Antikahraman başlarda modernitenin eylemsiz ve aciz bir kurbanı iken zamanla edilgenliğini terk eder ve yenedünya düzenine kendince başkaldırır. İlk

antikahramanlar, hem dış dünyanın hızla değişen düzeni ile hem de zihinlerini rahatsız eden bilinçdışı seslerle mücadele etmeyi beceremezken, daha sonra ortaya çıkan antikahramanların modernitenin sorunlarıyla baş etmek için çeşitli yollar denedikleri görülür. Bu sebeple çalışmamızda antikahramanları edilgen ve tavır alanlar olarak iki kuşak hâlinde incelenecektir. İlk kuşakta karşılaştıkları şartların edilgenleştirdiği, kendi içine kapanan antikahramanların öne çıkan özellikleri, ikinci kuşakta ise aldıkları tavırları ön plandadır. Antikahramanların öncelikle Batı'daki daha sonra Batı-dışı modernleşmenin örneklerinden biri olan Türk romanındaki seyrine bakarak hangi özelliklere sahip olduklarını, birbirlerinden ayrılan ya da birbirlerine benzeyen yönlerinin neler olduklarını, zaman içinde nasıl dönüştüklerini ve yaygınlaştıklarını ortaya koyarak bütünlüklü bir bakış açısına ulaşılabacaktır.

Çalışmamız giriş ve sonuç bölümleri dışında dört bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde antikahramanla ilgili daha önce yapılan çalışmalar değerlendirilecektir. Türk romanıyla ilgili bütünlüklü bir çalışma olmadığı için antikahramana odaklanan diğer disiplinlerdeki araştırmalardan da bu bölümde bahsedilecektir. Böylece bu alanda yapılmış incelemelerin saptanan eksiklikleri ve katkıları tespit edilecektir.

Çalışmamızın birinci bölümünde kahramanın yolculuğunun başladığı yere odaklanılacaktır. Antikahramana geçmeden önce kahramanı tanımlamak, antikahramanın ne olmadığını görmemize imkân sağlayacaktır. Bu bakımdan ilk bölümde dünyayı kaostan kurtarıp kozmosa çevirmek gibi kutsal bir görevle kurgulanan kahramanın, güdümlü bir şekilde çıktığı yolculuğunda yaşadıkları, maceraları ve eylemleri incelenecektir. Kahramanı gerekli kılan koşullara değinilecektir. Bu amaçla önce mitlerin dünyasına ve kahramanına, daha sonra da epiklerdeki kahramanlara bakılacaktır. Kahramanın mitlerde gökyüzünden başlayan yolculuğunun göksel varlıklarla etkileşimini kaybetmeden yeryüzüne inmesi anlatılmış olacaktır.

Gökyüzünde başlayan kahramanın macerası önce epiklerde gökyüzüyle yeryüzü arasında bir geçiş sahne olur. Epikle yeryüzüne inen ama gökyüzüyle de bağını koparmayan kahraman tragediyalarla birlikte yeryüzünün parçası olur. Romanslarla birlikte çeşitlenen kahraman, romanlarla birlikte psikolojisi iç monologlarla yansıtılan üç boyutlu bir hâl alır. İlk bölümde bu dönüşüm detaylarıyla anlatılacaktır.

Tezin ikinci bölümünde antikahramana sebep olan dönüşüm temel alınacaktır. Öncelikle modernite öncesinde dünyayı bir kaos olarak gören ve kosmosu bir ihtimal olarak belirleyip kahramanın mücadelesiyle elde eden anlayışın yerini nasıl daimî bir kaosun aldığı belirtilecektir. Daha sonra moderniteyle ortaya çıkan ve modernitenin kurumsallaşmasını sağlayan burjuvazinin ve bu sınıfın edebî türü olan romanın geçirdiği dönüşüm, moderniteye sebep olan gelişmeler ve modernitenin sebep oldukları irdelenecek, antikahramanın oluşumunda üstlendikleri role bakılacaktır. Bu bölümde modernliğin bir imkândan ziyade çöküş olduğunu deneyimleyen kahramanın gökyüzünden başlayan yolculuğunun yeraltına indiği iddia edilecektir. Bölümün devamında antikahraman, Batı'daki tanımları, bu konuda yapılan çalışmalar eşliğinde genişletilecek, örnekler üzerinden bir anlamlandırmaya gidilmeye çalışılacaktır. Antikahramanın tarihi, nasıl dönüştüğü, öncülleri araştırmaya konu olacaktır.

Üçüncü bölümde öncelikle Türk romanında modernitenin ortaya çıkışına, modernleşmeyle birlikte eski ile yeni arasında bocalayan, ilerleyen yıllarda ortaya çıkacak antikahramanın bazı özelliklerini taşıyan roman karakterlerine değinilecektir. Antikahramanı yaratan koşullarının gelişimine bakıldıktan sonra birinci kuşak antikahramanlar adını verdiğimiz ilk antikahramanlar tanımlanacaktır. Böylece antikahramanın doğuşuna sebep olan bağlamsal düzlem anlatılmaya çalışılacaktır.

Çalışmamızın dördüncü ve son bölümünde moderniteye karşı büründükleri kişilik özelliklerine göre sınıflandırdığımız antikahramanların sosyoekonomik koşullar karşısında edilgenleşmeleri ve toplumdan koparak içlerine kapanmaları

örnekler üzerinden detaylandırılacaktır. Böylece Türk romanındaki birinci kuşak antikahramanların sınıflandırılması yapılmış olacaktır. Dördüncü bölümün devamında toplumsal değişmelerle birlikte tavırları farklılaşan ve birinci kuşak antikahramanlardan daha etkin olan, olaylar karşısında tavır alan, çözüm üretmeye çalışan 2000 sonrası antikahramanlara değinilecektir. Eyleme geçmeyi ya da pasifleşmeyi tercih eden bu antikahramanlar, örnekler üzerinden incelenecek, toplumsal koşullar içerisinde konumlandırılmaya çalışılacaktır. Böylece antikahramanın Türk romanındaki dönüşümü örnekler üzerinden anlatılmış olacaktır.

Tez çalışmama yaptığı katkılardan ötürü danışmanım Prof. Dr. Yüksel TOPALOĞLU'na teşekkür ederim. Ayrıca desteklerini her zaman hissettiğim hocalarım Prof. Dr. Recep DUYMAZ, Prof. Dr. Ali İhsan ÖBEK, Dr. Öğr. Üyesi Esat CAN, Dr. Öğr. Üyesi Nursel DİNLER ve Dr. Öğr. Üyesi Tuncay ÖZTÜRK'e müteşekkirim. Tez izleme komitesinde yer alan Dr. Öğr. Üyesi Özcan AYGÜN, Dr. Öğr. Üyesi Cengiz FEDAKÂR ve Dr. Öğr. Üyesi Cumhur ÜN'e verdikleri emek için teşekkür ederim. Tezle ilgili buldukları kaynakları benimle paylaşan ve yaptığımız konuşmalarda ufuk açıcı tavsiyelerde bulunan Doç. Dr. Oğuzhan DURMUŞ, Doç. Dr. Ömer AKSOY, çalışma arkadaşlarım Dr. Cemalettin YAVUZ, Arş. Gör. Seda ÇETİN, Arş. Gör. Halil KARABULUT ve Neslihan DEMİREZER'e teşekkürü bir borç bilirim. Eğitim hayatım boyunca beni hep destekleyen aileme ve yol arkadaşım Esra'ya şükranlarımı sunarım. Son olarak doktora eğitim sürecimde, 2211 Yurtiçi Doktora Burs Programı kapsamında verdiği burs desteğiyle bu çalışmanın ortaya çıkmasına katkı sağlayan TÜBİTAK'a teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	I
ABSTRACT.....	II
ÖN SÖZ	III
İÇİNDEKİLER	VII
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: GÖKYÜZÜNDEN YERALTINA KAHRAMANIN YOLCULUĞU....	9
1.1. Kahramanın Arketipi: Mitik Kahraman	9
1.1.1. Mitler ve İşlevleri.....	9
1.1.2. Mitlerin Kahramanı: Olağanüstü Varlıklar	14
1.2. Kahramanın İnsanileşmesi: Epik Dünyanın Kahramanı	18
1.2.1. Batı’da Epik Dünya ve Epik Dünyanın Kahramanı.....	18
1.2.2. Türklerin Epik Dünyası ve Kahramanı: Alp(eren) Tipi.....	42
1.3. Tragedyaların Kahramanları.....	54
1.4. Romansların ve İlk Modern Romanların Kahramanı	56
2. BÖLÜM: KAHRAMANDAN ANTİKAHRAMANA GEÇİŞ	61
2.1. Geçiş Sağlayan Dönüşüm: Modernite	62
2.2. Modernitenin Sonuçları	78
2.2.1. Yeni Sınıf: Burjuvazi	78
2.2.2. Yeni Yaşam Alanı: Kent.....	84
2.2.3. Yeni İnsan Tipi: Modern Birey.....	91
2.2.4. Yeni Ruh Hâli: Keşfedilmiş Lanet.....	104
2.3. Modernitenin Kahramanı: Antikahraman	107
2.3.1. Batı’da Antikahramanın Öncülleri.....	118
2.3.2. Batı’da Antikahramanın Gelişimi	128
3. BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMANIN DOĞUŞU	141
3.1. Osmanlı Modernleşmesi: Geçkalinmişlik ve Kapılma.....	141
3.1.1. Makbullük Anlatıları.....	145
3.1.2. Antikahramanın İlk Öncülü: Gösterişçi Budalalar	146
3.2. Servet-i Fünun Sonrası Yeni Öncüller: Romantik ve Trajik Kahramanlar ...	161

	VIII
3.3. Ulus-İnşa Sürecinde Sürekli Savaş Hâli ve Tedirginlik	169
3.3.1. Cumhuriyet'in Yeni Öncüleri: Alafranga Hainler	174
3.3.2. Bohem Öncüler ve Müteredit Antikahramanlar	179
4. BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMANLARIN SINIFLANDIRILMASI	195
4.1. Hareket Çağı: Çok Partili Hayat ve Çoğullaşma	195
4.2. Birinci Kuşak Antikahramanlar	202
4.2.1. Narsist Antikahramanlar	203
4.2.2. Nihilist Antikahramanlar	228
4.2.3. Aylak Antikahramanlar	241
4.2.4. Sevgiyi Arayan Antikahramanlar	267
4.2.5. İronik Antikahramanlar	293
4.2.6. Hınçlı Antikahramanlar	308
4.3. İkinci Kuşak Antikahramanlar	347
4.3.1. Şiddet Çağı: Tüketim Kültürü ve Kötülüğün Olağanlaşması	349
4.3.1. Eylemli Antikahramanlar	350
4.3.2. Pasif Antikahramanlar	378
SONUÇ	401
KAYNAKÇA	407

GİRİŞ

Anlatılar her zaman bir kahramana ihtiyaç duyar. Mitlerden itibaren anlatının birçok ögesi değişse de kahramana duyduğu ihtiyaç hiçbir zaman değişmemiştir. İlk anlatılar olan mitlerde, doğüstü güçleri olan kahramanlar anlatıların ana ögesi olurken, epiklerde olağanüstü güçlerden yardım alan karakterler kahraman olarak seçilmiştir. Daha sonra trajedi ve romanslarda, tamamen insani özelliklere sahip olan ve rol model olabilecek şahsiyetler, kahraman vasfıyla anlatılara dâhil edilmiştir. İlk romanlarda ise kahramanlık toplumsal koşulları içinde düşünülmüş, bireysel amaçlarını ön plana çıkaran karakterler kahraman olarak kurgulanmıştır. Kahramanlık algısı bu şekilde değişse de bütün anlatı serüveninde kendine yer bulmuştur.

Anlatının değişmez ögesi olan kahraman algısında en büyük kırılma modernite ile olmuştur. Moderniteye kadar olağanüstülüğünden arındırılan, iki boyutlu bir tasavvurla yansıtılan ve bireysel amaçlarını keşfeden kahraman, modernitenin bütün hayat paradigmasını sarsan sonuçlarıyla birlikte tamamen başkalaşmıştır. Yeni kahraman modeli, o döneme kadar kahramanı tanımlayan özellikler olmadan kurgulanmaya başlanmıştır. Modernitenin yaygınlaşmasıyla bütün edebiyata yayılan kahraman algısındaki bu kırılmanın sosyokültürel çerçevede incelenmesi, edebiyat araştırmaları için elzemdir. Fakat bu zamana kadar kahraman algısındaki bu dönüşümün bütünlüklü bir incelemesinin yapılmadığı tespit edilmiştir. Bu çalışma, bahsi geçen eksikliği giderme girişimidir.

Moderniteyle gerçekleşen kırılmayı anlamak için öncelikle modern öncesi kahraman algısını incelemek gerekmektedir. Modernite öncesinde kahraman, ideal insanın bütün iyi özelliklerine sahip olan, toplumu için kendisini feda etmeyi göze alan, cesur, yardımsever, mücadeleci, saygılı, akıllı, dürüst ve adaletli bir melek insandır. Başarısı anlatının başında garanti edilen kahraman, ilk başlarda mitlerde gökyüzünde, insanüstü varlıklarla mücadele ederken epiklerle beraber gökyüzündeki güçlerden destek alsada yeryüzüne inmiş, romanslarda tamamen gökyüzüyle

bağlantısı kesilmiş, romanlarda ise yeryüzüne bağlılığı kesinleşerek bireysel özellikleri ön plana çıkarılmıştır. Modernitenin Reform ve Rönesans ile başlayıp Aydınlanma ile rasyonaliteyi, Fransız İhtilali ile bireysel özgürlükleri, Sanayi Devrimi ile kapitalist ekonomi düzenini gündeme getirmesiyle kahramanın gökyüzünden yeryüzüne uzanan yolculuğu yeraltına yönelmiştir. Yeraltına inen kahramanın kahramanlaşmasını sağlayan özellikleri modernitenin girdabında kaybolmuş, antikahraman olarak tanımlayacağımız yeni kahraman algısı anlatının merkezine yerleşmiştir.

Antikahraman, modernitenin sonuçlarına başkaldıran kahramandır. Modernite öncesinde toplumsal dönüşümlerin önderliğini üstlenen kahramanın aksine, yaşadığı çağın getirdiklerine karşı çıkışıyla görünür olan antikahraman, başta modern birey, modern kent, modern sınıf, modern ruh hâli ve modern ekonomi algısı olmak üzere modernitenin imkânlarını birer felaket olarak yaşar. Modernitenin savaşlar ve vaat ettiklerini gerçekleştirememesiyle çıkmaza girmesi sonucunda yeni kahraman da baştan beri dâhil olamadığı modern sistemin karşısında daha güçlü durmaya başlar. Modernite, zamanla tüm dünyada bir imkândan felakete dönüştükçe antikahraman anlatıları da yaygınlaşır. Modernitenin çıkmaza girmesiyle birlikte ilk andan itibaren modern düzene uymayan antikahramanlar, sinemadan televizyon dizilerine; romandan hikâyeye; şiirden tiyatroya kadar bütün anlatı türlerinde ön plana çıkan anlatı kişileri olmuşlardır.

Kurmaca metinlerde antikahramanın yükselişi yaygınlaşmışken, antikahraman üzerine yapılan akademik çalışmalarda benzer bir artış görülmemektedir. Türkçede, bugüne değin yapılan çalışmalar, ya belli bir dönemle ya da belli bir temayla kısıtlı tutulmuş, modern çağın kahramanı olan antikahramanın ortaya çıkış koşulları, tarihsel gelişimi ve sınıflandırılmasını yansıtan bütünlüklü bir çalışma yapılmamıştır. Kurmacanın bütün türlerinde ön plana çıkarken bilimsel çalışmalarda göz ardı edilmiş olması büyük bir eksikliktir. Tezimiz bu alandaki açığı kapatmaya çalışacaktır.

Antikahramanla ilgili ortaya konan akademik çalışmalar, çoğunluğu yüksek lisans tezi düzeyinde, İletişim ve Görsel Sanatlar alanında yapılmıştır. Fakat diğer alanlarda da az sayıda çalışma mevcuttur. Antikahramanın edebiyat dışındaki alanlarda da yaygınlaştığının en somut örneği olan bu durum, bahsi geçen çalışmaları iyi ve eksik yönleriyle değerlendirmeyi gerekli kılmaktadır. Antikahramanla ilgili yapılan az sayıdaki akademik çalışmanın en önemlisi İngiliz Dili ve Edebiyatı alanında Murat Kadiroğlu'nun yaptığı, *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman* başlıklı çalışmadır.¹ Giriş bölümünde antikahramanın “soybilimsel” bir incelemesini sunarak antikahramanı tanımlamaya girişen çalışma dört ana bölümden oluşmaktadır. Her bölümde 1950-1960 yılları arasında oynanan bir tiyatro oyununun kişileri antikahramanlık özelliklerine göre incelenmiştir. Böylece tezin sonucunda dört tiyatro oyunu üzerinden antikahramanların İngiliz tiyatrosundaki gelişimi irdelenmiştir. Çalışmanın antikahramanın tarihsel gelişimi içinde inceleyen ilk bölümü önemli bilgiler içerse de örneklerin hem kısıtlı tutulması hem de -doğal olarak- İngiliz tiyatrosundan seçilmesi, Türkçede antikahramanın gelişimiyle ilgili incelemenin eksik kalmasına sebep olmuştur.

Antikahramanlarla ilgili bir diğer çalışma ise Emre Özmen'in İspanyol Dili ve Edebiyatı alanında hazırladığı *Değişen Toplumsal Düzen Işığında İspanyol Edebiyatında Bir (Anti) Kahraman Olarak Kadın Pikara İmgesi* başlıklı doktora tezidir.² Pikaresk romanın oluştuğu sosyokültürel süreci anlatan ve beş pikaresk roman üzerinden pikara imgesini inceleyen dört bölümlük bir çalışma olan tez, bizim antikahramanın öncülü olarak gördüğümüz bir kahraman figürüne odaklanmıştır. Erken tarihli bir kahramanı incelediği ve yine Türk edebiyatındaki gelişimini dışarıda bırakmak zorunda kaldığı için alandaki açığı doğası gereği kapatamasa da

¹ Murat Kadiroğlu, *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2014, 270 s.

² Emre Özmen, *Değişen Toplumsal Düzen Işığında İspanyol Edebiyatında Bir (Anti) Kahraman Olarak Kadın Pikara İmgesi*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2016, 338 s.

antikahraman çalışmalarının kapsamını tarihsel olarak genişletmesi bakımından önemlidir.

Tiyatro ve ilk romanlardaki antikahraman algısını inceleyen yukarıdaki iki çalışma haricinde antikahramanın televizyon dizilerindeki seyrine odaklanan çalışmalar da vardır. Erdem Dicle'nin yüksek lisans tezi olarak hazırladığı *Kültürel Farklılıklar Bağlamında Popüler Kültürde Anti-Kahraman* başlıklı çalışma, Türkiye'den Behzat Ç. ile ABD'de yayınlanan *Dexter* dizilerini popüler kültür içerisinde inceler.³ Modernite bağlamında antikahramanın gelişimine değinen ve iki dizideki görünürlüğünü gösteren çalışma, antikahramanın tüm dünyada popüler kültürde yaygınlaşmasını göstermesi bakımından önemlidir. Fakat bir yüksek lisans tezi olarak sınırlı kalması ve edebiyat metinlerini içermemesi bakımından ilerleyen çalışmalara öncülük etmenin ötesine geçememiştir.

Bahsi geçen çalışmalar dışında *John Carpenter Sinemasında Anti Kahraman*⁴, *Aldous Huxley'nin Crome Yellow ve Evelyn Waugh'nun Decline and Fall İsimli Romanlarında Karakterlerin Yitik-Kahraman Olarak İncelenmesi*⁵ gibi yüksek lisans düzeyinde Türk edebiyatı dışındaki alanlarda az sayıda çalışma yapılmıştır. Fakat bu çalışmalar da sınırlı kalmış, bütünlüklü bir antikahraman incelemesi olamamıştır. Antikahraman üzerine İngilizce yazılan tezler de yine doğaları gereği Türk edebiyatındaki antikahraman gelişimini gösterememişlerdir. Antikahramanın tarihsel dönüşümünü görebileceğimiz bu çalışmalar, örnekleri haricinde değerlidir.

Türk edebiyatında antikahramanın seyriyle ilgili akademik çalışmalara baktığımızda bütünlüklü bir çalışma olmasa da bazı dönemleri ve belli antikahraman çeşitlerini inceleyen iki tezin ön plana çıktığını söyleyebiliriz. Bunlar, Bahtiyar

³ Erdem Dicle, *Kültürel Farklılıklar Bağlamında Popüler Kültürde Anti-Kahraman*, (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013, 99 s.

⁴ Ozan Özpaya, *John Carpenter Sinemasında Anti Kahraman*, (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2015, 41 s.

⁵ Olgahan Baksi Naylor, *Aldous Huxley'nin Crome Yellow ve Evelyn Waugh'nun Decline and Fall İsimli Romanlarında Karakterlerin Yitik-Kahraman Olarak İncelenmesi*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2009, 141 s.

Aslan'ın *Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama*⁶ başlıklı doktora tezi ile Deniz Aktan Küçük'ün *Türk Romanında Aylaklık (1875 – 1960)*⁷ başlıklı yüksek lisans çalışmasıdır. Bahtiyar Aslan, Türk modernleşmesini, Osmanlı'dan itibaren incelediği bir bölümle çalışmasına başlar. Böylece kahramanların yaşadığı kültürel bocalamayı belli bir bağlama oturtur. Daha sonra kültürel bocalamayı, edebiyatın gelişiminde gösterir. Üçüncü bölümde kültürel bocalamanın ve antikahramanların en temel iki özelliği olan tutunamamak ve yabancılaşmak kavramlarını tanımlar. Tezin ana bölümü olan dördüncü bölümde ise tutunamayan kahramanları örnekler üzerinden inceler. Son bölümde bahsi geçen kahramanların bireysel gelişimini aile, yetişme çevresi, okul hayatları, kent ve kent hayatına ait öğeler üzerinden ortaya koyar. Böylece geniş kapsamlı ve bütünlüklü bir tez ortaya çıkarır. Çalışmamızda örneklem sahamızı oluştururken faydalandığımız bu tez, antikahramanlığın en önemli iki özelliği olan tutunamama ve yabancılaşmayla belirleyen, diğer özelliklerine değinmeyen ve antikahramanlığı odağına almayan bir çalışma olduğu için farklı bir bakış açısı yansıtmıştır. Tarihsel gelişimi içerisinde verdiği örneklerini bağlamsal bir düzlemde incelemesi çalışmanın önemini arttırırken, moderniteyle kırılma yaşayan kahraman algısının sınıflandırılması ve dönemlere ayrılması tez sınırlarının dışında tutulmuştur. Ancak dönüşümün olmasını hissettirmesi ve örneklerini bağlamsal bir düzlemde incelemesi çalışmanın önemini ortaya koyar.

Deniz Aktan Küçük'ün doğrudan romana odaklanan ve antikahramanların bir türü olan aylakları incelediği *Türk Romanında Aylaklık* başlıklı tezi edebiyatı merkeze alan diğer bir önemli çalışmadır. Giriş bölümünde modernlikle aylaklığı hem Batı'da hem de Türk modernleşmesi özelinde inceleyen Küçük, aylaklık anlatılarında bir kırılma noktası olarak gördüğü *Aylak Adam* romanına kadar geçen sürede Türk romanındaki aylakları bağlamsal bir düzlemde inceler. İlk bölümde Tanzimat dönemindeki züppeleri, ikinci bölümde Servet-i Fünun dönemindeki aylaksız züppeleri,

⁶ Bahtiyar Aslan, *Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama*, (İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2009, 475 s.

⁷ Deniz Aktan Küçük, *Türk Romanında Aylaklık*, (Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, 193 s.

üçüncü bölümde Meşrutiyet dönemini, dördüncü bölümde erken Cumhuriyet döneminin ilk aylaklarını, beşinci ve son bölümde ise 1940'lardan *Aylak Adam* romanına kadar gerçek anlamda aylaklığı örnekler üzerinden tarihsel bir arka planla ortaya koyar. Böylece Türk edebiyatında modernleşmenin başlamasından 1960'lı yıllara kadar geçen sürede makbul olmayan anlatı figürlerini aylaklık kuramı üzerinden incelemiş olur. Çalışmamızda antikahramanların öncüllerini ortaya koyarken sıklıkla faydalandığımız bu tez, modernliği ve moderniteye en ciddi tepkiyi koyan aylaklığı detaylı bir şekilde incelemesi bakımından oldukça önemlidir. Ancak antikahramanların sadece bir türüne odaklanması, onu da yüksek lisans tezinin sınırlılığından dolayı belli bir döneme kadar incelemesi, kapsamlı bir çalışma ortaya konmasını engellemiştir. İyi bir giriş çalışması olarak görülebilecek bu tez, bizim de faydalandığımız bir çalışma olmuştur.

Akademik çalışmalar dışında, antikahramanın Türk edebiyatındaki seyrine odaklanan makaleler ve kitaplarda da hâlâ yeteri kadar çalışma olmasa da son yıllarda görece artış gözlemlenmeye başlanmıştır. Makalelerde genellikle tek bir romanın karakterinin antikahramanlığı vurgulanmıştır. Kitap şeklindeki incelemelerde ise tezlerdeki gibi bir dönem ya da bir antikahraman çeşidine odaklanılmıştır. Nurdan Gürbilek'in *Kötü Çocuk Türk* isimli incelemesi⁸ ve Jale Parla'nın *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* isimli çalışması⁹ bu noktada örnek gösterilebilir. Nurdan Gürbilek, ilk basımı 2001 yılında yapılan ve bizim burada 2000'li yıllarda artış gösterdiğini belirttiğimiz ve ikinci kuşak antikahramanlar olarak incelediğimiz roman karakterlerinin varlığını hissettiğini söylediği ama kuramsallaştıramadığı kitabında, kötü çocuklar olarak antikahramanları işaret eder. Aşağılık kahraman olarak kavramsallaştırdığı antikahramanı incelediği ve modern Türkiye'nin şiddet yanlısı kahramanları yüceltmeye başladığını söylediği çalışması, kısıtlı da olsa antikahraman algısının önem kazandığını göstermesi bakımından önemlidir. Bir yandan gelişimini görmeye başladığı ikinci kuşak antikahramanların varlığının hemen dikkatini çekmesi

⁸ Nurdan Gürbilek, *Kötü Çocuk Türk*, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2010, 140 s.

⁹ Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2018, 288 s.

Gürbilek'in algılayışını gösterirken, antikahramanların varlığını bağlamsal bir düzleme oturtmayı denemesi de çalışmasının özgünlüğünü arttırmıştır.

Jale Parla ise, yazar ve yazan kahramanlara odaklandığı çalışmasında, Batılılaşma sürecinin doğal bir sonucu olan tutunamayan kahramanları inceler. Ahmet Mithat'tan başlayarak Ahmet Hamdi Tanpınar, Oğuz Atay, Bilge Karasu, Latife Tekin, Sevim Burak, Hasan Ali Toptaş ve Orhan Pamuk üzerinden Türk romanında yazarların ve onların yarattığı kahramanların başkalaşımına değinir. Romanlara yaptığı yakın okumalarla Türk romanının bir değişim ya da dönüşüm değil, başkalaşım geçirdiğini iddia eder. Başkalaşım meselesi gerçekten önemlidir. Kahramanın tamamen zıddını yaratan kırılmayı bu şekilde tanımlamak, bu alanda yapılacak çalışmalar için çok değerli bir çıkış noktası olmaktadır. Ancak antikahramanı merkezine almadığı için bu alandaki bir eksikliği gidermektense antikahraman geleneği içerisinde sayılabilecek kahramanların sadece yazıyla ilgilenenlerini görmemizi sağlamıştır.

Görüldüğü gibi moderniteyle birlikte ortaya çıkan antikahraman üzerine Türk edebiyatını merkeze alan çalışmalar, ya eksik ya da bir histen öteye geçememiştir. Odaklandıkları dönemi ya da antikahraman türünü oldukça iyi bir şekilde yansıtan bu çalışmalar, antikahramanı oluşum koşulları ve sınıflandırılması üzerinden görmediği için bu alandaki boşluk devam etmektedir. *Türk Romanında Antikahraman* başlıklı çalışmamız, bu boşluğu doldurarak, bundan sonra bu alanda yapılan çalışmalara kaynaklık etmeyi amaçlamaktadır.

Türk romanının başlangıcından itibaren günümüze kadar ortaya konan antikahramanların öne çıkanlarını inceleyerek oluşturduğumuz çalışmamızda, daha önce farklı çalışmalarda kullanılan karşıt-kahraman, yitik kahraman, aşağılık kahraman gibi ifadeler yerine antikahraman kavramı bilinçli olarak tercih edilmiştir. Hem kavram karmaşası yaratmamak hem en fazla kullanılan terimi kullanmak hem de diğer dillerde yapılan çalışmalardaki kavramsallaştırmayı esas almak için böyle bir

seçim yapılmıştır. Böyle bir tercihle antikahramanın, kahraman olmayan anlamına gelmesini çok iyi yansıtan bu terim ile diğer seçeneklerin açıkta bıraktığı bütün özellikler yansıtılmış, karşıtlık, aşağılık ya da yitiklik gibi değer atfeden sübjektif izler barındıran terimler yerine doğrudan tanımını barındıran bir seçim yapılmıştır.

Çalışmamızda önce antikahramanın ne olmadığını anlamak için kahramana odaklanılmış, daha sonra kahramanlık algısındaki kırılmanın sebebi olarak modernite ve modernitenin sonuçları incelenmiştir. Ardından antikahramanın tarihsel gelişimi, öncülleri, ilk defa kullanılması ve tanımlamalarına geçilmiştir. Kuramsal olarak bir şablon ortaya konduktan sonra Türk modernleşmesine antikahramanların Türk romanındaki öncülleri üzerinden değinilmiştir. Tezin ana bölümünde ise Türk romanındaki antikahramanlardan örnekler incelenerek sınıflandırılmıştır. Böylece edebiyat incelemelerinde eksikliği hissedilen bütünlüklü bir antikahraman algısı yaratılmaya çalışılmıştır.

1. BÖLÜM: GÖKYÜZÜNDEN YERALTINA

KAHRAMANIN YOLCULUĞU

Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*'nde Aristoteles'ten yola çıkarak, kurmacaların kahramanların eylem gücüne göre sınıflandırıldığını söyler. Eğer kahraman diğer insanlardan üstünse onun anlatıldığı metinler mit; diğer insanlardan derece bakımından üstünken doğal çevresine kıyasla herhangi bir üstünlüğü olmayan bir liderse epik olarak adlandırılır.¹⁰ Kahramanın, zamanla listenin aşağılarına doğru geldiğini, bu süreci gökyüzünden yeraltına doğru gidilen bir yolculuk eğretilmesi ile görmeyi olanaklı kılar.

1.1. Kahramanın Arketipi: Mitik Kahraman

1.1.1. Mitler ve İşlevleri

Kahramanın ya da kahramanlığın tarihi anlatılan ilk hikâyenin tarihi kadar eskiye dayanır. İlk hikâye anlatıldığında ilk kahraman da yaratılmış olur. İlk hikâyeler, “Ben kimim?, Nasıl var oldum?” gibi soruları cevaplamaya yönelik olan ve bugün yaratılış mitleri dediğimiz anlatılardır. Kozmosun yaratılışından insanın var oluşuna kadar olan süreyi kapsayan bu anlatılar, bilinmeyen ve merak edileni anlaşılır kılmaya çalışır. Olağanüstü bir bilinmeyen olan yaratılışı anlamlandırma çabası olan mitler, doğal olarak olağanüstülükten faydalanır. Bu sayede hem anlatıyı çekici kılıp muhatabın hayal gücüne hitap edilmesini sağlar hem de merak uyandıran bilinmeyeni olağanın sınırlarından çıkararak özgür kılar.

Olağanüstülükten faydalanan mitler, kaostan kozmosa geçişi, her ne kadar olağanüstülüklerle ifade etse de bir fantezi olarak değil, gerçekçi bir şekilde anlatır. Başka bir deyişle olağanüstülük ile gerçeklik bir aradadır. Buna zamanla kutsallık da eklenir. Bu yüzden mitler, “gerçekleri aklın alamayacağı bir biçimde yansıtan dil ve

¹⁰ Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 59-61.

düşüncenin bütün imkanlarını bir araya getirmekle varlığın oluşumunun, ilkel toplumların bu varoluş sürecinde yerinin ve kaosu kozmosa dönüştüren mutlak gücün öyküsüdür."¹¹ Kutsallığın mitlere atfedilmesiyle birlikte onların olağanüstülüğü kullanan, gerçek olduğunu iddia eden kutsal ve mutlak anlatılar oldukları sonucuna varılabilir.

Mitlerin muhatabı olan toplumlar da mitleri, sadece merak gideren anlatılar olarak değil, gerçek ve kutsal bir bilgi kaynağı olarak görürler. Onlar için mitler, *"gerçek bir öykü'yü belirtir, üstelik de kutsal sayıldığı, örnek oluşturduğu ve anlamlı olduğu için son derece değerlidir."*¹² İlk mitlerde kutsallık bu şekilde ön plandayken toplumlardaki değişme ile birlikte mit anlayışı da değişir. Zamanla önemi görmezden gelinen bir tür olur. Batı'da Antik Yunan'la birlikte kutsallığından arındırılan mitlerin önemi, 20. yüzyıla kadar yadsınmış, sadece merak gidermeye yarayan bir anlatı olarak görülmüştür. Ancak 20. yüzyıldaki çalışmalarla birlikte mitin arkaik toplumlar için önemi kavranmıştır. Bu çalışmalar ışığında Mircea Eliade, mitin en genel tanımını şu şekilde yapmıştır:

*"Mit kutsal bir öyküyü anlatır; en eski zamanda, 'başlangıçtaki' masallara özgü zamanda olup bitmiş bir olayı anlatır. Bir başka deyişle mit, Doğaüstü Varlıklar'ın başarıları sayesinde, ister eksiksiz olarak bütün gerçeklik yani Kozmos olsun, isterse onun yalnızca bir parçası (sözgelimi bir ada, bir bitki türü, bir insan davranışı, bir kurum) olsun, bir gerçekliğin nasıl yaşama geçtiğini dile getirir. Demek ki mit, her zaman bir 'yaratılış'ın öyküsüdür: Bir şeyin nasıl yaratıldığını, nasıl varolmaya başladığını anlatır. Mit ancak gerçekten olup bitmiş, tam anlamıyla ortaya çıkmış olan şeyden söz eder."*¹³

Tanımdan da anlaşılacağı üzere mitler, gerçek olduğunu iddia ettiği ve ancak inanılarak idrak edilecek bir yaratılışı anlatır. Bu gerçek, kozmostan, doğadaki

¹¹ Fuzuli Bayat, *Mitolojiye Giriş*, KaraM Yayınları, Çorum 2005, s. 4-5.

¹² Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, 2. bs., Om Yayınevi, İstanbul 2001, s. 11.

¹³ Mircea Eliade, *age.*, s. 15-16.

herhangi bir bitkinin varlığına kadar genişletilebilecek varlıkların nasıl vücut bulduğuyla alakalıdır. İlk toplulukların mensupları da mevcut olan her şeyin var oldukları şekilde olmasının sebebinin mitler olduğuna inanır. Bu sebeple mit, kutsal ve gerçek bir bilgi olarak görülür.

Arkaik insan için bu kadar önemli olan mitlerin genel özelliklerini şu şekilde toparlayabiliriz:

“1. Mit, Doğaüstü Varlıkların eylemlerinin Öyküsünü oluşturur; 2. Bu Öykü, kesinlikle gerçek (çünkü gerçeklerle ilgilidir) ve kutsal (çünkü Doğaüstü Varlıklar tarafından yaratılmıştır) olarak kabul edilir; 3. Mit her zaman için bir ‘yaratılış’la ilgilidir, bir şeyin yaşama nasıl geçtiğini, ya da bir davranışın, bir kurumun, bir çalışma biçiminin nasıl yaratılmış olduğunu anlatır; işte bu nedenle de, mitler insana özgü her anlamlı eylemin örnek tiplerini oluştururlar; 4. İnsan miti bilmekle nesnelere ‘kökeni’ni de bilir, bu nedenle de, nesnelere egemen olmayı ve onları istediği gibi yönlendirip kullanmayı başarabilir; burada ‘dıştan’, ‘soyut’ bir bilgi değil de (mitin ya tören havası içinde anlatılması ya da kanıtını oluşturduğu ritüelin gerçekleştirilmesiyle) zorunlu olarak, şaşmaz biçimde ‘yaşanan’ bir bilgi söz konusudur; 5. Şu ya da bu biçimde, insan, miti yeniden anımsatılan ve yeniden gerçekleştirme aşamasına getirilen olayların kutsal, coşku verici gücünün etkisine ermek anlamında ‘yaşar’.”¹⁴

İlk toplumlar için bu kadar önemli olan mitlerin merak giderme dışında birçok işlevi yerine getirdiği söylenebilir. Bunların başında örnek model oluşturma gayreti vardır. Beslenme, evlilik, çalışma, eğitim, sanat ya da bilgelik ile ilgili örnek modelleri ortaya koyarlar.¹⁵ Mitleri gerçek olarak kabul eden arkaik insanın rehberini mitte

¹⁴ Mircea Eliade, *age.* s. 28.

¹⁵ Mircea Eliade, *age.*, s. 18.

bulmasının sebebi budur. Merakını gidermenin yanında inanabileceği bir rol modele kavuşur.

Mitler, rol model oluşturmanın dışında arkaik insanın eğitimini sağlarlar. Çünkü “*mit, arkaik insana, kendisini varoluşu bakımından oluşturmuş en eski ‘öyküleri’ öğretir, varoluşuyla ve kozmos içindeki kendi öz varoluş biçimiyle ilgili her şey de onu doğrudan doğruya ilgilendirir.*”¹⁶ Günümüz insanının ders kitaplarından öğrendiklerini arkaik insan mitlerden öğrenir. Fuzuli Bayatlı da bu noktaya dikkat çeker: “*Mitoloji eski insanın eğitim sistemidir. Dünya ve çevredeki olaylar insanı eğiten, onu yaşama hazırlayan birer felsefi kanıtlar rolündedir.*”¹⁷

Mitin bir diğer işlevi, ilkiyle bağlantılıdır. Mitleri bilen insan, doğada yok olan herhangi bir şeyi yeniden getirmek için rol model aldığı mitlerdeki ritüelleri tekrarlar. Farklı bir şekilde söylersek, “[m]itleri bilmek demek, nesnelere kökenindeki sırrı öğrenmek demektir. Bir başka deyişle, yalnızca nesnelere nasıl varolma aşamasına geldiği değil ama aynı zamanda, ortadan kaybolduklarında nerede bulunacakları ve nasıl yeniden ortaya çıkarılabilecekleri de bu yolla öğrenilebilir.”¹⁸ Böylece arkaik insan sadece geçmişle ilgili kutsal bir bilgi öğrenmekle kalmaz, bu bilgiyi karşılaştığı zorluklarla birlikte kullanışlı kılar.

Mitin işlevlerinden biri de arkaik insanın değerini arttırmasıdır. Mitlerdeki doğüstü varlıkların yerine getirdiği eylemleri karşılaştığı zorluklarla mücadele ederken kullanan insan, kendini o varlıkların seviyesine çıkmış gibi görür. Böylece insan, rol model olarak aldığı kahramanların yüceliğini hisseder.¹⁹

¹⁶ Mircea Eliade, *age.*, s. 21-22.

¹⁷ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 5.

¹⁸ Mircea Eliade, *age.*, s. 23.

¹⁹ Mircea Eliade, *age.*, s. 185.

Mitin bu işlevleri arkaik insanı mite bağımlı kılar. Arkaik insan, ondan gelen bilgi olmadan tarımsal faaliyetlerde bile bulunamayan biri olur. Bu yüzden mitin

“İşlevi, modeller açıklamak ve böylelikle Dünya’ya ve insanın varlığına bir anlam vermektir. Bu nedenle de insanın oluşumundaki rolü son derece önemlidir. Dedğimiz gibi, mit sayesinde gerçeklik, değer, aşkınlık kavramları yavaş yavaş ortaya çıkmaya başlar. Mit sayesinde, Dünya Kozmos olarak, yetkin bir biçimde eklenmiş, bütünlenmiş, anlaşılır ve anlamlı bir Kozmos olarak kavranmaya başlar. Mitler şeylerin nasıl gerçekleştiğini anlatırken, bunların kimler tarafından, niçin ve hangi koşullarda yapıldıklarını da açıklığa kavuşturur. Bütün bu ‘açıklamalar’, insanı az çok dolaysız biçimde bağımlı kılar, nedeni de ‘kutsal bir tarih’ oluşturmalarıdır.”²⁰

Kutsal tarih, günümüzdeki ulusların tarihine bağlılığından da ötedir. Çünkü mitler, hem dinî hem millî ihtiyacı karşılar. Bu dönemdeki kahramanlar her türlü ihtiyacın rehberidirler.

Yaratılış mitleri, adından da anlaşılacağı üzere kozmosun nasıl var olduğuna, doğanın nasıl oluştuğuna odaklanırlar. Ancak toplumsallık geliştikçe mitler de çeşitlenir. Toplumsal bilinç arttıkça mitler de sadece tanrılarla ya da yaratılanla ilgilenmez, toplumsallığı da merkezine alır. Joseph Campbell, *Mitolojinin Gücü* kitabında bu çeşitlenmeden bahseder: *“birbirinden tamamen farklı iki mitolojik düzen vardır. Bir, parçası olduğunuz doğa ve doğal dünya ile ilişkinizi sağlayan mitoloji. İki, sizin belirli bir toplumla ilişkinizi sağlayan, katı bir biçimde sosyolojik mitoloji.”²¹* Campbell’a göre bu ikileşmenin mantığı çok anlaşılırdır. Çünkü “[s]iz yalnızca doğanız gereği insan değilsiniz, belirli bir grubun da üyesisiniz.”²² Yani bizler sadece doğanın/kozmosun nasıl var olduğuyla değil, içinde yaşamaya başladığımız toplumun

²⁰ Mircea Eliade, *age.*, 184-185.

²¹ Joseph Campbell, Bill Moyers, *Mitolojinin Gücü*, çev. Zeynep Yaman, 3. bs., MediaCat Kitapları, İstanbul 2013, s. 44.

²² Joseph Campbell, Bill Moyers, *age.*, s. 44.

nasıl var olduğuyula da ilgileniriz. Bu ilgi de yine onun sosyolojik dediği mitlere yönlendirilir.

Bahsi geçen işlevlerle birlikte Joseph Campbell da mitin işlevlerini kimi farklılıklarla ele alarak değerlendirir. Ona göre mitler dört temel işlevi yerine getirir:

“Birincisi mistik fonksiyondur - ben işte bundan, evrenin ve kendinizin nasıl harika olduğunu fark etmekten ve bu gizem karşısında huşu duymaktan söz ediyordum. Mit, dünyayı gizem boyutuna, tüm formların altında yatan gizemin fark edilmesine açar. [...] İkincisi, kozmolojik boyuttur, bununla bilim ilgilenir-sana evrenin şeklini gösterir ama öyle bir şekilde gösterir ki gizem yeniden ortaya çıkar. [...] Üçüncü fonksiyon ise sosyolojik olandır-belirli bir sosyal düzeni desteklemek ve geçerli kılmak. [...] mitin dördüncü bir fonksiyonu daha var ve bence bu fonksiyon herkesin üzerinde düşünmesi gereken bir fonksiyon-her türlü koşul altında insan hayatının nasıl yaşanması gerektiğine dair pedagojik fonksiyon. Mitler bunu size öğretebilir.”²³

Görüldüğü üzere mitin bütün işlevleri, anlamlandırmaya dayanır: Kozmosu, kendimizi, toplumsal olanı ve yaşamı nasıl devam ettireceğimizi anlama ihtiyacı. Merakı gidermekten doğan bu anlamlandırma süreci mitlerin ortak özelliği ve mitik söylemin temel dinamiğidir.

1.1.2. Mitlerin Kahramanı: Olağanüstü Varlıklar

Kahraman, koşullara ve dönemlere göre farklılıklar gösteren özelliklerle kurulan anlatı kişisidir. *“Mitten başlayarak günümüz postmodern romana değin sözlü ve yazılı tüm edebî ürünler başta olmak üzere, toplumsal hayatta her daim var olmuş, sıradan ‘biz’den her zaman farklı bir yere ve birçok tabiatüstü özelliğe sahip kişi veya*

²³ Joseph Campbell, Bill Moyers, *age.*, s. 54.

kişiler çoğunlukla 'kahraman' şeklinde adlandırılmışlardır."²⁴ Kahraman en başta güçlü, farklı, aktif ve eyleyendir.

Bir rol model yaratarak her şeyi anlamlandırma çabası olarak görülen mitlerin de en önemli ögesi kahramanlarıdır. Çünkü miti anlamlı kılan ve dinleyicide bir gerçeklik yaratmayı sağlayan ögesi odur. Dinleyici kahramanı örnek alır, onunla maceralara çıkar, kendisini onunla özdeşleştirir. Kahramanın bir tanrı, yarı-tanrı ya da insan olması bu akışı değiştirmez. Dinleyici kahramanla ne kadar özdeşleşir, onun yaptıklarını kabul edilebilir bulursa, mit de anlamlandırma amacına o kadar yakınlaşır. Bu yüzden mitin her ne kadar doğayla ya da toplumla ilişkileri anlatmaya çalışsa da temelde ortaya koyduğu etki, bir kahraman yaratmak ve onun vasıtasıyla derdini anlatmaktır. Bu yüzden kahraman, bir miti var eden anlatıcısı kadar değerli, eşsiz bir konumdadır. Onu inandırıcı bir şekilde kurgulayıp özelliklerini belirlemek hayati öneme sahiptir.

Mitlerin kahramanı, gerçek ve kutsal olarak görülen bilginin yaşayıcısıdır. Olaylar onun başına gelir, o yaşar ve yaratır. Bu bakımdan mitlerin kahramanı, mitlerin rehberliğinin ve gücünün kaynağıdır. Mitlerin kahramanı gerçekte yaşamış olsa da varlığının unutulmuş olması gerekir. Bahaeddin Ögel'e göre "*Bir hadisenin mitoloji olabilmesi için, herşeyden önce kahramanının, tarihteki yerinin silinmiş ve unutulmuş olması gerekir.*"²⁵ Bu özellik sayesinde, mitlerin belli bir kişiyi değil, belli bir rol modeli kahraman olarak gördüğünü söyleyebiliriz. Bu bakımdan toplumdan topluma farklılıklar olsa da mitlerin kahramanının arketipini çıkarmak mümkündür. Çünkü benzer yanlar, bir arketip yaratmak için yeterlidir.

Mitlerin kahramanının arketipini çıkarma girişiminde vurgulanacak ilk nokta kahramanın sonsuz gücünün olmasıdır. "*Mitin kahramanı sonsuz derecede güçlü ve fantastik olaylara karışan, aynı zamanda karakterce son derece sade bir kahraman*

²⁴ Erhan Aktaş, *Hakas Türkleri Destan Kahramanları Üzerine Bir Araştırma (İnceleme-Metin)*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2012, s. 69.

²⁵ Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, s. 3.

olmalıdır."²⁶ O gücünü doğaüstü oluşundan alır. Kişilik özellikleri değil, doğaüstü gücüyle yaptığı eylemler anlatılır. Bu yüzden ideal kahraman yenilmezdir ve olağanüstü ilahi bir gücü temsil eder. Bu sayede karşısına çıkan bütün yaratıkları alt eder. Mitik kahraman da bu gücünün farkındadır. Bunu bilerek mücadele eder. Mücadele ettiği güçlerin de olağanüstü olması da onun kahramanlığını yüceltir, onun dışında rakibe hiçbir imkân tanınmaz.

Mitlerin kahramanı kaosu kozmosa dönüştürür. Yani büyük bir sıkıntı zamanında ortaya çıkan ve tüm insanlığı ilgilendiren bir değişimi sağlayandır. Bu yüzden olağanüstülüklerle bezelidir. Onlar doğaüstü varlıklardır. Yaratılış gibi sadece inanılarak gerçek kabul edilecek bilgiyi olağanüstü eylemleriyle sağlarlar. Onlar en yüksek mevkidedirler, doğaüstü güçleri nasıl kontrol edeceklerini bilirler.²⁷ Yaptıkları her şey kutsaldır. Yinelenecek nesilden nesile aktarılır. Arkaik insanın gerçekleştirdiği ritüellerle değerlerini korurlar.

Mitik dünyada, doğaüstü varlıklar, her şeyin sorumlusudurlar. Onların eylemleri sebebiyle dünya bu şekilde var olmuş, dünyadaki her şey de yine onlar böyle yaptığı için böyle olmuştur. Bu sebeple onlara atfedilen önem her şeyin üstündedir. Onlar başlangıca gönderme yaparlar. Onların eylemlerinden öncesi yoktur, her şey onların eylemleriyle var olmuştur. Bu yüzden, "*öncesi olmayan bir toplumsal düzenin kökten bir biçimde devrimci olan kurucusu kahraman aynı zamanda toplum-olmayan halin önceselliğine de mümkün olan tek referanstır.*"²⁸

Mitlerin kahramanları, başka bir zamana aittir. Ne mitlerin mutlak güç kabul edildiği zamana, ne de bilinen bir zamana. Kahramanın tanrı, dev ya da olağanüstülükle bezeli bir hayvan olması bu durumu değiştirmez. Onlar gündelik olanın dışındadır. "*Mitlerdeki kişilerin genellikle Tanrılar ve Doğaüstü Varlıklar, masallardakilerinse olağanüstü kahramanlar ya da hayvanlar olmasına karşılık,*

²⁶ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 114.

²⁷ C. M. Bowra, *Heroic Poetry*, Macmillan & Co. LTD, London 1952, s. 91-92.

²⁸ Marc Augé, *Paganizmin Dehası*, çev. Erkan Ataçay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010, s. 134.

bütün bu kişilerin ortak bir yanı vardır: Onlar gündelik yaşamın bir parçası değildirler."²⁹ Bu yüzden onlar, sadece ritüellerde anlatılan, onların zamanına girebilen kişilerin dillendirdiği bir dönemde var olurlar. Asla gündelik hayatta insanların karşısına çıkmazlar. Onlar sözden varlıklardır.

Mitlerin kahramanları, diğer kahramanlar gibi eyleyenlerdir. Durağan ya da pasif değildirler. Sürekli enerjik, aktif, hareket hâlinedirler. Eylem hâlinde olmaları ve yaptıkları eylemlerin hayatiliği, onları diğer kahramanlar gibi önemli yapar. Ancak mitin kahramanlarının eylemleri yaratılışa odaklandığından diğer kahramanlardan daha önemli bir eylemi yerine getirirler. Arkaik insan, eylemlerinin sonuçları sebebiyle onları herhangi bir kahramandan daha önemli bir yere koyar. Çünkü onlara göre mitik kahramanlar ve onların eylemleri olmasaydı dünya da var olmazdı. Mitik kahramanlar, her şeyi yapan olmaları sebebiyle "kültür-medeniyet" kahramanları olarak da anılırlar. *"Mitolojide karşımıza çıkan ve insanoğluna ilk eylemleri öğreterek onun hayatını kolaylaştıran bu olağanüstü- tanrısal kahramanları tanımlamada bilimsel literatürde kültür-medeniyet kahramanı ya da medenileştirici kahraman terimleri kullanılmaktadır. Bu kültür-medeniyet kahramanları, yaratılış mitlerinde olağanüstü özellikleri olan tanrısal varlıklar olarak karşımıza çıkmaktadırlar. İnsanoğlu, hayatla ilgili uygulamaları ilk kez bu olağanüstü-tanrısal yardımcıları vasıtasıyla öğrenmektedir."*³⁰

Kazak araştırmacı Seyit Kaskabasov da mitik kahramanları kültür kahramanları olarak tanımlar: *"Klasik arkaik mitin baş kahramanları, kültür kahramanlarıdır. Mitte, âlemdeki nesnelere hepsini yapanlar onlardır. İnsanlık cemiyetini, onun örf-âdetlerini yerleştiren de onlardır, insanlara av avlayıp ateş yakarak yemek pişirmeyi, yani, ömür sürmeyi öğreten de onlardır."*³¹

²⁹ Mircea Eliade, *age.*, s. 20.

³⁰ Mehmet Aça, "Kültür-Medeniyet Kahramanları ve Türk Müzik Âletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkür Etmiş Bazı Efsaneler", *Milli Folklor*, S. 45, Bahar 2000, s. 43.

³¹ Akt. Mehmet Aça, *age.*, s. 43-44.

Mitlerin kahramanının kültür kahramanı olmalarıyla bağlantılı olarak en önemli özelliklerinden birisi, toplumsal etkisidir. Mitlerin kahramanı, toplumu canlandıran, dönüştüren ve etkileyendir. Eylemleri toplumun harekete geçmesine, inanacağı bir gerçek yaratmasına ve rehber edinmesine olanak sağlar. Bu sayede toplumsallık gelişir, birlikte eyleme durumu canlanır.³²

Mitlerin kahramanı, ahlaki yönden kusursuz değildir. Özellikle Yunan mitolojisindeki tanrılar, kozmogonik görevlerini gerçekleştirirken ahlaka aykırı yollara yönelir, hileye başvururlar. Ancak bu onların rol model olmalarını engellemez. Çünkü onlar, ahlak timsali değil, yüce eyleyicilerdir. Yaptıkları eylemler, yarattıkları dünyaya örnek olurlar. Onları değerli kılan ahlakları değil, eylemleridir.

Arkaik toplumların tarıma geçişi, ekonomik düzenin değişmesi ve toplumsallığın artmasıyla mitolojik dünyalarında da değişimler olur. Anlatıların etkileri, gerçeklik iddiaları ve mutlaklıkları devam etse de bilhassa kahramanlarının özelliklerinde değişimler görülür. Artık kahraman dünyaya iner, olağanüstülükleri azalır, insanileşir. Bu yeni dünya epiklerin dünyasıdır. Yine büyük kahramanların maceraları ve yol göstericiliği vardır. Ancak klasik mitlere göre daha insani, daha yeryüzüne ait kahramanların dünyasına girilir. Bu dönem, kahramanın arketipinin sağlamlaştığı dönemdir.

1.2. Kahramanın İnsanileşmesi: Epik Dünyanın Kahramanı

1.2.1. Batı'da Epik Dünya ve Epik Dünyanın Kahramanı

Epik dünya, mitlerin önemini kaybetmesiyle birlikte ortaya çıkar. “*Epik gelenek denilen anlatım (narration) esasına dayalı gelenekte olayların mitik-epik-epico-romanesque çizgisinde bir gelişme gösterdiği bu gelişme sırasında türlerin birbirlerinin yerini aldığı malumdur.*”³³ Ancak bu geçişin, her toplumda aynı anda

³² Fuzuli Bayat, *age.*, s. 114.

³³ Fikret Türkmen, “Manas Destanı ve Anadolu Halk Edebiyatı”, *Bozkırdan Bağımsızlığa Manas*, haz. Emine Gürsoy-Naskali, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 110.

olduğu ya da aynı şekilde gerçekleştiği iddia edilemez. Mitlerle epik anlatıların bir arada görüldüğü de olur. Yine de toplumların hayat düzenlerindeki değişikliklerin anlatıya da yansıdığı ve anlatı dünyasının değişmeye başladığı söylenebilir. Fuzuli Bayat da “[m]it, ilkel insanın şuurundaki izahatlardır. Zamanla insanların yaşam tarzlarının değişmesi, bakış açılarının da değişmesini sağlamıştır. İnsanlar yerleşik hayata geçmiş, tarım ile uğraşmış ve tabiattaki daha önce anlam veremediği hâdiseleri daha gerçekçi algılamaya başlamışlardır. Eski kültür ve dinî inanç paralelinde, bir hayat hakikati gibi kabul edilen mit uydurma, hayâl ürünü olarak görülmeye yüz tutmuştur.”³⁴ diyerek bu duruma dikkat çeker. Düşünce sistemindeki bu dönüşüm, epik dünyanın kuruluşunu sağlamış, mitik kahraman yerini epik olana bırakmıştır.

Epik dünyanın anlatıları olan masal, destan ve halk hikâyeleri yapısal olarak birbirinden farklılıklar gösterse de zamanla iç içe geçmişlerdir. “Masal ve destanlar, halk hikayeleri ve destanlar birbirlerine iyice karışmış ve organik bütünlük oluşturmuş eserlerdir. Coğrafi veya sosyal ihtiyaca göre genişleyip yayılabilen bir yapı ortaklığına sahiptirler.”³⁵ Özellikle kahramanın anlatılardaki merkezîliği tümünde ortaktır. Anlatıyı anlamlı kılıp dinlenir yapan kahramanlardır.

Epik dünyanın anlayışı da mitlerdeki gibi gerçeklik iddiasına dayanır. Ancak epiklerde “inanılmaz olanla inanılabilecek nitelikler yer değiştirmiş, böylece de mitolojik devrin yerini kahramanlık devri almıştır.”³⁶ Bu durum, meydana geldiği çağa uygun bir değişimdir. İnandırıcılık arttıkça çağın insanların ilgisi de artar.

Epik anlatıların zamanı şimdiki zamandır. Anlatılarda kahramanın yaptığı eylemlere odaklanılır. “İlkel epiklerde bütün olaylar şimdiki zamanda geçmektedirler, geçmişin, hele geleceğin payı pek azdır. Bireyin yapabileceği tek şey, yenileceğini bilerek de olsa, sonuna kadar yılmadan savaşmaktır.”³⁷ Ancak epiğin ve

³⁴ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 87.

³⁵ Fikret Türkmen, *agm.*, s. 115.

³⁶ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 103.

³⁷ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 418-419.

kahramanının amacı, şimdiki zamanda anlatılanın etkisini geleceğe taşımaktır. Yani, anlatı zamanı şimdiki zaman olsa da etki zamanı gelecek zamandır. “*Kahramanın bütün istediği, ününün gelecek kuşaklara kalması, ölümden ürkmemiş, şerefli bir kişi olduğunun bilinmesidir.*”³⁸

“Kahramanlık çağı” olarak da adlandırılan epik dünyada, kahramanın yaptıkları ön plandadır. Kahramanın mücadeleleri epiklerin merkezindedir. “*İlkel epik, sözlü edebiyat geleneğinden doğar; anlattığı olaylar kahramanlık çağının genel çerçevesi içinde yer alır; bir kahramanın bir ya da birçok düşmanla çarpışmasını, ağırlığı kahramanın bireysel konumu (situation) üzerine aktararak, ama aynı zamanda kahramanlık çağını toplumsal-aktörel (social-ethical) değerlerini belirterek, ve insani ögeyi tanrısal öğeden üstün tutarak hikaye eder.*”³⁹ Böylece mitlerdeki Tanrı’nın yerini insansı kahraman, inanılmazın yerini görece daha inanılır olan almıştır.

Epik dünyanın anlatılarının gerçeğe yaklaşması, onları tarihe de yaklaştırır. Tarihe göre daha olağanüstü olsalar da epik kahramanların tarihi kişilerle özdeşleşmesi çok yaygın bir tutumdur. Hatta tarihî kişilere, hükümdarlara epik anlatılar yazılması da oldukça sık rastlanan bir durumdur. Ancak şunu belirtmek gerekir ki bu anlatılardaki tarih, epik dünyanın gerçeğinin tarihidir. Başka bir deyişle, bu tarih, “*gerçeğin kendisi değil halkın bildiği gerçektir [...] halkın görmek istediği tarihtir.*”⁴⁰ Mitlerden etkilenen epik dünyaya alınan tarihî kişiler, epiğin söylemine dâhil edilirler. Yani gerçeklikleri ancak epik dünyanın diline çevrilebildiği ölçüde bu anlatılarda yer bulurlar. Murat Belge de “*epikler mitolojiden doğmuştur, mitler de eski bereket ayinlerinden. Bu, tarihi bir kimseyi kahraman olarak alan bir epik yazılamayacağı anlamına gelmez. Yazılabilir, ama bu kişi artık gerçek boyutlarıyla değil, mitolojik*

³⁸ Murat Belge, *age.*, s. 419.

³⁹ Murat Belge, *age.*, s. 406

⁴⁰ Fuzuli Bayat, *age.*, 106.

boyutlarla yer alır eserde” diyerek gerçekliği epik dile aktararak metne dâhil etmeyi vurgulamıştır.⁴¹

Mitlerin tekniklerine içkin olan destanlarda, kahramanın karşısındaki güçler de insanileşir. Mitlerdeki “*insan dışı varlıklar, yaratıklar destanlarda tarihi düşmanlara dönüşür.*”⁴² Artık biz ve düşmanlar vardır. Diğer dünyalar yerini düşmanlarla bize ait olana bırakır. Sınırlar dünyada çizilir. Katmanlar değişse de mücadele dünyada olur. Katmanların değişmesi, kahramanın gökten yere inmesi inançtaki değişimdir.

*“En eski mitleri yaratan toplumların (önce çoban, sonra çiftçi toplulukları) inançlarına göre doğa fazlasıyla büyüktü, insanoğlunun doğa karşısına çıkacak gücü yoktu. Onun için, kahraman, gene doğayı temsil eden bir tanrı olabilirdi ancak. Daha sonra ise tektanrıcılık geldi. Bu keresinde tanrısal istem doğadan da fazla güç kazandı, insan büsbütün küçüldü. Tektanrıci dinler de kendilerine göre insan kahramanlar yarattılar, ama bu kahramanlar birer kukladan fazla bir şey değillerdi; kendi istemlerine değil, Tanrı'nın yüce istemine göre davranıyorlardı; kendi savaşlarını değil, Doğru ve Tek İman'ın savaşını yapıyorlardı; güçleri kendi pazılarından gelmiyordu, Tanrı veriyordu onlara o gücü.”*⁴³

Epik ise mitlerin tanrısalılığıyla tektanrıci dinlerin kuklalaşan insan figürünün arasındaki dönemin anlatısıdır. Kahraman ne mitlerdeki gibi büyük dönüşümler sağlar, ne de tek tanrılı dinler dönemindeki gibi tanrı için çarpışan tiplere dönüşür.

Mitlerde yaratma hâkimken, epik dünyada koruma ön plana çıkar. Mitler, kozmosu yaratan, yasa koyan anlatılardır. Epik dünya ise bu yasaya uygun bir şekilde belli sınırlarda, var olan tehdide karşı kendine ait olanı korumaya çalışan kahramanları anlatır. Bu yüzden epik anlatılarda “*yasa, önceden orada, eylemin öncesindedir (oysa*

⁴¹ Murat Belge, *age.*, s. 413.

⁴² Fuzuli Bayat, *age.*, s. 104.

⁴³ Murat Belge, *age.*, s. 425-426.

mitik eylem yasayı kurar), ve destan kahramanı, her şey bittikten sonra yasa önünde eğilen oradaki kahramandır, ister, yasayı temsil etsin ve yasayı egemen kılmak için meşru güçlükleri (karısına ya da ailesine olan sevgisi, yasa adına yapılan adaletsizliklerin bilinci) aşmak zorunda olsun. İster, yenilmiş olduğunu bir gün kabul etmesi gerektiğini bilerek (tıpkı onu izleyenler gibi) başkaldırsın.”⁴⁴ Ayrıca yasa koyucu olan mitlerde bir boy, ırk ya da kabile için savaş yoktur. Oysa epik anlatıların en temel dayanakları bunlardır.⁴⁵ Buna bağlı olarak mitler, tüm evreni ilgilendiren meselelerle ilgilenirken, epik anlatılar bir topluma içkindir. Bu yüzden, “*ilkel epiklerde gördüğümüz toplumsal birim bir kabilenin sınırlarını aşmaz, kahramanın yaptıkları çoğu zaman bireysel düzeyin üstüne çıkmaz, dünya tarihini değiştirmesi ise hiç sözkonusu değildir.*”⁴⁶

Epikler, ikiye ayrılır: Arkaik (ilkel) ve klasik. Arkaik epikler mitlere daha yakındır. Hatta mitten epiğe geçişi kolaylaştırır. Klasik epikler ise olağanüstülüğün kahraman olmakla sınırlandığı, kurgunun gerçeğe iyice yaklaştığı epiklerdir.⁴⁷ Epiklerin dili de toplumun kullandığı günlük dilin özel bir formudur. Bütünüyle anlamlı olan, tek tek cümlelere odaklanılmayan, sade bir dildir. Epik dili için “*halkın bildiği, ama günlük konuşmasında kullanmadığı, yalnız belli yerlerde kullanılan bir dildi. Ve bu şiir dilinde ‘dize işlevini yitirmiş’, ya da zaten fazla bir işlevi olmamıştı. Ozanı dinleyen kişi tek tek dizeler, tek tek imgeler üzerinde düşünüp duygulanamazdı; şiirin etkisi, şiirin bütününe dağılmıştı - tıpkı bir musiki parçasında tek tek güzel notaların değil, güzel kısımların olduğu gibi*”⁴⁸ denebilir.

Epiklerin sonu mitler gibi önceden bellidir. Belli bir amaç doğrultusunda kurgulandıkları için sürprize yer yoktur. Bu yüzden

⁴⁴ Marc Augé, *age.*, s. 138-139.

⁴⁵ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 111-112.

⁴⁶ Murat Belge, *age.*, s. 419.

⁴⁷ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 110.

⁴⁸ Murat Belge, *age.*, s. 410.

“epiklerin hepsinde kaçınılmaz bir alınyazısı, belli bir determinizm vardır: Kahramanın çıkış noktası da bellidir, varacağı nokta da. Kendi başına kazanacağı başarılarla işte bu iki nokta arasında alacağı yolu süslemiş olur. Bunun böyle olması pek normaldir şüphesiz: epikler, tanrısız bir dönemde yazılmamışlardır, Tanrı ya da tanrıların bulunduğu, ama insanlardan, insana bireysel başarı ya da başarısızlık fırsatı tanıyacak oranda uzak durduğu bir dönemde ortaya çıkmışlardır. Dolayısıyla, epik kahramanı kendi alınyazısını bütünüyle kendi yaratmaz, belli bir gerekircilik çerçevesi içinde kişisel çabasıyla bir değer getirmek için didinir. Yaratacağı değer en yüksek noktası bile önceden bellidir.”⁴⁹

Epik kahramanları, bir projeyle özdeşleşen kahramanlar olarak görebiliriz. Onların *“nüansları ve zayıflıkları olan, ama çelişkiler barındırmayan, sürprizlere açık olmayan, kendini bir yazgı ya da bir proje ile özdeşleştirmiş önemli karakterlerdir.”⁵⁰*

Mitolojideki kutsallık, epiklerde yerini dünyeviliğe bırakır. Gerçeklik iddiası devam etse de kutsallık alanı dinlere geçmeye başlamıştır. Bu yüzden mitlerdeki gibi anlatılar gerçekliğe ve inandırıcılığa sıkı sıkıya tutunarak kurgulanırken kutsallığı dinlere bırakırlar.

Mitik dünyadan epiğe geçiş, kahramanı da dönüştürür. Artık yarı-tanrı ya da tamamen insan olan kahramanların devridir. Kahramanlıkları, eyleyen olmaları ve enerjileri mitlerdekiyle aynıyken, bir insan gibi doğup erginleşmeleri, mücadelelerle kahramanlıklarını kanıtlamaları ve ölmeleri gerekir. İnsaniliklerinin tonu arttıkça gerçeğe daha da yaklaşır. Ancak mitik kahramanlarla benzer olarak baştan bir rol model olarak kurgulanmaları, olağanüstülüklerden faydalanmaları ve mücadeleye girmeden önce başarılı olacaklarının belli olması onların her iki dönemin de

⁴⁹ Murat Belge, *age.*, s. 428.

⁵⁰ Marc Augé, *age.*, 139.

özelliklerini ihtiva ettiklerini; başka bir deyişle bir geçiş dönemine ait olduklarını gösterir.

Epik dünya aynı zamanda kahramanlar çağıdır. Söz onlara bırakılmıştır. Her toplum kendi kahramanlarını yaratır ve onları rehber addeder. *“Destanların yaratıldığı ve icra edildiği zaman dilimi aynı zamanda bir kahramanlık çağıdır ve kahramanlar yaşarken gösterdikleri yiğitlik, cesaret ve cengâverlikler üzerine kendileri adına destanlar yakılırken aynı kahramanlar öldükten sonra kendi adlarına dikilen kitabeler, taş babalar ile de hatırlanmaya, anılmaya devam etmişlerdir.”*⁵¹ Epik dünyadaki bu anıtlar, kahramana verilen önemi gösterir. Kahramanlık çağı aynı zamanda savaşlar çağıdır. Kahramanlar savaşçılıklarıyla kendilerini gerçekleştirirler.⁵² Savaşların en önemli işlevi, kahramanın gücü ve cesaretinin yanında becerikliliğini ve iradesini de göstermesidir.⁵³ Mitlerin yaratıcı kahramanları yerini savaşçı olanlara bırakmıştır.

Epik kahramanlar, *“yiğit, bahadır, cengâver, alp, alıp, ulup vb. gibi adlarla tanımlanan, içtimaî, iktisadî ve siyasî gelişim ve krizlerin meydana getirdikten sonra bunların en yoğun, inceltmiş ve ülküleştirilmiş hallerini edebî eserlerde gördüğümüz kişiler, yer aldıkları tüm sözlü ve/veya yazılı edebiyat ürünlerinin bel kemiğini oluşturan, kurgunun üzerine inşa edildiği ideal veya ideal olmayan tiplerdir.”*⁵⁴

Epik kahramanların dış görünüşleri de onların kahraman olduğunu belli eder. Onların diğerlerinden farklı ve üstün olduğunu gösterir. İfadelerinde içlerindeki güçlü patlamaları açığa çıkartan bir tavır vardır. Seslerinde ya da mimiklerinde ortaya çıkan ya da gözlerinde parlayan kahramanlığı belirleyen yaşam bolluğu görüşlerine

⁵¹ Erhan Aktaş, *age.*, s. 74.

⁵² Murat Belge, *age.*, s. 421.

⁵³ C. M. Bowra, *age.*, s. 97.

⁵⁴ Erhan Aktaş, *age.*, s. 69. Yazarın burada vurguladığı ideal olmama durumu günümüze yaklaştıkça ortaya çıkar. Epik dünyada kahraman ideal olandır.

yansır. Savaş meydanında görünmeleri bile onların üstünlüğünün diğerleri tarafından algılanmasını sağlar. Aynı şekilde sesleri de ürkütücü ve etkileyicidir.⁵⁵

Epik kahramanlar mitlerin kahramanları gibi kendi kahramanlıklarının farkındadırlar. Kahramanlığın savaşçılıktan geçtiğini bilirler. İdeal insan olmak için güzel konuşma, öğüt verme, kibarlıktan ziyade büyük bir savaşçı olunması gerektiğine inanırlar. Bu yüzden savaşmayı her şeyin önüne koyarlar.⁵⁶

Epik kahramanlar kriz anında ortaya çıkarlar. İhtiyaç duyulduğunda belirir ve yeniden düzen kurulana kadar kahramanlıklarını gösterirler. *“Kişi tıpkı evren gibi kaos ortamından sancılı bir mücadeleyle varlığa doğru hareket eder. Eğer kaos/ karmaşa/ serüven çağrısı olmazsa kişi onu harekete geçirecek bir itki bulunmadığından aynı kalacaktır.”*⁵⁷ Bu bakımdan kaostan kozmosa geçişi sağlayan mit kahramanına benzerler. Fakat epik kahramanların çözdükleri sorunlar daha mikro düzeydedir. Mit kahramanları tüm insanlığı ilgilendiren makro düzeydeki sorunlarla ilgilenirler.

Epik kahraman bireyliğinden soyutlanmış, toplum için var olan kahramanlardır. Kahramandan *“beklenen toplumun ihtiyaç duyduğu durumlarda kişisel menfaatlerini bir kenara bırakıp toplumun menfaatleri doğrultusunda kahramanlık yapmalarıdır.”*⁵⁸ Bu yüzden o, *“yalnızlaşma sürecine henüz girmemiş; toplum için, topluma göre ve toplumla var olan/yok olan bir tiptir.”*⁵⁹ Bu durum, kahramanın en önemli özelliklerinden birisidir. Toplum için kendini feda eden, her şeyi toplumu için yapan kişidir. Bu yüzden toplumla var olur, toplumu yok olursa o da yok olur. Toplumun temsilcisi, tek vücutta toplanmış hâlidir. *“Destan hangi milletin olursa olsun, destanda yer alan vak’alar, vak’aların merkezindeki kişi, toplumun*

⁵⁵ C. M. Bowra, *age.*, s. 99-100.

⁵⁶ C. M. Bowra, *age.*, s.103.

⁵⁷ Aynur Koçak, “Bir Kahraman Modeli Olarak ‘Karaçuk Çoban’”, *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, TÜRKSOY Yayınları, Ankara 2011, s. 167.

⁵⁸ Bülent Bayram, *Şuyun Hivetiri'nin Ulup Destanı (Çuvaş Kalevalası Üzerine Bir İnceleme)*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 2012, s. 233.

⁵⁹ Erhan Aktaş, *age.*, s. 70.

prensiplerini, davranış özelliklerini idealize ettikleri veya kahramanlığın vasıflarını yansıtır. Toplumun kendi içindeki ortak davranışları, toplumun yetiştirdiği ve belki de idealize ettiği bir şahsiyet üzerinde toplanır, o şahsiyette temsil edilir. Dolayısıyla kahraman, toplumun standart özelliklerini bünyesinde taşır."⁶⁰

Mitlerdeki kahraman tanrısal bir güce sahipken epiklerdeki kahraman fiziksel güce sahiptir. Yalnız bu güç olağanüstü bir fiziksel güçtür. Fiziki tasviri de aynı şekilde olağanüstüdür. Hatta devlere benzetilirler. Bu benzerlik abartmadan değil, mitin kahramanlarının devamı olmalarından kaynaklanır. "*Epik kahramanların devlere has özelliklerinin, epik eserlerin önemli tasvir özelliği olan abartma veya benzetmeden değil, onların köken itibariyle tanrı veya dev olduklarına olan inançtan ileri geldiği anlaşılmaktadır.*"⁶¹ Bu fiziksel gücüyle tüm düşmanlarını alt eder, zora düştüğünde ise tanrısal güce sahip yardımcısı ona yardım eder.

Mitlerdeki tanrısal gücün epikte fiziksel güce dönüşmesine Fuzuli Bayat da değinir: "*Mitolojik kahramanın hareketleri, düşmanla tek başına savaşması, atını istediği gibi kontrol etmesi belli oranlarda destana geçmiştir. Fakat mitolojideki gibi gök ile yeri birleştirme, gölden geçmek için veya gerekli hıza kavuşmak için üç aylık yoldan geri çekilme ya da üç yıllık yolu üç günde gitme gibi motifler mitolojide kalmış, destanlara geçmemiştir. Hareketlerle, dinamizmle dolu olan olaylar yavaşlamış, gerçekçi kavramlara yaklaşmıştır.*"⁶²

"*Kahramanlar, anlatıların ait olduğu düzenin gereksinimlerine cevap verebilecek donanımlara sahip olarak tasarlanırlar.*"⁶³ Bu yüzden güçleri karşılaştıkları sorunları çözmeye yeter. Yardıma ihtiyaçları olsa da aşamadıkları sorun yoktur. Takılmaları sadece başarılarını biraz erteler.

⁶⁰ İsmail Çetin, "Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu", *Milli Folklor*, S. 39, Güz 1998, s. 46.

⁶¹ Alimcan İneyet, "Epik Kahramanların Devlere Has Özellikleri Üzerine", *Milli Folklor*, S. 52, Kış, 2001, s. 68.

⁶² Fuzuli Bayat, *age.*, s. 108-109.

⁶³ Aynur Koçak, *age.*, s. 171.

Epik kahramanların düşmanları da en az kahramanlar kadar güçlüdür. “Onlar da sıradan insan değil kahramandırlar ancak destanlarda yansıtıldığı ve anlatıldığı gibi olumlu ve istendik olmayan değerleri taşımaları nedeniyle anlatılarda ‘karşı kahraman’ durumundadırlar ve anlatılardaki işlevleri de esas itibariyle, olumlu olan ‘alperen’ olan, baş kahraman tipinin ‘doğru’luğunu, ‘istendik’liğini veya ideallliğini ortaya çıkarmaktır.”⁶⁴

Genel olarak bu şekilde tanımlanabilecek epik kahramanın kahraman oluş sürecini tanımlamak için birçok deneme olmuştur. Bunlardan biri W. L. Guerin’in ortaya attığı modeldir. Bu teoride kahramanlığın üç adımı vardır:

a. Araştırma: Kahraman (kurtarıcı, kollayıcı), krallığı korumak için imkansız işler yapar; canavarlarla çarpışır, çözümlenemeyen bilmeceleri çözer; üstesinden gelinemez engelleri aşarken bazan uzun yolculukları göze alır.

b. Başlama (İlk adım): Kahraman, aldırmazlık ve yetersizlikten sosyal ve ruhi yetişkinliğe geçişte bir dizi acı veren işle uğraşır; yani üyesi olduğu sosyal grubun olgunlaşmayı başarmış ve yetkinleşmiş bir ferdi haline gelir. İlk adım en bilinen üç benzer safhadan oluşur:

1) Ayrılma 2) Dönüşüm 3) Dönüş, araştırmadaki gibi bu ölüm ve yeniden doğum arketipinin bir türüdür.

c. Kurbanlık koyun / Şamaroğlanı: Millet veya kabilenin sağlığı ile tanınan kahraman, inancı yerleştirmeli ve halkını günahları için kefarete olarak ölmelidir.”⁶⁵

Lord Raglan’ın 22 maddeden oluşan ve sıklıkla kullanılan modeli ise şu şekildedir. “**1.** Kahramanın annesi soylu bir bakiredir. **2.** Babası bir kraldır ve **3.** Baba çoğunlukla kahramanın annesinin yakın bir akrabasıdır, fakat **4.** Kahramanın anne rahmine düşüş şartları olağan dışıdır ve **5.** Kahraman aynı zamanda bir Tanrı’nın oğlu olarak kabul edilir. **6.** Çoğunlukla baba tarafından onu öldürme girişiminde bulunulur, fakat **7.** Kahraman gizli bir yere gönderilir ve **8.** Uzak bir ülkede evlat edinen bir aile tarafından büyütülür.**9.** Kahramanın çocukluğu hakkında bize hiçbir şey anlatılmaz, fakat **10.** Kahraman yetişkinlik çağındayken, gelecekte kral olacağı

⁶⁴ Özkul Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 2011, s. 103.

⁶⁵ W. L. Guerin, “Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım Tarzları”, *Milli Folklor*, çev. Mustafa Sever, S. 34, Yaz 1997, s. 86.

yere gider. **11.** Kahraman; kral, dev, ejderha veya vahşi bir hayvana karşı kazandığı bir zaferden sonra, **12.** Çoğunlukla kendisinin selefinin kızı olan bir prensesle evlenir ve **13.** Kral olur. **14.** Bir süre herhangi bir hadise olmaksızın ülkeyi yönetir ve **15.** Kanunlar yazar fakat, **16.** Daha sonra kahraman tanrılarının ve/veya halkının sevgisini kaybeder ve **17.** Tahttan ve şehirden uzaklaştırılır **18.** Kahraman esrarengiz bir şekilde ölümle tanışır, **19.** Çoğunlukla bir tepenin üzerinde ölür. **20.** Çocuklarından hiçbiri, eğer varsa, onun yerine tahta geçemez. **21.** Kahramanın vücudu gömülmez, fakat buna rağmen, **22.** Kahramanın gömülü olduğu kabul edilen bir veya daha fazla kutsal mezarı vardır.”⁶⁶ Raglan’ın Epidus, Theseus, Romulus, Heracles, Perseus, Jason, Bellerophon, Pelops, Asclepios, Dionysos, Apollo, Zeus, Joseph, Moses, Elijah, Watu Gunung, Nkikang, Sigurd (Siegfried), Llew Llawgyffes, Arthur, Robin Hood’u inceleyerek oluşturduğu modeli çok detaylı olduğu için ve her şeyi kapsamaya çalıştığı için epik kahramanların hepsine tam anlamıyla uymasa da bir fikir vermesi bakımından önemlidir. Türk epik kahramanlarına da değişik çalışmalarda uygulanan bu modelin bazı maddelerinin uyduğu bazılarının ise uymadığı görülmüştür.⁶⁷

Epik kahramanın kahraman oluşu konusunda daha genel bir bakış, Ali Duymaz’ın makalesinde geçer. Bu model dört başlıktan oluşur: 1) doğum, 2) ergenliğe geçiş veya topluma katılma, 3) düğün, 4) ölüm.⁶⁸ Burada doğum ve ergenliğe geçiş detaylı bir şekilde anlatılırken düğün ve ölüm kısaca geçilir. Çünkü asıl önemli olan kişinin kahraman olmasını göstermektir.

Kahraman üzerine yazılanlardan yola çıkarak genel geçer bir kahraman modeli oluşturmak mümkündür. Bu model, bir kişinin nasıl kahramanlaştığını, kahraman olmak için hangi aşamalardan geçmesi gerektiğini gösterir. İlk aşama

⁶⁶ Lord Raglan, “Geleneksel Kahraman”, *Milli Folklor*, Bahar 1998, s. 126-138.

⁶⁷ Raglan’ın modelinin uygulaması için bk. M. Öcal Oğuz, “Lord Raglan’ın Geleneksel Kahraman Kalıbı ve Boğaçhan”, *Milli Folklor*, S. 40, Kış 1998, s. 2-6; Nerin Köse, “Raglan’ın ‘Geleneksel Kahraman Kalıbı’ ve Türk Halk Hikâyeleri”, *Milli Folklor*, S. 45, Bahar 2000, s. 22-39; İsmet Çetin, “Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu”, *Milli Folklor*, S. 39, Güz 1998, s. 46-52; Ülkü Kara Düzgün, “Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi”, *Kıbrıs Uluslararası Üniversitesi Folklor/Edebiyat Dergisi*, C. 18, S. 69, 2012, s. 9-46.

⁶⁸ Ali Duymaz, “Dede Korkut Kitabı’nda Alpların Eğitim ve Geçiş Törenleri”, *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, AKMB Yayınları, Ankara 1999, s. 109.

doğum, ikincisi maceraya atılma, üçüncüsü erginleşme, dördüncüsü dönüş, beşincisi düğün/iktidar/zirveye çıkış ve sonuncusu ölüm/geri çekilmedir. Her aşama kahramana bir şeyler katan şablonlarla bezelidir. Bu aşamalara tek tek bakmak arketip kahramanı anlamada yol gösterici olacaktır.

1.2.1.1. Kahramanın Doğumu

Epik kahramanın doğumu olağanüstülüklerle bezelidir. Bazen babası bir tanrıdır, bazen bakire bir anneden doğar. Doğum süresi, bebekliği geçişi oldukça hızlıdır. Doğum, motife dönüştürülmüş mitolojik kalıntılar taşıyan bir süreçtir. Fuzuli Bayat da bu noktaya temas eder: *“Destanın konusunda bulunan motiflerden biri de kahramanın mucizeli doğumudur. Bu doğmanın da çeşitleri vardır; totem bir babanın çocuğu olarak dünyaya gelme, atalar ruhunun, Müslüman evliyaların, pirlerin yardımı ile doğma ve çocuğun zor durumlarda (babası evde olmadığından) doğmasıdır. Bu motifin kökenini mitolojik şuurda aramak lazımdır. Mitolojik dönemde kahramanın olağanüstü doğumuyla ilgili inançlar vardır. Bu motif, mitin konu dağarcığını kendine alan destanda korunmuştur.”*⁶⁹

Kahraman nasıl doğarsa doğsun, en baştan fiziksel gelişimi ve karakteri diğer insanlardan farklı bir şekilde olağanüstü olarak işaretlenir, hatta onun doğumunu önceden bildiren gelişmeler veya kehanetler doğumuna eşlik edebilir.⁷⁰

Türk destanlarında kahramanın doğumu, çocuksuzluk motifiyle ve kahramanın yönetici ya da zengin ailesinin tanıtımıyla başlar. Bu aileler de sıradan değildir. Kahramanlığın soydan geldiğine vurgu yapılacak şekilde kurgulanırlar.⁷¹ Anlatılardaki çocuksuzluk, yapılan şölenler ve adaklar sonucunda kahramanın olağanüstü doğumuyla sonuçlanır. Kahramanlar *“doğumlarından itibaren bir veya birkaç günde büyüme, süt yerine, et, ekmek, su, şarap-kımız istemek, kısa zamanda*

⁶⁹ Fuzuli Bayat, *age.*, s. 110.

⁷⁰ C. M. Bowra, *age.*, s. 95.

⁷¹ Bülent Bayram, *age.*, s. 212.

konusmak, henüz bebek beşiğinde yatarken 'gelecekte yapacakları büyük fütuhatin haberini vermek' gibi olağanüstü yeteneklerle ve hedeflerle doğarlar."⁷²

Kahramanın doğumu, kahramanlık yapmasından önce olduğu için olağanüstülüğünün vurgulanmasıyla yetinilir. Çünkü aslolan kahramanlık yapması, yani ikinci kez doğmasıdır. Bu ikinci doğum, erginleşmesiyle sağlanacağı için daha önemlidir ve epik dünyadaki anlatıların en hacimli bölümünü oluşturur. Yine de ilk doğumun atlanmaması ve kahramana yakışır olağanüstülüklerle bezenmesi, mitik dünyanın etkisinin ve kahramanın ne kadar önemsendiğinin göstergesi olarak görülmelidir.

1.2.1.2. Erginleşme

Erginleşme süreci, kahramanın ikinci ve asıl doğumudur. O güne kadar var olan benliği ölür, yerine yeni ve kahraman olan ben doğar. Bu süreç, belirli aşamalardan oluşur. Arketip bir kahramanın kahramanlaşabilmesi için erginleşmesi, yeniden doğması gerekir. *"Ergenliğe geçiş törenlerinde genellikle bir ölüm ve yeniden dirilme sembolize edilmektedir. Böylece hem yaratılışın ilk anına, anne karnına, kutsal ve saf olana yeniden dönmüş, hem de ruh geçişine imkân tanınmış olmaktadır."*⁷³ Kahramanın erginleşme aşamaları, maceraya atılması, eşiği geçmesi, sınavlarla sınanması ve geri dönmesinden oluşur.

1.2.1.2.1. Kahramanın Maceraya Atılması

Kahramanın asıl doğumu, maceraya atılmasıyla başlar. Kahramanın ihtiyaç duyduğu kaos anı, bu aşamada belirir. Kahramanın kahramanlığını yapması için ad alması, erginleşmesi ve geri dönüp toplumuna çözüm sunması maceraya çağrıyla

⁷² Özkul Çobanoğlu, *age.*, s. 105.

⁷³ Ali Duymaz, *agm.*, s. 42-43.

başlar. Bu bakımdan macera çağrısı ve giriştiği sınavlar bu anlatılardaki en detaylı bölümlerdir.

Macera, çağrıyla başlar. Çağrının olabilmesi için kahramana ihtiyaç duyulan bir kaosun var olması gerekir. Bu sayede kahraman ortaya çıkarak kaosu kozmosa çevirir. “*Campbell, kişinin kahraman olarak bir varlık göstermesinden önce kahramanlık yolu için bir itici güç olarak gördüğü karmaşadan bahseder. Çok çeşitli olaylardan kurgulanmış olabilen bu karmaşa hali ‘kahramanlık serüveni’ için bir çağrıdır.*”⁷⁴ Kaosun varlığı maceranın başlayacağıın sinyalıdır.

Maceraya yapılan çağrı oldukça korkutucudur. Çünkü kahraman kendinden emin olsa da nereye gideceğini, ne tür sınavlardan geçeceğini bilemez. Fakat bilinmeyene, karanlığa yapılan çağrı, kahraman için oldukça çekicidir. Maceraya çağrıyı genelde ucube bir yaratık yapar. “*Maceranın müjdecisi ya da habercisi [...] genelde karanlık, tiksindirici ya da korkunç, dünyanın kötü saydığı biridir; yine de onu izlemek, gündüzün duvarları arasından içinde mücevherlerin ışıldadığı karanlığa giden yolu açabilir.*”⁷⁵ Bu durum merakla korkunun karışmasına, kahramanın maceraya adım atmasını hem zorlaştırmasına hem de çekici hâle getirmesine imkân sağlar.

Maceraya çağrı olağandışı bir durumda ortaya çıkar. Çağrı geldikten sonra da hiçbir şey eskisi gibi olmaz. Yeni bir doğum (doğal olarak eskinin ölümü), yeni bir dönem başlar. Artık kahraman olmanın ilk adımı atılır. Campbell de, “*ister büyük ister küçük ve hangi yaşam sahnesinde ya da aşamasında olursa olsun, çağrı, her zaman bir dönüşümün – tamamlandığında bir ölüme ve bir doğuma eşitlenen bir ruhsal geçiş anı ya da ayininin- gizemiyle perdeyi kaldırır. Alışılmış yaşam ufku genişlemiştir; eski kavramlar, idealler ve duygusal kalıplar artık yetmez; bir eşiği aşma zamanı*

⁷⁴ Aynur Koçak, agm., s. 168.

⁷⁵ Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, çev. Sabri Gürses, 2. bs., Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2013, s. 68.

gelmiştir.”⁷⁶ diyerek bu noktaya işaret eder. Yaşam ufkundaki genişleme, aslında kahramanın potansiyeline ulaşmasıdır. Çünkü o sıradan insanın sınırlarında sıkışıp onu boğacak bir güce ve potansiyele sahiptir. O yüzden çağrıya cevap vermesi fitratında vardır.

Kahramanlığın çekiciliği maceraya çağrının tehlikesi ile karışır. Çağrı reddedilemeyecek seviyeye gelene kadar tekrarlanır. Çünkü çağrının karşılıksız kalması demek kahramanın kahramanlaşmaması, yani anlatının amacına ulaşmaması demektir. *“İster düş ister mit olsun, bu maceralarda, yaşamda yeni bir dönemi, aşamayı belirterek birdenbire rehber olmak üzere ortaya çıkan figürün karşı koyulmaz ölçüde büyüleyici bir havası olduğu görülür. Karşılaşılması gereken, ve – bilinmez ve şaşırtıcı olsa, hatta bilinçli kişiliğe korkutucu gelse bile- her nasılsa bilinçdışına tanıdık gelen şey kendini bildirir; ve daha önce anlam dolu şey, tuhaf biçimde değer kaybına uğrayabilir. [...] Dahası, kahraman bir süre bildik uğraşlarına dönse bile, bu uğraşları bir sonuç vermeyebilir. O zaman, gücün bir dizi işareti, [...] çağrılar artık reddedilemez hale gelinceye dek peşpeşe görünecektir.”*⁷⁷

Çağrının kabulü anlatının kaderinde vardır. Bazen kahraman çağrıyı reddeder gibi görünse de zamanla kabul etmesi, onun maceranın sonunda ideal bir tipe dönüşmesini sağlayacaktır. Reddetme, kahramanlığı yok etmez, sadece erteler.

Maceraya çağrı, kahramanı olduğu ve bildiği dünyadan uzaklaştırır. Bilmediklerinin zorlu dünyasına sokar. Gidilen yer değişse de maceranın çağrıyla başlaması arketip oluşturacak kadar çoktur. *“Mitolojik yolculuğun - ‘maceraya çağrı’ olarak belirlediğimiz - bu ilk aşaması kahramanı çağıran ve onun ruhsal ağırlık merkezini toplumunun sınırlarından bilinmeyen bir bölgeye çekmiş olan kaderi belirtir. Bu önemli hazine ve tehlike bölgesi çeşitli biçimlerde sunulabilir: uzak bir ülke, bir orman, yeraltında, dağların altında ya da göğün üstünde bir krallık, gizli bir*

⁷⁶ Joseph Campbell, *age.*, s. 65.

⁷⁷ Joseph Campbell, *age.*, s. 70.

ada, sisli dağ tepesi ya da derin bir düş hali; fakat hep tuhaf biçimde akışkan ve çok biçimli varlıkların, hayal edilemez eziyetlerin, insanüstü görevlerin ve olanaksız zevklerin yeridir."⁷⁸

1.2.1.2.2. Kahramanın Eşiği Geçmesi

Gelen çağrıyı er ya da geç kabul eden kahraman için artık yapılacak tek şey maceralar yaşayacağı ve ne olduğunu bilmediği yeni dünyaya geçmektir. Fakat bu bir anda olmaz. Erginleşmeyi, kahramanlık anlatılarının en önemli bölümü yapan şeylerden biri de bu eşik geçme meselesidir. Eşik geçmeye verilen önem, o eşikte kahramanın çocukluğunu bırakıp, erginleşerek kahramana dönüşmesini sağlamasından gelir. Kahraman eşiği aştıktan sonra sıradanın dünyasından çıkar, kendine has olan dünyaya girer. Bu sebeple eşik, sıradanla sıra dışı olanın, olağanla olağanüstünün arasındadır.

Kahraman, çağrıya cevap verip bilinmeyene doğru yola çıktığında karşılaştığı ilk zorluk eşikteki muhafızdır. Eşikte bekleyen *"muhafızlar, kahramanın şu anki alanı ya da yaşam ufğunun sınırlarını belirterek dünyayı dört yönde –ayrıca aşağıda ve yukarıda- sınırlar. Onların ardında karanlık, bilinmeyen tehlike vardır; tıpkı aile gözetiminin dışında kalan çocuğu tehlikelerin beklemesi ve toplumunun koruması olmadan kabile üyesinin tehlikeye düşmesi gibi."*⁷⁹ Muhafızın arkasındaki bilinmeyenin çekiciliği kahramanın eşiği aşma isteğini arttırır.

Macerada her ne kadar bilinmeyen korkusu olsa da kahramanın kahraman olmasından kaynaklı cesareti ve gücü bu tehlikeleri onun için geçersiz kılar. *"Macerada her zaman ve her yerde bilinenin örtüsünün ötesinde bilinmeyene bir geçittir; sınırda bekleyen güçler tehlikelidir; onlarla iş yapmak risklidir; yine de ustalıklı ve cesaretli biri karşısında tehlike silinir."*⁸⁰ Bu yüzden eşik, sıradan insan için yok oluşa çıkarken,

⁷⁸ Joseph Campbell, *age.*, s. 72.

⁷⁹ Joseph Campbell, *age.*, s. 95.

⁸⁰ Joseph Campbell, *age.*, s. 99.

cesur ve yetenekli kahraman için bu eşik, erginleşmeye açılır. Zaten muhafızlar eşığı geçebilecek konumda olanların eşığı geçmesine müsaade edip diğerlerinin dışarıda kalmasını sağlamak için oradadırlar. Kahraman, kahraman olduğu için muhafızları aşar ve eşığın aşılmasıyla birlikte maceralar dünyasına giriş yapar. Hatta günümüzdeki tapınakların, güçlü sembolleri olan heykellerle donatılması da buradaki mantıktan kaynaklanır. *“Tapınaklara giden yolların ve girişlerinin heybetli heykellerle kuşatılmış olması ve korunması bu yüzdendir: ejderhalar, aslanlar, kılıçlarını çekmiş şeytan avcuları, dargın cüceler ve kanatlı boğalar Bunlar içerideki daha da yüksek sessizlikleri göğüsleyemeyecek olanları uzakta tutacak olan eşik muhafızlarıdır. [...] Kendini adanmış kişinin bir tapınağa giriş anında bir dönüşümden geçeceği gerçeğini sergilerler.”*⁸¹

Kahramanın eşığı geçmesi onun o zamana kadarki varlığının ölümüdür. Egosu yok olur, o artık toplumu için var olan, olağanüstülüklerle sınanmaya hazır biridir. Bu yüzden eşığın aşılması bir ölümün ve ardından asıl doğumun gerçekleşmesidir. Ayrıca *“[b]üyülü eşikten geçişin bir yeniden doğum alanına geçme olduğu fikri, dünyanın her yerinde rahim simgesi olan balina karnıyla simgelenmiştir. Kahraman, eşığın gücünü ele geçirmek ya da onunla uzlaşmak yerine bilinmeyenin içinde kaybolur ve ölmüş gibi görünür.”* Balina karnının rahmi simgelemesi, yeniden doğum için iyi bir izlektir. *“Dünyevi karakteri dışarıda kalır; onu yılanın derisini attığı gibi atar. İçeri girdikten sonra zamanda ölmüş olduğu ve Dünya Rahmine, Dünya Göbeğine, Yeryüzündeki Cennete döndüğü söylenebilir.”*⁸² Rahme dönen kahraman, oradaki sınavlardan sonra hayatta kalır ve asıl doğumunu gerçekleştirir.

1.2.1.2.3. Kahramanın Sınanması

Eşığı geçen kahraman, bilinmeyenin dünyasındaki maceralarına hazırdır. Benliğini, dünyeviliğini dışarıda bırakmıştır. Topluma mâl olmak için girişeceği zor görevleriyle baş başadır. Mitolojik dünyadan gelen devlerle, olağanüstü varlıklarla

⁸¹ Joseph Campbell, *age.*, s. 109.

⁸² Joseph Campbell, *age.*, s. 107-109.

mücadele edeceği bu aşamayla birlikte kahramanlık payesini alacak, toplumun arasına geri dönerek onları dönüştürecek bilgiyi taşıyacaktır.

Kahramanın sınanmasını sağlayan maceralarında genellikle ona yol gösteren bir yardımcısı da vardır. Bu yardımcı, maceralarında karşılaşacağı mitolojik olağanüstü yaratıklar gibi mitik öğelerle doludur. Kahramanda olmayan olağanüstülükleri o sağlar. Kahramanın fiziksel gücünün dışında ihtiyaç duyulan güçler ondan gelir. Ayrıca kahramanın eylemlerine şahitlik eder. Bu yüzden *“her kahraman gibi yalnız, kendini yalnızlığa adanmış ya da mahkûm olmuş bir varlık olsa da macerasını tek başına yaşamaz; başkalarının bakış açısıyla desteklenen kahramanın kahramanlığı başkalarının gözünde doğrulanır; ona en azından bir sırdaş ya da bir suç ortağı, yani her durumda tanık olacak biri gerekir. Kendisi de bir karakter bir kişilik olan destan kahramanı karar (kendi kararı) anından kaçamaz”*.⁸³

Kahramanın maceralar dünyasında yapacağı asıl görevleri; benliğini arındırmak, sıradan olandan farklılaşmak ve ruhani bir konuma yükselmektir. Karşılaştığı sınavlar bunu sağlamaya yöneliktir. Bu arınma, çocukluktan kurtulup yeniden doğumu, yani erginleşmeyi sağlayacak yegâne güçtür.

Ancak şunu da kabul etmek gerekir ki benliğin arındırılması oldukça zor bir süreçtir. İnsanın benliğiyle mücadelesi ve onu yok edip yeniden yaratma girişimi birçok zafere, olağanüstü adımlara ihtiyaç duyar. O yüzden yola çıkış sadece bir başlangıçtır, sürekli zaferler alınmalı, engeller daima aşılmalıdır: *“Sınavlar beldesine ilk yola çıkma, üyeliği kabul zaferlerinin ve aydınlanma anlarının uzun ve gerçekten güç yolunun ancak başlangıcını belirtiyordu. Şimdi ejderhalar öldürülmeli ve şaşkırtıcı engeller aşılmalı – yeniden, yeniden ve yeniden. Bu arada bir sürü hazırlık zaferleri, karşı koyulmaz heyecanlar ve olağanüstü beldeye anlık bakışlar olacaktır.”*⁸⁴ Bu

⁸³ Marc Augé, *age.*, s. 136.

⁸⁴ Joseph Campbell, *age.*, s. 125.

yüzden kahramanlık anlatılarının en sevilen bölümü olan bu aşama, oldukça uzun ve detaylı bir şekilde kurgulanır.

Kahramanın aştığı engellerin sonuncusu, bir tanrıçayla karşılaşma ve kahramanın onunla evliliğidir. Bu son sınama, kahramanın geri dönüşünü kahraman olarak gerçekleştirmesini garanti eder. “*Genellikle bütün engeller ve devler aşıldığında gelen son macera, başarılı kahraman ruhun Dünyanın Kraliçe Tanrıçasıyla mistik evliliği [...] olarak sunulmuştur. Bu en alt noktadaki, zirvedeki ya da dünyanın en ucundaki, kozmosun orta noktadaki, tapınağın sunak yerindeki ya da kalbin en derin noktasının karanlığındaki krizdir.*”⁸⁵ Bu krizi aşma, kahramanlığın tescillenmesini sağlar.

Kahramanın tanrıçayla mistik evliliği, bir kadınla erkeğin birleşmesinden fazlasını temsil eder. Sembolik dilin hâkim olduğu bu anlatılarda “*kadın bilinebilenin bütününi temsil eder. Kahraman bilmeye gelen kişidir. [...] hiçbir zaman kahramanın kendisinden büyük olamaz, ama onun kavrayabileceğinden daha çoğunu vaat edebilir. Cezbeder, rehberlik eder, zincirlerini kırmasını sağlar. Ve eğer kahraman onun arzusuna uyabilirse, ikisi, bilen ve bilinen, her türlü sınırlamadan kopacaktır.*”⁸⁶ Yani tanrıça, kahramanın ihtiyaç duyduğu bütün cevapları temsil eder. Kahramanı her şeyin üstüne çıkaracak güç onunla uyuşmasında, onun mesajını almasındadır.

1.2.1.2.3. Kahramanın Geri Dönüşü

Çıktığı yolculukta karşılaştığı sınavlarda başarılı olan, benliğini arındıran ve en sonunda tanrıçayla evlenme motifi üzerinden her şeyin bilgisine vakıf olan kahraman için yeni bir aşama başlar: Geri dönüş. Bilinmeyi geride bırakarak, yeniden sıradanın arasına dönme. Bunu kabullenip yücelerin arasından eski düzene geri dönme eylemi, kahramana oldukça zor gelir. Yaşanan her şeyi geride bırakarak öğrendiklerini sıradanın diline dönüştürüp toplumuna anlatmak, onları inandırmak ve

⁸⁵ Joseph Campbell, *age.*, s. 125.

⁸⁶ Joseph Campbell, *age.*, s. 134.

dönüşümü sağlamak bir tarafta; kazanacağına bilincinde olduğu yeni maceralara atılma isteği diğer taraftadır. İkincisi daha cazip görünse de anlatı stratejisi, kahramanın geri dönüp toplumunu dönüştürmesi üzerine kurulu olduğundan birincisini tercih etmesi gerekmektedir. Bütün süreç bunu sağlamak için gerçekleşmiştir. Bu sebeple kahraman o büyüdü dünyayı bırakıp sıradana dönme iradesiyle donatılmıştır.

Kahramanın geri dönüşü, bazen çok kolay gerçekleşirken bazen kahramanın tek başına aşamayacağı engellerle ertelenebilir. Geri dönüşün kolay olduğu dönemde tanrılar onun yanındadır ve toplumu dönüştürecek iksir ya da bilgi ile dönmesi kolaylaştırılır. Fakat bazen, “[k]ahramanın doğüstü macerasından dışarıdan yardımla geri getirilmesi gerebilir. Yani, dünyanın gelip onu alması gerekebilir. Çünkü bir yerde olmanın derin saadeti, uyanık halin benlik parçalanması yararına kolayca bırakılamaz. [...] Ve yine, kişi yaşadıkça yaşam çağıracaktır.”⁸⁷ Hem kalma isteği hem de dönme gereğinin yarattığı ikilik, anlatının selameti için dönüşle sonuçlanır. Dönüşün ertelenmesi ise dönüşün yüceliğini artırır. Başka bir deyişle, “[y]aşanan sayısız tecrübeler, anlık zayıflıklar ve hatta cılızlıklar geri dönüş ve kabul edilme anını geciktirebilir ve, bu şekilde, görkemini biraz daha artırabilir.”⁸⁸

Geri dönüşün gerçekleşmesi kahramanı yeniden zorlu bir sürece sokar. Çünkü aslolanı görmüş, yaşamış ve bu bilgiyle donatılmıştır. Şimdi onu sıradan insana anlatacak forma sokmalı, onun dönüşmesini sağlamalıdır. “İster dışarıdan kurtarılınsın, ister içeriden sürüklensin ya da ödülüyle birlikte rehber tanrılarca zarif bir biçimde taşınınsın; parçalara ayrılmış insanların içinde kendilerini tüm saydığı çoktandır unutulmuş ortama kendisine bahşedilen lütufla yeniden girmesi gerekmektedir. Ego-dağıtan, yaşam-veren iksiriyle toplumla yüzleşmeli ve makul sorgulamalara, aşırı gücünmüş ya da anlamakta zorlanan iyi insanların dönüş darbelerini üstlenmelidir.”⁸⁹

⁸⁷ Joseph Campbell, *age.*, s. 235.

⁸⁸ Marc Augé, *age.*, s. 137.

⁸⁹ Joseph Campbell, *age.*, s. 244.

Kahramanın bu görevi de sadece kahramanlığı sayesinde halledebileceği oldukça zor bir görevdir.

Kahraman, insanları ikna edebilmek için geri dönüşünde bildiklerini o insanların anlayabilecekleri boyuta indirgemelidir. Onları inandırmalı, kaostan kurtarmalıdır. Bazıları bir mağaraya kapanarak bundan vazgeçerken, ideal kahraman bunu başarmalı, öğrendiği kudretli bilgiyi ‘evet’ - ‘hayır’ seviyesine indirgemeli, onları sıradan uğraşlarından daha önemli gerçeklerin varlığına inandırmalıdır.

Doğum, çağrı, sınanma ve geri dönüşle birlikte kahraman en önemli vazifelerini yerine getirmiştir. Artık o, bir kahramandır. İsmi hak eder. Erginleşmiş, dünyaya dönmüş, toplumu ikna etmeye girişmiştir. Bu aşamadan sonra hak ettiği makamı alacak, yaşam sahnesinden çekilene kadar kaostan kurtardığı dünyaya hükmedecektir.

1.2.1.3. Kahramanın Zirveye Çıkışı

Kahraman görevlerini yerine getirdikten sonra kurtardığı dünyayı yönetmeye girişebilir. Buna gücü ve yeteneği vardır. Fakat hâlâ iktidarda olan güç (tiran), buna karşı çıkar. Konumunu korumak için her yola başvurur. Kahraman onu da yenmeli, hak ettiği zirveye ulaşmalıdır. *“Tiran gururludur ve içinde cehennemi taşır. Gururludur, çünkü gücünü kendine ait sayar; böylece soytarı rolündedir, gölgeyi maddeyle karıştırır; aldatılmak kaderidir.”*⁹⁰ Kahraman onun hileleriyle uğraşır, onu yener ve hakkı olan zirveye çıkar. O yaşamı, enerjiyi, yenilenmeyi temsil eder. Durağan, hareketsiz, elindekini muhafaza etmeye çalışan tiranın yenilgisi aslında yazgısıdır.

Kahramanın zirveye çıkışı yine bir kadınla simgelenir. Düşmandan kurtarılan egemenlik bakire bir kadınla temsil edilir. Bu *“bakire kahramanın kendisinin ‘diğer*

⁹⁰ Joseph Campbell, *age.*, 368-369.

yarısıdır' –çünkü her ikisidir': eğer kahramanın konumu dünya egemenliğiye, bakire dünyadır ve eğer kahraman savaşçıysa, bakire de ündür. Bakire, kahramanın çevreleyen durumun hapisanesinden kurtaracağı kaderinin imgesidir."⁹¹ Böylece kutsal bilgiyi tanrıçayla mistik evlilikle edinen kahraman, asıl amacı neyse ona da bakireyle evlenerek kavuşur. Buradaki kadın da simgeselliğiyle anlatıda vardır. Temsil ettikleri şeyler asıl vurgulanmak istenenlerdir.

Kahramanın zirveye çıkması bazı epik anlatılarda baba figürüne ulaşmasıyla simgelenir. Baba kahramanın olması gereken yerdedir. Bu yüzden kahraman maceralarla kurulu ilk süreci fiziksel gücüyle aştıktan sonra babanın yerine geçip yasayla hükmetmelidir. "Yüce kahraman, yine de, sadece kozmogonik çevrimin dinamiğini sürdüren kişi değil, bütün geliş gidiş, dünya panoramasının zevk ve kederleri arasında Bir Varlık'ın yeniden görünmesi için gözlerimizi yeniden açan kişidir. Bu diğerinden daha derin bir bilgelik ister ve bir eylemin değil ayırt edici temsilin örüntüsüyle sonuçlanır. İlkinin simgesi erdemli kılıçtır, ikincisinin ise egemenlik asası ya da yasa kitabıdır. İlkinin karakteristik macerası gelinin kazanılmasıdır –gelin, yaşamdır. İkincisinin macerası babaya gitmektir –baba, görünmeyen bilinmeyendir."⁹² Baba dünyevi gücün, istenilenin temsilidir.

Kahraman babaya gidip gücü eline alınca tamamlanır. Onun artık "[ö]ğretici (Musa) ya da imparator (Huang Ti) olarak, sözü kanundur. Artık kaynağa yerleştiğinden, merkezi yerin sakinliğini ve uyumunu görünür kılar. Eş merkezli halkaların –Dünya Dağı, Dünya Ağacı- yayıldığı Dünya Ekseninin bir yansıması, makrokozmosun kusursuz mikrokozmos bir aynasıdır."⁹³ O tamamlanmış yaşam kaynağıdır. Mitlerdeki olağanüstü varlıkların makro düzeyde gerçekleştirdiği kaostan kozmosa geçişi, kendi dünyasında gerçekleştirmiş yansımasıdır.

⁹¹ Joseph Campbell, *age.*, s. 373.

⁹² Joseph Campbell, *age.*, s. 377.

⁹³ Joseph Campbell, *age.*, s. 378.

Kahramanın babanın yerine geçmesi, babanın isteğiyle alakasızdır. Baba istese de, istemese de bu dönüşüm gerçekleşir. Onun iradesi, sadece bu dönüşümün nasıl gerçekleşeceğini gösterir. Ya mücadele olur ya da rahat bir şekilde kahraman zaten kendisinin olan zirveye çıkar.

Zirveye çıkan kahramanın işlevi artık tamamlanır. Tamam olan, yok olmaya da mahkûmdur. Bu kahramanın ölümüyle gerçekleşir.

1.2.1.4. Kahramanın Ölümü

Çoğu epik anlatıda olmayan, olsa bile çok kısa değinilen bu bölüm, kahramanın insan olmasıyla alakalıdır. Mitlerdeki kahraman ölümsüzlükle bezeli olabilirken, epik kahramanın ölümlü olması doğaldır. İnsanlaşmak ölümlülüğü de beraberinde getirir. Bu yüzden epik anlatının kahramanı da ölümü tadacaktır. Buna anlatıda yer verilmemesi ya da kısaca değinilmesi durumu değiştirmez. Bu ölüm kırklara karışma da olabilir, sıradan insanın ölümü gibi de gerçekleşebilir. Zaten kahraman da ölümlü olduğunun bilincindedir. Çünkü aksi durumda, zirveyi aldığı var olanı muhafaza eden, dönüşüme ve değişime karşı duran tirandan farkının kalmayacağını farkındadır.

Kahraman, anlatı içerisinde birkaç kez ölüp yeniden dirilebilir. Bu onun ölümlerini de olağanüstü hâle getirir. Mesela Manas, üç kere ölür. İlk ikisinde dirilitilirken sonuncusunda anlatının mesajının tamamlanmasına paralel olarak bir daha geri getirilmez. Ölüp/dirilme meselesi kahramanın olağanüstülüğünü yansıttığı için bir motif olarak kullanılmıştır.⁹⁴ Bazen de farklı varyantlarda farklı ölümler görülür. Battal Gazi'nin üç farklı anlatımında üç farklı ölüm vardır.⁹⁵ Yine diğer anlatılarda da birbirinden bağımsız, anlatıcının ya da kültür dairesinin etkisiyle değişen ölümler vardır. Kimi zaman da birkaç kez ölüp dirildikten sonra kahraman yok olur. Kırklara

⁹⁴ Detaylı bilgi için bk. Şükrü Elçin, "Göçebe Türk Destanlarında Ölüp-Dirilme Motifi", *Türk Folklor Araştırmaları*, II (234), Ocak 1969, s. 5177-5178.

⁹⁵ Saim Sakaoglu, "Destan Kahramanlarının Ölümü", *Bozkırdan Bağımsızlığa Manas*, haz. Emine Gürsoy-Naskali, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara 1995, s. 221.

Kahramanın ölümünün anlatılmaması ya da kısaca değinilip geçilmesi anlatının mesajıyla alakalıdır. İleriye dönük mesaj verme gayesi taşıyan ve dinleyenleri etkilemeyi amaçlayan bu anlatılar, kahramanın ölümünden bir fayda sağlamazlar. Kahraman hayattayken, maceralar yaşarken ve yönetirken değerlidir. Aynı doğumuyla erginleşme maceralarına çıkmasının arasında geçen yıllar gibi ölüm de bu amaca doğrudan hizmet etmez. Bu yüzden anlatılarda çok fazla yer bulmazlar.

Kahramanın mitlerle başlayan, zamanla epik dünyada insani boyuta inen serüveni, görüldüğü üzere olağanüstülükler ve kusursuzluklarla doludur. Kahraman için tanımlanan modellerin hepsi, onun rol modelliğine odaklanır. Anlatıcı, onun mükemmelliğiyle rehber olmasına değinir. Anlatılan her şey sonuca ulaşmak için kurgulanmıştır. Dinleyenler, onunla maceralara atılır, onunla kazanır ve sevinir. O erginleşince dinleyenler de erginleşir, o yaşadıkça dinleyenler de payına düşeni alır. Bu yüzden bütün kahramanlar sonucu rehberlik olan bir serüvenin, nereye gideceği belli öğelerine dönüşürler. Türklerin epik dünyasında da benzer bir rol modelliğinin olduğunu, toplumsal dönüşümlerin etkisinde farklar olsa da kahramanlaşmanın arketipine uyulduğuna değinmekte fayda vardır.

1.2.2. Türklerin Epik Dünyası ve Kahramanı: Alp(eren) Tipi

Türk epik dünyasındaki kahraman da genel kahraman arketipine uyumludur. Bölgesel ve toplumsal yaşamdan kaynaklı ufak farklar olsa da kahramanın rol model olma durumu, fiziksel gücü, olağanüstülüklerden yardımcı güçler üzerinden faydalanması, erginleşmesi, zirveye çıkışı kahraman arketipine uyar. İslamiyet'in kabulüne kadar alp, sonrasında ise veli ya da alp-eren olarak adlandırılan bu tip üzerine yapılan çalışmalar, Türk kahraman arketipini oluşturmada yol göstericidir.¹⁰⁰

¹⁰⁰ Mehmet Aça ve Özkul Çobanoğlu başta olmak üzere son dönemlerde yapılan çalışmalarda alp ile alp-eren/veli tipinin aslında tek tip olan Türk kahraman tipinin ikizleşmesinden kaynaklandığı ileri sürülür. Onlara göre kahraman tipi birdir, ancak İslami kültür dairesine girdikten sonra yapılan çalışmalar, kahramanda zaten var olan bazı özelliklerin İslamiyet'le geldiğini söyleyerek tek tip olan kahramanı sanki değişmiş gibi gösterirler. Başta bireysellik, dışa dönüklük gibi özellikleri alp tipine atfederken, içe dönük, inançla hareket etme, topluma mal olma gibi özellikleri İslamiyet'le bağdaştırıp

Türk epiklerinin kahramanı olan alpların amaçları, Türklerin geniş bir coğrafyaya yayılması sebebiyle değişiklik gösterir. Alpları, “iki ana grupta ele almak mümkündür. Kuzey ve Güney Sibiryâ bölgelerinde yaşayan Türk topluluklarına nazaran Batı Türklerinin (Oğuzların) çok daha erken dönemlerde büyük devletler kurabilecek seviyeye gelebilmeleri sebebiyle, Oğuz Türklerinin destan geleneğinde yer alan alp tipinin devlet kurma ve dünyaya nizam verme düşüncesine erken dönemlerde sahip olduğu görülmektedir. [...] Kuzey ve Güney Sibiryâ Türk gruplarının kahramanlık destanlarında bahadırların, daha çok yurtlarını işgâl eden komşu hanlara karşı mücadele yürüttükleri görülmektedir.”¹⁰¹ Manas'ta iki grup kaynaşır, ikisi bir arada var olur. Amaçları her ne kadar değişse de arketip özellikleri benzerdir.

Kahraman, yiğit, cesur anlamlarına gelen alp, Türk epik dünyasının rol modelidir. Kahramanlık, yiğitlik göstermeden alınamayan bu isim, epik anlatıların başkişisi olmuş, anlatılar onun kahramanlaşmasına odaklanmıştır. Onun kahramanlaşması o kadar önemsenmiştir ki anlatılar onun ad alıp kahraman olma maceralarıyla doludur. Bu eski Türklerin kahraman olma sürecine verdiği önemi gösterir. “Oğuzlar, bir kişinin alp olması, yani topluma kabul edilmesi için muhakkak bir kahramanlık göstermesi gerektiği ilkesini koymuşlar ve mitler aracılığıyla bu ilkenin tavizsiz uygulanacağı fikrini yeni nesillere belletmişlerdir. Oğuz çocukları bu duygu ve düşüncelerle büyürler, babaları tarafından avlara götürülerek savaşın temsilî şekli olan avlarda eğitilirler.”¹⁰² Böylece anlatının gerçeği, gerçeğin de anlatıyı etkilediği görülür.

Alplar, diğer kahramanlar gibi hareketi esas alırlar. Eylemde bulunma, sürekli aktif olma ve hareket etme onların temel vasıflarıdır. Eylemlerini olağanüstü fiziksel güçleriyle gerçekleştiren alplar, toplumun öz gücünü temsil ederler. “Müşpet alpin asıl

alp-eren/veli tipini yaratarak ona atfederler (Detaylı bilgi için bk. Özkul Çobanoğlu, *Epik Destan Geleneği*, 3. bs., Akçağ Yayınları, Ankara 2011).

¹⁰¹ Mehmet Aça, “Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri”, *Millî Folklor*, .S. 48, Kış 2000, s. 12-13.

¹⁰² Ali Duymaz, agm., s. 41.

mücadele argümanı çetin kavgalarda başvurduğu sınırsıza yakın bilek gücüdür. Onun yetmediği yerde doğaüstü güçleri de olabilir."¹⁰³

Alplar, zor zamanlarda dünyaya gelirler. Onlara ihtiyaç duyulması var olmalarının temel sebebidir. Ayrıca "[z]or zamanlarda dünyaya gelmek, olağanüstü özelliklerle donanmak, tehlikelerle karşı karşıya kalan toplumu tehlikelerden kurtarmak ve zâlimlerden intikam almayı, Türk toplumunun Tanrı, kağan ve devlet telakkileri dışında düşünmek mümkün değildir."¹⁰⁴ Alpların topluma önderlik etmesi, sıkıntılardan kurtarması bu sebeptir.

Alplar, "fiziksel olduğu kadar, ruhsal açıdan da derin bir kişiliğe sahiptir. [...] Türk destanlarında görülen alp tipi, genel olarak manevi bir güce ve Tanrı'ya inanmakta, kuvvet, kudret, başarı insanoğluna Tanrı'nın bir vergisi olarak kabul edilmektedir. Oğuz Kağan'ın 'Gök Tanrı'ya borcumu ödedim.' deyişi bu inanışın ifadesidir."¹⁰⁵ Bu durum, alpların Tanrı'nın izinden giden, onların düzeni için mücadele eden kahramanlar olduğuna işaretir. Mehmet Aça da bu duruma vurgu yapar:

"Oğuz ve onun gibi bahadırlar, Tanrı'nın düzeni anlamına gelen törenin sürekliliği için mücadele etmişler ve bu mücadelenin meşruiyetini de yine Tanrı'dan aldıkları kut vasıtasıyla sağlamışlardır. Onların kaotik ortamlarda (Ulusun esaret altına girip yok olma tehlikesiyle karşı karşıya kaldığı anlar; törelere muhalif davranan han ya da beylerin kendi halklarına karşı uyguladıkları zulmün had safhaya ulaştığı dönemler, vs.) olağanüstü doğumları, doğumun hemen sonrasında gösterdikleri olağanüstü gelişmeler, üstün zekâ ve vücut yapıları, binit ve silahlarının çoklukla Tanrı tarafından gökten gönderilmesi, Oğuz örneğinde olduğu gibi, evlenecekleri kadınların da Tanrı tarafından gönderilmesi, çok hızlı bir şekilde

¹⁰³ Erhan Aktaş, agt., s. 260.

¹⁰⁴ Mehmet Aça, agm., s. 10.

¹⁰⁵ Mehmet Yardımcı, "Türk Destanlarında Tipler ve Motifler", *Destanlar*, Ürün Yayınları, Ankara 2007, s. 50.

harekete geçip misyonlarını tamamlayıp kaostan kozmosa geçişi sağlayarak daha sonra geldikleri Tanrı katına tekrar geri dönmeleri, onların belirli misyonlar çerçevesinde görevli insanlar olarak dünyaya geldiklerine ve Tanrı'dan kut aldıklarına işarettir."¹⁰⁶

Aça'nın da vurguladığı gibi alpların fiziki özelliklerinin yanında ruhsal açıdan da inanca sahip olması İslamiyet'in kabulüyle yaşanan dönüşümü kolaylaştırmış, inanmanın devamını sağlamıştır. Kahramanın kutsiyeti, inançtaki değişikliklerle birlikte *"tanrı – kurt (totemik tanrı) – ışık (Tanrının tecellisi) - Hz. Ali (Allah'ın dostu) şeklinde bir gelişim geçirmiştir.*"¹⁰⁷ Ancak atfedilen kutsallık baki kalmış, tanrısal bir görev üstlenmeleri İslami döneme de aktarılmıştır.

Alpların doğumları diğer kahramanlar gibi olağanüstülüklerle doludur. Bu olağanüstülük doğumla da sınırlı kalmaz, bütün hayatları boyunca onlara eşlik eder. *"Belirli bir misyonla kaotik bir ortamda olağanüstü şartlarda dünyaya gelen bahadır, olağanüstü özelliklerle de donatılmaktadır. [...] her olağanüstülüğün bünyesinde derin bir anlam ya da yorum vardır.*"¹⁰⁸ Bu olağanüstülükleri anlamlandırma çabası anlatının sacayaklarından biridir. Çünkü amacı olmayan hiçbir olağanüstülüğün anlatıda yeri yoktur. Onlara verilen anlamlar, kahramanı da, anlatının stratejisini de anlamlı kılar.

Kahramanın doğumdan sonra erginleşip isim alması için kahramanlık yapmasına kadar geçen süre ya hiç anlatılmaz ya da hızlıca geçilir. Çünkü anlatıdaki esas amaç, onun olağanüstü doğumu, kahramanlaşması ve kaosu kozmosa çevirmesidir. Bu yüzden *"[d]oğumları olağanüstü ifadelerle anlatılan ya da dolaylı olarak belirtilen kahramanların hayatları hakkında yiğitlik gösterecek yaşa gelinceye kadar hiçbir bilgi bulunmaz. Ancak kahramanlar on beş yaşına geldiklerinde Alplik göstermeyle ilgili olaylar ortaya çıkar. Çocuk, bir yiğitlik göstermedikten sonra ad*

¹⁰⁶ Mehmet Aça, agm., s. 11.

¹⁰⁷ Alimcan İneyet, agm., s. 70.

¹⁰⁸ Mehmet Aça, agm., s. 11.

alamaz.”¹⁰⁹ Ad almak, kahramanın erginleşmesi, kahraman olması demektir. Ali Duymaz da benzer noktaya dikkat çeker: “*Yeniden doğum simgeciliği, erişkinler topluluğuna katılma töreninde delikanlının yeni doğmuş gibi değerlendirilmesi esasına dayanmaktadır. Bu da daha önceki hayatı kayda değer bulunmayan delikanlıya bir ad koyma veya eski adın terk edilip başka bir ad koyma şeklinde olmaktadır.*”¹¹⁰ Ad koyma törenlerine verilen önem, bu dönemin anlatının en uzun bölümü olmasını sağlar.

Alpların ad aldığı törenlerin en önemli unsuru adı verecek olan kutsal kişidir. Bu şaman vazifesi gören ulu kişi olur. Bu kişi inançtaki değişiklikle farklı isimlendirilse de toplumda saygı gören kişi olma özelliğini kaybetmez. “*Doğan çocuğa uğurlu ve yakışan bir ad bulma, boy liderine, saygıdeğer tanınmış bir konuğa ya da boyun şamanına atfedilmiş bir görevdir. İslam’dan sonraki dönemlerde ise çocuğun adını verenler dervişlere dönüşmüştür.*”¹¹¹ Onun varlığı törenin kutsiyetini ve geçerliliğini sağlar. Tören kutsal olsa da bu anlatıların mitler gibi kutsallık iddiası yoktur. “*Alp anlatmaları da mitler gibi anlatıldığı toplum içerisinde, gerçekliğine inanılan ürünlerdir. Fakat mitler, anlatıldığı toplum içerisinde kutsal olduğuna da inanılan ürünlerdir. Alp anlatmalarında böyle bir durum, söz konusu değildir.*”¹¹²

Kahraman ad almak için toplumsal şartlara uygun mücadelelerden geçer. “*Alplar toplumuna katılma şartları, toplumun içinde bulunduğu veya hikâyenin teşekkül ettiği tarihî, sosyal ve kültürel şartlara göre değişebilmektedir. Bunların en başında ise alpa ve toplumuna düşman olan vahşi bir hayvanla mücadele, yani vahşi bir hayvanı öldürme gelmektedir. Avcı göçebe toplumun ilk dönemlerinde ‘sosyal ve reel’ bir tehlike arz eden vahşi bir hayvanın öldürülmesi son derece fonksiyonel ve gerçekçidir. Buna en tipik örnek Oğuz Kağan’ın, toplumu ve toplumun geçim kaynağı*

¹⁰⁹ Mehmet Yardımcı, agm., s. 50.

¹¹⁰ Ali Duymaz, agm., s. 43.

¹¹¹ Bülent Bayram, age., s. 216.

¹¹² Bülent Bayram, *Çuvaş Türklerinin Kahramanlık Anlatmaları (İnceleme-Metinler)*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2008, s. 118.

sürüleri tehdit eden ‘canavar’ı öldürmesidir.”¹¹³ Zamanla koşulların değişmesiyle hayvanlar tehlike olmaktan çıkar. Ancak geleneğin devamının esas olduğu bu anlatılarda gerçeklikte değeri kalmayan hayvan öldürme ritüeli devam eder. Bu “*engel önce fonksiyonel, sonra estetik ve sembolik, en sonunda ise mistik bir mahiyet kazanmaktadır.*”¹¹⁴ Engelin aynı kalıp anlamının değişmesi toplumsal dönüşümden kaynaklanır.

Mehmet Kaplan da erginliğe geçiş ritüelindeki hayvan öldürerek ad alma meselesinin değişimini üç aşamada görür. Ona göre ilk aşamada insan ile hayvan arasında gerçek bir mücadele vardır. Hayvanların ehlileştirilmediği bu devirde vahşi hayvanlar insan için ciddi bir tehlikedir. Hayvanların ehlileştirilmeye başlandığı ikinci aşamada hayvanlarla mücadele sadece kahramanlık gösterisi olarak gerçekleşir. Son aşamada ise artık hayvanla mücadele insanın maddi kuvvetini gösteren örnek olma durumunu kaybederek manevi kudretin tabiat varlıkları üzerindeki etkisini ortaya koyan bir keramete dönüşür.¹¹⁵ Zaten düşman, simgeseldir. Anlamı gibi kendisi de değişir. “*Aslında canavar, ejderha gibi şeyler, göreneksel simgelerdir. Ama toplumların belirli aşamalarında bu simgelerin anlamları değişir, o anda toplumu tehdit eden tehlikeyi temsil ederler. İnsanların kuraklıkta öldüğü bir zamanda canavar kuraklığı, veba salgını sırasında hastalığı, savaş sırasında savaşı simgeler.*”¹¹⁶ Ancak mücadelenin değişmemesi, anlamının aynı kalması geleneğin devamını ve kahramanlığın önemi göstermektedir.

Mitten uzaklaşan anlatılardaki “[k]ahramanların mücadelelerinde zamanla tabiatın, yani vahşi ve kısmen ehlileştirilmiş hayvanların yerini bazen babanın da aldığı görülür.”¹¹⁷ Kahramanın mücadelelerinde hayvanın yerini babanın alması, genel kahraman arketipindeki gibi zirveye çıkışın babanın yerine geçmeyle mümkün

¹¹³ Ali Duymaz, agm., s. 45.

¹¹⁴ Ali Duymaz, agm., s. 46.

¹¹⁵ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, 11. bs., Dergah Yayınları, İstanbul 2014, s. 13-21.

¹¹⁶ Murat Belge, *age.*, 415-416.

¹¹⁷ Ali Duymaz, agm., s. 47.

olmasıyla bağlantılıdır. Ancak mücadelenin esas olması, kahramanlık gösterme düsturunun sabit kalması devam etmektedir.

Erginleşip ad alarak kendini kanıtlayan kahraman, genel arketipte tanrıçayla evlenerek sırlara vakıf olmaya benzer bir aşamaya geçer. *“Erişkinler topluluğuna katılan kahraman sosyal ve mukaddes değerleri tanımak durumundadır. Ancak dikkati çeken bir nokta da erişkin olan gencin sırları öğrenmesine izin verilmesidir. On beş yaşına girip potansiyel olarak alp olma vasfı kazanan delikanlı artık bazı sırları öğrenmelidir. [...] Sırların ifşası, alp olmadan bazı sırlara vakıf olmasının delikanlı için tehlike teşkil edeceği endişesinden kaynaklanmakla birlikte alplar topluluğuna üye olmanın şartları arasında da yer almaktadır.”*¹¹⁸ Sırların öğrenilmesi anlatılarda farklılıklar gösterse de hep vardır.

Türk epiklerindeki kahramanların atlarıyla özdeşleştiklerini söylemek mümkündür. Kahramanın mutlaka bir atı olur. Toplumsal yaşamla bağdaştırılacak olan bu özellik kahramanın inanırlığını arttırırken “Türk çadırda doğar, at üstünde ölür” yargısının epik dünyadaki karşılığını göstermiş olur. Atın Türkler için önemine Mehmet Kaplan da vurgu yapar: *“At sürüleri eski Türklerin başlıca servetlerini teşkil ediyordu. At onlar için sadece bir binit değil, aynı zamanda yiyecek, içecek ve giyecek kaynağı idi. Türkleri göçebe yapan da at sürüleridir. Zira Türkler at sürülerini beslemek için yaylak ve kışlak olmak üzere iki türlü hayatı yaşamışlardır.”*¹¹⁹

At, sadece dünyevi yaşamda değil, ölümden sonra da kahramana eşlik edeceği için çok değerlidir. *“At sadece bu dünyada onun silah arkadaşı olduğu için değil öbür dünyada da her bakımdan kendisinden yararlanılacağına inanıldığı için, ayrı ve eşsiz bir değer taşımaktadır. [...] Atla erin değerini bir tutan Türkler için at, kişiye arkadaşlarından daha yakındır, onun sadakati lekesizdir.”*¹²⁰ Hatta birçok epik

¹¹⁸ Ali Duymaz, agm., s. 48.

¹¹⁹ Mehmet Kaplan, “Oğuz Kağan-Oğuz Han Destanı”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, 9. bs., Dergah Yayınları, İstanbul 2014, s. 13.

¹²⁰ Bülent Bayram, age., s. 228.

anlatının adı da kahramanla atının adından oluşur: Agoy Atlı Aybatır (Agoy atlı Aybatır), Akpor Atlı Akmolot (Akpor atlı Akmolot), Kökkan Kök Attığı (Kök atlı Kökkan), Kara Bor Atlı Börü Mergen (Kara Bor atlı Börü Mergen)¹²¹ At sahibi olmak o kadar önemlidir ki “[a]tı olmayan birisinin kahraman olması mümkün değildir. Bu nedenle bahadırın atsız oluşu düşman tarafından bile bir alay konusu yapılmaktadır.”¹²²

Atın anlatılardaki önemine Özkul Çobanoğlu da değinir: “Destanlarda kahramanların en büyük yardımcısı onun atıdır. At, destanlarda tıpkı kahraman gibi olağanüstü vasıflara sahiptir. Kahraman atı olmadan hiçbir iş beceremez. Adeta, destanlarda zaferin ve mağlubiyetin gerçek sahibi attır. Atasözlerinde ifade edildiği gibi, at erin kanadı ve oynadığı müddetçe övüncünün kaynağıdır. Destanlarda kullanılan atlar soy sop sahibi şecereleri bilinen son derece akıllı, zeki, bilinmezden ses duyan, tehlikeyi önceden sezip haber veren yeteneğe ve kahramanlık ahlakına sahip varlıklardır. Atlar insan dilinden anlarlar, insanlar gibi konuşurlar, kahramanların yaptıkları yanlış hareketlerde onları uyarırlar, onları ölümden ve esaretten kurtarırlar.”¹²³

Alp tipi, diğer kahramanlar gibi yardımcılarına sahiptir. “Alp kişi savaşa genellikle yalnız girmekle birlikte yanında her zaman kırk yoldaşı bulunur.”¹²⁴ Kahramanın ihtiyacı olduğunda ona yardım eden bu kırk kişi, kırkın sembolizminden faydalanan, kutsal yardımcılarıdır.

Alpların eşleri, onları tamamlayan unsurlardır. “Türk destanlarında alpler insanî; fakat hanımları ruhanî bir özellik taşır. Bu nedenle genellikle alplerin

¹²¹ Bülent Bayram, *age.*, s. 228.

¹²² Bülent Bayram, *age.*, s. 232.

¹²³ Özkul Çobanoğlu, *age.*, s. 110.

¹²⁴ Mehmet Yardımcı, *agm.*, s. 51.

hanımları, Tanrı tarafından gönderilmiş kutsal kadınlardır."¹²⁵ Fiziksel güç alpa ise ruhani güç eşindedir. Böylece bir olma anlayışının burada da devam ettiği görülür.

Alp tipi hem cömert hem de cesurdur. Alp tipi bu iki özelliği bir arada yaşar. *Dede Korkut Hikâyeleri*'nde cömertliği, konukseverliği *erdemli* sözüyle tanımlanırken, ata binmesi, düşmana acımadan baş kesmesi, kan dökmesi *hünerli* kavramı ile açıklanır.

Alp tipinin bir diğer önemli özelliği vatanına bağlılığıdır. Her epik kahraman gibi belli bir topluma yol gösteren, kendi toplumunun içinden çıkan ve ona rehber olan alp kişisi, kendisini toplumu için feda edecek kadar toplumunu sever. "*Güçsüz ve zayıf kimselere dokunmaz, aman dileyeni affeder.*"¹²⁶ Bu sevgisi genelde bilinçsizce gelişir ve meydan okuma sırasında gün yüzüne çıkar. Arkaik anlatılarda onuru için savaşan kahraman ön plandayken, klasik olanlarda vatani için savaşan kahramana geçilir.¹²⁷ Böylece kahramanlık gösterdikten sonra topluma liderlik yapabilecek, öldükten sonra da rehberliğini sürdürecektir kahramanın kişiliği kurgulanmış olur.

Alp tipi sadece erkek değildir. "*Türk destanlarında kadın bazen evin reisliğini üstlenir ve erkeğinin en büyük destekçisidir. O da gerektiğinde erkeği ile ata binip ava gider ve her türlü tehlike karşısında uyanık olur. Erkek kahraman kadar yiğitlik özelliklerine sahiptir.*"¹²⁸ Bu durum, alplığın cinsiyet merkezli düşünülmediğini, kadınların da alplik özelliklerine sahip olabileceğini gösterir. Ayrıca cinsiyet değişse de alplığın arketipsel özelliklerinin baki kaldığını da vurgulamış olur. Kadının pasifleşip geri planda kalması ise göçebelikten yerleşik düzene geçip erkek egemen dünyanın kurulmasıyla ilişkilidir. "*Göçebe toplum yapısı içinde, ata binen, kılıç kuşanan, ok atan, ava çıkan destan kahramanları [...] son derece aktiftirler.*"¹²⁹

¹²⁵ Mehmet Yardımcı, agm., s. 51.

¹²⁶ Mehmet Yardımcı, agm., s. 51.

¹²⁷ C. M. Bowra, *age.*, 111-112.

¹²⁸ Mehmet Yardımcı, agm., s. 52.

¹²⁹ Özkul Çobanoğlu, *age.*, s. 109.

Ancak toprağa dayalı yerleşik düzene geçildiğinde kahramanlık vasıflarını tamamen kaybetmese de kadın pasifleşir, eski merkeziliğini kaybeder.

Alplığın inançtaki değişiklikle birlikte dönüşmesine Âşık Paşa *Garib-nâme*'de değinir. Ona göre alpin alp-eren/veli oluşu toplumsal dönüşümün anlatılara etkisini gösteren bir örnektir. Âşık Paşa'ya göre, alp tipinin dokuz özelliği vardır: “Sağlam yürek, güçlü kol, gayret, iyi at, özel bir giyecek, okla yay, keskin kılıç, süngü ve uygun bir arkadaş.”¹³⁰ Bunlar daha sonra yapılan araştırmalarda da farklı isimlerle anılsa da kahramanlığa atfedilen en genel özelliklerdir.

Garib-nâme'deki alp-eren/veli tipinin de dokuz özelliği vardır: “*velâyet, riyazet, kifayet, aşk, tevekkül, şeriat, ilim, himmet, ve doğru arkadaşır.*”¹³¹ Görüldüğü gibi alplıktaki değişim, dinin getirdikleriyle bağlantılıdır. Zaten dokuz rakamı da inançtaki sembolizme vurgudur. Yazıldığı dönem düşünüldüğünde alplıktan ziyade alp-erenin yaşadığı dönemde olduğu ve inançla alakalı rakam sembolizasyonundan faydalandığı söylenebilir.

Âşık Paşa, alplıktan alp-erenliğe geçişi dıştan içe dönme olarak yorumlar. Alp, dışa dönük, dışarıdaki düşmanla mücadele ederken, alp-eren içe dönük içerideki düşmanla mücadele eder. Âşık Paşa “*dönemin Müslüman Türk ruhunda meydana gelen değişikliği ortaya koyarak, insanın değer ölçüleri açısından, dıştan içe dönüşünü başarıyla anlatmıştır. [...] insanın, fizik gücün üstünlüğü görüşünden ruh gücünün üstünlüğü görüşüne geçişini, kişisel iradenin yerini ilahi iradeye bırakışını vurgular.*”¹³² Ancak alplıktaki bu değişim kahramanlığın değerini düşürmez. Mücadele, örnek olma hâlâ bakidir. Bu yüzden “*iki ayrı alp tipinde de alplık, yüksek bir değer olarak verilir. Çünkü toplumda, ancak gösterilen kahramanlıklar sonucu*

¹³⁰ Mine Mengi, “Garib-nâme’de Alplık Geleneğiyle İlgili Bilgiler”, *Bellekten*, C. XLVIII, S. 189-192, Ankara 1985, s. 483.

¹³¹ Mine Mengi, agm., s. 488.

¹³² Mine Mengi, agm., s. 495.

insana yer ve değer verilir."¹³³ Toplumsal algıda kahramanlığın önemini koruması, kahramanlık tanımını değiştirse de önemini değiştirmez.

Mehmet Kaplan da alplığın alp-eren/veli tipine dönüşümüne odaklanır. Önce alp tipini, hayvancılık-avcılıkla geçinen, akıncı-mücadeleci, çıplak kuvveti, mutlak hâkimiyeti isteyen, cihangir olan, kahramanlığını bilen, vücut kuvvetini cesaretle birleştiren, kendine güvenen, alp olarak yetiştirilen, kahramanlığıyla ad alan, muayyen bir medeniyetin ürünü olan ideal insan olarak tanımlar.¹³⁴

Kaplan, alplığı tanımladıktan sonra, alp-eren/veli tipine geçişi inançtaki değişikliğe bağlar. Bu değişim bireysel iradeyi ortadan kaldırarak teslimiyeti ifade eder. "*Dinler umumiyetle insanın ferdî iradesini ortadan kaldırır; onun yerine Tanrı'nın kuvvetini ikame ederler. Dinî medeniyetlerde maddi kuvveti yerini manevi kuvvet, ferdî iradenin yerini ilahî irade, alp tipinin yerini veli tipi almış*"¹³⁵tır. Bu sebeple "*Türkler İslamlaştıktan sonra kahramanlar, kendi kuvvetlerini hep Tanrı'ya istinat ettireceklerdir.*"¹³⁶

Görüldüğü üzere Mehmet Kaplan alp tipinden veli tipine dönüşü, dıştan içe, maddi güçten manevi olana geçiş olarak görür. *Dede Korkut*'la Yunus Emre'nin *Risâletü'n-Nushiyye* adlı mesnevisini karşılaştırdığı yazısında bu durumu açık bir şekilde vurgular. Alp tipi için "*dışa dönük, mekândan genişlemek isteyen, hayvanlar veya başka insanlarla çarpışan insanı, göçebe ve akıncı Türk'ü temsil eder.*"¹³⁷ derken veli tipini, "*maddi kuvvetin yerini manevi kuvvetin alması, insanın dıştan içe dönmesi*

¹³³ Mine Mengi, agm., s. 495.

¹³⁴ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, 11. bs., Dergah Yayınları, İstanbul 2014, s. 13-21.

¹³⁵ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 20.

¹³⁶ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 21.

¹³⁷ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 23.

ve kendini parçalaması”¹³⁸ üzerinden tanımlar. Yani “[d]ıştan içe, maddeden mânaya, kuvvetten zaafa, insandan Allah’a, dünyadan ahirete dönüş”¹³⁹ başlamıştır.

Alp tipiyle veli tipi arasındaki bir diğer fark, ilkiyle bağlantılıdır. Alp tipi iradesiyle hareket eden yalnız biri gibi görünürken, alp-eren/veli tipi, kâinata bağlı, yaratılanın bir parçasıdır. “Oğuz Kağan kendi iradesine güvenen, atın üstünde, harekete hazır bir insandır. Karşısında hiçbir şey onu durduramaz. Yunus’un insanı, kendisini bütün kâinatla bağlı hissediyor. Varlığın kozmik yapısı ile kendisi arasında yakın bir münasebet görüyor, iradesinin dışında, kendine üstün, tabiatı ve kendisini yaratan sonsuz bir kuvvet tasavvur ediyor.”¹⁴⁰ Bu anlayış değişikliği, kendi gücüne güvenen alp tipinden yaratana güvenen alp-eren tipine geçişin göstergesidir.

Alp tipi ile alp-eren/veli tipi arasında hissi farklar da mevcuttur. Alp tipi, kibriyle gazabıyla ünlenirken, alp-eren/veli tipi tevazu ve sabırla işaret edilir. Bu durum da inançla alakalıdır. Ancak cömertlik meselesinin her iki tipte de olduğunu söylemek gerekir.

İki tipin hedefi de farklıdır. Dışa dönük olan alp tipi, dünyayı fethetmeye, düşman gördüğü diğerlerine galebe çalmaya çalışırken, alp-eren/veli tipi için dünya değersiz, ün/şan önemsizdir. Bütün insanlık yaratandan ötürü ona dosttur. Bu yüzden alp-eren/veli tipi ile yeni anlayış “eski Türk akıncısını atından indirir, elinden kılıcını ve okunu alır, onu kendi içinde ‘sefer’e davet eder.”¹⁴¹ Değişen anlayışla, kahraman telakkisi de değişmiş, mücadele olgusu devam etse de mücadele sahası dönüşmüştür.

Kahramanlık algısı mitlerde ve epiklerde bu şekildeyken zamanla anlatının değişmesiyle birlikte dönüşmeye devam eder. Kahramanın epiklerle başlayan

¹³⁸ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 24.

¹³⁹ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 25.

¹⁴⁰ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 26.

¹⁴¹ Mehmet Kaplan, *age.*, s. 39.

insanileşmesi tragedyalarda ivme kazanır. Bu sebeple tragedyaların kahramanına odaklanmak, kahramanın yolculuğunu anlamak için gereklidir.

1.3. Tragedyaların Kahramanları

Tragedyalar, insani boyuta inişin bir sonraki durağıdır. Tragedyalarda kahraman algısı da anlatılan gerçeklik de inandırıcılığını artırır. Mitler olağanüstü varlıkların olağanüstü olaylarını anlatırken, epikler, arkaikten klasiğe doğru olağanüstülüğü azaltarak gerçekliği arttırmışlardır. Tragedyalar ise olağanüstülüğü bir kusur olarak gören bir anlayışın sanatı olarak belirir. Kurgulandığı zamanda geçen, karakterin ruhsal yapısının belirmeye başladığı, topluma içkin bir tür olarak ortaya çıkar.

Tragedyalar, kuruculuklarıyla mitlere benzerken, kapsayıcılıklarıyla epikleri anımsatırlar. Marc Augé'un da belirttiği gibi *"Mit gibi tragedyada da kurucudur, ama tarihin özel bir anını kurar. Bu, yasanın özerkleşmesi anıdır yani yasanın hem gerekliliğinin hem de keyfililiğinin bilincine varmaya denk düşen andır."*¹⁴² Buradaki yasa mitlerdeki gibi zorunlu değildir. Mitlerdeki yasalar olmazsa, kozmos kurulamaz. Oysa tragedyadaki yasalar toplumsaldır, değişmesi mümkün olduğu kadar yürürlükten kalkması da mümkündür. Bu yüzden keyfililiği vardır. Ayrıca koyulan yasayla kurulan düzen, yine toplumsal tarihin sadece bir anına özgüdür. O an ve o toplumun dışında anlam ifade etmezler.

Tragedyaların epik anlatılara benzeyen yanı ise bir şimdiki zaman anlatısı yaratmış olmasıdır. Mit gibi kutsal bir geçmiş yoktur. Bahsi geçen zaman, şimdiki zamandır. Ancak epiklerden farklı olarak olayın geçtiği zaman, anlatılan zamandır. Bu yüzden *"geçmişe, muhtemelen mitik geçmişe gönderme yapan isimlerine rağmen ya da daha çok bir simgesel durumu çağrıştıran bu isim yüzünden tragedyada kahramanları, her durumda açık bir biçimde, onları seyredenlerin çağdaşı olan"*

¹⁴² Marc Augé, *age.*, s. 139.

kahramanlardır; hiç kimsenin bundan şüphesi yoktur."¹⁴³ Çağdaşlık inandırıcılığı arttırırken, izleyici ile kahramanın özdeşleşme ihtimalini de güçlendirir.

Mitlerde ve epiklerde görmediğimiz trajediyi tragedyalarda görmemizin sebebi algıdaki değişikliktir. Mitlerde kahramanlar yasa koyucu olarak var olurlar, destanlarda ise kahraman, var olan yasayı korumak için gönüllüdür. Tragedya kahramanı ise koyulan ve keyfi olan toplumsal yasaya uymakla yükümlüdür. İsteyip istememesi önemli değildir. Artık kahraman yaptıklarından sorumludur, verdiği kararların sınırları aşması durumunda ceza çeker. Yazgıdan uzaklaşma çabası, yasayı aşma durumu kahramanın kurtulamayacağı cezalandırma sürecini başlatır. "*Tragedya yazarları, gerçek etkenler olarak tasvir ettikleri kahramanlar yaratma eğiliminde olsalar da, oldukça dikkat çekici biçimde, etken olma ile maruz kalma, 'kahramanın içsel kendiliğindenliği ile tanrılar tarafından önceden belirlenmiş yazgı' arasındaki dengeyi ya da gerilimi devam ettirirler.*"¹⁴⁴

Klasik tragedya da önceki anlatılar gibi kahramana ihtiyaç duyulan, başka türlü halledilemeyecek bir sorunla başlar. Kahramanlıktan başka bir çözümün düşünülmemeyeceği bu tarz bir başlangıç, kahramana ihtiyacı göstermesi bakımından önemlidir.

Epik anlatıların başlangıçta olağanüstülüğü daha fazla olan, ama zamanla insani boyuta yaklaşan yapısına benzer şekilde, tragedyalarda da, gökten yere iniş zamanla keskinleşir. Böylece "*tanrısal arka plan silikleşir ve bize sunulan insani ve psikolojik karakterlerdir; aynı şekilde, Vernant, Jacqueline de Romilly ile birlikte, tragedyanın, tanrısal düzenle bağı koptuğu zaman, bir eylemden daha çok duygu durumunu, insani düzenin bunalımını*"¹⁴⁵ dile getirir. Tanrı'nın etkinliği azalırken, insanın sorumluluğu artar. Bu da trajik durumun altının çizilmesine, kahramanın

¹⁴³ Marc Augé, *age.*, s. 141.

¹⁴⁴ Marc Augé, *age.*, s. 140.

¹⁴⁵ Marc Augé, *age.*, s. 141.

tercihlerine yapılan vurgunun artmasına olanak sağlar. Artık kahraman yeryüzünde ve tek başınadır.

Görüldüğü üzere kahramanın mitlerde gökyüzünden başlayan yolculuğu tragedyalarda yeryüzüne inmiş, iki boyutlu bir hâl almıştır. Kahramanın psikolojik durumu ve bilinçdışıyla ilgili detaylara hâlâ sahip olamasak da insanlaşmaya başladığını, üç boyutlu bir varlık olarak algılanmasının ise moderniteden sonra romanın doğuşuyla mümkün olacağını söyleyebiliriz. Romanın doğuşu ayrıca kahramanın yeraltına inmesine de fırsat tanıyacak ve antikahramanın doğuşunu sağlayacaktır.

1.4. Romanların ve İlk Modern Romanların Kahramanı

Tragedyalardan sonra epikleri temel alan romanslardaki kahramanlara bakmakta fayda vardır. Çünkü romanslar, gökyüzünden yeryüzüne inme eğilimi gösteren kahraman kavramının bireyselleşmesinin ilk basamağını teşkil eder. Latince kitap çevirmek ve yazmak anlamına gelen “enromancier”, “romançar” ve “romanz” sözcüklerinden türeyen romans, “halkın dilinde roman” anlamına gelir. Her ulusun kendi dilinde yazılan romanslar, Ortaçağ’dan itibaren Batı edebiyatının ana anlatıları olmuştur. Romanslarda, mirasçısı olduğu epiklerdeki gibi doğüstülükler, fantezi, gizem ile romanlardaki bireysellik bir arada bulunur. Epikte kahramanlar, ulusunu kurtarmak için çarpışırken, romanslarda kahramanın kendi belirlediği bireysel bir amaç uğruna mücadele edilir. Bu amaç da, genellikle, kalbini kazanmaya çalıştığı bir kadına olan aşktır.

Serüven anlatıları olan romanslar, Fransa’da doğmuş, Haçlı Seferleri sırasındaki birliktelik sayesinde bütün Kıta Avrupa’ya yayılmıştır. Ana karakterleri şövalyeler olan romanslar, 13. yüzyıldan itibaren Batı kültürünü şekillendirmiştir. Şövalyeler, başlarda soyguncu, köyleri talan ederek geçinen eli silahlı kimselerdir. Kilise, Haçlı Seferleri’ni bir imkân sayarak şövalyeleri kontrol altına alır. Onlar artık, hacca gidenleri koruyan, düzen sağlayıcılarıdır. Kiliseye bağlı olan yeni şövalyelerin

başından geçenleri anlatan metinlere romans denir. Romanslar şövalyelerin kahramanlıklarını anlatan, gerçekçilik iddiasında bulunmayan, sonunda bütün sorunların bittiği, her şeyin çözüme kavuştuğu bir gizem yaratan anlatılar olarak okur kitlesi tarafından hemen alınırlar. İlk dönemlerde, şövalyelerin serüvenleri, Hristiyan kültür ile seküler olanın çatışmalarını da barındırmaktadır. Şövalyenin kişiliğinde dindarlık ve şehvet birleşir. Aşk, bu romanslarda dinî bir tapınma anlamı taşır. Şövalye genellikle serüvenlerini âşık olduğu kadına adar.¹⁴⁶

14. yüzyılda, Haçlı Seferleri hüsrarla sona erdikten sonra şövalyeliğin anlamı da değişir. Barutun kullanılması, Avrupa'daki güç mücadelelerinde piyadelerin şövalyeleri rahatlıkla yenmesi, şövalyeciliği gözden düşürmüştür. 16. yüzyıl ile birlikte Kilise için değerli olan ve koruyuculuk makamında görülen şövalyecilik yerini gezgin şövalyeciliğe bırakır. Özgür ruhluluk ve maceraperestlik şövalyelerin öne çıkan özellikleri olur. Siyasi, coğrafi ve ulusal sınırlardan azade, efendileri için değil, kendileri için mücadele eden, eylemleri kolektif değil, bireysel olan eski şövalye idealleri ile yeni hümanist idealleri kaynaştıran yeni tip romanslar, gezgin şövalyeler sayesinde meydan getirilirler. Değişen dünya algısına paralel olarak paradigması değişen bu romanslar, her dönemde geçerli ahlak anlayışını anlatması, adalet duygusu, iyi ile kötünün net olarak ayrılması, cesaret, onur, sadakat ve merhamet gibi üstün insanda bulunacak özellikleri kahramanında toplaması, bireysel çıkarlar için mücadeleyi benimsemesi, olayları detaylı, yoğun ve abartılı bir şekilde aktarması¹⁴⁷ ile epik dünyayla romanların arasında her ikisinin de özelliklerini barındıran öğretici ve eğitici metinler olarak görülür. Bu anlatılarda da kahramanın kahramanlığı ön plandadır. Maceralardaki korkusuzluğu ve eyleme atılmaya hevesli oluşu onun en belirgin özelliğidir.

¹⁴⁶ Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, çev. Mehmet Doğan, 2. bs., Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, s. 82-90.

¹⁴⁷ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7. Baskı (Edisyon), Heinle&Heinle Thomson Learning, Boston 1999, s. 35.

Northrop Frye, edebî türleri mevsimlere göre değerlendirdiği çalışmasında romansı, doyuma ulaştıran düşe en yakın tür olarak görür. İdeal erdemli tipleri kahraman olarak seçen ve karşısına kendisindeki özelliklerin tam zıddı olan kötü karakterleri çıkararak romanslarda temel amaç kahramanın muvaffak olmasıdır der. Ona göre tehlikeli bir yolculuk, can alıcı öneme sahip bir mücadele, asıl düşmanın öldüğü bir savaş ve kahramanın yükselişi, romansların ana aşamalarıdır. O, romansların kahramanın gelişimine odaklandıklarını, kadın kahramanın sevgisini kazanma, kendini keşfetme, ölüm ile yaşam döngüsünü vurgulama vb. temalara odaklandığını belirtir. Bir altın çağa ulaşma ülküsünü de barındırdığını söylediği romanslar, olgunlaşma ve kendini fark etme amacını taşıdığı için yaz mitoslarıdır.¹⁴⁸ Böylelikle romanslar, kahramanın maceralarına odaklanan, ders vermeyi niteleyen, Hristiyanlık değerlerini yücelten, bireyselliği ön plana çıkarmaya başlayan ve romana okuru hazırlayan bir ara tür gibidir.

Romanslardan sonra modernitenin tesisiyle ortaya çıkan romanlarda ise kahraman algısı romansları parodileştirerek kurgulanır. Başlarda kahramanın kahramanlaşması, bireysel bir hedef için mücadelesi, iyi ile kötünün sınırlarının net olması vb. özellikler romanslarla aynı iken modernitenin içselleştirilmesiyle birlikte kahramanların üç boyutlu olarak işlendiği görülür. Romanlardan önce kahramanların iç dünyaları yoktur. Romanın kahraman algısına getirdiği en önemli özellik, kahramanların ruh hâllerini, düşüncelerini ve duygularını farklı tekniklerle birlikte yansıtabilme kabiliyetine sahip metinler ortaya konmasını sağlamasıdır. George Lukács, *Roman Kuramı*'nda roman öncesi türlerin üretildiği toplumları Bütünlüklü Uygarlıklar diye tanımladıktan sonra tek boyutlu kahramanlar için “[h]enüz bir dış olmadığı için bir iç de yoktur” diyerek¹⁴⁹ romanla birlikte bir iç hâlin yaratıldığını vurgular.

¹⁴⁸ Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015, s. 220-240.

¹⁴⁹ Georg Lukács, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 40.

Roman öncesi dönemdeki kahramanların alegorik özellikler barındıran, yüce değerlerin soyutlanmasıyla tek tipleştiğini söyleyebiliriz. Önceki bölümlerde de bahsedildiği gibi neredeyse bütün kahramanlar, kahramanlaşmak için aynı aşamaları geçerler. Kahramanların kendine özgü oluşu ve bazen bocalayarak yanlışlar yapmaları romanlarla birlikte kalıplaşır. “*Roman öncesinde ‘anlatı’ sisteminde yer alan figürler, nitelik ve eylemleri itibarıyla ‘beşerî’ olmaktan çok ‘menkabevi’ yahut ‘allegorik’ karakterde*” olduklarını söyleyen Mehmet Tekin, bahsi geçen kahramanların bireye özgü olmadığını söylemiş olur.¹⁵⁰ Mehmet Kaplan’ın tip olarak tarif ettiği roman öncesi kahramanlar¹⁵¹ için kendisiyle yapılan söyleşide Berna Moran, ortak yönleri olan kişilerin bu ortaklıklarıyla birlikte alınıp bir çeşit soyutlama yoluyla üstün değerleri temsil etmek için tipleştirildiğini söyler.¹⁵² Romanla birlikte tipleşme kırılmaya başlar. Artık ön plana çıkan eşsiz bireydir.

İkinci bölümde detaylarıyla anlatılacağı üzere, moderniteyle birlikte tek bir doğrunun olmadığı, dogma bilgilerin terk edilmeye başlandığı, insanların her şeye kadir olan akla sahip olduğu bir dünya anlayışıyla birlikte roman kahramanları da önceki kahraman tipinden tamamen ayrılmıştır. Romanla birlikte kahramanın psikolojisi ve şahsiliği belirleyici olmaktadır. 18. yüzyılda, gerçekçilik vurgusuyla bireye odaklanma altın çağını yaşar.¹⁵³ Bireyin merkeze alındığı, gerçeğe yakın olmaya çalışıldığı bu dönemden itibaren kahraman, çelişkileri olan, iyi ile kötünün sınırlarının bulanıklaştığı, daha gri bir alanda hareket eder. Ancak modernitenin bir imkândan felakete dönüşmesiyle birlikte kahramanlık inancı da sarsılır. Kahraman ya geri plana itilir ya da antikahramanlaşır. Çalışmamızın diğer bölümlerinde kahramanın antikahramanlaşmasına örnekler üzerinden değinerek yakından bakmaya çalışılacaktır.

¹⁵⁰ Mehmet Tekin, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*, 4. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul 2004, s. 72.

¹⁵¹ Mehmet Kaplan, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri: Türk Edebiyatında Tipler*, 7. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2007, s. 5.

¹⁵² Berna Moran, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tip’in İşlevi Üzerine”, *Edebiyat Üzerine*, sor. Zeynep Karabey, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 149-158.

¹⁵³ Mehmet Tekin, *age.*, s. 72.

2. BÖLÜM: KAHRAMANDAN ANTİKAHRAMANA

GEÇİŞ

Kahramanın, mitik dönemde gökyüzünde başlayan, romanslarla birlikte yeryüzüne geçen yolculuğu, modernitenin kurumsallaşmasıyla yeraltına inişe geçer. Aklın ve bilimin öne çıkmasıyla başlayan; eşitlik, özgürlük ve bireysellik iddialarıyla gelişen modernite, başlangıçta insanlar tarafından bir umut olarak görülür. Bu ilk süreç Rönesans, Reform, Aydınlanma ve Fransız İhtilali gibi aşamalarla gelişir.¹⁵⁴ Ancak zamanla bitmek bilmeyen savaşlar ve kapitalizmi egemen kılan ekonomik dönüşümler, başlangıçta büyük bir umut olarak görülen modernitenin vaatlerinin gerçekleşmediğini gösterir. Bu dönüşüm kahramanı da etkiler. Yaşanılan çağın sosyoekonomik durumu, kahraman algısının da değişmesine yol açar. Böylece modern öncesi dönemde gökyüzünden yeryüzüne inen kahraman, modernitenin sonucunda yeraltına çekilir. Burada yeraltından kasıt, hem yaşanılan yerin arka sokakları, kıyıda kalan yerleri hem de moderniteyle keşfedilen bilinçdışıdır. Modern kahraman, fiziksel olarak kentin arka sokaklarına sığınıp, dışlanmış insanlarla bir araya gelirken, iç dünyasında da bilinçdışının zorlamalarıyla uğraşmak zorunda kalır. Başka bir deyişle, modernitenin imkânları modern insanın uğraşamayacağı birer “lanete” dönüşünce, kahraman da bu “lanetle” mücadeleyi başaramadığı için fiziksel ve ruhsal olarak yeraltına çekilip antikahramana dönüşür. Bu sebeple önce modernitenin vaatlerine; sonra da bunların nasıl birer lanete dönüştüklerine bakarak yeraltına çekilen kahramanın dönüşümünü anlayabiliriz.

¹⁵⁴ Rönesans, Batı’da sanat ve bilimin geliştiği, 14. yüzyıl başından 16. yüzyıl sonuna kadar geçen süreye verilen isimdir. Kültürde yavaş yavaş yaşanan değişimle ortaya çıkan Rönesans, asıl dönüşümü zihinlerde gerçekleştirmiş, Ortaçağ anlayışı, yerini bilimin öncülüğüne bırakmıştır. Reform, dinî ve siyasi bir devrim olarak 16. yüzyılda Martin Luther’in Katolik Kilisesine karşı eleştirileriyle başlamış, sekülerleşmeyi sağlamıştır. Aydınlanma, 18. yüzyılda başta Fransa olmak üzere Avrupa’da ortaya çıkan “dinamik bir entelektüel harekettir.” Aydınlanma filozofları, siyasi, ekonomik, toplumsal ve dinî yapıların anlayışlarını sorgulamış, insani şartların iyileştirilmesi için değişimler talep etmiştir. Detaylı bilgi için bk. J. M. Roberts, *Avrupa Tarihi*, İnkilâp Yayınları, İstanbul 2015, 775 s.; Memet Yetişgin, *Modern Avrupa Tarihi*, Nobel Yayınları, Ankara 2014, 341 s.

2.1. Geçişi Sağlayan Dönüşüm: Modernite

Modernite, Rönesans'la birlikte gelişmeye başlayan ama asıl ivmesini Aydınlanma'yla kazanan bir dönüşüm sürecidir. Eski dünyanın sağlam inançlarının yerini kaypak bir zemine bıraktığı bu dönemde, Batı'da Tanrı'nın kutsiyetinin sarsıldığını, aklın ve teknolojik/bilimsel gelişmelerin ön plana çıkmasına rağmen yaşanan ideolojik ve toplumsal savaşlarla insanların bunalıma sürüklendiğini söylenebilir. Eskiye bir eleştiri olarak başlayan ve hâlâ etkilerini hissettiğimiz moderniteyi tanımlamak için hem en önemli bileşenleri olan modern ve modernizmi hem de kendisinin oluşumuna sebep olan gelişmeleri görmemiz gerekir.

Moderniteyi anlama girişiminin ilk adımı olarak modern ve modernin tarihsel dönüşümünü ifade etmek elzemdir. Modern terimi, 'modernus' biçimiyle ilk defa 5. yüzyılda, Hristiyan olan 'yeni' Romalıyı pagan olan 'eski'den ayırmak için kullanılmıştır.¹⁵⁵ Modernus kelimesi Latince "modo"dan türetilmiştir. Bu kelimenin anlamı, "hemen şimdi" demektir.¹⁵⁶ 'Modernus'un moderne dönüşümünde kelimenin anlamı korunmuştur. Modern, 5. yüzyılda da, günümüzde de şimdiye ait olan, şimdi gerçekleşen anlamında kullanılır. Şimdinin değişmesi modernini değiştirirken, modernin şimdiye ait olma durumunu etkilemez. Modern her dönemde şimdiye ait olan demektir.

Modernin şimdiye olan vurgusu, ortaya çıkış sebebiyle de uyumludur. Modern ifadesi, pagan olanla Hristiyan Romalıyı; yani eskiyle yeniye ayırmak için kullanılmaya başlandığı için yeniye tanımlama ihtiyacını karşılar. Yeniye tanımlama ihtiyacı, şimdiyi vurgulamayı gerektirmiştir. Gelenek, eskiyle bağlantılandırılırken, yeni olan şimdiyle karşılanır. Bu yüzden "[u]ygar insanlığın tamamına erdirmek için yüz yıldan uzun zamandır durmaksızın çabaladığı 'geçmişten kopuş', bilinci giderek

¹⁵⁵ Jürgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, çev. Güleğül Naliş, Dumrul Sabuncuoğlu, Deniz Erksan, 2. bs., Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s. 31.

¹⁵⁶ Aslı Ceren Şanlier, *Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler*, (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Müzik Anasanat Dalı, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar 2011, s. 4.

'şimdi' üzerinde yoğunlaştırır. 'Şimdi' üzerindeki bu vurgu, açıkça, değişim üzerinde bir vurgudur da aynı zamanda."¹⁵⁷ Şimdinin yüceltilmesi, geçmişin ve geleceğin de şimdiye göre kurgulanmasını sağlar. Her şeye şimdinin üzerinden bakılır. Her şey şimdinin parçasına dönüşür. "Modernlikte ne 'geçmiş' ne de 'gelecek', 'sürekli şimdiki zaman'dan ayrı, kendi başına varolan bir olgudur. Geçmiş zaman, şimdi zaman pratiklerine dâhil edilir. Öyle ki, geleceğin ufku daha önce olanlarla kesişecek biçimde geriye doğru bir kıvrım çizer."¹⁵⁸ Şimdi, geçmişi ve geleceği de içine alan bir süreklilik kazanır. Bu yüzden "her şeyi kapsayan şimdi" anlayışı, modernlikle ilgili fikirlerde sürekli yüceltilir: Habermas, "ileri doğru arayışlar, belirsiz geleceğin sezgisi ve yenilik kült'ü, gerçekte, şimdinin yüceltilmesi anlamına gelir."¹⁵⁹ derken modernin şimdiye verdiği önemi vurgulamıştır.

Sürekli şimdiyle bağlantılı olan ve moderni anlamada anahtar rol üstlenen bir diğer dinamik ise "yeni"dir. Yeni/yenilenme, yaşanılan mekândan kurulan ekonomiye; insan ilişkilerinden insanın dış görünüşüne; mimariden resme; inancın kurgulanmasından edebî zevke kadar hayatı anlamlı kılan her şey için geçerlidir. Yeni modernle o kadar çok bütünleşmiştir ki onun ayrılmaz, hatta var edici parçası olmuştur. Bu tavır modernin ilk kullanıldığı anda da, moderni günümüz manasıyla ilk kullanan ve A. Hauser'in "Kuşku yok ki [modernite] Baudelaire'le başlar; onunla, mevcut düzene ve geleneğe başkaldırı olarak anlaşılır."¹⁶⁰ diyerek ilk modernist kabul ettiği Baudelaire'de de önemini korur. Hatta onda yeni, modern olmanın diğer şartlarının sebebi olur. Ali Artun, "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,

¹⁵⁷ Georg Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 113.

¹⁵⁸ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, çev. Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994, s. 96.

¹⁵⁹ Habermas, agb., s. 33.

¹⁶⁰ Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, çev. Ali Berktaş, 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 9.

biriciktir. Üstelik 'yeni', kural tanımaz; çözümlemeye, tanımlamaya gelmez.” diyerek modernin parçalanmışlığını, değişimini ve şimdiye ait oluşunu yeni olmasıyla açıklar.¹⁶¹ Abel Jeanniere de moderniyeni yenilikle, eskiye benzememekle tanımlar: “*söz konusu olan, geçmişin bilinmedik semantik alanını yapılaştıran yeni bir mantık, yeni bir dünya görüşünün mantığıdır. Modern olmak, artık düne ait olmayan ve başka yöntemlerle ele alınması gereken bir dünyada yaşamak demektir.*”¹⁶² Modern olma hâli yenilikle o kadar iç içe geçmiştir ki artık modernle yeni birbirlerinin yerine kullanılmaya başlanmıştır. Yeni olanın modernliği ya da modern olanın yeniliği sorgulanmadan kabul edilen bir anlama kavuşmuştur. Peter Gay de modern olan her şeyin yeni olması ön kabulü sayesinde, yeni olan her şeyin de modern sayılması sonucuna vardığımızı söyler: “*Gerçekten, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren, yirminci yüzyıl boyunca her alandaki yeniliğe, bir nebze özgünlükle övünülen her nesneye 'modernizm' yaftası vurulmuştur.*”¹⁶³

Modernliğin sürekli şimdilik ve yenilikle bağlantılı olan en önemli göstergesi ise modadır. Modanın ne demek olduğunu anlarsak, moderniyeni de tanımlamış oluruz. Çünkü moda, hem şimdiye aittir hem yeni olandır hem de içerisinde çelişkiyi barındırır. Moda, modernliyi anlamadaki anahtar terimlerin hepsine sahiptir: Değişimi zorunlu kılar, yeni olmayı, şimdiye ait olmayı ve geçmişten kopuşu talep eder. Hep aynı olmakla hep değişmeyi; diğerlerinden farklılaşmada aynılaşmayı, yani modernitenin çelişkisini içinde barındırır. Böylece modern olmanın ihtiyaçlarını karşılama yolu olur:

“Moda, verili bir örüntünün taklididir, bu nedenle de toplumsal uyarlanma yönündeki ihtiyacı karşılar; bireyi, herkesin yürüdüğü yolda ilerlemeye sevk eder; her ferdin davranışını salt örnek haline getiren genel bir durum ortaya koyar. Aynı zamanda, ayırt edilme ihtiyacını, farklılaşma, değişim ve bireysel aykırılık eğilimini

¹⁶¹ Ali Artun, agb., s. 45.

¹⁶² Abel Jeanniere, “Modernite Nedir?”, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, 3. bs., Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 95.

¹⁶³ Peter Gay, *Modernizm: Sapkınlığın Mucizesi*, çev. Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul 2017, s. 23.

de aynı ölçüde tatmin eder. Bunu, bir yandan içerik değişiklikleriyle sağlar - bugünün modalarına, onları dünün ya da yarının modalarından ayıran bireysel bir damga vuran değişikliklerdir bunlar. Diğer yandan, bunun altındaki daha kuvvetli bir neden de, modaların daima sınıf modaları olmasıdır: Yüksek tabakanın modaları, kendilerini alt tabakaların modalarından ayırır; ne zaman ki alt tabakalar yüksektekilerin modalarını devralmaya başlar, o zaman yüksek tabaka bunlardan vazgeçer. O halde moda, toplumsal eşitlenme eğilimi ile bireysel farklılaşma ve değişim eğilimini tek bir eylemde birleştirmemizi sağlayan çok sayıdaki hayat formunun özgül bir örneğinden başka bir şey değildir.”¹⁶⁴

Modernin tanımlanmasında hayati öneme sahip olan moda, kendi doğasına uygun bir şekilde keyfidir. Neyin nasıl moda olacağı herhangi bir kuralla belirlenmez. Bu yüzden,

“moda, sözgelimi eteklerin dar mı geniş mi, saçların kısa mı uzun mu, kravatların renkli mi siyah mı olması gerektiğine hükmederken, herhangi bir amaç gözetmez. Kimi zaman öyle çirkin ve itici şeyler ‘modern’ olur ki, sanki moda, kudretini gösterme arzusuyla, sırf moda oldukları için en berbat şeyleri sırtımıza geçirmemizi istiyordur. Bir seferinde amaca uygun olanı, başka bir seferinde hiç anlaşılmasız olanı, bir diğerindeyse maddî ve estetik ölçütleri tamamen göz ardı eden bir şeyi önermesindeki keyfilik, modanın, hayatın maddî standartları karşısındaki mutlak kayıtsızlığını gösterir.”¹⁶⁵

Moda keyfi olduğu kadar yok olmaya da mahkûmdur. Varlığının teyidi yok olacağının ilanıdır. Bize sürekli şimdilik duygusu vermesi de bu yüzdendir. Georg Simmel de modanın varlıkla yokluk arasında sürüklenmesini vurgular:

¹⁶⁴ Georg Simmel, *age.*, s. 106.

¹⁶⁵ Georg Simmel, *age.*, s. 108.

“Modaya ilk uyanlar, her zaman, belli bir grubun bir bölümüdür sadece, grubun büyük çoğunluğuysa henüz modayı benimseme aşamasındadır. Moda genel bir şekilde benimsendiğinde, yani -bazı görgü konularında yaşandığı gibi- başlangıçta sadece birkaç kişinin yaptığını herkes yapar hale geldiğinde, artık onu moda olarak tanımlayamayız. Modanın yaygınlaşması, aynı zamanda onu yok oluşa sürükler, çünkü yaygınlaştığı zaman ayırt edici olmaktan çıkacaktır. Genel yaygınlaşma eğilimi ile, bu yaygınlaşmanın yol açtığı anlam yitimi arasındaki ilişki nedeniyledir ki, moda kendine özgü tuhaf bir çekicilik kazanır: Bir sınırlılığın, aynı anda hem başlangıç hem son olmanın, hem yeni hem de geçici olmanın verdiği çekiciliktir bu. Modanın meselesi olmak ya da olmamak değil, aynı anda hem olmak hem de olmamaktır. O daima geçmiş ile geleceğin eşiğinde durur ve bu sayede bize, en azından doruk noktasında olduğu müddetçe, başka pek az fenomenin verebileceği güçlü bir ‘şimdi duygusu’ verir.”¹⁶⁶

Modanın çelişkisi, hep var olacakmış gibi doğup bir anda yok olmasından gelir. Fakat ölüme yazgılı olması, ebedî yaşamı arzulamasını engellemez. *“Her münferit moda, bir ölçüde, ‘ebediyen yaşamak istiyormuşçasına ortaya çıkar’.* Bu anlamda moda, geçici olan ile ebedî olanı bünyesinde barındırır. O *“hep aynı kalanın ebedî döngüsü”dür. Modanın dolaşımı, meta dolaşımına benzer: Hep yeni, ama hep aynıdır.”¹⁶⁷* Bu paradoks moda kadar, yeninin de, sürekli şimdi olma hâlinin de paradoksudur. Zaman bilinci her ne kadar değişse de, şimdinin sürekli geçmişe dönüşmesi, geleceğin bir adım sonra şimdi olması gibi moda da sürekli geçmişe evrilirken yerini neyin alacağını bilemeden yok olur gider. Yerine yeni gelen moda da, yerine geldiğinin kaderini yaşamaya yazgılıdır.

Görüldüğü üzere modern olmak, ilk kullanıldığı andan itibaren şimdiyle, yeniyle, bugüne ait olanla ve modayla alakalıdır. Modernitenin inşasıyla birlikte modern olan, moderniteye uygun olan anlamına gelmeye başlar. Sürekli yenilenme ve her gün yeniden o güne ait olma çabası, modernitenin kurumsallaşmasıyla belki de

¹⁶⁶ Georg Simmel, *age.*, s. 112.

¹⁶⁷ David Frisby, “Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyologu”, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 48.

ileride göreceğimiz antikahramanın kendini hapsolmuş hissettiği hız, değişim ve dönüşüme ayak uydurma çılgınlığının karşılığı olur.

Moderni kapsayan bir süreç olan moderniteyi¹⁶⁸ hazırlayan bir devrimler kuşağı olduğunu söyleyebiliriz. Dinde sekülerleşme ve yeni inanç tarzlarıyla Reform'un (ve anti-Reform); aklın ön plana çıktığı Aydınlanmanın; politik ve fikrî alandaki devrimlerle Fransız İhtilalinin ve ekonomik sistemi tepetaklak eden Sanayi Devriminin modernitenin yerleşmesinde çok büyük etkisinin olduğu yadsınamaz. Berman da bu konuda benzer düşünür. Modernitenin üç aşamada biçimlendiğini söyler: *"Onaltıncı ve onsekizinci yüzyıllar arasında, [Aydınlanma ile]; bireyleri geleneksel bağlarından koparılmış yeni bir hayat örüntüsünü deneyimlemeye zorlayan modernliğin toplumsal formları gelişmiş, Fransız Devrimi siyasal ve iktisadi olarak bu örüntüye katkıda bulunmuş, bireylerin yeni ve bağlayıcı kimlikler edinmesini sağlamıştır. Nihayet modernizasyonla [ve Sanayi Devrimi ile] birlikte kapitalizmin ve pazar ekonomisinin yayılması modern deneyimin nihai aşamasını teşkil etmiştir."*¹⁶⁹ Bu üç aşama, sekülerleşme, rasyonalite, bireysellik ve kapitalizmin ortaya çıkmasını mümkün kılarak modernitenin tesisini sağlamıştır. Bu sebeple önce sekülerleşme, ardından rasyonalite, sonrasında bireysellik ve ekonomik düzenin dönüşümü paradigmasını takip ederek modernitenin inşa edilmesini açıklayabiliriz.

Modern kelimesi ilk olarak paganlarla Hıristiyanları birbirinden ayırmak için kullanılsa da Batı'daki Reform hareketinin hayati sekülerleştirme girişimi sonucunda seküler olan modern olarak isimlendirilir. 16. ve 17. yüzyılda başlayan bu sekülerleşme süreci, dinden tamamen ve bir anda kopuştan ziyade Püritenlik gibi dini

¹⁶⁸ Moderniteyi bir süreç olarak görmek, onu anlamamızı kolaylaştırır. Çünkü modernitenin ilgilendiği *"modernlik ne bir hareket ne de bir akım olarak doğmuştur. Ne belirli bir programı ne de belirli düşünürleri mevcuttur. Coğrafi keşifler ve rasyonel düşüncenin gelişmesiyle seküler dünya görüşünün yaygınlaşması Batı-Hıristiyan zihniyet ve yaşam biçimlerini köklü değişime uğratmıştır. Bu değişim yeni bir durum olarak algılanmış ve daha çok bilimsel bilgi, yeni teknik, ekonomik refah, istihdam artışı, işbölümü, boş vakit, siyasal katılım, özgürlük ve benzeri yeni ilgi alanları olarak zihinlere yerleşmesiyle yeni bir çağ olarak görülmüştür."* Celal Metin, *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*, (Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2006, s. 14.

¹⁶⁹ Akt. Ahmet Çiğdem, *Bir İmkan Olarak Modernite*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997, s. 68.

yeniden yorumlayan inançların doğmasına sebep olmuştur. Bu inançlar Kilisenin rolünün azaltılmasını, inancın Tanrıyla birey arasında kalması gereken bir sistem olduğunu savunan Kalvinci anlayışlardır. Batı’da dinle iç içe geçen eski dünyanın sekülerleşmeyle sarsılması Reform döneminin görece özgür ve bireyi öne çıkaran bir ortam yaratmasını sağlamıştır. Dinin kronikleşmiş tesisinin karşısında daha bireysel bir tavır olan sekülerleşme ile birlikte ortaya çıkan yeni dinî yorumlamalar, zamanla Tanrı’nın olmadığı ve her şeyin bireyle başlayıp bireyle bittiği modern dünya algısının oturtulmasına büyük katkı sağlamıştır. İnancın dünyayı algılamadaki rolünü geriletken bu süreç, Georg Lukacs’ın “Tanrı’nın sessizliğe gömüldüğü” ya da “terk ettiği dünya” olarak tanımladığı modern yeni dünyanın öncülü olarak görülebilir.

Hayata bakışta sekülerleşme ve bireyin görece öne çıkmasıyla birlikte Aydınlanmanın akla verdiği önem, modernitenin fikrî dünyasının gelişmesinde hayati bir rol oynamıştır. Gerçekten de “[b]ütün insanlara eşit olarak dağılan bir yargılama ve ayırdetme gücü biçiminde akıl, modern akıl düşüncesinin başlangıcıdır.” Kant’ın rasyonalizasyonu ile birlikte akıl, düşünce ilkelerine göre özerk bir biçimde, yani özgür olarak yargılama gücünü ifade eder. Aklın bu şekilde kullanılması Aydınlanmanın doğuşunu mümkün kılmıştır. Aydınlanma, insanın kendisinin yarattığı ergin olmama (Ummündigkeit) durumundan çıkmasıyla ortaya çıkar. Böylece akıl, hiçbir vesayetin altında kalmadan özgürce karar verebilme mekanizmasına dönüşür. Rasyonel olma çabası, Aydınlanma istemini doğurmuştur. Aklın rasyonellikle birlikte kurucu rol üstlenmesi, sorumluluğun kaynağı olması, hiçbir vesayeti tanımaması ve her şeyin sebebine dönüşmesi onu Aydınlanmanın ötesine götürür; ona ahlaki ve eğitici bütün roller de yüklenir.

“Akıl, onda hesap edilen ve biriktirilenin yardımıyla insanı yetiştirir. Buna göre insan türünün genel terbiyecisi olarak akıl kavramına varıyoruz. Descartes bu düşünceyi başlatan bir yönelime sahiptir: iyi bir yargı verme ve doğruyu yanlıştan ayırdetme gücü, tam olarak söylemek gerekirse sağduyu veya Akıl olarak adlandırılan

[güç], *doğal olarak bütün insanlarda eşittir.*"¹⁷⁰ Böylece "[a]kıl kendinde açık ilk ilkelere sahiptir; bütün inançlarımızı eleştirebilir; ahlak, din ve devleti haklılaştırabilir; evrensel ve tarafsızdır; hiç olmazsa teoride, tabiattaki her şeyi açıklayabilir"¹⁷¹ duruma gelir.

Aklın tarafsızlığıyla birlikte her şeyi açıklayabilir olarak görülmesi, ona eşsiz bir güç atfedilmesine olanak sağlar. Her şeye kadir olan artık akıldır. Tanrı'nın yerini o almaya başlamıştır. Geleneğin karşısında akıl vardır. Akıl, Aydınlanma öncesi otoriteye bir başkaldırı aracına dönüşür. Artık Tanrı vergisi bir güç değil, dünyevi bir araçtır. Aklın, mutlaklaştırılarak karşı çıktığı Tanrısal otoritenin yerini alması sağlanmıştır. "*Bir kesinlik türü (Tanrısal kanun), bir diğeriyle (duyularımızın, ampirik gözlemlerin kesinliği); ve kutsal takdir de Tanrısal ilerlemeyle değiştirilmiştir.*"¹⁷²

Hegel'e göre akla verilen bu eşsiz güç, Fransız İhtilaliyle zirveye ulaşır. Aydınlanmayla birlikte eskinin otoritesine meydan okuyan akıl, Fransız İhtilaliyle zaferini kesin olarak ilan etmiştir. İhtilalin en önemli kazanımı olan düşüncenin gerçeği yönetme iddiası, aklın zaferinin en önemli göstergesidir. Aklın gücü o kadar artmıştı ki "[d]ar ampirizmi aşma yolundaki hizmetlerinden ayrı olarak Kant akılda başka bir şey görmekteydi: insanları sonsuz rüşt yoksunluğu durumlarından özgürleştirme gücü. Aynı şekilde Hegel gerçekliğin düzenlenmesi ve dönüştürülmesinde akla pozitif bir karakter atfetmekteydi."¹⁷³ Yani akıl, karar verme organı olmanın yanında insanları Tanrı'nın boyunduruğundan kurtaran, birey olarak var olmasını garanti eden ve dünyevi gerçekliği düzenleyen konumunu sağlamlaştırmıştır.

Akla verilen önem, bireyciliğin gelişmesinin de koşuludur. Çünkü Aydınlanma sonrası dünyada akıl her şeyi yapmaya muktedirdir. Birey de böylesine

¹⁷⁰ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 56-57.

¹⁷¹ Akt. Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 57.

¹⁷² Anthony Giddens, *age.*, s. 49.

¹⁷³ Ahmet Çiğdem, *age.*, 58.

eşsiz bir gücü kullanmaya yetecek donanıma sahip tek canlıdır. Bu yüzden birey, akla sahip olmanın yanında onu kullanabilme kapasitesinden ötürü akılla aynı özerkliğe ve özgürlüğe sahip olarak görülür.

16. yüzyıldan itibaren sekülerleşmeyle birlikte Tanrısal gücün yerine konan akla karşı 18. yüzyıldan sonra bir tepki oluşmaya başlar. Hegel'e göre zirveye çıktığı an olan Fransız İhtilalinden sonra karşıt tepkileri yaratır. Bu tepki öyle bir tepkidir ki aklın sınırlandırılmasını değil, ortadan kaldırılmasını talep eder. *“Rousseau'dan bu yana tanık olduğumuz bu tepki bilim ve felsefenin, eleştirel akıl yürütme adına ahlak ve dini imha ettikleri iddiasıyla ortaya çıkmıştı. Böyle yaparak bilim ve felsefe kendi zeminlerini de yerinden oynatmışlardı.”* Yani akıl, inancın otoritesini sarsarken kendi gücünü de sarsmıştır. Akıl artık ya kabul edilecek, böylece ahlak ve din için makul sebeplerin bulunması imkânsızlaşacak ya da reddedilecek ve bireye verilen özerklikten vazgeçilecektir. *“Bu durum bir akıl eleştirisine yol açacaktı, çünkü akıl ne evrensel ne de tarafsızdı. Aklın kullanılışı esasında özneye, düşünme, konuşma ya da eyleme biçimine bağlıdır. Aklın muhtevası farklı kültürler, gelenekler, diller ve felsefeler tarafından belirlendiğinden tarafsız da değildir. Nihayet akıl tarih ve toplumdan kopartılamaz. Bu nedenle akli dışardan etkileyen herhangi bir gücü bulmakta zorlanmayız.”*¹⁷⁴ Böylece her şeye muktedir olan, *“mit ve geleneğe karşı çıkan aklın kendisi, bir mit olacak ve gelenekselleşecekti.”*¹⁷⁵

Modernitenin akla olan güvensizliği de bu karmaşıklıktan doğar. Ancak reddetmekle kutsamak arasında orta bir yola başvurur. Ne kutsal bir kitabı, ne de mitsel bir anlatısı olan modernite, her ne kadar aklın kendinden başka yolu olmadığı bilincine dayansa da akli ve onun otoritesini sorgusuz kabul etmez. Aklın sınırlarını deneyimleyen, sürekli ters yüz eden, sorgulayan ve inanmayan bir söylem geliştirir. *“Böylece modernite, rasyonalitenin özbilinci olacaktı ya da rasyonalite moderniteye özbilincini kazandıracaktı. Modern, aklın önerdiği her imkana açılacak, ancak konumunu araçsal açılımıyla dumura uğrattığından, kendisini bir hakikat mahkemesi*

¹⁷⁴ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 59.

¹⁷⁵ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 61.

olarak konumlamasına karşı çıkacaktı.”¹⁷⁶ Aklın otoritesi sarsılacak, ancak ondan başka bir yol olmaması da kabul edilecektir. Bu tam anlamıyla moderniteye yakışan bir çelişkidir.

Aklın otoritesinin sarsılmasına rağmen bireyi geleneksel bağlarından koparması ve özerklik vermesi, Aydınlanmanın modernitenin gelişmesine en büyük katkısı olmuştur. 18. yüzyıldaki Fransız İhtilali ise özerkleşen bireyin siyasi olarak yeni kimliğini kazanmasını, yeni bir kamunun oluşmasını sağlamıştır. Bu bakımdan geleneksel bir hayat tarzından aklın önderliğindeki düzene geçişin yarattığı şaşkınlık hâli, Fransız İhtilalinin gerçekleşmesiyle yeni bir döneme girer. Artık modern bir kamunun doğuşuna tanıklık edilmekte, aklını kullanmaya muktedir olduğu için önem kazanan birey, bu yeni kamunun parçası olmaya zorlanmaktadır. Bu süreç, yaşanan altüst oluşlar, mücadeleler, karşı koymalarla oldukça çalkantılı bir dönemdir. Berman’ın bu dönemi girdap olarak adlandırması boşuna değildir.¹⁷⁷ Bütün fikirler ortalıkta özgürce dolaşır, herkes sokaklardadır ve talep etmenin cazibesini yaşarlar. Bu dönemden itibaren, modernite, adeta çelişkilerin bir aradalığıdır. *“Moderniteyle kendimizi öyle deneyimsel bir çevrede bulmaktayız ki bize macera, güç, neşe, büyüme, kendimizin ve dünyanın dönüşümünü vaadetmekte, lakin aynı zamanda, sahip olduğumuz, bildiğimiz, olduğumuz her şeyi tahrip etmeyle tehdit etmektedir... Ancak o paradoksal bir birliktir, birliksizliğin bir birliğidir: bizi sürekli kopuş ve yenilenmenin, mücadele ve çatışmanın, belirsizlik ve sıkıntının büyük girdabına çekmektedir.”*¹⁷⁸

Peter Gay, “sapkınlığın cazibesi” olarak tanımladığı bütün modernleşme sürecinin bu aşamasında kendine dönme eğiliminin başladığını söyler. Siyaseten modern ulus devletlerin kurulması, cumhuriyet ve demokrasinin modern anlayışın siyaset şekilleri olarak tescillenmesi bu dönemde başlar. Kitlesele eylemlerin yanında bireyin kendini sorgulaması, tanımlamaya ve ait olduğu kamuyu bulmaya çalışması,

¹⁷⁶ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 66-67.

¹⁷⁷ Marshall Berman, *Katı Olan Her şey Buharlaşıyor*, çev. Ümit Altuğ ve Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 28-29.

¹⁷⁸ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 75.

Fransız İhtilali'nin sonuçlarıdır. Her biri ayrı birer kazanım gibi görünen bu süreçler, on yıllar sürecektir. Başta birer imkân olarak görünen bu kazanımlar, zamanla demokrasinin çıkmaza girmesi, adalete inancın sağlanamaması ve vaat edilen bireysel özgürlüğün bir türlü tam anlamıyla gerçekleştirilememesi yüzünden olumsuz görülmeye başlanacaktır. Modernitenin vaatlerinin gerçekleşmemesini bütün yaşam pratiklerinde deneyimleyen modern birey, girdaba kapılarak bunalıma sürüklenecektir. Çalışmamızın ana konusu olan antikahraman da bu sürüklenişle ortaya çıkacaktır. Özellikle Sanayi Devrimi ile tamamen değişen ekonomik düzenin, günlük hayata yansımaları, modern insanın içine düştüğü bunalımı derinleştirecektir. Bu başkalaşımında Sanayi Devrimi hayati bir öneme sahiptir.

Sanayi Devrimi ile birlikte kapitalizmin ve pazar ekonomisinin yayılması, modern deneyimi oluşturan devrimlerin nihai aşamasını teşkil etmiştir. 18. yüzyılın ikinci yarısında İngiltere'de başlayan Sanayi Devrimi, modernitenin bir felakete dönüşmesinin en net göstergesi olan kapitalizmin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Sanayi Devrimi ile birlikte makineleşme tarımda insan gücüne ihtiyacı azaltmış, sanayileşme de kentteki iş imkânlarını arttırmış, böylelikle köy-kent nüfus dengesi bir daha tersine dönmek üzere değişmiştir. Antikahramanın da yuvası olan kentler, Sanayi Devrimi ile birlikte diğer yaşam yerlerine üstünlüğünü bir daha kaybetmemek üzere kazanmıştır. Bu süreçte lüks tüketimi artmış, değişen hayat tarzının garantörü olan burjuva güçlenmiş, bir orta sınıf bilinci doğmuştur. Daha önce var olan ve belirli kaidelerle yaşayan aristokratlar üst sınıfı, hayatta kalmaktan başka derdi olmayan ve aristokratlara hizmet edenler, alt sınıfı oluştururken Sanayi Devrimi ile zenginleşen yeni sınıf (burjuvazi), orta sınıfı meydana getirmiştir. En az aristokratlar kadar lükse düşkün, en az alt sınıflar kadar çalışması gereken burjuva, bu çağın hem kurucusu hem de sonucu olmuştur. Sömürgeleşme, kazancın adaletsiz dağılımı, emeğin sömürülmesi ve pazar paylaşımına dayalı mücadelelerin sebep olduğu savaşlar, bu süreçle başlamıştır. Bu zamana kadar aklın ve düşüncenin özgürleşmesi için mücadele edilirken artık ekonomik çıkarlar için çekişmeler artmıştır. Modernitenin vaatlerinin ters yüz olmasının yanında, yeni ekonomik düzenin insanı metalaştırması, antikahramanın gelişimini hızlandırmıştır.

Sanayi Devriminin hızla yayılması ve kapitalist düzenin geçerli tek sistem olması, adeta lokomotifle başlar. Epiklerin dünyasında at neyse, modernitede lokomotif o olur. Eskilerin atı yüceltmesinin yerini gemileri ve lokomotifi yüceltenler alır.¹⁷⁹ Lokomotif yeni bir dünyanın kurucusu olarak görülür.¹⁸⁰ Ulaşımı kolaylaştırması, pazarla üretim yeri arasındaki süreyi kısaltması lokomotifi eşi benzeri olmayan bir konuma yükseltir. Lokomotifin kurduğu bu yeni dünya, modernitenin bütün paradokslarını içinde barındıran dünya olur. Buharlı makineler, bir anda her yerde bitiveren fabrikalar ve çarpık kentler, teknolojik hız ve yeni kurulan tahakküm sahaları, modern dünyanın yeni düzeninin kurucuları sayılabilir. Böylece modern yeni dünya sanat, felsefe ya da salt bilim yerine ekonomideki köklü değişimin üzerine kurulur.

Ekonomik dönüşüm, kapitalizmin çarklarını çalıştırmış ve bütün dünya değişmiştir. Berman da bu dönüşümü açıkça ifade eder:

*“Buharlı makinelerin, otomatik fabrikaların, demiryollarının, yeni devasa sanayi bölgelerinin; bir gece içinde, çoğu kez insani açıdan acılı sonuçlar yaratarak büyüyen yayılan şehirlerin; iletişimin çapını gitgide genişleten günlük gazete, telgraf, telefon ve her tür iletişim aracının; gittikçe güçlenen ulusal devletler ve çokuluslu sermaye topluluklarının; bu yukarıdan aşağı modernleşmeye karşı kendi aşağıdan modernleşme tarzlarıyla direnen toplumsal kitle hareketlerinin; sürekli yayılarak her şeyi kapsayan, en şaşaalı büyümeyi, akla durgunluk veren ziyan ve israfi gerçekleştirebilen, sağlamlık ve istikrar dışında her şeye gücü yeten dünya pazarının yer aldığı zemindir bu.”*¹⁸¹

Dünya pazarına dayalı kapitalizm, modern dünyanın asıl belirleyicisi olur. Pazara hükmetme ve serbest pazar şartlarını benimseme onun çarklarına dâhil olmayı

¹⁷⁹ Octavio Paz, “Şiir ve Modernite”, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, 3. bs., Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 193.

¹⁸⁰ Peter Gay, *age.*, s. 44.

¹⁸¹ Marshall Berman, *age.*, s. 32.

gerektirir. Hem üreten hem tüketen, iş bölümüne göre yaşayan, boş zaman kavramını dayatan kapitalizmdir. Bu yüzden Berman, sanatı değil, ekonomiyi ve kapitalizmi modernitenin kurucusu olarak görür: “*tinsel ve kültürel hareketler, bütün sarsıcı güçlerine rağmen, yüzyıldan uzun bir zamandır kaynayan bir toplumsal ve ekonomik kazanın yüzeyindeki kabarcıklardır. Kazanı kaynatan modern kapitalizmdir, modern sanat ve kültür değil -her ne kadar kapitalizm ateşle yüzleşmekte isteksiz olsa da.*”¹⁸² Ekonomik düzen öyle sert ve her şeyi kapsayacak şekilde kurulur ki bu sistemin çarklarından kaçamayan bireyler birer antikahramana dönüşür.

Kapitalist ekonominin dayandığı temel, paradır. Paranın mübadelenin yerini alması ve bütün düzeni belirleyebilmesi, soyut bir şeye verilen en önemli ayrıcalıktır. Simmel, *Para Felsefe*'sinde paraya üç temel argüman yükler:

“(1) Basit mübadeleden karmaşık parasal sisteme tarihsel geçiş toplumda *Gemeinschaft*'tan *Gesellschaft*'a geçişe karşılık gelmektedir; (2) paranın hakimiyeti gayri şahsi, soyut toplumsal ilişkilerin önceliğinin bir yansıması ya da temsilidir. Soyut para, soyut toplumsal ilişkilerin sembolüdür; (3) para gayri şahsi mübadele ilişkileri aracılığıyla daha büyük oranda bireyler arası bir hürriyet yaratır, ancak aynı zamanda insan hayatını bürokratik, nitel düzenlemeye daha çok tabi kılmaktadır.”¹⁸³

Para bir yandan somut olarak alınıp verilen çabuk el değiştiren bir şeydir, diğer yanıla dünyada diğer şeyleri dengede tutması bakımıyla sabittir. “*Elle tutulur bir nesne olarak para, dışsal-pratik dünyadaki en kısa ömürlü şeydir; gelgelelim özü itibarıyla en dayanıklı şeydir, zira dünyadaki bütün diğer fenomenler karşısında kayıtsızlık ve denge noktasında durur*”. Para sadece, bir labirent olarak tasavvur edilen toplum içerisindeki hareketi simgelemekle kalmaz; mübadele içerisindeki işlevi, tam da İktisadî labirenti oluşturan bağlantıları yaratır. Toplum ağını ören örümcektir

¹⁸² Marshall Berman, *age.*, s. 172.

¹⁸³ Akt. Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 108.

o. ”¹⁸⁴ Kanun ya da yasaya benzer şekilde kendisi ölçülmeksizin her şeyi ölçebilme kudretine sahiptir.¹⁸⁵ Paranın var ettiği modern dünya, doğadan ayrı bir doğa olarak fabrikalarda üretilen ve çılgınca tüketilen ikinci bir doğa yaratır. Sanayi Devrimi bu düzeni o kadar etkilemiştir ki ikinci/karşıt doğa asıl olandan tamamen ayrılır. İşçi sınıfının çalışma düzeninden işte uzmanlaşmaya; iş bölümünden boş zamana; emeğin sömürülmesinden pazar bulma mücadelelerine; makineleşmenin ayrıcalıklarından işsizliğin girdabına kadar bütün çalkantıları ve modernitenin dinamiklerini bu süreçte aramak gerekir. Modernitenin Batı’da iyice yerleşmesi, ona karşı tepkilerin de ortaya çıkmasını sağlamıştır. Modernite deneyimini yansıtan olumlu ya da olumsuz bu tepkileri modernizm (karşıt-modernizm) başlığı altında tanımlamak mümkündür.

Peter Gay, *Modernizm: Sapkınlığın Mucizesi* isimli kitabına “*Modernizmi örneklemek tanımlamaktan daha kolaydır*”¹⁸⁶ diye başlar. Bu duruma sebep olarak da “*on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren, yirminci yüzyıl boyunca her alandaki yeniliğe, bir nebze özgünlükle övünülen her nesneye ‘modernizm’ yaftası vurul*”masını gösterir.¹⁸⁷ Monroe K. Spears de modernizmi imkânsız bir konu olarak gördüğünü söyler.¹⁸⁸ Franco Moretti ise modernizm çalışmanın, imkânsızı zorlamak olduğunu belirtir.¹⁸⁹ Moretti’nin modernizmi imkânsızlıkla tanımlamasının nedeni, modernizmin “*gerçek, açıklayıcı bir değeri olamayacak denli çelisik ya da belirsiz bir kategori*” olmasıdır.¹⁹⁰ Bu belirsizlik yüzünden de Gaylord LeRoy ve Ursula Beitz, “*Modernizmin ne olduğu sorusu üzerinde [...] anlaşılan iki eleştirmen yoktur*” der.¹⁹¹

¹⁸⁴ David Frisby, “Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyologu”, *Modern Kültürde Çatışma*, çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı ve Elçin Gen, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 34-35.

¹⁸⁵ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 109.

¹⁸⁶ Peter Gay, *age.*, s. 23.

¹⁸⁷ Peter Gay, *age.*, s. 23.

¹⁸⁸ Akt. Yalçın Armağan, *Türk Şiirinde Modernizm*, (Bilkent Üniversitesi, Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Türk Edebiyatı Bölümü, Yayınlanmamış Doktora Tezi), Ankara 2007; Monroe K. Spears, *Dionysus and City: Modernism in Twentieth-Century Poetry*, Oxford University Press, New York 1970, s. 3.

¹⁸⁹ Akt. Yalçın Armağan agt.; Franco Moretti, *Modern Epik*, çev. Nurçin İleri ve Mehmet Murat Şahin, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005, s. 3.

¹⁹⁰ Yalçın Armağan, *agt.*, s. 18.

¹⁹¹ Yalçın Armağan, *agt.*, s. 23.

Modernizmin tanımlanamazlığı, aslında modernizmin genel görüntüsüne oldukça uygundur. Çünkü “*modernist yapıt, kendisini tanımlama girişiminin altını oyma eğilimindedir ve bu niteliği onun modernist olmasının nedenlerinden biridir. Modernist yapıtın, belli bir modernizm tanımının içine yerleştirilmeye direnmesi, aynı zamanda modernizm kavramına ihtiyaç duyulmasının gerekçesidir de aslında.*”¹⁹² Modernizm, tanımlanmayı isterken onu reddeder, görünür olma arzusundayken saklanmayı, ileri doğru atılmak isterken geri çekilmeyi, yenilenirken eskimeyi ve buna benzer çelişkileri bir arada ihtiva eder. Başka bir deyişle “*gerginlik ve çalkantı; psişik başdönmesi ve sarhoşluk; deneyim imkânlarının genişlemesi ve ahlakî sınırların, kişisel bağların yokolması, benliğin gelişmesi ve sarsılması; sokak ve ruhta heyulalar-modern duyarlılığın doğduğu atmosferdir.*”¹⁹³ Bu bakımdan modernizmi tanımlama girişimine, modernizmin çelişkilerden oluşan bir ağ olarak görmekle başlamalıdır. Her ne kadar böyle kesin bir noktadan başlasak da “[m]odernizmin eksiksiz bir tanımını vermeye çalışmak, ölü bir tanım yapmayı kabullenmek anlamına gelir.”¹⁹⁴

Modernizmi kapsayıcı bir şekilde tanımlamak imkânsız gibi görünse de bunu deneyenlerin olduğunu söyleyebiliriz. Herf, “*genelde modernite diye bir şey yoktur. Sadece her biri kendi tarzında modern olan milli toplumlar vardır*” der.¹⁹⁵ Marshall Berman ise “*modernizmi, modern insanların modernleşmenin nesnelere oldukları kadar öznelere de olmak, modern dünyada sıkıca tutunabilecekleri bir yer bulmak ve kendilerini bu dünyada evde hissetmek için giriştikleri çabalar olarak*” tanımlar.¹⁹⁶ Harvey ise “*Modernizm, özgül modernleşme süreci tarafından yaratılan modern[lik] koşullarına sıkıntılı ve yalpalayan bir estetik cevaptır*” der.¹⁹⁷ Habermas için

¹⁹² Yalçın Armağan, *agt.*, s. 3.

¹⁹³ Marshall Berman, *age.*, s. 31.

¹⁹⁴ Yalçın Armağan, *agt.*, s. 21.

¹⁹⁵ Akt. Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 35.

¹⁹⁶ Marshall Berman, *age.*, s. 11.

¹⁹⁷ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, çev. Sungur Savran, 7. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2014, s. 120.

modernizm, “‘merkezsiz’ ya da ‘sınırsız’ bir öznelik yaratan bir ‘ayırışma ve farklılaşma’ sürecidir.”¹⁹⁸

Modernizm, modernitenin gelişmelerine karşı girişilen kültürel bir tepkidir. Onun tam olmasının imkânsızlığını, koşullarının sertliğini ve sunduklarının hiçliğini gösterme girişimidir. Bu çıkarıma paralel görülebilecek bir ayırım yapan Calinescu birbiriyle çatışan iki tip modernitenin olduğunu söyler. İlki Batı’da Aydınlanma’nın, Fransız İhtilali’nin ve Sanayi Devrimi’nin getirileriyle şekillenen gelişmeleri kapsar. Diğeri ise kültüre aittir. İlkini sağlayan burjuvanın modern estetiğini ikincisi reddeder. Bauman da benzer bir ayırım yapar. Modernite olarak tanımlayabileceğimiz süreç ona göre Aydınlanma’nın ürünü, kapitalizmin ise sonucu olarak toplumsallık kazanmış bir yaşam tarzıdır. Modernizm ise moderniteye bakan ve onun imkânsızlığını görmüş bir eğilimdir.¹⁹⁹

Moderniteye bir tepki olarak görülebilecek modernizmin, Batı’daki başlangıcı ve bitişi (hatta bitmişliği bile) tartışmalıdır. Genel kabul 19. yüzyılın son çeyreğinde başlayıp 20. yüzyılın ilk çeyreğiyle birlikte etkisini kaybettiği yönündedir. Ancak Nietzsche ve Rimbaud’yu da dâhil etmek için başlangıç tarihini 1870’lere kadar götürülenler varken bitişini de Vladimir Nabokov’u, William Carlos Williams’ı, soyut Dışavurumcuları ve Avrupalı göçmen modernistlerin etkisi altında yazılan eserleri dâhil etmek için 1950’lere vardırırlar da bulunur.²⁰⁰ Modernizmin tanımı ve dönemi hakkında bir ortaklık olmasa da moderniteye karşı kültürel bir tepki olduğunu söylememiz mümkündür.

Görüldüğü gibi Aydınlanmayla gelen rasyonalite, Fransız İhtilali ile yükselen milliyetçilik ve demokrasi anlayışı, Sanayi Devrimiyle iyice yerleşen kapitalizm ve para ekonomisi ile doğan ve modernite adını alan yeni yaşam tarzı, bir yandan yeni

¹⁹⁸ Scott Lash, “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, *Modernite versus Postmodernite*, der. Mehmet Küçük, 3. bs., Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 150.

¹⁹⁹ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 68.

²⁰⁰ Richard Sheppard, “The Problematics of European Modernism”, *Theorizing Modernism*, ed. Steve Giles, Routledge Press, London 2014, s. 1-51.

imkânları doğururken bir yandan da yeni zorluklar yaratır. Yeni yaşam tarzı hız, özgürlük, özerklik, biriciklik, uzmanlaşma, kamusal bilinç, üretim, makineleşme, icatlar, bireyselleşme, kentleşme, teknolojik atılım, dönüşüm ve değişimi getirirken beraberinde iş bölümü, otoriterleşme, tahakküm, sömürü, sınıfsallaşma, tüketim kültürü, yabancılaşma, benliğe sıkışma gibi bizi antikahramana götürecek zorluklara sebep olur. Bu durum çelişkilerle örülü modernite ruhuna uygundur. Her şeyin zıddıyla var olması, imkânlarla zorlukların bir aradalığını mümkün kılmıştır. Bu duruma itiraz eden karşıtlar da karşı-modernistler olarak anılmış, yine modernitenin sınırları içerisinde hareket etmek zorunda kalmışlardır. Moderniteden kaçışın olmayışı, ona itiraz edenleri yıldırılmamış, fakat başarılı bir sonuç alamamalarına sebep olmuştur. Sürekli deneyen, itiraz eden, karşı çıkan ancak çıkış yolunu bulamayan bu yüzden de eylemsizleşen birer antikahramana dönüşmüşlerdir. Bu dönüşümü mümkün kılan modernitenin sonuçlarını, burjuvazinin doğuşu, kentleşme, bireyselleşme ve bilinçdışının keşfi üzerinden okuyabilir, böylece antikahramanın öncülü olan yeni insan tipini tanımlayabiliriz.

2.2. Modernitenin Sonuçları

2.2.1. Yeni Sınıf: Burjuvazi

Immanuel Wallerstein, “*Modern dünyamız üzerine bildiğim hiçbir ciddi tarihsel yorum yoktur ki, burjuvazi [...] kavramını içermesin. Bunun bir sebebi var: Başkahramanı olmayan bir öykü anlatmak zordur.*”²⁰¹ der. Gerçekten de burjuvazi modernitenin hem kurucu ögesidir hem de ondan etkilenerek dönüşen nesnesidir. Aynı bir öykünün başkahramanı gibi öykünün bütününün sorumlusu olduğu kadar maruz kalanıdır. Burjuvazi, 18. yüzyılın sonuna kadar yeni kurulan kentlerin sakini olan tacirlerini, küçük esnafını, mülk sahibini vb. kapsarken bu yüzyıldan sonra “orta ve alt düzey beyaz yakalı çalışanlardan” müteşekkil ve bir öncekinden tamamen farklı bir nüfustan oluşur. 19. yüzyılla birlikte Batı Avrupa’da “mülk sahibi ve eğitilmiş

²⁰¹ Akt. Franco Moretti, *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, çev. Eren Buğlalılar, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 9-10.

burjuvazi” figürünün ortaya çıkması, bu sınıfa geri dönüşü olmayacak bir güç kazandırmış ve hâkim sınıf olmasının önünü açmıştır. Artık hem varlıklı hem de kültürlü olanı temsil eder.²⁰²

Burjuva kavramı, ilk olarak 17. yüzyılda, Fransızcada, “feodal yarıdan özgür ve muaf” olma hakkını kullanan Ortaçağ kasabalarının (*bourgs*) sakinlerini belirtmek amacıyla *burgeis* şekliyle kullanılmıştır. Buradaki özgürlük hakkı, zamanla yayılmış ve “*ne ruhbanane ne de soyluluğa ait olan, beden işçiliği yapmayan ve çalışmaksızın elde ettiği bir geliri olan kişilere*” denilmeye başlanarak ekonomik bir anlam kazanmıştır. Tarihsel dönemselleştirmesi değişse de İtalyanca *borghese*’den İspanyolca *burgués*’e, Portekizce *burgués*’den Almanca *Bürger*’e ve Flamanca *burger*’e değin bütün Batı Avrupa dillerinde kendisini gösterir.²⁰³

Burjuvazi, aristokrasiyle alt sınıfların birbirine hiçbir teması olmadan ayrıık yaşadığı bir dönemde doğmuştur. Orta sınıf şeklinde anılması, bu ayrılığın ortasında, her iki sınıfı da etkileyebilen yapısından kaynaklanmaktadır. “*Bir yandan ‘yoksul işçilerin dertlerine’ yakınlık duyarken [...] diğer yandan da onlara ‘öğütleriyle rehberlik edecek’ ve ‘hayran olabilecekleri iyi bir örnek’ sunacak tek şey ortada duran bir sınıf olabilirmiş gibi göründü. Orta sınıflar ‘üst ve aşağı tabakaları birbirine bağlayan halkaydı’*”.²⁰⁴ Burjuvalık “ağırbaşlı, rasyonel, zeki, dürüst ve kendinden çalışkanlıkla” eşdeğer görülmektedir.

Burjuvazi üzerine en fazla düşünen isimlerden biri olan Karl Marx, “devrimci bir sınıf” olarak tanımladığı burjuvaziye, kötü özelliklerin yanında olumlu özellikler de yükler:

“Burjuvazi hâkimiyeti ele geçirdiği her yerde bütün feodal, ataerkil, kır yaşamına özgü ilişkilere son vermiştir. İnsanı tabii mafevkine bağlayan karmakarışık

²⁰² Franco Moretti, *age.*, s. 11.

²⁰³ Franco Moretti, *age.*, s. 17.

²⁰⁴ Akt. Franco Moretti, *age.*, s. 20.

feodal bağları acımasızca kesip atmış ve insan ile insan arasında katıksız çıkardan, katı “nakit ödeme”den başka bir bağ bırakmamıştır. Dinî bağınazlığın, şövalye ruhunun, küçük burjuva duygusallığının ilahî vecde gelişlerini bencil hesabın buzlu sularında boğmuştur. Kişisel onuru mübadele değerine dönüştürmüş ve sayısız müseccel ve müktesep hürriyetin yerine o tek, acımasız özgürlüğü, ticaret yapma özgürlüğünü, geçirmiştir. Sözün kısası dinî ve siyasi yanlısamaların ardına gizlenen sömürünün yerine açık, hayâsız, dolaysız, gaddar sömürüyü geçirmiştir. [...] Burjuvazi onca zamandır onurlu sayılan ve önünde huşuyla eğilinen her faaliyeti çevreleyen haleyi söküp atmıştır. [...] Burjuvazi aile ilişkisinin dokunaklı-duygusal örtüsünü yırtıp atmış, basit bir para ilişkisine indirgemıştır bu ilişkiyi. [...] Üretimin durmadan altüst edilmesi, bütün toplumsal koşulların aralıksız sarsılışı ve bitmek bilmeyen bir belirsizlik ve çalkantı burjuva dönemini öteki bütün dönemlerden ayırt eder. Bütün kemikleşmiş, donmuş ilişkiler arkaları sıra gelen eskiden beri saygıdeğer tasavvur ve görüşlerle birlikte silinip gider; yeni oluşanlar ise daha kemikleşmeye fırsat bulamadan eskir. Katı olan her şey buharlaşıyor, kutsal olan her şey ayaklar altına alınıyor ve insanlar nihayet hayattaki konumlarına, karşılıklı ilişkilerine soğukkanlı bir gözle bakmaya zorlanıyorlar.”²⁰⁵

Marx’ın, burjuvazinin –modernitenin kurucu olmasını da sağlayacak şekilde-kutsallık peçesini söküp atarak bir dünya yarattığını söylemesi, önceki iktidar biçimlerini yok etmesini ve her şeyi nakde indirgediğini vurgulaması, gizli kapaklı yapılan sömürünün aşikârlaşmasını görmesi ve sabit-değişmez gibi görünen her şeyin yok olup gittiğini ifade etmesi önemlidir. Bu özellikler burjuvaziye var eden ve onun var ettiği temel sacayaklarıdır. Ancak devrimci bir şekilde giriştiği ve yarattığı “tüm o olağanüstü etkinlik tarzları dururken bu sınıfın mensupları için gerçekten anlam taşıyan tek etkinlik para kazanmak, sermaye biriktirmek, artı değere el koymak” olmuştur. Marx’ın eleştirdiği de budur. İlk başlarda olumlanan ve gelişimi hızlı olan burjuvazinin sonraları bütün sorunların kaynağı görülerek eleştirilerin ana hedefi haline gelmesi aynı sebepten kaynaklanır. “Gene de burjuvalar otoritelerini atalarına

²⁰⁵ Karl Marx-Friedrich Engels, *Komünist Manifesto*, çev. Nail Satlıgan, 2. bs., Yordam Yayınları, İstanbul 2014, s. 40-41.

değil, kendi yaptıklarına dayandıran ilk egemen sınıftır. İyi hayatı bir eylem hayatı olarak tasvir etmiş; yeni ve canlı imgeler, paradigmalar üretmişlerdir. Örgütlü ve uyumlu eylem aracılığıyla dünyanın sahiden değiştirilebileceğini kanıtlamışlardır."²⁰⁶ Bunlar Marx'ın burjuvazinin devrimciliğinin yanında olumlu gördüğü özelliklerdir.

Burjuvazinin olumlandığı ilk dönemlerde onu en iyi ifade eden şey, çalışma aşkıdır. İlk burjuvalar, aristokratlardan farklı olarak çalışmadan duramazlar. Ancak işçilerde olduğu gibi kendilerini buna kimse zorlamaz. Onlar çalışma azmini bütün benliklerinde hissederler. Norbert Elias'ın "*Bir üstü, kendisine böyle yapması talimatını vermemiş olmasına rağmen niye kendini böyle yapmaya mecbur hiss ediyor?*" diye sorguladığı bu durum, burjuvaziye tanımlayan şeydir. Artık kendisine emir verecek bir efendisi yoktur, ancak bu ayrıcalığını çalışarak kazandığının farkındadır. Çalışmak, sosyal iktidarın yeni meşrulaştırma biçimi hâline gelmiştir. Artık zekice çalışmak yerini çok çalışmaya bırakmıştır. Sakin ve sabırlı bütün güne yayılan bu çalışma aşkı, aristokratlarda olmayan bir şevktir.²⁰⁷ Hesaplılık, dikkat, akla yatkınlık, girişimcilik, daha fazlasını bulma arzusu, üretkenlik burjuvazinin çalışkanlıktan doğan ve onu besleyen özellikleridir.

Üretkenlik arttıkça verimlilik en önemli gaye olur. Zamanın doğru ayarlanması, çalışma koşullarının ve çalışılacak birimlerin ayrıştırılarak verimin arttırılmaya çalışılması, bu dönemin en fazla kafa yorulan meseleleridir. Verimliliğe verilen önem ise iş bölümünü doğurur. Artık bir ürün tek bir kişinin bütün süreçlerini gerçekleştirerek ürettiği bir mal olmaktan çıkar. Büyük fabrikalarda yüzlerce kişinin dahliyle üretim gerçekleşir. Herkes bir aşamadan sorumlu olur, sadece o aşamada uzmanlaşır. Herhangi bir alanda uzmanlaşma da diğer şeylerde başkasına ihtiyacı zorunlu kılarken, uzmanlaşmanın sistem tarafından talep edilmesi, iş bölümünün ortaya çıkmasını sağlar. Bir işi yapmak için tasarlanan makine gibi modern insan da burjuvazinin elzem gördüğü herhangi bir işi yapmak için uzmanlaşmış bir makineye dönüşür. İş bölümünün doğması, bir diğer modern kavram olan boş zamanı da

²⁰⁶ Marshall Berman, *age.*, s. 133.

²⁰⁷ Franco Moretti, *age.*, s. 40-42.

yaratmıştır. Burjuvazinin her şeyi programlama ve planlama sevdası, ne zaman çalışılmayacağına da karar verir. Çalışılan süreye göre oldukça kısa olan boş zaman algısı, çalışan işçinin dinlenmesini, çalışma arzusunu korumasını, isteksizliğinin önlenmesini sağlamaktadır. Çalışan kişi, çalışarak arzuladığı boş zamana ulaşacak, dinlenecek, sosyalleşecek; böylece yeniden bu boş zamana kavuşmak için çalışmasına dönebilecektir.

Rasyonaliteye dayanan burjuvazi, duygulardan, öfkeden, nefretten sıyrılmaya, akla dayanarak mükemmelleşmeye çalışır. Burjuvazi, çalışarak “*insanın gelişme, sürekli değişme, kişisel ve toplumsal hayatın her alanında sürekli altüst oluş ve yenilenme kapasite ve güdüsünü özgürleştirmek*”²⁰⁸ için çabalarken duyguları bastırmaya, aklın egemenliğine fırsat tanımaya gayret eder. İnsani özellikleri dışlamak, fayda sağlamayan her şeyden uzaklaşmak burjuvazinin temel mottosu olur. Ancak mükemmelleştikçe insaniliği kaybetmek Weber’den beri bilinen bir gerçektir.²⁰⁹ Bu yüzden mükemmelleştikçe insanilikten uzaklaşmak, burjuvazi dünyasını yaşanmaz kılar. Keskinleşmek ve radikalleşmek kaçınılmaz olur. Bu aşamada mükemmelleşmek için her yolu mubah gören burjuvaziye karşı itiraz da yine burjuvazinin içinden çıkar.

Burjuvazinin ilk kuşağı ikinci kuşak söz sahibi olacak kadar büyüdüğünde kendi rakibiyle karşılaşmış olur. Kendi elinde büyüyen, kendi açtığı yolda yürüyen bu kuşağa göre ilk kuşak, daha müsamahasız, daha dar görüşlü, daha tahammülsüz ve daha kâr odaklıdır. Bu yüzden Franco Moretti bugünkü kalıplarıyla anladığımız tek bir burjuva kuşağı olduğunu söylemekte tereddüt etmez: “*Sadece tek bir burjuva kuşağı var olagelmiştir. O da şimdi kaybolmakta, çocuklarının ihanetine ya da döneçliğine uğramaktadır ve zamanını doldurmuştur.*”²¹⁰ Akıl Çağı’nın Fransız İhtilali ile zaferini yaşayıp sorgulanmaya başlaması gibi kapitalizmin zaferini ilan ettiği anda burjuvazi de sarsılır. Bu süreçte yalnızlaşmaya başlar, yalnızlık kaderi olur. Hırsları görece

²⁰⁸ Marshall Berman, *age.*, 134.

²⁰⁹ Max Weber, *Ekonomi ve Toplum*, çev. Latif Boyacı, 2 Cilt, Yarı Yayınları, İstanbul 2012.

²¹⁰ Franco Moretti, *age.*, s. 132.

mütevazı olan, çalışmakla sabır göstermeyi erdem sayan, konforu edinmeyi tek amaç olarak gören, ayrıntılarla yaşayan, hesap yapmayı dinsel bir ritüel gibi sürekli tekrarlayan burjuva, sanayileşmeyle hâkim sınıf olur. Ancak artık geçmişin hesabını tutup kayıt altına almanın ötesine geçmesi, geleceği şekillendirmesi gerekir. Artık dar görüşlülük, geçmişe dönük dürüstlük ya da sabırla aynı tempoda çalışmak yerini geleceği okuyacak, maceraya çıkmaktan korkmayacak, sabrın yerine az zamanda çok işi yapabilecek, dünya merkezli bir bakışa sahip olacak, yalnızlığı değil, küresel ortaklıkları isteyecek kişilerin hâkim olacağı bir sürece bırakır. Bu yeni süreç kendini yaratan burjuvaziyi sarsarak gelmektedir.

18. yüzyılda başlayan ama asıl etkisini 19. yüzyılın ilk yarısında gösteren burjuvazi dönemi, daha önceki tarihsel dönemlerden farklı olarak üretimi tamamen dönüştürmüş, toplumsal şartları kesintisiz olarak sarsmış, sonsuz belirsizlik ve hareket getirmiştir.²¹¹ Ancak kendisi de bu şartlarda sarsılıp değişir. Artık “[b]urjuva üretim ve mübadele ilişkileri, burjuva mülkiyet ilişkileri, o dev üretim ve mübadele araçlarını peyda etmiş olan modern burjuva toplumu, büyüler yaparak çağırdığı cehennem kuvvetlerine artık söz geçiremeyen büyücünün durumuna düşmüş bulunuyor.”²¹² Yarattığına hâkim olamayan burjuvazi için bir kaos dönemi başlamıştır.

Kaosun ortaya çıkması ve burjuvazinin en çok güvendiği şey olan istikrarın sarsılması bu dönemde gerçekleşmiştir. Artık kozmos ihtimalinin olmadığı kaosun süreklilik kazandığı görülür. Burjuvazinin egemen olduğu dönemde daimi bir sarsıntı hâli hayata egemen olmuştur. Berman da bu durumu açıkça ifade eder:

“Hayatlarımız, çıkarları sadece değişmede değil, aynı zamanda kriz ve kaosta yatan bir egemen sınıf tarafından kontrol ediliyor. ‘Durmaksızın sarsıntı, dinmek bilmez belirsizlik ve kaynaşma’, bu toplumu yıkmak yerine ona hizmet ediyor ve sağlamlaştırıyor. Yıkımlar yeniden gelişme ve yenilenme için iştah kabartıcı

²¹¹ Ahmet Çiğdem, *age.*, s. 100-101.

²¹² Karl Marx ve Friedrich Engels, *age.*, s. 44.

fırsatlar halini alıyor; parçalanma harekete geçirici, dolayısıyla bütünleştirici bir güç olarak işliyor. Modern egemen sınıfa gerçekten korku salan ve onun kendi imgesinde yarattığı dünyayı gerçekten tehdit eden tek bir hayalet var ki bu, geleneksel elitlerin (ve dolayısıyla geleneksel kitlelerin) hep özleyip durdukları şey: Kalıcı, katı istikrar. Bu dünyada istikrarın tek anlamı, antropi ve yavaş yavaş ölmek. İlerleme ve büyüme hissimiz ise yaşadığımızı bilmenin tek yolu. Toplumumuzun çözülmekte olduğunu söylemek, onun canlı kanlı olduğunu söylemekten başka bir şey değil aslında.”²¹³

Burjuvazinin yeni kuşağının ayak uydurmak zorunda olduğu düzen budur. Kaosla beslenen, sürekli yenilenmesi gereken, yeniden üretim sistemlerine hâkimiyetini daima tekrarlaması istenen ve ilerlemek için çalışmaktan başka yolu olmayan bu sınıf, kendi kurduğu düzenin kurbanı olur. Yalnızlaşan ve düzene ayak uydurmakta zorlanan yeni kuşak, ilk kuşağın mottosu olan *viva activa*'yı (eylem yaşamı) bırakıp onların yarattığı edebî türde (roman), kendi gibi yalnız, çaresiz ve eylemsiz kahramanını (antikahraman) merkeze alacaktır.

2.2.2. Yeni Yaşam Alanı: Kent

Fütüristlerin manifestolarında “*Kapın kazmaları, çekiçleri! Yıkın temellerinden saygıdeğer kentleri*”²¹⁴ dediği modern kentler, 19. yüzyıl Paris’inde bulvarların inşasıyla kurulur. Modernist akımların yıkmayı salık verdiği bu kentler, III. Napolyon’un kararnameyle görevlendirdiği Paris Valisi Eugène Haussmann’ın geniş caddelerle ve 1850’lerden itibaren kurduğu bulvarlarla oluşur. Bu bulvarlar geleneksel kentlerden kopuşun simgesi hâline gelir. Yeni sınıfın, yeni yaşam alanı bu kenttir. Yaşam tarzları ve bunların anlatıldığı romanlar, artık burada geçmektedir. Yeni insan tipinin de ikametgâh adresi burasıdır.

²¹³ Marshall Berman, *age.*, s. 135.

²¹⁴ Filippo Tommaso Marinetti, “Fütürizm Manifestosu”, *Sanat Manifestoları*, der. Ali Artun, çev. Kaya Özsezgin, 2. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 105.

Napolyon ve Haussmann, yeni yolları kentin atardamarları gibi tasarlamışlardır. Trafiğin şehir merkezinde bir uçtan bir uca akmasını sağlayacak olan bulvarlar, 19. yüzyıl için devrim niteliğinde bir adımdır. Bulvarlarla birlikte kentin çeperine de müdahale edilmiş, yerel teşebbüsler desteklenmiş, makineleşmeyle birlikte işsiz kalanlara yeni iş imkânları sağlanmıştır. Ayrıca Fransız İhtilali ve sonrasındaki ayaklanmalarda sembolleşen barikatların kurulması da geniş bulvarlarla engellenmeye çalışılmış, kitlesel hareketlerin önüne geçilmesi hedeflenmiştir.

Bulvarlarla birlikte pasajlardaki alışveriş yerleri, köprüler, kanalizasyon sistemleri, su yolları, burjuva sanatının gelişme ağları olan güzel sanat merkezleri de yeni kentin planlamasına dâhil edilmiştir. Tabii bu süreçte yüzlerce bina yıkılmış, binlerce insan evsiz kalmıştır. Bu düzenle birlikte kenti sokak sokak bölen, sokakları birbirleriyle bağlantıları kopuk küçük adacıklara çeviren geleneksel kentin yerini bütün sokakların birbirine bağlandığı geniş bulvarlarla merkezi bir görünüm kazandırılan yeni kentler almıştır. Restoranlar, kafeler, alışveriş dükkânları, yaya bölgeleri, geniş yolları ve kaldırımlarıyla yeni Paris, modern kentin ilk örneği olmuş, ekonomik ve toplumsal dönüşümün sağlayıcısı konumuna yükselmiştir.

Yeni kentin seyirlik bir alana dönüşmesi ve görsel unsurların ön plana çıkması yine bu dönüşümle sağlanmıştır. Artık çıkıp gezilecek yerler, uğrak noktaları oluşmuştur. Kent seyirlik bir maceraya dönüştükçe kenti gezmekten başka bir şey yapmayan bir birey tipi olan flanör doğmuş, kenti karış karış gezen, etrafı izleyen ve yürüyüp bakılmaktan başka hiçbir eylemde bulunmayan bir antikahraman olarak edebiyata yansımıştır. İzlenimcilik başta olmak üzere modern sanatın/mimarinin/edebiyatın temel kaynağı bu kent görünümüdür.²¹⁵

Kentler, sadece yeni insanın yaşam alanı olarak kalmaz. Feodalizm, köyde hâkimken, kapitalizm kentte hâkimiyetini kurar. Bu sebeple kentler, modern hayatın ekonomik sisteminin de sağlayıcısıdır. Fabrikaların ihtiyacı olan alanı ve iş gücünü

²¹⁵ Marshall Berman, *age.*, s. 205-208.

barındırabilecek kapasiteye sahip olan kentler, burada üretilen malların tüketim koşullarına, alışveriş yerlerine, bunları tüketecek kültürü olan bireylere de sahiptir. Bu bakımdan kapitalizmin gelişmesi kentler sayesinde mümkün olur. Kapitalizmin sağlamlaşması, sürekli talep eden bir sistemin de gelişmesi demektir. Sistemin ağları o kadar sık örülmüştür ki kimse dışarıda kalmaz, herkes sistemin dışlıları olmaya zorlanır. Bu sık ağların yarattığı gerilim kent yaşamına damga vurur. Kapitalizm kentle var olurken kenti de, kentin temel dinamiklerini de var eder. David Frisby, sürekli olan beklenti ve gerilimi kapitalizmle gelişen kentte görür: “*‘bir gerilim, beklenti hissi, güçlü arzuların açığa çıkamaması duygusu bu zamana damgasını vurmuştur.’ ‘Bilinç eşiğinin altında yatan’ bu nevrozun kökenleri, ‘doğadan giderek uzaklaşmada, para ekonomisine dayanan kent hayatının bizlere dayattığı o soyut varoluşta’ yatmaktadır.*”²¹⁶ Kapitalizmle kurulan kentler, nevrotik bir kaosun yaratıcısı olurlar.

Modern kent, modern sanatların da merkezidir. Resimden edebiyata kadar bütün sanat dalları, malzemesini de, izleyicisini de kentte bulur. Bu dönemlerde kurulan müzeler, galeriler, kaynağını kentte bulan sanat eserlerinin sergilendiği yerlerdir. Bu yüzden modernitenin yarattığı ikinci doğa kenttir. Artık sanatçılar, asıl doğaya değil, suni olan bu doğaya yönelirler. Asıl doğanın karşısında olan modern sanatçılar aradıkları her şeyi kentte bulurlar. Bu yüzden “[m]odern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir; kent doğa gibi ‘hakiki’ değil, sahtedir, sunidir; tanrısal değil şeytanîdir. Kahramanları da lanetlidir, kötüdür, çirkindir. Doğa cennetse, kent cehennemdir.”²¹⁷ Kaostan beslenen modernist sanat için cehennem asıl anlatılacak olandır, saf ve iyi olan değil, suni ve kötü olan kendisini ve çağını ifade edendir. Bu anlayışla birlikte erdemli ve doğal olan kahraman yerini her şeye açık, gizleneceği peçelerin ardında her türlü yapaylığı yapabilecek olan antikahramana bırakmıştır. Modernitenin gerçeği budur: Yapaylık, pırılıtların ardına gizlenme, tüketme, tükettikçe yeniden üretme, ürettikçe yeniden tüketme. Sanatın da, yeni kentin de beslendiği kaynak bu kaostur.

²¹⁶ David Frisby, agb., s. 23-24.

²¹⁷ Ali Artun, agb., s. 56.

Modern kentler, bir arada yaşamayı zorunlu kıldığı kadar, toplumsal bir mesafeyi de yaratır. Metropolleşen yeni kentlerde bireyin kamuyla arasına bir mesafe koyması, içsel bir dünya yaratması kaçınılmazdır. Yeni kentte *“bir ruhsal mesafe olmaksızın, metropol iletişiminin o mahşerî kalabalığı, renkli düzensizliği katlanılmaz olurdu. Ticarî, meslekî, toplumsal ilişkileriyle çağdaş kent hayatı, bizleri muazzam sayıda insanla fiziksel yakınlığa zorlamaktadır - toplumsal ilişkilerin nesneleşmesi [süreci], beraberinde içsel bir sınır, içsel bir sığınak getirmemiş olsa, duyarlı, asabî modern insanlar umarsızlığın kuyusunda büsbütün yiterdi.”*²¹⁸ Antikahraman, bu sınırı koymada yetersiz kalan ve kamuyla ve ruhsal dünyasıyla sürekli mücadele etmesi gereken, bu mücadeleden galip çıkacak gücü olmayan karakterdir. Bu sebeple yeni kentin kuruluşu ve bireyden talepleri antikahramanı anlamada yol gösterici olur.

Yeni kentin bir arada yaşamayı zorunlu kılması ruhsal bir mesafe kadar görme biçimlerini de değiştirir. 19. yüzyıldan önce birbirini tanımayan insanların her gün işten eve giderken bir arada karşılıklı oturarak yolculuk etmesi olağandıydı. Ancak bu dönemde otobüs, tren, vapur gibi ulaşım araçlarının artması gözün işlevini değiştirir. Artık görsellik hayatın her alanına sızar. Görsel bir şölen olan kentten bir arada seyahat etmekten kaynaklanan bakışmalara kadar geniş bir görme alanı ortaya çıkar. Walter Benjamin, Simmel’den alıntılıyarak bu durumun da bir huzursuzluk yarattığını söyler:

“Duymadan gören... görmeden duyardan çok daha tedirgindir. Burada, büyük kentin sosyolojisi açısından karakteristik bir nokta söz konusudur. Gözün etkinliğinin, kulağın etkinliğine oranla daha ağır basması... büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkileri belirleyici bir öğedir. Bunun başlıca nedeni de toplu taşıt araçlarıdır. Ondokuzuncu Yüzyıl’da, otobüsler, trenler ve tramvaylar

²¹⁸ Akt. David Frisby, agb., s. 25. Detaylı bilgi için bk. Georg Simmel, “Über Sociale Differenzierung”, *Soziologische und psychologische Untersuchungen*, s. 78.

gelişmezden önce, insanlar birbirlerine tek kelime söylemeksizin, dakikalarca, hattâ saatlerce bakmak zorunda değillerdi."²¹⁹

Birbirine bakmak zorunda kalma durumunun yarattığı görme biçimi, duyma duyusuyla birlikte dokunma duyusundan da tamamen ayrılır ve aynı birey gibi yeni özellikler kazanarak özerkleşir. Görme biçimi görsel bir şölene dönüşür: "*Gösterinin işi, artık doğrudan algılanabilir olmayan bir dünyayı, çeşitli özel araçlar vasıtasıyla görünür kılmak olduğu için, kaçınılmaz olarak insanın görme duyusunu bir zamanlar dokunma duyusunun kapladığı o özel yere yükseltecekti; görme duyusu, insandaki en soyut ve aldatılması en kolay duyu olduğu için, görme, günümüz toplumundaki genelleştirilmiş soyutlamaya doğal olarak en kolay uyum sağlayandır.*"²²⁰ Gözün çok çabuk yanılması ve yeniye hemen uyum sağlaması, onun diğer duyuvarın önüne geçmesine, modernitenin paradokslarını kabullenmesine sebep olmuş, böylece 19. yüzyılın sert dönüşümünde ortaya çıkan huzursuzluğun bir parçası olarak koumlanmıştır. Ayrıca modernitenin gelip geçiciliğe olan vurgusunu da iyi bir şekilde yansıtmıştır. Sürekli şimdiki algılayan görme edimi, yaşanan ana vurgu yapan modernite için çok güçlü bir imkân sağlar.

Kentleşmeyle birlikte özerklik kazanan ve önemsenen bir başka husus da evdir. Önceden herkesin bir büyük odada oturduğu ev, zamanla her odasının ayrı bir işlevinin olduğu bölümlere ayrılır. Herkesin kendine ait bir odasının olduğu bu yeni düzen bireyselliğin artmasını sağladığı gibi, yeni bir yaşam alanının doğuşunu da müjdelere. Ian Watt'ın da bu noktaya dikkat çeker:

"Ortaçağda hane halkının neredeyse tüm yaşamı ortak salonda geçiyordu. Sonrasında zaman içerisinde özel yatak odaları ve efendilerle hizmetkârlar için ayrı yemek odaları yaygınlaştı; on sekizinci yüzyıla geldiğimizde eviçi mahremiyetin son

²¹⁹ Walter Benjamin, "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şiir", *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, 11. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 132.

²²⁰ Jonathan Crary, *Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul 2004, s. 33.

rötuşları da atılmıştı. Ailedeki her bireyin ve hatta evin hizmetkârlarının ayrı yatak odalarının olması, öncesinde olmadığı kadar önem verilen bir husus halini almıştı; her ana odada ayrı bir şöminenin bulunması ve böylece herkesin canı istediği zaman yalnız kalabilmesi modern ev hanımlarının takdirle bahsettiği ayrıntılar haline gelmişti; keza kapılardaki kilitler de -on altıncı yüzyılda bile çok nadir görülüyordu—soyluların üzerinde ısrarla durduğu modernleşme öğelerinden birisi haline gelmişti.”²²¹

Yalnız kalma özgürlüğü bireyselliğin tonunun artmasına katkı sağlar. İnsanların eskiden aklına gelmeyecek bu tercih özgürlüğü, yeni yaşam alanının yeni yaşam tarzına yaptığı en büyük katkı olur. Ayrıca bireysellik arttıkça insanlar, kendi yaşam alanları olan evlerini kendilerine özgü döşemeye başlarlar. Ev içinin ayrı ayrı bölümlendirilmesiyle birlikte bu bölümlerin dekorasyonu da önem kazanır. Yeni bir tüketim kanalı olarak insanları alışverişe yönlendiren bu durum, kapitalizmle uyumlu bir sürecin işlenmesini sağlar. Ev içinin özelleşmesi yeni harcama şekillerini yaratır.²²² Ev, bireyselliklerin ve diğerlerinden farklılıkların mekânına çevrilir. Burjuvazinin, kazandığını yine sistemin içerisinde harcayabilmesine, evini kişiselleştirmek için tüketime yönelmesine de yol açan bu durum, evin sistemle uyumlu bir şekilde önem kazandığını gösterir.

Sanayi Devriminden sonra işlerin bölünmesi gibi ev ile işe ait mekânlar da birbirlerinden ayrılırlar. Aynı konutta hem çalışıp hem yaşama, yerini çalışılan mekânla yaşanan mekânın arasına mesafe girmesine bırakır. Ekonomik düzenin değişmesiyle, “[1]smarlama eviçi üretim bilinmeyen tüketici için üretilen meta üretime dönmüştür.”²²³ Bu durum işten eve giderken otobüs, tren ve tramvay vb. gibi ulaşım araçlarında ötekilerle karşılaşmaları, yeni görme biçimlerini yarattığı gibi ‘içerisine’, yani eve özel bir önem vermeye sebep olur. Kentin bir görsellik

²²¹ Ian Watt, *Romannın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 216.

²²² Franco Moretti, *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, çev. Eren Buğlalılar, İletişim Yayınları, İstanbul 2015, s. 95.

²²³ Georg Simmel, *age.*, s. 89.

kazanmasıyla birlikte, boş zamanın da dışarıda vakit geçirilerek değerlendirilmesi alışkanlığı, evin yaşam yeri olarak özerkleştirilmesine katkı sağlar. Kenti kendisine mekân seçen modern sanat da saraydan, kiliseden koparak eve girer. Ev içi, kent gibi sanatın önemli bir parçası olur. *“Burjuvazi evini sanatsallaştırarak kültürü bireyselleştirir; bireysel kimliğini ve zenginliğini ispat eder.”*²²⁴ Böylece ev, burjuvazinin bireyselliğinin simgesine dönüşür. Ev içi birey için o kadar önemli bir noktaya gelir ki Benjamin ona *“birey için evrenin temsilcisidir. Bu iç mekanda hem uzakta olanlar, hem de geçmişte kalanlar toplanır. Bireyin salonu, dünya tiyatrosunda bir locadır.”*²²⁵ der.

Kent, birçok şeyi değiştirirken zamanla kendisi de dönüşür. Kent algısı, günümüze yaklaştıkça bambaşka bir hâl alır. Modernitenin başlarında, 19. yüzyıl kent algısının ayırt edici özelliği bütün yolları birbirine bağlayan, geniş bulvarlardır. Bunlar yayalarla araçları bir arada tutabilecek yapıdadır. 20. yüzyıl kentlerinde, bulvarlar yerini otoyollara bırakır: Bağlantısız, sadece giriş-çıkış yapılabilen upuzun yollara.²²⁶ Artık bir arada akan ve patlamaya hazır bir tehdit gibi görünen kent, haritadan silinir, yerini mekânsal olarak bölünmüş, zenginlerle fakirlerin yaşadığı yerlerin birbiriyle temas etmediği, işyerleriyle evlerin arasındaki mesafenin tek bir ulaşım aracıyla gidilemeyecek kadar arttığı yerlere bırakır. Bu mekânları birbirine bağlayan otoyollar ise çimen ve betondan bariyerlerle sarmalanmış bir ağ gibidir. Kente karşı bir nefretle girişilen ve sokakları yok etmekle birlikte dönüşen bu algıyla, hem sokak kültürü hem de iç içe geçerek birbirine bağlanan bulvarlar yok olmuş, kentlinin kendisini ait hissedeceği düzen yerini soğuk ve hepsi birbirine benzeyen bölünmüşlüklere bırakmıştır. Ancak her sosyal dönüşümde olduğu gibi bu dönüşüm de birden olmamıştır. Günümüzde hâlâ bulvarlarla sokakların, otoyollarla caddelerin bir aradalığı devam etmekte, böylece modernitenin en tipik özelliği olan kargaşa hâli kendini hissettirmektedir. Antikahramanlar da bu karmaşık kentleri kendilerine yurt edinmişlerdir. Bu yüzden bütün dönüşümü deneyimlemiş, sıkıntıları ilk elden

²²⁴ Ali Artun, agb., s. 68.

²²⁵ Walter Benjamin, *age.*, s. 96-97.

²²⁶ Marshall Berman, *age.*, s. 223-224.

yaşamışlardır. Karşılaştıkları karmaşayla mücadele edemeyip bütün kent düzeninin dışında durmaya çalışmışlardır.

Yeni sınıfın (burjuvazi), yeni yaşam alanıyla (kent) birlikte yeni insanı (modern birey) da yarattığını söyleyebiliriz. Sınıfsal ve ekonomik değişimler yaşam alanı gibi burada yaşayan insanı da dönüştürmüş, onların antikahramana giden yolculuklarının başlamasına sebep olmuştur. Bu sebeple sınıf ve mekândan sonra bu sınıfın ve mekânın hem ürünü hem de üreticisi olan bireye bakmak yerinde olacaktır.

2.2.3. Yeni İnsan Tipi: Modern Birey

Modern bireyin doğuşu, sekülerleşme ve sekülerleşmenin sağladığı görece özgürlük ortamında filizlenen tümden bir rasyonelleşmeyle başlamış, akla verilen önem, akli kullanabilen tek varlık olan insana da değer vermenin önünü açmış, insanın eşitlik içinde özgürce bireyselliğini kurmasını mümkün kılmıştır. Bu sebeple yeni insanın doğuşunu da sekülerleşmeyle başlayan Aydınlanma ile bağlantılandırmak mümkündür. Artık büyü bozulan dünyada belirleyicilik tanrısallıktan araçsal akla geçmiş, dünyadaki her şeyi çıkarlarımız için birer araca dönüştürme kudretimiz keşfedilmiştir.

Aklı kullanabilme yetisinin getirdiği bireycilik, modernitenin en büyük kazanımı olarak görülür. İnsanların, kendi yaşam tarzlarını belirleme, bilinçli olarak inançlarını/inançsızlıklarını seçebilme ve önceden değer görülmeyen birçok yaşam hakkının bir arada var olmasını sağlama gibi imkânları olan bireycilik, hukukla da güvence altına alınmış, insanların ilkel dünyada kutsal buyruklarla kurban edilebildiği düzenin yerine bireyi her şeyden önemli gören bu anlayışın gelmesi sağlanmıştır.²²⁷ Artık yeni insan algısı, herkesin önemli ve değerli olduğunu, kendi yaşam biçimini belirlemeye ve kendilerini gerçekleştirmeye muktedir olduğunu ve kimsenin başkalarının yaşamlarına müdahale hakkının bulunmadığını salık verir. Bu durum,

²²⁷ Charles Taylor, *Modernliğin Sıkıntıları*, çev. Uğur Canbilen, 2. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 10.

modernite öncesi toplumlardaki her şeyin inanç ya da üst bir yönetici tarafından belirlendiği düzenin tam tersidir. İnsanlar kendi kaderlerini tayin edebilecek birer birey olarak görülürler.

Eğitilmiş Avrupalıların muhayyilesinde beliren bireycilik, tüm hiyerarşilere meydan okuyan yeni siyasi biçimlerin ve herkesin denk olduğu yeni piyasa düzeniyle girişimciliğe imkân sağlayan iktisadi yaşam tarzının filizlenmesini öngörür. Yeni yaşam tarzı, yeni seçimler ve yeni ekonomik düzen ile hayatın bütün unsurlarına yayılan bireycilik, tüm bu gelişmeler sayesinde iyice gelişip kök salar. Çünkü *“bireycilik köklerini insanların günlük yaşamından, yaşamlarını kazanış biçiminden ve siyasal yaşamda başkalarıyla ilişki kurma biçimlerinden almaya başlar. Bireycilik akla yatkın tek bakış açısına dönüşür”*.²²⁸ Artık bireycilik bir daha çekip gitmeyecek şekilde yeni insanın hayatına yerleşir.

Kökten bir insan-merkezciliği benimseyen ve insana Tanrılardan ya da başka kutsal güçlerden gelmeyen seçimler yapma hakkı tanıyan bireycilik, insanın sorumluluğunu hiç olmadığı kadar arttırmıştır. Birey, yaptığı her şeyden sorumludur ve karşılığını ona göre alır.²²⁹ Sorumluluk ve kendi başınlık öyle bir hâl alır ki birey için artık kendisinin dışındaki dünya önemsizleşir. Benliğine verdiği önem ben-ötesini görünmez kılmaya başlar. Beniyle sınırlanan birey, kendi yalnızlığına hapsolme tehdidiyle karşı karşıya kalır. Bu sebeple *“bireyciliğin karanlık yanı benlik üzerinde odaklanmadır; bu da yaşamlarımızı tatsızlaştırır ve daraltır, anlamını azaltır, başkalarına ya da topluma karşı daha kayıtsız hale getirir.”*²³⁰ Benliğe odaklanma inanç, siyaset, tarih vb. gibi daha büyük meselelerin paranteze alınmasına sebep olur. Büyük meselelere kayıtsızlık ya da onları dışlama eğilimi hayatın sıradanlaşıp, daralmasına, bireyin kendisinden öteyi görememesine yol açar. Kendisine ve kararlarına yazgılı bireyin “laneti” bir anlamda budur. Bilinçlilik ve kendine bağımlılık arttıkça eşitlik de artar, ancak aynı zamanda bireyin anlamsızlaşan ve çoraklaşan

²²⁸ Charles Taylor, *age.*, s. 52.

²²⁹ J. P. Sartre, *Varoluşçuluk*, çev. Asım Bezirci, 8. bs., Say Yayınları, İstanbul 1985, s. 65.

²³⁰ Charles Taylor, *age.*, s. 12.

dünyası benliğinin dışını görememeye başlar. Bizi antikahramana götüren yol da buradan çıkar. Birey bir yandan benliğinin ışıltısını fark eder, diğer yandan aynı benliğinin yaydığı ışıkla kör olur, hiçbir şey görememeye başlar. Bu daralma ve anlamını yitirme hâli antikahramanın doğuşunu sağlayan şartların başında gelir. Ancak buraya geçmeden önce yeni insanın bireycilikle birlikte öne çıkan diğer özelliklerine bakmakta fayda vardır.

Bireycilikle birlikte modern bireyin diğer bir kazancı özgürlüğüdür. Modern bireyin özgürlüğü ona özerkliği de getirmiş; bireyci, özgür ve özerk birer insan olmasını sağlamıştır. Özgürlüğün oluşma aşamasını Charles Taylor şöyle özetler:

*“Modern özgürlük önceki ahlaki ufuklardan kopmamız sayesinde kazanıldı. İnsanlar eskiden kendilerini büyük bir düzenin parçası hissederlerdi. Bu bazı durumlarda kozmik bir düzen, insanların melekler, öte-dünyasal yaratıklar ve diğer dünyasal varlıklar arasında yerini aldığı ‘Büyük Varoluş Zinciri’ydi. Evrendeki bu hiyerarşik düzen, toplumun hiyerarşisine yansır. İnsanlar çoğunlukla, kendilerine ait bir konum, rol ve sınıfa kısıtlanmıştı ve bunun dışına çıkılması neredeyse olanaksızdı. Modern özgürlük bu tür düzenlerin itibarını yitirmesiyle oluştu.”*²³¹

Geleneksel dünyadan kopuşun olanaklı kıldığı özgürlük, romantiklerle birlikte doruk noktasına ulaşır. *“Her zaman özgürlük tutkunu oldukları için kendi tanrıları önünde bile boyun eğmeyi kabul etme”*yen romantiklerin tekbenci poetikaları, bu reddin en açık ifadeleridir.²³² Kendiliğindenlik en önemli vasıf olurken, kendinin dışındaki her şeyin birer kendini var etme aracına dönüştüğü bu dünyada özgürlük her alana yayılır: Ekonomik özgürlük, düşünce özgürlüğü, seçme ve seçilme özgürlüğü vs. Kadınların evin dışındaki hayata dâhil olmasıyla birlikte özgürlük

²³¹ Charles Taylor, *age.*, s. 10-11.

²³² René Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 35.

herkesin en temel ihtiyacına dönüşür. Yeni insanın yaşam hakkıyla birlikte en fazla talep ettiği hak olur.

Bireyci ve özgür yeni insanın bir diğer talebi de eşitliktir. Yine Aydınlanmayla başlayan, Fransız İhtilali ile dile dökülen bu istek, siyasetten söz hakkına kadar bütün hayatı kapsar. Hatta eşitlik o kadar önemsenir ki Ian Watt, eşitlik fikrinin Orta Çağ ile modern biribirinden ayıran özellik olduğunu savunur.²³³ Eşitlik siyasette demokratikleşmeyle birlikte yeni yönetimlerin mottosu olur. Kadın-erkek eşitliği kadar yönetenle yönetilenin eşitliği, görünürde de olsa, sınıflar arası hiyerarşiyi silikleştirir. Herkesin her makama gelebilme hakkı olarak görebileceğimiz eşitlik algısı, aristokrasi ile daha alt sınıfları eşitler gibi görünür. Ancak her zaman eşitler içerisinde daha eşitlerin olduğu bir dünyanın var olmasını engelleyemez. O yüzden modern dünyanın eşitlik anlayışının görünüşte herkesi kapsadığı düşünülse de, her zaman eşitler içinde daha eşitlerin var olduğu bir dünyadan bahsettiğimizi bilmemiz gerekir. Yine de bir eşitlik talebinin olması ve buna karşı çıkmanın imkânsızlaşması eşitliğin çağın en önemli özelliklerinden biri olduğunu gösterir.

Eşitliği sadece hayatın ciddi ve büyük meseleleriyle sınırlandırılmış olarak düşünmemek gerekir. Eşitliğin görünme biçimlerinden modaya kadar her alana sızdığı söylenebilir. Artık sokaklar kadın-erkek herkese açılmış, herkes neredeyse her yere girebilme eşitliğine sahip olmuştur. Görme/görünme günlük hayatın içerisinde herkesin birer parçasına dönüşmüştür. Aynı şekilde moda da herkesin aynışmasına/eşitlenmesine imkân sağlayan bir işlev kazanmıştır. Moda bir yanıyla toplumsal eşitlenmenin sağlayıcı gücü olmuştur. Çünkü moda olan şey herkesin ulaşmak istediği, kişiler arasında yayılan ve onları bir ülküde birleştiren bir araçtır. Modaya uymak modern öncesi dönemde olduğundan daha fazla bir kitleyi ilgilendiren bir meseledir. Modanın etki alanı modern dünyada genişledikçe daha fazla insanı aynı düzlemde eşitleme gücü de artar. Modern öncesi dönemde modaya uymak aristokratlar arasında bir mesele iken modern dünyada burjuva sınıfının da önemsedığı bir konu

²³³ Ian Watt, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, çev. Mehmet Doğan, 2. bs., Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016, s. 61.

olmuştur. Alanı genişleyen moda algısı, insanların görünme biçimlerini birörnekleştirilmesi ölçüsünde eşitlemiş, tektipleştirmiştir. Her ne kadar modanın alanı daha önce hiç olmadığı kadar genişlese de, herkesi kapsayacak boyuta ulaşamamıştır. Bu yüzden modada da eşitler içinde daha eşitlerin olduğunu söylemek, modern eşitliğin burada da karşımıza çıktığını gösterir. İnsanların eşitlerini tanıması, sınıfına aidiyetini göstermesi açısından moda da bir sacayağı olur. Bu bakımdan görünme biçimleri ve modada da eşitsizliği maskeleyen ve daha eşitlerin olduğu bir dünyanın varlığı kesindir.

Akla verilen değer, bireysellik, özgürlük ve eşitlik yeni insanı tanımlayan imkânlar olurken modernliğin çelişkili doğasının yeni insanın özelliklerine de yansıdığını söyleyebiliriz. Daha önce değinildiği gibi modernlik birçok çelişkiyi içinde barındıran, bu çelişkilerin arasındaki gerilimlerle var olan bir dönemdir. Bu dönemin insanını oluşturan özelliklerde de bu çelişkileri görmek mümkündür. Bir yandan bireyselen ve özgürleşen bu yeni insan diğer yandan ekonomik/siyasi tahakkümün etkisine girer. Sürekli değişim ve hızın getirdiği tetikte olma hâli, rekabet koşulları, bitmek bilmeyen savaşlar, yıkımlar ve bu ortamın yarattığı bunalım ve endişenin sebep olduğu yabancılaşma yeni insanın çelişkilerini yaratır. Özellikle demokratikleşmeyle tahakkümün, ekonomik özgürlükle rekabetin, bireyselleşmeyle genişleyen kendiliğin toplumsala sıkışmasının yarattığı bunalım, yeni insanın parçalanmış, dağılmış, yaşadığı dünyaya yabancılaşmış birine dönüşmesine sebep olmuştur. Modern insan, değişim isteği ve hayatın parçalanmasının, çözülme ve dağılmasının doğurduğu dehşetin etkisini bir arada yaşar. Heyecanla korkunun iç içe geçtiği bu dünyada yaşamak,

“paradoks ve çelişkilerle dolu bir hayat sürdürmek demektir. Çağdaşlık, ortak yaşamları kontrol etme ve çoğu zaman yoketme gücüne sahip devasa bürokratik örgütlerin gölgesi altında yaşamak, ama gene de bu güçlerin karşısına çıkmaktan, dünyayı değiştirmek ve bizim kılmak için savaştan bir an olsun caymamak demektir. Aynı zamanda hem devrimci hem de muhafazakâr olmak, yeni deneyim ve serüven olanaklarına kucak açmak, ama bir yandan da çoğu modern serüvenin yol

açtığı nihilistçe derinlikler karşısında korkuya kapılmak, her şey buhar olup giderken bile gerçek bir şeyler yaratıp onlara tutunmak istemiyle yanıp tutuşmak demektir. Hatta denebilir ki tam anlamıyla modern olmak biraz da antimodern olmak demektir.”²³⁴

Burada bahsi geçen antimodernlik, antikahramana sebep olur. Modernliğin imkânlarıyla yok ediciliğini bir arada deneyimlemek zorunda kalan antikahraman, bu paradoksal dünyanın kurbanı olur.

Yeni insanın demokratikleşmeyle birlikte karşılaştığı tahakküm anlayışı, en küçük hâkimiyet alanına kadar bütün insani ilişkileri kapsar. Yeni devlette iktidar artık üstte bir yerde değil, bireylerin arasındadır. “Klasik dönemde iktidar aşkın bir adli-söylemsel kertede, aşkın bir devlette ikamet eder. Modern dönemde ise egemenlik toplumsalın kendisinde ikamet eder ve iktidar içkin bir halde 'toplumun kılcal damarları'nda dolaşıma girer; devlet artık üzerimizde değil, aramızdadır.”²³⁵ Tanrısal güce atıf yapmanın değersizleştiği bu dönemde, iktidarın aşkınlığı yerini seküler düzene bırakmıştır. Bürokratikleşmeyle birlikte yeni devlet anlayışı sürekli temas edebildiğimiz bir yapıya kavuşmuştur. Foucault’nun da belirttiği gibi yeni iktidarlar, çok sayıda bireyden oluşan yeni toplulukları denetim altına almaya, “işe yarar kılmaya” ve sisteme dâhil etmeye yönelik birtakım girişimlerde bulunurlar. Yönetilebilir bireyleri üretmeyi amaçlayan yeni anlayış, beden politikalarından, insanları ekonomik düzene dâhil etmekten ve itaatkâr bir toplum yaratmaya çalışan yollardan oluşmaktadır. “Normal” olmayı; itaatkâr, sisteme dâhil olan ve bireyselliğini bilen kişiler olarak tanımlayan anlayış, bunun dışında kalan işe yaramazları, boş gezenleri deli, suçlu vs. olarak mimleyerek hastanelere ya da hapisanelere kapatır. Tahakküm edemediğini anormal olarak görmeye, sisteme dâhil edemediğini gözetim altında tutmaya çalışan iktidarla birlikte deliliğin tedavi edilebilirliğinin keşfinin ve günümüzdeki hapisanelerin inşasının aynı tarihe denk gelmesi rastlantı değildir. Bu yeni tahakküm anlayışının gözetleme/gözetim altında tutma çabasının hastane ya da

²³⁴ Marshall Berman, *age.*, s. 24.

²³⁵ Scott Lash, *agb.*, s. 143.

hapishanelerle sınırlı olduğunu söyleyemeyiz. Her yerde olanı bilme arzusuyla bütün teknolojik imkânlarını seferber eden yeni iktidar anlayışı, gözetlemeyi birinci önceliği yapar. Bu yüzden Foucault açıkça “*Toplumumuz gösteri değil, gözetim toplumdur... Ne bir amfiteatr ne de bir sahnenin üzerindeyiz, bizler panoptik bir makine içindeyiz.*” der. Böylece yeni insan bir yandan özgürleşip demokratikleşirken bir yandan bunun sınırını çizen bir sisteme dâhil olmaya zorlanır. Ne kadar özgürleşeceği/modernleşeceği iktidar tarafından belli olan, bu sınırı aşınca anormal görülerek panoptikona sıkıştırılan bir insana dönüşür. Modern insanın en büyük paradoksu olan bu durum, kendiliği arttıkça toplumsal olarak sıkışmasına, modernliğin getirdiği imkânlardan faydalanmayı düşündükçe, modernliğin getirdiği tahakkümün sınırlarını zorlamasına sebep olur. Bu sıkışmadan çözümsüz antikahramanın doğması şaşırtıcı değildir.

Tahakkümle birlikte kapitalist ekonominin oluşturduğu rekabet ortamı modernliğin yeni insana yaşattığı bir diğer paradokstur. Kentlerin büyümesi, köyden kente göçün artmasıyla kentlerde yaşayan insan sayısının tahmin edilemez boyutlara ulaşması yeni iş imkânları yaratırken rekabeti de körükler. Müşteri kapmak için girilen rekabet, uzmanlaşmayı zorunlu kılar. Çünkü uzmanlaşan bireyin yerinden edilmesi, işsiz kalması, rekabetten zararlı çıkması daha zordur. Bu bakımdan modern insanın yaşadığı “*kent hayatı insanın hayatta kalmak için doğayla giriştiği mücadeleyi, insanlararası bir kazanç mücadelesine dönüştürmüştür.*”²³⁶ Doğayı saf dışı bırakan insan, birbiriyle çatışmaya başladığı rekabet dünyasında yaşamaya başlar. Artık rakibi afetler ya da doğaüstü canlılar değil, kendisi gibi olan insandır. Rakiplerinin tavırları üzerinden hareket etmeye başlayan birey, rekabetin dozu arttıkça makineleşir, insani vasıflarını feda eder. Piyasadan silinmenin modernliğin getirdiği bütün konfordan da mahrum olmak anlamına geldiği bu yaşam tarzında, insani özelliklerden vazgeçmek kolaylaşır. Çünkü kentte yaşamak, modanın takipçisi olmak, belli bir hayat standardını yakalamak, serbest piyasadaki rekabette kazanma becerisine bağlanır. Modernliğin imkânlarını kaybetmek istemeyen yeni insan da bu koşulları

²³⁶ Georg Simmel, *age.*, s. 98.

zorlayıp her şeylerini vererek bir alanda uzmanlaşmaya, bu sayede rakiplerini ekarte etmeye çalışırlar. Ancak antikahramanlar, bunu beceremezler. Onlar için rekabet hırsı önemsizdir. Onlar, toplumsal normların o kadar dışındadırlar ki rekabet edebilecekleri bir uzmanlık alanına gerek görmezler.

Modern dünyanın bir savaşlar dönemi olması, başta II. Dünya Savaşı olmak üzere bu savaşların Avrupa ile birlikte bütün dünyayı etkisi altına alması, bu çağın bir bunalım çağı olmasına sebep olmuştur. Savaşların uzun yıllar sürmesi ve biri biterken diğerinin başlaması insanların kendilerini sıkışmış hissetmelerine yol açmıştır. Yarımından endişe eden yeni insan, iktidarların tahakkümü, ekonomik hayatın rekabetçi düzeni, kent hayatının kargaşası, sürekli değişimi muştulayan modern istikrarsızlıkla birlikte bitmek bilmeyen savaşlarla, bunalım çağını en derinden hisseder. Savaşların ruhsal olarak verdiği zararlar savaşlardan daha uzun sürmüş, toplumsal bir karmaşaya sıkışan insanın hayatını daha da zorlaştırmıştır. Bu dönemde kendine, ülkesine ve çevresine karşı tavır almakta zorlanan insanı en iyi tanımlayan kavram yabancılaşma olur. Yabancılaşma sadece iş bölümünün sebep olduğu, kendi işinin dışında kalanları bilmeme hâli olmaktan çıkmış, bütün dünyaya karşı takınılan bir tavra dönüşmüştür.

Modern bireyin ve antikahramanın en önemli özelliklerinden olan yabancılaşmayı aşama aşama büyüyen bir tavır olarak görmeliyiz. Önce doğaya, sonra dünyaya/evrene, en sonda da hayatın bütününe karşı ortaya çıkan bir hâldir. Sekülerleşme, endüstrileşme ve teknolojik gelişmelerin; yani Aydınlanma ve Sanayi Devriminin bu konuda da başat rolü üstlendiğini söyleyebiliriz. Sekülerleşmeyle birlikte doğadan kopan ve ikinci bir doğayı endüstrileşmeyle yaratan insanın önce epik dünyada en fazla önem atfettiği doğayla, daha sonra da teknolojik gelişmelerle içinde yaşadığı dünyayla olan bağının yeniden şekillenmesi yabancılaşmayı doğurmuştur. Modern insanın en büyük sarsıntılarının sonucu olan yabancılaşma, yeni insanı tanımlayan en önemli özelliklerdendir.

Doğaya yabancılaşma, epik dünyanın kodlarının yıkılmasıyla mümkün olmuştur. Moderniteyle birlikte tanrısallığın büyüünün bozulması, insanların her şeyin çözümünü doğada ya da doğaüstü güçlerde aramaktan alıkoymuştur. Modern insan doğayı çözüm yeri olarak görmekten vazgeçmiş, doğayı çözülebilecek, kendi çıkarlarına uydurulabilecek bir düzen olarak görmeye başlamıştır. Epik dünyada doğanın gücüne teslim olan insan, artık doğayı kendi öz gücüyle teslim alabilecek bir konuma yükselmiştir. Özellikle teknolojinin gelişmesi ve endüstrileşmeyle birlikte doğa kullanılabilir bir hammadde olarak görülmüş, kontrol edilebilir, hâkim olunabilir bir yapıya indirgenmiştir. Lukacs, Tanrıların sessizliğe gömüldüğünden ve bilmecelerinin adaklarla ya da dillerin esrik kaymasıyla çözülememesinden bahsederken bu dönüşüme dikkat çekmiştir.²³⁷ Doğaüstü güçlerin ve onların “bilmecelerinin” artık bilinen yollarla çözülememesi insanı kendine döndürmüş, çözümü benliğinde aramasına sebep olmuştur. Böylece “*içsellik ve serüven birbirinden ebediyen ayrılmıştır.*”²³⁸ Modernite öncesi kahramanlarda başat rolü oynayan doğanın ve doğaüstü güçlerin yardımlarının anlatının tamamen dışına çıkması bu yabancılaşma sayesinde olur. Modern kahraman için doğa, alelade bir görüntüden ibarettir.

Doğaya ve doğaüstü güçlerin sunduğu çözümlere yabancılaşan insan için ilk aşamada yabancılaşma istenilen bir şeydir.²³⁹ Modernliğin, sekülerleşmenin gereği olarak insanın kendisine/yaşadığı dünyasına geçiş olduğu düşünülürse, eski anlayışa yabancılaşmanın bu dönüşümün sağlayıcısı olduğu anlaşılabilir. Hem yaşam tarzı hem de inanç sistemini değiştirmek için ona yabancılaşmak, ondan medet ummamak gereklidir. Bu yüzden dönüşümün başında yeninin ortaya çıkabilmesi için eski olana yabancılaşma şarttır. Ancak başta istenilen bir şey olan yabancılaşmayla birlikte insanın doğadan kopup ikinci bir doğayı yarattığını ve hayatını bununla sınırlandırdığını söyleyebiliriz. Bu, insan ilişkilerini temel alan ve bütün çözümlerin/sorunların burada ortaya çıktığı toplumsal düzendir. İnsanlar artık

²³⁷ Georg Lukacs, *age.*, s. 72-73.

²³⁸ Georg Lukacs, *age.*, s. 73.

²³⁹ Ian Watt, *Romanın Yükselişi*, çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007, s. 153.

kendilerinin dışında bir çözüm merkezi görmezler. Bilmeceleri meydana getirenler de çözümlerin arandığı yer de insanların birbiriyle olan ilişkisidir. İkinci doğa insan ilişkileri olmuştur. Ancak diğer birçok modern unsur gibi bu tavrın da zamanla aşırılaştığını ve kontrol edilemez hâle geldiğini görmek gerekir. Kendine ve yaşadığı dünyaya dönen bireyin kendi eliyle yarattığı ve ikinci doğa denilen insan ilişkilerinin bir yuva değil, hapishaneye dönüşmesi modernitenin en önemli sonuçlarından. Doğaya ve doğaüstü güçlere olan inancın kaybolması, yerine konan ikinci doğanın da çözümlerinin sınırlılığı, insanın kendi yarattığı düzene de yabancılaşmasına sebep olmuş, kaçacak yeni bir düzen kuramamasının bunaltısına ya da yabancılaşmanın sürekli bir hale dönüşmesine yol açmıştır.

Yabancılaşmanın doğadan sonraki ikinci aşaması dünyaya yabancılaşmadır. Teknolojik gelişmelerle mümkün olan bu durum, insanın evrenin sınırlarını keşfetmeye çalışması ve kendini evrende küçücük bir nokta olarak görmesiyle meydana gelmiştir. Tanrıların yerine araçsal akli koyan insan, aklın alabileceğinin çok ötesinde bir evrenle karşılaşınca yaşadığı dünyaya yabancılaşmıştır. Her şeyin doğaüstü güçlerle çözüldüğü anlayıştan yeryüzüne inen insan, evreni keşfetmeye başladıkça yeryüzüne olan mahkûmiyetinden kurtulacağını düşünür.²⁴⁰ Uçsuz bucaksız evrenin keşfi, insanın kendi yaşadığı ve sınırlarını ancak tahayyül ettiği dünya algısını alt üst eder. Dünya, yeni keşfedilen evrende küçücük bir noktadır. Bu yeni algı insanı dünyasına yabancılaştırır. Başka bir deyişle dünyaya yabancılaşma, yeni keşiflerle yeryüzünün, teleskopun icadından sonra da yer kürenin dışında bir evrenin varlığıyla gerçekleşir. Kendi dünyasının bütün dünyada, bütün dünyanın da evrende sadece bir nokta olduğunu gören insan, bu görüntüyü sağlayacak yeteneğine hayret ederken, kendi ufaklığının da farkına varır. Bu sonuç moderniteye uygun olarak hem kapasiteyi hem de kapasitesizliği göstererek çelişkili bir durum yaratır.

²⁴⁰ Hannah Arendt, Rus bilimcilerinden birinin mezar taşına kazınmış şu satırı alıntılar: “*insanlık sonsuza dek yeryüzüne bağlı kalmayacaktır.*” Hannah Arendt, *İnsanlık Durumu*, çev. Bahadır Sina Şener, İletişim Yayınları, İstanbul 1994, s. 10.

Dünyaya yabancılaşmanın teknolojiyle alakalı bir diğer boyutu da mesafe algısındaki değişimdir. Teknolojik gelişmelerle artık uzağın yakın olduğu dünyada mesafelerin ortadan kalktığına şahit oluruz. Ancak yaşam koşullarındaki değişimle birlikte yakındakine olan mesafe artar. Kilometrelerce uzakta olana bir “tık”la ulaşabilirken aynı şehirde yaşayıp aynı ulaşım araçlarıyla karşılıklı seyahat ettiklerimiz görme eşliğimize ulaşamaz. Uzaktaki yakınlaşırken yakındaki uzaklaşır. Mesafe algısı artık farklı bir dünyada yaşadığımızı, yakın-uzak ilişkisinin fiziki mesafeyle değil, teknolojik imkânlarla ölçüldüğünü gösterir. Artık dünya, yabancı olduğumuz ve uyum sağlamakta zorlandığımız (ya da antikahramanda görüldüğü gibi sağlayamadığımız) başka bir yerdir.

İnsanın dünyaya yabancılaşması, onu yaşama yabancılaşmasına götürür. Yaşadığı yer olan dünyanın anlamını yitirmesi ya da kendisinin hızına yetişemediği şekilde değişmesi, onu bir anda çaresiz bırakır. Açıklanamazlık ve anlaşılabilirlik, en kötü açıklamadan bile daha kötüdür. Ancak yeni dünya yeni açıklamalar getirmektense eskileri de yıkarak yerlerini tam bir boşluğa bırakır. Bu yüzden “[k]ötü nedenlerle de açıklansa, açıklanabilen bir dünya, dost bir dünyadır. Ama, tersine, birdenbire düşlerden, ışıklardan yoksun kalmış bir dünyada, kendini yabancı bulur insan. Yitirilmiş bir yurdun anısından ya da adanmış bir toprağın umudundan yoksun olduğu için, bu sürgünlük çaresizdir. İnsanla yaşamı, oyuncuyla dekoru arasındaki bu kopma, uyumsuzluk duygusunun ta kendisidir.”²⁴¹ Uyumsuzluğun artması, insanı yaşadığı cenneti yitirmiş hissine kaptırır. Modernite öncesi alışkanlıkla bakılan bütün dünya bambaşka bir yere dönüşür, anlaşılabilirlik maskesini yitirir. Bizi antikahramana götüren bu yolda,

“Bir derece daha aşağı inildi mi, yabancılık başlayıverir; dünyanın ‘yoğun’ olduğunu farketmek, bir taşın ne derece yabancı, bizce kavranılmaz olduğunu, doğanın, bir görünümün bizi ne büyük bir güçle yoksayabileceğini sezinlemek. Her güzelliğin dibinde insana aykırı bir şey yatar ve bu tepeler, gözyüzünün bu tatlılığı, bu

²⁴¹ Albert Camus, *Sisyphos Söyleni*, çev. Tahsin Yücel, 2. bs., Adam Yayınları, İstanbul 1988, s. 16.

ağaç dizileri kendilerine yüklediğimiz düşsel anlamı hemen o dakikada yitiriverirler, yitirilmiş bir cennet kadar uzaktırlar bundan böyle. Bin yıllar ötesinden dünyanın temel düşmanlığı yükselir bize doğru. Yüzyıllar boyunca onda yalnız kendisine önceden verdiğimiz biçimleri, çizgileri anlamış olduğumuza göre, bundan böyle bu yapmacıklığı sürdürmeye gücümüz yetmediğine göre, bir saniye için onu anlamaz oluruz. Yeniden kendi kendisi olduğuna göre, dünya bizce anlaşılmaz olur. Alışkanlıkla maskelenmiş bu dekorlar ne iseler gene o olurlar. Uzaklaşmalar bizden.”²⁴²

Onlar bizden uzaklaştıkça biz de onlara yabancılaşırız, Camus'nün deyiimiyle uyumsuzlaşırız.

Yabancılaşmanın son noktası ekonomik yabancılaşmadır. Marx ekonomik olarak yabancılaşmayı dört boyutta ele alır. Bunlar insanın kendi üretici etkinliğiyle, ürünüyle, diğer insanlarla ve türüyle ilişkisidir.²⁴³ Marx tamamıyla kapitalist ekonomik düzene bağladığı yabancılaşmanın dört koldan da gerçekleştiğini savunur.²⁴⁴ İnsan ilk olarak işinden kopar. Neyi nasıl yapacağına karar vermede hiçbir rolü yoktur. Her şey düzen tarafından ayarlanmıştır. İkinci olarak ürettiği şeyden kopar. Ürettiği şeyin ne son hâlinin nasıl olacağı, nerede kullanılacağı ve kimin kullanacağı üzerinde hiçbir denetimi yoktur. Üçüncü olarak daha önce de bahsettiğimiz rekabet ve sınıfsal düşmanlıklar yüzünden insan diğer insanlara yabancılaşır. Ekonomik düzenin telkin ettiği rekabetçi ortam buradaki sorumludur. Bu durum son olarak insanı kendi türüne de yabancılaştırır.²⁴⁵ Ancak bu tahmin edilen ve sürdürülen bir durumdur. Bu yabancılaşma çeşitlerinin farkına varmak insanı

²⁴² Albert Camus, *age.*, s. 13-14.

²⁴³ Bertell Ollman, *Yabancılaşma*, çev. Ayşegül Kars, Yordam Kitap Yayınları, İstanbul 2012, s. 221.

²⁴⁴ Marx her ne kadar burjuvazi öncesi düzende de yabancılaşma olduğunu ancak bu dönemdeki kadar sert ve katı olmadığını söyleyip kapitalist düzenle birlikte yabancılaşmanın yıkıcı etkilerinin biteceğini savunsa da René Girard, buna karşı çıkar. Komünist düzenle yönetilen ülkeleri örnek olarak alan Girard, yabancılaşmanın ve sınıfsal çatışmaların onlarda da olduğunu göstererek, yabancılaşmanın kapitalizmle sınırlandırılmayacağını vurgular. Gerçekten de bizim burada saydığımız diğer noktalarla birlikte düşünüldüğünde ekonomik sistemin yabancılaşmanın önemli bir sebebi olduğunu ancak tek sebebi olmadığını görebiliriz. (Detaylı bilgi için bk. René Girard, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, çev. Arzu Etensel İldem, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 182).

²⁴⁵ Bertell Ollman, *age.*, s. 217.

makineleştirep insani özelliklerinden yoksun bıraksa da düzenin devamı buna bağlıdır. Kapitalist düzenin daha iyisini sunması beklenemez. Başka bir deyişle “[k]apitalist üretim sadece yabancılaşmış işçiyle yoluna devam edebilir ve işçilerin bu durumunu sürekli kılan da bu aynılaştırmış eylemlerdir.”²⁴⁶

Birçok kez vurgulandığı gibi insan yabancılaştıkça insani özelliklerini kaybeder. Çağımızda teknolojik gelişmeler, ekonomik düzen, kent yaşamı ve yaşam tarzının sebep olduğu ve hiç kimsenin dışında kalamadığı yabancılaşma yüzünden yeni insan dediğimiz birey bir soyutlamadan ibaret kalma tehlikesiyle karşı karşıyadır. İnsana özgü olan her şeyle bağını yitirdiğinde “[k]endisine farksız gelen nesnelere üzerinde, insani farklılıklarını ve sevecenliğini yitirmiş insanlar arasında, farklılaşmamış bir iş yapmaya indirgenmiş”²⁴⁷ bir şekilde yaşamaya zorlanacaktır. Yeni insanla birlikte dünya algısı da benzer bir şekilde yitip gidecek, darmadağın olacaktır. Başka bir deyişle “Bay Sermaye ile Bayan Toprağın hem toplumsal kişiler hem de sırf şeyler olarak hayalet gezintisine çıktıkları bu dünya, büyü, çarpıtılmış ve tepe taklak edilmiş bir dünyadır.”²⁴⁸ Bu dünyadan sorumlu olan ekonomik şartlar, yeni yaşam ve dünya algısıdır. Bunların sonucunda oluşan “yabancılaşma, balyozla kırılan bir fındıktan geriye kalandır. İnsanın parçaları -etkinlikler, ürünler ve insanlar arasındaki zorunlu değişim anlamında- her yere dağılmıştır ve bu parçalardan oluşacak birlik tanınamayacak durumdadır.”²⁴⁹

Yeni düzenin yarattığı yeni birey de edebiyata antikahraman olarak yansımış, sekülerleşme, bireycilik ve özgürlükle gelişen demokrasilerdeki iktidarların tahakkümü, teknolojik gelişmeler ve ekonomik düzenin sebep olduğu yabancılaşmayla kendine sıkışan birey artık kahramanlık sergileyecek bir figür olmaktan çıkmıştır. Modernitenin bir girdaba dönmesiyle bu girdapta salınan, hareket etme imkânını yitiren yeni insanın keşfettiği bireysellik bir çıkmaza dönüşmüş, onu

²⁴⁶ Bertell Ollman, *age.*, s. 289.

²⁴⁷ Bertell Ollman, *age.*, s. 218.

²⁴⁸ Bertell Ollman, *age.*, s. 309.

²⁴⁹ Bertell Ollman, *age.*, s. 317.

eylemsizleştirerek kahramanlıktan uzaklaştırmıştır. Bu bağlamda antikahraman olduğunun bilincinde olan yeni insan tipi anlatılarda kendine yer bulmuştur.

2.2.4. Yeni Ruh Hâli: Keşfedilmiş Lanet

Modernitenin dış dünyadaki değişimleriyle birlikte insanın iç dünyasında da yeni keşiflere sebep olduğunu söylemek gerekir. Yeniden inşa edilen bireyin ruh hâli de yeni incelemelere tabi tutularak araştırılır. Böylece modern bireyin tüm yönleriyle ortaya konması amaçlanır. Modernitenin bilimsel gelişmelere verdiği önem ışığında özellikle bilinç ve bilinçdışının tanımı, Jung ile birlikte ortaya konan kolektif ve bireysel bilinçdışı anlayışı ile arketipler meselesi yeni insanın iç dünyasını anlama girişimleri olarak görülmelidir. Onunla birlikte keşfedilen ve insanı anlayıp tedavi etmeyi amaçlayan bu tabirlerin modern zamanın kahramanı olan antikahramanlar için zamanla birer “lanete” dönüştüğünü söylemek gerekir. Bu bakımdan modernitenin bireyin iç dünyasıyla ilgili keşifleri, antikahramanı da hazırlayan koşulları tarif eder.

16 ve 17. yüzyıllarda bir bilim dalı olarak ortaya çıkan ve moderniteyle birlikte gelişen psikoloji, sadece duyuyla elde edilen bilgilere odaklanmıştır. Ancak 19. yüzyıldan itibaren bilinç araştırmaları bilinçdışına kaymış, Freud’un bütün alanı etkileyen çalışmalarından sonra özellikle Jung’la birlikte bilinçdışı, bizim de antikahramanlarda sıklıkla göreceğimiz şekilde tanımlanmıştır. Jung’a göre bilinç, “*dış dünyayı ve dış dünyayla bağlantıları olan kişinin kendini algılaması ve tanınması demektir... İnsanın kendini dış dünyayla olan ilişkileri çerçevesi içinde görmesi, kendini çevresinin içinde tanınmasıdır.*”²⁵⁰ Bu yüzden bilinç, “*kişinin doğrudan farkında olduğu ve tanıdığı bir zihin parçasıdır. Yaşamın ilk döneminde, belki de doğum öncesinde belirmeye başlar.*”²⁵¹ İnsan bilinçlendikçe bireyselleşir. Modernitenin en önemli vaatlerinden biri olan bireyselleşmeyi sağlaması bilinci inceleyen çalışmaları arttırmıştır. Jung bilinci, insanın dış dünyayı ve kendisini

²⁵⁰ Carl Gustav Jung, “Bilinç ve Bilinçdışının İşlevi ve Yapısı”, *Carl Gustav Jung*, haz. Ender Gürol, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, s. 23.

²⁵¹ Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, 8. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul 1998, s. 172.

tanınması olarak vurguladıktan sonra bilinçdışının tanımını yapar. Ona göre bilinçdışı genellikle gizli kalmış istekleri, korkuları ve yaşanan travmatik anıları barındırır. Hayatımızı sürdürebilmek için yaşanan travmaları unuttur ve hiçbir şekilde bunlara ulaşamayız. Bilince gelmeyen bütün olayların biriktiği bilinçdışı, ancak rüyalarla, özel yöntemlerle ya da gün içindeki bir olayla birlikte ansızın ortaya çıkar. Bilinçdışı, bilinçte olanlara göre engin bir okyanus gibidir. Başı sonu belirsiz, hep bilinmez olarak kalabilecek bir alandır. Jung bilinçdışını okyanusa, bilinci de üstünde yüzen bir kara parçasına benzetirken bu enginliği vurgular: “*Bilinç, niteliği bakımından yüzeydeki bir tarladır, tam bir sürekliliği olan geniş bir okyanus gibi derinliklere uzanan bilinçdışı üstünde yüzen bir üst tabakadır.*”²⁵²

Jung’a göre bu kadar büyük olan bilinçdışının iki türü vardır: Bireysel ve kolektif. Bireysel bilinçdışı, insanın kendisinin yaşayıp bilincin dışına ittiği şeylerden ibarettir. Kişi farkına varmasa bile kişiye özgüdür. Kolektif bilinçdışı ise insanlığın başlangıcından itibaren biriken, herkeste olabilen, uluslara göre farklılar gösterse de kapsayıcılığı bireyi aşan bir alandır. Hiç farkında olmadan uyduğumuz kurallar ya da davranış biçimlerinin sebebi bu kalıtsal bilinçdışıdır.

Jung, mitlere kadar götürdüğü kolektif bilinçdışının oluşmasında etkili olan parametreleri arketipler olarak adlandırır. Annelik duygusunu oluşturan arketipin anne arketipi, kahramanlık algısını meydana getiren kahraman arketipi, benliği belirleyen ben arketipi vb. gibi birçok arketipi sıralar.²⁵³

Jung’un saydığı arketiplerden ikisiyle antikahramanın ilişkisi, onun varoluş koşullarını açıklar. Bunlardan ilki persona, ikincisi gölge arketipidir. Jung, personayı insanın kendisi olmayan bir karakteri yaşaması anlamında kullanır. Toplumun onayını kazanmak için takılan maskeye persona der. Bir insanın toplumsal düzene uyum sağlamak için değişik durumlarda takındığı tavidir. Gölge arketipi ise ruh hâlinin

²⁵² Carl Gustav Jung, agb., s. 22.

²⁵³ Detaylı bilgi için bk. Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, çev. Zehra Aksu Yılmaz, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2005, 143 s.

eksik kalmış ya da egoyla bütünleşememiş zayıf yönlerini teşkil eder. Gölge personanın zıddıdır. Biz olmayan yanımızdır. İlkel, dizginlenemeyen hayvansı tarafımızdır. Büyücü ya da şeytanla sembolize edilen gölge arketipi, bireyin karanlık yanıdır. Sıradan biri, persona arketipini uygulayıp maskeler takarak topluma uyum sağlar. Gölge arketipini ise bilerek, yani onun farkında olarak ama olabildiğince bastırarak yaşar. Antikahraman için ise bu süreç tam tersidir. Modernitenin ruh hâliyle alakalı olan bilinçdışı keşfi ve onun işlevlerini antikahramanlar olumluya çeviremezler.

Persona arketipine uyarak toplumsal görevlerini yerine getiremeyen ve topluma uyum sağlayamayan antikahramanlar, “içimizdeki şeytan” olarak tabir edilen karanlık yönlerinin esiri olurlar. Sonraki bölümde, örnekleriyle göreceğimiz gibi, antikahramanların neredeyse hepsi, içlerinden gelen ve tanımlayamadıkları seslerin arasında kaybolurlar. Kendilerine ait olduğunu kabul edemedikleri bu seslerle uğraşırken toplumsal düzene iyice yabancılaşarak bedenlerindeki yeraltına, yani zihinlerine gömülürler. Bir yandan yeni kentin arka sokaklarında yeraltını fiziksel olarak deneyimlerken diğer yandan ruh dünyalarında onları sürekli rahatsız eden bireysel ve kolektif bilinçdışındaki komplekslerle ve gölge benlikleriyle mücadele ederler. Ancak bu mücadeleyi kazanacak eylemlilikleri ya da gölge benliklerinin zaferini kabul edecek tecrübeleri olmadığı için, moderniteyle birlikte psikolojinin gelişmesiyle ortaya atılan yeni ruh hâli antikahramanların “keşfedilmiş lanetleri” olur. Çoğu antikahramanın delirmesine ya da intihar etmesine zihinlerindeki bu sesler sebep olur. Özellikle geçmişte yaşadıkları ya da toplumsal olaylarla şekillenen rahatsız edici anlar, onların bilinçdışından sürekli bilince çıkmaya çalışır. Duydukları sesler, bu geçmişin izleridir. Ancak onlar bu seslerle baş edemeyerek çözümsüz kalırlar.

Jung da “*evrenin yıkımı ile ilgili kıyamet imgeleriyle dolu bir çağda*” gizli psikozların olabileceğini söyleyerek, dıştan normal insan tavrı sergileyen ama içlerinde fırtınalar kopan antikahramanları işaret etmiş gibidir.²⁵⁴ Moderniteyle

²⁵⁴ Carl Gustav Jung, *Keşfedilmemiş Benlik*, çev. Canan Ener Sılay, İlhan Yayınevi, İstanbul 1999, s. 45.

kurulan ulus devletin insanı baskıladığını, tahakküm altına aldığını söyledikten sonra modern bireyin yeni düzenin kölesi olduğunu vurgular. Modern birey, dinin baskısını geri plana iterken devletin baskısına girmiştir. Sistemin çarkları arasında ezilirken topluma uyum sağlamaya çalışarak iyice köleleşmiştir. Antikahraman ise bu düzene ayak uyduramayarak ötekileşir. Dışarıklı olur. Ancak o da tam çözülemeyen ruh hâlinin boyunduruğundan kurtulamaz. Toplumsal düzene katılmayarak başkaldırır da içinde keşfettiği “lanete” yenilir. Onun etkisi altında iyice büyük bir kaosa sürüklenir. Böylece modernitenin insanın dışı gibi içini de anlayarak değiştirme çabası antikahramanda olumsuz bir keşfe dönüşmüştür.

Antikahramanın içinde keşfettiği lanet yani geleneksel kahramanlarda olmayan bireysel ve kolektif bilinçdışıyla mücadele edememe hâli, zihnindeki seslere boyun eğmesine sebep olur. Modernitenin dayattığı yeni yaşam pratiklerinin yansıması olan koşullarla birlikte bilinçdışıyla da uğraşmak zorunda kalan antikahraman, yeni ruh hâlinin kurbanı olur. İçinde büyüyen sesleri fark etmekten öteye gidemez. Diğer insanların taktığı maskelere ayak uyduramaz. Bu durum onun yıkımının bir başka sebebi olur.

Modernitenin antikahramanı yaratan sonuçlarını bu şekilde sıraladıktan sonra doğrudan antikahramana odaklanarak modernitenin anlatı kişilerini dönüştürdüğü karakteri örneklerle görebiliriz.

2.3. Modernitenin Kahramanı: Antikahraman

Mitik ve epik dönemlerde olduğu gibi modern dönem de kendi kahramanını ortaya çıkarmıştır. Ancak bu “kahraman”, önceki dönemlerde olduğu gibi kahramanlaşmak ve toplumunu ileri taşımak gayesinde olmayan, modernitenin getirdiği baskılara cevap bulmakta bile zorlanan ve modern dünyada sıkışmış olan antikahramandır.²⁵⁵ Bilindiği üzere modernite öncesi kahramanı ya topluma önderlik

²⁵⁵ Antik Yunan’da da antikahraman olarak görülebilecek karakterler vardır ancak onlar toplum dışına atılarak yok edilir. Oysa modern toplumlarda toplumsal düzen dışında kalma şansı olmadığından

eden ve insanlara rol model olan kişi ya da ona özenen, onun gibi olmaya çalışandır. Toplumuna önderlik edebilmek için idealist, cesur ve fedakârdır. Gerektiğinde kendi hayatından vazgeçebilecek kadar halkını düşünür. Tek amacı halkını içinde bulunduğu zor durumdan kurtarmak ve ileriye taşımaktır. Modernitenin “kahramanı” olan antikahraman ise bu kalıbın tamamen dışındadır. Antikahraman; idealizm, cesaret, soyluluk, tahammül ve fedakârlık gibi klasik “kahraman” özelliklerinden yoksun karakterdir.

Antikahraman adından da anlaşılacağı üzere kahraman olmayandır. Hatta kahramanın özelliklerini bilinçli bir şekilde reddeden, onda olmayan özellikleri yansıtan bir anlatı kişisidir. Antikahraman, modernitenin sonucunda yaygınlık kazansa da kökleri Antik Yunan’a kadar uzanır. Ancak hâkim karakter hâline gelmesi moderniteyle olur. Türk romanında da özellikle II. Dünya Savaşı’ndan sonra çoksesliliğin ortaya çıkması ve modernitenin kurumsallaşmasıyla birlikte yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Modernitenin vadettiği özgür, bireysel ve eşit hayatın yerini kapitalist ekonomiye ve çok çalışmaya dayalı tahakküm edici bir hayatın alması, bireylerin bu düzene yabancılaşmasına sebep olur. Modernite projesi başarısız oldukça hayattaki belirsizlik ve hızlı değişimler, bireylerin başa çıkamayacağı bir hâl alır. Bu durum çaresiz, yalnız, aciz, amaçsız, hedeflerinden yoksun, kendini sınırlanmış hisseden, ötekilerine karşı acımasız ve yabancılaşmış antikahramanın doğuş koşullarını ortaya çıkarır. Antikahraman modernitenin belirsizliğine bir cevap olur.²⁵⁶ Ancak bu cevap içerisinde çözüm barındırmaz. Sorun yumağını çözecek bir yol göstermekten acizdir. Bu çağda antikahramanlar sıradan insandan daha fazla bir başınadırlar. Yalnızlıkları ve izole halleri doğru davranış kalıpları geliştirmelerini engeller. Çünkü etraflarında kıyas yapabilecekleri kimse yoktur.²⁵⁷ Bu karşılaşmadan sürekli kaçınmaları da içinde buldukları kaosu genişletmelerine neden olur. Kaos

sisteme adapte olmayanlar marjinalleşseler de hep sistemin içinde kalırlar. Bu durum antikahramanın toplum için, toplumun da antikahraman için çözümü imkânsız birer sorun olarak kalmasına sebep olur.

²⁵⁶ Shadi Neimneh, “The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal”, *Mosaic* 46/4, December 2013, s. 75.

²⁵⁷ Zübeyde Şenderin, “Yusuf Atılgan’ın Canistan Adlı Romanında Bir Anti-Kahraman: Selim”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, S. 7, 2010, s. 141.

ortamı sınırlarını genişlettikçe antikahraman da modernite öncesi kahramanlarının özelliklerinden hızlıca uzaklaşır.

Modern öncesi dönemin kahramanı zaafardan azade iken antikahraman insani zaafaları olan ve bunlarla mücadele edemeyen ya da etmeyi reddeden kişidir. Antikahraman kendi zaafalarına o kadar gömülmüştür ki onlarla uğraşmaktan dış dünyayla iletişime geçemez. Kahraman ne kadar dışa dönükse o kadar içe dönüktür. Ne içindeki ne de dışındaki sorunları çözebilir. Bu yönüyle topluma rol model olmanın çok gerisindedir.

Kahraman, toplumsal çıkarları ön plana alan, kendisinden fedakârlık yapabilen, ahlaklı olmak ve doğruyu bulmak için mücadele eden bir kahraman modelinin temsil ederken, antikahraman kendini odağa yerleştiren, doğruyu bulmak ya da ahlaki açıdan doğru davranmak gibi bir derdi olmayan, hem kahramana hem de kötü karakterlere has özellikleri bünyesinde barındırabilen, geleneksel değerlere uymayan bir karaktere sahiptir. Herhangi bir özelliğini ileriye taşıma gibi bir gayesi yoktur. Hep araftadır. Neyin doğru ya da neyin yanlış olduğuna kahraman gibi karar veremez. İyinin de kötünün de tarafında değildir. İkisinin arasında bir sarkaç gibi iki yöne de gidip gelerek yaşar. Bu durum da onun bir girdabın içinde dönüp durduğunu gösterir.

Kahramanın topluma örnek olma çabasının tam karşısında duran antikahraman, aslında içinde yaşadığı modern topluma bir başkaldırının sembolü olarak görülebilir. Kahraman, toplumunu kurtarmak için girişimde bulunurken, antikahraman kendisini dışlayan topluma uyum sağlamayarak ondan kendince intikam alır. Bu sebeple antikahraman modernitenin getirdiği değerlere karşı çıkışın göstergesidir. Nurdan Gürbilek, “*Edebiyatta kötü çocukluk çoğu zaman ortalama olana, ölçülülüğe ve sağduyuya verilmiş bir tepkidir.*” derken, antikahramanın modern

sınırlara karşı çıkış anlamına geldiğini belirtmektedir.²⁵⁸ Fakat antikahramanın başkaldırısı kendisiyle sınırlı kalır. Kahramanın yarattığı toplumsal etkiyi meydana getirmekten uzaktır. Modernitenin dayatmalarını yerine getirmeyerek giriştiği karşı çıkış kendisini aşip kitlelere ulaşmaz. Kimsenin farkına varmadığı başlangıç noktasında kalır.

Kahraman tek çizgide hep ileri doğru gidip toplumunu da peşinden ilerletirken, antikahramanın bir girdabın içinde sürüklendiğini söyleyebiliriz. Kahraman net olmanın ve belirli bir hedefe zafere ulaşacak bir yoldan gitmenin sembolüysen antikahraman bunun tam tersidir. Onda netlik yoktur, çelişkilerle yaşar. Modernitenin bir paradoks ve çelişkiler çağı olduğunu düşündüğümüzde moderniteyle birlikte en yaygın konuma yükselen antikahramanın da bu şekilde çelişkileri barındırmasını doğal karşılamamız gerekir. Çünkü antikahramanlar, içine doğdukları modernitenin yeni ruh hâlini bir “lanet” şeklinde yaşarlar. Kendisinden beklenenle zihnindekilerin çakışması, antikahramanın çelişkili bir karaktere sahip olmasına sebep olur. Nurdan Gürbilek, “alçak adam” olarak tabir ettiği antikahramanı tanımlarken *“Prometheus'vari bir başkaldırının ihtişamından yoksun olduğu için, şeytani olan ile kölece olanın kesiştiği imkânsız alanda yer aldığı için, romantik bir canavarın imkânsızlığını temsil ettiği için, bilinci uzlaşmaz arzu ve yasakların yankılandığı bir yer olduğu için, orada hem canavarın hem başarılı vatandaşın hem de çaresizce aç parazitin sesleri birbirine karışıyordu.”* diyerek onun çelişkiler içerisinde kaldığını vurgular.²⁵⁹ Yaşadığı çelişkilerle mücadele edemeyen antikahraman, içinde keşfettiği seslerin kurbanı olur.

Antikahramanın modernite girdabının içerisinde sürekli debelenmesi ama çıkış yolunu bulamaması en büyük azabıdır. Modernitenin kurbanı olarak görülmesi de bu sebeptir. Bu yönüyle, antikahraman, modern toplum için oldukça gerçekçidir. Modernitenin bütün ağlarını tecrübe edebilme kapasitesine sahip olsa da onlarla baş

²⁵⁸ Nurdan Gürbilek, “Kötü Çocuk Türk I”, *Kötü Çocuk Türk*, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 79.

²⁵⁹ Nurdan Gürbilek, *age.*, s. 85.

edebilecek enerjiden yoksundur. Onun eksikliklerinin olması modern çağın gerçekliklerinden biri olmasını değiştirmez. Lermantov da, ilk antikahraman romanı sayılabilecek eseri *Zamanımızın Bir Kahramanı* adlı romanının ön sözünde antikahramanın yaşadıkları dünyanın gerçekliği olduğunu söyler:

“Zamanımızın Bir Kahramanı tam bir portredir, ama yalnızca bir kişinin portresi değil: Kuşağımızın, tamamen gelişmiş kusurlarıyla birlikte oluşturulmuş bir portresi. Gene, bir insanın bu denli kötü olamayacağını söyleyeceksiniz, o zaman ben de şöyle karşılık vereceğim size: Bütün o trajik, romantik zorbaların varlığına inanmıştınız, Peçorin’in gerçek olduğuna neden inanmıyorsunuz şimdi? Çok daha korkunç, çok daha çirkin uydurma öykü kahramanlarından hoşlanıyordunuz, peki gene uydurma bir öykü karamanı olan bu kişiye neden böylesine acımasızsınız? Onda sizin istediğinizden daha çok gerçek payı olduğu için mi acaba?”

Ahlak kavramının ondan pek bir şey kazanamayacağını mı söyleyeceksiniz? Bağışlayın. Tatlılarla yeterince beslediler insanlarımızı. Bu nedenle mideleri bile bozuldu: Acı ilaçlar, katı gerçekler gerekli onlara şimdi.”²⁶⁰

Görüldüğü gibi Lermontov, okuyucunun antikahramanlara alışkın olmadığını düşünerek yazdığı ön sözde hem antikahramanını açıklama ve savunma gereği hissetmiş hem de antikahramanın gerçekçiliğine vurgu yapmıştır. Modern zamanların yansıması olan antikahramanın gerçekçiliğine yapılan bu vurgu daha sonraki örneklerle iyice sağlamlaşmış bir teze dönüşecektir.

Antikahramanlar, kayıtsız bir dünyada nedensizce yaşarlar. Joseph Campbell’in mitin ve mitik sembollerin gücünü yitirdiğini söylediği modernitede kahramanlar, *“hiçbir yolun ya da yönün belli olmadığı bir çölde dönüp durmaktadır.”* Metafor olarak çölün seçilmesi tesadüfi değildir. Çünkü [ç]ölde yol belli değildir. Yol

²⁶⁰ M. Y. Lermontov, *Zamanımızın Bir Kahramanı*, çev. Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 38.

diye belirlenebilecek her rota rüzgarın esmesiyle bir anda değişebilir çünkü. Ne bir açılmış yol, ne önceden gidenlerin izleri vardır. Sadece kum. Böylelikle kişi kendi geçtiği yolu dahi tanıyamaz hale gelir. Şu tepe önceki tepeye benzer, bu serap dünkü seraba. Aynı yerde dönüp durmadığının garantisi yoktur çölde. Post-modern kahramanın serüveni de çöldeki sonsuz tekrara (eternal recurrence) benzemektedir. Ancak bu öyle bir tekrardır ki her seferinde yenilenerek devam eder. Hiçbir an bir öncekinin aynısı değildir kısacası.”²⁶¹

Sisyphos söylencesindeki gibi sürekli tekrarlanan bir düzende var olurlar. Reformla birlikte gelişen sekülerleşmeyle Tanrıyı ve geleneği reddeden modernitenin kahramanının çölde rol modeli olmadan tek başına yürümesi tahmin edilebilecek bir sonuçtur.

Yaşadıkları dünyanın bilincinde olan antikahramanlar, bu dünyaya karşı bir çözüm üretemeyen, direnemeyen hatta eyleme dahi geçemeyen karakterlerdir. Eylemsizlik özellikle ilk antikahramanların belirleyici özelliğidir. Modernitenin hız ve harekete geçmeyi temel düsturu saydığını düşünürsek, antikahramanların bu iki ilkeyi uygulamayarak modern toplumun parçası olmanın gerekliliklerini yerine getirmemeyi tercih ettiklerini söyleyebiliriz. Modernite öncesi kahramanın temel özelliği olan eylemliliğin antikahramanda ortadan kalkması, onların klasik kahramanlardan ayrılan en önemli yönlerinden biridir. Kahramanın bütün hayatının eyleme adanması, onun antikahramana yansımayan en önemli özelliğidir. Adını bile giriştiği bir eylemle alan kahramanın aksine antikahraman eylemde bulunmanın manasız olduğu bir dünyada yaşar. Kahramanlar, eylemde bulunmayı tercih ederken, antikahramanlar hareketsiz kalmak isterler. Herhangi bir girişimde bulunmak için bir neden görmezler. Kahramanlar, toplumu kurtarmak için en cesur eylemlere atılırken antikahramanlar, topluma dâhil olmak için bile bir girişimde bulunmazlar. Onların bütün eylemleri zihinlerindedir. Zihinlerinde kurguladıkları dünyaya mahkûm olmuş bir şekilde

²⁶¹ Abdullah Başaran, “Post-modern Kahramanın Trajik Yolculuğu”, *Post-Öykü* 1.3, Mart-Nisan 2015, s. 112.

yaşarlar. Oradan kurtulmak ya da kurtulabileceklerini düşünmek onlar için imkânsızdır.

Antikahramanların eylemsiz kalıp zihinlerine hapsolmaları da modernitenin sonucundaki yeni ruh hâline kapılmalarından ileri gelir. Sekülerleşmeyle birlikte akla ve onu kullanabilen tek canlı olan insana atfedilen değerin geldiği en aşırı uç olan antikahramanlar, bilinçdışının mahkûmu olurlar. Başta müthiş bir değer olan bilinçlilik hâli ve akli kullanma yetisi antikahramanla birlikte bir lanete dönüşür. Antikahramanlar kendilerine bahşedilen bu lanetle başa çıkamayarak yeraltına dönüştürdükleri bilinçlerine saklanmaya çalışırlar. Ancak bu durum da onlar için bir kurtuluş değil, kaçıştan ibarettir. Dış dünyaya ayak uydurmak için çaba harcamamalarına karşılık iç dünyalarındaki sesleri susturmaya çalışsalar da bunda başarılı olamazlar. Bilinçdışının sürekli rahatsız ettiği kişilikleriyle baş başa kalmanın azabını duyarlar.

Kendileriyle meşgul olmanın dışında çok az eylemde bulunan antikahramanlar, aslında eylemsizlikleriyle modernitenin sonuçlarına başkaldırmış olurlar. Sürekli kendini yenilemeyi şart koşan, hız ve değişim için çalışmayı salık veren modern düzene dâhil olmak için hiçbir şey yapmayarak ona karşı koyarlar. Modern öncesi kahramanlar eylemde bulunarak toplumsal düzeni sürekli yeniden üretmeyi hedeflerken antikahramanlar, bunun tam tersini isterler. Kendilerini ait hissetmedikleri modern düzenin dışında kalmaya çabalarlar. Eylemsizlik ve insani ilişkilerden azami ölçüde uzak durarak modernitenin dışında kalırlar. Diğer taraftan bu tavırları sonucunda modern düzen de onları istediği şekle dönüştürememiş olur. Modern hayatın taleplerini karşılamak için çaba harcamayan antikahramanlar, böylelikle düzenden kendilerini uzak tutmaları kadar düzenin de dışladığı figürlere dönüşürler. Modernitenin çalışma ve iş bölümü üzerine kurulduğunu düşünürsek çalışmayan ya da göstermelik işler yapan antikahramanların düzenle bağlarının çok gevşek olduğunu ancak buna rağmen modern düzenin dışına çıkamadıklarını, aynı girdapta salındıklarını söylemek mümkündür. Yeni düzene karşı direniş gösteremeyen antikahramanlar, düzenin faili olmasalar da en ağır şekilde etkilenenleri olurlar.

Antikahraman, modernitenin kaçınılmaz sonunun edebiyata yansımalarıdır. Modern öncesi dönemde anlatıların başkişisi “sıradan adamdan daha iyi olan”²⁶² iken bir kaos çağı olan modernitenin kahramanı sıradan insanlardan daha kötü olanlardan seçilir. Modernitenin bir sonucu olan antikahramanın yerine geleneksel kahramanın ikame edilmesi mümkün değildir. Çünkü Hegel’in de vurguladığı gibi uzmanlaşma ve işlevselliğin hâkim olduğu modern çağda aristokratik kahraman tipinin tolere edilmesi imkânsızdır.²⁶³ Kahramanı kahraman yapan özelliklerin antikahramanda olmaması, hatta tam zıddının olması bu durumun en bariz açıklamasıdır.

Antikahramanın geleneksel kahramandan farklı olan bir diğer özelliği de sınırlanmış olmasıdır. Geleneksel kahraman her şeyi yapabilen biriyken antikahraman kısıtlı bir bilgiyle hareket eder. Bilememenin, hâkim olamamanın yarattığı bunalımı yaşar. Geleneksel kahraman, toplumsal düzeni rol model olabilecek kadar benimseyip uygularken antikahraman daha neyin parçası olduğunu bile ayırında değildir. Kahramanın toplumsallığının yanında onun bireyselliği bile sorundur. Bu bakımdan ayak uyduramadığı dünyayı tam olarak anlayamamanın acısını yaşar. Kahraman içinde yaşadığı dünyayı daha iyi bir yer haline getirmekle meşgulken antikahraman var olan düzene bile ayak uyduramayacak kadar acizdir.

Toplumla ilişkileri de kahramanla antikahramanı birbirinden ayıran en bariz özelliklerdendir. Kahraman toplumla uyumludur. Hatta onun var olmasının sebebi, topluma yol göstermek, düzeni devam ettirmek, kaosu bitirmek ve toplumsal yaşamı korumaktır. Bu yüzden toplum, kahramanın kahramanlık yapmasının önkoşuludur. Toplum olmazsa kahramanın koruyacağı ya da ilerleteceği bir sistem de olmaz. Bu yüzden kahraman toplumla ilerler. Antikahraman ise aksine toplumla hiçbir zaman gerçek bir uyum yakalayamaz. O toplumun ötekisidir. Düzene istese de uyamayan antikahraman, düzeni, kendi içinde kaosa döndürür. Kahramanın toplumun içine düştüğü kaosu kozmosa çevirme gayesinin tersi olarak antikahraman bitmeyen bir

²⁶² Aristoteles, *Poetika*, çev. N. Kalaycı, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 2005 s. 15.

²⁶³ Akt. Victor Brombert, *In Praise of Antiheroes*, The University of Chicago Press, Chicago 1999, s. 11.

kaosu deneyimler. Kendisinde bunu değiştirme g¼c¼ de yoktur. Buna dayanmak ya da bu kaosun kurbanı olmaktan başka seçeneği bulunmaz.

Kahramanın var olmasının sebebi belliyken antikahramanın varlığı da, yokluğu da sebepsizdir. Kahraman toplumunu kurtarmak için vardır. Halkına yol g¼sterecek, varlığı ve eylemleriyle onları daha ileri bir noktaya taşıyacak ya da içinde buldukları m¼řk¼l durumdan kurtaracaktır. Giriştiği savaşlar kendisini aşan amaçlara hizmet edecektir. Bu y¼zden kahraman kendisiyle barışık, g¼c¼n¼n farkında şan/ř¼hret arzulayan karakterdedir. Antikahramanın ise en b¼y¼k savaşı kendiyledir. Ne kurtarmayı d¼ř¼nd¼ę¼ bir toplum, ne de girişebileceği eylem azmine sahiptir. Var olmanın sancısını dayanılabilir kılmaktan başka gayesi yoktur. Kitleleri harekete geçirecek ya da onları kurtarıp ¼nderlik edecek bir karaktere sahip değildir. O modern toplum için bir hiç olduğunun farkındadır.

Benzer bir noktadan hareketle, kahraman k¼t¼lerle m¼cadele eder ve onları yener. D¼řmanları bellidir ve o hep onları yenecek g¼ötedir. Antikahramanın kendisiyle olan savaşı ise kazananın hiçbir şekilde olmayacağı bir d¼ng¼den ibarettir. Kahramanın baştan yapacakları bellidir. Galibiyeti anlatısının başlamasıyla garanti edilir. Antikahraman ise hiçbir şeyin belli olmadığı bir d¼nyanın kahramanıdır. Kendisinden hiçbir kahramanlık beklenmez. D¼řmanı diyebileceği bir belirli bir g¼ de yoktur. Her şeyi zihninde yaşaması, eylemsizliği ve kendisiyle savaşması kahramanlık yapabilme şansını sıfıra indirir. Kendisini ozememiş biridir. Bu bakımdan geleneksel kahraman gibi m¼cadeleci bir ruha sahip değildir.

Ahlaki açıdan hep doğruyu yapan kahraman tek boyutludur. Bilindişi ya da bilinçle bağlantısı yoktur. Antikahraman ise kendine g¼re doğru olanı yapandır. Toplumun ahlaki değerlerine kendisini bağlı hissetmez. Toplumsal normları uyması gereken gerçekler olarak g¼rmez. Hatta onların dışında durmayı tercih ederek geleneksel kahramandan t¼m¼yle ayrılır. Kahramanın aksine antikahramanda bilinç ve bilindişi unsurlar da vardır. Hatta onların asıl meseleleri bilinçleri ve bilindişisiyle

giriştikleri amansız m¼cadeledir. Moderniteyle birlikte tanımlanan yeni ruh hâli, antikahramanın en büyük lanetidir. Klasik kahramanda varlığını görmediğimiz bu durumun antikahramanın en büyük derdi olduğunu söyleyebiliriz. Kendi zihnindeki meselelerle uğraşmaktan dışa dönemeyen antikahraman kendi benliğinde kaybolur.

Modernitenin girdabında sür¼klenen antikahraman, otorite kurucu olan kahramanın aksine otoritenin kurbanı olur. Tahakk¼m anlayışının en fazla ezileni onlardır. Modernite, uyumlu olan modern insanın bütün toplumsal ilişkilerini tahakk¼m anlayışlı ile düzenlerken, toplumsal sistemin dışında kalmayı tercih eden antikahramanı daha da baskılaması olağandır. Toplumsal hayata ayak uyduramayan antikahraman, bir yandan modernitenin taleplerinin baskısını hissederken diğeryandan uyum sağlayan insanların dışlayıcı tavrına maruz kalır. Bu yüzden o, modernitenin en büyük kaybedenidir.

Kahramanla antikahraman arasındaki diğerybir fark, kahramanın anlatı sonunda her açıdan bir tamlığa ulaşırken antikahraman anlatının sonuna yaklaştıkça daha da eksilmesidir. Kahraman anlatının sonunda toplumla bütünleşmiş, kaosu kozmosa çevirmek için elinden geleni yapmış bir önderdir. Antikahraman ise içinde yaşadığı kaosa daha da batmış, kurtulmaya çalıştıkça bir bataklığa saplanmış gibi derinlere inmiştir. Anlatının sonunda genellikle kurtulma ümidi kalmamış, ya intiharı seçmiş ya da tamamen sessizliğe göm¼lmüştür.

Kahramanın güvendikleri dostları olağüstü yardımcıları varken antikahraman kendi dâhil hiç kimseye güvenemez. Yalnızlığı kaderidir. Bu yönüyle antikahraman modernitenin aciz kurbanıdır. Elinde olmadan doğduğı modern dünyaya karşı koyamaması ve bir çözüm yolu bulamaması aciz kurbanlığını pekiştirirken sığınacağı bir arkadaştan mahrum olması, onun dibe doğru giden sür¼klenişini hızlandırır.

Antikahramanlar genellikle modernitenin kurucusu olan burjuvazidendir ya da burjuvaziye mensup bir aileden gelir. Ailelerinden kalanlarla yaşamlarını idame ettirmeye çalışırlar. Para kazanmak ya da mal-mülk edinmek gibi bir dertleri olmaması onların burjuvazinin imkânlarından faydalanan ama ahlakını önemsemeyen bireyler yapar. Var olanı tüketmekle meşgullerdir. Üretmekten ziyade tüketememeyi dert edinirler. Burjuvazinin en temel ilkesi olan çalışmayı önemsemezler. Modernite gibi burjuvazinin “değer”lerini de uygulamayarak kendilerince başkaldırmış olurlar.

Antikahramanlar genel olarak ya kentte yaşarlar ya da kentli bir geçmişe sahiplerdir. Bu da onların modernitenin sonuçlarıyla ortaya çıktığını gösterir. Modern kentin keşmekeşi, diğer insanlarla teması zorunlu kılması, antikahramanın kendi yeraltına çekilmesini mümkün kılar. Kentten ayrılamayan ya da kentli geçmişlerinin izlerinden kurtulamayan antikahramanlar, kentte yaşamanın sıkıntısını, modern dünyada yaşamanın dayanılmazlığıyla bir tutarlar. Kenti dışarıdan izleyen ya da kent hayatının akışının başında bekleyen bir çift göz olmayı tercih ederler. Kentte yaşasalar da, kenti yaşamazlar. Kentteki kalabalıklar içerisinde yalnızlaşır ve yeni düzene sıkışıp kalırlar.

Kahramanın Tanrı, vatan ya da aile bağları gibi yüce değerlerle olan ilişkisinin aksine antikahramanlar geleneksel değerlerden yoksundur. Evrenin işleyişini anlama ya da kontrol etme yeteneği bulunmayan antikahramanlar, hiçbir yüce inanışla bağı olmayan, yalnızlaşmış ve yabancılaşmış kişiliklerdir.

Geleneksel kahramandan tamamen farklı olan antikahramanları anlatan romanların anlatıcıları da geleneksel anlatılardan oldukça farklıdır. Kahramanlık anlatılarının anlatıcısı her şeyi bilen tanrısal anlatıcıdır. Antikahramanı konu edinen kurmacalarda ise anlatıcı genellikle ya antikahramanın kendisidir ya da kurmacanın diğer bir karakteridir. Bilgisi sınırlı olan ve güvenilmez olan bu anlatıcı modeli antikahramanın yaşadığı dünyayı yansıtır. Böylece kahraman olağanüstü özelliklerinden sıyrılıp insanlaştıkça anlatıcı da benzer süreci yaşar. Tanrısallığın

yerini sınırlılık alır. Eski düzenin daha basit ve az bilgili dünyasının yerini büyük bir hızla gelişen, bilmenin ötesinde takip etmenin bile zor olduğu bir bilgi akışının yaşandığı modern dünya almıştır. Artık insanlar bilgi bombardımanının ortasında kendi sınırlarının farkına vararak yaşarlar.²⁶⁴ Bu durum da anlatıcının sınırlandırılmasının sebebidir.

Görüldüğü gibi birbiriyle iç içe geçen birçok özelliği olan ve sürekli dönüşen antikahramanı tanımlamaya girişmek aynı modernitede olduğu gibi tam bir başarıya ulaşamamayı bilmekle başlar. Tanımlanması oldukça zor olan antikahramanın modernitenin bütün süreçlerinden etkilenmesi, her değişimle hızla dönüşmesi sebebiyle tanımlamaktan ziyade anlamaya çalışmanın gerektiği bir karakter olarak karşımızda durmaktadır. Bu bakımdan öncüllerinden başlayarak kendi içinde yaşadığı dönüşümü görmek antikahramanı anlamlandırmada yol gösterici olacaktır.

2.3.1. Batı’da Antikahramanın Öncülleri

Antikahraman edebiyatın farklı dönemlerinde karşımıza çıksa da bugünkü manasıyla başkişi olarak ilk kullanıldığı ve kendini antikahraman olarak tanımlayan ilk kahraman Fyodor Dostoyevski’nin *Yeraltından Notlar* (1864) adlı romanının kahramanıdır.²⁶⁵ Romanın hem anlatıcısı hem de başkişisi olan yeraltı adamı, romanın son bölümünde “romanda bir kahraman istenir, oysa benimkinde, inadına, bir kahramanın karşıtı olan bütün özellikler, bir araya toplanmış. 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 yabancılaşmışız.” diyerek²⁶⁶ kendisinin bilincinde olan ilk antikahramanın örneğini verir. Bu karakterin ilk olmanın yanında “yeraltı adamı” olarak tanımlanması da dikkate değerdir. Tezin ilk bölümünde bahsedildiği gibi mitik dünyada gökyüzündeki olağanüstü kahramanlarla başlayan

²⁶⁴ Ersan Üldes, *On Kişot*, Plan B Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 33.

²⁶⁵ Victor Brombert, *age.*, s. 31.

²⁶⁶ Fyodor Dostoyevski, *Yeraltından Notlar*, çev. Mehmet Özgül, 14. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 152.

yolculuğun antikahramanla yeraltına inişini anımsatan bu isimlendirme, daha sonra gelecek antikahramanlar için bir zemin hazırlamaktadır. Bununla birlikte klasik dönemdeki kahramanların ikinci doğuşu olan ad alma seremonilerinin antikahramanlarda isimsizliğe evrilmesi de bu noktada vurgulanmalıdır. Tuhaf isimlerle çağrılmaları ya da tamamen isimsiz olmaları bu ilk antikahramandan itibaren yaygın bir şekilde görülür.

Nurdan Gürbilek, Dostoyevski'nin romanında yeraltına yapılan vurgudan yola çıkarak yaptığı tanımlamada bundan sonraki antikahramanlarda da gördüğümüz en temel noktalardan birine değinir. Ona göre yeraltı *“hem bir sığınak hem bir kale hem de bir gösteri yeri”*dir. Kahramanın son gurur kalesidir. Antikahramanın gerçek hayatta ses çıkaramadığı horlanmışlıklara, aşağılanmışlıklara, kayıtsızlıklara ve sıradanlıklara *“diklenebildiği”* yegâne yerdir. Aslında modernitenin getirdiği düzene bir başkaldırı sahasıdır:

*“İnsan ruhunu aritmetiğin yasalarıyla açıklayan, yaşamı bir olasılık hesabına indirgeyen, insana sıra dışı bir kader çizebilecek yegane özellikleri, düşgücü ve rastlantıyı yok eden her şeye karşı çıkmak için –darkafalı akılcılığa, iyimser ilerlemeciliğe, kendinden hoşnut Baticılığa, nihayet toplumsal riyakarlıktan beslenen bir iyilik fikrine meydan okumak için- yeraltına inmiştir kahraman. İnsanı sonunda yıkıma götürse de kişisel kaprisi savunacak, yalnızca sahibinin emrinde olan bir düşgücünde ısrar edecek, yalnızca akla uygun olan şeyleri değil, kişiye özgü olanı korumak için lanet yağdıracaktır.”*²⁶⁷

Gürbilek bunlarla birlikte yeraltının, sinmişlik ve toplumsal hayata katılamamanın verdiği tıkanmışlık ve kayıtsızlığa karşı bir mağrurluk yeri olduğunu da söyler. Böylece antikahraman bir yandan bedenen yaşadığı ve tekrarlardan oluşan bir dış hayat yaşarken, bir yandan da her şeyle mücadele ettiği ve cevap verdiği bir yeraltı olan iç hayat yaşar. Bu ikili hayat antikahramanın bölünmüş bir benliğe sahip

²⁶⁷ Nurdan Gürbilek, “Horlanmanın Acısı”, *Mağdurun Dili*, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 34-35.

olmasına sebep olur. Bir yandan doğrudan dünyayla ilişki kurduğu sahte benliği, diğer yanda hayaller, fanteziler ve gözlemlerle meşgul olduğu gerçek benliği vardır.²⁶⁸

Dostoveyski'nin kendini antikahraman olarak tanımlayan ilk yeraltı adamı ötekine ihtiyaç duyar. Belki de toplumdan izole olmasına, kendi içinde ötekini yaratmasına ve toplumsallığını sakat bir şekilde iç dünyasında kurgulamasına sebep olur. Patolojik olan da budur. Gerçek dünyada kendini gerçekleştiremez. Bunu bütün kurallarını kendi koyduğu iç dünyasında yapmaya girişir ama bunu da beceremez. Bir yandan ötekini arzularken diğer yandan onun kendini aşağılamasından korkar. Bu sebeple kendisi dışında bir varlık olsa da, olmasa da yapamaz.

Antikahraman, bugünkü manasıyla her ne kadar Dostoveyski'den sonra şekillenip 20. yüzyılda temel özellikleriyle belirmiş olsa da önceki dönemlerden bazı anlatı kişilerinin antikahramanın doğuşunu hazırladığını, bazı özellikleriyle antikahramanın şekillenmesini sağladıklarını söylemek mümkündür. Öncül olarak görebileceğimiz bu anlatı kişileri, Avrupa'nın farklı noktalarından değişik dönemlerde çıkarak yaygınlaşmış sahte-kahramanlardır. İspanya'da Don Quiote ile zirve yapan pikaro'lar, Yahudilere özgü Schlemiel kahramanlar, İngiltere'de byronik kahramanla antikahramana yaklaşan romantik kahramanlar, Fransa'da yeraltı adamını çağrıştıran bohemlerle birlikte moderniteyle bütün Avrupa'nın yaşadığı dönüşümün sağlayıcısı olan burjuvazinin edebiyata yansımaları olan burjuva kahramanlar antikahramanın öncülleri olarak görülebilir. Her birinde var olan "kapılma", kahramanı taklit ya da direniş algısı onları tam bir antikahraman olmaktan alıkoyarken, geleneksel kahraman kalıplarının geri kalanını kullanmamaları onları kahraman olmaktan uzaklaştırır. Bu bakımdan onlar kahramandan antikahramana geçişi kolaylaştıran birer öncül konumunda bulunurlar.

Bu noktada dikkati çeken ilk kahraman tipi pikaresk romanların kahramanları olan pikarolardır. Jale Parla, *"Yirminci yüzyıl roman kahramanları psikolojik derinlik*

²⁶⁸ R. D. Laing, *Bölinmiş Benlik*, çev. Selçuk Çelik, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1993, s. 95.

kazanmış pikarolardır. Pikaro, romanın çıkışında sıkça rastladığımız, yersiz yurtsuz, fakir, köksüz, üçkâğıtçı, şarlatan serüvencilere verilen addır; [...] Joyce, Mann, Musil, Hesse, Camus gibi yazarlarda bu pikaronun, bu kez psikolojik ve felsefi derinlik kazanmış “estet”ler (sanatçılar), ya da, horlanmış ve ezilen antikahramanlar olarak diriltildiğini gözlemleriz” diyerek pikaroların antikahramanlara benzerliğine vurgu yapar.²⁶⁹ Pikaro, maceraları boyunca okuyucunun doğuştan gelen masumiyetine sempati duyduğu sevimli “hain”dir. Kurmacanın idealize edilmemiş kahramanıdır. Kötü pratik zekâsı, stratejik korkaklığı ve kurnazlığıyla hayatta kalmayı başaran popüler hırsız kahramandan gelir. Pikaroları kötü kahramandan (villian) ayıran en önemli özellik, anlatıcının anlatısını okuyucunun ona sempati duymasını sağlayacak şekilde kurgulamasıdır. Yaptığı yanlışların ya da kötülüklerin toplumsal yapıdan kaynaklandığını yansıtır. İçinde yaşadığı toplumda var olabilmek için kötüleşmiştir. Benzer durum antikahramanlarda da vardır. Anlatıcı, antikahramanın tam olarak karşısında değildir, onu canavarlaştırarak cezalandırmaz. Onun yaptıklarını anlamlandırmaya çalışır. Bu yönüyle de kötü kahramandan ayrıldığını söyleyebiliriz.

Pikaroların sevimli kurnazlıkları dışındaki bir diğer özelliği, gezgin olmalarıdır. Gezgincilikleri sınırları aşacak genişlikte olsa da kenti bir gözlemevi olarak gören flânörlere bir temel oluşturduklarını söylemek gerekir. Başlarından geçen maceraları genelde yolculuklarında ya da yeni yerler keşfederken yaşayan pikarolar, romansların kahramanının yolculuklarına ve büyük hedeflerine benzer hedeflerle yola çıkarlar. Ancak anlatıcının kurgusuyla asıl hedeflerinin ve şövalyeliklerinin birer maske olduğunu sezeriz. Onların büyük hedeflerinin sadece sözde kalacağını biliriz. Bu bakımdan ciddi ve soylu hedefleri olan geleneksel kahramanın birer parodisi olarak iş gördüklerini söyleyebiliriz.

Pikaroların antikahramana benzeyen özellikleri olsa da aralarında ciddi farklar da vardır. Bunların başında pikaroların bilinçsizliği gelir. Antikahramanlar, antikahraman olduklarının, topluma adapte olamadıklarının, yabancılaştıklarının ve

²⁶⁹ Jale Parla, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *kitap-luk*, S. 83, Mayıs 2005, s. 77-80.

eylemsizliklerinin bilincindedirler. Patolojik yansımaları olan bu bilinçlilik hâlinin ızdırabını çekerler. Oysa pikarolar duygu ve düşüncelerden ziyade eylemlere odaklanan, bilinçlilik hâlinin dışında yaşayan kahramanlardır.²⁷⁰ Geleneksel kahramanın insanüstü gücünden yoksun olan pikarolar, antikahramanlar gibi büyük meselelere karşı küçük yeterlilikleri olan insandan yola çıksalar da tek dertleri karınlarını doyurmaktır. Antikahraman gibi zorlu zihinsel mücadeleler vermezler. Bu yüzden antikahraman gibi toplumun karşısında yer almazlar, toplumsal düzenin gerekliliklerini sorunsallaştırmazlar. Hatta onların gelişimleri toplum hiyerarşisinin sabitliğine bağlıdır diyebiliriz. O toplumun reddettiği kişidir, antikahraman ise bununla birlikte toplumu da reddeder. Ayrıca o aktif bir hayatın peşindeyken antikahraman pasif ve eylemsiz bir hayatı tercih eder.²⁷¹

Pikarolar da antikahramanlar gibi yalnızdır ancak onlar antikahramandan farklı olarak tecrübelerinden ders çıkarıp diğer insanları çıkarları uğruna manipüle ederler.²⁷² Modernitenin getirdiği hareketsizlik ve amaçsızlık çıkmazını yaşamayan pikaronun bu durumu anlaşılırdır. Ancak böyle bir çağda yaşayan antikahramanın herhangi bir şeyi tecrübe etmesi ya da insanları manipüle edebilecek bir güce sahip olması imkânsızdır. Bu bakımdan pikaronun içinde yaşadığı düzenin ve anlayışın bir eleştirisi ve parodisi olduğunu ancak bunu antikahramandan farklı olarak o toplumu taklit ederek komikleştirdiğini ve pragmatik bir yol kullandığını söylemek gerekir.

Pikarolar dışında “schlemiel” olarak adlandırılan diğer bir 17. yüzyıl anlatı kişisi de antikahramanın öncülü olarak görülebilir. Schlemiel, zayıf, beceriksiz, komiklik derecesinde aptal ve her işte başarısızdır. Pikaronun aksine kendi alt sınıfının dışına çıkmaya çalışmaz. Kendi toplumunun kurallarıyla sınırlandırılmıştır. İnançlı ve pozitif bir kahraman olan schlemiel, akılcı dünyaya tamamen uyum sağlayamaz. Bu yönüyle antikahramanı andırır da inancının dışına çıkmamaya çalışması onu

²⁷⁰ Rona Iva King, *The Anti-Hero: Don Quijote and The Twentieth Century*, (University of Southern California, Faculty of the Graduate School, Unpublished PhD thesis), California 1975, s. 9.

²⁷¹ Rona Iva King, agt., s. 15-17.

²⁷² Robert Alter, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*, Harvard University Press, Cambridge 1964, s. 66.

anikahramandan ayırır. Onun dışarıklı olması ve yaşadığı toplumsal düzenin kurbanına dönüşmesiyle birlikte tamamen başarısız olması ve hayatı üzerinde hiçbir kontrolünün olmaması sebebiyle antikahramana pikarolardan daha çok benzer. Ancak tam bir saf ve aptal olması, pikaro gibi bilinçsiz oluşu onu antikahraman olmaktan alıkoyar.²⁷³ Antikahramanın yaşadığı modern deneyimlerden uzak oluşu onu bilinçsizliğe sevk eder. Bu bilinçsizlik, schlemiel'i antikahraman olmaktan uzaklaştırarak öncüller arasında saymamıza sebep olur. Schlemiel kahramanlığın mümkün olmadığı bir dünyanın farkında olan ama kahraman olma dürtüsüne sahip bir edebî figürdür.

Pikaro ve schlemiel'den sonra bir diğer antikahraman öncülü bütün Avrupa'da var olan burjuva kahramandır. 18. yüzyılla birlikte edebiyatta hâkim duruma gelmeye başlayan bu kahraman tipi, bir önceki bölümde anlatılan modernitenin sıkıntılarını ilk elden yaşar. Çağın getirdiği zayıflık, kararsızlık ve küçük işlerle çok fazla meşgul olma hâlinin yanında yeni insandan beklediği tutkusuzluk, ikiye bölünmüşlük ve asık suratlılığın yarattığı sıkıntı geleneksel kahramanın varlığını imkânsız kılar. Küçük işlerin ve kurnazlıkların kahramanı olan burjuva kahraman böyle bir ortamda doğar. Bu tarz kahramanlar bir yandan aristokratik arzulara ve duyarlılıklara sahipken diğer yandan çağın gerektirdiği ekonomik ihtiraslarla doludurlar. Bu zıtlık onların antikahramanlar gibi aradakalmışlığının oluşmasına sebep olur.²⁷⁴ Nasıl yaşayacağını seçmede pikaro ve schlemiel'lere göre daha özgür olan burjuva kahraman, modernitenin girdabının oluşmasındaki döneme denk geldiği için antikahramanın yaşayacağı sıkıntıların başlangıcındadır. Onun kadar sınırlanmamıştır ancak kahramanlıkla antikahramanlığa geçişin sınırında olması bir ikilik yaşamasına ve antikahramanlığa yaklaşmasına olanak sağlar.

²⁷³ Rona Iva King, agt., s. 28-33.

²⁷⁴ Detaylı bilgi için bk. Raymond Giraud, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, Rutgers University Press, New Brunswick 1957, 248 s.

Antikahramanın bir diğerk öncülü romantik kahramandır. Hatta antikahramanın doğuş sebebinin romantizmin başarısızlığı olduğu iddiası vardır.²⁷⁵ Antikahramanı; Tanrı, vatan ve aşk gibi kahraman tavrını mümkün ve anlamlı kılan geleneksel değerlerden yoksun, evreni anlama ya da kontrol etme yeteneği olmayan yabancılaşmış ve yalnız bir karakter olarak tanımlayan Fort P. Manno, antikahramanın romantizmin değerlerini reddederek var olduğunu söyler.²⁷⁶ Romantizmin melankolik ruh hâli, yabancılaşma eğilimi, ölüm arzusu ve benliğe atfettiği önem antikahramanın devraldığı özellikler olmuştur. Ancak antikahramanda melankoli çaresizliğe, yabancılaşma eğilimi tam bir yabancılaşmaya, ölüm arzusu intiharın gerçekleştirilmeye en yakın eylem olduğu inancına ve benlik de yüceltilen bir değer olmaktan bir hapisaneye dönüşmüştür. Romantik kahramanın bir diğerk özelliği tabiata ve geçmişe duyduğu özlemdir. Bu özlem, moderniteyle tahrip olan insani değerlerin yeniden var olabileceğine duyulan inançtan gelir. Duygusallık, doğallık ve saflığın simgesi olan doğaya inanç antikahramanda yok olur. Yeni yaşam alanı olan kentin sınırlarını aşamayacağını, yeni ekonomik düzenin ve hayat anlayışının bütün dünyayı içine aldığını düşünen antikahraman için özlem duyulacak bir yer kalmamıştır.

Romantizm, bireyselliği yücelttiği kadar sıradan insanın edebiyatta yer almasını sağlamasıyla da antikahramanın öncülü sayılabilir. Antikahramanlar gibi romantik kahramanlar da genellikle sıradan insanlardan ve sıradan insanın uygulanımlarından yola çıkar. Ancak buradaki sıradan insan antikahramandan farklı olarak duygusal, melankolik, doğaya hayran, kalbi aklının, sezgileri mantığının önünde olan sürekli ağlamaya hazır, evlenmek ve aile kurmak için çabalayan bir sıradan insandır.²⁷⁷ Oysa antikahraman umutsuz, kalbi ya da aklı, sezgileri ya da mantığı arasında hiyerarşik bir sıralama yapamayan, evlilik veya aile gibi dertleri

²⁷⁵ Detaylı bilgi için bk. Fort Philip Manno, *The Anti-Hero And The Anti-Heroic Mode: A Study in the Genesis and Development of the Victorian Poetical Protagonist*, (The University of Minnesota, the Faculty of the Graduate School, Unpublished PhD thesis), Minnesota 1968.

²⁷⁶ Fort Philip Manno, agt., s. 1.

²⁷⁷ Fort Philip Manno, agt., s. 48.

olmayan ve aşkla ilişki kurmayan bir karakterdir. Onun yaşamla bilincinde giriştiği ve başarısızlığı kesin olan bir mücadelesi vardır.

Romantik kahramanın paranoyak, kuruntulu, sonsuz yetimliği ve dışsallığı antikahramanın dayandığı özelliklerdir. Ancak bu özelliklerinin yanında melankolik derecede duyguları ve sezgileriyle karşılaştığı sorunları çözmede başarısız oluşu romantizmin de başarısızlığını getirmiş, antikahramanın bu tarz bir çözüme gitmemesine sebep olmuştur. Bu sebeple antikahraman romantik kahramandan farklı olarak güvenebileceği sezgileri olmadığını farkındadır. Akli gibi duygularına da güvenmez. Melankolinin çözümsüzlüğü antikahramanı nihilizme sürükler.

19. yüzyılda romantik kahramanın özel bir türü olan byronik kahraman ortaya çıkar. Başta Birleşik Krallık olmak üzere önceki romantik kahramanların bir toplamı olan byronik kahraman Byron'la birlikte ortaya çıkan bir kahraman tipi olduğundan onun ismiyle anılır. Ancak asıl yaygınlığını Tennyson'un şiirleriyle kazanır.²⁷⁸ Tipik bir görünüme sahip olan byronik kahraman, romantik kahramandan sinir, hoşnutsuzluk, sonsuz şevk, kararsızlık, bilinmeyene duyulan istek ve hareket arzusunu alır.²⁷⁹ Bunun üzerine fiziksel ve metafiziksel bütün sisteme karşı bir isyanı ekler.²⁸⁰ Toplumsal dışlanmışlıktan, yabancılaşmadan ya da evli bir kadına âşık olmaktan kaynaklanan bir isyan duygusuna sahiplerdir. Ancak bu duygu bütün anlatıyı kapsayacak yoğunlukta değil, bir eğilimden ibarettir. Byronik kahraman bir yandan antikahramanda olanca ağırlığıyla karşımıza çıkacak olan varoluş acısının (Weltschmerz) altını çizerken, bir yandan da tarihin büyük direnişçilerine ve dışlanmışlarına benzer bir acı çeker. Tam anlamıyla bir kötümser olan byronik kahraman, bu kötümserliğini bireysel boyutlarda kurgular. Bu yönüyle antikahramana zemin hazırlayan byronik kahraman,

²⁷⁸ Jr. Peter L. Thorslev, *The Byronic Hero - Types and Prototypes*, 2. bs., University of Minnesota Press, Minneapolis 1965, s. 3.

²⁷⁹ Fort Philip Manno, agt., s. 86.

²⁸⁰ Atara Stein, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2009, s. 3.

kötümserliğinin yanında dışlanmışlığı ve toplumdan izole oluşuyla birlikte tamamen kendiyle ilgilenen bir hâle bürünür.

Toplumun bütün inançlarına mesafeli duran, Aydınlanmadan itibaren ortaya çıkan hiçbir gelişmeyi benimsemeyen byronik kahraman, insanın mükemmelliğine inanmaz. O da romantik kahraman gibi ideal olanla gerçek olan arasında sıkışmıştır. Ancak onun tepkisi romantik kahramaninkine benzemez. Romantik kahraman bu yüzleşme sonucunda pes eder, intihara meyleder. Oysa byronik kahraman asla pes etmez, yeni direnme alanları arar. Ancak sonunda mutlaka başarısız olur.²⁸¹ Bu yönü onun antikahraman olarak anılmasını engeller. Çünkü antikahraman hiçbir eylemin ya da girişimin başarı sağlamayacağını bilincindedir. Onu hareketsiz kılan hareketin anlamsızlığıdır. Romantik kahraman hemen pes eder, byronik kahraman hep başarısız olan eylemlere yeniden girer, antikahramansa en baştan başarısızlığını bilerek harekete geçmez.

Antikahramanın öncülü sayılabilecek diğer bir kahraman tipi ise Fransa’da on dokuzuncu yüzyılın sonunda yaygınlık kazanan bir yaşam tarzının ürünü olan bohem kahramandır. Bohemlik, sadece edebiyatta karşımıza çıkan bir kurgusallıktan ibaret değildir. 19. yüzyılın sonunda entelektüellerin önemli bir kısmının en azından gençlik dönemlerini adadıkları bir dünyadır. Bu dünya algısı, 1830 sonrasında ‘burjuva kral’ Louis-Philippe’in ütopya ve romantizmin yükselişiyle şekillenen liberalizmiyle başlar. Marx’a göre devrim düşmanı olan bohemler, Lafargue’ye göre ise tam aksine, devrimci ve anarşisttirler. “*Kural tanımaz, başına buyruk tavırlarıyla, asıl kendilerini aşağılayan toplumun bir hiç olduğunu gösterirler.*”²⁸² Bourdieu’ye göre taşradaki eğitimlerinden sonra bir umutla Paris’e gelen ve devlet işlerinden ziyade romantizmin zaferini kutlayan edebiyata yönelen ve “Salon” sergilerinin cazibesine kapılan, yeni kültür endüstrisinin beslediği “entelektüel proleterler”dir.²⁸³ Romantizmin cazibesıyla bir kapılma yaşayan bu gençler için bohemlik, “*ne bir vaat,*

²⁸¹ Fort Philip Manno, agt., s. 90-91.

²⁸² Ali Artun, agb., s. 15.

²⁸³ Ali Artun, agb., s. 16.

ne de bir geçiş. Sanata adanmış ebedî bir hayat tarzı; hiçbir maddî beklentisi olmayan, sanatın adeta bir ibadete dönüştüğü bir çilekeşlik, bir inziva. Şana, şöhrete, fark edilme dürtüsüne ve bunların yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniş. Bu mezhepten bohemler, komünizm dâhil, zamanlarındaki bütün ütopyaların vaat ettiği ve nihayetinde sanata evrilecek bir hayata şimdiden ermiş gibi yaşarlar; ancak bu, vaat edildiği üzere bir kurtuluş değil, bir azaptır onlar için.”²⁸⁴ Osmanlı İstanbul’unda “harabati” denilen bohemlik, burjuvazinin bireyselleşme, özgürleşme, farklılaşma, yaratıcılık, yenilikçilik, soruşturma, tartışma, hayal gücünün coşması, hatta ‘serbest zaman’ tiryakiliği gibi ölçütlerini benimser. Ancak bu benimsemeyi burjuvazinin ikiyüzlülüğünü yapmayarak yaşamına katar. Görüldüğü gibi antikahramanda var olan özellikleri burjuvaziden ödünçleyen bohem, kendini gerçek dünyanın dışında yarattığı alternatif bir dünyaya kapatmasıyla gerçeklikten uzaklaşır. Gerçeklikten uzaklaştıkça kendi yarattığı dünyaya kapanarak antikahramana yaklaşır. Antikahraman da gerçekliğin dışına taşan, kaçış yolları arayan bir kahramandır. Ancak o bunu tek başına yaparken bohemlik kolektif bir girişimle tam anlamıyla mümkün olur. Bu yönüyle antikahramandan ayrılan bohem, yine de modernitenin cazibesine kapılması, değişimin azabını çekmesi bakımından antikahramanın öncülü sayılabilir.

Antikahramanların öncülleri anlaşılacağı üzere antikahramanın birçok özelliğini taşıyan ancak tam anlamıyla antikahramanlaşmayan kahramanlardır. Antikahramanın bilinçliliğini ve varoluşsal yalnızlığını yaşayamayan bu kahramanların modernitenin bütün girdabını görmemiş olmaları ve yeni düzeni deneyimlememeleri antikahraman olmalarını engeller. Ancak bazı noktalarıyla antikahramanın doğuşunu olanaklı kıldıkları için değerlidirler. Onlar, moderniteden sonra antikahramanın doğma koşullarını kolaylaştırmışlardır. 20. yüzyılda başta Albert Camus ve Nietzsche olmak üzere varoluşsal sorunların gündeme gelmesiyle antikahramanlar öncüllerinde olmayan bilince ve hiçliğe ulaşırlar.

²⁸⁴ Ali Artun, agb., s. 17.

2.3.2. Batı’da Antikahramanın Gelişimi

Bir kahramanın kendini antikahraman olarak tanımlaması ilk olarak yeraltı adamıyla olsa da sözlüklerde bugünkü manasıyla²⁸⁵ yer alacak kadar yaygınlaşması 1970’lerde gerçekleşir. Bu durum, antikahramanın yaygınlık kazanmasının ve tanımlanma gereksiniminin bu döneme denk geldiğinin bir göstergesidir. 1972 yılından itibaren *A Supplement to the Oxford English Dictionary I* adlı sözlük “antikahramanı”, “*Kahramanın karşıtı veya tersi olan kimse; geleneksel kahramandan tamamıyla farklı olan şiir, oyun veya öyküdeki özellikle başkarakter*” olarak tanımlarken *Merriam-Webster's Collegiate Dictionary* adlı sözlük 1973 yılında bu terimi, “*Bilhassa kahramansı niteliklerden (cesaret ve fedakârlık gibi) yoksun olan başkişi*” şeklinde açıklamıştır.²⁸⁶ Antikahramanı, M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*’te edebî eserlerdeki geleneksel protoganist ya da kahramandan tamamen farklı olan ve modern romanın başkişisi olarak tanımlar. Geleneksel kahramanın yüceliği, itibari gücü ve kahramanlığının aksine antikahramanın önemsiz, aşağı, pasif, etkisiz ya da hilekâr olduğunu söyler. Pikaresk romanla başlattığı antikahramanın II. Dünya Savaşı’ndan sonra yaygınlık kazandığını belirtir.²⁸⁷ J. A. Cuddon ise *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*’de antikahramanı atak, güçlü, cesur ve becerikli kahramanlık edimlerine sahip eski moda kahraman türünün antitezi ya da kahramansız kahraman (non-hero) olarak tanımlar. Ona göre antikahraman başarısızlık misyonu verilen kişidir.²⁸⁸

Karl Beckson ve Arthur Gantza ise antikahramanı yaşadığı dünya üzerinde herhangi bir kontrolü olmadığı ya da değerlerinden şüphe ettiği dünyada yardım edilemezlik hissinden ötürü ideallere bağlanmayı zor ya da imkânsız bulan cesaret, idealizm ve yüreklilik gibi geleneksel kahraman özelliklerinden yoksun ve sıklıkla

²⁸⁵ Antikahraman, 1714 yılında Merriam-Webster Dictionary’de geçmiş olsa da kullanımı farklıdır. Bugünkü anlamıyla 1970’lerde sözlüklerde yer etmeye başlamıştır.

²⁸⁶ Akt. Murat Kadiroğlu, *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2014, s. 11.

²⁸⁷ M. H. Abrams, *A Glossary of Literary Terms*, 7. bs. (Edisyon), Heinle&Heinle Thomson Learning, Boston 1999, s. 11.

²⁸⁸ J. A. Cuddon, *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Blackwell Publishing, West Sussex 2013, s. 41-42.

acınası, tuhaf ve hatta antisosyal bir figür olan kahraman tipi olarak tanımlarlar.²⁸⁹ *An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*'da ise antikahraman dikkat çekici bir biçimde, geleneksel kahramana ait bir ya da daha fazla (cesaret, yetenek, idealizm, bir amaca sahip olma gibi) nitelikten yoksun olan genellikle, kendine güveni olmayan, kararsız, kafası karışmış, huysuz, alaycı, hüsrana uğramış ve izole edilmiş sıradan bir 20. yüzyıl vatandaşına benzetilir.²⁹⁰

Louis Begley ise antikahramanı geleneksel kahramanın cesaret, metanet gibi özelliklerinden yoksun olan kahraman olarak tanımlar. Kendi dünyaları üzerinde kontrolleri olmadığını ve çaresizlikle sınındıklarını belirtir. “Sosyal serseriler” olarak tanımlanabileceklerini ve bu durumun bilincinde olduklarını ve bundan rahatsızlık duymadıklarını söyler. Onların acınası, garip, tiksinti uyandırıcı ve pasif kişiler olmalarının yanında başarısız ve kusurlu karakterler olmalarını en temel özelliklerinden sayar.²⁹¹

Dostoyevski'nin kendini antikahraman olarak tanımlayan “yeraltı adamı”yla birlikte kurmaca edebiyatta ilk defa bahsi geçen antikahraman, 19. yüzyılın sonundan itibaren edebiyatın öne çıkan kahramanı olur. 19. yüzyılın başları antikahramanların kahramanların yerini almaya başladığı dönemdir. Franz Kafka'nın “K” karakteri, Albert Camus'nün *Yabancı*'sı ve Jean Paul Sartre'nin *Bulantı*'sı gibi Fransız varoluşçuların romanlarında yer alan, tavırları normal kahramana hiç benzemeyen yeni kahramanlar ortaya çıkar. Daha sonra antikahraman Amerikan edebiyatında görülmeye başlanır. 1960'ların ortasına kadar yalnızlaşmış, yabancılaşmış ve iletişim kuramayan bir figür olarak etkin bir rol oynar. Jack Kerouac ve Norman Mainer'in eserleri başta olmak üzere Amerikan edebiyatında savaş sonrasında ön plana çıkarlar. İngiltere'deki örnekleri, “1950'lerin sinirli genç adamları” denilen orta sınıf oyun ve

²⁸⁹ Karl Beckson, Arthur Gantz, *Literary Terms: A Dictionary*, Farrar, Straus and Giroux Publishing, New York 1960, s. 15.

²⁹⁰ X. J. Kennedy, Dana Gioia (eds), *An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*, Harper Collins College Publishers, New York 1995, s. 69.

²⁹¹ Louis Begley, “Anti-Hero Definition”, www.library.spscc.ctc.eduelectronicreserveswanson/AntiheroDefinitionWinter2004.pdf, ET. 10-09-2018.

roman yazarlarının eserlerinde yer alır. Türk edebiyatında ise 1970'lerle birlikte yaygınlaşan antikahramanlar, edebiyatta bireyselliğin artması ve modernitenin kurumsallaşmasıyla birlikte yaygınlık kazanır. Özellikle II. Dünya Savaşı'nın etkilerinin hissedilmesiyle ivme kazanan antikahraman anlatıları, zamanla kabuk değiştirse de varlığını hep korur.

Türk romanında olduğu gibi Batı edebiyatında da antikahramanın bir dönüşüm geçirdiğini, ilk başlardaki antikahramanla son dönemlerdeki arasında göze çarpan değişmelerin olduğunu söylemek mümkündür. 19. yüzyıla başlayan ve 20. yüzyılın ortalarına kadar edebiyatta ön plana çıkan antikahramanla, 20. yüzyılın sonlarında gelişme gösteren antikahramanın aynı olmadığını söyleyebiliriz. Başlarda içine kapanık, dünyaya karşı bir cevabı olmayan, modernite ve savaşın getirdikleriyle mücadele edemeyen antikahramanlar yeni yüzyılda yerini düzene karşı kendi kurallarıyla karşı çıkan antikahramanlara bırakmıştır. İlk antikahramanlar gibi kahramanlık yapmakla işi olmayan, ahlak kurallarını ve geleneksel değerleri önemsemeyen bu antikahramanların kendi doğrularına ve dünya algılarına göre eyleme geçtiklerini, bu suretle fail konuma geldiklerini, bu yönleriyle ilk antikahramanlardan ayrıldıklarını söylemek mümkündür. Bu noktada öncelikle ilk antikahramanlara örnekler üzerinden bakmak ve onların ikinci kuşak antikahramanlara yansıyan ya da farklılaşan özelliklerini vurgulamak, daha sonra da ikinci kuşak antikahramanlara değinmek faydalı olacaktır.

2.3.2.1. Birinci Kuşak Antikahramanlar

İlk antikahramanlar 19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa'da; 1950'lerle birlikte ise Türk edebiyatında ortaya çıkan, eylemsiz, içe kapanık, kendiyle derdi olan, öncülleriyle bağlantıları daha sağlam kurulan, aylak, nihilist, narsist vb. anlatı kişilerini kapsayan kahramanlardır. Modernitenin kurumsallaşmasının coğrafyalarda tarihsel olarak değişmesi sebebiyle farklı tarihlerde gündeme gelen antikahramanlar, geleneksel kahramanın aksine öncüllerinin açtığı yolda ilerleyen, aciz, zayıf, aşağılanmış, solgun, etkisiz, kendinden şüphe eden, beceriksiz, küçük düşürücü

davranan, bazen de beklenmedik, güven ve cesaretle kaygı verici olan kahramandır.²⁹² Berna Moran, 19. yüzyılda Rus edebiyatında örneklerini gördüğümüz bu kahraman için “gereksiz adam” tabirinin kullanıldığını söyler: “*O çağda Rus edebiyatında ağır basan bir tip vardı: 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*”.²⁹³ Gereksiz, değersiz ya da sıradan adam gibi tanımlanan bu ilk kuşak antikahramanların kendi durumlarının bilincinde olmaları, yarattığı paradoksla birlikte modernitenin baştan beri belirttiğimiz karşıtlıklarını içselleştirdiklerini gösterir. Tek yönlü olmayan antikahramanlar, okuyucuda düzen bozan ve rahatsız edici özellikleri olan bir kahraman hissi uyandırır. Eylemsizliği ve eylemde bulunmaya inanmaması, onun bilinçliliğinden sonraki en büyük özelliğidir. Bu yüzden edilgendir. Fail olmaktansa kurban olmayı tercih eder. Sisteme dâhil olma girişimleri hep başarısız olan antikahraman, toplum içinde maskeyle dolaşır. Varlığıyla yokluğu toplum için aynı değerdedir. İkinci kuşak antikahramandan en büyük farkları olan bu durum, onların en göze çarpan özellikleridir.

Dostoyevski (1880/2014), *Puşkin Üzerine Konuşma*’da, Onegin karakterini değerlendirirken bizim burada bahsettiğimiz birinci kuşak antikahramanın genel özelliklerini de vermiş olur:

“Kendi ana yurdunun göbeğinde, irak köşelerde yaban çevrelere düşmüş bir sürgündür Onegin. Ne yapacağını bilemez bir türlü, ne aradığını ancak belli belirsiz sezmektedir. Sonraları yurdunu ve yabancı toprakları gezerken nereye gitse kendini yabancılarla çevrili görür, hattâ kendi kendine de yabancı olduğunu anlar. Yurdunu sever, ama yurduna güveni yoktur. Ulusal emellerden söz edildiğini duymuştur, ama

²⁹² Victor Brombert, *age*, s. 2.

²⁹³ Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 25. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 60.

hiçbirine inanmaz. İnanıldığı tek şey kendi yurdunda hiçbir şey yapılamayacağıdır. Bir şey yapılabileceğine inananları da küçük görür, hattâ bir yerde acır öylelerine:

Gizli bıkkınlığın o süreğen şeytanı, belâ kesilmiştir çoktan başına”²⁹⁴

Antikahramanların dünyada sürgün olmasına ve bu duruma bir türlü çözüm bulamamasına vurgu yapan Dostoyevski, onun çözümün nerede olmadığını bildiğini ama nerede olduğunu bilmediğini söylemektedir.

Birinci kuşak antikahraman mitik dünyanın cevap bulmaya çalıştığı “Ben kimim, biz neyiz?” tarzı varoluşsal soruları soran ancak kendisine kadar bu sorulara verilen cevapları parantez içine alan, geçmişi ve geleceği birlikte yok sayarak tek başına bu sorularla mücadeleye girişen ama zihnindeki bu mücadeleden başarısızlıkla ayrılan kahramandır. Sorduğu soruların havada kalması antikahramanın kaderidir.

Modern zamanların bir olumsuzlama çağı olduğunu düşünürsek antikahramanın yalnızlığını daha iyi anlayabiliriz. Her şeyin bir girdaba dönüştüğü, yol göstericinin olmadığı bu dünyada artık Tanrı yoktur, ancak “ilk günah” ve şeytani dürtüler olduğu yerededir. Tanrı ya da baba gibi yol gösterici bir figürün olmaması antikahramanın modern olumsuzluklarla başa çıkmasını imkânsızlaştırır. Onun yalnızlaşmasına ve yabancılaşmasına sebep olan bu durum, çıkış yolu bulamamasıyla sonuçlanır.

Moderniteyle birlikte 19. yüzyıl sonuyla 20. yüzyıl başının bir savaşlar çağı olması da ilk kuşak antikahramanların yaygınlaşmasını sağlar. Dünya savaşlarının etkisiyle insanların yaşadıkları bunalımlar insani değerlerin yok olmasına ve topluma yabancılaşmaya sebep olur. William Walker, bu dönemde “Absürt İnsan, Görülmeyen İnsan, Endüstri İnsanı ve Varoluşsal İnsan” olarak gruplandırılabilir bir

²⁹⁴ Fyodor Dostoyevski, *Puşkin Üzerine Üç Konuşma*, çev. Özlem Üner, Dedalus Yayınları, İstanbul 2014, s. 28.

antikahramanlar çağının başladığını söyler.²⁹⁵ Modernitenin yarattığı gerilimlerle birlikte yaşanan savaşların getirdiği bunalımlar, bu tip antikahramanların doğuşuna sebep olmuştur.

Birinci kuşak antikahramanlar, dünyaya uyum sağlamak için çabalar, etraflarındaki diğer insanları taklit ederler. Ancak dıştan uyumlulaştıkça içten uyumsuzlukları artar, bu girişimde başarısız olarak topluma yabancılaşırlar. Modern yaşamın insandan ve doğadan uzaklaşmasıyla birlikte ekonomik dönüşüm, iktidar mücadeleleri ve savaşların yaşanmasıyla ortaya çıkan bu durum, normalden sapan ve tahakküme direnemeyen antikahramanları doğurmuştur. Romantik dönemden itibaren kahramanların içe dönmeleri, asıl mücadeleyi kendi içlerinde vermeleri antikahramanla zirveye çıkar. Antikahramanlar dışarıya uyum sağlamaya çalışırken içlerindeki diğer seslerle de mücadele ederler. Her iki yönden giriştikleri savaş, onları iyice yıpratır ve kayıp kaçınılmaz olur.

Birinci kuşak antikahramanın hayatı genellikle boş, ıssız ve yavandır; dünyaya karşı kavrayış ve dürtü açısından genellikle sıkkin, donuk ve ilgisizlikle başarısızlığa uğramıştır; insani saygınlık söz konusu olduğunda genellikle aşağılanmış, küçümsenmiş ve hakir görülmüştür. Kişisel özgürlüğü yoktur ya da çok azdır, genellikle kontrol edilir ve engellenir, tongaya bastırılır; hatta çeşitli talepler ve sınırlamalarla boğulur. Sosyallik ölçeğinde genellikle geri çekilir ve hayat dolu toplumdaki bireysel tutukluluğa ya da genel bir izolasyona sürülür. Kişisel ahlaki yargılar bağlamında herhangi bir kendini onaylayan hassasiyetten yoksundur, ifa edememe duygusuna saplantılıdır ve sürekli suçluluk ve kendinden nefret etme eziyeti içindedir. Depresyon ve kasvet, günlerine hükmettiğinden nadiren herhangi bir gurur duygusu yaşar. Bir güven duygusuna sahip değildir, çünkü hem performansının hem de yeteneklerinin başarısızlıktan ziyade başka bir şeyin üretimi için fazla sınırlı olduğu

²⁹⁵ William Walker, *Dialectics And Passive Resistance: The Comic Antihero In Modern Fiction*, Peter Lang. Press, Berne 1985, s. 11.

gerçeğine sonsuza kadar duyarlıdır.²⁹⁶ Bununla birlikte antikahramanları modern dünyanın getirdikleriyle parçalanmışlardır. Önceki dönemin bütünlüklü insan modelinin yerine Freud ve Jung’la başlayan bilinç ve bilinçdışı, Marx’la birlikte de ekonomik düzene vurgu sosyal hayatın çeşitlenmesiyle birlikte insanın birçok modern yapıyla aynı anda etkileşime geçmesini zorunlu kılar. Bu durum insanın fragmanlara ayrılmasına sebep olur. Antikahraman bu parçalanmayla baş edemez. Onlar “*modern yaşamın boşluğunu, umutsuzluğunu ve anlam yoksunluğunu temsil etmektedirler. Bu bakımdan sosyal ya da psikolojik olarak parça parçadırlar. Dolayısıyla da her hangi bir bağ kurma yetisinden yoksundurlar.*”²⁹⁷

Kahraman gibi soylu bir geçmişe ve itibara sahip olmayan antikahraman, tanrısal birer varlık olarak değil, kaybedenler olarak tanımlanırlar.²⁹⁸ Her girişimlerinin başarısızlığa yazgılı olması; yalnızlığı, korkaklığı ve aşağılanmayı sürekli karşılaşılan bir duruma dönüştürür. Anlatının sonunda kaybetmişlikleriyle yüzleşmeye zorlanırlar. Bu durum yetersizliklerini vurguladığı gibi yeni bir yıkımın da habercisi olur.

Birinci kuşak antikahramanlar yetersizlik hissini maskeleyerek için kendini beğenmiş bir şekilde sürekli poz keser. Kendilerine hayranlıklarından kaynaklanan mağrurluklarıyla kimseye ihtiyaçları yokmuş gibi davranırlar. Modernitenin getirdiği modadan görünüşte etkilenen ve kendi görünümüne önem veren ilk antikahramanlar içten içe yaşadıkları sıkıntıları dışlarına yansıtılmaya çalışırlar. Ancak gerçek ile ideal arasındaki ayrımı idrak edemediği durumlarla karşı karşıya kaldıklarında bir rol modellerinin olmaması onları çaresizliğe iter. Sorunu bilip çözümünü bilmemesi biraz da bundandır. Dine karşı genellikle mesafeli olan antikahramanların hayatlarında yol

²⁹⁶ Linus T. Song, *The Anti-Hero in African Fiction: an Examination of Psychological Constructs and Characterization Techniques in Six Selected Novels*, (The University of Alberta, The Faculty of Graduate Studies and Researchs, Unpublished PhD thesis), Alberta 1984, s. 60-61.

²⁹⁷ Olgahan Bakşi Naylor, *Aldous Huxley'nin Crome Yellow ve Evelyn Waugh'nun Decline and Fall İsimli Romanlarında Karakterlerin Yitik-Kahraman Olarak İncelenmesi*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2009, s. 18.

²⁹⁸ Ebru Yener Gökçenli, “16. ve 20. Yüzyıl İspanyol Romanında Anti-Kahramanın Gelişimi”, *SEFAD*, 2017 (38), s. 97.

göstericilerinin olmaması onların fikrî açıdan yetim olmalarına yol açmıştır. Bu eksikliklerinin anlatılarda babasızlıkla anlatılması yaygındır. Fiziksel eksiklikten çok ruhsal bir yoksunluğa gönderme yapan bu durum, antikahramanların yarım kalmışlığının, çaresizliğinin, saplantılarının ve sinikliklerinin nedenidir. İnancı ve geçmişi bir yol gösterici olarak göremeyen antikahramanların herkese karşı duydukları güvensizlik de bu durumdan kaynaklanır.

Antikahramanlar, güvensizlikle birlikte gülünç duruma düşme ihtimalinden de korkarlar. Aşağılanmak, küçümseyici bakışlar ya da davranışlar onların gece uykularını kaçırarak kadar korktukları durumlardır. Korktuklarıyla karşılaştıklarında ise gururları o kadar fazla incinir ki kibirleriyle birlikte öfkeleri de artar. Her ne kadar bir eyleme dönüştürmeseler de içlerinde yaşadıkları fırtınalar bu tarz bir aşağılanmanın gerçekleştiği anlarda iyice artar.

Birinci kuşak antikahramanlar ya hiç çalışmazlar ya da sahip oldukları işleri savsaklarlar. Mirasyedilik veya para bulunca hemen harcamak, bulamayınca da çabalamamak en önemli özelliklerindedir. Modernleşen dünyanın iş sahibi olmaya verdiği önemi düşünürsek antikahramanın bu tavrının modernite çarklarını işlevsizleştirdiğini söyleyebiliriz. İş sahibi olmak hem sisteme dâhil olarak iş bölümüne girmeyi, hem kişinin yaşamını sağlamasını hem de toplumsal bir işleve sahip olmasını mümkün kılar. Bu bakımdan çalışmamak, düzen için işlevsizleşmektir. Toplumun ayakta tutan dinamikleri sarsmak, bilinen doğruları çiğnemek anlamına gelmektedir.²⁹⁹ Bu bakımdan eylemsiz antikahramanlar, harekete geçmeyerek sisteme başkaldırmış olurlar.

Görüldüğü gibi birinci kuşak antikahramanların bir eksiklikler silsilesi olduğunu ve kapıldıkları iç dünyalarının kendilerine yol gösterememesi sebebiyle bütün soruları cevapsız bıraktıklarını söyleyebiliriz. Kendilerinin bilincinde olmaları

²⁹⁹ Hülya Bayrak Akyıldız, “Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine”, *Humanitas*, S. 4, Güz, Tekirdağ 2014, s. 21-22.

ve eylemsizlikleri en bariz özellikleri olan bu antikahramanların, modernitenin ilk şokunu yaşadıklarını, savaflara bizzat şahit olan ve ekonomik dönüşümü en yakından gören yazarların kaleminden çıktıklarını düşünürsek yaşadıkları bocalamayı daha iyi anlarız. İlk şoku atlattıktan sonra ikinci kuşak antikahramanların modernitenin getirdiklerine bir cevap vermeye kalkışmaları, kendilerince doğru olan yolla düzene başkaldırmaları ve eyleme girişmeleri antikahramanın yeni bir evreye girdiğinin göstergeleridir.

2.3.2.2. İkinci Kuşak Antikahramanlar

İkinci kuşak antikahramanlar, modernitenin getirdikleriyle kendi bildikleri gibi başa çıkmaya çalışan ve direniş gösteren kişilerdir. Modern düzenin istediğı gibi hareket etmeyen, sisteme adapte olmayı reddeden bu kuşak, alternatif bir yola girmeye çalışır. İlk kuşağın yaşadığı şoku atlatan yeni antikahramanlar, kendi kurallarıyla mücadeleye girişirler. Bu dönemde eylemsizlikten nedensiz eylemlere doğru bir gidişatın olduğunu söyleyebiliriz. Her ne kadar eyleme yatkınlıkları ve karşı çıkışları olsa da tavır ve davranışlarıyla birlikte ahlaki değerleri önemsememeleri, toplumla uyumsuzlukları, ekonomik ve sosyal düzene dâhil olmamaları sebebiyle antikahraman olarak var olmayı sürdürürler.

İkinci kuşak antikahramanlar, ilk kuşaktakiler gibi aciz birer kurban olmanın ötesine geçmeye çalışırlar. Maruz kaldıkları düzenin kurallarına sessiz ve derinden karşı çıkarlar. İlk kuşaktakilerden farklı olarak normal bir işte çalışarak ya da sıradan bir hayat yaşar gibi görünerek düzenlerini kurarlar. Ancak bu görünüştedir. İçten içe düzenin ve toplumun kurallarıyla mücadele ederler. Bu mücadelelerini eylemlerine de yansıtırlar. Bu eylemlilik hâli onları ilk kuşak antikahramanlardan ayırsa da bir kahramanlaşma iddialarının olmaması ve giriştikleri eylemlerin kısıtlılığı onların antikahraman olarak kalmalarına sebep olur.

Savaşların etkisinin yitirilmesi ve yeni ekonomik düzenin iyice yerleşmesi ile modernitenin kurumsallaşması yeni antikahramanların doğuşunu mümkün kılmıştır.

İlk kuşağın aksine yeni düzeni daha fazla deneyimleyen bir dönemin karakterleri olmaları onların bu farklılığı yaşamasına sebep olmuştur. Ancak hiçbir şekilde kahramanlaşmaya meyletmediklerini, sadece yönetsel değişikliklerle antikahramanlıklarını koruduklarını bir kez daha vurgulamak gerekir. Gösterdikleri her tepki onların antikahramanlıklarının altını çizmekten öteye gitmez.

Modernitenin açmaza girmesinin kesinleşmesi yeni kuşak antikahramanların oluşmasına sebep olmuştur. İlk kuşak modernitenin ve yeni düzenin savaşlarıyla kendilerince bu sürecin dışında kalmaya uğraşırken yeni kuşak modernitenin sürekli tekrarladığı adalet, özgürlük ve demokrasi sağlama konusunda açmaza girdiği bir dönemde doğmuştur. Modernite vadettiğini vermede başarısız olmuş, bunu fark eden insan da içinde bulunduğu hâli yansıtacak kahramanını yaratmıştır. Başka bir ifadeyle,

“Modern felsefe ve Aydınlanma, evrenin merkezi olan insanı varlık hiyerarşisinin tepesine yerleştirir. İnsan artık Tanrı'nın gözüne sahiptir ve tarihte ilerlemektedir.” Fakat Descartes'in cogitosundan Hegel'in tinine kadar, Sokrates'in bu yenilenmiş formu, insanı Prometheus yapacağım derken Sisifos'a dönüştürür. İlerlediği nokta başlangıçtan bir adım ötesi değildir. Bu yüzden, içinden 'belirsizliğin hazzı' söküp alınmış, bu enformasyon hastası insana, gerçekte içinde bulunduğu trajik hali göstermenin vakti gelmiştir.”³⁰⁰

Bu çağda yaşayanlar geleneksel kahraman yerine çözüme ulaşmak için her yolu deneyebilen antikahramanları arzulamaya başlamıştır. Tuğba Elmacı, sinemadaki antikahramanları incelediği makalesinde bu durumu açıkça ifade eder:

“Demokratik gelişimlerin sadece yazılı olarak kalması ve pratikte uygulanamaması, çağdaş toplumun beklentileri ile örtüşmeyen gündelik hayat pratiği, insanların kurtarıcı figürlerini de saf, mert kriterlerden; kendisini amaca ulaştıracak

³⁰⁰ Abdullah Başaran, “Post-modern Kahramanın Trajik Yolculuğu”, *Post-Öykü* 1.3, Mart-Nisan 2015, s. 109.

her yolu mubah gören ama tamamıyla da kötü kabul edilemeyecek, figürlerle kodlanan bir zihniyete bırakmıştır. Dolayısıyla gündelik hayatta sorunların çözüm şeklinin şiddet sarmalı ile belirleniyor oluşu toplumu da şiddet temelli bir yapıda yaşamaya mahkum bırakmaktadır. Kötülüğün gündelik hayat içerisinde olağanlaştırılması ya da normalleştirilmesi yeni kahramanların da normalleşen bu alanın içinden çıkmasına neden olmuştur.”³⁰¹

Adalet arayışının yasal zeminde karşılanamaması ve gündelik hayata yayılıp sıradanlaşan şiddet, ikinci kuşağın ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Bu sayede ikinci kuşak antikahramanlar, şiddet eyleminde bulunmayı normalleştirirler. İlk kuşaktan farklı olarak, giriştikleri eylemler, şiddet içerikli olur.

Şiddetin sıradanlaşması ve görünür olmasının yeni kuşak antikahramanların ortaya çıkmasındaki rolüne Nurdan Gürbilek de değinir. Türkiye özelinde yeni kahramanları değerlendiren Gürbilek, *“Türkiye yeni popüler kahramanlarını, her şeye rağmen adalet dağıtan mazlumlarını mağdur ama masum yetimlerden, çektikleri çileye rağmen onurlu davranan kırılğan Doğulu çocuklardan değil, toplumun yeni korku nesnelere karşı savaş açan, şehri pislik ve kargaşadan korumak için her yola başvuran, suça ve hınca kilitlenmiş güçlü Türkler’den, artık kendini masum olmak zorunda hissetmeyen yeni bir delikanlı tipinden alacak”³⁰²* demektedir. Kuralsızlığın ve kaosun hâkim olduğu bir çağda, bu tarz antikahramanların ortaya çıkması ve okurun ilgisini çekmesi olağandır. Ömer Türkeş de özellikle son yıllarda artan ve “hınç kültürü” olarak adlandırdığı olağanlaşmanın sosyolojik temelini dikkat çeker:

“Şiddet, bazen adaletin ve yasaların temeli olur’ şiarını benimseyen pek çok roman, kahramanını silaha sarılıp birilerinden hesap sormaya iten öfke, Türkiye’nin 60’lardan başlayıp günümüze kadar uzanan siyasal, toplumsal, ekonomik tarihiyle, o

³⁰¹ Tuba Elmacı, “Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması’nda Antikahramanın Yükselişi”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, C. 7, S. 2 (2012), s. 172-173.

³⁰² Nurdan Gürbilek, “Acıların Çocuğu”, *Kötü Çocuk Türk*, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 51.

tarihin yarattığı sorunlarla sıkı sıkıya ilişkili elbette. Edebi beğeniye, siyasî ve ideolojik yargıları bir tarafa bırakırsak, bütün bu romanların birey psikolojisine travmatik etkilerde bulunan yaşantıyı gösterebilmeleri nedeniyle önemli olduklarını söyleyebiliriz. Yazarlar da aynı travmatik ruh halindedeler; onlar sadece ilişkiyi gösteren öznel değil, bizzat o ilişkinin taşıyıcıları!..”³⁰³

Yazarların da bu sürecin şahidi olması, onların okuyucular gibi ikinci kuşak antikahramanın meşruiyetini kurmada yardımcı olmuştur. Sürecin olağanlaşması, yeni bir çıkış yolu bulmakta zorlanan yazar ve okuyucu için yeni bir kahramanı benimseye itmiştir. Bu sebeple ilk kuşak antikahramanların yazarları ve okuyucuları nasıl antikahramanlara öfke duymuyor hatta sempati besliyorsa benzer bir durum ikinci kuşak antikahramanlarda da yaşanır. Özellikle tepki vermeleri ve bir şekilde hayata müdâhil olmaları ilk kuşak antikahramanların okuyucuda yarattığı eylemsizlik hissini silikleştirir. Okuyucunun istediği tepkileri görebilmesi tatmin olmasını ve antikahramanın daha fazla yanında durmasını sağlar. Türk romanında özellikle 2000’li yıllarda görülen bu tip antikahramanların çok okunmasının sebebi budur.

İkinci kuşak antikahramanların genellikle erkek olduğunu ve “kirli bir eril dil” kullandıklarını söylemek gerekir. Ancak bu kullanım rahatsızlık vermekten ziyade sempati yaratır.³⁰⁴ İkinci kuşak antikahramanların sürekli küfür ve argo içeren, kadın cinselliğini aşağılayan cinsiyetçi bir dil kullanmaları, içinde yaşadıkları “hınç kültürünü” yansıtmaları bakımından önemlidir. Bu dil, bir yandan antikahramanın gerçekçiliğini arttırırken, bir yandan da içinde yaşanan hayatın dili etkilemesini gösterir.

Bu dönemdeki antikahramanların şiddetle birlikte yaşadıkları dünyaya karşı giriştikleri bir diğer başkaldırı yöntemi pasif direniştir. Bir tercih olarak pasifliği seçenler, modern düzenin dışında kalmaya çalışır. Hiçbir modern kurum veya buluşla

³⁰³ A. Ömer Türkeş, “Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce – Dönemler ve Zihniyetler*, C. 9, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 852.

³⁰⁴ Tuğba Elmacı, agm., s. 171.

ilgilenmeyen bu antikahramanlar, kendilerini pasifleştirerek, değiştiremedikleri düzeni yadsırlar.

Birinci kuşak antikahramanlar moderniteyle karşılaşmanın yarattığı şokla birer kurbanı dönüşürken, ikinci kuşak antikahramanlar yeni düzene bilinçli bir şekilde tepki koyacak seviyeye ulaşmışlardır. Yeni antikahramanlar, ilk antikahramanların eylemsiz ve içe dönük hallerinin aksine şiddet eylemleri sergiler, varlıklarını zarar vererek ortaya koyar ya da yaşamla bağlarını tamamen keserek bütün değerleri yok sayarlar. İlk kuşağın kendisine zarar vermenin ötesine çok geçmeyen öfkelerini bütün topluma yansıtan ikinci kuşak, şiddeti bir araç olarak kullanır. Topluma karşı duydukları hincin acısını yine toplumdan çıkarırlar. Böylelikle ilk kuşaktan farklı olarak toplumu etkileyecek kitlesel şiddet eylemleri gerçekleştirirler ya da bütün toplumsal normları yok sayarak itaatsizlik dozunu son raddeye getirirler. Başka bir deyişle, ilk kuşağın kendisiyle sınırlı tavırlarını en üst noktaya taşıdıklarını, herkesi etkileyebilecek bir devinime sahip olduklarını; yani birinci kuşağa hareket imkânı vermeyen zincirleri kırarak çok sert ve net bir şekilde hareket ettiklerini söyleyebiliriz.

Sonuç itibarıyla kahramanın zıddı olan ancak anlatıcının ve okuyucunun sempati duyduğu antikahraman, modernitenin, ekonomik düzenin ve savaşların yarattığı bunalımın bir sonucu olarak doğmuş, zamanla yeni düzenin yerleşmesiyle dönüşüme uğramış bir karakterdir. Türk romanında Tanzimat döneminde öncüllerini, 1940'lardan itibaren de ilk örneklerini gördüğümüz antikahramanları örnekler üzerinden inceleyerek söylenenleri somutlaştırmak bu karakterin romanımızdaki seyrini anlamada elzemdir.

3. BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMANIN

DOĞUŞU

Türk romanında antikahramanlar, modernitenin kurumsallaşmasıyla ortaya çıkmıştır. Bu sebeple ilk antikahramanların 1940'lerden itibaren görülmeye başladığı söylenebilir. Her ne kadar antikahramanlar modernitenin kurumsallaşmasıyla gün yüzüne çıksalar da Tanzimat ile başlayan modernleşme sürecinden itibaren onları hazırlayan öncüllerin olduğunu vurgulamak gerekir. Tanzimat'la birlikte aşırı Batılılaşan züppeler ve dekadanlıkla bir bunalım ve trajedi yaşayan kahramanlar, antikahramanın ortaya çıkışıyla benzer özellikler taşıyan, modernitenin vaatleri karşısında bocalayanlar olarak dikkat çekmektedir. Bu kahramanların antikahramanla ortak özelliklerini ve farklılaşan yanlarını modernitenin başlangıcından itibaren görmek bu iddiayı güçlendirecektir.

3.1. Osmanlı Modernleşmesi: Geçkalmışlık ve Kapılma

Osmanlı'da modernleşme, devletin içine düştüğü askeri, ekonomik ve yönetimle ilgili zafiyetlerini telafi etmek amacıyla önce askeri düzende başlamış, daha sonra karşı konulamaz bir hâl almıştır. Başlarda Osmanlı için modernleşme, var olan açıkları kapatıp düzenin devamını sağlamak için yapılan girişimlerdir. Osmanlı; Rusya, İran ya da Japonya gibi yüzünü daha ileride olduğunu düşündüğü Batı'ya dönerek, önce orada yapılanları tanımayı, sonra da öğrendiklerini uygulamayı hedeflemiştir. Özellikle III. Selim döneminden sonra Batı'ya gönderilen elçilerle birlikte Batı yekpare olarak tanınmaya, sistemleri öğrenilmeye ve uygulanmaya çalışılmıştır. Aslında bu durum hem Batı'nın üstünlüğünü hem de kendi geçkalmışlığını kabul etmek anlamına gelmektedir. Tarihsel geçkalmışlığını kabul eden Osmanlı, Batılılaşmayı telafi edici bir program olarak görmüştür.³⁰⁵ Fakat bu program, sadece ülkeyi yönetenlerin dâhil olduğu ve devletin işleyişine yansıyan

³⁰⁵ Ahmet Çiğdem, "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, C. 3., 4. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 68.

değişiklikleri kapsamış, gerçekleşen değişimler tabana yayılmamıştır. Devleti kurtarmanın mümkün görüldüğü modernleşmenin ilk dönemindeki girişimler, restorasyon düzeninde kalmıştır. Girişimlerin istenilen ivmeyi yakalayamaması üzerine hem dış baskılar hem de iç sorunlar, Sultan Abdülmecit döneminden sonra restorasyonun reforma dönüşmesine sebep olmuş, halkı doğrudan ilgilendiren değişiklikler Batılılaştırma projesi olarak tepeden aşağıya doğru yayılmaya başlamıştır. Özellikle Batı'ya gönderilen ve burada eğitim alan gençler, İlhan Tekeli'nin ifadesiyle “geç aydınlanan ülkenin erken aydınlananları”³⁰⁶ olarak ülkeye dönmüş ve Osmanlı için modernleşmeyle eş anlamlı olarak kullanılan Batılılaşma hareketinin yönlendiricileri olmuşlardır.

Modernleşmeyle birlikte Osmanlı'nın kültürel ve sosyal hayatında değişimler başlamış; Batı'da uzun bir süreç içerisinde gelişen modernite süreçleri, bir anda ve yoğun bir şekilde alımlanmaya çalışılmıştır. Batı'yı bir bütün olarak gören ve oradaki modern yapıları olduğu gibi alıp uygulayabileceğini düşünen Osmanlı münevverleri, uzun yıllar aşılamayacak bir başkalaşım buhranının ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Bir yandan geçkalmışlığın yarattığı Batı'nın hızına yetişme telaşı, diğer yandan öz değerleri koruma arzusuyla birlikte, zihinsel bulanıklıklar baş göstermeye başlamıştır. Bu süreçte bir önceki bölümde gördüğümüz modernitenin sonuçları bir anda ve bir arada Osmanlı'da da ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu karmaşa ortamını burjuvazinin doğuşu, kentleşme, yeni birey ve yeni ruh hâli üzerinden okuyabiliriz.

Öncelikle Mehmet Kaplan'ın Nabi'nin şiirlerinde tespit ettiği ve burjuva ya da orta insan tipi olarak tarif ettiği sınıfın oluşmaya başlamasına şahit oluruz. Batı'da modernitenin kurumsallaşmasını sağlayan bu sınıfın Osmanlı'da teşekkülü tam olarak gerçekleşmemiş ve Cumhuriyet yıllarına kadar sürmüş olsa da Mehmet Kaplan, kentleşmenin etkisiyle artık eski tür cihangir kahramanların yerini akıllı, maharetli, bilgili hatta hile ve kurnazlığa başvuran yeni bir insan tipinin aldığını söyler. Pasif ve

³⁰⁶ İlhan Tekeli, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, C. 3., 4. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 23.

konformist bir karakter taşıdığını belirttiği bu sınıfın üyelerinin Nabi zamanının bile kahramanı olduğunu iddia eder.³⁰⁷ Tabii bu durum sadece bir başlangıç noktasıdır. Burjuvanın yerleşmesi ve kendisine karşı eleştirilerin oratay çıkması, çok partili hayata geçiş dönemiyle mümkün olur. Bundan önce sadece bir oluşum aşamasındadır.

Modernitenin bir diğer sonucu olan yeni yaşam alanı olarak kent ve kentleşme de yine Osmanlı'da modernleşmeyle birlikte yayılmış ve Cumhuriyetle özenilen yaşam alanına dönüşmüştür. Özellikle İstanbul'un modernleşmenin başından itibaren geçirdiği dönüşüm baş döndürücüdür. Şerif Mardin'in değindiği gibi İstanbul modernitenin ruhuna uygun olarak parçalıdır: *“Bir tarafta, Frenkler, Lavantenler, taş binalar, yabancı töreler, günah ve işretle dolu olan Beyoğlu, diğer tarafta, mahalle sathında beraberliğin yaygın olduğu ve sıkı bir cemaatin oluşturduğu şehrin Müslüman kesimi”*³⁰⁸ İstanbul'u adeta bir yarılmayla karşı karşıya bırakmıştır. Bu yarılmada Batılılaşmaya çalışan Osmanlı, odağına eskinin hüküm sürdüğü kısmı değil, Beyoğlu'nun merkezde olduğu cazibe merkezini alır. İlber Ortaylı da bu yönelişe dikkat çeker:

*“Tanzimat insanı yüzyıllar boyu küçümsenerek bakılan Beyoğluna adım atmıştı. Lamartine'nin taşra kasabalarına benzettiği sözde şık semt Beyoğlu, taş binalarıyla İstanbul'un ahşap mahallelerine tepeden bakardı. Avrupa'ya özenen aydınların bulunduğu yabancı kitapçıları, Avrupa mamulâtı satılan mağazalarıyla Beyoğlu, İstanbullu Türk'ün yaşamında Avrupa'ya aralanan, bir kapıydı. Cafeleri, restoranları ve otelleriyle, nihayet apartman hayatıyla. . . İstanbullu Beyoğlu'na çok sonraları taşınmaya başladı. Taşınma artıp, Beyoğlu'na ayrılan saatler ve günler çoğaldıkça; Beyoğlu da tiyatrosuyla, tüketim zevkiyle, sefahatiyle Avrupa taşrası olmaktan çıkıp Osmanlılaştı.”*³⁰⁹

³⁰⁷ Mehmet Kaplan, “Nabi ve Orta İnsan Tipi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 11, Aralık 1961, s. 25-44.

³⁰⁸ Şerif Mardin, “Tanzimat'tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi-Makaleler 4*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, s. 40.

³⁰⁹ İlber Ortaylı, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 2. bs., Hil Yayınları, İstanbul 1987, s. 188-189.

Beyoğlu'nun Osmanlılaşmasıyla birlikte Osmanlı da Avrupalılaşır. “*Beyoğlu, Avrupalı lokanta ve kahveleriyle, en basit gündelik ihtiyaçtan, en pahalı zevk unsuruna kadar her şeyi Avrupa'dan tedarik eden zengin mağazalarıyla, gece hayatıyla; eğlence yerleriyle Avrupa hayatının küçük bir numunesini verir. Her modasıyla büyük Avrupalı merkezlerine, bilhassa Paris'e tabidir. Giyim ve kuşamda, debdebe ve sefahatte onu takip eder, eğlencede onun artıklarıyla geçinir.*”³¹⁰ Bu dönüşümde temel alınan Paris ise önceki bölümde değindiğimiz Haussmann'ın Paris'idir.³¹¹

Başta İstanbul olmak üzere Osmanlı'daki kentleşme, modernitenin bir gereği olarak hızlıca yayılmıştır. Kentleşen İstanbul'la birlikte modernite kendi modern bireyini de yaratır. İlk başlarda Doğu'ya daha yakın olan bu birey, zamanla Batı'nın cazibesine kapılarak arada kalmışlığını Batı'yı taklit ederek çözmeye çalışır. Modern bireyin Doğu'yu merkez alarak gelişmeye başladığı oluşum aşamasından itibaren süreci edebiyat üzerinden değerlendiren Jale Parla, Batılılaşmanın başladığı ilk yıllarda Osmanlı münevverlerinin zihinlerinin berrak olduğunu, kutsal kitaba dayanan mutlakçı bir epistemolojiyle Batı'ya yöneldiklerini, sınırlandırılmış bir yenileşmeyle yetinmeye çalıştıklarını söyler.³¹² Murat Belge'nin “*Ne kadar az Batılılaşmakla yetinebilirim*” sorusuyla ilgilendiklerini belirttiği³¹³ ilk kuşak, Batı'yı Doğu'nun mutlakçılığına çevirebilecekleri bir kültür olarak görüyordur. Hâlâ kendilerinden emin olan ve Batı'yı kendi değerlerine adapte ederek düzelebileceklerine inanan son Osmanlı dönemi münevverleri, kendilerinden emin bir şekilde toplumu yönlendirmeye çalışırlar. Doğruyu ve yanlış bildiklerine inandıkları için doğru yapanı ödüllendirip yanlış yapanı cezalandırma görevini üstlenirler. Batı'ya aşırı kapılan züppeleri hep birer ibret hikâyesi olarak anlatırlar. Doğru Batılılaşmayı ise sürekli överler. Ancak zaman ilerledikçe Batılılaşmanın onların düşündüğü düzeyde kalmadığı görülür.

³¹⁰ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 156.

³¹¹ Suraiya Faroqhi, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağ'dan Yirminci Yüzyıla*, çev. Elif Kılıç, 6. bs., Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010, s. 302.

³¹² Jale Parla, *Babalar ve Oğullar*, 10. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 23-48.

³¹³ Murat Belge, “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya”, *Modern Türkiye'de Siyasî Düşünce*, C. 3., 4. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültekin, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 46.

Eserlerinde eleştirdikleri aşırı kapılanların bunalımları, kontrol edilemez bir hızda, adeta Osmanlı'nın bütün değerlerini sarsan bir sağanağa dönüşmüştür. Eleştirdikleri alafranga züppeler doğru yolu bulamamış birer kayıp kuşağa evrilmiştir. Batı'nın cazibesine kapılan bu karakterler modernleşmeyle birlikte doğan yeni bireyin yüzeysel birer taklitleri olarak romanlarda yer almıştır.

Tanzimatçıların sınırlandırılmış yenileşme hareketinin yerini II. Meşrutiyet'ten sonra hızlanmış bir Batılılaşma cazibesine bıraktığı yıllarda, kontrolünü kaybeden bireyin anlatıldığı romanların yaygınlık kazanmasıyla birlikte alafranga züppeliğin, bir uyarı olmaktan çıktığı, yaşanan bir gerçekliğe dönüştüğü söylenebilir. "Gösterişçi budalalar" olarak isimlendirilebilecek ve antikahramanın Türk romanındaki ilk öncülleri olarak işaret edilebilecek bu karakterlerin ilk romanlarda ikincil roldeyken zamanla başkaraktere dönüşümlerinin modernitenin yaygınlaşmasıyla gerçekleştiği ileri sürülebilir. Modernleşme kontrol edilemez bir noktaya geldiğinde yeni kentin ışıltısıyla yeni bireyin başta moda olmak üzere Batı'nın ışıltılı dünyasının hâkimiyetine girdiği iddia edilebilir.

3.1.1. Makbullük Anlatıları

Tanzimat'ın başlarında babasız kalan münevverlerin babalık rolünü üstlendikleri, ürettikleri eserlerden görülebilir. Batı'yı kendi durumlarından emin olarak tanımaya çalışan bu aydınlar, eserlerini makbul olanı anlatmaya adarlar. Doğrunun ne olduğunu bildiklerini düşündüklerinden doğruyla yanlışı, siyahla beyaz gibi net bir şekilde gösterirler. Kendi yollarından gidenleri makbul bulup överken, kendilerinden daha fazla kapılanları eleştirerek kendi yollarına çekmeye çalışırlar. Bu sebeple antikahramana giden yolu açan karakterlerin bahsi geçen eserlerde eleştirildiği, romanların sonunda ya doğru yolu bulduğunu ya da cezalandırıldıkları görülür. İlk romanlarda ikinci planda tutuluyormuş gibi gösterilen ancak asıl korkunun kaynağı olan aşırılaşan karakterleri, gösterişçi budalalar olarak isimlendirmek ve zaman içinde yaşadıkları dönüşümü görmek, antikahramana zemin hazırlayan modernleşme ortamını anlamamızı sağlayacaktır.

3.1.2. Antikahramanın İlk Öncülü: Gösterişçi Budalalar

Jale Parla, Tanzimat romanının epistemolojisini incelediği *Babalar ve Oğullar* isimli araştırmasında, “*babasız, mirasyedi, yoldan çıkmış roman kahramanları*”³¹⁴ Dedalus söylencesindeki İkarus’a benzetir. Bu söylencede kendi yaptığı labirente hapsedilen Dedalus, oğlu İkarus’la birlikte labirentten kurtulmak için mumdan kanatlar yapar ve uçarak labirentten kaçmayı dener. Kanatları mumdan yapıldığı için güneşin cazibesine kapılmaması ve çok yüksekte uçmaması için oğlunu uyarır. Ancak İkarus, güneşin cazibesine kendisini kaptırınca babasının öğüdünü unuttur ve güneşe doğru yükselir. Güneş kanatlarını yakınca da yere çakılarak ölür. Dedalus’un oğlunun ölümünü izlemekten başka yapacak bir şeyi yoktur.³¹⁵ Burada Jale Parla, Tanzimat’ın ilk yazarlarını Dedalus’a, eserlerindeki aşırı Batılılaşan, bu yüzden de yok olmaya mahkûm ettikleri züppeleri İkarus’a benzetir. Bu benzetme oldukça değerlidir, çünkü ilk romanlar incelendiğinde yazarların oğullarını uyaran bir baba gibi davrandıkları ve yanlış yapan evlatlarını uyarmak için aşırı kapılan tipleri romanlarına konu ettikleri tespit edilebilir. Fakat yazarların elinden onları uyarmaktan ve budalalıklarını sergilemekten başka bir şey gelmediği görülür. Çünkü tüm uyarı ve engellemelerine rağmen kahramanların gittikçe artan bir düzeyde istemedikleri yöne gittiklerini fark ederler. Bu eğretileme üzerinden düşündüğümüzde Promethous olma arzusu duyan kahramanların bu aşamada birer İkarus’a dönüştüklerini, zamanla birer Sisyphos ya da Narkissos olacaklarını söylemek mümkündür.

Jale Parla’nın güneşe kapılan oğullar olarak tanımladığı züppelik ya da aşırı Batılılaşan birey olarak düşünebileceğimiz karakterler için Şerif Mardin’in tespitleri de önemlidir. Şerif Mardin, “Tanzimat Sonrası Aşırı Batılılaşma” isimli makalesinde, kadının toplumdaki yeri ile üst sınıf erkeklerin Batılılaşmasının Tanzimat romanlarının ana meselesi olduğunu söyler.³¹⁶ Özellikle Batılılaşmayı abartan, bir kapılmaya döndüren ve bu yönlerini göstermekten zevk alan üst sınıf erkeklerin budalalıkları bu dönemin romanlarına damga vurmuştur. Mardin’in “Bihruz Bey Sendromu” dediği ve

³¹⁴ Jale Parla, *age.*, s. 115.

³¹⁵ Jale Parla, *age.*, s. 109.

³¹⁶ Şerif Mardin, *agm.*, s. 33.

Oblomov'a³¹⁷ benzettiği bu durumun yaygınlığı göz ardı edilemeyecek kadar fazladır. Bu sendromun en büyük gerekçesi olarak kök ve kimlik yoksunluğunu gösteren Mardin, hem Batılılaşmayı savunanların hem de muhafazakârların farklı sebeplerle bu tiplere karşı çıktığını belirtir. Her ne kadar sürekli karşı çıkılsa da Oblomov'a benzettiği ve Bihruz Bey Sendromu olarak adlandırdığı Batı'nın cazibesine kapılan züppelerin gündemden düşmediğini, göz ardı edilemediğini ve romanların başkarakterlerine dönüştüklerini görmemiz gerekir.

Bahsi geçen züppelik, yüzeysel bir kapılmadan ibaret gibi gösterilir. Oysa züppeler, modernleşen Türkiye'nin daha sonra antikahramanlarla bir bilince kavuşacak olan yabancılaşmasının ve sisteme dâhil olamamanın bilinçsiz ilk örnekleridir. Onlar, “[d]oğru Batılılaşma ülküsüne, ilerleme fikrine hizmet etmek için çalışıp didinen tiplerin aksine, modern aylaklığı ilk onlar hissederler. Yeni tüketim biçimlerini deneyimleyen, bu tüketim biçimlerini izleyen görme-görünme kaygısını ana dertleri haline getiren, Pera'ya, park ve bahçelere akan 'Avrupalı' kalabalıklar da bizzat onlardır. Mütevazılığın yerini alan kapitalist gösterişçilik onlarla somutlanır.”³¹⁸ Kısaca, değişimin başkalaşıma dönüşmesinin ilk durağıdır.

Toplumsal değişimin bir sonucu olan züppeler, görmekten ziyade görülmek, bilmekten ziyade bilgiçlik taslamak, öğrenmekten ziyade merak etmek üzerine kurulu bir hayatı yaşarlar. Modernitenin en önemli göstergelerinden olan moda onların yaşama amacına dönüşür. Bütün dertleri nasıl göründükleri, insanlar üzerinde nasıl etki bıraktıkları olan bu tipler, bir dönüşümün çocukları olarak görülmelidirler. Züppelik, Tanpınar'ın “*cemiyet bünyesinde herhangi bir esaslı değişmeyi hedef olarak almadan, muayyen ihtiyaç ve zaruretlere karşısında bazı teknik ve bilgilerin memlekete nakledilmesi için yapılmış az çok ciddi teşebbüslerden ibaret*” olarak başlayıp “*bahis mevzuu olan şey ordunun bazı tekniklerini ve sınıflarını garptan gelen bilgi ve nizamla*

³¹⁷ İlk dönem züppelerinin Oblomov'la birlikte değerlendirildiği bir çalışma için bk. Nihayet Arslan, “Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz'lar ve Oblomov'lar,” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, S. 18, 2011, s. 47-80.

³¹⁸ Deniz Aktan Küçük, *Türk Romanında Aylaklık*, (Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007, s. 33.

ıslah etmek değildir; belki bütün hayatın, cemiyetin bünyesi ve manevi insanı vücade getiren kıymetler manzumesinin, hepsinin birden değişmesi” hâline geldiğini söylediği modernleşmenin en büyük sonucudur.³¹⁹ Kıymetler manzumesinin değişmeye başlamasıyla züppeler, görünüşleri, giyimleri, hâl ve hareketleri, konuşmaları ve tavırlarıyla modernleşmenin vitrinine dönüşürler.³²⁰

Modernleşmenin en uç örneği olan züppeler, Batı’yı bir ayna olarak görürler. Aynaya bakarak tavır alırlar. Özellikle ilk dönemde Batı’yı yüzeyden temsil eden, öykünmekten öteye geçemeyen ve kendi toplumsal yapılarına, zihin dünyasına yabancı kalan, hâkim düzenin dışladığı züppeler,³²¹ romanlarda birer gösterişçi budala olarak gösterilirler. Budala olarak gösterilmeleri yazarların onlara karşı olan öfkesinden kaynaklanır.

Kendi varlığına ve toplumuna yabancılaşması bilinçli bir hâle gelen züppeler, antikahramana doğru yaklaşır. Ancak başlarda sadece gösterişte kalan bir yabancılıktan ve yazarların onları budala göstermesinden bahsedilebilir. Tüketim üzerine kurulmuş bu dönemde göz önünde olmak, varlığını göstermek ve budalalık yapmak ön plandaki izleklerdir. Bu sebeple onlar gösterişçi budalalar olarak isimlendirilebilir. Gösterişçi budalalık tanımlamasının gösteriş kısmı, karakterin kendisinden, budalalık kısmı ise anlatıcının karakteri kötü gösterme çabasından gelir. Gösterişçi budalalar, ilk örnek olan Felâtun Bey’de karşıtıyla birlikte yer alırken Bihruz Beyle tek başına bir roman kahramanına dönüşmüş, Şöhret Bey ve Müştak Beyle budalalıklarına türlü dalavereler katılarak anlatılmış, zamanla kişilik değiştirerek ikinci öncüller olarak değerlendireceğimiz dekadan ötekilere dönüşmüşlerdir. Bu süreci ilk örnek olan Felâtun Beyle başlayıp görmek Türk

³¹⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988, s. 64.

³²⁰ Köksal Alver, “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, S. 16, 2006, s. 164.

³²¹ Köksal Alver, agm., s. 165.

romanındaki antikahramanın doğuşuna zemin hazırlayan süreci anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Gösterişçi budalaları bir antikahraman değil de öncül yapan sebepler ise şu şekildedir: Onlar da antikahramanlar gibi modernleşme karşısında toplumlarına yabancılaşmış, yaşanan şoktan etkilenmişlerdir. Ancak onlar bu şoka karşı modernitenin cazibesine kapılarak yabancılaşırken antikahramanlar modernitenin girdabına kapılarak yeraltına inerler. Gösterişçi budalalar, kendilerini göstermekten öteye geçemezken antikahramanlar, görülmek değil, görmek isterler. Görülmek arzuları sadece yüzeyseldir, dertleri kendileriyledir. Gösterişçi budalalarda bir bilinç yokken antikahramanlar bilinçli bir şekilde moderniteye ve topluma tepki koyarlar. Ayrıca gösterişçi budalalar anlatıcılar tarafından budala olarak gösterilip antagoniste döndürülürken antikahramanlar anlatıcıların genellikle nötr kaldığı ya da tarafını tuttuğu kahramanlardır. Gösterişçi budalaların her şeyleri yüzeyseldir. Ancak antikahramanların görünüşün dışında kalan benlikleri ve bilinçdışları vardır. Modernitenin kurumsallaşması ve roman türünün seyriyle ilişkilendirilebilecek bu durumun gösterişçi budalalarda olması beklenemez. Ayrıca gösterişçi budalalar, sosyal değişimle doğmuştur. Antikahramanların ortaya çıkması ise bir başkalaşımın gerçekleşecektir. Bu süreç için savaşların yaşanması, Cumhuriyet'in kurulması, devrimlerin işlerlik kazanması ve kapitalizmin devletçilik ilkesiyle yaygınlaşmasının gerçekleşmesi gerekmektedir. Bunlarla birlikte gösterişçi budalaların neredeyse eylemsiz olmaları, yol göstericisi olmayan bir arayışın içinde bocalamaları, toplumun dışında kalmaları, modernitenin yarattığı sonuçlardan etkilenmeleri ve yön­süzlükleri; onların antikahramanın öncülü olarak görmemizi icap ettirmektedir.

3.1.2.1. Gösterişçi Budalalığın İlk Örneği: Felâton Bey

Ahmet Mithat'ın 1876 yılında yayımlanan *Felâton Bey ile Rakım Efendi* adlı romanı, gösterişçi budalalar olarak tanımladığımız antikahraman öncüllerinin ilk örneği olması bakımından önemlidir. Bu roman, yayımlandığı görece erken tarihte, gösterişçi budalaların romana konu edilecek ve bir tavır alınacak kadar önemli bir

mesele hâline geldiğini gösterir. İkili karşıtlıklar üzerinden doğru ve yanlış Batılılaşmayı kıyaslayan ve yanlış Batılılaşan karakterin budalalıkları üzerinden kaybını sergileyen roman, kendisinden sonra aynı konuda yazılan romanları mümkün kılmıştır.

Roman, aşırı Batılılaşan Felâtun Bey ile doğru Batılılaşan Rakım Efendi'nin karşılaştırılmasını ve yanlış yapanın cezalandırılıp, doğru yapanın ödüllendirilmesini amaçlayan bir teze sahiptir. İki tip, aynı olaylara verdikleri tepkilerle ve hayat tarzlarıyla sürekli bir karşılaşma içindedirler. Birçok karşıtlık içerisinde “*temel karşıtlık ise tembellik ve israf ile çalışkanlık ve tutumluluk arasındadır. Yazarın gözünde Batılılaşmanın beraberinde getirdiği tüketim ekonomisine kendini kaptıranlara en iyi örnek, Batılı olmayı çok şık giyinmek, Beyoğlu'nda eğlenmek ve gösteriş yapmak olarak anlayan züppe tipi olduğu için, romanda müsrif adam, aynı zamanda alafranga züppeyi temsil eden Felâtun olur.*”³²² Görüldüğü gibi asıl vurgu gösterişçilik üzerinedir. Gösteriş için Batılının arzusunu dolayımlayan ve kapıldığı cazibeyi hayata yansıtmaya çalışan Felâtun Bey, romanın tezine en uygun tipe dönüşür. Zaten kitabın adında bile, doğru Batılılaşan Rakım Efendi'den önce onun adının yer alması tesadüfi değildir. Bu durum, asıl gösterilmek istenenin kaybeden taraf olmasının sonucudur.

Romanda, moderniteyle birlikte değişen ev içi, burjuvazinin çalışmaya atfettiği önem, yeni yaşam alanının imkânları, Rakım Efendi üzerinden olumlanırken, yersiz yurtsuz olan, işe göstermelik giden ve yeni kentin cazibesine kapılan Felâtun Bey üzerinden de aşırılıklar eleştirilir. Burada asıl eleştirilen modernite değil, onun etkisine fazlasıyla kapılıp aşırıya kaçma hâlidir. Aşırıya kaçma engellenirse modernitenin sağlam temellerle yerleşeceğine olan iyimser inanç, Tanzimat dönemi algısının yansımasıdır. Zaten modern bir tür olan romana başvuran bir yazarın bu aşamada moderniteyi kötülemesinin beklenemeyeceği ifade edilebilir. Ancak antikahramanlarla birlikte modernitenin bir girdaba dönüşmesi, bir kurtuluş olmaktan

³²² Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 26. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 48.

ziyade çöküşün asıl sebebi olduğunun algılanmasıyla birlikte eleştiriler kahramandan sürece geçecektir.

Bu dönemde eleştirinin dozunun aşırı kapılan kahramanla sınırlı kalması, onların budalalar olarak gösterilmesine sebep olur. *Felâton Bey ile Rakım Efendi* romanı İstanbul'un alafrangalaşmamış kısmında yer alan Salıpazarı'nda kendisi bir yaşındayken ölen babasından kalan eski bir evde annesi ve dadısı ile yaşayan Rakım Efendi ile hemen alaturkalıktan alafrangalığa geçen Mustafa Meraki Efendinin oğlu Felâton'un kıyaslanmasından ibarettir. Rakım Efendi, hem Doğu ilmini hem de Batı ilmini hakkıyla bilen, yabancılarla iletişimi kuvvetli olan, aynı zamanda Doğulu aile geleneklerine de sıkı sıkıya bağlı ideal bir Osmanlı tipidir. Felâton Bey ise onun tam tersidir. Her ortamda komik duruma düşecek kadar cahil, ne Doğu ne de Batı ilmine vakıf, herkesin eğlendiği ama kendisini büyük gören bir budaladır. Bütün hayatı gösterişten ibaret olan Felâton'un adını bile gösteriş için kullandığını söyleyebiliriz. Alafranga olarak kitaplarını ciltlettiren Felâton, isminin kısaltması olarak A ve P harflerini kullanır. A harfi, hiç kullanmadığı ilk adı olan Ahmet'in; P harfi ise filozof Eflatun'un Batı toplumlarındaki karşılığı olan Platon'un kısaltmasıdır. İsim benzerliğinden dolayı, sırf gösteriş olsun diye adının kısaltmasını bile alafrangalaştırır.³²³

Felâton çok az eğitim almış, işi olan ama çalışmayan biridir. Babası vefat ettikten sonra kendisine kalan miras ve uğramadığı kalemden aldığı aylıkla lüks içinde yaşar. Romanda detaylıca anlatılan haftalık rutini, onun tam bir mirasyedi olduğunu gösterir:

“[C]uma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemelik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme

³²³ Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, yay. haz. Şerife (Baş) Çağın, 3. bs., Özgür Yayınları, İstanbul 2008, s. 30.

gitmeye hazırlanır ise de havayı muvafık görünce Beyoğlu'nun ziyaret, baba dostlarını, ahbabı ve saireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuzaya kadar olan vakti, ancak o haftanın vukuatını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bahusus Felâton Beyefendi Beyoğlu'nda oturmak münasebetiyle ahbabını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden Perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle Perşembe günü akşama kadar uyunur. Nihayet Cuma gelir ve işte bu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-umma onu andırır. (s. 29)

Her günü kendisini göstermekten başka bir amaca hizmet etmeyen Felâton, bir mirasyedi yaşamını tüm yönleriyle yansıtmaktadır. Rakım Efendi'nin çalışkanlığı, aynı anda birçok iş yapması, herkesi seven ve herkesin sevdiği bir kişiliğinin olması, açgözlü olmayışı ve bilgisiyle anlatılması sayesinde bu özelliklerin hiçbirisine sahip olmayan Felâton'un aykırılığı iyice vurgulanır.

Felâton ile Rakım'ın birlikte yer aldıkları bölümlerde, Felâton'un cahilliğinin Rakım'ın bilgeliğiyle gün yüzüne çıktığı görülür. Rakım'ın kızlarına Türkçe dersi verdiği İngiliz Ziklas ailesinin evindeki bir karşılaşmalarında “Felâtonluk satarak” gösteriş yapamaya çalışan Felâton'un düştüğü durum bunun örneğidir. Kızlara alfabe p, ç, j seslerinin öğretildiğini duyunca bunların alfabe olmadığını, kendileri eğitim alırken onlara öğretilmediğini, bilgiç bir şekilde ifade eder. Rakım eve gelmeden önce de bu yanlış bilgisiyle ev halkına Türkçe öğreten hocayı kötümüş, bu kadar basit bir hata yapan birinin kızlara Türkçeyi öğretemeyeceğini söylemiş, hocayla alay ederek küçümsemiştir. Ancak durum onun bildiği gibi değildir. Rakım geldiğinde onu kibarca düzeltir. Okulda öğrendiği alfabenin Arapça için olduğunu, Türkçe için bu seslere ihtiyaç duyulduğunu örneklerle açıklar. Rakım'a hak vermek zorunda kalan Felâton'un suratı kıpkırmızı kesilir. Bilgiçlik taslayıp gösteriş yapacağım derken cahilliği ortaya çıkmıştır. (s. 52) Ancak o, bilgisiyle gösteriş yapma hevesinden vazgeçmez. Başka bir toplantıda Rakım'ın “Ey saba esme nigârım” şarkısının

tercümesini İngiliz kızlar okuduktan sonra Rakım'ın cehaletini göstermek amacıyla şarkının doğrusunun “Ey saba esmer nigârim” olduğunu, esmerin de “blonde” anlamına geldiğini söyler. Rakım'ın sadece gülümsediği bu cümlelerin yanlışlığını orada bulunan ve Osmanlı Türkçesine hâkim olan Baron T. isimli bir yabancı ispat eder. (s. 79) İngiliz kızların önünde iki girişimi de başarısızlıkla sonuçlanan Felâtun'un yetersizliğini artık onlar da fark etmiştir. Onu salon adamı olarak görmeyen kızlar, *“Lisanının huruf-ı hecası üzerinde istimal-i efkâr etmemiş, bir şarkının iftîtahında yanlış meydana çıkmış olan adam genç olmuş, güzel olmuş ne fayda!”* (s. 81) derler. O bütün bilgiçlik çabasına rağmen, bir budala olarak görülmekten ileriye gidemez.

Bilgisiyle gösteriş yapmaya çalışan Felâtun'un kıyafetleri de gösterişçiliğinin numuneleridir. Anlatıcı onun kıyafetlerini tarif etmeye gücünün yetmeyeceğini söyledikten sonra, giyimine gösterdiği özeni şöyle ifade eder: *“Şu kadar diyelim ki, hani Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya! İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Beyde mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendisini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışırdı. Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki ‘Felâtun Beyin kıyafeti budur’ demek mümkün olsun.”* (s. 30) Ancak onun bu kadar özenmesine rağmen kıyafeti de budalalığını göstermekten öteye geçmez. Yine İngilizlerdeki bir toplantıda dans ederken ters bir hareket yapınca giydiği daracık pantolon yırtılır. (s. 80) Modaya uymak ve gösteriş yapmak için giydiği pantolonunun yırtılması onu gülünç duruma düşürür.

Cahilliği ve kendisini budala gibi gösteren kıyafetinin yanında arkadaşlık kurduğu İngiliz ailenin aşçısına sataşırken evin hanımını kucaklaması, korkaklığından sandal gezisinde komik duruma düşmesi gibi durumlar onun alay edilerek eleştirilmesini sağlar. Gösteriş meraklısı olması ve özendiği Batı'ya benzeme isteğinin yüzeysel kalması onu budalalaştırmış, anlatıcı da bu durumu vurgulayarak onu eleştiri nesnesi yapmıştır. Ayrıca kumar merakı ve basit bir aktrisle yaşadığı lüks hayat babasının mirasını tüketmesine yol açar. Bir felaket olabilecek bu durum, romanın sonunda onun doğru yolu bulmasını sağlar. Akdeniz adalarından birine mutasarrıf

olarak gitmeyi başaran Felâtun, yola çıkarken karşılaştığı Rakım'la konuşurken yaptığı budalalıkların artık farkında olduğunu gösterir: “*Sefahet ettim, çocukluk ettim, her haltı yedim. Ama Memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlasla çalışacağıma emin olanı rica ederim.*” (s. 195) Böyle bir kapanışla anlatıcının tezine uygun olarak doğru yolu bulmuş bir tipe dönüşür.

Felâtun Bey, gösterişe düşkünlüğü, Batı'ya aşırı kapılması, yüzeyselliği, budalalığı, israf ve tembelliğiyle gösterişçi budalaların neredeyse bütün tipik özelliklerini yansıtır. Anlatıcının onun karşısında olması ve eleştiriyi onunla sınırlı tutması da, bu tipe bakışın temelini atmıştır. Hem anlatıcının hem de tipin bu ilk örnekle birlikte edebiyatta yayılmaya başladığını ve her karakterle biraz dönüşerek geliştiğini söylemek mümkündür.

3.1.2.2. Dönüşümün Başladığı Gösterişçi Budala: Şatırzade

Şöhret Bey

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889) romanı, Felâtun Bey'in bir ikilik içerisinde ortaya koyduğu gösterişçi budalalık özelliklerini tek başına yansıtan Şatırzade Şöhret Bey'in başından geçenleri anlatır. Romanın adından da anlaşılacağı üzere, artık doğru Batılılaşan ana karakter olmaksızın kapılan züppenin hikâyesi anlatılmaya başlanmıştır. İkili bir karşıtlıktan ziyade gittikçe yaygınlaşan ve önem kazanan gösterişçilik anlatının merkezine yerleşmiştir. Ahmet Mithat'ın beğenisine sunulan ve son sözü bir babanın yerini doldurmaya çalışan Ahmet Mithat'ın yazdığı bu romanın kahramanı, Felâtun Bey'i çağırıştırırsa da arada bazı farkların olduğunu söylemek gerekir. Antikahraman kadar olmasa da bir bilinçliliğin gün yüzüne çıktığı, Hüseyin Rahmi'nin bütün eserlerine yansıyan bakış açısının satır aralarına sızdığı iddia edilebilir.

Berna Moran, Hüseyin Rahmi'nin “*yüksek felsefesi*”yle “*halkın geleneksel inançlara, yerleşmiş düşüncelere, göreneklere ve dine dayalı zihniyeti yerine, Batı'nın*

akla, bilime dayalı pozitivist zihniyetini yerleştirmeye çalış"tığını söyler.³²⁴ Kapitalizme karşı duran ve Nietzsche'den etkilenen Gürpınar, çok sert ve derinlemesine olmasa da daha sonra sık sık karşılaşacağımız bir eleştirel tutum takınmaktadır.

Hüseyin Rahmi'nin yüksek felsefesinin ilk örneklerinin Şatırzade Şöhret Bey'de sezdirildiğini söyleyebiliriz. "*Şatırzade Şöhret Bey, romanda 'Şık' olarak adlandırılan züppelerin temsilcisi olarak kurgulanır. Şıklardan olma hali ise, öncelikle dış görünüşe, sonra da ahlaka göre belirlenir ve Şıklar, Batı'ya dair her şeye karşı 'aşırı' bir eğilimi olanlardan oluşmuş ayrı bir toplumsal katman olarak sergilenir*"ken, diğer taraftan da modernleşmenin doğru Batılılaşma olarak sunulan tekbiçimciliğine karşı bilinçli bir duruşu yansıtır.³²⁵ Dış görünüşe gösterilen özen, sürekli tüketme isteği, Batılı gibi yaşama arzusu ve ahlaki çöküntü Şöhret Bey'in gösterişçi budalalık söyleminin içinde olduğunu gösterirken, bir mirasyedi olmaması ve aileden gelen bir Batılılaşmayı edilgen bir şekilde temsil etmemesi, bunu bilerek seçmesi ve para bulmak için ahlaki olmayan yollara bulaşabilme potansiyeli onun gösterişçi budalalık söylemini dönüştürmeye başladığını belli eder. Mirasyedi budalalar Batı'yı taklit ederken, Şöhret Bey gibiler mirasyedileri taklit etmeye başlarlar. Başka bir deyişle taklidin taklidi olurlar. Romanda da bu şekilde tanımlanırlar: "*Şık denilince elinde gantı, cebinde kartı olan, fakat üstünde parası bulunmayan şımarık, hemen bastonuyla, kostümüyle, gözlüğüyle gözlerde canlanır.*"³²⁶ Anlatıcının onları küçümseme sebebi de zaten bu taklitçilikleridir: "*Asıl eleştirilecek olan şıklar. esasen hiç bir artam ve erdeme sahip olmayıp davranışları birer adi taklitçilikten öteye geçemeyenler, her gören veya duyanları güldürecek, acındırarak birtakım gülünç haller gösterenlerdir.*" (s. 11) Anlaşılacağı üzere anlatıcının tavrı gösterişçi budalalardır. Batılılaşmak, Batı'nın yaşam tarzını benimsemekle bir sorunu yoktur.

Şatırzade Şöhret Bey, gösterişçi budalaların karikatürü gibidir. Adının başına soylu görünmek için Şatırzadeyi ekleyen Şöhret Bey, tam bir moda düşkünüdür.

³²⁴ Berna Moran, *age.*, s. 114.

³²⁵ Deniz Aktan Küçük, *agt.*, s. 36-39.

³²⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar, *Şık*, Atlas Yayınları, İstanbul 1971, s. 11.

Ancak parasızlık bu hevesini komikleştirir: “*Şatıroğlu böyle korsalı, pudralı şıklardandır. Modaya pek meraklıdır. Fakat varlık bakımından öyle ünlü terzilerin dükkânlarına yanaşacak durumda olmadığı için sokak içlerinde, تنها yerlerde çalışan sünepe terzilerin başlarına belâ olur. Çünkü bir pantolona, biçilip dikilme hakkı olarak hem üç çeyrek mecdiyeden fazla vermez, hem de pantolonu bacağına giydikten sonra ünlü Mir’in makasındaki ustalığı bunda göremediği için zavallı terziye bir söylemediğini bırakmaz. Nihayet getirdiği kumaşı ziyan etmiş olduğunu söyleyerek üç çeyreğin yüz parasını daha kesmeye kalkışır.*” (s. 12) Şöhret, dar giymek moda olunca diğer şıkların giydiğini bol gösterecek kadar dar elbiseler giyer, yakalıklar enlileşince kulaklarının ucuna degecek kadar enli bir yakalık diktirir. Böylece “*her süsü böyle benzetme veya benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun pek aşırısını yaparak âleme gülünç olur.*” (s. 12). Ancak gülünç olduğunun farkına varamayacak kadar budaladır. İnsanlar acaba aklından zoru mu var diye ona bakarken Şöhret Bey, “*İşte bugünkü kıyafet ve süsümün olgunluğu halk üzerinde etkisini gösterdi. Herkes kostümüme, güzelliğime hayran oluyor.*” diyerek sevinir. (s. 12)

Giyim kuşamına gösterdiği özenle birlikte çalıştığı kaleme uğramamasıyla Felâtun’a benzeyen Şöhret’in ondan en büyük farkı aileden şık ve zengin olmamasıdır. Felâtun mirasını yiyip bitirince akıllanmıştır, oysa Şöhret baştan itibaren böyle bir paradan mahrumdur. Yine de züppe gibi yaşama arzusu Felâtun’la aynıdır. Bunu gerçekleştirmek, metres edinmek ve şık yerlerde zaman geçirmek için önce annesinin küpelerini, sonra arkadaşlarının eşyalarını çalar. Hırsızlık gibi ahlaki açıdan suç sayılacak bir davranışta bulunması, onun öncekilerden bir adım öteye gittiğini gösterir.

Şöhret Bey, hırsızlık yaptıktan sonra önce genelevde çalışmak için bile aşağı sayılan Madam Potiş’i metres edinir. Potiş onu bir süre gözlemledikten sonra Şöhret’i tam anlamıyla tarif eder: “*İlişkilerinin başladığı ilk günlerde Madam Potiş Şık’ın her halini incelemiştir, o zavallının dünyada en çok özendiği şeyin alafrangalık olduğunu, bütün hareket ve davranışlarını Frenklige göre uygulamaya uğraştığını, fakat o yaşantıya bu düşkünlüğü, bu aşırı isteği ölçüsünde Avrupa âdetlerinin büsbütün yabancı bulunduğunu anlamıştı.*” (s. 15) Ancak Şöhret bu durumun farkında değildir.

Fransızcası mükemmel olan metresini koluna takıp Beyoğlu'nda gösteriş yapmaktan başka bir şey düşünmez.

Kıyafetinin ve metresinin tamam olduğunu düşünen Şöhret için son bir eksik kalmıştır. Yollarda gösteriş yapabilmesi için cins bir köpeği olmalıdır. Madam Potiş buna da bir çözüm bulur. Bir sokak köpeğini, elli yıldır soyu tükenmiş ama sadece Balear adalarında bulunan Karlin cinsinden bir köpek olarak Şöhret'e takdim eder. (s. 18) Adının da Fransızca tuhaf, komik anlamına gelen drôle kelimesini çağrıştıran drol olduğunu söyler. Köpek gerçekten tuhaftır. Başka köpeklerin dolaştığı sokaklara gidince dayak yer, birlikte gittikleri lokantayı birbirine katar, arkadaşının evinde olmadık işler yaparak Şöhret'i komik duruma düşürür. Böylece bir gösterişçiliği daha onun budalalığını sergilemek için kullanılmıştır.

Şöhret'in Felâton'a benzeyen bir diğer yanı bilgiçlik taslayarak gösterişçilik yapmasıdır. Gittiği bir ortamda karşılaştığı Fransızlar kendisiyle dalga geçmek için Mösyö Kanber isimli çok ünlü bir edip uydururlar. O kadar inandırıcı anlatırlar ki hiçbir şeyi aslından okumak ya da kontrol etmek gibi bir amacı olmayan Şöhret buna inanır. Başka toplantılarda da bu bilgisiyle hava atmaya çalışır. Ancak Kanber'i tanımayanlar ondan detaylı bilgi istedikçe Şöhret o kadar komik duruma düşer ki cahilliğinin ve budalalığının iyice altı çizilmiş olur. Anlatıcı ondan yola çıkarak *"Bilinir ya Şöhret gibi düşünen ve o ayarda olan Şık'lar hangi toplantıya, hangi yere giderlerse oranın maskarası olurlar."* sonucunu çıkarır. (s. 59)

Bunlarla birlikte dans ederken pantolonunun yırtılması, Don Kişot gibi hayaller âleminde yaşaması, gerçekleri görememesi, herkesin dalga geçtiği bir aşırıdan fazlası olamaması onun gösterişçi budalalar arasında sayılmasını sağlar. Ayrıca yaptığı hırsızlıklar da ahlaki yozlaşmışlığının altını çizer.

Buraya kadar vurgulananlarla tam bir gösterişçi budala olan saf ve hırslı Şöhret Bey, Hüseyin Rahmi'nin yüksek felsefesinin yansıdığı pasajlara da sahiptir.

Moderniteyle birlikte bir kutsala dönüşen çalışmaya karşı duruşu, herkes gibi olmanın yarattığı tekbiçimciliği reddetmesi belki de Şöhret Bey gibi bir tipten beklenmeyecek kadar bilinçli tavırlardır. Deniz Aktan'ın tespitine göre doğru Batılılaşmayı savunan tiplere hitaben söylediği şu satırlar bahsettiğimiz bilincin yansımalarıdır:

“Siz yaşamayı ne sanıyorsunuz? İstanbul'un bir köşesine tıkal. Memurluğa mı? Sanata mı? Her nereye devam ediyorsan, sabah git, akşam gel. Kazandığın parayı evinde her kim varsa onlarla ye. Her günün, her saatin birbirinin eşi olsun. Sonra da şu hale yaşamak adını ver. Fransızların bir sözü vardır: 'Eğer benzersiz olmak istersen, herkesten başka türlü yaşa,' derler.” (s. 53)

Hüseyin Rahmi'nin modernitenin orta sınıfının üzerine inşa edildiği çalışma ve günü düzenleme anlayışını yansıtan modern hayata karşı duruşunu sezebileceğimiz bu satırlarda, ileride antikahramanların tamamen bilinçli bir şekilde karşı duracakları çalışma düzenine tepkinin ilk izlerini görebiliriz. Herkes gibi olmama arzusu ve farklılaşma talebinin yansımaları olan bu satırlar, şimdilik birer belirsizlik olarak kalacak, antikahramanlarla birlikte gerçekliğe kavuşacaktır. Felâton'dan farklı olarak hırsızlıkla kurduğu gösterişçiliği ve çalışmaya karşı bilinçli olarak karşı çıkışıyla gösterişçi budalalarda bir değişimin habercisi olan Şöhret Bey'in romanın sonunda hırsızlıktan tutuklanması ve Ahmet Mithat'ın son sözde hırsızlığın kötülüklerinden bahsetmesi, Şöhret Bey'in de Tanzimat söylemine uygun olarak yaptığı yanlışlardan dolayı cezalandırılan bir gösterişçi budala olduğunu, farklar olsa da genel yapının ve kapanışın beklendiği gibi bir baba öğüdüne dönüştüğünü söylememiz gerekmektedir.

3.1.2.3. Gösterişçi Budalalığın Ulaşılamayan Zirvesi: Bihruz

Bey

Jale Parla'nın Türk romanının ulaşılamayan zirvesi dediği *Araba Sevdası* romanının başkahramanı Bihruz Bey de aynı romanın kendisi gibi ulaşılamayan bir zirveyi temsil eder: Gösterişçi budalalığın ulaşılamayan zirvesini. Bihruz Bey, Felâton

Bey ile başlayan gösterişçi budalalığı yansıtırken, anlatıcının tavrı ve anlatı kurgusunun özellikleri onu başka bir noktaya taşır. Bihruz Bey, kendisini göstermek için Çamlıca'da gezmekten keyif alması, Fransız edebiyatçılarından dolayımıldığı romantik âşıklık rolünü iyi oynamaya çalışması ama aynı zamanda cahilliği, Türkçeye hâkimiyetinin olmaması, Fransızca ve Fransız kültürüne yabancılığı ve insanları yanlış tanımlaması gibi özellikleriyle gösterişçi budalalığın kodlarını harfiyen yansıtır. Fakat anlatıcının tavrı öncekilerden farklıdır. Anlatıcının Ahmet Mithat'ın romanındaki gibi bir baba sesiyle konuşmadığını, Bihruz Bey'i yargılayıp cezasını kesecek bir kesinliğe sahip olmadığını söylemek gerekir. Bununla birlikte yüzeyselliğin ötesine geçme girişimi olarak bir iç sesin romanda duyulduğu, bilinçdışının sezildiği görülebilir. Böylece antikahramana giden yolda anlatıcının ve anlatı öğelerinin değişmeye başlamasının bu romanla olduğu, fakat hâlâ bir budalalık söyleminin içinde bulunduğu ileri sürülebilir. Bu romanda, sanki söz, artık oğullara geçmiş ve babanın etkisi azalmıştır, ancak hâlâ belirsizliklerin hâkim olduğu bir dönemde, artan gösterişçi tüketimin tanımlanmaya ve anlamlandırılmaya çalışıldığını söylemek mümkündür.

Bihruz Bey, bir devlet görevlisinin oğlu olarak kısa süre eğitim görmüş, özel hocaların derslerine ilgi duymayan bir genç olarak yetişmiş, araba sahibi olmak, süslenmek ve Fransızca konuşmak için yaşayan bir gösterişçi budalaya dönüşmüştür. O da bir kalemde çalışır. İşe gitmediği günler –ki neredeyse haftanın tamamı– gösterişçilik yapmaktan başka bir şey düşünmez: *“Kaleme gitmediği günler ise saçlarını kestirmek, terziye esvap ısmarlamak, kunduracıya ölçü vermek gibi hiç eksik olmayan vesilelerle Beyoğlu'nda, ötede beride vakit geçirir, cumaları, pazarları da sabahleyin hocalarıyla yarımşar saat ders müzakeresinden sonra hanesinden çıkar, akşamlara kadar seyir yerlerinde dolaşır idi.”*³²⁷ Hayatta üç gayesi vardır: araba kullanmak, alafranga beylerin hepsinden daha süslü gezmek ve berberler, kunduracılar, terziler ve gazinolardaki garsonlarla Fransızca konuşmak. (s. 21) Aslında onun bütün amacı görünmektir: *“Bihruz Bey her nereye gitse, her nerede bulursa maksadı görünmekle beraber görmek değil, yalnız görünmek idi.”* (s. 21)

³²⁷ Rezaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, yay. haz. Sabahattin Çağın, 3. bs., Özgür Yayınları, İstanbul 2009, s. 20.

Roman boyunca yansıttığı bütün düşünce ve duygular görünmek ihtiyacını karşılamak içindir.

Babasının ölümüyle birlikte tam bir mirasyedi olan Bihruz Bey'in ilgisi, yine böyle bir seyir için gittiği Çamlıca'da karşılaştığı ve zengin bir hanım sandığı Periveş'le tanışmasıyla bu kadına yönelir. Ona mektup yazmak ve aşkını ilan etmek için hayatla gevşek olan bağını da koparır. Mektubunu ulaştırmak için onu arayıp durur, bulamadıkça kederlenir, sessizleşir. Gösterişçi budalalık belirsiz bir içliliğe dönüşür. Arkadaşının Periveş Hanım'ın öldüğünü söylemesiyle tek amacı "sevgilisi"nin mezarını bulmak olan melankolik bir âşık olur. Berna Moran, bu durumun Recaizade'nin Fransız romantiklerine özenen ve onlar gibi bir aşk yaşamayı hedefleyen bir tür alafangalığı eleştirmesinden kaynaklandığını söyler.³²⁸ Anlatıcı, Bihruz Bey âşık olduktan sonra iç konuşma, bilinç akışı ve iç çözümlemeye başvurarak Bihruz Bey'i bir tip olmaktan çıkararak bir karakter olmaya yönelir. Çünkü önceki örneklerden farklı olarak "*Recaizade Ekrem'i Bihruz'un yalnızca giyimi kuşamı, Fransızca paralayarak konuşması gibi züppe tipinin ortak özellikleri değil, kendine özgü kafa yapısı, zihniyeti, iç yaşantısı*"³²⁹ da ilgilendirir. Ancak Bihruz Bey, o kadar yüzeyseldir ki anlatıcı onun içine girmek istedikçe onun içinin bir dıştan ibaret olduğunu görür.

Anlatıcının denediği yeni tekniklerle birlikte tercih ettiği dil de ilginçtir. Jale Parla'nın birbirini hiçleyen durumlardan oluşan bir roman olarak gördüğü *Araba Sevdası*'nda dil de sürekli birbirini hiçleyen parodi dilidir.³³⁰ Önceki romanların aksine buyuran mutlak bir dilin yerini Bihruz'un hiçbir gerçekliğe gönderme yapmayan parodist dili alır. İletişimsizlik ve tekrarlarla örülü dil, kahramanın yersiz yurtsuzluğunu vurgular. Artık ne yaşadığı toplum, ne de kendisini anlatan dil onu benimsemektedir. Her şeyin dışındadır. Toplumsallığı ve arzuları gibi dili de ödünç alınmıştır. Recaizade'nin böyle bir dil tercih etmesi, onun Tanzimat yazarlarının baba

³²⁸ Berna Moran, *age.*, s. 75.

³²⁹ Berna Moran, *age.*, s. 80.

³³⁰ Jale Parla'nın parodi dili ve hiçleme üzerinden yaptığı okuma için bk. Jale Parla, *age.*, s. 123-146.

figürasyonundan olmadığını göstermesi kadar, onların karşısında durduğu gösterişçi budalalığı da benimsemediğini, sürece iki yönlü bir mesafe aldığını ortaya koyar. Kahramanın iç dünyasıyla birlikte böyle bir dil tercihi romanı ve Bihruz Bey'i ulaşılamayan bir zirve olarak görmemizi sağlar. Ancak antikahramanlardaki iç dünyayı tamamen yansıtmayıp sadece hissettirir. İç dünyasını görmemizi sağlayan daha tarafsız bir anlatıcının olmasına rağmen önceki gösterişçi budalaların birçok özelliğini de yansıtan Bihruz Bey, dönüşüm sürecinde önemli bir duraktır.

3.2. Servet-i Fünun Sonrası Yeni Öncüller: Romantik ve Trajik Kahramanlar

Araba Sevdası romanıyla anlatıcının karakteriyle birlikte hâkim görüşe karşı aldığı mesafe, kullandığı dil ve karakterin iç dünyasını yansıtmaya girişmesi, Servet-i Fünun döneminde gittikçe artar. Batılılaşmanın ve roman tekniklerinin gelişmesine paralel olarak, ilk kuşaktan farklı bir şekilde yetişen ve Batılılaşmayı en başından itibaren yaşayan bir dönemin yazarları olan Servet-i Fünuncular, modern edebiyata daha hâkim bir şekilde yazarlar. Onların deneyimleriyle birlikte toplumsal dönüşüme sebep olan bağlamsal değişiklikler de edebiyat metinlerinin dıştan içe yönelmesine ve daha ciddileşmesine imkân sağlar.

Deniz Aktan'ın da belirttiği gibi, *Servet-i Fünun* dergisi etrafında toplanan ve modernleşmeyle birlikte yüzyılın sıkıntılarını birinci elden deneyimleyen bu nesil, Tanzimat'ın baba figürünü üstlenen yazarlarının aksine mutlakiyetçi ve tektipçi anlayışı kırar, sekülerleşmenin arttığı ve dinle ilişkinin değiştiği bir söylem üretir.

“Züppeler artık olması gerekene dair imalar taşıyan genellemeler olarak değil modern deneyiminin içinde devinen; modern olarak kodlanan bir estetik zevkin peşine düşen; yaşamı bu zevk etrafında şekillendirmek, iç dünyalarını ve yaşamlarını ‘hakim’ oldukları Batılı kaynaklara göre düzenlemek isteyen, aynı zamanda kalabalıklarla kurulan ilişkiyi, bu ilişkinin getirdiği alışkanlıklarla kurulan

*tekbiçimciliği de sorgulamaya başlayan, 'gündelik hayatın yerleşmiş tipleri' olarak yer alırlar romanlarda."*³³¹

Yeni kentin Tanzimat'la birlikte başlayan dönüşümüne, kent yaşayışının yarattığı yeni insan tipinin Servet-i Fünun dönemiyle birlikte girdiğini söyleyebiliriz. Böylece modernitenin sonuçlarının Türk romanında sağlamlaşmaya başladığı bir döneme girilir.

Modernliğin ilk elden deneyimlendiği bu dönemde kahramanların bir arayış içine girdiklerini, toplumsal uyumsuzluklarını ahlaki bakışın ötesine taşıyarak yaşadıklarını söyleyebiliriz. Artık modernite gösterişçi budalalarda olduğu gibi sadece bir imkân değil, aynı zamanda bir bunalıma ve sonu belli olmayan bir arayışa girişmek anlamına gelmeye başlamıştır. Modernitenin girdabına tam olarak kapılmayan ve modernitenin getirdiklerinin farkındalığını yaşayamayan bu dönemdeki öncüller, arayışlarını ve eksikliklerini birine âşık olarak tamamlamaya çalışan, içlerindeki buhranın çözümü olduğunu hâlâ düşünen birer uyumsuzdurlar. *Eylül*'deki Necip'te olduğu gibi toplumsal ahlak kurallarına aykırı olması ya da *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil'in safiyane aşkına dönüşmesi, aşkın bir çıkış yolu olarak görülmesi durumunu değiştirmez. Hissedilen eksiklik ve uyumsuzluğun bir kadına kapılmayla kapatılmaya çalışılması önceki dönemin kapılmalarından ton olarak farklı olsa da kapılmanın bir çözüm olarak görüldüğü gerçeğini yansıtır. Ancak aşkın eserlerin kapanışında başarısızlıkla sonuçlanması dönemin yasak aşka ve trajik tercihlere bakışını göstermesi kadar antikahramanı yaratan modernitenin eksikliklerinin hiçbir yolla çözümlenemeyeceği ve bu girdabın içerisinden çıkılamayacağı önermesinin geçerliliğini de sezdirmektedir. Arayışın ve aşkın çözüm olarak görülmesinin bir arzu olarak kalması ve kimliğe dönüşmemesi bu dönemdeki kahramanların öncül olmalarının sebebidir.

³³¹ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 43-44.

Bu dönemdeki dekadantlık tartışması ve dekadantlığın içeriğinde yer alan özelliklerin getirisi de antikahramana giden yolun aydınlatılmasında rol oynamaktadır. Bilindiği üzere dil ve taklit üzerinden gelişen bir tartışma olan dekadantlık, aslında Fransa’da var olan kabullere karşı çıkan ve ahlakiliği göz ardı eden bir tavrıdır. Dille ilgili fikirleri ve arkaizmi değerli görmesi bakımından eleştirilen dekadantlar, bireyselliği önemsemesi, burjuvaziye tavırlı olmaları, gelenekseli üreten aile, din, eğitim ve ahlak kurumlarının tümüne karşı çıkmaları, sıra dışı duyguları ve sonsuz tutkuları anlatmaları, biçimsizliği bir yabancılaştırmaya dönüştürmeleri ile aslında avangart bir tutumdur. Bedensel zevkleri önemsemesiyle materyalist olan, cinsel hazların hepsine açık bir tutum sergileyen ve ahiret inancını sorgulayan dekadantlar, sonsuz bir sıkıntıyı yaşamaları, bir kurtuluşun imkânsızlığına inanmaları ve salt bireyselliği önemsemeleriyle oldukça tekinsiz bir akımdır.³³² Antikahramanlar için oldukça verimli bir zemin oluşturabilecek olan bu akım, Türk edebiyatında yerliliği ve millî olmayı kaybettireceği, arkaik bir dili canlandıracağı, herkesin anlamayacağı bir üslubu dayatacağı ve yanlış isimlerin örnek alınmasına yol açacağı için eleştirilmiştir. Akımın avangart yönü göz ardı edilmiş, dil ve etkilenme endişesi üzerinde durulmuştur. Bu yakıştırmanın yapıldığı isimler ise hem böyle bir suçlamayı reddetmiş hem de yapmaya çalıştıklarının yeni duyguların ve yeni insanın yeni ifade tarzları gerektirmesinden kaynaklandığını söylemişlerdir.³³³

Dekadantlığın avangart yanının Batı’dan aynen alınmadığını görsek de bireyselliğin arttığı ve sekülerleşmenin hızlandığı bu dönemde hissiliğin edebiyata dâhil olduğu ve ahlaki yapıların sarsıldığı söylenebilir. Benzer süreçte gelişen estetizm de burjuva toplumunun maddiyatçılığına bir karşı çıkış olarak sanata ve edebiyata kaçış hâlini belirtir. Osmanlıların burjuvazisi daha kaçışı gerektirecek kadar gelişmemiş olsa da dönemin baskıcı şartları ve siyasi çalkantıları bu dönem yazarlarının estetizme yönelmesine sebep olmuştur.³³⁴ Estetizmi romantik bir bakışla aşk üzerinden kurgulayan yazarlar, âşık olmayı bir çıkış yolu olarak görmüşlerdir.

³³² Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 4. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2018, s. 50.

³³³ Fazıl Gökçek, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadantlar*, 2. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2009, s.49.

³³⁴ Murat Belge, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998, s. 350-351.

Hâlâ bir çözüm olduğuna inandıkları için antikahraman olarak göremeyeceğimiz bu dönemin öne çıkan karakterleri, *Mai ve Siyah*'ın kaybeden başkarakteri Ahmet Cemil ve *Eylül* romanının kahramanı Necip üzerinden gözlemlenebilir.

Halid Ziya'nın 1896-1897 yılında tefrika edilip 1900 yılında yayımlanan romanı *Mai ve Siyah*'ın romantik kahramanı Ahmet Cemil, Batılılaşmayı, gösterişçi budalalardan farklı olarak tüm Batı'ya değil, edebiyata kapılma şeklinde yaşar.³³⁵ Onun etkilendiği şey, moda, gösteriş ya da dış görünüşten ziyade edebiyattır. Hayatın yarattığı bunalım ve eksilik hissine çözümü edebiyata kaçarak bulmaya çalışır. Kahramanı gibi anlatıcının tavrı da ilk kuşaktan farklıdır. Nurdan Gürbilek de bu durumu vurgular:

*“Tanzimat yazarlarının elinde züppe aleyhtarı bir komediyle (Recaizade Ekrem'deyse bir kara parodiyle) sınırlı kalan etkilenme problemi, Halid Ziya'ya geldiğinde artık trajik bir çatışmanın konusu olmuştur. Halid Ziya romanlarında etkilenme [...] bir ibret öyküsünün aktörü olmaktan ileri gidemeyen kadın okurun ya da bir türlü erilleşemeyen efemine züppenin iğretiliğinin kanıtı değil, kahramanın evet belki hastalıklı, ama hastalıklı olduğu kadar insani de olan içsel eksikliğinin, giderilmez muhtaçlığının bir parçasıdır.”*³³⁶

Ahmet Cemil bu çocuksu muhtaçlığını edebiyat ve sevgiyle yenebileceğini düşünür. Bu yüzden Fransız edebiyatını büyük bir açlıkla okumuş, hem yetersizlik hem de onlar gibi olma arzusunu bir arada hissetmiştir. Yaşadığını kanıtlamak için muazzam bir eser yaratmak ister. Varlığı ancak böylece ispatlanmış olacaktır. Bu eserle alafranga bir ailenin kızı olan Lamia ile evlenecek, kardeşinin evlenmesine müsaade ettiği Vehbi ile matbaa kurarak ekonomik sıkıntılarını çözecektir. Tüm arzularını romantik bir şekilde tanımlayan Ahmet Cemil, Batı'daki antikahraman öncüllerinden romantik kahramanın tavırlarını sergiler. Trajik bir sona giden yolda

³³⁵ Halid Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah*, 11. bs., Özgür Yayınları, İstanbul 2009, 400 s.

³³⁶ Nurdan Gürbilek, *Kör Ayna Kayıp Şark*, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 162.

eksikliklerinin kayıplara dönüşmesiyle hayatı da felakete dönüşür. Çözümü kaçmakta bulan Ahmet Cemil, “ölmüş emellerin sakit türbesi” Yemen’e annesiyle birlikte yolculuk eder. Orhan Koçak’ın bu romanı psikanalitik okumasında narsistik bir tamlık eksikliğin ve ana rahmine dönme isteğinin sonucu olarak gördüğü bu son sahne, Batı’dan devralınan ve gerçekleştirilemeyen arzuların yıkıntısından ibarettir.³³⁷ Roman boyunca bir antikahraman gibi neredeyse hiçbir eylemde bulunmayan, her şeyi hayallerinde yaşayan Ahmet Cemil, son sahneyle intihar yerine annesine sığınmayı seçmiş, trajik sonunu narsistik bir özlemle noktalamıştır. Çocuksu kalışının altını çizen bir kapanışla eksikliğin çözümü olduğuna dair romantik inancın imkânsızlığı görülmüştür.

Ahmet Cemil’in kaybını Jale Parla şiire ihanet etmesine bağlar. Paraya ihtiyacı olduğunda popüler edebiyattan çeviriler yapması, matbaa kurarak girişimciliğe soyunması onun sonunu hazırlar. Tanzimat’ta kalemde çalışmak geleceği kurmak için yeterliyken burada artık girişimciliğin de bir yol olarak sunulması gerçekleşmektedir. Ancak sanatla kapitalizmin birleşebileceğine duyulan inancın yanılığın ibaret olması onun büyük felaketinin hazırlayıcısıdır.³³⁸ Murat Belge de kapitalist çarkın yıkımı hazırladığını söyler: “*Kapitalist sürece katılmak, rehinlere kalkışmak, soyut ve insafsız ticari hukuk kurallarının işleyiş alanına girmek yıkar kahramanı. [...] Vehbi ile, Raci ile kişileşen, hayatın akıl dışı kötü güçleri değildir onu yıkan. Uyamadığı çağdaş konunun somut ilişkilerinden doğan toplumsal gerekliliktir.*”³³⁹ Kapitalizmin hâlâ emekleme çağında olduğu bu dönemde girişimciliğin bir çıkar yol olarak görülmesi ve romantik Ahmet Cemil dışında herkesin bir rekabet dünyasında kendi yolunu bulmaya çalışması, moderniteyle değişen ekonomik düzenin ilk yansımalarıdır. Bu dönüşüm, antikahramanı konu alan romanlarda hayatın akışını belirleyen ana izlek olacaktır.

³³⁷ Orhan Koçak, “Kaptırılmış İdeal: *Mai ve Siyah* Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, S. 70, 1996, s. 96-152.

³³⁸ Jale Parla, *age.*, s. 64-65.

³³⁹ Murat Belge, *age.*, s. 343.

Ahmet Cemil'in edebî, duygusal ve ekonomik olarak çöküşünün gösterişçi budalalardan farklı olmasının bir diğer sebebi de yaşadığı çağın etkisidir. Felâton Bey, gösterişçi olmayı ve Batı'ya kapılmayı kendi seçer. Var olan servetini, Batılı gibi görünmek için tüketir. Romanın sonunda da tövbekâr olur. Ancak Ahmet Cemil'in farklı bir yol seçme hakkı yoktur. Modernitenin yavaş yavaş hayatı saran girdabının içerisinde, ayakta kalmanın mümkün olmadığı bir devirde hissettiği eksiklik, onun bir züppe değil, umutsuzluk örneği olmasına sebep olmuştur. Onun İstanbul'dan ayrılışı bir ders değil, yıkımdır. Bir daha eskiye dönme umudunun olmadığı, eksikliğin daima tek gerçek olarak hissedileceği bir sondur. Bu son, sadece onunla sınırlı değil, İstanbul'da yaşanan kentli hayatın sızdığı bütün yeni insan tipi için geçerlidir. *“Levanten İstanbul'u, onun başlangıcına özgü bir bunalım ve boşunalık kemirmektedir.”*³⁴⁰ Batılılaşmanın başından beri var olan geri kalmışlık, Doğu ile Batı arasında sıkışma, ekonomik buhranlar ve siyasi dalgalanmalarla modernitenin sarmalının hissedilmesinin yarattığı bu bunalım ve boşunalık hissi, Ahmet Cemil'i edilgenleştirmiş, eylemsizlik onun romantik tavrının trajik bir sona dönmesine sebep olmuştur. Eylemsizliğiyle antikahramanların tavrına yaklaşan Ahmet Cemil, huzursuzluğun bir çözümü olduğunu düşünmesi, çalışma azmi ve kurumsallaşamayan moderniteye doğal olarak tavır alamaması onun bir öncül olarak kalmasına neden olmaktadır.

İçinde bulunduğu durumdan sıkılan ama çözüm de üretmeyen karakterlere bir diğer örnek *Eylül*'deki Necip'in sevgisidir. Ahmet Cemil'in edebiyata kaçarak çözmeye çalıştığı bunalım ve eksikliği Necip aşka kaçarak çözmek ister. Ahmet Cemil, edebiyattan ne kadar etkilenmiş ve ona kapılmışsa, Necip de aynı şekilde Suat'tan etkilenir. Aşka bakışları, edebiyat gibi Fransız romantiklerinden ve estetizminden alınmadır. Aşkın dekandanların avangart hâlinin göstergelerinden olan ahlaki ve geleneksel kalıpları önemsememesine benzer bir şekilde evlilik dışı gerçekleşmesi de dönemin bakışının göstergesidir. Anlatıcının Necip ile Suat'ın gayrimeşru aşklarını hoş görmesi, hatta yüceltmesi, evliliğin ahlaki yönünün silikleşmesine, duygusal tarafının

³⁴⁰ Robert Finn, *Türk Romanı*, çev. Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, Ankara 1984, s. 171.

ön plana çıkarılmasına örnektir. Ahlakiliğin bakış açısını belirlemeyi bırakmasıyla birlikte romandaki sürükleniş onun antikahramanın öncülü olmasını kolaylaştırır. Romanda eylemlerden ziyade gerçekleşen olayların kahramanlarca nasıl algılandıklarının üzerinde durulur. Ayrıca Necip'in yaşadığı hayatla uzlaşamamanın yarattığı karamsarlık ve bu durumun yaşanılan aşkla birlikte eserin bütününe sinmesi, onun öncül olmasını belirginleştirir.

Necip, Batı'daki antikahraman öncüllerinden bohem karakterler gibi bir hayat süren, İstanbul'un alafrangalaşmış yakasında zaman geçiren bir aylaktır. Ancak o gösterişçi budalalardan farklı olarak bu hayata hayran olmanın ötesine geçmiş, sıkıntı duymaya başlamıştır. Felâton Bey Batı'nın taklidi, Şöhret Bey Felâton Bey'in taklidiyken, onların dolayımamaya çalıştığı dünyaya doğan Necip, bu taklitçilikten sıkılmıştır. O Beyoğlu'nu bunaltıcı bulur:

“Bilmezsiniz ki Beyoğlu hayatının, hatta en eğlenilecek mevsimde bile nasıl bunaltıcı, beyin ezici bir hali vardır. Evvela bin renkli bir hayat gibi görünür. Hiç birbirine benzemez, safahatı var gibi gelir; fakat o kadar yek-renk, aman yarabbi, o kadar yek-renktir, görünen çehreler o kadar daima aynıdır ki... Mahremiyetsiz, samimiyetsiz, pür-tekellüf bir taklitten, soğuk sarı bir taklitten ibaret bir hayat... Her görüştüğünle bir gizli rekabet-i müdhîşe, bir mücadele, bir düşmanlık... Hiçbir el sıkmazsın ki mümkün olsa seni bir çukura itmeyeceğine emin olasın; hiçbir ses işitmezsin ki, senin gaybubiyetinde en hain, en haksız bir istihzada, zemimde bulunmayacağına emin olasın... Riya, istihza, hod-pesendlik, hodgâmlık... Bu aç kurdun elinde bütün çehreler sararmış, bütün gözler bulanmış; herkesin muvaffakiyeti öbürlerinin ayaklar altında ezilmesiyle husul bulacak kadar bir ceset, bir kin; kimse kimseyi beğenmez, üstünden başından tutunuz da söylediği Fransızca'ya kadar her şey bir vesile-i istihza olur.”³⁴¹

³⁴¹ Mehmet Rauf, *Eylül*, yay. haz. Sabahattin Çağın, 9. bs., Özgür Yayınları, İstanbul 2017, s. 56.

Batılılaşmanın başından beri tesis edilmeye çalışılan hayattan bıkkınlık, Necip için yeni bir çözüm yolu bulmayı gerektirir. Bu, zamanla kutsallık atfedeceği aşk olur. Ancak bu aşk, evlilik gibi kurumsal bir yapıda değil, gayrimeşru şekildedir.

Murat Belge, bu romandan yola çıkarak aşkın ve sevme tarzının Osmanlı'daki çelişik algısına değinir. Ona göre aşk, romantizmin de etkisiyle son dönem Osmanlı edebiyatında bir din gibi algılanmaya başlanır. Aşkın "aşkın"lığıyla birlikte mistikleştirildiğini, maddi ve manevi olarak ayrılmasının uzlaşamaz şekilde uç noktalara erdirildiğini söyler. Bir yanda şehvet düşkünü maddi kadınlar, diğer yanda cinsellikleri silikleştirilen manevi kadınlar vardır. Cinselliğin kirli ve çirkin bir şey olarak görülmesiyle sakat kalan bu aşk anlayışı, tamamlanması imkânsız hastalıklı bir anlayıştır. Ancak romanda cinsel ilişkinin olmadığını, "kuvveden fiile" çıkarmayıp platonik kaldığını belirtmekte fayda var. Dönem koşullarında daha ileriye gidilmesi zaten beklenemez.³⁴²

Romandaki eylemsizlik, aşkın ulaşılamazlığıyla perçinlenir. Gayrimeşru aşkın aşkınlaşması, ulaşılamaz olmasına sebep olur. Ulaşılamazlık arttıkça edilgenlik de artar. Eyleme geçişin sürekli ertelenmesi ya da bölünmesi mutlak bir hareketsizliği getirir. Bu durum karakterleri antikahramana yaklaştırırken, huzursuzluğun farkına varamamaları, bir çözümün olacağını düşünmeleri onların arada kalmasına, bohem bir yalnızlığa mahkûm olmalarına sebep olur.

Bu iki örnekten yola çıkarak, Servet-i Fünun dönemindeki karakterlerin gösterişçi budalalar gibi kapıldıklarını, ancak kapılmalarının boyut değiştirdiğini söylemek mümkündür. Romantik havanın hâkim olduğu, estetizmin karşı çıkışının hissedildiği dönemde, ekonomik dönüşüm ve toplumsal hayata bakıştaki değişimler kahramanların ruh hâlinin edebiyata sirayet etmesiyle farklılaşmaya başlamıştır. Eksiklikler daha derinden hissedilmiş, yaşanan gerilimler gerçekçi düzeyde yansıtılmıştır. Bireyselliğin artmasıyla toplumsal düzene uyumsuzluğun baş

³⁴² Murat Belge, *age.*, s. 346-347.

göstermesi, bu değişimin gerçekleşmesini sağlamıştır. Ancak kahramanların hâlâ bir çözümden medet ummaları, modernitenin girdabının farkına tam olarak varamamalarıyla birlikte eylemsizlikleri, bir arayış içinde olmaları ve kaçışa yönelmeleri ve aylak halleri onların arada kalmışlığının göstergeleridir. Anlatıcının onları karşıt örnek olarak sunmaması, kahramanının yanında yer almaya başlaması, yine antikahraman anlatılarına yaklaşan bir tavır değişikliği olduğunu gösterir.

3.3. Ulus-İnşa Sürecinde Sürekli Savaş Hâli ve Tedirginlik

Servet-i Fünun döneminde bireysel çelişkiler, arayış hâli ve eksiklik hissiyle modernleşmenin getirdiği buhranın edebiyata yansımalarının ardından gelişen siyasi, toplumsal ve ekonomik gelişmeler, edebiyatın algısının değişmesine sebep olmuştur. II. Abdülhamit'in baskıcı politikalarına bir dirençle gerçekleştirilen II. Meşrutiyet ve Kanun-i Esasi'nin tekrar yürürlüğe girmesi, görece daha özgür bir ortamın oluşmasını sağlamıştır. Siyaseten bir kazanım gibi görünen bu süreçte İttihat ve Terakki'nin yönetimde söz sahibi olması ve tepeden bütün mekanizmaları yönetmeye çalışmasının yanında ulusalcı isyanlarla birlikte hiç bitmeyen bir savaş dönemine girilmesi, edebiyatın odağının da bireyselden toplumsala kaymasına yol açmıştır. Osmanlı'nın çöküş sürecini yaşamasının getirdiği yıkıma diğer uluslara göre geç kaldığı düşünölen ulus inşa sürecinin tedirginlikleri de eklenince edebiyat politik fikirlerin icra edildiği bir alana dönüşmüştür.

Kanun-i Esasi'nin yürürlüğe girmesi ve meclisin açılmasıyla meydana çıkan olumlu gelişmelerle savaşların süreklilik kazanmasının yaşattığı gerilim ve bıkkınlığın bir arada olması çelişkili bir ortam yaratır. Bütün ilginin toplumsala kaymasına sebep olan bu çelişkilere, *“girişimin özendirilmesi, bir yerli girişimci sınıf olarak, Müslüman-Türk burjuvazisinin yaratılması yolunda düzenlemeler yapılması, yabancı sermayeye geniş imkânlar sağlanması, mülkiyete saygı ile birlikte serbest ticaretin kabul görmesi gibi iktisadi düzenin liberalleşmesi yönünde atılan ciddi adımlar”*³⁴³ da eklenmesiyle modernitenin politik, fikri ve ekonomik sarsılmalarının hissedilmesi

³⁴³ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 54.

artar. Politik ve ekonomik liberalleşmenin yanında Osmanlıcılığın bir çözüm olmayacağını anlaşılmaya başlanmasıyla birlikte Türkçülüğe ilgi duyulması ve milliyetçi paradigmanın yükselmesi bu dönemin öne çıkan olaylarıdır. Ulus inşa sürecine zemin hazırlayan bu gelişmeler, edebiyatın da bu süreçte bir araç olarak kullanılmasını zorunlu kılmıştır.

Ulus inşa süreci, Batılılaşmanın ilk dönemindeki geçkalmışlık hissine benzer bir duyguyla gelişir. Diğer ulusların Osmanlı'dan kopmasıyla bir çözüm arayışına giren Türk münevverleri, Türkçülüğe kurtarıcı ideoloji olarak baktılar, diğerlerinden sonra başlamanın verdiği tedirginlikle edebiyatın da dâhil olduğu bütün aygıtları kullanarak topyekûn bir uluslaşma çabasına girişmişlerdir. Cumhuriyetle birlikte, devlet politikası olacak ulus inşasının bu ilk döneminde, geçkalmışlığın yarattığı tedirginlik ve kurtuluş ümidi başat rol oynar.

II. Meşrutiyet döneminde başlayan ulus inşa sürecinin en önemli getirisi, vatandaşın icadıdır. Tebaadan vatandaşa geçişin yaşandığı bu yıllarda, makbul vatandaş olmanın kodları belirlenir. Bireyselleşmeyle paralel bir şekilde, devlet mekanizmasının bir parçası olarak gelişen vatandaşlık, seküler bir kamusal ahlakın inşasında hayati bir öneme sahiptir. İyi, erdemli, ahlaklı, namuslu, çalışkan ve vatansever olması beklenen vatandaşın bu kodlarla ulusun bir parçası haline gelmesi, garanti altına alınacaktır. Ulus inşasının en önemli aşaması olan bireyin tanımlanması ve kodlanması süreci olan vatandaşlık inşasında öne çıkan iki özellik, çalışkanlık ve vatanseverliktir. Ancak buradaki çalışkanlık, Rakım Efendi'de gördüğümüzden farklıdır. Devlete kapılanmak ya da ufak tefek işlerle belini doğrultmak değil, girişimciliğin vurgulandığı, ticaretin, atılımın ve pazar ekonomisinin parçası olmanın ön plana çıkmaya başladığı bir çalışkanlıktır.

Vatanseverlik ise bir ulusa gönüllü aidiyetin en önemli özelliğidir. Savaşların yıllarca sürdüğü bu dönemde hem ulus inşasının hem de savaflara gönüllü desteğin sağlanması için vatanseverlik vurgusunun tonunun artması olağandır. Vatanseverlikle

çalışkanlığın bir arada olması millî iktisat arayışına yönelmeyi ve “teşebbüs-i şahsi” söyleminin oluşmasını sağlamıştır.³⁴⁴ Hem vatan için hem de kendi girişimleri için çalışılması dönemin ruhunu yansıtan hayati vurgulardır.

Kodlar belirlendikten sonraki aşamada, uyumsuzların öteki olarak tespiti gerekir. Çalışkanlığı ya da vatanseverliği noksan olanlar, iyi vatandaşlık sınıfının dışında kalan ve doğru yolu bulması gereken kaybedenler olarak görülmeye başlanır. Edebiyat da bu söylem etrafında Tanzimat döneminde olduğu gibi makbul olanı anlatmaya, verilen kodlara uymayanları eleştirmeye ve mümkünse doğru yola sokmaya adanır. Bu dönemde üretilen metinlerin sayısının artması ama nitelik olarak Servet-i Fünun’un gerisinde kalması, edebiyatın var olan ideolojik yönelim için nasıl seferber edildiğini kanıtlar niteliktedir.³⁴⁵ Bu sebeple Servet-i Fünun döneminde bireysellik ve arayışın ilk seslerinin duyulmasının, olağandışı savaş ve siyasi çalkantı döneminde geri plana itildiğini, edebiyat ulus inşa sürecinde Tanzimat’ta olduğu gibi yeniden bir makbullük arayışına döndürüldüğünü söylemek mümkündür.

Cumhuriyetle birlikte Tanzimat döneminde başlayan Batılılaşmanın yanına milliyetçilik de eklenir. Osmanlıyı kurtarma formülü olarak düşünülen Batılılaşma, medenileşmenin yolu olarak yeni devletin kuruluş ideolojisinin parçası olur. Bu noktada, medenileşmenin gerektirdiği yeniye ve hıza vurgu, burjuvaziyi yaratan çalışma azmi ve bunlarla inşa edilen yeni kent ve yeni insan, modernitenin kurumsallaşmasının önünü açar. Diğer yandan, II. Meşrutiyetten sonra çıkan ulusalcı isyanlarla tek çıkış yolunun Türkçülük olarak görülmesi, yeni devletin milliyetçiliği merkeze almasını sağlar. Böylece medenileşmeyle beraber milliyetçi/vatansever vatandaşın inşasına da çalışılır. Makbullük anlayışının medeni, milliyetçi, çalışkan ve iyi ahlaklılık üzerinde kurulmasıyla, böyle olmayanların dışlanması, yine II. Meşrutiyet döneminde olduğu gibi devam eder. Ancak bu makbullüğün devletin asli

³⁴⁴ Füsun Üstel, “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın “İcad”ı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, C. 1, 8. bs., ed. Tanıl Bora, Murat Gültenkingil, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 167.

³⁴⁵ Detaylı bilgi için bk. Osman Gündüz, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997; Alim Kahraman, “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002.

görevi olması ve tepeden devlet eliyle yaptırımlara başlanması, sürecin daha hızlı ve programlı yapılmasını mümkün kılar. Her şeyin kontrol altında olduğu, ne kadar Batılılaşacağına ve eskiden ne kadar kopulacağına yönetici elitlerin karar verdiği bu süreçte, hem eskiye bağlı kalanlar hem de aşırı Batılılaşanlar makbul olmayanlar olarak işaretlenirler. Sınırlı bir modernleşmenin ve tam bir milliyetçiliğin talep edildiği çağda, antikahramanlar ve öncülleri, sınırı aşan, aşırıya kaçanlar olarak makbul olmayanlar sınıfına girerler.

Modernitenin en önemli göstergelerinden biri olan yeni ve yeniyi benimseme arzusu, bu dönemde ön plana çıkar. Eskiye yıkmanın ve eskiden tamamen farklı bir yeni inşa etmenin amaçlandığı Cumhuriyet döneminde, yeni olan her şeye iyilik atfedilirken, eski hep kötü olanla bağdaştırılır. Ancak yeniye aşırı kapılma, Tanzimat döneminde olduğu gibi sakıncalıdır. Kontrollü modernleşmenin bir göstergesi olan bu durum, antikahramanların ve öncüllerin ötekileşmesine zemin hazırlamıştır. Modernitenin sırf gelişmek ve yenileşmekle sınırlı olmadığını, olanakları kadar sıkıntıları da barındırdığını süzemeyen münevverler, hep bir tedirginlik yaşamış ve resmî ideolojinin dışına çıkanları yola getirmeye çalışmışlardır.

Yeniyle birlikte çalışmaya atfedilen önem de dikkat çekicidir. Çalışmanın yurttaşın en asli görevi olduğunu, üstüne düşeni yaparak ahlaklı birer yurttaş olunacağını belirten resmî söylem için eyleme geçmeyi bile erteleyen, çalışmakla alakası olmayan, sınırlı modernleşmenin dışına çıkan ve vatanseverlikten ziyade bireysel buhranlarıyla meşgul olan antikahramanların affedilemeyecek kadar ağır “seküler bir günah”³⁴⁶ işlediğini söylemek gerekir. Resmî ideolojinin benimsediği modernleşmeyi bireyselleşmenin yolunu açan bir yol olarak gören ve modernitenin bütün bunalımlarını yaşayan, bunlara çözüm bulamayan antikahramanların, her şeyin baştan belli olduğu, neyin ne kadar yapılacağını resmî söylemin belirlediği bir çağda

³⁴⁶ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 71.

makbul olmaması doğaldır. Romanlarda antikahramanların öncüllerinin ötekiler olarak inşa edilmesinin sebebi de budur.

Yeniye yapılan vurgu, çalışmanın ve vatanseverliğin ön plana çıkarılması, Batılılaşmanın medenileşmek için tek çıkar yol olarak görülmesiyle birlikte modernitenin yarattığı en önemli dönüşümlerden biri olan yeni yaşam alanlarının inşası da bu dönemde ideolojik bir tavırla sürdürülür. Tanzimat döneminde başkalaşan İstanbul'un eskiyle bağdaştırılması ve yeni rejimin yeni yaşam alanını Ankara'da inşa etmesiyle kent yaşamının yaygınlaşması sağlanmıştır. Eskiye yıkmak için yeniye arzulamaya benzer olarak Ankara'nın modern bir kent olarak inşası da ideolojiktir. Yeni rejimin onaylanmasını kolaylaştıracak bir girişim olan yeni kentin inşa süreci, antikahramanların yaşam alanının da inşasıdır. Yeni kamusal alanlar, Batılı yaşam alanları, yeni rejimi temsil eden modern kurumsal binalar ve yeni eğlence alışkanlıklarıyla Ankara, modern bir kentli yaşamın ve yeni devletin yüzü olması için tasarlanır. Ayrıca devletin vatandaşın hayatına sızma, rutinini belirleme, boş zamanını düzenleme gibi müdahalelerini yumuşatarak yapmasına olanak sağlar.³⁴⁷ İstanbul eskinin ve uyumsuzların kenti olarak mimlenirken bu yeni kent, yeni düzenin gözbebeği olur. Ancak Ankara da, zamanla, İstanbul gibi, istenilene uymayan, sınırları aşan karakterleriyle tam bir modern kent olacaktır.

Modernitenin olanaklarını resmî ideolojinin üstlenmesi, sıkıntıların da ötekileştirilen antikahramanlara ve öncüllerine yüklemesi, hayali bir çözüm ortamı yaratır. Ekonomik, sosyal ve bireysel başkalaşımı bir arada yaşayarak deneyimlemek ve bunu olağan görmek, Cumhuriyet'in ilk dönemleri için imkânsızdır. Batı'nın iki savaş arasındaki çelişkileriyle birlikte yeni devletin tahakkümünü, modernitenin kendi çelişkileriyle deneyimleyen bireyler, bu süreçle baş edememeye başlarlar. Başka bir deyişle, modernitenin kurumsallaşması, çok partili hayatın başlaması, savaşların etkisinin kimseyi dışarıda bırakmayacak şekilde herkesi kapsaması ve ekonomik hayatın kapitalist bir düzene oturmasıyla makbullüğün ortadan kalkacağını, bunalımlı

³⁴⁷ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 76.

ya da ironik bir dille modernitenin sonuçlarıyla başa çıkamayan, ortaya çıkan girdaptan kurtulamayan antikahramanların, anlatının ana kahramanına dönüşeceğini söylemek gerekir. Ancak bu aşamaya geçmeden önce, dönüşümü hissettiren yeni öncüllerden bahsetmek gerekir.

3.3.1. Cumhuriyet'in Yeni Öncülleri: Alafranga Hainler

Cumhuriyet döneminde asıl ifadesini bulacak olan makbullük anlatılarının, II. Meşrutiyetle birlikte edebiyatın temel amacı olduğu iddia edilebilir. Makbul olmayanın dönüştürülmeye çalışıldığı anlatılarda, söz, sanki yeniden mutlakçı Tanzimat yazarlarında gördüğümüz gibi babaya devredilmiştir. Servet-i Fünun döneminin söylemi, ikili karşıtlığın gündeme geldiği, ahlaki boyutların sorunsallaştırıldığı ve politik tavra göre belirlenen bir edebiyatın yaratıldığı bu dönemde göz ardı edilmiştir. Tanzimat yazarlarında gördüğümüz mutlak doğrunun kabul edilmesi gerçeği, seküler bir ulusçuluğa evrilmiştir. Aynı mutlakçı bakış, edebiyata yeniden hâkim olmuştur. Doğrunun baştan belli olduğu, yanlış yapanların cezalandırıldığı söylem, yeni gelişmeler ışığında edebiyatı birer ideolojik aygıt olarak yansıtmaktadır. Makbullüğün övüldüğü, çalışkanlık ve vatansever olmayanların her türlü ahlaksızlığı yaptığı ve sonunda cezalandırıldığı ya da doğru yolu bulduğu bu anlatılar, güdümlü edebiyatın örnekleridir. Kimliğin çalışkanlık, eylemlilik ve vatansever vatandaşlık temelinde düşünüldüğü bu dönemde, eylemsiz, bireyci, toplumsal meselelere değinmeyen ya da hâkim ideolojinin kodlarıyla çözüm üretmeye yanaşmayanlar olanların kimliksizlikle suçlanması olağanlaşır. Böylece Felâton Beyle edebiyata giren, Şöhret Beyle ekonomik algılamalarıyla ve ahlaki yozlaşmışlıkla dönüşen öncüller, bu dönemde iyice ötekileştirilirler. Bu geçişi Berna Moran'ın alafranga züppeden alafranga haine dönüşümünü izlediği yazısıyla okumak mümkündür.

Felâton Beyle tanımlanan, Şöhret Bey ile kapitalist düzene karşı bir bilincin belirmesi, Bihruz Bey ile dıştan ibaret de olsa bir iç dünyanın romana sızmaya başlaması ile birlikte dönüşmeye başlayan gösterişçi budalalar, Servet-i Fünun

döneminde iç dünyalarıyla ve eylemsizlikleriyle antikahramana yaklaşmışlar, 20. yüzyıldaki savaşlar ve ulus devlet olma gelişmeleriyle birlikte Berna Moran'ın ifadesiyle alafrağa hain olmaya başlamışlardır.³⁴⁸ Hüseyin Rahmi'nin “yüksek felsefesi”nin tüm yönleriyle yer aldığı *Şipsevdi* romanı bu anlamda bir köprü gibidir. Bir yandan gösterişçi budalaların özelliklerini barındırırken bir yandan da para kazanmak için her yolu mubah gören ticaret burjuvazisinin temellerini yansıtır. Böylece alafrağa hainlere giden yolu açar. Batılılaşan bireylerin yerini Batılılaşmış bir zümrenin aldığı bu dönemde, Tanzimat'ın baba figürünü oynayan yazarlarının mutlaklığının yok olduğunu, karşısında durdukları görüşün bir sınıfa evrildiğini söyleyebiliriz. Artık paralarını alafrağa olmak için harcayan züppeler, Batılılaşmayı para kazanmak için bir yol olarak gören ticari çıkarıcılara dönüşmüşlerdir. Modernitenin en önemli sonucu olan burjuva sınıfının doğuşu, bu dönem romanlarında alafrağa züppelerce temsil edilmektedir. Yeni züppeler, artık Ahmet Mithat'ın düzeleceğine inandığı oğullar değil, Yakup Kadri ve kuşağının nefret ettiği vurguncu ve işbirlikçilerdir. Yabancılarla iş kuranlar, birlikte olanlar ya da onları kendi çıkarları için yerli değerlerin önünde gören züppeler ortaya çıkmıştır. Yakup Kadri'nin *Sodom ve Gomore* romanında başta Leyla olmak üzere, Batılı “düşmanlarla” birlikte olmayı bir zafer olarak gören alafrağa hainler türemiştir.

Gösterişçi budalaların aptal, cahil ve gülünçlüklerinin aksine çıkarıcı hainler, eğitilmiş, zeki ve tehlikelidir. Öncekiler servetlerini Batılılaşma yolunda tüketirken, yeniler para kazanmak için Batılılaşmayı araç edinirler. İlk kuşak devraldığı arzusuyla onun gibi olamamanın gülünçlüğünden doğarken, ikinciler ise içlerinden gelene dönüşürler. Bu sebeple daha ciddi algılanırlar. Mizah yerini yergiye bırakır.

“Başka bir deyişle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı kapitalizmine kapılarını açtığı ve bir Türk ticaret burjuvazisinden yoksun olduğu günlere ait ilk züppe tipi etkin bir ekonomik işlev yüklenmez; tüketim ekonomisinin akıntısına kapılmış komik bir budala olarak, israf ve borç politikasıyla çıkar karşımıza. 1920'lerin romanlarında

³⁴⁸ Detaylı bir inceleme için bk. Berna Moran, *age.*, s. 259-268.

ise, *İttihat ve Terakki'nin bir Türk burjuvazisi yaratma çabalarıyla yeşeren ve Birinci Dünya Savaşı'nda savaş zengini olan vurguncu bir alafranga zümre buluruz. Savaş sonunda İttihat ve Terakki hükümeti dağılıp gidince, çıkarını, bu kere, emperyalist İtilaf Devletleri'nin işbirlikçisi olmakta gören bu zümrede, Batı hayranlığı nihayet vatan hainliğine dönüşür.*"³⁴⁹

Bu değişim, antikahramana dönüşecek olan züppenin farklı bir noktaya gittiğini gösterir. Artık kötü karakterler züppe olarak kurgulanır. Başlardaki tavır ve bu tiplerin içlerinde hissettikleri yabancılaşma ve aidiyetsizlik yerini kurnazlığa bırakır. Komik budalalıkları, bilinçli bir çıkarıcılığa dönüşür. Fakat anlatıcılar, onları her ne kadar aykırı ve karşıt olarak kurgulasa da modernitenin barındırdığı bireyselleşme ve aylıklık potansiyeli metinlere yansır. Bu sebeple dıştan ibaret gösterişçi budalalığın ve çıkarıcılıkla sınırlanan alafranga hainliğin temel özelliklerini barındıran; bununla birlikte bireyselleşme potansiyelini ve dönemin modernleşme çabalarını da hisseden karakterler ortaya çıkar. Bu karakterler, antikahramanın iç sıkıntılarını ve arayışını bir his olarak yaşayan öncüllerdir. Bunun en iyi örneklerinden biri, Yakup Kadri'nin *Kiralık Konak* adlı romanının ana karakterlerinden Seniha'dır. Onun yaşadıkları, anlatıcının onun düşüncelerini hiçleme çabasına rağmen modernitenin yeni insan tipinin göstergeleri olarak romanda yer bulur.

Yakup Kadri'nin toplumsallığı ve ulus için çalışmayı bireyselliğin önüne koyduğu, yurttaşlığın ve vatanseverliğin özümsemesi için eserler verdiği, yeni ideolojinin yayılması için çabaladığı, ama diğer yandan, bireyselleşmenin çalkantılarını, çağın bunalımlarını ve kimlik inşasının yarattığı buhranları hiçlemeye çalıştığı ileri sürülebilir. Özellikle karakterlerin konuşmalarına yansıyan çelişkiler, alafrangalıklarla maskelenmeye, sonu kötü biten maceralarla cezalandırılmaya ya da doğru yolu bulmaya yönlendirilerek dışlanmıştı denebilir. Bir nesiller arası çatışma romanı olan *Kiralık Konak*'ta bu durum net bir şekilde sergilenmiştir. 1922 yılında yayımlanan ve II. Meşrutiyet yıllarında geçen romanda, "*Tanzimat'tan sonra ortaya*

³⁴⁹ Berna Moran, *age.*, s. 267-268.

çıkan değer kargaşasını, kuşaklar arasındaki kopukluğu ve genel olarak Batılılaşmanın yol açtığı yozlaşmayı göstermek için Naim Efendi ailesini ve onların çevresinden birkaç kişiyi seçer."³⁵⁰ Naim Efendi, Osmanlı İstanbul'unun son temsilcisi; damadı Servet Bey, gösterişçi budala; torunu Seniha ise yaşanan çağın Batıya bakışını yansıtan karakterdir. Seniha'nın sevgilisi Faik Bey, Batıyı görmüş, zarif ve serseri bir salon adamıdır. Hakkı Celis ise Servet-i Fünun'la ifadesini bulan romantik ve hisli bir genç olarak hayal ve şiir dünyasında yaşar. Romanın sonunda doğru yolu bularak vatani için mücadeleye katılacak olan makbul karakterdir.

Romanda makbullüğün karşısında Osmanlıya fazlasıyla bağlı kalan Naim Efendi ile Batıyı gereğinden fazla sahiplenen Seniha vardır. Berna Moran, romandaki bu iki karaktere canlı ve gerçek bir kişilik kazandırılmaya çalışıldığını belirtir.³⁵¹ Gerçekten de makbul olmayan iki karakter, diğerlerine kıyasla daha fazla kendilerini yansıtmaya imkânı bulur. Özellikle antikahramanın öncülü olarak görülebilecek ve bireyselleşmenin zorluklarını satır aralarında bile olsa hissettiren Seniha'nın karakterizasyonu, dikkate değerdir. Anlatıcı, Seniha'yı "asır sonu" diye vasıflandırır. Tarihten bağımsız, geleceğe tabi, sürekli değişken bir dış görünüşü ve iç yaşayışı vardır: "*kâh ihtilâçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek kadar şenlikli idi.*"³⁵² Modernliğin getirdiği çelişkilerle mizacındaki hassaslık birleşince böyle bir ruh hâlinde olması tuhaf değildir. Sevecenlikle zalimliği, bencillikle özverili oluşu bir aradadır. Berna Moran'a göre Seniha'nın ahlaki olarak makbul bir karakterden beklenmeyecek şekilde sevgilisi Faik'le sevişmesi, sonrasında Faik'in kumar borçları yüzünden ondan iğrenmesi, dedesi Naim Efendi'yi bir gün hasta edecek kadar ona karşı tavır alması, ertesi gün uslu bir kız olması anlatıcının Seniha'yı hem bir birey hem de bir tip olarak kurgulamasından kaynaklanan çelişkilerdir. Bir türlü karakteri serbest bırakamayan ama tamamen de zapt edemeyen anlatıcı, güdük bir karakter ortaya çıkarmıştır.

³⁵⁰ Berna Moran, *age.*, s. 180.

³⁵¹ Berna Moran, *age.*, s. 180.

³⁵² Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Kiralık Konak*, 8. bs., Birikim Yayınları, İstanbul 1979, s. 29.

Seniha'nın bir birey olarak çizildiği bölümlerdeki tavrı, onun antikahraman öncülü olduğu yerlerdir. Kaçma arzusu, kendiliğini yaşama isteği, etrafındakilerden farklı olduğunu duyumsaması ve maddi olmayan varoluş bunalımlarıyla Seniha, modernitenin getirdiği bireyselleşmeyi potansiyel olarak yaşar. Seniha küçüklüğünden beri böyledir:

“Tâ on dört yaşından beri kalbinde bilmediği yerlerin, görmediği şeylerin, tanımadığı kimselerin hasreti vardı. Fransızca, “Nereye kaçmalı?” sözü dilinde daimî nakarattı. Bu memlekette ve bu konakta ona her şey dar, az ve adi görünüyordu. Eşya, arzusuna göre değildi. Evin nizamı her türlü ihtişamdan ari idi, büyük babası, annesi, hatta bazen babası ona, lisanlarını anlamadığı, hareketlerinden ürktüğü başka cinsten bir takım mahlukat gibi geliyordu.” (s. 42)

Kendini çevresinden farklı gören ve bir çözüm olarak kaçmayı düşünen Seniha, “yaşadığı hapishanenin” bir dışı olacağını düşünür:

“Biliyorum ki, hayat denilen şey, içinde doğup büyüdüğüm bu hapishanenin dışında, gürültülü, geniş, aydınlık, acayip, hazin, neşeli, düz, yilankavî, inişli yokuşlu, bitmez tükenmez bir sahadır. Oradan bin türlü sesler işitiyorum; bu sesler her biri başka tarzda, bir başka lisanla bana, ‘gel!’ diyor. Kendimi güç zaptediyorum. Fakat, bugün değilse yarın mutlaka bu seslerden birine koşacağım. Mutlaka!...” (s. 124-125)

Antikahramandan farklı olarak arayışının çözümleneceği bir kaçış hâlinin mümkün olduğuna inanan Seniha, soluğu Avrupa'da alır. Anlatıcının bir alafrangalaşma süreci olarak gördüğü bu kaçışı, Deniz Aktan Küçük, modernleşmenin bireyselleşme potansiyelinin sonuçları olarak değerlendirir: Avrupa'ya kaçmak *“kendine modern olma halini özgürce deneyimleyebilme olanağı yaratma, onu kısılcına alan kimlik çatışmalarından uzaklaşma, onu bağlayan ve olmak istediği kişiden uzaklaştıran tüm vicdani yüklerden kurtulma isteğinin bir sonucudur.”*³⁵³

³⁵³ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 87-88.

Avrupa’da tam bir aylak gibi gezen ve boş vaktini istediği gibi dolduran Seniha, anlatıcının onu alafranga bir hain olarak sınırlandırmasıyla güdük kalır. Oysa bireyselleşmeyi deneyimlemesi, makbullüğün eylemlilik hâlinin ve vatanseverliğinin dışında bir modernlik deneyimini yansıtmaya bakımından önemli çıkarımlarda bulunabileceğimiz Seniha, anlatıcının metindeki ajandasına ters düştüğü için alafranga hain tipine indirgenir. Hakkı Celis’in doğru yolu bulmasına odaklanılarak Seniha’nın bireyselleşme potansiyeli göz ardı edilir.

Görüldüğü gibi erken Cumhuriyet döneminde antikahramanlaşma potansiyeli, hissedilse de kısıtlanır. Roman yazarlarının makbullük anlatısını toplumsal gelişim için gerekli görmesinin kurbanı olurlar. Özellikle 1930’ların sonlarına kadar bireyselleşme potansiyeli iyice sessizleştirilir.

3.3.2. Bohem Öncüller ve Müteredit Antikahramanlar

Cumhuriyet’in ilanıyla birlikte resmî ideolojiye dönüşen Batılılaşma ve uluslaşmanın etkileri, Batı’da devam eden çalkantılar, modernitenin açmazlarının ciddi bir şekilde hissedilmesi, iki savaş arası dönemin sıkışmışlığı ve 1929 Ekonomik Bunalımı’nın yansımaları, 1930’larda edebiyatın da bir açmaza girmesine sebep olmuştur. Mustafa Kemal’in ölümünden sonra başlayan Millî Şef döneminde farklı seslerin bastırılmaya devam edilmesi, yukarıdan modernleşmenin daha sistemli bir şekilde uygulanması ve bütün dünyaya yayılan tek adama dayalı iktidarlar açmazın derinleşmesine yol açmıştır. Çok partili hayata geçişe kadar devam eden bu süreçte, bir yandan resmî ideolojiyi yaygınlaştırmaya çalışan popüler eserler üretilip hemen tüketilirken, diğer yandan içine girilen açmazın sebep olduğu makbullüğün tanımının sarsıldığı görülür. Bu dönemde, modernitenin sıkıntılarını yaşayan kahramanlarla dolu metinler yazılmıştır. Kültürel bir çöküşün hissedildiği metinlerde, kurtuluş umudunun gücünü kaybettiği, tedirginliğin, önce tereddüde daha sonra bunalıma dönüştüğü fark edilir. Bu noktada, en dikkat çekici iki metinden biri, 1932 yılında tefrika edilen, kitap olarak ilk basımı, 1933 yılında yapılan, Peyami Safa’nın *Bir Tereddüdün Romanı*; diğeri ise Sabahattin Ali’nin, 1940 yılında yayımlanan, *İçimizdeki Şeytan* romanıdır.

İlki hem Batı'daki gibi antikahramanın bohem öncüllerini hem de tereddütlü bir antikahramanı barındırması bakımından önemliyken diğeri, günlük hayata adapte olamamanın ve ekonomik sıkıntıları derinden yaşayan antikahramanları çağrıştırmaları açısından dikkate değerdir.

Cahit Sıtkı'ya göre *Bir Tereddüdün Romanı*, “*Büyük Harpten sonra, ruhları istilâ eden o yaşamak yorgunluğu, o ahlak buhranı, o sefalet, o intiharlar, maziden devraldığımız kıymetlerin birdenbire başaşağı gelişi, o hiçbir şeye inanmamak azabı, iyilikle kötülük, muhabbetle nefret, isyanla tevekkül, yapmakla yıkmak arasında insan ruhunun uykusuz bir gece kadar uzıyan o tereddüdü, hâsılı beşer cemiyetindeki o müthiş panik*” hâlini anlatır.³⁵⁴ Gerçekten de geçmişe, şimdiye ya da geleceğe sırtını yaslayacak kadar güvenmeyen, çözümlerin ve net cevapların kalmadığı bir arayışı yaşayan ve aşırılıklarla hayatlarını idame eden bir neslin romanıdır. Bu nesli, bohem karakterler üzerinden anlatan Peyami Safa, böylece hem dönemini yansıtır hem de Batı'daki antikahramanların bir öncülü olan bohemlerin Türk romanındaki temsilcilerini yaratır.

Bohemlik, önceki bölümde de değindiğimiz gibi, Fransa'da başlayan, daha sonra Batılılaşan uluslara da yayılan, genel olarak entelektüel çevrenin hissettiği bir boşvermişlik hâlidir. Her türlü ahlaki kuraldan azade, gayesiz yaşayan ve zihinsel bulanıklıkları olan, felsefi konuları sürekli tartışan bohemler, bu romanda sıklıkla karşımıza çıkar. Roman, Muallâ isimli bir genç kızın “Bir Adamın Hayatı” isimli bir eseri okumasıyla başlar ve bu eserin adını hiç bilmediğimiz yazarının merkeze alınmasıyla devam eder. Eser, “*Beni yalnız bırakmayınız*” cümlesini sık sık tekrar eden ve sonradan yazarın kendisi olduğunu öğrendiğimiz uyuşturucunun etkisindeki bir genci anlatmaktadır. Muallâ, içi sıkılarak ve sayfaları atlayarak okuduğu eserin yazarıyla arkadaşı Refik sayesinde tanışır. İyi bir aileden gelen ve kültürlü bir kız olan Muallâ'yı gören yazar, onunla birkaç kez görüştükten sonra ona evlenme teklif eder. Fakat roman boyunca, Muallâ'nın bu teklife cevap vermede tereddüt yaşadığını ve

³⁵⁴ Cahit Sıtkı Tarancı, *Peyami Safa –Hayatı ve Eserleri*, Semih Lütfi Kitabevi, İstanbul 1940, s. 19.

teklifin yanıtızsız kaldığını görürüz. Muallâ'nın evlilik teklifine cevap verirken yaşadığı tereddüt hâli, romanın bütününe yayılarak hayata karşı bir tereddüde dönüşür.

Romandaki tereddüt hâlini, Muallâ'dan daha fazla yaşayanlar ise bahsi geçen eserin yazarının da dâhil olduğu arkadaş çevresidir. Entelektüel isimlerden oluşan çevresinde, profesörler, ressamalar ve sanatçılar vardır. Bu kişiler kendilerini resme, içkiye, uyuşturucuya vermiş, andan zevk almaya çalışan gayesiz, sürekli konuşan ama bir şey üretmeye yanaşmayan insanlardır. Gece hayatları,

“İçki, zehir, yemek, ya ferdî azgınlıkların yahut da ihtilâllerin yabancı bir memleket kaldırımına düşürdüğü, parçalanmış bir burjuvazi yadigârı ecnebi kadınları, hep bir ağızdan söylenen romanslar, halk türküleri, iniltilele dinlenen şiirler ve günün işlerine dair maddî sohbetler, her zamanki ilim ve sanat münakaşaları, tehlikeli bir kavgaya veya kucaklaşmaya varan ihtilâflar veya muhabbetler, sebepsiz haykırışlar ve sıçramalar, bazen oracıkta birinden birinin ağzından çıkarak, gazeteler vasıtasıyla memleketin her tarafına yayılan nükteler, imalar ve bazen hepsini bastıran ağır bir sükût, can çekişen geceyi kurtarmak için yapılan sun'î coşkunculukların muvaffakiyetsizliği, her kapı çalışta hasretle beklenen heyecanlı bir tanıdık yüzü, oradan kol kol ayrılarak sabaha karşı bir barda tesadüfî buluşmalar.”³⁵⁵

ile geçen bu insanlar, makbullüğün olmadığı, bir bunalımın yaşandığı çağın iyi birer yansıtıcısı olurlar. *“Zaten bu çevre ile altı çizilmek istenen de dönemin insanları nasıl bir boşlukta bıraktığı; bu mütereddit boşluğun, aynı zamanda toplum dışılığı da imleyen bohemlik halini nasıl cazip kıldığı, istenilen bir şeye dönüştürdüğüdür. Düşünsel boyutta tüm makbul vatandaş tasarımlarının hiçlendiği, geçerli ahlaksal kaidelerin altının oyulduğu ve değersizleştirildiği, başkaldırının, radikalliğin, marjinalliğin önemsendiği bir varoluş hali olarak bohemlik, kendini ‘muhtariyetini*

³⁵⁵ Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romani*, 29. bs., Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016, s. 85.

arayan bir münevverler aşireti' olarak tanımlayan bu grubun, yine 'kendini' var etmeye çalıştığı yerdir."³⁵⁶

Geceleri bohem bir hayat yaşayan bu grup, gündüzleri işlerine giden, modern hayatın gereklerini eksiksiz yerine getiren insanlardan oluşur. Hatta bohem gecelerinde gündüz yaşadıkları hayattan biriyle karşılaşınca hemen kendilerini toparlar, gündüz giydikleri zırhı giyerler. Jung'un gündüzleri persona arketipini uygulayan, geceleri ise gölge arketipini yansıtan bireyleri çağrıştıran karakterlerin ikili hayatı, romandaki kitabın yazarının da tepkisini çeker. Yazara göre hem kendini gizleyerek kurumsallaşmış moderniteyi bir zırh gibi kuşananlar hem de bunu isteyerek yaşayıp günlük hırslara kapılan burjuvaziler eleştiriyi hak ederler. Onun özendiği ve istediği yaşam bu ikisi de değildir. O "kaldırım çocukları" dediği aylaklığı ister. "Bir Adamın Hayatı" isimli eserde bu durumu vurgular:

"Ne yürüyüş, nefes! Ben, gece yarısı kaldırımlara bayılırım. Gece yarısı kaldırımların hürriyetine, kimsesizliğine vurgunum. Ben de kimsesiz ve hürüm, ben de kaldırım çocuğuyum.

[...]

"Onların üstünde evimde gibiyim. Gelip geçen bütün insanlar misafirimdirler, sanki bahçemde geziyorlar. Bütün dükkanlar ve binalar kendi malım. Ve onları veriyorum, isteyenlere, hırslılara ve mal düşkünlerine. Bana yalnız kaldırımları bıraksınlar, yetişir.

"Gece yarısından sonra yoldaşlarım pek kibar şeyler değillerdir; arabacılar, şoförler, sefiller ve köpekler.

"Biz kendi kendimize sorarız:

"-Afiyet devletiniz nasıldır efendimiz?

"Ve kendi kendimize cevap veririz:

"-Hep öyle, hep öyle, hep öyle!"

"Hep öyle ne demek?

³⁵⁶ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 101.

“İyi mi? Fena mı? Bilmiyoruz. İyi olmadık ki fena olup olmadığını bilelim. Demek fena değiliz. Fena olmamak iyidir., öyle ise iyi gibiyiz. İyi veya fena, biz hürüz. “Gece yarısı kaldırımların üstünde esen hürriyetin rüzgârıdır.” (s. 91-92)

Hiçbir yere varmadan sadece yürümeye odaklanan, kendini özgür ve mutlu hisseden bu yaşam tarzı, yazarın övdüğü yaşam tarzıdır. Bir coşkunluk ile anlattığı bu satırlarda herkesten farklı olmak, herkes çalışırken ya da konforlu evinde boş zamanını değerlendirirken, modernitenin kurumsallığının dışında kalan tekinsiz sokaklarda gece sarhoş bir şekilde dolaşmak, özgürlük olarak gösterilir. Toplumun dışladığı bu yeraltı adamları, kimsesiz oldukları için bağısızdırlar. Bağısızlık onları günlük çıkarlardan ve hırslardan uzak tutarak özgürleştirir. Ancak “[b]ir sonuca ulaşmayan, gerçeklik kazanmayan hayallerdir bunlar. Oyunu kurallarına göre oynamayanların, hiç olmayacak düşleridir.”³⁵⁷ İkiyüzlülüğün olmadığı, her şeyin ev olarak görülen kaldırımlarla sınırlı kaldığı, binaların ya da apartmanların hiçbir öneminin hissedilmediği bu hayat, yeraltı dünyasıdır. Sefiller, sarhoşlar ve sokak köpeklerinin hayatıdır. Modernitenin dışladığı ya da modern hayata uyamayanların olduğu mekândır. Yazar, bunu bir hayal olarak sunarak aylıklığa övgüler yağdırır. Böylece antikahramanların yeraltına yolculuğunun izlerini yansıtır.

Yazarın bohemlerin ikiyüzlülüğüne tavır alıp gerçek olmayan kaldırım insanlarını överken, gerçekte de insanları iki gruba ayırır. İlk gruba bu zamana kadar romanlarda olumlanan makbul yurttaşları yerleştirir. Bu gruptakiler “hiç değişmeyen ihtiyatları, yaşama usulleri, muayyen vehimleri ve hakikatleri, içtimaî bir sınıf içinde muayyen dereceleri olanlar. Amele olsun, müstehlik olsun, bunlar birer manevî burjuvadırlar. Çünkü cemiyet onları kendi baskısı altında, kendi emirleriyle kımıldayan mahsusî bir âlet haline geçirmiştir. Artık bu insanların her biri ‘müesses’dirler ve müstehase haline gelmişlerdir.” Ona göre bu gruptaki insanlar, [k]ibar sınıfının, memur sınıfının, asker sınıfının, amele sınıfının, velhasıl zümrevî bir tertibe dâhil ve tâbi olan her sınıfın birer ferdi gibi”dirler (s. 148-149). Roman

³⁵⁷ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 103.

boyunca burjuvalığı kötileyen anlatıcı yazar, görüldüğü gibi bu grubu fosilleşmiş baskı altında sistemin aletleri olarak algılar. Diğer tarafta ise tüm sınıflardan azade olanlar vardır: “*Bunlar daha canlı, daha hızlı, daha belli bir değişme içinde her zaman keşmekeşlerini tazeliyorlar; her sınıfın muhitine dalıp çıkıyorlar ve kolaylıkla intibak ettikleri kadar, kolaylıkla da isyan ediyorlar. Teessüs etmemekte, cemaat ve müstehase olmamakta ilâhî ve şeytanî bir ısrarları var.*” Sınıfsızlık, bağımsızlık ve sürekli hareket hâlinde olmayla tanımladığı bu grup, yazarın hem sevdiği hem de nefret ettiği özelliklere sahiptir: “*Kendimi onların içinde buluyorum, onlardan nefret ediyorum, kaçmak istiyorum ve onları seviyorum.*” (s. 149) Anlatıcı yazar, her ne kadar büyük bir şevkle anlatsa da, bahsettiği bu grubun açmazları olduğunu, yaşadıkları bunalımlarla mücadele etmekten hayatı kaçırdıklarını, uyum sağlayamamanın ve bunun bilincinde olmalarına rağmen uyumsuzluklarına bir çözüm bulamamanın sıkıntısıyla baş başa kaldıklarını söyler. Metinde bu grubun örneği olarak gösterilen Vildan, anlatıcı yazarın şevkle anlattığı özellikleri yaşayan, fakat onun bahsettiği gibi mutlu olmayan, bunalıma sürüklenen bir şahıstır.

Vildan, romanın ikinci bölümünde karşımıza çıkan ve en az adını bilmediğimiz anlatıcı kadar metinde yer kaplayan bir karakterdir. Anlatıcının övgüyle bahsettiği insan grubuna örnek olarak verdiği Vildan, onun Muallâ’dan önce tanıştığı, bir süre birlikte vakit geçirdiği, ancak “tuhafliklarından” ötürü uzak durmaya çalıştığı eski âşığıdır. Bir süre İtalya’da kalmış, oradaki sevgilisini kıskandırmak için ortadan kaybolarak Türkiye’ye gelmiş, burada anlatıcının kitaplarını okuyup hayran olmuş ve onunla tanışma fırsatını yaratarak hayranlığı aşka dönüşmüş bir kadındır. Takıntı derecesinde anlatıcıya bağlanan Vildan’ın adının farklı olabileceği, anlattığının dışında bir geçmişe sahip olma şüpheleri romanın tereddütlü havasına uygun şekilde vurgulanır. İtalyancadan, “Çıplakları Giydirmek” adlı bir tiyatro eserini çeviren ve insanların zırhlarından arınmasına gönderme yaparak bu eseri öven Vildan, antikahramanların birçok özelliğini gösteren bir kişilik sergiler.

Vildan, öncelikle intihar bile edemeyecek kadar eylemsiz, yaşamını anlamsız bulan hayata hiçbir şekilde bağlı olmayan biridir. Anlatıcının intihar girişiminin

sorguladığı sırada şöyle der: “*Varlığıma bir mânâ vermediğim zamanlar çıldırıyorum. Kendimi bazen taşıyamayacak kadar manasız bulunuyorum.*” (s. 117) Buna rağmen korkaklığından intihar edememiştir: “*Yapamadım, dedi, çekemedim tetiği. Yapamıyorum, elimden gelmiyor, korkağım, müthiş korkak. Hâlbuki ne kâti bir karar vermiştim. Beni hiçbir şey hayata bağlamıyor, hâlâ da bağlamıyor.*” (s. 118) Hiçbir yerde fazla kalamayan, hatta intiharı da belki de dünyasını değiştirmek için isteyen Vildan, intihar edemediği halde hüviyetini silmek ister. Romanda anlatıcı, hizmetçisi, kapıcısı ve şoförü dışında kimsenin görmediği biri olarak, adını ve geçmişi uydurduğunu söyleyerek bu amacına biraz da olsa ulaşır. Kendisini önce Vildan olarak tanıtır daha sonra Suriyeli olduğunu, İtalya’da eşinin değil, sevgilisinin bulunduğunu ifade ederek antikahramanların güvenilmez bir anlatıcıyla anlatılmasının örneğini sunar. Her şeyi bilen, emin bir dünyadan ziyade kahramanla sınırlı bir anlatıcının olduğu tekinsiz bir ortamda anlatı kurulur.

Modernitenin çalışma ve makbul yurttaşlık hayaline uymayan Vildan için en büyük eksiklik, inanacağı bir değer olmamasıdır. Yalnızlıktan ve bir sisteme ait olamamaktan yakınıdır. Anlatıcı yazara bağlılığı da bu yüzdendir: “*Yalnızlıktan çıldırmamak için sizi buldum. Pek memnunum buna. Sizi ben hakikaten sevdim, inanır mısınız? Beni siz yaşatacaksınız. Benim için bir ideal olabilirsiniz. Ne kadar ihtiyacım var buna. Ah, tapınacak bir şey arıyorum. Bulamazsam yine intihara kalkabilirim.*” (s. 119) Yalnızlık ve aidiyetsizliğin yarattığı yabancılaşmayla birlikte önceki bölümde bahsettiğimiz gibi Tanrı’nın olmadığı bir dünyada inanılacak bir değer bulunamaması, Vildan’ı çözümsüz bırakır. İntihar etmek ya da oradan oraya savrulmaktan başka bir yolu kalmaz. Çözümsüzlükle birlikte Vildan’ın yabancılaşmasının bilincinde olması da onun antikahraman oluşunun göstergeleridir: “*Dinle beni, dinle, ben Barres’in tarif ettiği deracinelere biriyim. Yalnız memleketinden değil, dünyanın toprağından kökleri kopmuş bir insanım. Bunun için beni bazı tehlikeli bir keder bastırıyor. O vakit ben her şeyi yapabilirim, kendimi öldürebilirim.*”(s. 125)

Yaşamak için bir sebebi olmadığını düşünen, hayatta bir şey aramamanın azabını çektiğini söyleyen ve intihar etmekten bile korkup eyleme geçemeyen Vildan,

kendisinin diğeri gibi zırhını kuşanamadığını ve diğeriinden farklı olduğunu; bu yüzden kendisinden iğrendiğini söyler: “*Kendimden iğreniyorum ve sana hakikati söylüyorum. İntihar edemesem bile, hiç olmazsa ölüme kendimi atacak kadar severim. Herkes benim gibi değil. Hesap onların bütün işlerinde hâkim. [...] Ben giyinmesini bilmiyorum. Bu dünyada fazilet bir zarafetten ibarettir. Elegansı muhafaza etsinler, kâfi.*” (s. 167). Kendini diğeriinden ayırarak tanımlayan Vildan, topluma yabancılaştığı kadar iğrendiği benliğine de yabancılaşmıştır. Toplumdan da kendisinden de bir ümidi kalmamıştır. Bunun yanında ahlaki olarak da kuralların dışına çıkar. Kendi geçmişinden bahsederken anne babasının bütün mal varlığını alarak evden kaçtığını, bir daha onları görmediğini, ebeveynlerinin kendisi yüzünden öldüğünü söyler. *Şık* romanındaki Şöhret Bey gibi bir hırsızlığa bulaşmasının yanında bundan zevk alması ve anne babasının ölümünde payı olmasının kendisini mutlu etmesi, onun antikahramanın kötücül taraflarına sahip olduğunu gösterir: “*Kendi içimi yokladığım vakit anneme babama bu darbeyi vurduğum için derin bir sevincin gizlendiğini hissediyorum. Azabımın arkasında böyle bir sevinç var. Onları ben öldürdüm. Bunu bilmek, hoşuma gidiyor. Fakat bir taraftan da onlar için hümgür hümgür, haykıra haykıra ağlıyorum.*” (s. 175) Bir yandan kendinde iğrenç arzuların tohumlarını bulduğunu, katil olma arzusu duyduğunu ve ebeveynlerinin ölümünden zevk aldığını söylerken, diğeri yandan anne babasının ölümündeki payı yüzünden intihara kalkıştığını ifade etmesi, antikahramanların çelişkili kişiliğinin göstergeleridir.

Vildan’la konuşan ve onun durumu karşısında tespitlerde bulunan “Bir Adamın Hayatı”nın ismini bilmediğimiz yazarı, Vildan’ın durumunun yaşanılan çağın genel sorunu olduğunu söyler. Modernitenin tıkanıdığı bu çağda, toplumdan ve dinî köklerinden kopan insanın dağıldığını, çağın böyle bir nesli affetmediğini ifade eder:

İçtimaî köklerinden kopunca mevhum ferdî şahsiyetimizin bir anda nasıl kuruyuverdiğini, soluverdiğini görüyorum. Yalnız içtimaî değil, aynı zamanda beşerî, mistik ve ilahî bağları da çözülen insanın bu perişanlığı bana ibret, merhamet, nefret ve dehşet veriyor. İçimizde sıraya dizilen sayısız benliklerimiz ipi kopmuş bir tespit

gibi nasıl dağılıveriyorlar! Kâinatın ahenginde bir muvazene unsuru olmaktan çıktığımız vakit, muhitimizle ve mevcudatın ruhiyle münasebetimizi kaybettiğimiz vakit, bir maddeden ötekine konan ve fasılalarla ısınıp soğuyan vefasız ve serseri muhabbetler içinde sendelediğimiz vakit, birdenbire ayağımız nasıl kayıyor, böyle nasıl yuvarlanıyor ve dinmeyen gözyaşlarıyla nasıl ağlıyoruz!” (s. 185)

Vildan’ı bir ibret öyküsü olarak gören anlatıcının tespitleri, modernite denilen girdapta boğulan neslin ruhunu yansıtır. Ancak bunun bilinçli bir tercih olmadığını, yaşanan gelişmeler sonunda bilincine varılan bir döngüden ibaret olduğunu görmek gerekir. Bunlarla birlikte, anlatıcı modernitenin antikahramanlarda görülen tereddüdü affetmediğini söyler: *“Bu durmadan dönen çark, bu göz karartıcı hız, bu nâmütenâhî yaratılış, oluş ve gidiş, tereddüdü ve tembelliği affetmiyor; hiçbir şeye inanmayanların da en imanlılar kadar kendi faaliyetine karışmasını istiyor”* (s. 185). Modernitenin cezalandırdığı bu neslin, savaşlarla yıpranan bünyelerini, antikahramanlardan oluşan eserleri okuyarak tedavisi imkânsız bir sona hazırladığını da vurgular. Vildan’ın sonunu düşünürken genel çıkarımlarda bulunur:

“Hiçbir şeye inanmıyor, tutunacak hiçbir şey bulamıyor. Buna benzer bir genç Fransız romancısının intihara teşebbüs ettiğini hatırladım. Baudelaire, Nietzsche’yi, Dostoyevski’yi okuyarak, Allah’a, cemiyete, insana, kendine isyan etmiş bir çocuk. Onsekiz yaşında Paris’e geliyor ve hedefsizlikten çıldırarak kendini sefahate atıyor. Zekâsı tam bir anarşi içinde...

Hiçbir mesleğe girmiyor: Zaman zaman avukat kâtibi, arabacı, bankacı... Bir taraftan da, yarım yamalak darülfünun tahsiline devam... Sonra kendini dünyanın dört bucağına atıyor. Seyahatler: İtalya, İngiltere, İsveç, İspanya, İsviçre, Cezayir... Hep şüphe. Ümitsizlik, çıkmaz. İntihar fikirleri. Hep tereddüt, tereddüt. Bu, bütün bir harp sonu neslinin romanı.” (s. 191-192)

Anlatıcının bütün nesle mâl ettiği bu sıkıntıların biteceğine dair umudu vardır. Her şeyin yıkılacağını ve yeni bir dünya kurulacağını düşünen anlatıcı, bu dünyada kendi neslinin yaşadığı bunalımın tükeneceğini düşünür. Modernlik projesinin tıkanığının farkında olan anlatıcı, bu tıkanıklığın bir yıkılmayla çözüleceğine inanır:

“Yıkılıyor, her şey yıkılıyor, diyorum. Yıkılmıyor sallanıyor. Her şey, başkalaşmak üzere, yerinde kalacak. Her şey: Aile, milliyet duygusu, beşerî alâkalar, her şey. Giden nedir, biliyor musun? Kökleri yurdunun toprağından kopmuş, sadece millî duygularını kaybetmiş ‘deracine’ler. Pierre Loti’nin ‘Desenchante’leri, Andre Gide’in veya Oscar Wilde’in ahlâksızlıkları, bütün o harpten evvelki ve sonraki züppe dünya edebiyatının kahramanları, bütün o hiçbir şeye inanmamayı bir ibadet ve bir süs yapan, spontane bir değişmeden başka hiçbir şeyi hakikat olarak kabul etmeyen ve ruh azabını ‘vice’ olarak taşıyan münevver cici beyler ve hanımlar, onların Bodleryen edebiyatı ve Niçeen felsefesi gidiyor ve yerine Karl Marks’tan büsbütün başka bir insan tipi gelecektir.” (s. 170)

Anlatıcının çağını anlatırken, hem savaşılar hem de modernitenin tıkanmasına değinmesi önemlidir. Ancak onun bahsettiği başkalaşım, tahmin ettiği gibi yeni ve güzel bir dünya yaratmaz. Peyami Safa’nın dengeye dayanan birliğe olan güveniyle birlikte yeni Cumhuriyet’in ilerici bir rejim yaratacağına olan inanç, anlatıcının kendi nesliyle bizim burada incelediğimiz antikahramanlık geleneğinin biteceğini düşünmesine imkân sağlamıştır. Oysa modernitenin kurumsallaşmasıyla birlikte, hem İkinci Dünya Savaşı’nın çıkması hem de ekonomik krizin Avrupa’yı sarsmasıyla rol modelin tekinsizleşmesi, asıl antikahramanların ortaya çıkmasına zemin hazırlayacaktır. Bu romanda Vildan’ın tam bir antikahraman olmasını, Yakup Kadri’nin Seniha’ya yaptığı gibi Peyami Safa’nın Vildan’ı etkisizleştiren anlatıcısına bağlayabiliriz. Hâlâ bir çözümün varlığına inanan, kahramanlarını kendilerini ifade etmesi için özgür bırakmayan anlatıcılar, onları sessizleştirirler. Böyle yaparak antikahramanların edebiyata hâkim olmasını engelleyemeseler de ileri bir tarihe ertelemiş olurlar.

Antikahramanın özelliklerini yansıtan, fakat anlatıcının müdahaleleriyle sonraki döneme umutla bakılmasını tasarlayan bir diğer metin, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* romanıdır. Yayımlandığı 1940'lı yıllarda ekonomik bunalımın had safhada hissedilmesi sebebiyle maddi konuların vurgulandığı romanda, iç sıkıntısı ve çözümlenemeyen arayış hâli ön plana çıkmaktadır. Ancak romanın sonunda anlatıcının sözü devralarak kahramanını hizaya sokması, kahramandan ziyade metnin bir tereddüt yaşadığını gösterir.

Romanın başkarakteri Ömer, iç sıkıntısı ve ekonomik sorunları olan biridir. İlk bölümden itibaren hayatın bütününden sıkıldığını söyler: “*Hayat beni sıkıyor... dedi. ‘Her şey beni sıkıyor. Mektep, profesörler, dersler, arkadaşlar... Hele kızlar... Hepsi beni sıkıyor... Hem de kusturacak kadar...’*”³⁵⁸ Yapılacak hiçbir şeyin olmadığını düşünmesi, iç sıkıntısını artırır: “*Hiçbir şey istemiyorum. Hiçbir şey bana cazip görünmüyor. Günden güne miskinleştiğimi hissediyorum ve bundan memnunum. Belki bir müddet sonra can sıkıntısı bile hissedemeyecek kadar büyük bir gevşekliğe düşeceğim. İnsan bir şey yapmalı, öyle bir şey ki... Yoksa hiçbir şey yapmamalı. Düşünüyorum: Elimizden ne yapmak gelir? Hiç!..*” (s. 14). Ona göre yapılacak tek şey, ölmektir fakat onu yapacak gücü de kendinde bulamaz: “*Bana öyle geliyor ki, hakikaten yapabileceğimiz bir tek iş vardır, o da ölmek. Bak, bunu yapabiliriz ve ancak bu takdirde irademizi tam bir şey yapmakta kullanmış oluruz. Ben ne diye bu işi yapmıyorum diyeceksin! Demin söyledim ya, müthiş bir gevşeklik içindeyim. Üşeniyorum. Atalet kanunu icabı sürüklenip gidiyorum. Eeeh.*” (s. 14-15) Buradaki eylemsizlik hâli, onun iç sıkıntısı ve hiçbir şey yapılamayacağına inancıyla birlikte antikahraman özelliklerine sahip olduğunu gösterir.

Ömer'in iç sıkıntısı ve bu duruma çözüm bulamaması onu daha da bunaltır:

³⁵⁸ Sabahattin Ali, *İçimizdeki Şeytan*, 16. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009, s. 14.

“‘Yarabbi... İnsanı bu iç sıkıntısından kurtaracak bir şey yok mu?’ diye söylendi.

Çok kere böyle oluyordu. Bütün kafası birdenbire boşalıyor, göğsünün ve gırtlığının üstüne bir ağırlık çöküyor ve ne olduğunu bilmediği birtakım şiddetli arzuların hasretini duyuyordu.” (s. 47)

Ömer, bu sıkıntıdan ve boşluktan kurtulmak ister. Ancak ona göre “içimizdeki şeytan” bunu engeller. “*Büsbütün başka bir hayat, daha az gülünç ve daha çok manalı bir hayat istiyorum. Belki bunu arayıp bulmak da mümkün... Fakat içimde öyle bir şeytan var ki... bana her zaman istediğimden büsbütün başka şeyler yaptırıyor. Onun elinden kurtulmaya çalışmak boş... Yalnız ben değil, hepimiz onun elinde bir oyuncamız...*” (s. 49). Yaşadığı sıkıntıları ve üşengeçliğini içinde olduğuna inandığı şeytana yükleyen Ömer, bu sıkıntının bile sorumluluğunu almaktan uzaktır. Sıkıntısı, üşengeçliği ve yaşadığı hayatı sevmemesiyle ön plana çıkan ve bu durumu içindeki şeytana bağlayan Ömer için arkadaşı Nihat, basit bir reçete sunar: “*Hayata, realiteye, menfaatlerine döndüğün zaman içinde ne şeytan kalacak ne peygamber... Vücudunun ve ruhunun ne kadar basit bir makine olduğunu öğren, istediklerini tayin et ve bunlara doğru azimle ilerlemeye başla... göreceksin!*” (s. 54). Ancak Ömer, bunu kabul etmez. Ona göre çözemediği bir içle uğraşmaktadır. Buradaki iç sıkıntısı ve şeytan olarak tabir edilen ruh hâli, moderniteyle keşfedilen “lanet”in ilk yansımalarıdır. Antikahramanın tam olarak yansıtılmaya başladığı romanlarda sıklıkla karşılaşacağımız iç, burada şeytanlıkla tanımlanır. Ömer’in içini keşfettiğini, ancak anlamlandıramadığını görürüz.

Ömer, iç sıkıntısı ve üşengeçliğinin yanında tembelliği ve çalışmayı istememesiyle de antikahraman özellikleri gösterir. Öğrenciliğinin yanında bir tanıdığının vasıtasıyla girdiği işe arada sırada uğrar ve doğru düzgün bir iş yapmaz. Hatta kendisi de ne iş yaptığını bilmez: “*Aydan aya kırk iki lira yetmiş beş kuruş ücret aldığı vazifesinin adını bile bilmiyordu. Muhasebede oturuyor ve hemen hemen hiçbir*

şey yapmıyordu. Ara sıra veznedar Hafız Hüsamettin efendi onu yardıma çağırır ve birtakım manasız defterlere manasız rakamlar yazmasını rica ederdi.” (s. 73). Bunun dışında hiçbir şey yapmayan Ömer, düzene uyan ve çalışan insanları da olumsuz görür. Onları dolap beygirine benzetmesi bunun en iyi göstergesidir:

“Diğer masaların sahipleri de, önlerinde resmi bir iş olduğu halde, kenarda köşede bir delik bulup hususi ve şahsi hayatlarına kavuşmaya çalışıyorlar, hiç olmazsa, iki üç satır yazı yazdıktan veya hesap yaptıktan sonra iskemlelerinin arkalığınaya dayanıp başlarını geriye atarak uzun düşüncelere dalıyorlardı. Onların bir müddet böyle durduktan sonra biri tarafından dürtülmüş gibi silkinerek masanın üzerine eğilmeleri ve işleriyle meşgul oluyormuş gibi yapmaları Ömer’e dolap beygirlerinin ara sıra durup başlarını havaya kaldırmalarını ve bağlı gözlerinin arkasında bir şeyler sezmeye çalıştıktan sonra tekrar dönmeye koyulmalarını hatırlatıyordu.” (s. 74).

Sıradan insanı dolap beygirine benzeten Ömer’in herkesten farklı olmanın yanında nasıl olması gerektiğini bilememesi, müteredit kalmasına sebep olur. Nasıl olmayacağını bilir, ama nasıl olacağını bilemez. Bu arada kalmışlık onun iç sıkıntısını ve etrafındakilere yabancılaşmasını arttırır.

Ömer’in çözümsüzlüğünü kendi başına aşamamasına anlatı, çözüm bulur. Vapurda karşılaştığı uzak akrabasının yanındaki Macide isimli kıza ilk gördüğü anda âşık olur. Anlatı, metnin antikahraman özellikleri gösteren başkarakterini yüce bir aşka düşürerek arayış hâlini ve iç sıkıntısını çözmeye yöneltir. Dıştan verilen bu çözüm, anlatının ve anlatıcının müdahalesinden ileri gelir. Ömer’in âşık olduğu kızla ilk baş başa kaldığında söyledikleri, onun bu müdahaleye rağmen hâlâ antikahramanlık özelliklerini hissettiğini gösterir. Macide ile güzel bir gecede kayıkla açılan Ömer, gördüğü gökyüzü karşısında moderniteden önce yaşayanlarla kendi dönemini kıyaslar ve doğaya yabancılaşmanın sonuçlarını vurgular:

“Böyle bir geceyi bütün varlığımızla içemeyişimizin sebebi kafamızı birçok saçma şeylerin doldurmuş olmasıdır. On bin, yirmi bin sene evvelki insanlar gibi olabilsek, tabiatı onların gözüyle görsek muhakkak ki şimdi burada böyle sükûnetle oturamazdık. Onlar güneşi, ayı, falanca büyük tepeyi veya filan bulutu ve yıldırım babalarının hayrına mı Allah yaptılar? Onlar tabiatta saklı duran ruhu bizden iyi anlamışlardır. Halbuki bizim bunu yapmamıza imkân yok. Minimini kafalarımızı ukalaca kitaplar, birbirinden çürük bilgiler, neticesi olmayan hesaplar ve Allah kahretsin, karmakarışık menfaat düşünceleri dolduruyor...” (s. 97-98).

Modernitenin sonrasında doğaya yabancılaşmamızın göstergesi olan bu satırlardan sonra Ömer, anlatının ona sunduğu aşkın çözüme sıkı sıkıya bağlanır. Sıradan insanlar gibi para kazanmak, her gün işe gidip gelmek, ev geçindirmek ve toplumsal rollere bürünmek için heveslenir. Macide'nin kendisini düzeltereğine inanmaya başlar. Onun için düzelmek, o zamana kadar farklı olduğunu düşündüğü herkes gibi olmaya başlamakla gerçekleşir. Macide'yle birlikte olmaya başladıktan sonra o kadar sıradanlaşmaya yakınlaşır ki daha önce dikkat etmediği birçok şeyi tüketim kültürünün bir öznesi gibi görmeye ve istemeye başlar:

“Her camekânda gördüğü, yüzlerce defa gördüğü ve asla sahip olmak istemediği türlü türlü münasebetsiz eşya gözlerinin önünde bir hayat ihtiyacı kadar ehemmiyet alıyor ve genç adamın avuçlarını yeis ve ihtirasla sıkmasına sebep oluyordu.

Bazen bir vapur acentasının camekânındaki model gemiyi istiyor ve kendi kendine: ‘Param olsa derhal bunu alırım!’ diyordu. Gözleri her şeye: Saray lokmasından hasır şapkalara, rakı şişelerinden gümüş tabaklara kadar her şeye dayanılmaz bir hasretle takılıyordu. Bir seyyar fıstıkçının yanından geçerken parmakları tablaya doğru gitmek istiyor ve o kendine, terler içine batarak hâkim olabiliyordu.” (s. 145).

Ancak bir türlü düzenli para bulamaz ve ahlak sınırlarını zorlayabileceğini, hırsızlığın bir çözüm olarak görülebileceğini düşünür: “*Beyoğlu’ndaki dükkânların önünden geçerken gördüğü her şey içini sızlatıyor ve hırsını artırıyordu. Gece böyle bir dükkânın camekânını kırıp yağma etmeyi, bazı mizah gazetelerinde, yahut zabıta hikâyelerinde okuduğu ustalık dolandırıcılık ve hırsızlık vakalarını tatbik etmenin mümkün olup olmadığını düşünüyor ve bu tasavvurlarında pek de gayri ciddi bulunmuyordu.*” (s. 138). Hırsızlığı düşünmesinden sonra uygulamaya da koyulur. Önce bir mağazadan bir kadın çorabı çalar ve mağazadan çıktıktan sonra çoraptan hemen kurtulur. Daha sonra iş yerindeki veznedarı tehdit ederek para çalar ama ondan da hemen kurtulur. Kendi sınırlarını görmesini sağlayan bu örnekler, onun ahlak dışı davranışları, hem yapıp hem de bundan utanmasının nasıl bir tereddüt içinde kaldığını göstermesi bakımından önemlidir.

Ömer, müteredit biri olarak, tüm tercihlerinden sonra anlatının ona sunduğu çözümün sıradanlaşma girişimlerini hırsızlıkla boşa çıkarırken, yaptıkları onu hapse götürür. Bir süre hapis yattıktan sonra metnin sonunda Macide’yi çok sevdiğini ve bir melek adam gibi anlatılan arkadaşına emanet ederek kendini düzeltmek ve toparlamak için uzaklara gitmeye karar verdiğini ifade eder. Romanın sonundaki bu çıkışı, onun antikahramanlarda görülen özellikleri yansıtmasına rağmen güdük kalmasına, Felâton Bey gibi “yola getirilen” bir tip gibi görülmesine sebep olur.

Ömer’in içindeki şeytanı keşfetmesi, iç sıkıntısı, üşengeçliği, eylemsizliği, tembelliği ve yabancılaşmasıyla birlikte ekonomik düzene ayak uyduramaması ve ahlak dışı yolları denemesi onun antikahraman özelliklerini yansıttığını gösterir. Ancak anlatıcının ve anlatının onun kendini bir antikahraman olarak geliştirmesini engelleyecek şekilde sıradanlaşmasını uygun görmesi ve bunu beceremeyince cezalandırması, onun arayışının gelişmesine engel olur. Müteredit bir antikahraman olarak başladığı noktadan doğru yolu bulması gereken tipe indirgenir. Onun bahsedilen arayışı ve çözümlenemeyen ruh hâli, ancak bunalım edebiyatı olarak görülen 1950’lerden sonra gerçekleşecektir. Anlatıcının antikahramanları yola getirmeye çalışmadığı, onu anlamak ve anlatmak için yazdığı romanlarla birlikte

gerçek anlamda tam antikahramanlar ortaya çıkacaktır. Bahsi geçen antikahramanları anlamak için önce onları mümkün kılan toplumsal dönüşümü görmek yerinde olacaktır.

4. BÖLÜM: TÜRK ROMANINDA ANTİKAHRAMANLARIN SINIFLANDIRILMASI

4.1. Hareket Çağı: Çok Partili Hayat ve Çoğullaşma

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, hem dünyanın geri kalanında hem de Türkiye’de tek bir parti ya da kişiye bağlı yönetim anlayışları sarsılır. Savaşın yarattığı tahribat ve topyekûn bir gelişme arzusu, demokratik yönetimlerin kurulmasının önünü açar. Herkesin yönetimde söz sahibi olabileceği, ulusun yurttaşlarının refahını önceleyen ve hem ekonomik hem de sosyal kalkınmayı hedefleyen yönetim şekli, talep görmeye başlar. Türkiye’de de, 1940’ların ikinci yarısında denenilen ve 1950’lerle birlikte sabitleşen çok partili demokrasiye geçilir. Bu tarihlerden itibaren devletçiliğin yerini liberal politikalara bıraktığı ve kapitalist sistemin gelişmesinin yolunun açıldığı ekonomik düzenlemeler, Batı’yla temasların sıklaştığı dış ilişkiler ve modern kurumların yayıldığı sosyal bir hayat kurulur.

Millî Şef döneminin bitip çok partili hayatın denendiği ve Batı ile birlikte demokrasinin ve liberal ekonominin hâkimiyetine girilen bu yıllar, modernitenin doğasına uygun bir şekilde çelişkilerle gelişir. Bir yandan olumlu atılımlar yapılırken, diğer yandan pazar ekonomisi ve muhalefete tahammülsüzlük sistemin daha ilk yıllarında tıkanmasına yol açar.

Öncelikle demokrasiye uygun bir şekilde çoğulculuğun önemsendiğini, makbüllük vurgusunun sertliğini yitirdiğini söylemek gerekir. Artık oy vererek sisteme doğrudan müdahale eden halkın isteklerinin daha fazla önemsendiğini, halka rağmen modernleşmeden halk için modernleşmeye doğru bir paradigma değişikliğine gidildiğini görmek mümkündür. Hem piyasada hem de siyasette rekabetin ortaya çıkması, yönetici elitlerin mevkilerinin sarsılmasına neden olmuş, herkesin, ait olduğu toplumsal katmandan bir diğerine geçişini olanaklı kılacak bir anlayış gelmiştir. Böylece ekonomik, siyasi ve sosyal alanlarda daha önce yaşanmayan bir çoğullaşma

söz konusu olmuştur. Bu dönem, olumlu bir hareketliliğin başlangıcını teşkil etmektedir. Tarımda makineleşme, tarıma dayalı sanayinin gelişmesiyle birlikte kentlerin taşrada yaşayanlar için bir imkân kapısına dönmesi sonucunda meydana gelen olağanüstü göç hareketi, hem fiziksel hem de ruhsal bir hareket çağını başlatır. Bir yandan büyük kentlere göç, diğer yandan bu kentlerde üretilen metanın kara ve demiryolları ağıyla tüm ülkeye yayılması ve taşradan ham maddenin aynı hızla merkezlerdeki fabrikalara ulaşması bu hareket çağının en önemli göstergeleridir. Bu dönüşümle toplum, neredeyse her kent merkezinde aynı ihtiyaç malzemelerinin bulunduğu, daha önce olmadığı kadar aynılaştığı bir süreci deneyimler. Piyasa ortamının gücü, toplumsal katmanları ve geçmiş bağları görmezden gelerek herkesin birbiriyle karşılaşabileceği, rekabet edip çatışabileceği bir düzeni gerçekleştirir.³⁵⁹

Pazar ekonomisinin hayata hâkim olması ve bunun yarattığı hareketlilik, çoğulculuk ve homojenleşme, olumlu bir kalkınmayı sağladığı kadar olumsuz bir hızı da talep eder. Önceki bölümde değindiğimiz gibi bu yeni düzen, modernitenin bir sonucudur. İnsanların ürettikleri kadar değer gördüğü, sistemin kurallarına uymadığı takdirde çarkın dişlileri arasında ezildiği sistem, yeni insan tipinin bunalmasına, çıkış yolu bulamamasına ve içine kapanarak edebiyatta antikahraman olarak göreceğimiz eylemsiz birer varlığa dönüşerek başkaldırmasına sebep olur. Türkiye özelinde, bu başkalaşım, 1950'lerin ikinci yarısındaki ekonomik durgunluk, DP iktidarının otoriterleşmesi ve muhalefete karşı sert tutumunu arttırarak sürdürmesi, ordu destekli eylemlere ve daha sonra 1960 askeri müdahalesine sebep olması ile gerçekleşir.

Dönemin darbeye giden hızı, sadece siyasi değişimleri değil, kent ve kent algısını da değiştirmiştir. Batı'daki yeni kentlere benzer bir şekilde kurgulanan Ankara ve İmparatorluktan sonra artık sahip çıkılmaya başlanan İstanbul ile birlikte ülkenin bütün kentleri hızlı bir dönüşüme girer. İlk belediyenin 1855'te kurulduğunu, ilk kent planlanmasının da 1836-37 yıllarında yapıldığını düşünürsek modernleşmenin başlarında bile kent yönetiminin ve planlanmasının mesele hâline getirildiği

³⁵⁹ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 108-109.

düşünebilir. Ancak ulus inşa sürecinde kentler, sadece modernitenin temsil edildiği mekânlar olarak algılanmamaya başlanır. Artık bu mekânlar, ulus-devletin tabana yayılmasını kolaylaştıracak bir düzene göre kurgulanır. Yapılan parklar, ulaşım sistemleri, yeni yollar ve yaşam alanları, ulus birliğini sağlayacak şekilde tasarlanır. Fakat 1950 sonrasındaki fabrikalaşma ve şehre olan düzensiz göç, kentin gecekondulaşmasına, dolmuş takviyesiyle ulaşımın şehrin çeperine kurulan yeni yaşam alanlarına bağlanmasına yol açar. Böylece bir yandan ulus-devletin ve sonrasındaki çok partili siyasetin öngördüğü bir kent kurulurken diğer yandan kentin yeraltı olarak görebileceğimiz kenar mahalleleriyle kendiliğinden gelişen bir kent ortaya çıkar. Seçim dönemlerinde, popülizmin etkisiyle yasadışı yapıların yasallaşmasıyla, bu kendiliğindenlik mazur görülen bir çarpıklaşmaya sebep olur.³⁶⁰ Topraklarından koparak çarpık kente gelenlerin yaşadıkları aidiyetsizlik ve köyün durağan hayatından kentin büyümeye açık ve devingen hayatına alışmak, sonraki yıllara da sarkan bir sorun olarak kalır.³⁶¹

1960’larda darbeden sonra başlayan olaylar, 1970’lerin başında aşırı uçlara gitmiştir. Siyasette sürekli dağılan ve yeniden kurulan hükümetler sebebiyle istikrarın sağlanamaması, sokak olaylarının silahlı çatışmalara dönüşmesi ve siyasetin bütün toplumu geren olayları yatıştırarak çözümü bulmaktan aciz oluşu, 12 Mart 1971’de ordunun yeniden ülke yönetimine el koymasına yol açmıştır.³⁶² Bu darbe, siyaseti önceki kadar etkilemese de özellikle aydın kesimi sarsmış, toplumsal karamsarlık iyice artmıştır.

1973 yılında yeniden demokrasi denemesine geçilmesi, ekonominin tüketim kültürüne hizmet edecek şekilde gelişmesine imkân tanımıştır. Kapitalist ekonomik sistemle birlikte pazar ekonomisi canlanmış, insanlar tüketmeyi bir seçenek olarak

³⁶⁰ İlhan Tekeli, “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 1-24.

³⁶¹ İhsan Bilgin, “Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyet’in İmarı”, ed. Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 255-272.

³⁶² Erik Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, 28. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2000, s. 373.

görmeye başlamışlardır.³⁶³ 1980’lerde iyice artacak olan tüketim kültürünün bu dönemde kitlelere yayılmaya başladığı söylenebilir.

Ekonomik gelişmelerin kapitalist düzene evrilmesinin yanında ülkedeki siyasi ve toplumsal olaylar, 1970’li yılların sonuna doğru yine kontrolden çıkar. Bu yıllarda sokak çatışmalarında yüzlerce insan ölmüş, bütün kamusal alan şiddet eylemleriyle anılmaya başlanmıştır. Toplumsal yaşamın yeniden çıkmaza girmesi, 12 Eylül 1980 Darbesiyle yeniden ordunun yönetime el koymasına sebep olmuştur. O zamana kadar yapılan en kapsamlı darbe olan 1980 Darbesi, bütün görüşleri ezerek, tek sesli bir siyasi anlayış kurmaya çalışmıştır. Çıkarılan Anayasa ile günümüzde etkilerini hissettiğimiz değişimler yapılmış, bütün devlet mekanizması yeniden düzenlenmiştir. Ülke yönetiminin sivillere bırakılması, öncekilere göre daha geç bir tarihte olmuştur. Yasaklı siyasetçiler, ancak 1987’deki halk oylaması ile yeniden siyaset yapma hakkı kazanmıştır. Bu zamana kadar, herkesin kendisini tehdit altında hissettiği, tekinsiz bir dönem yaşanmıştır.

Ekonomik düzen de bu yıllarda yeniden yapılanmıştır. Özal dönemiyle birlikte piyasa ekonomisine geçilmesi ve liberalleşmenin hedeflenmesiyle tüketim kültürü, hiç olmadığı kadar yaygınlaşır. Çoğullaşmanın arttığı, hızın tek seçenek olduğu bu yıllarda, insanlar her şeyi tüketmeye girişirler.³⁶⁴ Böylece bir yandan kaos ortamını deneyimlerken diğer yandan tüketerek ve çoğullaşarak özgürleşmeye başlayan bir kültürel ortamı yaşarlar. 1980’lerin ikinci yarısından itibaren yeni ekonomi politikaları ve toplumun yeniden yapılanması, her anlamda çoğulcu, tüketici ve bireyselleşen bir kitleyi yaratmıştır.

Hareketin esas olduğu, hızlı bir dönüşümün yaşandığı ve çok kısa sürede tikanarak sürekli yeni bir darbeye gittiği bu süreç, edebiyatın algılanma biçimini de

³⁶³ Çağlar Keyder, “İktisadi Gelişimin Evreleri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, yay. haz. Müçteba Anğ, Osman Balcıgil, Yiğit Ekmekçi vd., İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1065-1073.

³⁶⁴ Detaylı bilgi için bk. Nurdan Gürbilek, *Vitrinde Yaşamak*, 6. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2011, 123 s.

etkilemiştir. 1940'lı yıllardan itibaren makbullük anlatıları veya mütereddit oluş görece çoksesli, sürecin baskısıyla bunalan ve çıkış yolu arayan modern insanlara bırakmıştır. Bu döneme kadar sert bir makbullük anlatısı kuran yazarların yerine dönüşümü derinden yaşayan ve bunu anlatmak isteyenler gelir. Teksesliliğin gücünü yitirmesi farklı değerlendirmelere olanak sağlar. Dönemin sıkıntılarını, kimliksizliği, ait olamamayı, yabancılaşmayı, toplumsal değerlerle ve ahlak anlayışıyla çatışmayı, hareket etmekten korkmayı, üşengeçliği, çalışmamayı ve yaşamak için kendini eksik görmeyi farklı gözlerle gören metinler üretilir.

Anlatıların sonunda anlatıcının ya da anlatının kahramana ders vermediği ya da cezalandırmadığı bu metinler, antikahramanın rahatlıkla kendini göstermesini, bütün bunalımını yansıtmamasını olanaklı kılar. Resmî ideolojinin kitlelere iletilmesi görevini üstlenen edebiyat, artık daha bireysel konulara yönelmiş, yazarların ideolojik farkları ve moderniteyi yaşama deneyimleriyle birlikte çeşitlenerek homojen edebiyat anlayışını yıkmıştır. Bir yandan toplumsal gerçekçi köy romanları, diğer yandan varoluşçu birey anlatıları, aynı dönemde üretilmeye başlanmıştır. Aradaki gerilimler sürse de tek sesli ve üstten dayatılan anlatıların sessizleşmesi ve farklılıkların sesinin gürleşmesi, edebî üretim açısından bir gelişmenin yolunu açmıştır. Tanzimatçılardan sözü devralan Servet-i Fünun yazarları gibi, bu dönemde de Cumhuriyet'in ilk yıllarının, sürekli savaşların ve ekonomik bunalımların içine doğan neslin sözü alması, bu dönemin demokratik ve çoksesli olmasından kaynaklanır. Ayrıca kapitalizmin ve metropolün girdabında kaybolan küçük adam anlatıları da bu çoksesliliğin içinde karamsar ve bunalımlı yaşamı yansıtmaya başlar.

Kapitalizmle gelen metalaşma ve pazar ekonomisi, kentlerdeki aynılaşma ve bu aynılaşmaya alışamayanlarda görülen yabancılaşma, hareket çağının hızına yetişme telaşı, sürekli darbelerle kesintiye uğrayan kamusal yaşam ve ahlakın sorgulanır hâle gelmesiyle inanılacak bir şeyin bulunamaması, bu dönemde yaşayan insanları karamsarlığa iter. Yeni insanın modernliğin ve yeni düzenin paradigmatlarıyla mücadele edememesi ve geleceğini görememesi bunalımlı bir bakışa sahip olmasına sebep olur. Artık dünya gibi kentler de tekinsizdir. Alışıldık düzen yoktur.

Anlamsızlık, aidiyetsizlik ve varoluşsal sıkıntılar insanları bunaltır. Bunalım edebiyatı olarak anılan ve başkalaşıma ayak uyduramayan antikahramanları anlatan edebiyat anlayışı bu dönemde yaygınlık kazanır.

Antikahramanların ortaya çıkmasına fırsat veren bunalım edebiyatı, “hem ‘kriz’, hem ‘zorlanma’, hem ‘sıkışma’, hem ‘ezilme’, hem ‘bastırılmış halde olma’ ve hem de ‘psikolojik olarak tehlikeli bir durumda bulunma’ anlamlarını taşımaktadır.”³⁶⁵ Svetlana Uturgauri, bunalım edebiyatının ortaya çıkma koşullarını şöyle tarif eder:

“Bu akım, Batılı modernist anlayışların dolaysız etkisi altında ve burjuva kültüründe ortaya çıkan kriz ortamı içinde doğmuştur. Modernist edebiyatın genel yasallıkları, kuşkusuz bu akımda da bulunmaktadır. Bu yasallıkların değişik boyutlarda ortaya çıktığı inancını taşıyoruz. Örneğin felsefi boyutta, insanı geri plana itme, düşüncüyü perspektifsiz, akli güçsüz, nesnel dünyayı bilinemez gösterme amacını taşımaktadır. Toplumsal-ahlaksâl boyutta, en uç bireyselliği ve ahlaksâl keyfiyeti propaganda etmektedir. Estetik boyutta ise, olumlu idealin bulunmamasına, realist sanatla bağların koparılmasına ve ulusal sanat geleneklerinden uzaklaşılmasına dayanmaktadır.”³⁶⁶

Uturgauri’nin bahsettiği bu edebî anlayışın kahramanı da, tahmin edileceği üzere antikahramandır. Ayrıca anlatının sebep olduğu mütereddit bakışın da silindiği, anlatıcının da en az antikahraman kadar güvenilmez olduğu anlatıların bu anlayışla birlikte edebiyatta hâkimiyeti ele aldığını, modernleşmenin bir aşaması olarak gerçekleştiğini iddia etmek mümkündür. Artık anlatıcının yol gösterici olmadığı ya müdahalesiz bir Tanrısal anlatıcının ya da güvenilmez anlatıcının olduğu anlatılar, antikahramanın kendini ifade etmesinin yolunu açar. Çözüksüzlüğün sabitleşmesi, çıkış yolunun bulunamaması bu dönem insanını ve edebiyata yansıyan kahramanları

³⁶⁵ Svetlana Uturgauri, “‘Bunalım’ Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları”, *Türk Edebiyatı Üzerine*, çev. Hasan Aksay, Cem Yayınevi, İstanbul 1989, s. 18.

³⁶⁶ Svetlana Uturgauri, agb., s. 45.

şekillendirir. Dinî ya da geleneksel bir zemini bulunmayan, inançsız, geleceğe dair umudu olmayan, varoluşçu sorunlarla baş edemeyen, eyleme geçebilecek gücü olmayan, düzeni sorgulayan ama sadece eylemsizleşerek başkaldıran, kentin sokaklarını kendine ev edinen, hiçbir yere ait olmayan ve hiçbir yerde duramayan, sürekli içinde buldukları arayış hâlinde de usanan bunalımlı antikahramanlar, bu dönemi yansıtan karakterler olurlar.

Türkiye’de toplumsal hayatın sürekli çalkantılı bir seyir izlemesi, demokrasi denemelerinin her seferinde sekteye uğraması ve ekonomik düzenlemenin her darbeden sonra sil baştan yeniden yapılandırılması, toplumun sürekli bir kaos ortamında yaşamasına sebep olmuştur. Geleceği belirsiz, ekonomik durumu düzensiz, hatta sokakları tekinsiz olan kentlerde yaşayan insanlar, Türkiye’nin geçirdiği evreleri tüm yönleriyle hissederler. Bunlara, rol model olan Batı’daki gelgitler de eklenince modern insanın sığınacağı bir alan kalmaz. Hem dönüşümü yaşayıp hem de sürekli başa dönmenin sıkıntılarını deneyimlemek, toplumu yorar. İnsanların bir kısmı, toplumsal hareketler susturuldukça kendi içlerine kapanıp, gayrimeşru yollara saparak yeraltına inerler. Diğerleri ise çoktan sinip, her şeyi sorgulayıp, herhangi bir çözüm olduğuna inanmadığı için sessizleşerek oldukları yerde kalırlar. İkinci gruptaki insanlar ya tamamen kendilerini yücelterek narsist, ya her şeyden vazgeçerek nihilist, ya toplumsal normları dışlayarak aylak, ya herhangi bir amaca kendilerini adayacaklarını düşünerek sevgi arayan ya da bütün değerlere öfke besleyen kişilere dönüşürler. Türkiye’nin yaşadığı sürecin olumlu yönlerini de reddeden bu insanlar, yeni kentlerde ve yeni ekonomik düzende dışarıklı olmayı tercih ederek, kendileriyle ilgili çözemedikleri meselelere odaklanırlar. Bu durumun edebiyata yansması, Batı’da modernite krizleriyle uğraşamayanlarda olduğu gibi antikahramanlar üzerinden olur. 1990’lı yılların sonuna dek karşılaştıkları sıkıntılar karşısında ne yapacağını bilmeyen ama sıradan insanlarla aynı eylemleri yapmamakta kararlı olan antikahramanlar, romanlarda sıklıkla başkarakter olarak kullanılırlar. Modernitenin ve Türkiye’nin yaşadığı sancılı modernleşme sürecinin etkilerini hisseden ama onlara karşı farklı karşılıklar geliştiren antikahramanları, Batı’daki gibi “Birinci Kuşak

Antikahramanlar” olarak tanımlayıp öne çıkan özellikleriyle birlikte narsist, nihilist, aylak, sevgiyi arayan ve hınçlı antikahramanlar olarak sınıflandırmak mümkündür.

4.2. Birinci Kuşak Antikahramanlar

Türk romanında, hem siyasetin hem de modernleşme projesinin çıkmaza girdiği yıllarda sayıları iyice artan antikahramanların yer aldığı görülmektedir. Bunun sebebi, önceki dönemlerde yoldan çıktığını düşündüğü ve doğru yola getirilecek oğullar olarak karakterlerini konumlayan bakışın yerini, herhangi bir doğru yol olduğunu düşünmeyen anlayışa bırakmasıdır. Artık romanlardaki karakterler, kendilerini ifade edecek bir alan bulmuş, anlatıcıların sempatisini kazanmıştır. Çünkü yazarlar da aynı toplumsal bunalımı hissederler ve herhangi bir çıkıştan yana umutları yoktur. Önce Batı’daki varoluşçuluk, daha sonra nihilizme kayan felsefi anlayış, doğrudan Türk edebiyatına da yansımış, bunalım edebiyatının etkileri edebiyatımızda da görülmeye başlanmıştır.

Batı’yı önceki kuşaklara göre daha hızlı gören ve çeviren 1940 sonrası yazarları, varoluş krizlerini de aynı hızla özümsemiştir. Demir Özlü bu süreci şöyle ifade eder: “*önceki kuşaklardan daha aşırı bir biçimde yabancı kültürle eğitilmiştik. Daha da köksüzdük hem. Boşlukta bir kuşak. Bizim geleneğimiz yoktur, kendi kendimizin geleneği olmak zorundaydık. Ayıklayıcı, inançsızlığın yarattığı en aşırı ölçüde ‘titiz’.*” Edebiyatta aşırı, kendinden önce gelen her şeye (edebiyat geleneğine de) ters bir kuşak. Nihilizmin her çeşidini bu kuşağın güçlü insanları duydu...”³⁶⁷

Ancak varoluşçuluğun çıkışındaki meseleleri alımlayan yazarların eserlerinde Sartre ya da Camus’deki çözümler yoktur. Onların kahramanları varoluşun boğuntularını yaşayan ve hiçbir çözüm bulamayan antikahramanlardır. Bu kahramanlar ya narsist, ya nihilist ya da aylaklık veya cani-mağdurlar olarak yaşanan çıkmazla boğuşurlar. Sartre’deki sorumluluk bilincini ya da Camus’deki intiharı yok sayacak umut belirtisini göstermezler. Onlar kendilerinin bilincinde olmanın ıstırabını ya iç dünyalarının yeraltı olan bilinçdışına taşarak ya da toplumsal hayatın yeraltı olan

³⁶⁷ Demir Özlü, “Yıkıntıdan Sonraki Dinginlik”, *Yeni Ufuklar*, S. 172, Eylül 1966, s. 24-26.

kentin kenar mahallelerine sığınarak gösterirler. Bu antikahramanlara yakından bakmak ve onların yaşadıkları dünyayı görmek faydalı olacaktır. Onların öne çıkan özelliklerini, farklılıklarını ve ortaklıklarını “Narsist, Nihilist, Aylak, Sevgiyi Arayan ve Hınçlı” şeklinde sınıflandırarak inceleyebiliriz.

4.2.1. Narsist Antikahramanlar

Bir cinsel sapıklık ya da kişisel gelişimin bir evresi olarak görülen narsisizm, ilk olarak 1898’de Havelock Ellis tarafından kullanılmış ve Narkissos mitiyle ilişkilendirilmiştir. Narkissos mitine göre Narkissos, bütün su perilerinin arzuladığı çok güzel bir adamdır. Ancak kimseye yüz vermez. Su perilerinden biri olan Ekho da ona âşıktır. Ona yakınlaşmaya çalışsa da kendisiyle alay edilerek reddedilir. Karşılıksız kalan aşkıyla uzaklara kaçan Ekho, dağlarda yankılanan sesini bırakır. Tanrılardan tek isteği, Narkissos’un da kendi çektiği acılara benzer aşk acısı çekmesidir. Bunun üzerine Tanrılar, Narkissos’u da karşılıksız bir aşkla cezalandırmaya ve ondan öğ almaya karar verirler. Narkissos, bir gün suda kendi yansımalarını görür ve hemen kendisine âşık olur. Bu görüntüsüne kavuşmak için suya atlar, fakat suda boğulur.³⁶⁸

Ellis’ten sonra 1899’da, Paul Näcke, narsisizm terimini, “*kendi bedenine genellikle cinsel bir nesne bedenine davranıldığı gibi davranan, yani kendi bedenine tam bir tatmin elde edene kadar bakan, onu okşayan, seven bir insanın tutumunu tanımlamak üzere*” kullanmıştır. Bu tanımdan yola çıkan Freud, bu seviyedeki bir narsisizmin “*öznenin tüm cinsel yaşamını içine alan bir sapıklık anlamı taşı*”dığını söyler.³⁶⁹ Freud, narsisizmi, bireyin gelişim evresinin bir dönemi olarak tanımlar. Kişinin önce kendine, daha sonra da kendi dışındaki nesnelere yansıttığı erotizmdir. Kişinin kendine olan isteğini birincil narsizm olarak gören ve doğal bir süreç şeklinde tanımlayan Freud, kişinin nesneye yöneldikten sonra yeniden kendisine dönmesini,

³⁶⁸ Saffet Murat Tura, *Günümüzde Psikoterapi*, Metis Yayınları, İstanbul 2000, s. 223.

³⁶⁹ Sigmund Freud, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, çev. Banu Büyükkal, Saffet Murat Tura, 6. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 23.

ideal ben'e yönelmesini ise ikincil narsizm olarak görür. Freud'tan sonra narsisizm konusunda önemli gelişmeler gösterilmesini sağlayan Kohut ise narsisizmin Freud gibi dürtülerden değil, eşduyumlu yanıtlar alamayan çocukta meydana gelen gelişimsel duraklamadan kaynaklandığını söyler. Ona göre her insanda biraz narsistik ihtiyaç vardır. Narsistleri sadece bir hastalık olarak görmemek gerekir. Kohut'tan farklı düşünen Otto Kernberg ise patolojik bir bozukluk olan narsisizmin, ben ve üstben yapılarının patolojik bir ayrışma ve bütünlüşme eksikliğinden kaynaklandığını iddia eder.³⁷⁰ Ona göre narsistler,

“[D]iğer insanlarla etkileşimlerinde alışılmadık düzeyde kendilerinden söz ederler, başkaları tarafından sevmeye ve hayranlık duyulmaya büyük bir ihtiyaç duyarlar ve görünüşte garip bir çelişki yaratacak şekilde, çok yüksek bir kendilik kavramlarının yanı sıra başka insanlardan haddinden fazla takdir alma ihtiyacı gösterirler. Duyusal hayatları sığdır. Başka insanlara pek eşduyum duymazlar, başkalarından aldıkları takdir ya da kendi büyülenmeci fantezileri dışında hayattan pek haz almazlar ve dış ilgi azaldığında ve yeni kaynaklar kendilik saygılarını beslemediğinde, kendilerini huzursuz ve sıkılmış hissederler. Başkalarına haset ederler, narsisist destek bekledikleri bazı kişileri idealleştirme, hiçbir şey beklemedikleri kişileri ise (genelde eski ilahları) küçük görme ve onlara tepeden bakma eğilimi gösterirler. Genelde, başka insanlarla ilişkilerinde onları açık bir biçimde sömürürler ve ilişkileri bazen asalak türdendir. Sanki başkalarını denetlemeye ve onlara sahip olmaya, onları suçluluk duyguları duymaksızın kullanmaya hakları olduğunu düşünmektedirler – ve çoğu zaman çekici ve davetkâr bir yüzün arkasında, soğukluk ve acımasızlık hiss edilir. Çoğu zaman bu hastaların, başkalarının hayranlık ve takdirine öylesine ihtiyaç duydukları için 'bağımlı' oldukları düşünülür, ancak daha derin bir düzeyde, derin güvensizlikleri ve

³⁷⁰ Saffet Murat Tura, *age.*, s. 235.

*başkalarını küçümsemeleri nedeniyle herhangi bir kişiye gerçekten kesinlikle bağımlı olamazlar.*³⁷¹

Narkissos gibi kendini seven, ama yeterli görmeyen, başkalarının onayına ihtiyaç duyan ama bunu kabullenmeyen, büyülenmeci tavırlarıyla birlikte duygusal bağları zayıf olan, idealleri sürekli değişen ama her ideale sonsuza kadar sürecekmiş gibi bağlanan, hem herkese bağımlı olan hem de herkesten bağımsız olduğunu düşünen narsistler, bütün çelişkileriyle yaşadıkları dünyaya karşı tavır alamayan sallantıda yaşayan modern bireylerdir. Modernite gibi, çelişkiler yumağından ibarettirler. Sağlam bir duruşları ya da kökleri yoktur. Sürekli bunaltı içerisinde oradan oraya savrulurlar. Aşk ilişkileri de benzer bir savrulmadan ibarettir. *“Bu hastaların birçoğu asla âşık olmaz, olmamıştır da. Rastgele cinsel ilişkilere giren ve arzulanan cinsel nesnelere hemen erişemediklerinde yoğun ketlenme ve sabırsızlık hislerine kapılan hastalar sanki âşıkmiş gibi görünür, ama değildir. Bu bir kere fetih gerçekleşikten sonra gösterdikleri ilgisizlikten bellidir.”*³⁷² Aşk da idealler gibi elde edildikten sonra geçici olur. Yeni bir aşka doğru aynı azimle yönelirler. Sevmekten ziyade takdir edilmeyi isteyen bu aşk ilişkisi, narsistin doyumsuzluğunun ve geçici heveslerinin tekrarlanmasından ibarettir.

Narsist kişilik, edebiyata antikahramanlar üzerinden yansır. Kolektif ya da bireysel bilinçdışının yansımalarıyla ve modernitenin getirdikleriyle başa çıkamamanın sonucu olarak normal olandan ayrılan antikahramanın kişiliğinin oluşmasında narsistik özellikler anahtar role sahiptir. Türk romanındaki narsist karakterlerin hepsi, sürekli değişen kişilikleri, kendisini hem takdir edilmeden onaylamayan hem de herkesten üstün gören tavırları, aynı anda herkese bağımlı ve herkesten bağımsız olmaları ve kendileri dâhil hiçbir şeye güvenememeleriyle ön plana çıkarlar. Her seferinde de antikahraman özellikleri gösteren karakterlerle

³⁷¹ Otto Kernberg, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, çev. Mustafa Atakay, Metis Yayınları, İstanbul 1999, s. 199-200.

³⁷² Otto Kernberg, *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji*, çev. Abdullah Yılmaz, 3. bs., Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 99.

görünür olurlar. Bu bakımdan narsist antikahramanları, Türk romanındaki ilk antikahramandan itibaren incelemek gerekmektedir.

Narsist antikahramanlara verilebilecek ilk örnek, gerçek anlamda ilk antikahraman da sayılabilecek, Kemal Bilbaşar'ın 1941 yılında tamamladığı, 1943 yılında yayımlanan *Denizin Çağırışı* romanının isimsiz ben-anlatıcısıdır. Doğan Hızlan'ın "*Türk edebiyatının ilk tutunamayanı*" dediği bu kahraman, bireyin arayışını ve zihinsel serüvenini Türk romanında yansıtan ilk antikahramandır.³⁷³ 1943 yılında yayımlanan ancak Fethi Naci'nin de söylediği gibi uzun bir süre göz ardı edilen roman, tam bir antikahramanı ilk defa gündeme getirdiği için önemlidir. Fethi Naci'nin de ifade ettiği gibi Behçet Necatigil ondan söz edene kadar ismi anılıp geçilmiştir. Necatigil de eseri, "*psikopat bir ilkokul öğretmeninin dengesiz dünyasını yansıtan bir hâtıra defteridir. [...] Yer yer Dostoyevski tiplerini ve Knut Hamsun'un Açlık romanının kahramanını hatırlatan grotesk, hasta kişisiyle bu roman, yazarın ilk romanı idi.*" şeklinde tanımlar.³⁷⁴ Fethi Naci, ilgi çekmeyen ama farklı olan romanın yeni baskısının yapılmayacağı ihtimaline karşılık olay örgüsünü detaylı bir şekilde anlatır.³⁷⁵ Demir Özlü ise geç kalınmış bir keşif olarak gördüğü romanın "*...Türk Yazını'nda ilk varoluşçu ya da romanda karşı-kahraman yaratıcı*" olduğunu söyler.³⁷⁶ Gerçekten de roman, ilk antikahramanı barındıran Türk romanıdır.

Denizin Çağırışı, beş yıl taşrada öğretmenlik yaptıktan sonra biriktirdiği parala İzmir'e gelen, burada ilk gecesini bir otelde geçiren, sonra arkadaşı vasıtasıyla taşındığı bir pansiyonda kalmaya başlayan ve bu pansiyonun sahibinin kızıyla nişanlanmaya kadar giden bir birliktelik yaşayan, en sonunda da bir hayat kadınına elindeki tüm parayı kaptırıp denize atlayarak intihar eden 25 yaşındaki bir genci

³⁷³ Doğan Hızlan, "Türk Edebiyatının İlk 'Tutunamayan'ı", *Hürriyet*, 2 Ağustos 2003, <http://www.hurriyet.com.tr/turk-edebiyatının-ilk-tutunamayan-i-16299>, ET: 21.01.2019.

³⁷⁴ Behçet Necatigil, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, 4. bs., Varlık Yayınları, İstanbul 1992, s. 117-118.

³⁷⁵ Fethi Naci, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, 3. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007, s. 280-297.

³⁷⁶ Demir Özlü, "Büyük Bir Roman: Denizin Çağırışı", *Borges'in Kaplanları*, 2. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 211.

anlatır. İdeal bir öğretmenden çok uzak bir kişiliğe sahip olan başkarakter, çağındaki örnek insan tipini sergileyen öğretmenlerin zıddıdır. Bütün romanın onun bakış açısından ve ağzından kurgulanması, başkarakteri yadırgayan ya da yargılayan bir üst sesin olmamasını ve romanın sonunda doğru yola sevk edecek bir anlatının kurulmamasını sağlamıştır. Böylece gerçek manada bir antikahramanın oluşumuna izin verilmiştir.

Romanın başkarakteri olan antikahramanın ismi roman boyunca söylenmez. Antikahramanların çoğunda olduğu gibi isimsiz olan başkarakterin roman boyunca hem kolektif hem de bireysel bilinçdışıyla uğraşması, iç dünyasındaki karmaşa ve çelişkilerle topluma ve kendine yabancılaşması, iç bunaltısı, kendi karanlığıyla uzlaşmaması ve sonunda intihara giden yolu seçmesi onu antikahraman olarak sınıflandırmamızı sağlar. Ayrıca toplumda ve iç dünyasında yaşadıkları, onun narsist bir kişiliğe sahip olmasına sebep olmuştur. Böylece bir yandan narsistliğini, diğer yandan da antikahramanlık özelliklerini bir arada görünür kılmıştır.

Romanın antikahramanı, diğer antikahramanlar gibi toplumsal yaşama karşı tavırlıdır. Hiçbir zaman tam anlamıyla sıradan insanlar gibi yaşayamamıştır. Toplumsal yaşama karşı tavrı, İzmir'e gelmeden önce öğretmenlik yaptığı taşrada başlar. Her tarafı dağlarla çevrili, geleneklerin hâkim olduğu, oldukça kapalı bir toplumsal yapıya sahip olan bu yerde kendini sıkışmış hisseder. Kitaplar dışında neredeyse hiç kimse ve hiçbir şeyle bir bağlantısı yoktur. Kendisi gibi topluma yabancılaşmış biri olan kasaba doktoruyla konuşmasında doktor ona, "*Gidin azizim ve çılgın bir hayat yaşayın! Göreceksiniz, bir şeyiniz kalmayacak. En iyi ilaç budur. Ah, ben de geç kalmamış olsaydım da gidebilseydim.*" der.³⁷⁷ Bu tavsiyeye uyan başkarakter, o güne kadar biriktirdiği parasıyla birlikte İzmir'e gider.

İsimsiz antikahramanın İzmir'e gidişi, bir kurtuluş beklentisiyledir. Epik kahramanlar gibi çıkacağı yolculukla çözüme kavuşacağını düşünür, ancak bir

³⁷⁷ Kemal Bilbaşar, *Denizin Çağırışı*, 3. bs., Can Yayınları, İstanbul 2013, s. 27.

antikahraman olarak bu yolculuk onu daha büyük felaketlere uğratmaktan başka bir işe yaramaz. Bir liman kenti olarak hep umutla dolu gösterilen İzmir'e gece yarısından sonra varan antikahraman, burayı karanlık, boş, ıssız ve ürpertici bulur. Karanlıktan korkan anlatıcı, İzmir'deki ilk izlenimlerini korkuyla anlatır: *“Yeryüzü, gökyüzü, karanlığın kucağında erimişler; lambalar, hayal meyal fark edilen evler ve hepsinden çok ben, boşluktaymışız gibi sallanıyorduk. Bir köpek sesi işitemeyecek kadar dünyada yalnız olmanın ruha doldurduğu karanlık boşluğu bir kez daha tüm acılığıyla bu direğin altında duydum.”* (s. 16) Kasaba ondaki toplumsal yaşama karşı olan bunaltıları ortaya çıkarırken, kent de burada görüldüğü gibi ilk andan itibaren iç dünyasındaki sıkıntıları açığa vurmuş olur.

Toplumsal ve bireysel bunaltıları olan ben-anlatıcının babası, o küçükken denize atlayarak intihar etmiştir. Geçmişindeki bu anı, onun bütün hayatını; hatta hayatına son veriş şeklini de etkileyecek kadar önemli bir olaydır. Babasız büyümenin yanında karanlık korkusunu da babasından aldığını söyleyen anlatıcı, bireysel bilinçdışında birikenleri yaşamının belli evrelerinde gün yüzüne çıkarır. Sorunlu bir geçmişi olması onun güdük kalan bir çocukluk geçirmesine sebep olmuş, hiç bitmeyen kendini gerçekleştirme sürecine mahkûm etmiştir. Bu durum da onun antikahramanlığının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Kasabaya ait olmadığından emin olan, fakat kentte de yalnız kalan ve buraya da kendisini ait hissetmeyen ben-anlatıcı, antikahraman olarak köksüz ve bağısız bir kişilik sergiler. Bunun yanında kenti, sıradan modern bireyler gibi sadece imkânlarıyla görmez. Onu bir cehennem olarak tasvir ederek yaşadığı bunaltıyı gösterir. Her yer uğultunun girdabında sürüklenmekte, pislik ve kalabalıktan başka bir şey belli olmamaktadır. Kendi zihninin yeraltıyla uğraşırken kentin de yeraltı sayılacak arka sokaklarında dolaşması, hırsızlarla, hayat kadınlarıyla, hiçbir iş yapmayan meczuplarıyla zaman geçirmesi, onun antikahramanlığının göstergeleridir. Bunlarla birlikte eylemsizliği, mücadeleden kaçması ve bunun farkında olması onun içine düştüğü durumun bilincinde olduğunu belli eder.

Kasaba ve kentle birlikte ben-anlatıcının uygarlığa bakışı da karamsardır. Kolektif bilinçdışının oluşmasını sağlayan toplumsal olaylar, onun nasıl bir çağın insanı olduğunu da gösterir:

“Ben istibdat karanlığıyla boğulmuş bir kandan gelme, genel savaş yıllarının silindiriyle ezilmiş, mısır çorbası ve süpürge tohumu lapası ile beslenmiş manevi çöküntü ile güneş aydınlığını bile karartan bir kuşkuya düşmüş, acınacak bir kuşaktandım. Hayat cevherlerimiz gelişmemişti. Ruhumuzda devrimlerin sebep olduğu bütün yıkılışları, hercümerçleri vardı ve bu yıkıntı altında ezilmiş kalmıştık. Kuşağımız bugün, yalnız diğerlerinin yörüngeleri arasındaki boşluktan, bir zamanlar orada bir gezegen bulunduğunu sezinleten, parçalanmış ölü bir yıldıza benziyordu. Nesiller zinciri arasında bizim yerimiz sadece böyle bir vehimli boşluk olacaktı. Evet, gelecek yüzyıllara bizden bir boşluk kalacaktı.” (s. 83)

Anlatıcının modernitenin, savaşların ve yeni ulus devletlerin tahakkümü altındaki neslini tarifi oldukça gerçekçidir. Böyle bir devirde, sanat tarifi de devrini iyi gözlemlediğini gösterir:

“Bizim çağımızda uygarlık bir karanlık içine gömülmekte idi. Şehirlerimiz karanlıktı. İnsanlar yeraltında çalışıyorlardı. Şiir karanlığın örtüsü altında saklanmıştı. Roman kahramanlarımız damarlarının ve ruhunun karanlığında yaşıyorlardı. Işık ve renk oyunu olan resim bile, renkli boyalar içinde, kararmış görünüyordu. Biz her gün biraz daha çıldıran ve karanlığa gömülen bir dünyada yaşıyorduk.” (s. 119)

Her şeyi bir yıkıntı ve karanlık içerisinde görmesi ve geleceğe bir boşluktan fazlasını bırakamayacaklarına inanması, onun ruhsal durumunu gösterir. Kendisinin de bir roman kişisi olarak karanlık içinde yaşaması, buradaki tespitlerinin gerçekçiliğini ortaya koyar. Kasaba, kent ve uygarlığın böyle bir boşluğa saplandığı çağda, romanların antikahramanlarla kurgulanması da doğal bir sonuçtur.

İsimsiz oluşu, yaşadığı yere kendini ait hissetmemesi, bütün her şeye karamsar bakışı, güdük kalan çocukluğu, mücadeleden kaçması, sürekli yalan söylemesi, bunlara kendisinin de inanır görünmesi ve tüm bunların bilincinde olması onun antikahraman olarak görülmesini sağlar. Bunların yanında kendisine bakışı, arkadaşıyla iletişimi ve aşk anlayışı, onun narsist bir kişiliğe de sahip olduğunu, narsist bir antikahraman olarak konumlandırılabilceğini belli eder.

Ben-anlatıcının bir antikahraman olduğu kadar narsistik tavırlara da sahip olduğu, İzmir'deki ilk gecesinden anlaşılır. İlk gece, kaldığı oteldeki tavırlarıyla, narsistik kişiliği meydana çıkar. Otel kâtibine, İstanbul'dan gelen önemli bir gazeteci olduğunu söyler. Kendisini değiştirme arzusuyla birlikte daha üst bir konumda görme isteğinin bir arada yansıdığı bu yalanda, takdirle karşılanma çabası da vardır. Anlatıcı, kendisini, bir yandan *“sürüngenler topluluğundan gör”* düğünü (s. 16) söyleyerek aşağılarken; diğer yandan aynada *“hoş geldiniz ekselans”* (s. 29) diyecek kadar beğenir. Gazeteci olduğunu söylemesi de yine takdir görme isteğine karşılık gelir. Büyüklenmesiyle aşağılanması hep bir arada gider. Bu duruma metinden birçok örnek verilebilir:

“Hiç kuşkusuz ben, yüziünden asilliği okunan bir adamdım ve büyük otellerde yaşamak için yaratılmıştım.” (s. 28) *“Yol yorgunluklarına rağmen yüzümdeki asaletin kıyafetimdeki ihmali unutturduğunu fark ederek pek sevindim. Hey Tanrım, sakallarımın uzayışında, gözlerimin kenarında biriken siyah çapakların duruşunda bile ayrı bir anlam vardı.”* (s. 29) *“Düşüncelerime tapan bir adamdım. Onları hiçbir zaman aşağılatamazdım. Ben sadece gazeteciliğin adı için gazeteci olmalı, ama hiç yazı yazmamalıydım. Benim yazılarım, çerçevelenip duvara asılacak birer felsefi ayetten başka bir şey değillerdi.”* (s. 32)

Görüldüğü gibi başlarda sürüngen olduğunu söylerken, sonraları yazdıklarını ayet cinsinden sayacak kadar kişiliğini yüceltir. Bir uçtan diğerine savrulmuş, onun

benliğiyle çapraşık ilişkisini gösterir. Kendisini daha üst bir kimlikle tanıtmayı, sonra da kendisinin de buna inanması onun narsistik kişiliğinin göstergesidir.

İzmir'deki tek arkadaşıyla olan iletişimi de onun narsist kişiliğinin belirtileridir. Onu sürekli kendinden aşağı görmesiyle birlikte ondan takdir beklemesi, hem onun yanında büyüklenmesi hem de sürekli ona ihtiyaç duyması kişiliğini yansıtır. Onun tutumluluğunu ve yaşamayı bilmemesini sürekli eleştirir, ancak her atacağı adımda onun yanında olmasını ister. Ondandır alacağı bir takdir ya da kıskanma belirtisi, narsist kişiliğini doyuracaktır.

Kendisini görme biçimiyle ilgili gelgitlerinin ve arkadaşıyla iletişiminin yanında âşık olacak kadar idealleştirdiği figürün sürekli değişmesi ya da âşık olduğu kadını elde edince, hemen aşktan vazgeçmesi de, onun narsist kişiliğinin göstergesidir. Romanın başından itibaren kendisini bir sarışın kadının beklediğini, onun çağrısıyla yola çıktığını ifade eder. Önce otelde gördüğü sarışın kadının bu kişi olduğunu düşünür. Sabah ilk iş ona bir çiçek alarak kapısına dayanır. Tavırları ve jestiyle, kadının ona bağlanacağına inanır. Don kışotça bir budalalıkla, kadının kendisine yer göstereceğini ve sohbet etmeye başlayacağını düşünürken âşık olduğu kadının, çiçeği aldıktan sonra yaptığı tek şey ona bahşiş vermektir. Bu muamele karşısında ateşli buhranlar geçiren anlatıcı, hemen o gün otelden ayrılır (s. 48). O ana kadar bir görüşte hayatını bağlayabileceğine inandığı kadından hemen vazgeçmesi, onun benliğini aşağılamaktan korumak için aldığı bir önlemdir. Bu yenilgi, onun başka kadınlara yönelmesini sağlar. İdeali değişir ve kalmaya başladığı pansiyonun sahibinin kızıyla nişanlanmaya varan bir birliktelik yaşar. Önce o zamana kadar kaçtığı evliliğin istediği bir şey olduğuna karar verir. Ancak iş ciddileşip yüzükler takılınca, ben-anlatıcı kendine gelir. Yüzük sadece parmağını değil, ruhunu da sıkıya başlar. Bir yüzüğe hapsedilmiş olmak, onun bütün bedenini sıkıştırır (s. 115-116). İlk fırsatta da yüzükten ve kaldığı pansiyondan kaçarak bu evlilik ihtimalini yok eder. Narsist kişilikler, istedikleri şeyi elde edene kadar ona delicesine bağlanırlar. Ancak o gerçekleşince onlar için bir değeri kalmaz. Bu evlilik hikâyesi de benzer bir şekilde sonuçlanır. Gerçekleşmeye en yakın olunan an, vazgeçmeye de en yakın andır. Pansiyondan

uzaklaştıktan sonra kendisini parklara atan anlatıcı, burada tanıştığı bir sarhoşun sarışın ablasını gördüğü gibi âşık olur. Kalan tüm parasını da onun için tüketir. Parası bitince de kapı dışarı edilir. Bir idealinin daha onu parası için kullanması ve onu aşağılayarak kapı dışarı etmesi anlatıcının yeniden deneme gücünü yok eder ve babası gibi denize atlayarak intihar eder. Babasıyla aynı sonu yaşayınca onu çağırmanın ne kurtuluş ne de sarışın bir kadın olduğu anlaşılır. O, denizin çağrısıyla kasabadan gelmiş ve babasının kaderini tekrarlamıştır.

Sonuç itibariyle, romanın ben-anlatıcısı, hem çağının hem de bireysel geçmişinin etkisiyle karamsar, kendini gerçekleştirememiş, eylemsiz bir antikahraman olmuş, narsistik kişiliğiyle de bu durumu pekiştirmiştir. Onun çözümsüzlüğü intiharla sonuçlanmış, ancak kişilik özellikleri, diğer antikahramanlarda yaşamaya devam etmiştir.

Türk romanındaki diğer bir narsist antikahraman, Nahit Sırrı Örik'in ilk olarak 1946 yılında kitap olarak basılan *Kıskanmak* romanında karşımıza çıkar. Enis Batur, romana yazdığı ön sözde “baştan uca bir negatif-şahıslar galerisi” olduğunu söylediği romanda, gerçekten de olumlu kahraman yok gibidir.³⁷⁸ Kahramanlar, kendi çıkarları ya da intikamları için birbirlerini yok edecek kadar olumsuz özelliklere sahiptir. Roman, İstanbul'dan önce Ankara'ya, oradan da Zonguldak'a giden, kentten kasabaya gitmenin iç boğuntularını yaşayan Halit ve Seniha isimli iki kardeşin ve Halit'in Ankara'da iken evlendiği Mükerrerem ve onun Zonguldak'ta tanışıp yasak aşk yaşadığı Nüzhet'in yaşadıklarını anlatır. Halit, züppece yaşayan ve sırf kendisini düşünen biriyken, Seniha, hep ağabeyi Halit'in gölgesinde kalmış, onu kıskanarak büyümüş ve hayatını gerçekleştirememiş bir kadındır. Ondan intikam almak, onun hayatını karartmak ve buna şahit olmak en büyük arzudur. Mükerrerem, hem zengin olmak hem de ihtiraslı bir aşk yaşamak isteyen, arzularını tatmin etmekten başka gayesi olmayan bir genç kızdır. Nüzhet ise hayatı züppece yaşamaya alışmış, hem kendisine hem de arzularına âşık bir gençtir. Roman, bu isimlerin birbirleriyle

³⁷⁸ Enis Batur, “Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento”, *Kıskanmak*, 9. bs., Oğlak Yayınları, İstanbul 2018, s. 8.

yaşadıklarının tamamını olumsuzlayarak anlatır. Hiçbirinin doğru yolu bulmadığı, hepsinin kaybeden olduğu ve bunaltılar yaşadığı bir anlatı atmosferinde birbirlerine çektirdiklerini gözler önüne serer. Fakat bu “negatif-şahıslar” içerisinde Nüzhet’in ayrı bir yeri vardır. O, hem diğerleri gibi antikahraman sayılacak özelliklere sahiptir hem de narsist bir kişiliği vardır. Onun romandaki tanıtımından başlamak üzere narsistliğinin vurgulanması ön plana çıkmasını sağlar.

Nüzhet, “haylaz ve tembel”, bir türlü orta mektebi bitiremeyen, gazete okuyup birkaç cümleyi doğru düzgün yazamayan, ama herkese büyüklenmeci bir tavırla bakan, başta annesi olmak üzere çevresinin şımartarak büyüttüğü, çok yakışıklı ve ilgi çekici, henüz yirmisinde bir gençtir. Kendisine olan hayranlığı, çevresini küçük görmesi, ama aynı zamanda takdir beklemesi ve âşık olduğu idealinden ona sahip olduğu anda vazgeçmesi, narsist bir antikahraman olarak tanımlanmasını sağlar.

Nüzhet, Narkissos gibi kendine âşık bir kahramandır. Kendini herkesten üstün görür. Gençliğine ve güzelliğine o kadar çok güvenir ki hoşla gitmek için herhangi bir eylemde bulunmayı gerekli görmez: *“Gençliği ve güzelliği ile her iradeyi yeneceğinden o kadar emindi ki, türlü şaklabanlıklarla hoşla gitmeye çalışan erkekleri taklit etmeyi o bir zillet sayar, buna asla tenezzül etmezdi.”*³⁷⁹ Kendisine duyduğu bu hayranlığı, herkesin paylaştığına inanır. Evlerine gelen misafirleri görünce, *“Şayet sizin dizlerinize de bu kusursuz başımı koyarak ipek saçlarımı yayarsam, bu ipek saçları saatlerce bir cariye gibi okşar ve kendinizi bununla bahtiyar sayarsınız!”* (s. 22) demek ister.

Onun kendisine olan hayranlığını çevresinin düşünceleri de pekiştirir. Yaşadıkları muhitteki herkes onun âşığıdır. Onu uzun süredir tanıyan ve romandaki yan karakterlerden biri olan Memduha Sevim Şemsi, buraya yeni taşınan ve romanın başkarakterlerinden Mükerrerem’e onu tanıtırken bu hayranlığı da gözler önüne serer: *“Bu beyin derdinden divane olan olanadır. Burada iki üç ay kaldı mı, İstanbul’dan*

³⁷⁹ Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*, 9. bs., Oğlak Yayınları, İstanbul 2018, s. 23.

'Aman gel!' diye günde dört beş mektup almış. Dünya güzeli denecek kadar güzel bir gençtir. Henüz yirmisinde var yok ama uçarı çapkındır. Sonra da hem babası hem annesi üstüne titrer, bir dediğini iki etmezler. Avuç avuç para harceder. Hangi kadını içi çekse meramına ermesi için bir işaret kâfidir!" (s. 47). Romanın ilerleyen bölümlerinde Nüzhet'le Mükerrerem'in de yasak bir aşk yaşamaya başlaması, burada anlatılanların gerçekçiliğini gösterir. Nüzhet gibi bir güzelliğe sahip olmak, sadece onun değil, annesinin de gurur duyduğu bir durumdur. O, çevresindekilere böyle bir çocuğun annesi olmanın gururuyla bakar: *"İşte bu bayıldığınız çocuğun anası benim. Sizi hayran eden bu çocuğun hiçbirinizi beni sevdiği gibi sevmesi ihtimali yoktur. Siz onun birkaç günlük bir oyuncuğundan ibaretsiniz."* (s. 50). Görüldüğü üzere hem çevresinin hem de Nüzhet'in, kendisine olan hayranlığı ve takdiri, onun Narkissos gibi ortada dolaşmasına sebep olmaktadır.

Nüzhet'in Mükerrerem'le yaşadığı yasak aşkın gelişimindeki tavrı da, onun narsist kişiliğinin göstergesidir. Kadını kendisine âşık ettikten sonra ondan sıkılması, hemen sıradanlaşan ilişkilerinden kurtulmak istemesi, onun duygusal bağları zayıf, birine bağlanamayan ve idealleşen aşka sahip olduğu anda ondan vazgeçen biri olduğunu belli eder. Mükerrerem'le ilişkileri başladıktan iki ay sonra ondan sıkılan Nüzhet, onu bir bela olarak görmeye başlar. Kısa sürede bir metaya dönüşmeyen kadınlar, sıkıntıdan ibarettir. Onun için *"[k]ollarındaki kadın tamamıyla kirlenip alçalmaz, hatta arkadaşlarla güle eğlene değiştirilen bir meta şekline girmezse, ömrü birkaç dakikadan fazla sürmeyen ihtiras nöbetlerinden sonra o kadın sıkıcı bir mahlûk, mutlaka atlatılması icap eden bir bela haline dönerdi."* (s. 103). Nüzhet, Mükerrerem'le kendi evlerinde buluşmalarından sıkılınca önce onu kasabanın dışındaki bir eve gündüzleri gelmeye ikna eder, daha sonra oraya gündüz değil, daha tehlikeli olan gece vakti gelmeye zorlar. Amacı sürekli yeni şeyler istemek, hükmü kendisinin verdiği yine kendisini ikna etmektir. Söz sahibi olmak, karşısındakine hükmetmek, tıpkı diğer narsistler gibi, onun en büyük arzusudur. Karşısındaki kendisine boyun eğince mutlu olmaktan ziyade yeni hükmetme alanları arayışına girmesi de onun istediklerinin değil, istemenin tutkunu olduğunu gösterir. Benliğini, her türlü fedakârlığa layık gördüğü için karşısındakinin isteklerine karşı çıkmasına ya da yapmaktan çekinmesine

sinirlenir. İsteği karşılık bulmayınca tek karşı çıkışı vardır: “*Ama ben istiyorum!*” (s. 109-110). Mükerrerrem gece gelmeyi kabul etmedikçe onun bu isteği azar. Oysa tam tersi olsa, yani Mükerrerrem hemen kabul etse bu arzusu hemen sönecektir. Anlatıcı da bu narsist tavrı vurgular: “*Mükerrerrem teklifini demin derhal kabul etmiş olsaydı, ‘Hanımefendinin hem şairane hem fazla hararetli aşkına bütün bir gece katlanmak çok güç olacak. Bu belayı nereden de başıma sardım!’ diye düşünür, onu sabaha kadar kalmaktan caydırmak için belki yollar arardı.*” (s. 110). Ama o karşı çıktıkça arzusu artmış, kabul ettirene kadar direnmiştir. Hatta Mükerrerrem bahsi geçen eve gelmeyince ev sahibinin gözünde düşeceği durumu düşünür. Ev sahibinin kendisini birinin ümit vererek oyaladığını, “*dereyi görmeden paçaları sıvayan bir zavallı, kadınların eğlenip geçtikleri bir toy çocuk yerine koyaca*”ğını söyler. (s. 116). Nüzhet’in başkalarının gözündeki konumunu bu kadar düşünmesi, adını bile doğru düzgün bilmediği birinin kendisini olduğundan düşük olarak tasavvur edeceğine ihtimal vermesinin sıkıntısını yaşaması, onun kendine olan hayranlığından ileri gelir.

Hayatını sefa içinde yaşamak, hiçbir işe girişmemek, herhangi bir eylemde bulunmamak, kendisinden başkasını düşünmemek ve züppece zevklerinden başka bir çıkar gözetmemek gibi antikahraman özelliklerine sahip olan Nüzhet’in kendisine olan hayranlığı, duygusal bağlardan yoksunluğu ve idealinden hemen sıkılıp vazgeçmesi onun narsist kişiliğinin olduğunu gösterir. O bu hâliyle narsist bir antikahraman olarak edebiyattaki yerini alır.

İlk basımı 1960 yılında yapılan Tahsin Yücel’in *Mutfak Çıkmazı* romanının başkarakteri İlyas Divitoğlu da, narsist özellikler gösteren bir antikahramandır. İlyas Divitoğlu, köklü bir ailenin son umududur. Zengin ve ihtişamlı bir geçmişin geride kaldığı, fakat soyluluğun devam ettiği bir ailenin üyesidir. Aile zamanla fakirleşse de yaşadıkları beldedeki herkesin hâlâ takdirle baktığı bir konumda olmaya devam eder. Ailenin son üyesi İlyas da bu soyluluk hikâyeleriyle büyümüş, çevresinin umutla baktığı bir gençtir. Lise son sınıfa kadar hep birincilikle okumuş, içinden çıktığı kasabalının desteğiyle hukuk okumaya başlamış, ailesiyle birlikte çevresindeki herkesi kurtarma umudu olarak görülmüştür. Fakat bu sorumluluk duygusu ile birlikte

derslerine çalışan ve bir gün Yargıtay üyesi olmak için bütün hayatını erteleyen İlyas'ın sevdiği kızıdan ret cevabı alınca dünyası değişir. Önce daha az para harcamak ve reddedilmenin acısını dindirmek için evde yemek yapmaya başlayan İlyas, zamanla yemek yapmayı bir saplantıya dönüştürmeye, günlerce mutfaktan çıkmadan şahane yemekler yapmaya ve bütün varlığını yeni yemekler denemeye vakfeder. Onun bu dönüşümü, bütün ailesini kurtaracak bir kurtarıcı kahraman hikâyesini, kendi sonunu hazırlayan bir antikahraman anlatısına dönüştürür. Onun mutfakta bir aşçı olmaktan başka hedefi olmadığını anlayan köylüsü Mustafa, İlyas'ı eskiye döndürmeye ikna edemeyince vurarak öldürür. Böylece kahraman olamamanın sancısı ve beklentileri karşılayamamanın sonucu ölümle cezalandırılmak olur. İlyas Divitoğlu'nun antikahramanlaşırken gösterdiği tavır, onun sürekli bir kurtarıcı olarak yetiştirilmesinin de etkisiyle narsistçe olur. Başarılı öğrencilik yıllarındaki gibi kendisini övmesi, beğenilme ve takdir edilme arzusu ile elde edene kadar tutkuyla yemek tariflerinin peşinde koşması, onu narsist bir antikahraman yapar.

İlyas Divitoğlu'nun âşık olduğu Emel isimli kızıdan beklediği ilgiyi görememesiyle bir antikahramana dönüşmesi, romanın hemen başında gerçekleşir. İlyas'ın cenazesıyla başlayan romanda, onu vuran Mustafa'nın babasının da dâhil olduğu köy halkı, İlyas'ı nasıl bir umuda döndürdüklerini ve yaşananlardan sonra bile hâlâ onu bir kurtarıcı olarak tarif ettiklerini belli eder. Onlar için “*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 geleceklere, şanlı geçmişleriydi...*”³⁸⁰ Her ne kadar bütün suçu Mustafa'ya yıksalar da, “onların İlyas'ı”, cinayetle öldürülen kişi değildir. İlyas çok önce, ondan beklenenlerden vazgeçtiğinde zaten ölmüştür. Köylünün acısına şahitlik eden anlatıcı da bu durumun farkındadır: “*Ne derlerse desinler, gerçek İlyas'ı Mustafa öldürmedi. O İlyas değildi, onların İlyas'ı değildi Mustafa'nın vurduğu, bir bedendi, bir insandı, ama o İlyas değildi. O İlyas'ın buz gibi soğumuş cesedini taşıyordu içinde, adı İlyas'tı, ama o İlyas değildi, başka biriydi.*”

³⁸⁰ Tahsin Yücel, *Mutfak Çıkmazı*, 4. bs., Can Yayınları, İstanbul 2016, s. 15.

Mustafa'yı öldürmekle iş bitmez, Mustafa'yı öldürmekle alınmaz İlyas'ın öcü. İlyas'a kıyanlar başka, İlyas'a kıyanlar bir sürü, İlyas'a kıyanlar sayılmaz..." (s. 17). Çünkü kurtarıcı kahraman olan İlyas'ın ölümü, aşkını Emel'e itiraf ettikten sonra reddedilince gerçekleşir.

Parasızlık, sevgisizlik ve beklentilerle sarsılan zihni, Emel'in onu reddetmesiyle paramparça olur ve bir daha bir araya gelemmez. "Çocuk gibi bütün kötülüklerden uzak olan", "ölümsüz sevgilere inanan" ve "küçük şeylerle yetinen" İlyas, reddedilince "kaos gibi olan beyniyle sonsuz bir ağırlık altında ezilir, boğulacak gibi olur." Artık hiçbir şey onu eski kahraman İlyas'a döndüremez. Bütün insanlardan tiksindir. Bu duruma düşmesinden herkesi sorumlu tutar. Kaçmak, bu duygudan kurtulmak ister, fakat bu imkânsızdır. Evde duramayıp kendini sokağa atan İlyas, normalde dikkatini çekmeyen bütün insanlara öfke kusar: "*Kaçmak geliyordu hep içinden. Nereye kaçacağını bilmiyordu. Düşünemiyordu da. Bilse bile, düşünse bile kaçamazdı: güçsüzdü, zorlukla sürüyordu ayaklarını. Gelip geçen insanlara hışımla, sonsuz bir kinle bakıyordu.*" (s. 22). Hepsi kendi hâlinde olan insanlara kinlenerek güven duygusunu yok etmek isteyen İlyas, "[b]ir kez aldatılmıştı. Daha fazla aldatılmak istemiyordu. Hiçbirine güvenmiyordu insanların, hiçbirini sevmiyordu. Damla damla göklerden inip çukurlarda toplanan, toplandıkça, birleştikçe çirkinleşen, kirlenen, sel olup köylere inen, hayvanları, çocukları, bitkileri pisliğinde sürükleyip öldüren, soysuzlaşmış sulara benzetiyordu onları. 'Her şeyi kirlittiler,' diyordu ikide bir." (s. 22). İnsanlara karşı hıncı o kadar fazladır ki, parasının azalmasından da onları sorumlu tutar: "*Parası çok azalmıştı. Tiksintisi daha da kabardı. 'Bu da onların yüzünden,' dedi dişlerinin arasından. 'Hepsi kör' diye söylendi. Hepsi kördü, hepsi suçluydu: zorbaları alkışlayan onlardı, kötülerini el üstünde tutan, göklere çıkararak onlardı, iyileri, zayıfları, iyiliği, zayıflığı sinekleri gibi ezen onlardı. Bu dünyayı onlar bu duruma getirmişlerdi, bu kent, bu sokak, bu pis kaldırım, bu iğrenç havayı onlar bu duruma getirmişlerdi.*" (s. 22). İnsanlardan iğrendikçe kendisinin onlardan farklı olduğunu söyleyen İlyas, adeta antikahramanlığını ilan eder:

“Sağlam bir inanç vardı içinde, iyiden iyiye duyuyordu: bunlardan, bu insanlardan değildi kendisi. Belki böndü, budalaydı, belki değersiz bir kişiydi, ama bunlardan değildi, yabancısıydı hepsinin. Onlar arasında harcadığı çabaları, onlarla geçirdiği saçma sapan günleri düşündükçe kendi kendine de kızılıyordu. Şimdi eski düşlerini bile hor görmekteydi. Yargıtaya üye olacaktı da ne olacaktı sanki? Kimlere çalışacaktı? Beyinleri, yürekleri çamurlaşmış, içinden pazarlıklı insanlara mı?.. ‘Deliymişim!’ dedi kendi kendine. Gene kaçmak geldi içinden, başsız, sonsuz, delidolu bir istek, arkasından itti durdu. İssız sokaklara saptı, serseriler gibi dolaştı. Bir insan gördü mü başını çevirdi, görmek istemedi. Midesi bulanıyordu.” (s. 23)

İnsanlardan uzaklaşan, onlara yabancılaşan ve her şey için onları suçlayan İlyas, kendisinin de bilincindedir. Ancak onlardan farklı olması, kendi “budalalığının, değersizliğinin” üstünü örter. Kurtarıcı olmaktan vazgeçen İlyas’ın bundan sonra tek uğraşısı, narsistçe giriştiği yemek yapmak olur. Herkesle bağını kopararak mutfağına kapanır. Günleri karıştırır, kirayı vermeyi unuttur, köyden gelen parasını alacağı zamanı hatırlamaz. Kendisini tamamen yemeklere kaptırır. Ancak bu kapılış onun narsistliğini ön plana çıkarır. Bir yandan antikahraman olarak geçmişin yükünü bilinçdışında hissedip, yalnızlığın ve kendini gerçekleştirememenin sancısını duyarken, diğer yandan tutkusu olan yemekleriyle övünmeye, onları insanlara tattırarak tatmin olmaya çalışır.

İnsanlardan tiksinerik onlar gibi olmamasıyla avunan İlyas’ın kendisini ayrı görmesinde narsist bir tavır vardır. İnsanlar gibi olmamasını, istekleri karşısında eğilip “bükülmeden, kirlenmeden, satılmadan” durabilmesini övünç kaynağı sayar (s. 44). Soylu bir aileden gelmenin gururunun yanında, diğer insanlar gibi uyum sağlamak için kendinden feragat etmemesiyle övünen İlyas’ın, yemek yapmada başarılı oldukça kendisini bir sanatçı gibi hissetmeye başlaması da, onun kendisine olan hayranlığını arttırır. *“Divitoğlu artık coşmuş, yeryüzünden uzaklaşmış bir sanatçıydı. Durmadan yaratıyordu, yarattıklarına hayrandı.” (s. 52).* Ancak onun bu hayranlığının başkaları tarafından takdir edilerek taçlandırması gerekir. Normalde değer vermediği insanların takdirini kazanmak, onların beğenisine mazhar olmak ve onların gözünde

mükemmelleşmek arzusu, İlyas'ın yegâne amacına döner. Bunu gerçekleştirmek için okuldan arkadaşı olan, para harcamamak için her şeyi yapmaya hazır, normalde aralarına almadıkları Selami'yi evinde yemeye kalmaya ikna eder. Yaptığı yemeklerle Selami'nin aklını başından alır. Annesinin yaptıklarından bile leziz bulduğu yemeklere hayran kalan Selami'nin ilgisi, İlyas'ı memnun eder. Onun övgüleri karşısında *“sevincinden uçuyordu, koltukları kabarmıştı, sessiz sessiz gülüyordu.”* (s. 53). Selami diğer günlerde de aynı tepkiyi verdikçe İlyas'ın *“[g]ururla kabardı göğsü. Gurur, gittikçe büyüdü, sel gibi yükselip taşıtı, uzun zaman uyutmadı onu.”* (s. 58). Takdir edilme isteğiyle birlikte elde ettiğinden hemen vazgeçmesi, yeni hedeflere yönelmesi, hırsı ileri atılması onun narsist kişiliğinin bir diğer göstergesi olur. Tariflerine baktığı yemek kitabındaki bütün yemekleri ustalıkla yaptıktan sonra gururu yerini hırsa bırakır. Antikahramanlığının getirdiği bunaltılarından kurtulmak için sığındığı liman olan mutfağı, hırsına uymazsa yine sıkıntılarına gömüleceği bir karabasana dönüşmek üzeredir:

“Hırs da gururdan farksızdı, eski hırslarından çok daha güçlüydü, Çok derinlerden geliyordu, midesinden, ciğerinden, iliklerinden, kanından, anasından, ninesinden, ilk insandan, ilk hayvandan, ilk bitkiden geliyordu, soluğunu kesmekteydi. Soluk almak için tek yol, ona boyun eğmek, ne istiyorsa yapmaktı. Divitoğlu da öyle yapacaktı. ‘Bu kitabın işi bitti, pilav gibi çekti suyunu,’ dedi kendi kendine. ‘Bu mevsimde yapılabilecek tüm yemekleri yaptım aşağı yukarı, yani bu kitaptakileri. Başka kitaplar bulurum, başka yemekler hazırlarım, yoksa böyle yürümez, yoksa gene sıkılmaya başlarım, daha da kötüsü Emel'i ve bizimkileri anımsarım,’ dedi.” (s. 58)

Yeni tarifler bulmak hırsına kapılan İlyas, arkadaş ortamında adını ilk kez duyduğu, *coq-au-vin* isimli bir Fransız yemeğini yapma tutkusuna kapılır. Bütün zamanını bu yemeği düşünüp, tarifini bulmakla geçirir. Sonunda bir kitapçıda ciltlenmiş şekilde bir yemek kitabı serisi bulur. Bunun içinde kendi istediği tarifin olduğunu öğrenince, elindeki para eden her şeyi satar. Okul kitaplarını, evdeki eşyalarını paraya çevirerek bu kitaba sahip olur. Önce hevesle aradığı tarifi bulur, ama

elde ettiği an isteği kaçar. Kolay bulur, yapmaya değer görmez. Yeni tariflere, yeni tutkulara sarılır:

“Ömrünün en güzel, en mutlu, en coşkun dakikalarını yeşil kaplı yemek kitaplarını yerleştirenken geçirdi belki de, öylesine sevinçliydi, sanki kanatlanmıştı! Ama hiçbirini uzun süre bırakmadı yerinde. Birini bırakıp birini aldı, saatler boyunca sayfa çevirdi. Coq-au-vin’i kitapların birçoğunda buldu. Yapılışını okudu. Coq-au-vin’in yapılışı, tencerede kaynayışı, tabaklarda duruşu gözlerinin önüne geldi. Tadını dilinde duydu, pek de beğenmedi. Dudak büktü. ‘Çok kolay bir yemek,’ diye söylendi. ‘Bu kadar meraka değmezmiş doğrusu! Daha güzel, daha büyük yemekler var kitaplarımda. Onları yaparım, daha iyi.’ Başka yemeklere baktı. Başka yemekler yapacaktı, daha güzel, daha ender, daha büyük yemekler!” (s. 106)

Günlerce, sadece adını bilerek bağlandığı yemeği yapmadan vazgeçmesi, elde ettiği anda onun gözünde değersizleşmesi, diğer narsist antikahramanlarda gördüğümüz tavrı hatırlatır.

İlyas’ın narsistçe hareket etmesinin yanında insanlara olan öfkesiyle birlikte yalnızlaşması, bunun etkilerini hissetmesi ve geçmişinin bir yük olarak bilinçdışında sürekli onu rahatsız etmesi, onun narsist olduğu kadar bir antikahraman olduğunu da gösterir. Yalnızlığını hissettiği anda söyledikleri, onun durumunun bilincinde olduğunun işaretidir:

“Divitoğlu derin derin göğüs geçirdi. Gözlerini her şey kara, her şey kirlili göründü. Gözlerini yumdu. ‘Evet, çok yalnızım,’ diye söylendi. ‘Çok yalnızım!’ Bu söz şimdi 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, yardımsız başaramayacaktı, çok geçti artık!” (s. 84)

Yalnızlığını hissetmesiyle mutfağına iyice kapanan İlyas, soylu geçmişinin altında iyice ezilir. Divitoğlu ailesinin umudunun aşçılığa merak salması, kabul edilebilir bir şey değildir. İlyas, kendisini yemeğe iyice kaptırıp aşçı olarak yaşamaya başlayınca da akrabası Mustafa onu bulur, mutfaktan çıkmaya ikna edemeyince de öldürür. Böylece kurtarıcılığı beceremeyip narsist bir antikahramana dönüşen İlyas, kendi sonunu hazırlamış, tetiği çekmek hemşerisi Mustafa'ya kalmıştır.

Adalet Ağaoğlu'nun 1976 yılında yayımlanan romanı *Fikrimin İnce Gülü*'ndeki başkarakter Bayram ise Divitoğlu'nun tam tersi bir geçmişe sahipken, kahraman gibi görülme arzusuna kapılarak narsist bir antikahraman kişiliği çizer. Divitoğlu, bütün ailesini, köylülerini kurtaracak biri olarak kahraman gibi görülürken kendisini saçma bir şeye kaptırmasıyla antikahramana dönüşmüştür. Bu roman ise herkesin “Delioğlan, İncegül” diye dalga geçtiği, hiçbir şey beklemedikleri köyünde kahraman gibi karşılanma sevdasıyla hareket eden Bayram'ın bir antikahramana dönüşmesinin öyküsünü anlatır. Bayram'ın kendisini beğenen büyüklenmeci tavrı, beğenilme arzusu ve elde edememe acısıyla yaralanan gururu, onu narsist bir antikahraman olarak incelememize fırsat verir.

Bayram, Eskişehir'in Ballıhisar köyünde amcası tarafından büyütülmüş öksüz/yetim biridir. Çocukluğunda köylere gelen bir otomobili gördükten sonra Divitoğlu'nun yemek yapmaya kapılması gibi otomobil sevdası başlayan Bayram'ın tek amacı bir otomobile sahip olmaktır. Bu hedefle, önce kendisini büyüten amcasını yüz üstü bırakarak kasabaya kaçar. Orada benzin istasyonu işletmesi alabilmek için amcasının bütün itirazlarına rağmen tarlalarının kendi payını satar. Benzinciden istediği kârı elde edemeyince Ankara'da bir tamircide çalışmaya başlar. Gece gündüz çalışıp, hiç para harcamadan yerli bir otomobil alma hayalleri kurar. Ancak başına gelen bir kaza sonucu bütün parasını yitirir. Bu durum onu sarssa da hedefinden

uzaklaştırmaz. Yeniden aynı azimle çalışır ve köylüsü İbrahim'den duyduğu Almanya'ya işçi gönderilme meselesi üzerine, o da, Almanya'ya gitme hayalleri kurar. Önce rüşvetle, sıralamada yerini almak için İbrahim'in sağlık raporunun çürük, kendisinin sağlam çıkmasını sağlar. Sonra onun yerine Almanya'ya gider. Orada da üç yıl boyunca yemeden içmeden para biriktirir ve bir önceki senenin modeli olan bir Mercedes alır. Artık tek hayali, onunla köyüne gelmek, köyde kendisiyle dalga geçip aşağı görenlerin takdirini toplamak ve kendisini seven ama otomobil alma telaşıyla hep ikinci plana attığı köylüsü Kezban'ı etkilemektir. Bu hedefle çıktığı yolda otomobilinin küçük bir göçükle başlayan hasarı şarampole yuvarlanmasıyla sonuçlanınca bir kahramanlık olarak kurguladığı yolculuğu, trajediye döner. Onun bu yolculuktaki tavırları da, narsist bir antikahraman olarak görülmesini sağlar.

Bayram, Doğu'da geçen zorlu askerliği sırasında otomobil sevdası yüzünden komutanının üzerinden ciple geçmeye teşebbüs etmeye varan şiddetinin de etkisiyle sinik, kimseye yardımını olmayan, sırf kendisini düşünen, bu yüzden de yalnızlaşan, hemşerilerinin bile arasına almadığı biridir. Apolitik olduğunu her fırsatta söyleyip, kendi küçük çıkarları dışında hiçbir şeyi düşünmeyen Bayram, otomobil sahibi olunca bütün sevgisini ona yöneltmiştir. Kendisinin değerli olduğunu hissetmek ve başkaları tarafından takdir edilmek arzusunu otomobile yansıtmaya başlamıştır. Otomobilin varlığı, Bayram'ın kendisini gerçekleştirmesinin koşulu olmuştur. Roman boyunca otomobiline duyduğu sevgi, aslında takıntılı bir aşk anlatısıdır. Otomobilinin önündeki Mercedes yıldızından başlamak üzere onun her yerini ayrı bir aşkla sever. Bu durum onun kendisini gerçekleştirme arzusunu dolaylı olarak otomobile yansıttığını, onun sayesinde asıl arzusuna kavuşmayı hayal ettiğini gösterir. Ona göre “*Bir taksi seni hem kendinin efendisi yapar, hem efendi yapar.*”³⁸¹ Otomobile sahip olmanın efendi gibi yaşamayı garanti edeceğini düşünmesi, onun asıl arzusunun bu olduğunu, otomobilin de bu arzusunu dolaylı olarak gösterir.

³⁸¹ Adalet Ağaoğlu, *Fikrimin İnce Gülü*, 2. bs., Remzi Kitabevi, Ankara 1977, s. 166.

Bayram'ın otomobil sahibi olarak kendisini değerli bir konuma yükseltme çabası, narsist bir benliğini sevmeye evrilmiştir. Almanya'dan köyüne gelirken yolda onu sürekli sıkıştırıp, arada önüne geçip sonra yavaşlayarak kendisini geçmesini bekleyen şoförün aslında, “kalıbını beğendiğini” söyleyen Bayram, kendisini övmeye başlar: *“Canının ne istediğini bilmedim değil orospu çocuğunun... Hep bildim ülen niye kaşındığını. Kalıbımı görüp ağzının suyu aktı değil mi? Elbeet... Otuzumu yeni aştım daha. Kırkıma çok var. Hem çok... Oram yumuşamadı. Adam dediğin, bizim: oralarda, kalburu yerden kaldırabildiği zamanca adamdır. Kalburu yerden kaldırıyorsa noksan basmaz. Hedefi şaşmaz evet. Lakin, becermemi istedin diye becerecek değildim seni.”* (s. 9). Fiziksel olarak kendisini beğendiğini anladığımız bu satırlarla birlikte, otomobil sahibi olmanın büyükmeye sebep olduğunu da görürüz. Otomobille köyüne giderken sanki küçüklüğünde kendisiyle dalga geçen köylüleri karşısındaymış gibi görerek büyükmeye başlaması bu durumun kanıtıdır: *“Bayram böylece geliyor Ballıhisarlılar! Böylece. Haberiniz ola. Bir Mercedes işte, pırıl pırıl. Bir de ben, temiz pak. Gördünüz mü sizin deloğlanı? Gördünüz mü ardından kikir kikir gülüştüğünüz incegül Bayram'ı?”* (s. 24). Kişiliğini, geçmişindeki aşağılanmaların belirlediği Bayram, aklına koyduğunu yapmasıyla da övünür. Kapıkule'den geçerken dönüşünü düşünmeye başladığında dediğini yapmasının övücünü yaşar: *“Otuz üç gün sonra da yine böylece, aynı böylece çıkıp gideceksin şu bela kapıdan. Ha bakayım Bayram. Ha Bayram'lığını sevdiğim Bayram. Ballıhisar'ın, yaparım dediğini yapan Bayram'ı. Kendini kurban ettirmeyen Bayram...”* (s. 49). Kurban ettirmeyen ama kendisi Almanya'ya gidebilmek için köylüsünü çürük çıkarıp kurban eden, kendisini yetiştiren amcasının durumunu düşünmeden tarlasındaki payını satıp tarlayı amaçsız hâle getiren Bayram'ı yaptıkları vicdanen rahatsız etse de, bunların üzerinde çok durmaz. Aslında çıkarları için yaptıklarını, “tutamaksızlık” sorununa bağlayan Bayram, yaptıklarını normalleştirmeye çalışır. Onun için asıl önemli olan otomobili sayesinde övülecek bir kişiliğe sahip olmasıdır:

“Kaç şey var yetişmesi gereken... Kaç şey. Amcasına görünmek. O ölmeden yetişmek. Remzi abisine şu saati armağan etmek... İbrahim'i kuzu çevirmeye götürmek; Balkız'ın içinde istediği kadar dolaştırmak onu ve kahvede çenesi düşük herkesi

susturmak. Herkese, önünde kasket çıkarttırmak. Herkesi, Cemal'i, Adem'i, hepsini kendine karşı saygılı görmek... Biz, bir külistür, bir tozlu Ford'la kahve önüne dayanan fötür şapkalıdan aşağıda mıyız len? Yoo, isteseler de, istemeseler de beni övmek zorundalar artık. Artık 'İncegül Bayram', artık 'kediboku', 'deloğlan' bitti. Yok. Tarihe gömüldü. Bu Bayram var işte artık. Kezban'ı Balkız'ın önüne, kendi yanına attığı gibi yallah Almanya'ya dönecek. Veligiller mi? Havsalı öğrenci mi? Böğrüne iki sumsuk attığı Bismilli mi? Onlar için de Allah taksiratımı affetsin. Suçlarımı bağışlasın. Tutamaksızlık... İnsan havada dayanıksız uçarken oraya da toslar, buraya da. Elinde mi? Savrulup gidiyorsun.” (s. 287-288)

Kendisinin değerli olduğunu herkesin kabul etmesini istemekten başka bir amacı olmayan, ama bunu gerçekleştirmek için bütün yolları mubah gören Bayram'ın, otomobil almaya adadığı hayatını tutamaksız görmesi ilginçtir. Aslında tek bir tutamağı vardır, o da otomobildir. Vicdanını rahatlatmak için böyle bir açıklamaya başvurduğunu düşünebileceğimiz Bayram'ın her halükârda kendisini ve bir parçasına dönüşen otomobilini narsistçe sevdiği, büyüklenmeci bir övünmeyle hareket ettiği iddia edilebilir.

Bayram'ın kendisini beğenmesinden sonra gelen aşama, başkalarının da kendisini beğenmesidir. Diğer narsist antikahramanlar gibi aşağı gördüklerinden bile takdir bekleme hâli, Bayram'da da vardır. Askerdeyken sürmesi için verilen ciple cezaevinin önünden geçerken herkesin dikkatini çekmekten başka isteği yoktur. İlgi toplamak, kendisine denk bile görmediği suçluların kendisini görmesini istemek, onun narsistliğini ortaya koyar. Romanda bu durum, bariz bir şekilde ifade edilir:

“Cezaevi'nin kapısına yaklaşırken, içerdeki bütün tutukluların birer delikten kendi sürücülüğünü, yalnız bunu seyrettiklerini sanırdı. Cipi hoplatıp zıplatıp iyice barbarlaştırarak koyverirdi taa karşıdan. Taş, tümsek tanımaz, onu sihirli bir Hint seccadesine benzetmek isterdi. Tek düşüncesi, bütün tutuklulara, bütün Cezaevi personeline, kendisinin bir direksiyon başında olduğunu göstermek... Görenlere, daha

çok bir merkebi hoplatıyormuş izlenimi verirdi ama. Yine de, cipin üstünde iken görünmeden, ilgileri toplamadan geçip gitmektense Bayram cipiyle Dicle'ye yuvarlansın, orda boğulup yitsin daha iyi.” (s. 11)

Askerdeyken görülme arzusunun hep geri tepmesine, komutanının ona diğerlerinden daha fazla şiddet uygulamasına, cipi kullanırken görenlerin “eşek hoplatıyormuş” gibi algılamasına rağmen Bayram, bu arzusundan vazgeçmez. Kendisini hep büyük ve önemli biri gibi görür. Hatta köyüne gitmek için Kapıkule’de sınır kapısından geçerken kimsenin ona otomobilini sormamasına şaşırır ve kızar. Ona göre böyle bir otomobile sahip olmak, önce görülme, sonra takdir edilmek için yeterlidir:

“Bir kimse de elini Bayram'ın omuzuna koyup:

-Senin mi bu araba kardeş? diye sormadı. Nasıl aldın? Kaça aldın? Kaç yılda? Otomatik mi? Değil mi? Esas döşemesi ne renk? Teypi stereo mu, değil mi? Anasını satayım böyle Kapıkule'nin de, böyle girişin de!” (s. 46)

Sınırdan girişini içine sindiremeyen Bayram’ın Edirne’de otomobilini park etmek için yanaştığı otoparktaki görevli, takdir edilme duygusunu az da olsa tatmin eder. İlk gördüğünde hiç ısınmadığını söylediği bu görevlinin kendisine, “beyim” diye hitap etmesiyle adeta kendinden geçer: *“Beyim diyen ağzına kurban olsun bu Bayram. İşte ben insanlıktan bunu anlar, bunu bilirim.” (s. 63).* Ancak otomobilinin başından ayrılmayıp diğer otomobillerin park etmesini engellemesi üzerine aynı görevli onu, *“-Çekil, diyoruz sana ahbap! Park yeri salt senin mi, allah allah be!” (s. 64)* diye uyarınca kısa süren tatmini dağılır. Hemen öfkelenir: *“A, a, aa!.. Ne bok herif bu? Senin eline düdüğü verenin de, buraya bekçi dikenin de seni!..” (s. 64)* der. Böylece kişilerin kendisine karşı tavrıyla bir uçtan bir uca gidecek tepkiler göstermiş olur.

Bayram’ın yol boyunca takdir edilme ve beğenilme arzusu, romanda, sürekli vurgulanır. Vapurda, insanların kendisine bakıp beğendiğini düşünerek böbürlenmesi,

daha önce Ankara’da çalışırken başına gelen kaza sonucu yüzünde kalan yara izini köydeki sevgilisi Kezban görünce yakıştığını söylemesi ve beğenildiğini hissetmesinin yarattığı coşku, hep takdir edilme arzusundan kaynaklanır. Kezban’ın o gün söylediklerini aynıyla hatırlaması, bu beğenilmeye verdiği değeri gösterir: Onun “[k]irpiklerini çırpıştıra çırpıştıra, bir de demez mi ki: ‘İnan olsun yakışmış!’ Demez mi ki: ‘Yiğit yüzüne yara gerek’. Hemen oracıkta kucağına yatasım, başımı eteğine gömesim geldi. Bir ağlama tıkanmasın mı gırtlığıma? Sanki o yedi bin liramı helal edeceğim bütün herkese. Beni hastane kapılarında inlete ede, elimden çekip aldıkları kaç yılın servetini helal edip geçeceğim.” (s. 171) Beğenilmek, o dönemde en çok istediği şey olan otomobil için biriktirdiği parayı hastaneye vermesinin acısını bile unutturacak kadar önemlidir.

Takdirin cezaevindeki mahkûmlardan, otoparktaki görevliden, vapurdaki yolculardan ya da kendisini seven kadından gelmesi hiç fark etmez. Birilerinin kendisini beğenip, takdir etmesi, Bayram için aslında tek amaçtır. Otomobil de beğenilmesini sağlayacağı için değerlidir. Romanın sonunda köyünün girişinde karşılaştığı çocuktan köyde neredeyse kimsenin kalmadığını, çürük raporu çıkartıp Almanya’ya gitmesine engel olduğu İbrahim’in durumu öğrenip kendisine lanet okuduğunu, bunu Kezban’a da anlattığını, onun da benzer bir tepki verdiğini duyunca, yani kendisini takdir edecek kimsenin kalmadığını anlayınca otomobilini bir metal yığını gibi görmesi, köye gitmekten vazgeçip geri döndüğünde ise nereye gideceğini bilememesiyle içine düştüğü durum onun görünmek ve takdir edilmek için yaşadığını gösteren bir cümleye dönüşür: “Hiçbir yolun ucunda, kimse Bayram’ı beklemiyor.” (s. 325). İstediklerini elde edememenin acısıyla ne yapacağını bilemeyen Bayram, kahramanca karşılanacağını kurduğu köyünden kaçarak uzaklaşan bir kaybedene dönüşür.

Pintiliği, hemen bir güç gördüğünde sinmesi, yalnızlığı, bir amaç uğrana her şeyi yok edebilecek kadar ahlaki hiçbir kurala bağlı olmaması, otomobilinin başına gelenlerle öfkelenmesiyle bir antikahraman gibi davranan Bayram’ın bunlarla birlikte diğer insanları önemsememesi ve kent algısıyla antikahramanlığı derinleşir.

Almanya’da kendisine yakınlık kuran tek kişi olan Veli’nin kendisinden borç isteme ihtimalini savurmak için yalanlar söylemesi, kendisiyle aynı zamanda köyüne dönerken onun arabasına biraz yük vermek istemesini yine yalan söyleyerek reddetmesi ve Veli’nin ailesiyle yolda kaza yaptığını gördüğünde durup yardım bile etmemesi onun diğer insanları hiç önemsemediğinin en güçlü kanıtıdır. Onun diğer insanları ezip yoluna devam etmesi, sırf kendisini önemseyen bir antikahraman olduğunu gösterir.

Bayram’ın İstanbul’a geldiğindeki fikirleri de onun kent algısının bir antikahramanın düşündüğü gibi olduğunu belli eder. Bayram’ın İstanbul’da gördüğü, insanların makineleşmesidir. Almanya’da çalıştığı fabrikadaki makinelerle İstanbul’daki insanların aynı şekilde olduğunu düşünür: İstanbul’da “[h]er an ayağı frende, ama her an da hep aynı hızda olmak. Her an durmaya hazır bulunmak, ama asla durmamak. Hep akmak. Hep gitmek. Hiç hızdan düşmemek. Bayram, montaj hattından daha amansız, daha hoşgörüsüz bir yer ve durumda bulunabileceğini hiç aklına getirmemişti. Orda hep makinesin. Herkes makine. Her şey makine. Burda hem makine, hem insan olmak...” gerekir. (s. 130) Sadece içinden geçerken bile bu bunaltıyı hissetmiş olması önemlidir. Onun kentin hızına ayak uyduramaması da, bu makinenin çarklarına giremediğini gösterir. Yönleri gösteren oklara dikkat kesilmesine rağmen yönünü tayin etmede şaşırması üzerine makinenin işleyişine dâhil olmak için “hepinize, her önüne gelene dirsek atabilen katı bir İstanbul yüreği; özü bencillik, özü salt kendini kurtarma olan bir İstanbul öğretisi gerek.” diye düşünür. (s. 143) Bayram’a göre İstanbul’da “[h]erkes başının derdine düşmüş. Her yan döküm saçım. Her şey itiş kakış. Ekmek aslanın ağzındaymış bu İstanbul’da. Duyardık da, anlamazdık. Gördük, anladık. Lokmayı kapabilen kapıp kaçıyor. Kimine de bakıyorsun, sanki bu ölüm dirim pençeleşmesi burunlarının dibinde olup geçmiyor. Sanki sinema oynuyor önlerinde.” (s. 146) Kentin hızını, insanların birbirini görmezden gelmesini, her şeyin kendine göre kuralının olmasını, geçimin zorluğunu gören Bayram’ın böyle bir yaşama geçip giderken bile ayak uyduramamış olması, bu yaşam karşısındaki şaşkınlığı ve bunun farkına varmış olması önemlidir. Onun kalabalıkların dışında kalan bir antikahraman oluşunun altını çizer.

Bayram, tüm çıkarıcılığıyla birlikte kötü bir karakter değildir. İyilikle kötülüğün arasındaki gri bölgede kalan bir antikahramandır. İsteddiği tek şey varlığının tanınmasıdır. Görmezden gelinmek, görüldüğünde ise küçük görülmek en büyük derdidir. Anlatıcının yol boyunca Bayram'ı rahatsız eden, bir önüne geçip bir kendisini geçmesini bekleyen sürücünün zihninden söyledikleri Bayram'ın asıl amacını gösterir: *“Ne oldu sana? Neyin var? Bunlar değerini bilmediler mi Mercedes'inin? Franz Lehar gömleğinin? Bu yeryüzünde varolduğunu söyleyen, ‘beni de sayın, beni de sayın, ben de varım’ diye haykıran yüzünü, omuzlarını, direksiyonu okşayan elini, onu seven, onunla yaşadığını anlayan ellerini görmediler mi senin?”* (s. 106) Yalnızlıktan ve kimseye kendisini beğendirememekten dolayı tutulduğu otomobil sevdası da, bütün çıkarıcı tavırları da, bu var olma ve varlığının görülme derdindedir. Görülmedikçe daha da narsistleşmesi, her şeyi gözden çıkaracak kadar gözünün dönmesi, hep bu yüzdendir. Bütün çabasına rağmen istediği gibi görülmemesi de onu çıkmaza giren bir antikahraman yapar.

Görüldüğü gibi, ilk antikahramandan itibaren narsist özellikler gösteren karakterler romanlara konu edilmiştir. Topluma yabancılaşmakla takdirini kazanmak gibi iki uç nokta arasında kalan narsist antikahramanların, kendilerini gerçekleştiremedikleri ve sallantıda kaldıkları açıktır. Örnekleri çoğaltmak mümkün olsa da sonuç aynı olacaktır. Narsist antikahramanlar, toplumdan uzaklaşmış, ama topluma da ihtiyaç duyan, yalnızlık çeken, ahlaki yönleri zayıf, kendilerini adadıkları amaçları değişken, hiçbir şeyden tatmin olmayan ve kimseyi beğenmeyen kimselerdir.

4.2.2. Nihilist Antikahramanlar

Türk romanında karşımıza çıkan antikahramanların bir diğeri de nihilist antikahramanlardır. Narsisizm gibi Batı'da gelişen ve moderniteyle birlikte ortaya çıkan kaos ortamına karşı bir tepki niteliğine bürünen nihilizm, Türk romanında da karşılık bulmuş, antikahramanların öne çıkan özelliklerinden biri olmuştur. Latince hiç anlamına gelen “nihil” sözcüğünden türeyen ve ilk olarak Antik Yunan'da Gorgias'ın

kullandığı, modern anlamda ise Fredrich Henrich Jacobi'nin ilk kez tanımladığı³⁸² nihilizm, hiççilik olarak bilinir. Turgenyev'in *Babalar ve Oğullar* romanındaki ilk nihilist kahraman Bazarov'la ünlene kavram, 19. yüzyıl Avrupa'sında manevi bir krizi simgelerken, Rusya'da bir özgürleşme hareketi olarak ilerler. Geleneksel ve yozlaşmış sosyal kurumları yıkıp, bilimin ışığında materyalist bir hayat kurma amacına hizmet eder. Bireye sınır getiren din, devlet, aile, gelenekler ve tahakkümün her çeşidinin reddine dönüşür. Ancak moderniteyle birlikte bilimsel ilerlemeye atfedilen değer de bilimsel gerçekliği putlaştırmaya başlayınca reddedilmeyen ya da sorgulanmayan Tanrı'nın yerini bilimsel gerçekliğin aldığı görülür. Böylece nihilizm, bilimsel gerçekliğin de reddedildiği bir anlayışa evrilir.

Modernitenin açmaza ittiği kişilerin sığındığı nihilizm; Dostoyevski'nin modernitenin materyalist anlayışı karşısında insan ruhunu ön plana çıkarmasıyla, yeni düzenle uyşamayan ve kendini ilk antikahraman olarak tanımlayan yeraltı adamıyla birlikte yeni bir boyut kazanır.³⁸³ Nihilizm, sosyal hayatla uyşamayan, toplumsal baskılarla mücadele etmektense reddeden, bireysel sıkıntılarla boğuşan antikahramanların varoluş krizlerinin getirdiği karamsar bir bakış ve sonu intihara giden bir eylemsizlik hâlinin yansımalarına dönüşür.

Edebiyatta Dostoyevski ile modern bir sıkıntıya dönüşen nihilizm, Nietzsche'nin inancın terk edilmesiyle değişen dünyayı yorumladığı "Tanrı öldü" çıkışıyla birlikte onun ismiyle özdeşleşen bir hâl almıştır. Nietzsche, yıkmayı yapmak için önkoşul olarak görür. O bütün değerleri değil, kendisine dayatılan geleneksel değerleri dışlar. O, hiçbir görüş açısının gerçeği bilemeyeceğini söyler. Ne kadar yorum varsa, o kadar gerçek vardır, yani gerçek yoktur der. Bu sebeple gerçeği ifade ettiğini söyleyen inanç sistemi de, ahlaki dayatmalar da ortadan kalkmış ve karamsar bir çöküş durumu (decadence kelimesiyle ifade eder), çağa hâkim olmuştur. Onun nihilizmi, bu çöküşten kurtulma reçetesidir. Kaosun hayatın her alanına yayılması

³⁸² Erkan Kuçlu, *Gianni Vattimo: Bir Fırsat Olarak Nihilizm*, (Uludağ Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Bursa 2018, s. 26.

³⁸³ Erkan Kuçlu, *agt.*, s. 28-31.

önce bir yıkımı, sonrasında da üstinsan olarak tanımladığı insan modeliyle yeniden yapılanmayı getirecektir. Bu durumun doğal sonucu olan nihilizm ona göre yeniden yapılanmanın öncesindeki bir aşamadır.³⁸⁴ O, bu aşamayı, “*Nihilizm ne anlama gelir? En büyük değerlerin, kendi öz değerlerini düşürmesi. Hedef eksik, ‘neden?’ sorusuna cevap bulunamıyor.*”³⁸⁵ şeklinde ifade eder. Değerlerin değerini kaybetmesi önce karamsarlığa, daha sonra da nihilizme sebep olur. Aydınlanmayla birlikte akla verilen değer, bu sürecin sorumlusudur. Akıl ve rasyonalitenin kategorileri, çağın geldiği noktanın müsebbibidir. Bu yüzden nihilistler modernitenin kurucu unsurlarına saldırırlar.

Dostoyevski ve Nietzsche’nin geliştirdiği nihilizm anlayışı, varoluşçulukla birlikte yeni bir boyut kazanır. “Varoluşçu nihilizm” adıyla anılan ve her iki anlayışın birbirini kapsamamasıyla şekil değiştiren nihilizm, hayatın anlamsızlığını ve bunun yarattığı ruh hâlini simgelemeye başlar. Karen Leslie Carr, varoluşçu nihilizmin “*‘Hayatın hiçbir anlamı yoktur’ yargısından sonra gelen boşluk ve anlamsızlık duygusu*” olduğunu söyler. Donald Crosby ise, “*insan varoluşunun hiçbir amacı, değeri ve gerekçesi yoktur, dolayısıyla hayatta kalmak, hayatı sonlandırmamak için de herhangi bir gerekçe yok demektir. Böyle bir durumda hayatlarında anlam bulmaya çalışanlar iki yüzlü veya aldatılmış olanlardır çünkü böyle bir hayatta hakikaten anlamlı bir hayat imkânsızdır.*” diye düşünür.³⁸⁶ Nihilizmin bu noktaya gelmesinde Schopenhauer’in büyük etkisi vardır. O, “*Hayat genç insanlarda da yaşlı insanlarda da ilerlemiş bir aldatmacadan öte bir şey değildir*” der. Ona göre dünya mevcut veya muhtemel en kötü dünyadır. İnsanlar bu kötülüğün kaynağıdır ve arzularını yerine getirmekten başka bir gayeleri yoktur. Kendi kötülüklerinden kurtulmak için de yasalara ve devlete ihtiyaç duyarlar. Bu düzenden kötülük olmadan herhangi bir iyilik beklemek büyük bir yanılgıdan başka bir şey değildir.³⁸⁷ Sonuç itibarıyla nihilizm,

³⁸⁴ Birol Tok, *Friedrich Wilhelm Nietzsche’nin Nihilizmi*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1996, s. 1-3.

³⁸⁵ Friedrich Nietzsche, *Güç İstenci*, çev. Nilüfer Epçeli, 3. bs., Say Yayınları, İstanbul 2017, s. 27.

³⁸⁶ Akt. Erkan Kuçlu, *agt.*, s. 38-39.

³⁸⁷ Akt. Erkan Kuçlu, *agt.*, s. 39-40, detaylı bilgi için bk. Arthur Schopenhauer, “Hayatın Hiçliği ve Acılarına Dair”, *Merhamet*, çev. Zekai Kocatürk, 3. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2014, s. 11-18.

varoluşun ya da hayatın anlamının olmadığı bir dünyada yaşandığına inanan, inanç dâhil hiçbir anlam paradigmasının gerçekliği anlayamayacağını düşünen, bütün geleneksel değerleri reddeden, azizlerin ya da yüceliğin olmadığı bir anlayışın olduğu, her şeyin aynı seviyede değersiz görüldüğü bir anlayış tarzıdır. Modernitenin geldiği sıfır noktasıdır. Modernitenin gerçeklik olarak sunduğu kurgu, moderniteyi yaşayanlarca anlaşılmalı, bir kurgunun içerisinde bulunduğu fark edilmiştir. Nihilizm bu kurmacanın gerçeklik olarak sunulmasına tepkidir.

Türk romanında da antikahramanın ortaya çıkışından sonra nihilist tavır alan roman kişilerine rastlarız. Modernitenin getirdiklerine ve hareket çağının yarattığı hıza uyum sağlayamama; bütün bu kaosu reddetmeye, kötümser bir tavır takınmaya, en sonunda da intihara ya da yaşam fonksiyonlarını sınırlamaya giden bir hâl alır. Bu sebeple Dostoyevski'nin ve Nietzsche'nin etkisiyle yayılan nihilizmin Türk romanında da konu edilmeye değer görüldüğü söylenebilir. *Huzur* romanındaki Suat'la başlamak kaydıyla nihilist antikahramanlara kronolojik olarak örnekler vererek, Türk romanındaki nihilist antikahramanların ortak özellikleri sıralanabilir.

Nihilist antikahramanların en göze çarpan örneği, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949 yılında yayımlanan *Huzur* romanındaki Suat karakteridir. Roman tefrika edilirken ikinci planda kalan bir karakter olan Suat, roman kitaplaşınca bütün akışı etkileyecek bir duruş sergileyen birine dönüşür. Onun tavrı ve romandaki etkisi, nihilist bir antikahramanın nasıl olması gerektiğinin örneğini sunar.

Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*'u yazma sebebini anlatırken bizim burada antikahramanın doğuşuna sebep olarak gördüğümüz gelişimlere paralel bir dünya algısı çizer. "Huzursuz" bir roman yazmasını yaşanan dünyaya bağlar: "*Çünkü huzursuz bir dünyada yaşıyoruz. Çünkü insan kendisiyle barışık değil. Değerler karşısında ve insan karşısında yeniden düşünmeye mecburuz. Çünkü her şeyden şüphedeyiz. Ve nihayet arkamızda eskisi gibi o kadar kuvvetle Allah'ı hissetmiyoruz.*

Hülâsa huzursuzuz, onun için...”³⁸⁸ İncanın inandırıcılığını kaybetmesi ve insan aklının her şeyden şüpheye düşmesi, ona göre de bu huzursuzluğun sebebidir. Ayrıca rasyonalitenin her şeyi kontrol etme arzusuyla hareket etmesi, insanın kendinin dışındaki hiçbir şeye güç atfetmemeye başlamasıyla, her şeyin sorumlusu olması da, ona göre sorunun sebeplerindendir: “*Bence insan bütün kainattan mesuldür. Fakat heyhat ki insan bu mesuliyetinin çapında değildir...*”³⁸⁹ Bir yandan çağın getirdikleri, diğer yandan da insanın altından kalkamadığı sorumlulukları, yaşanan kaosun sebepleridir. Tanpınar, bu romanı bu kaostan kurtuluşun yollarını göstermek için yazar. Romanın başkarakteri Mümtaz’ın izlemesi gereken yolu, İhsan üzerinden; kaçınması gerekeni de, Suat üzerinden verir. Bizim burada inceleyeceğimiz Suat, bu yönüyle olmaması gerekeni gösteren nihilist bir antikahramandır.³⁹⁰

Secaattin Tural, Suat’ı nihilist bir karakter olarak incelediği makalesinde, onun eski-yeni her şeyi reddetmesini, topluma karşı sorumluluk duygusu olmamasını, inançsızlığı savunmasını, ahlaki değerleri önemsememesini, savaşın yok ediciliğinden medet ummasını ve intihar etmesini, nihilist olmasının gerekçeleri olarak görür. Gerçekten de Suat, nihilizmin temel argümanlarını savunan bir antikahramandır.

Suat, evli ama mutlu olmayan, çalışmayı, iş gücü sahibi olmayı önemsemeyen, başkarakter Mümtaz’ın sevgilisi Nuran’a âşık, delilikle dâhilik arasında gezinen bir karakterdir. Onun nihilist fikirleri, Mümtaz veya İhsan’la girdiği tartışmalarda belli olur. İlk olarak İhsan’ın eskiyi koruyarak yeniye inşa etme fikrine karşı, eskiden gelen her şeyi reddetmek istediğini söyleyerek gösterir. Nietzsche’nin değerlerin değerlerini kaybetmesi fikrini çağrıştıran Suat, “*bir adımda eski yeni ne varsa hepsini silkip, fırlatmak. Ne Ronsard, ne Fuzulî...*”³⁹¹ diyerek her şeyi reddettiğini belli eder. Ona göre yeni insan geçmişin hiçbir artığını kabul etmeyecektir. Nietzsche’nin üstinsan

³⁸⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Konuşma”, *Mücevherlerin Sırrı*, haz. İ. Dirin, T. Anar, Ş. Özdemir, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002, s. 210.

³⁸⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *age.*, s. 211.

³⁹⁰ Secaattin Tural, “Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suat”, *Turkish Studies*, C. 5/4, Sonbahar 2010, s. 1488.

³⁹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, 18. bs., Dergâh Yayınları, İstanbul 2010, s. 91.

fenomenini hatırlatan yeni insan tasavvurunda Suat, bu insanın büyük bir savaşın yıkımıyla gerçekleşebileceğini düşünür. İhsan'ın “*Harbin, ihtilâlin korkunç tarafı, asırlarca gayretle, terbiye ile, kültürle yendik sandığımız bu kaba kuvveti birdenbire boş bırakmasıdır*” şeklindeki kaygısına, “*İşte ben de bunu istiyorum*” diyerek karşılık vermesi, onun büyük bir yıkımla insanlığın kurtulacağına olan inancını pekiştirir. (s. 93)

Savaştan medet umacak kadar eskinin yıkılmasını isteyen Suat'ın topluma uyumsuzluğu ve sorumluluk duygusuna sahip olmaması da, onun nihilist bir antikahraman olarak görülmesinin sebeplerindendir. Suat, herkesin kendisini eleştirdiğinden yakınırken bu tavrını ortaya koyar: “*Herkes beni azarlıyor, huyumu tenkit ediyor. Kimi hastalığımı söylüyor, kimi evliliğimden bahsediyor. Halbuki ikisi de lüzumsuz . [...] Herkes bana bir şey hatırlatıyor. Karım, arkadaşlarım, akrabalar, herkes. Düşünmüyorlar ki ben mesuliyet hissiyle doğmuş değilim.*” (s. 284-285) Burada saydığı hiç kimseye karşı sorumluluklarını yerine getirmeyen Suat, herkesten ayrı; hepsinin içinde bir yabancı, bir muamma gibidir. (s. 289)

Suat, diğer antikahramanlar gibi ahlaki değerlere karşı ilgisizdir. Evli ve metresi olmasına rağmen Mümtaz'ın sevgilisine âşık olması, hastanede yatarken biraz kendini toparlayınca hastabakıcı ve hemşirelere temas etmeye çalışması, onun cinsî zevklere düşkün olduğunu gösterir. Ayrıca sevgilisinin hamile kalması üzerine çocuğu aldırması için baskı yapması, vicdani yükümlülükler duymadığını belli eder.

Suat'ın inançsızlığı da onun nihilist bir antikahraman olarak anılmasını sağlar. Mümtaz'ın kendisine inançlı olup olmadığını sorması üzerine Suat, inançsızlığını ve yaratıcıya olan kızgınlığını açıkça ifade eder:

“*Hayır yavrucuğum inanmıyorum. Bu saadetten mahrumum. İnansaydım mesele değişirdi. Bilsydim ki vardır, insanlarla hiçbir davam kalmazdı. Yalnız onunla kavga ederdim. Her an bir yerde yakalar, bana hesap vermeğe mecbur ederdim. Ve*

zannederdim ki bana hesap vermeğe mecbur olurdu. Gel, derdim gel, yarattığın mahlûklardan birisinin derisine bir an gir. Benim her gün yaptığımı yap. Bir tanesinin hayatını yirmi dört saat yaşa! Pek bedbahtına gitmene lüzum yok. Sen ki yaratıcısın, bilmemen, anlamaman kabil olmaz. Onun için herhangi birinin derisine gir. Ve kendi yalanını bir an bizimle beraber yaşa; bizim gibi yaşa. Yirmi dört saat bu bataklıkta küçük susuzlukların kurbağası ol!” (s. 293-294)

İnançsızlığını anlatırken takındığı tavrı, öfkesi ve günlük hayatın boğuntularını ne kadar derinden hissettiğini söylemesi, Suat’ın içine düştüğü durumun bilincinde olduğunu gösterir. Varoluşsal krizleriyle çağını yansıtan Suat’ın kendisini “gara erken gelmiş bir insan olarak” tanımlaması (s. 273), çağına ait hissetmemesi onun uyumsuzluğunun bilincinde olduğunu göstergesidir. O bir antikahraman olarak ne olduğunu bilir. Yaşadığı çağın boğuntularını derinden hisseder. Kendini tanımladığı satırlar nihilist olduğu kadar antikahraman olduğunun da ifadeleridir:

“Ben sefil, maddî, ayyaş, vazifesinden kaçan bir adamım. Benim ömrüm biçare bir israftır. Su gibi akıyorum. Hastayım, içki içiyorum; evlât babasıyım, yüzlerini görmek istemiyorum. Kendi hayatımı bir tarafa bırakmışım, her an başka bir insanın derisinde yaşıyorum. Bir hırsız, bir katil, bacağını sürükleyerek yürüyen bir zavallı, hepsi, her gördüğüm canlı mahluk, benim için ayrı ayrı davetler oluyor. Beni çağırıyorlar. Hepsinin peşlerinden koşuyorum. Bana kabuklarını açıyorlar, yahut ben onlara vücudumu açıyorum, farketmeden içime yerleşiyorlar, elimi, kolumu, düşüncemi zapt ediyorlar, korkuları, vehimleri, benim korkularım, vehimlerim oluyor, geceleyin onların rüyasını görüyorum. Onların azabıyla uyanıyorum. Sade bu mu? Bütün inkâr edilenlerin azabını içimde yaşıyorum. Her düşüşü tecrübe etmek istiyorum.” (s. 292)

İhsan’ın neden böyle davrandığını sorması üzerine Suat’ın cevabı, onun varlığını duymak için böyle davrandığını gösterir: “Niçin hayatımı en mânasız şekilde budalaca yaşadıysam, niçin eğlendiysem, niçin içtiysem, niçin evlendiysem. Zamanı

öldürmek için. Yaşamak için; çürümek için! Omuzlarını silkti; ne bileyim ben? Kendimi duymak istiyorum da ondan! Uçuruma, her an ben varım, demek ihtiyacı” (s. 292). Var olduğunu haykırmak ve kendi varlığını duymak isteyen Suat, bunu beceremeyince Mümtaz’ın evinde intihar eder. Nihilizmin başının karamsarlık, sonunun ise intihar olduğunu söyleyen kuramcılar haklı çıkaracak bir hayat yaşayan Suat’ın intiharıyla Mümtaz ile Nuran’ın sevgisinin üstüne bir gölge gibi çökmesi, onların ayrılmasına sebep olması, onu romanın sonunu etkileyecek kadar önemli bir karaktere dönüştürür. Hayatı boşvermişliği, sorumluluktan kaçması, topluma uyumsuzluğu, bir günü yaşamayı azap olarak görmesi, inançsızlığı ve öfkesiyle birlikte tüm bunların bilincinde olması, intihar etmek dışında hiçbir eylemin içerisinde olmaması Suat’ı tam bir nihilist antikahraman yapar.

Türk romanındaki diğer bir nihilist antikahraman, Melih Cevdet Anday’ın 1964 yılında tefrika edip 1965 yılında kitap olarak yayımlanan *Aylaklar* romanındaki Şükrü karakteridir. “Aylak antikahraman”lar bölümünde detaylı olarak inceleyeceğimiz bu romanın büyük bir bölümü, II. Abdülhamit’in eczacıbaşısı Şükrü Paşa’nın Erenköy’de yaptırdığı ve ölümünden sonra kızı Leman Hanım’a kalan konakta geçer. Babası öldükten sonra ailenin sorumluluğunu üzerine alan Leman Hanım’la birlikte gençliğinde siyasetle uğraşan kocası Davut Bey, büyük kızları alkolik ve yarı deli Mürşide, eskiden derviş olan ama sonra dans hocalığına başlayan birine âşık olan ama annesinin zoruyla başka biriyle evlendirilen, çocuğunu doğurduktan sonra intihar olup olmadığı net olarak belirtilmeyen bir şekilde ölen kızları Pakize’nin istemeden evlendiği kocası Galip Bey, Pakize’nin dervişten mi yoksa Galip Bey’den mi hamile kaldığı netleşmeyen oğlu Muammer, onun karısı Ayla, arkadaşı Şükrü, Galip Bey’in kuzeni Nesime, Davut Bey’in arkadaşı Dünder Bey, evin işlerini yapan ve evdeki yaşlı erkeklerin geceleri odasına gittiği Melahat ile birlikte bir aşçı bu konakta bir arada yaşar. Akrabalık ya da arkadaşlık bağlarıyla bir araya gelen bu kişiler, hiçbir işte çalışmayan, hazır yiyen ve sadece konuşan karakterlerdir. Nüket Esen, zengin ve soylu bir geçmişi olan ailenin yozlaşmasını ve çöküşünü anlattığını söylediği romanda, *“hepsi hazır yiyen aylak insanlardan oluşan bu ailenin çevresi*

kendileri gibi yaşayan asalaklarla çevrili” diyerek bu durumun altını çizer.³⁹² Evin yaşlıları antikahramanların öncülleri gibi züppece bir aylıklık içerisindeyken, genç kuşağın modernite deneyimiyle oluşan varoluş sancuları çekmeleri ve bundan kurtulmaya çalışıp becerememeleri dikkati çeker. Bu genç kuşak içerisindeki Şükrü, bu bunaltıcı deneyimlere nihilist bir karşılık verirken, diğer bir genç olan Muammer aylak bir antikahraman olmanın sınırlarını aşamaz. Şükrü’nün bütün değerleri yeni baştan ele almak gerektiğini savunması, topluma saldırması, hiçbir şeye inanmaması, her şeyin bir yıkımdan sonra yeniden kurulacağını düşünmesi ve burjuvaziye saldırmayı dert edinmesi, onun nihilist bir çizgide olduğunu gösterir. Bu sebeple onun nihilist bir antikahraman olarak incelenmesi gerekir.

Şükrü, roman boyunca neredeyse hiçbir eylemde bulunmayan, sadece düşünen ve düşündüklerini birer söylev gibi etrafındakilere vaaz eden, herkesi kontrol edebileceğini düşünen ama bunun için sadece söz üretip eleştiride bulunan bir antikahramandır. Hem çevresine hem de genel olarak topluma karşı küçümseyici tavrının da olması onun antikahramanlığını derinleştirir. Şükrü, konağın kontrolünü elinde bulunduran Leman Hanım’ın babasıyla adaş olmasından dolayı çok sevip “küçük paşa” diye çağırdığı, bu benzerlikten dolayı kolayca konağa yerleşen biridir. Diğerleri gibi asalakça yaşadığından konakta ayrıksı durmaz. Ama herkesten farklı olarak yaşanan aylakça hayatı sürekli eleştirip, yeni bir değerler sisteminin kurulması gerektiğini savunarak Nietzsche’nin bütün değerlerin değerini kaybetmesini hatırlatır. Romanın ilk bölümünde tanrısal anlatıcı, Şükrü’yü, “*Otuz yaşlarında görünen, Üniversiteyi yarıda bırakmış, bütün değerlerin yeni baştan ele alınması gereğini savunan, kimseyi beğenmiyen, karşı koymayı ilke edinmiş biri idi bu Şükrü.*” şeklinde tanıtır.³⁹³ Üniversiteyi bırakmasını kendisini yetiştirecek bir profesör bulamamasına bağlayan, bundan sonra da daha bilgili olmayacağı için bitirmeyi düşünmediğini söyleyen Şükrü, her şeyin anlamını kaybettiği bir çağda, var olan anlamın parçalanmasına yardım etmek istediğini söyler. (s. 197) Ayrıca ileri anlamın doğuşuna

³⁹² Nüket Esen, *Türk Romanında Aile Kurumu*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara 1991, s. 177.

³⁹³ Melih Cevdet Anday, *Aylaklar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977, s. 18.

şahitlik etmek istediğini ifade ederek Nietzsche'ci nihilizme adeta göndermede bulunur: *“Beni anlamsızlardan saymağa kalkma, dedi, ben anlamı kokutanlara karşıyım. Gerçek anlamı arıyorum. Daha doğrusu, ileri anlamın doğuşuna yardım etmek istiyorum. Önce kıracaksın, parçalıyacaksın... Ama bundan nenin çıkacağını bilmeyeceksin.”* (s. 161) İnanmadığını söylediği kısımda da yine her şeyi yıkmaktan bahseden Şükrü'nün, hem hiçbir şeye inanmaması hem de öfkesi, onun nihilist bir antikahraman olduğunun göstergelerindedir. Şükrü, *“İnanmaktan nefret ederim ben, dedi. Bunların hepsinin anlamı değişecek, her şey yeniden kurulacak. O güne değin iteceğim bütün değerleri, tekmeliyeceğim.”* diyerek inançsızlığını ve öfkesini gözler önüne serer. (s. 146)

Şükrü'nün burjuvaziye ve onun değerleri olarak gördüğü uygulamalara karşı tavrı da nihilist bir antikahraman olduğunu gösterir. Bilindiği üzere burjuvazinin yarattığı toplumun sonucu olan antikahramanlar, ilk olarak burjuvazinin değerlerini reddeder. Başta çalışmak ve sorumluluk sahibi olmak üzere burjuvazinin, insanın faziletleri olarak gördüğü eylemleri dışlayarak ya da eleştirerek burjuvazinin değerini düşürmeye girişirler. Şükrü de önce çalışmak ve sorumluluk sahibi olmak ve toplumu geliştirmek olmak üzere burjuvazinin adetleri olarak düşündüğü her şeye savaş açar. Çalışmaktan ve çalışanlardan hoşlanmayan Şükrü'nün hiç kimseye karşı bir sorumluluk duymaması ve beğenmediği toplumu sarstığını düşünmesi, onun bu tavrının en önemli örnekleridir. *“Bu toplum beni yaşatmak, yedirmek, içirmek zorundadır. Çünkü, ben ona küfrediyorum, onu sarstıyorum, onu dövüyorum. Sonra nedir canım, çalışsam, başkaları için para kazanmış olacağım. Ben çalışınca biri çalışmayı bırakacak, benim çabamın ürününü alacak, çalacak beni.”* (s. 145) Toplumu sadece konuşarak sarstığını düşünen, başkası için hiçbir şey yapmak istemeyen, çalışmayı bir aptallık olarak gören Şükrü, bütün sorumluluk duygularından kaçarak, nihilizme sığınmıştır. Bu onun diğer antikahramanlar gibi modernitenin sonuçlarına bir tür başkaldırısıdır.

Şükrü, burjuvazinin iman ettiği çalışma ve sorumluluktan kaçarak, kendisi için onları önemsizleştirirken, burjuvazinin pratiklerini uygulayarak da ona zarar

verilebileceğini düşünür. Evlenmenin bu şekilde içinin boşaltılacağına inanır: “*Korkmamalı, diyordu, burjuva geleneklerine karşı koymak, ille onlardan kaçmakla olmaz; onların içine girilerek de savaşılr. Bu bakımdan kolayca evlenmeli, kolayca ayrılmalı, çocuk oynacağı durumuna getirmeli bu işi.*” (s. 160) Burjuvaziyi karşısına alan Şükrü, evlilik gibi aşkı da burjuva alışkanlığı olarak gördüğünü Muammer’in onun hakkındaki fikirlerini açıklarken öğreniriz: “*Aşkı küçük, görür, aşka bir küçük burjuva tutkusu diye bakar. Küçük burjuvanın zavallılığını gösteren bir acaipliktir aşk, der.*” (s. 232) Burjuvazinin değerlerini yok saymak ya da uygulayarak değerini düşürmek gibi yöntemlerle var olanı reddeden, ona savaş açan Şükrü, yerine neyin konacağını bilmez. O sadece var olanı hiçlemekle meşguldür. Bu tavrı da, onu nihilist bir antikahraman yapar. Sonuç itibariyle her şeye karşı çıkan ve başkaldıran Şükrü, oturduğu koltuktan isyan edip, eyleme geçmeyerek nihilist bir antikahramandan beklenebilir.

Nihilist bir antikahraman olarak görebileceğimiz bir diğer karakter, Adalet Ağaoğlu’nun 1979 yılında yayımlanan *Bir Düğün Gecesi* romanındaki Tezel’dir. Tezel, aradakalmışlığı, yalnızlığı hissetmesi, görmek ama görülmemek istemesi ve durumunun bilincinde olmasıyla tam bir antikahraman iken değerleri reddetmesi, sorumsuzluğu ve hiçbir şeye inanmamasıyla, sürekli tekrar ettiği gibi gerçek bir nihilisttir. Tezel’in nihilist oluşuna Yüksel Topaloğlu da değinir: Tezel, ona göre “*yaşadığı yıkıcı olaylardan dolayı, ümitsizliğe kapılarak kendini anlamsızlığa bırakmış ve zamanla kurtuluşu içkide aramaya başlamıştır. O, bu son hâliyle hayatın anlamsız olduğunu düşünen bir nihilisttir.*”³⁹⁴

Bir Düğün Gecesi romanı, birkaç saatlik bir düğünü, karakterlerin zihinlerinde geçmişe dönerek hatırladıklarıyla birlikte anlatır. Düğün, ressam olarak İstanbul’da yaşayan, iki kez evlenip ayrılmış, son evliliğinden bir oğlu olan Tezel’in yeğeni Ayşen’in düğünüdür. Çok yakın olmadığı yeğenin düğününe gelmekten geri durmayan Tezel’in Ankara’daki düğün için İstanbul’dan çıktığı yolculukta

³⁹⁴ Yüksel Topaloğlu, *Adalet Ağaoğlu’nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*, (Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Edirne 2005, s. 335.

düşündükleri onun kişiliğini iyi bir şekilde yansıtır. Romandaki ilk sözü; aynı zamanda romanın da başlangıç cümlesi “*İntihar etmeyeceksek içelim bari!*”³⁹⁵ olan Tezel’in yolculuk boyunca düşündüklerinden diğer antikahramanlar gibi bir tutamak sorunu olduğunu anlarız. O, bu sorunla mücadele etmek için nihilist olmayı seçmiştir. Diğer insanların anımsamaya, gözden geçirmeye çalışarak derlenip toparlanmayı hedeflediklerini ifade ettikten sonra, “*Demek bunlar hâlâ tutunacak bir yer, ayaklarını basacak bir toprak istiyorlar. İçkini içersin, hiçliğe bakarsın, kendi hiçliğini görürsün; hiçbir şey, hiçbir biçimde canını sıkılmaz olur.*” der. (s. 26) Hiçliği bir yol olarak gören Tezel, etrafındaki insanların hâlâ bir şeylere inanmasına hayret eder. Ona göre “*herkes bir şey yapmak peşinde. Herkes tutukevlerine, cezaevlerine, gözaltı yerlerine hiç değilse bir tepsi suböreği, iki sandık portakal götürebilme peşinde. Yitirilen inançların yerine, durum zorluyor diye, acilen yarım yırtık yeni inançlar*” koyma peşindedir. Ancak Tezel, bu insanlardan değildir. Onun seçtiği yol nihilizmdir: “*Makineler senin elinde olmadığına göre, seni senin hiçliğin paklar ancak. Nokta. Bitti.*” (s. 27)

Tezel, bilinçli bir nihilist olarak hayata karşı bir çözüm bulmuş gibi görünse de bunu sürdürmenin çok zor olduğunu ifade eder. Ona “*nihilist olmak komünist olmaktan da zor*” gelir. Ancak yarım yamalak olduğunu düşünse de bu noktada durmaktan vazgeçmez. Bununla birlikte hiçbir şekilde eyleme de geçmez. Arkadaşları cezaevine düşünce onları ziyaret etmeye gitmez, kimse için “ah vah” etmez. Kendisine hiçbir görev vermez, kendi dâhil kimseye acımaz. İçki içmekten başka bir şey yapmaz. Kendince hiçe varmıştır ancak orada demir atmakta zorlanmaktadır. (s. 35). Ancak bir yandan da bunu sağlamak için çabalamaktadır.

Kendisini nihilist olarak tanımlayan Tezel’in, hiçbir şeyi umursamaması inançsızlığına da yansır. Tanrı’ya inanmaz. Kendi başına olduğunu düşünerek antikahramanlığını vurgulamış olur. Bununla birlikte toplumsal sorumluluklardan da uzak durur. Toplumun ondan beklediği anneliği üstlenmemesi, annesi ve akrabalarına karşı tavrı ve vatandaşlık bilincini yansıtmaması onun sorumsuzluğunun en önemli

³⁹⁵ Adalet Ağaoğlu, *Bir Düşün Gecesi*, 5. bs., Everest Yayınları, İstanbul 2017, s. 7.

göstergeleridir. Çocuğunu eski eşi Oktay'ın ailesine bırakan ve neredeyse hiç ilgi göstermeyen Tezel, onu niye doğurduğunu kendine soracak kadar annelik bilincinden yoksundur. *“Yahu, o çocuğu niye doğurdum ben? Öf, doğurdumsa doğurdum! Yarın, seni ben doğurdum, diyerek başına çöreklenip beni dışçıye, hastanelere ya da kaplıcalara götürmesini isteyecek değilim ya. Ahh gençliğim, ah sana saçımı süpürge ettiğim gençliğim de diyecek değilim. [...] Benim oğlan, ne güzel işte, ana takıntısı diye bir şeyi hiç bilmeyecek. Bize zorla kurdurduklarını bozma, koparma savaşı vermeyecek.”* (s. 34) Annelik sorumluluğunu yerine getirmeyerek çocuğuna iyilik yaptığına kendisini ikna etmeye çalışır. Ailesine karşı da aynı sorumsuzlukla yaklaşan Tezel, annesine ve kardeşlerine de ilgisizdir. Toplumsal çalışma düzeninin de dışında olan Tezel, yiyip içmek için yaptığı resimleri satarak yaşar. Onun dışında toplumsal hiçbir kalıba girmeye çalışmaz. Sıradan olmanın dışında, kendi bildiği hiçlikte hayatını sürdürerek sıradan düzene başkaldıran bir antikahraman olur.

Tezel her şeyden vazgeçmiş gibi görünse de yalnızlığı hissettiğinde kapıldığı hüznle, zihninde tamamen hiçliğe varmadığını gösterir. Hâlâ birilerine ihtiyaç duyuyordur, etrafında kimsenin olmamasının acısını çekiyordur. Ne diğerlerinden tamamen kopabilir, ne de onların istediği gibi bağlanabilir. Çektiği acının sebebi de budur: *“Kasım ayında, ağır bulutlarla yüklü bir günde hüznün, akşamı beklemeden bastırıyor. Ama art arda kopuşların hüznü değil bendeki. Art arda kopa kopa, kopacak tek şeyi kalmamış olduğunu algılamanın hüznü. Hüznün duyulması gereken her şeyden hiç hüznün duyamamak, altından kalkılması en ağır hüznü yığıyor üstüme. Biri olmalı. Birini aramalıyım. O birinin karşısında hiç konuşmayabilirim. Sürekli susabilirim. Yine de çok konuşmuş gibi, içime durmadan yığılan ağırlığı, adına yalnızlık denen bu kötü yükü atabilirim üstümden.”* (s. 72). Ancak böyle birini bulamaz. Yalnızlığıyla içki içerek ve nihilistliğini vurgulayarak mücadele etmeye çalışır. Bu durum, antikahramanların hem ötekiyle bir arada kalamaması hem de ötekilerden vazgeçememesinin güçlü bir örneğidir.

Kendisini “[g]eri kalmış ülkenin geri kalmış nihilisti” olarak tanımlayan Tezel, diğer antikahramanlar gibi içinde bulunduğu durumun bilincindedir. Ancak

bununla nasıl mücadele edeceğini çözemez. Bilinçliliğini metinde de vurgular: *“Benim asıl ümidim ümitsizliğimdir! Mutluluksa mutsuzluğun bilincinde olmaktır! [...] Herkes bir dua uydurup peşinden gidiyor. Ben de artık bu dualara amin diyorum: Ümidim ümitsizliğimdir. Mutluluğum mutsuzluğumdur. Nokta.”* (s. 45) Bu bilinçliliği arada kalmışlığını engellemez. Kendi hayatına son verecek kadar cesur değildir, ailesinden, eski eşlerinde kopup hiçliğe gömüleceği bir hayat da yaşayamaz. Hep iki arada kalır. Sıradanlaşmakla hiçleşmenin eşiğinde tutunacak bir dal bulamamanın boğuntusunu yaşar. Bu durum da onu kararsız antikahramanlardan biri yapar.

Sonuç itibarıyla örneklerden de anlaşılacağı üzere antikahramanlık özellikleri gösteren roman kişilerinin bir bölümü, baş edemedikleri yaşamı reddederek kendi yollarını çizmeyi ve zihinlerini rahatlatmayı denerler. Yaşama dâhil olamamanın yarattığı bunaltıyı, onu yok etmek gerektiğini söyleyerek hafifletmeye çalışırlar. Ancak bunu başarıp zihinlerini rahatlatamazlar. Çünkü intihar dışında hiçbir seçenek, onların kendilerini rahatlatacak kadar ikna edici değildir. Modernitenin dışarıda kalmak isteyenleri bile kapsamaması, bir dışın olmaması, onu reddedenlerin de modernitenin içinden konuşmasına sebep olur. Bu yüzden nihilizm gibi hiçliğe ulaşanlar bile modernitenin sonuçlarından kurtulamayarak güdük kalırlar. Eylemsiz başkaldırıları onları sadece birer antikahramana dönüştürür.

4.2.3. Aylak Antikahramanlar

Aylaklık, moderniteyle birlikte Sanayi Devrimi'nin getirdiği yeni ekonomik düzene uymama, sistemin en önemli fazilet olarak gördüğü çalışmayı bilinçli olarak tercih etmeme, tembellik hakkını savunma ve düzene karşı tavır alma hâlidir. Moderniteyle ortaya çıkan ve çalışmaya büyük önem atfeden burjuvazinin içinden çıkan aylaklar, demokrasinin ortaya çıkardığı bir sınıftır.³⁹⁶ Deniz Aktan, *“Aklın, bilimin, ilerlemeye duyulan inancın iktidarının; tarıma, kıra dayalı bir dünyadan, endüstrileşmiş, kentleşmiş bir dünyaya geçişin baş döndürücü hızının; kökleşen*

³⁹⁶ Torstein Veblen, *Aylak Sınıfın Teorisi*, çev. Zeynep Gültekin ve Cumhur Atay, Babil Yayınları, İstanbul 2005, s. 15.

kapitalizmin; iş bölümünün; hayatın her alanında etkisini hissettirmeye başlayan denetimin; yaygınlaşan burjuva hayat tarzı ve değerlerinin; yeni bir kavram olarak gündelik hayata eklenen 'boş vakit'in; artan nüfusun; kentin kalabalığı ve kargaşasının etkisi ile şekillenen yeni insanlardan biridir aylak."³⁹⁷ diyerek aylakların durumunu ortaya koymuştur. Aylaklar, diğer tiplerden farklı olarak, yeni düzenin buyurduklarına uymazlar. Bir sonraki hareketleri belli olmadan kentin içerisinde serbestçe dolaşırlar. İşe yetişmeye çalışmadıkları ya da herhangi bir denetim ağına tabi olmadıkları için sistemin çarklarından sıyrılırlar. Hiçbir yere ya da düzene bağlı değillerdir. Düzene bilinçli olarak dâhil olmazlar. Aylakça gezinmeleri, onların sisteme başkaldırışıdır. Kendi başınlıkları, sistemin onları "öteki" olarak görüp dışlamasına sebep olur. Kendisine boyun eğmeyi dışlayan sistem, aylakları da deliler ya da suçlular gibi kötüleyerek birer yabancı kılar.

Aylakların yabancılıkları ya da hiçbir yere ait olmamaları, kendilerinin de hissettikleri duygulardır. Modernitenin vaatleri karşısında büyülenen, ama zorunlu kıldıklarını yapmaktan kaçınan aylaklar, modern hayata seyirci kalmayı tercih ederler. Özellikle kentin sokaklarında dolaşmayı, dolaşırken dikkat çeken şeylerin peşinden gitmeyi ya da bir süre sonra hiç önemsemeyecekleri bir şeyi hayattaki yegâne amaç olarak görmeyi yaşam biçimi olarak deneyimleyen bir anlayışa sahiptirler. Sürekli gezip dolaştıkları sokakları, evleri gibi benimserler. Herkesin boş zamanlarında yaptıklarını küçümserler. Onların aylaklığı bir tercihtir. Düzene uymamayı bilinçli olarak gerçekleştirirler. Kentin arka sokaklarında gezinmeyi, hiç tanımadıkları insanlarla diyaloga girmeyi; her gün işe gidip eve gelen, maaşla çalışan, boş zamanında herkesle aynı şeyleri yapan insanların arasına karışmaktan yeğ görürler. Konforlarının ve tüketmenin düşkün olan aylaklar, alın teri dökmeden para bulan ya aileden zengin ya da etraflarından geçinen kimselerdir.

Türk romanında *Aylak Adam* romanıyla zirveye çıkan bu tipin birer antikahraman olarak algılanması gerekir. Aylaklar da diğer antikahramanlar gibi

³⁹⁷ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 1.

modernitenin getirdiklerine ve bireysel bilinçdışlarının hissettirdiklerine birer tepki olarak bilinçli bir şekilde tavır almışlardır. Narsist, nihilist ya da diğer antikahramanlar gibi onlar da aylak olarak bu dönüşüme cevap vermiş; onlar gibi değiştiremeyecekleri kaos düzenini bu şekilde karşılamışlardır.

Aylak antikahramanlara verilebilecek ilk örnek, Attilâ İlhan'ın ilk baskısı 1953 yılında yapılan *Sokaktaki Adam* romanının başkarakteri Hasan'dır. İlhan'ın, 1968 yılında romanın başına eklediği "Roman Dedik" başlıklı yazı, hem onun romandan ne anladığını hem de Hasan'ın da dâhil olduğu aylak antikahramanları nasıl tanımladığını özetler. İlhan, köy romanlarına karşı artık kentin ve kentte yaşayan insanların sorunlarının, kapitalizmin etkisinin ve aydınların koşullarının yazılma zamanı geldiğini söyler.³⁹⁸ Buradaki kent insanı ve onun sıkıntıları, kapitalizmin etkisi gibi konular doğrudan antikahramanı da var eden koşullardır. Doğal olarak buradan yola çıkan yazar, antikahramanları anlatmaya varır. Batılılaşmayla Batı özentisi bir neslin yetiştiğini söyleyen, bunların toplumla çeliştiklerini, "soysuzlaştıklarını", "her türlü sapık serüvene elverişli" hâle geldiklerini, memleketle bağlarının kaybolduğunu, kötümserliğin tutsağı olduklarını belirtir. Bizim de burada vurguladığımız gibi İlhan'ın bahsettiği sürecin sonucunda antikahramanlar ortaya çıkmıştır. Kendisi de bu romanda, böyle bir sürecin sonucu olan birini, bilinçli olarak başkarakter olarak seçmiş, böylece başta söylediği gibi bir romanı yazmaya girişmiştir. İlhan, ön sözde doğrudan bu karakteri de bir antikahraman olarak tanımlar: "*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.'*" (s. 15). İlhan, üçlü bir serinin ilk romanı olarak düşündüğü bu romanda, aylak bir antikahramanın hayatına odaklandıktan sonra, ikinci roman *Zenciler Birbirine Benzemez*'de, "*henüz bitmemiş, yarısı kemirilmiş bir tip*"e odaklanır. Son roman *Kurtlar Sofrası*'nda ise, "*sorunu görmüş, memleketinin koşullarını kavrayıp gerekli bileşimi yapmış olumlu tipi*" ele alır. Amacı, "*okuyucu önünde, onunla birlikte, memleketimizin halkının esenliği için elbirliğiyle bulmamız*

³⁹⁸ Attilâ İlhan, "Roman Dedik", *Sokaktaki Adam*, 6. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 14.

gereken olumlu tipi, gerçek vatandaşı aramak”tır. (s. 15). Bu amaçla çıktığı yoldaki ilk başkarakteri Hasan antikahraman özellikleri gösterirken, diğerleri yol göstermek için kurgulanan ve antikahramanlıktan uzaklaşan karakterlerdir.

Aylak bir antikahraman olan Hasan, modernitenin getirdikleriyle mücadele etmenin yanında, kentin arka sokaklarını deneyimleyen, kendini gerçekleştirememiş olmanın sıkıntılarını çeken, II. Dünya Savaşı başta olmak üzere dünyanın yaşadığı kaos ortamında varlığını anlamlandırmaya çalışan ama kendisi dâhil her şeye karşı inancını ve tutkusunu yitirmiş, toplumla bağı kalmamış, köksüz biridir. Hissettiği tek duygu, bitmek bilmeyen can sıkıntısıdır. Üniversitede Fransız filolojisi okurken âşık olmuş ama sonra canı sıkılmış, okulu bırakıp askere gitmiş ve kamarot olarak çalışmaya başlamıştır. Kamarotluğu bir meslek olarak değil, yaşam biçimi olarak benimseyen Hasan, bir aylağın kentin sokaklarında dolaşması gibi kentler arasında dolaşabilmeyi, yerleşik düzene tabi olmamayı, gezgin olarak evsiz, köksüz ve sorumluluktan uzak durmayı amaçlamıştır. Bir sonraki durağın belli olmadığı, sürekli yeni yerler ve insanlar görerek yaşayacağı bu hayat, aylaklığın başarabileceği en rahat meslek olarak görünür.

Üniversiteyi bitirip hayata karışmayı reddeden, kamarot olarak aylaklığını rahatça yaşayan Hasan’da görülen en önemli özellik, bitmek bilmeyen can sıkıntısıdır. Roman boyunca, herkesin her yerde canının sıkıldığını söyler. Gemisiyle İstanbul’a geldiğinde “*Evet, Hasan benim, benim ya, neye yarar? İstanbul’u dehşetli bir can sıkıntısı içinde buldum. Herkesin canı sıkılıyor. Doğru. Bremen’e kadar, hangi limanda sıkılmadık? Her yerde herkesin canı sıkılıyor.*” der.³⁹⁹ Hasan, herkeste gördüğü bu sıkıntıyı kendisinin nasıl hissettiğini birkaç sayfa sonra daha da detaylandırır:

“İnsan hayatından neden memnun olmaz? Sıkıntıları olur. Ekmek sıkıntısı, geçim sıkıntısı, şu veya bu. Adam sıkılır ve niye sıkıldığını bilir. Benim param var,

³⁹⁹ Attilâ İlhan, *Sokaktaki Adam*, 6. bs., Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017, s. 26.

karnım doyuyor, sorumsuz yaşıyorum. Hiçbir şey umurumda olmadığı için, sıkılacak şeyim yok; yine de, ölecekmişim gibi canım sıkılıyor. Hayat, yâni günlük çekişmeler, budalaca gurur, sersemce gösteriş, ahmakça tevazu tamamen benim dışımda. Herşeye karşıdan bakıyor ve sıkıntıdan çatlıyorum. Bir şeyler yapmalıyım. Muhakkak! Fakat ben, daima birşeyler yaptım. Tahsilimi terkettim. Askerlik ettim. Âşık oldum. Vazgeçtim. Kamarot oldum. Kaçakçı oldum. Hep 'birşeyler yapıp kurtulmak' için. Netice ne oldu? Hiç! Yine canım sıkılıyor. İstanbul'a gelmeden, İstanbul'dan uzak olduğum için sıkıldığımı sanıyorum. Şimdi İstanbul'da, Beyoğlu'nun süslü ve gösterişçi kalabalığı arasındayız. Bu defa, buraya geldiğim için sıkıldığıma eminim. Berbat birşey. Beyoğlu, ezeli cümbüşüne devam ediyor. Hiçbir değişiklik yok.” (s. 31)

Görüldüğü gibi yaptığı bütün eylemler, can sıkıntısından kurtulmak içindir. Fakat içindeki karanlıkla mücadele edemediği için bu eylemleri, eylemsizlikten farksız olur. Hasan, bir türlü geçmeyen can sıkıntısının yanında kendisiyle barışık olmayan, toplumu da beğenmeyen birisidir. “*Kafasını patlatmak isteyecek kadar*” (s. 213) kendisinden kurtulmak isteyen Hasan, öyle bir noktaya gelir ki, küçümseyerek sinekler olarak tanımladığı sıradan insanlar gibi olmayı ister:

“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, 'Fevkalade hissi bir film' diye asıp kesmeyi. Ya da, bir sinek olsaydım. Bütün ötekiler gibi bir sinek. Ufak tefek sıkıntılarına 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 yakınır 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. Ve neden bu, hep bir rüya olarak kalıyor?” (s. 33)

Sinekler olarak gördüğü sıradan insana bile özenecek kadar kendinden nefret eden Hasan, içinde süren korkunç bir karanlık olduğunu, bunu biraz olsun aydınlatabilmek için ömründen seneler verebileceğini söyler. Ancak bunu da başaramaz. (s. 49) Kendisini mekândan sıyrılmış, anı yaşayan biri olarak gören ve “mekânsız bir kurt olarak” tanımlayan Hasan, o andaki hâlinden kurtulmayı başaramamaktan yakındır. Bir antikahraman olarak çelişkilerle dolu fikirlere kapılır:

“Sanki mekân içinde değil, zaman içinde yaşıyorum. Geçiş 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, otorup ağlamak, katılırcasına gülmek, masanın altında sızincaya kadar içmek, ağzıma bir damla içki koymamak! Kendimi öldürmek, ya da gidip birini öldürmek! Kadından kaçmak! Ve kadını arzulamak!” (s. 76-77)

Hasan, bu çelişkileri yüzünden bir türlü mantıklı bir eyleme geçemez. İstanbul’un karanlık sokaklarında, can sıkıntısından kurtulmak için yaptığı kaçakçılıktan dolayı irtibatı olduğu yeraltı insanlarıyla oradan oraya sürüklenir. Daha önce de değindiğimiz gibi Hasan’ın içinde karanlık olarak hissettiği şey, moderniteyle keşfedilen yeni insanın ruh hâlidir. Can sıkıntısını kendisiyle birlikte her yere götürmesi ve ondan bir türlü kurtulamaması, içindeki “keşfedilmiş lanet”ten muzdarip olduğunu gösterir.

Hasan, diğer antikahramanlar gibi kendisini bu bunaltıları yaşayan son neslin temsilcisi olarak görür: *“Ben Mohikanların sonuncusuyum. Benimle ne istediğini bilmeyen, fakat neyi istemediğini bilenlerin nesli tükeniyor. Benden sonra bir adam gelecek, ne istediğini bilecek.”* (s. 203) Ancak o, kentten kente savuran, II. Dünya Savaşı’nın sonrasında hiçbir şeye inancı kalmamış, hayal bile kuramayacak kadar yaşamakla bağıını koparmış, yalnızlaşıp yabancılaşmış, sıkıntıya boğulmuş,

kaybedecek hiçbir şeyi olmayan, arayış hâlinde dolaşan ama neyi aradığını bilmeyen, huzursuz antikahramanlardan sadece biridir.⁴⁰⁰

Hasan, romanın sonunda yolda gördüğü bir kavganın arasına dalarak bıçaklanır ve orada ölür. Gayesiz, can sıkıntısıyla geçen hayatı, yine bir işe yaramadan, kentin sokaklarında karşılaştığı sıradan bir kavgada yitip gider. Can sıkıntısı olmasa hiçbir iş yapmayacak olan, kamarotluk, kaçakçılık gibi uğraşlarıyla çözüm bulamadığı dertleriyle bir türlü barışmadan yaşayan, sıradan insan gibi çalışarak yaşamayı reddeden, yalan söyleyen, küfreden, kentin dışladıklarıyla sürekli iletişimde olan ve kendisinin huzursuzluğunun bilincinde olan Hasan, bağısızlığıyla ve arayış hâliyle tam bir aylak antikahramandır. Onun açtığı yol daha sonra diğerleriyle genişleyecek ve “aylak adam”la birlikte zirveye çıkacaktır. Böylece “mohikanların sonuncusu” olmadığının, upuzun bir modernite yolculuğunun sadece bir ferdi olduğunun altı çizilecektir.

Aylak antikahramanların belki de zirvesi sayılabilecek karakter, Yusuf Atılgan’ın 1959 yılında yayımlanan kitabı, *Aylak Adam*’ın başkarakteri C.’dir. İsminin sadece bir harfinin söylenmesi, kendisini aylak olarak tanımlaması, sürekli bir arayış içinde olması, hiçbir işte çalışmaması, moderniteyle birlikte ekonomik sistemin dayadığı düzene uyanları küçümsemesi, sisteme karşı çıkışı ve onlardan biri olmaması, bireysel geçmişinden kalanların oluşturduğu bilinçdışı ve kenti gezerek deneyimlemesiyle tam bir aylak antikahraman olarak tanımlanabilir.

Roman, babasından kalan mirasla yaşayan ama babasıyla da, ondan kalan parayla da sorunlu bir bağı olan C.’nin bir yılını anlatır. Sürekli geriye dönüşlerle ilerleyen romanda C., kendini toplumsal düzenin dışında tutarak, toplumun içerisinde olduğuna inandığı ve kuracağı iki kişilik ütopyasının diğer parçası olacağını düşündüğü kadını arar. Hiç tanımadığı, neye benzediğini bilmediği bu kadını ararken kentin sokaklarında dolaşması, insanlar hakkındaki fikirleri, aylaklıktan ve düzene

⁴⁰⁰ Deniz Aktan Küçük, agt., s. 146.

uyanlardan ne anladığını açıklamasıyla ilerleyen romanda, C.'nin bilinçli bir şekilde bu yaşamı seçmesinin izleri görülür. Birinci tekil şahıs anlatıcısıyla tanrısal anlatıcının bir arada kullanıldığı romanda, müdahaleci bir anlatıcının olmaması, C.'nin fikirlerini özgürce ifade etmesine, böylece tam bir antikahraman olmasına olanak sağlanmıştır.

C.'nin isminin açık olarak anılmamasıyla birlikte tanrısal anlatıcının C.'nin aradığı kadın olduğunu sezdirmediği kişinin de adının B. olarak verilmesi; bunun yanında ikisinin dışındaki herkesin ise ismiyle anılması, onların toplumun dışında, herkesten farklı olduklarının altını çizer. Daha önce de belirtildiği gibi, kahraman olmanın en baştan itibaren bir göstergesi olan ad alma törenlerinin aksine hiçbir kahramanlık iddiası olmayan antikahramanların genellikle isimsiz olmasının bu romanda da olduğu görülür. Ayrıca C., toplumun dışında olmayı isteyen, toplumsal bütün kodları reddeden biri olarak düzene başkaldıran bir antikahramandır. C.'nin romanda isim meselesine takıntısının olması da, bu toplumsal pratiği dert ettiğini gösterir. Ona göre *“insanla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor. Ama yapışıp kalıyor ona.”*⁴⁰¹ Kendi isminin verilmemesi, onun bu şekilde başkaları tarafından verilen ve üzerine yapışıp kalan bir pratiği reddettiğini gösterir.

C.'nin ismiyle birlikte, kendisini aylak olarak tanımlaması da onun bilinçli bir şekilde aylaklığı tercih ettiğini belli eder. Toplumun dışında olmasının bir göstergesi olan bu durumu, romanın muhtelif yerlerinde tekrarlar. Herkes işini söylerken o kendisini aylak olarak tanıtır. Mirasyedi, işsiz, zengin, serseri ya da züppe olarak değil de kendisinin ve çevresinin onu aylak olarak tanımlaması, aylaklığın hem toplumda yayıldığı ve bir tanımlama öznesine dönüştüğünün hem de burada aylaklığın bilinçli bir tercih olduğunun göstergeleridir. Sıkılınca iş olarak bulduğu şeyler de aylakça işlerdir. Önce bütün kentin sokaklarının isimlerini toplamaya girişir. Büyük bir ciddiyetle başladıktan sonra hemen bu işten vazgeçer. Sonra yazı yazmaya başlar, ondan da sıkılır ve bütün yazdıklarını yok ederek bu işten de vazgeçer. Peşinden bir dilenciye şaşırtma işine girişir, kısa sürede onu da bırakır. Aylakça işleri ve

⁴⁰¹ Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*, 26. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 61.

ciddiyetle başladıktan sonra hemen bunlardan vazgeçmesi onun hiçbir şeye tutunamadan günlerini düşünceden düşünceye savrularak geçirdiğini belli eder.

C.'nin bir kent gezgini olarak arayış içerisinde olması da, onun aylak bir antikahraman olduğunu gösterir. Kentin sokaklarını arşınlamayı sevmesi, aradığını bulacağına olan imanı, onun iyimser bir aylak olduğunu ortaya koyar. Sokakları evi gibi görür. Orada çok rahattır ve orada olmayı sever: *“Sokakta, ciğerleri soğuk havayla dolup boşaldıkça içinde korkunç bir güç duyuyordu. Köşede durup geniş bir caddeye baktı. Önünden insanlar, otomobiller, tramvaylar geçiyordu. Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burda, şu gelip geçen insanların içindeydi. Belki bu akşam onu bulacaktı.”* (s. 30) Sokakları sevse de, bu sokaklarda belli bir düzen içerisinde yaşayanlardan biri olmayı reddetmesi önemlidir. “Eli paketliler” olarak tarif ettiği sıradan insanlardan biri olarak sıkıntılarından kurtulmak gibi bir düşüncesi yoktur. Yılbaşı gecesi kendisinin dışındaki herkesin eğlenmek zorunluluğunu yerine getirdiğini söyleyen C., kendisinin dışında olduğunu bildiği toplumun bu durumunu küçümseyerek anlatır:

“Bu gece hindi yemesi gerekir. Bulamayanlar üzülür. Yılbaşı hindisi... Ooooo! Eğlenmek de zorunludur bu gece. Sinemalar, tiyatrolar, barlar doludur. Evlerde toplantılar vardır. [...] Küçük kumarlarınız vardır. On kurşuk tombalalar. Şimdi kim bilir kaç evde, kim bilir kaç kadının ‘Aman ayol, bu ne kötü şans böyle,’ sözüne karşılık kim bilir kaç erkek ‘Üzülmeyin; kumarda kaybeden aşta kazanır,’ diyor. Kim bilir kaç erkek de acele edip bu sözü ondan önce söyleyemediler diye onu kışkırtıyor. 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?” (s. 38-39)

Günlük telaşları içerisinde mutlu olan bu insanları hem küçümseyen, hem onlara kızan hem de onlar gibi rahat olamamanın azabını duyan C., huzurunu yaşadığı

günde bulamayan insan için kurtuluş olmadığını düşünür. (s. 142). Var olan düzene uyamayan ama alternatif bir düzeni istese de bir türlü kuramayan C., başlardaki iyimserliğinden uzaklaşır, ama arayış hâlini hiç bırakmaz. Çünkü aradığı sevgili, onun hayata tutunacağı tek bağıdır:

“İnsanların hep bir şeylere tutunarak yaşayabileceklerini anlatırken bu konuya değinir: Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur, kimi müdürlüğüne; kimi işine, kimi sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğüne fark etmez. [...] Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğüne görelî beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimiz, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!” (s. 148-149)

Onu bir türlü bulamamasına rağmen arayışına devam etmesi, karamsarlığı artsa da bulacağına inanması ve bir ütopya'ya bağlı kalması, onun yaşamdan kopmak istememesinin, iyimser bir antikahraman olmasının izleridir.

C.'nin kolektif bilinçdışı kadar bireysel bilinçdışıyla da sorunlarının olması, onun bir antikahraman olarak görülmesini kolaylaştırır. Çocukluğunu babası ve annesinin ölmesinden dolayı onunla ilgilenen Zehra teyzesiyle geçiren C., ona aşırı bağlıdır. Babasına benzemekten ise çok korkar. Onun kadın düşkünlüğü ve kendisini önemsememesi, geçmişinde hatırladığı en azap verici anlardır. Zehra teyzesi ise babasıyla gönüllü ilişkisini öğrenene kadar iki kişilik dünya düşünüyü gerçekleştirdiği diğer kişi gibidir. Onun sevgisi ve şefkati, hayatı bir düş gibi yaşamasını sağlamıştır. Ancak onu babasıyla birlikte olurken görünce ilk kaybını yaşar. Sonrasında babasının hoşlandığı hiçbir şeyi yapmamaya özen gösterir. Hatta bunu, bir takıntıya dönüştürür. Teyzesine benzettiği kişilere yakınlık duyması, ama bir türlü aynı sevgiyi bulamaması, C.'nin aylak bir antikahraman olmasını kolaylaştırır. Sürekli geçmişiyile hesaplaşması,

bireysel bilinçdışında taşıdıklarıyla mücadele etmesi onun eyleme geçememesine, daima aynı fasit daire içerisinde dönmesine sebep olur. Babasından kalan mirası da hınçla tüketmesi, ondan kalan hiçbir şeyi benimsememesinin göstergesidir. Onun gibi olmamak için parayı da onun gibi değil, bir aylak gibi harcar.

C.'nin ütopyik iyimserliğinin sebep olduğu arayış hâlinin romanın bitiminden sonra da devam edeceğini sezdirenen kapanışıyla birlikte isminin verilmemesi, bilinçli olarak tercih ettiği aylaklığı, günlerin isimlerini bilmeyecek kadar toplumsal düzenden kopmuşluğu, sıradan insanı küçümsemesi, kendisini toplumun dışında görmesi, can sıkıntısıyla aylakça işlere bulaşması, sürekli eylemden vazgeçmesi, geçmişiyile sorunlarını çözememesi, alışmaktan ve rahatlamaktan korkması, sıradan insanlara benzemekten çekinmesi ve kent gezgini olarak sokakları evi gibi görmesi onun bir aylak antikahraman olduğunu belli eder. Bütün özellikleriyle gözler önüne serilmesine müsaade eden anlatı kurgusuyla birlikte bu roman, antikahramanlığın romanımızdaki bir manifestosu gibi durur.

Nihilist antikahramanlar bölümünde Şükrü karakterini incelediğimiz Melih Cevdet Anday'ın 1965 tarihinde kitap olarak yayımlanan *Aylaklar* romanı, adından da anlaşılacağı üzere aylaklarla doludur. Daha önce de bahsettiğimiz gibi romanın büyük bölümü II. Abdülhamit'in eczacıbaşısı Şükrü Paşa'nın Erenköy'de yaptırdığı ve ölürken kızı Leman Hanım'a kalan konakta geçer. Konakta yaşayan herkes aylaktır. Yaşlılar, bizim burada öncüller olarak işlediklerimiz gibi züppece bir ayrıksılık içerisindeyken, gençler, başta savaşılar ve ulus devletin kuruluşunun sancıları olmak üzere modernitenin getirdikleriyle bunalan, varoluş krizleri yaşayan ve buna karşı eylemsiz bir şekilde kalan birer aylak antikahraman olarak kurgulanırlar. Bu noktada Leman Hanım'ın kocası Davut Bey, arkadaşı Dünder Bey, damadı Galip Bey, yitik yaşamın birer ayrıksıları olarak dururken, romanın ilk bölümünde diğer karakterlerle aynı ağırlığa sahip olan ancak ikinci bölümü onun günlüklerinden takip ettiğimiz ve değişme sancularına şahit olduğumuz Muammer, eşi Ayla ve diğer yaşlılarının Dünder Bey'in ifadesiyle yüz yıllık bir çürümenin sonucu doğan bunalımlı birer antikahraman olarak aylaklığı tecrübe ettiklerini görürüz. Soylu bir ailenin çöküşüne şahitlik

ettiğimiz romanda, aylaklığın nasıl tanımlandığına ve Muammer üzerinden nasıl bir aylak antikahramanın ortaya çıkarıldığına bakılarak, antikahramanlığın Türk romanına nasıl yerleştiğine şahitlik edilebilir.

Hiçbir iş yapmadan sırf konuşarak yaşayan bu insanlar içerisinde Muammer, hem geçmişinden gelen sorunları hem yaşadıkları sıkıntının bilincinde olması hem de aylaklıktan bir türlü kendini kurtaramaması ile romandaki en göze çarpan kişi olur. Romanın ilk bölümündeki tanrısal anlatıcının ikinci bölümde yerini Muammer'e bırakması da, onun kendini üstten bir yönlendirme olmadan ifade etmesine imkân tanır. Muammer, Leman Hanım'ın küçük kızı Pakize'nin çocuğudur. Pakize, ilk temas kurduğu erkek olan, daha önce derviş ama o tanıdığı dans hocası yapan kör Aptullah'a âşık olur. Ancak annesi Leman Hanım, onunla evlenmesini istemez. Alelacele soylu olduğunu düşündüğü Galip Bey ile evlendirilir. Galip Bey'i hiçbir zaman sevmeyen Pakize, Muammer'e hamile kalıp doğum yaptıktan sonra intihar olup olmadığı belli olmayan bir şekilde lohusa yatağında ölür. Çocuğun kimden olduğu da Pakize'nin ölüm şekli gibi hiçbir zaman netlik kazanmaz. Muammer'in babasının kim olduğunu hiçbir zaman netleştirememesi, onun sorunlu bir bilinçdışına sahip olmasına sebep olur. Ayrıca 12 yaşına kadar hastalık ve kötü huylar kapar diye okula gönderilmeyen, konağa gelen özel hocalarla okutulan, bu yaştan sonra öğretmenlerin zorlamasıyla okula giden Muammer, burada alay edilen bir çocuk olur. Sonradan dâhil olduğu okulda, çocuklar onu aralarına almazlar. Diğer çocukların sahip olduğu oyuncaklara ya da oyun oynama zamanına sahip olmadan büyüyen Muammer, içine kapanık, kimseyle konuşmayan, sadece düşünen biri olarak yetişir. Kendisini bu şekilde yetiştiren anneannesi Leman Hanım'a karşı öfke duyan Muammer, lise çağında ve sonradan okuduğu hukuk fakültesindeyken onun verdiği kararlara sürekli isyan eden, onun hep karşısında duran biri olur. Okulu bitirip avukatlık mesleğini edindikten sonra kısa bir süre büro açmayı dener ama sonradan bundan vazgeçerek konaktaki aylakların arasına katılır.

Muammer, konaktaki yaşlı aylaklardan farklı olarak yaşadığı çağın varoluş bunalımlarını da duyan, yaşamayı saçma bulan ve ancak içki içerek yaşamaya

dayandığını söyleyen biridir. Bu durumunu da sürekli dile getirir: *“Yaşamak çekilmez bir şeydir derken, herkesin sandığı gibi, parasızlığı, hastalıkları, başarısızlıkları filan, anlatmak istemiyoruz biz. Yaşamının kendisi saçmadır, anlıyor musunuz, bizim bu dünyada neden bulunduğumuza hiçbir kandırıcı gerekçe gösterilemez.”* der.⁴⁰² Anlamsız bulduğu yaşamayı ancak içki içerek katlanabilir hâle getirdiğini, bundan dolayı içkiden vazgeçmenin saçma olduğunu düşünür: *“Ben içkisiz yaşamağa tahammül edemiyorum. Dünya çekilmez, katlanılmaz geliyor bana. Başım -ağrıyor, sınırlarım bozuluyor. Niçin işkence çekeyim? Madem bu yükü içkisiz taşıyamıyorum, içerim daha iyi.”* (s. 84) Mutluluk-mutsuzluk gibi meselelerin de olmadığını, evrenin insan için hiçbir özel anlam ifade etmediğini, eylemde bulunmanın hiçbir şeyi değiştirmeyeceğini, yaşamda her şeyin bir ve hiç olduğunu söyler. (s. 84-88) Eylemde bulunmanın gereksizliğine inanan Muammer, eyleme geçmeyerek tam bir antikahraman gibi davranır. Kendisini, eylemci biri olmadığını söyleyerek tanıtan (s. 129) Muammer, çalışmanın düşüncesiyle bile içi sıkılan biridir: *“çalışmak, her gün, her gün çalışmak da kolay mıydı? Yazıhaneden adliyeye, adliyeden yazıhaneye...”* (s. 191) Aksiyonda bulunmanın işe yaramayacağını düşündüğü için yaşamını konakta bir koltukta oturup düşünür görünerek geçirmenin aylaklığıyla yaşamaya “dayanır.”

Romanın ilk bölümünde karısı dâhil kimseyle çok fazla münasebette bulunmayan Muammer’in sıkıntısı günlükleriyle anlatıcı konumuna yükselince ikinci bölümde anlaşılır. Muammer içsel bir mücadele içindedir. Aylak olduğunun bilincinde olan ben-anlatıcı, C.’den farklı olarak bundan kurtulmak ister. Fakat “kahramanca” işler yaparak harekete geçmekle, en çok korktuğu şey olan eylemde bulunmak arasında kalır. Ya o ana kadar hep kaçındığı şekilde eyleme geçecek ve evdeki ağır hareketsizlikten kurtulacak ya da hiçbir eylemde bulunmayarak aylak bir antikahraman olarak yaşamını sürdürecektir. Karısı Ayla’nın arkadaşı Şükrü ile birlikte olduğuna dair imalarda bulunan hane halkına karşı ne yapacağını bilemediğini söylediğinde, ifade ettikleri arada kalmışlığını gözler önüne serer. Teyzesinin Ayla ile Şükrü’nün birlikte olduğunu söylemesi üzerine; *“Teyzemin attığı bu taş, acaba*

⁴⁰² Melih Cevdet Anday, *Aylaklar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977, s. 84.

Ayla'nın mı namusuna dokunur, yoksa benim namusuma mı? Bunların hepsini düşünmek lazım. Sadece düşünmek de yetmez, bir yargıya varmalı. Çok güç işler bunlar. Hem başlamak, hem de başlamamak istiyorum. Başlamaktan korkuyorum çünkü. Belli bir yargıya varsam ne olacak? Arkasından hemen bir eyleme geçmek, bir şeyler yapmak gerekecek. İşte korkum bundan. Eylem kadar korkutan bir şey yok beni” der. (s. 233) İki kutup arasında kalan Muammer, daha iyi bir dünya olmayacağına inandığı için harekete geçmeyi anlamsız bulurken, hane halkının yaşlılarına benzememek için eylemde bulunmak istemektedir. Ancak içinden eylemde bulunma isteği gelmemesi, arada kalarak eylemsiz bir şekilde hareketsizleşmesine sebep olur.

Muammer, harekete geçme isteğinin içinden gelmemesine karşın eylemde bulunmak için kendini zorlamaya karar verir. *“Davranışlarımın içimden gelmesini beklememeliyim, çünkü içim yok benim. Belki kimsenin yok. Herkes, yalan yanlış, daha iyi bir dünyanın ardına düşmüş, o dünya için, boşuna da olsa çırpınıyor; çalışıyor.”* (s. 243) diyerek bir sonuca varmayacağını da düşününce harekete geçmeye yeltenir. İlk olarak üstünde yük olarak gördüklerinden kurtulması gerektiğini düşünür: *“benim asıl istediğim özgür olmaktır. Karımdan ayrılmalıyım, bu evden ayrılmalıyım, geçmiş düşüncesinden ayrılmalıyım... Ondan sonra her şeyi yeni baştan yaratmalıyım.”* (s. 258) Yeni baştan yaratmaktan kastı aylıklıktan kurtulmak, sorumluluk hissetmek ve eyleme geçmektir. Özgür kaldıktan sonra *“Beni ancak bir eylem, bir atılış, bir kahramanlık kurtarabilirdi.”* (s. 267) diye düşünecek; artık eylemsizlikle harekete geçmek arasında harekete geçmek için adım atmaya girişecektir. Arkadaşından aldığı tabancayla birlikte harekete geçmeyi aklına koyan Muammer, o tabancayı hareket etmenin hatırlatıcısı olarak görmeye başlar. Onun gözünün önünde olması eylemsizlikle harekete geçme kararsızlığının içerisinde sürekli dönmesine sebep olur. Bu noktadaki bir iç konuşması, onun adeta antikahramanlığını ilan eder:

“Bu tabanca beni çok düşündürüyor; çünkü eyleme, harekete zorluyor hep. O orada durdukça bana rahat yok bu dünyada. Tembelliğimin, işe yaramazlığımın, pasifliğimin, korkaklığımın tanığı o. Ben onunla sanki bütün yaşama cevherimi, bütün irademi gözümün önünden kaldırıyorum. Ama belleğimin içinde simsiyah bir yeri var

onun, bana boyuna kendini hatırlatıyor, kullan beni kurtulursun diyor. Onu kullanmam, kendimi kullanmam demektir. Çünkü ben bugüne kadar bir eşya gibi bir kenarda kalmışım, kendimi işe yarar kılmamışım. Oysa işe yaramıyan bir tabanca... Tabanca değildir o. Ben de insan değilim. Bir hayal içinde yaşadım bugüne kadar. Herkes gibi, yani bizim evdekiler gibi. Bir hayal içinde... Sonra bir takını gürültüler oluyor, uyanıyoruz, şaşırıyoruz, rahatsız oluyoruz. En kötüsü, yaşamaktan soğuyoruz. Yaşamaktan soğumamak için tek çare, daha güzel bir dünya düşündürmektir. O dünyayı özlemek ve o dünya için savaşmaktır.” (s. 268-269)

Kendisini insan olarak görmeyen, bir eşya gibi kenarda kaldığını söyleyen ve yaşamaktan soğuduğuna inanan Muammer, bu hâliyle tam bir antikahramandır. Ancak yeni bir dünya özlemine kapıldığını söylemesi, şaşırtıcı görünse de bir sonraki cümlede bu söylediklerinin kendisine yakışmadığını ifade ederek anikahramanlığının altını çizmeye devam eder:

“Bu laflar yakışmıyor benim ağzıma. Gerçi kendimi tanımaya başladığımdan memnunum, ama bu kadarla kalırsam eskisinden gülünç olurum. Daha güzel bir dünya nasıl olur? Bunun üstüne hiçbir düşüncem yok. Hadi kendimden saklamıyayım, daha güzel bir dünya da istemiyorum ben. Böyle bir isteği daha da hayalcilik sayıyorum. İş olsun diye, beni heyecanlandırırsın, oyalasın diye daha güzel bir dünya istiyormuş gibi davranmak enayilik değil de nedir? Asıl iş, bu dünyayı sevebilmekte. Ben ne onu seviyorum, ne de daha güzelini istiyorum. Yalandan yapamam ya bunu.” (s. 269)

Yeni bir dünya özlemi olmadan eyleme geçemeyeceğini düşünen Muammer’in aylak olarak ölmek gibi bir niyeti de yoktur. Sözle de olsa aylaklığına isyan eder: *“Değişen yaşamla birlikte değişeceğim, uyacağım ona ve böylece de ölümsüzlüğü yakalıtacağım.” (s. 282)* Aşağılık duygusu altında ezildiğini söyleyen, “paylanmak” için dünyaya geldiğine inanan Muammer’in böyle bir isyanda bulunması, onun aylaklığının bilincinde olduğunu gösterir. İnsanlardan kaçıp yalnız kalarak bunu başaracağını düşünen Muammer, dünyanın insanla dolu olmasına lanet

eder. Ona göre o herkesten kaçtıkça insanlar etrafını sarıyor, sıkıştırıyor ve onu boğuyordur. (s. 304) Toplumla ve çevresiyle uyumsuzluğu, onun antikahramanlığını belirginleştirir.

Muammer, aylak bir antikahraman olmaktan kurtulmak için önce avukat bir arkadaşının yanında çalışmaya, sonra onunla birlikte üyesi olduğu partiye gitmeye başlar. Oradaki insanları gördükçe iyice şaşırır. Kendisini sorgulamaya girişir:

“Bende en ufak bir inanç bile yokken nasıl oluyordu da el alem inanç kumkuması haline gelebiliyordu? Nasıl oluyordu da, kendi işlerini unutacak kadar, başka insanların, başka çevrelerin dertlerine, sorunlarına eğilebiliyorlardı? Ben o güne kadar doğru dürüst hiç kimseyi sevmemiştim. Kendimi de sevmemiştim. Oysa bir yığın insan «memleket, memleket» diye bağıırıyordu. Kendilerini düşünmüyorlar, memleketi düşünüyorlardı. Bu eğitimi, bu erdemi nerden edinmişlerdir? Ben başka bir yurdun insanı değilim ki, onlar gibi burada büyümüşüm, buranın okullarında okumuştum...” (s. 326-327)

Bu şaşkınlıktan sonra avukatlıkta başarı kazanmaya, partide sürekli konuşmalar yapmaya başlar. Kendisini önemli hisseder. Aylaklıktan sıyrıldıkça kahramanca bir tavır takınır. Fakat bu durum çok uzun sürmez. Etrafındaki insanların, kendisinin şevkiyle dalga geçmeye başladığını görür. Bir hiçken, her şey olmaya yeltenmiştir. O zamana kadar karışmadığı yaşamı bütünüyle kucaklamaya girişmiş, sahneye geç kalmış bir iştahla her şeye atılmıştır: *“Ben bir hiçken bir varlık kazanmaya çalışırım. Hayatın içine girmek için uğraşırım. Bu yüzden de: gösterdiğim çaba göze batıyor. Büyük rol bekliyen küçük bir aktör gibiyim; bana verilmeyen ve belki de verilmeyecek olan büyük rollere kendi kendime, canla başla hazırlanıyorum. Eski oyuncular ise, bunu öğrenmişler, oyna bakalım Hamlet'i diyorlar bana, yakında sahneye çıkacaksın. Ben de oynuyorum, onlara beğendirmeye çalışıyorum. Güliyorlar kıs kıs, hevesimle, aşkımla, çabamla alay ediyorlar.”* (s. 355) Bu durum, Muammer’in aylak bir antikahraman olmaktan kurtulamayacağı gerçeğiyle

yüzleşmesine yardımcı olur. Aylaklıktan kurtulmak istemiş, eyleme geçmiş ama dönüp dolaşıp başladığı noktaya gelmiştir. Aynı sıkıntıyla, insanların arasına karışamamanın üzüntüsüyle baş başa kalmıştır: “*Yeni bir umutsuzluk dalgası. Ve artık bunun altından kalkamayacağım. Yazıhaneyi bıraktım. partiden de istifa ettim. Benim içimde hiç bir inanç yok. Hiç bir sevgi yok. İnsanları da, memleketimi de sevmiyorum. Şu son yıl içinde ne yaptımsa hepsi zoraki idi. Kendimi oyaladım, aldattım, fakat müthiş gerçek ağır bastı sonunda. Bir yanımla övünebilirim: Yalancılıktan inanıyor, yalancılıktan seviyor gibi yapamam ben.*” (s. 360) Kendini avutmaya çalışsa da acı gerçekle yüzleşir: “*Ben bir süprüntüyüm, atılmam lazım bir yana. Suçlu kim? Onu da bilmiyorum.*” (s. 361)

Görüldüğü üzere Muammer, geçmiş, yaşadığı çevre ve kişiliğiyle birlikte bilinçli bir aylaklık yaşar. Ancak C.’den farklı olarak bu aylaklıktan kurtulmak için eyleme geçer. Çünkü o, aylaklığı başlarda bilinçli olarak seçmemiş, aylaklığın içine doğmuştur. Zamanla bunun bilincine varıp kurtulmak ister, fakat yaşadığı varoluş kaygıları onun diğer insanların arasına karışmasını engeller. Bunu ne kadar istese de sonunda eylemsiz ve aylak bir antikahraman olarak kalmaktan kurtulamaz.

Erhan Bener’in 1956 yılında ilk cildini *Gordium* adıyla yayımladığı, ancak sonra yeniden yazılmış sayılacak kadar düzeltme yaptıktan sonra 1977’de *Yalnızlar* ismiyle tekrar basılan romanında yer alan Nevzat ve Necati isimli karakterler, aylak antikahramanlar olarak sayılabilirler. Her ne kadar ikisi de meslek sahibi olsa da; işleri, isimlerinin yanında durmaktan öteye geçmez, hayatlarını sıkıntılı bir sarhoşluk içerisinde, bir kapana kısılmış gibi yaşarlar. Roman, Edremit’e askerdeyken sürgün edilen Doktor Nevzat, öğretmen Necati ve kendileri gibi bir şekilde bu küçük kente gelen ancak etrafa uyum sağlayamayanların başından geçenleri anlatır. Anlatı, bir türlü normal hayata uyum sağlayamayan bu karakterlerin, kendilerini içkiye ve büyük bir boşluğa bırakışlarının, bundan kurtulup yaşama karışmak için çabalamalarının ama her seferinde başarısız olmalarının boğuntularına odaklanır. Bu karakterlerden Doktor Nevzat’ın, doktorluk yapmadan aylakça bir arayış içinde olması, yaşamı algılayışı, yalnızlığı duyan, güçsüz, eyleme geçmekten korkan kişiliği ve içinde yaşadığı kente

bakışı onun aylak bir antikahraman olarak görülmesini sağlar. Benzer şekilde Fransızca öğretmeni olan Necati de öfkeli, acımasız ve büyüklenen kişiliği, toplumu, kenti ve yaşamı algılayışıyla hiçbir şey yapmadan aylakça kendini içkiye vermesiyle romandaki diğer bir aylak antikahraman olarak karşımıza çıkar.

Doktor Nevzat, solcu diye bilinen gazete ve dergiler okuyup, “anlamsız olduğunu bildiği halde” Tanrı’nın varlığını tartıştığı için adı solcuya çıkmış, komutanının “insafıyla” sadece Edremit’e sürülmekle cezalandırılmış bir askerdir.⁴⁰³ Nevzat, burada kendisi gibi başka yerlerden başka sebeplerle Edremit’e yolu düşen, bireysel bunalımlar yaşayan, büyük kentte yaşadktan sonra buraya gelmiş, bu yüzden taşrada yaşamının sıkıntısını duyan arkadaşlar edinir. Onlarla birlikte bir çemberin içerisinde dış dünyayla bağlarını kopararak yaşamı tüketmeye başlar: *“Korkunç, bir çemberdi onları boğan. Hepsi bir büyük kentten çıkıp gelmişlerdi buraya. Çevreleriyle uyum kuramamışlardı. Kendi dar dostluk çemberleri içinde, birbirine benzer sıkıntılarını karşılıklı aynalar gibi birbirlerine baka baka çoğaltarak, ne yapacaklarını bilememenin umutsuzluğu içinde, eriyip gittiklerini duyuyorlardı. Arada içlerinden biri, çılglık çılgılığına kendini dışına atmaya çalışıyordu bu çemberin, ama ötekiler, hep birden eteğine sarılıyorlardı. Hepsini boğan aynı sıkıntıydı.”* (s. 11) Doktor Nevzat ve aynı çemberin içinde olduğunu düşündüğü arkadaşları Necati, Galip, Şevket ve bir araya gelip sürekli içki içtikleri dükkânın sahibi Terzi Nuri için kendileri dışındaki hayat yok hükmündedir. Bununla birlikte niçin yaşadıklarını, amaçlarının ne olduğunu bilememenin bunalımını hissederler:

“Kendilerinden ötede, dışarda ve somut başka şeyler, başka gerçekler olduğunu belli belirsiz duyar gibi olsalar bile, bu o kadar puslu, o kadar işlenmemiş bir duyguydu ki, niçin yaşadıkları, daha doğrusu yaşamın değeri, niçin yaşamak zorunda bırakıldıkları sorununa aradıkları yanıtla bu başka şeyler, başka gerçekler arasında bir ilişki kurma olanakları yoktu. Gerçekte, bu sorulan sordukları, bu sorulara somut birtakım yanıtlar aradıkları da doğru değildi, tam anlamıyla. Ama,

⁴⁰³ Erhan Bener, *Yalnızlar*, 4. bs., Ümit Yayınları, Ankara 1995, s. 18.

bunalımlarının kökeninde bu soruların, bu bulunmamış yanıtlarını var olduğunu şimdi daha iyi hissediyordu Doktor Nevzat.” (s. 11-12)

Niçin yaşadıklarını bilmeden, taşranın sıkıntısına içerek dayanmaya çalışan bu insanlar için bütün dünyayı sarsan savaşların da önemi yoktur. Doktor Nevzat ve arkadaşları, savaşın en çetin günlerinde askerdeyken bile aylakça yaşamaktan vazgeçmemişlerdir. Yaşamı tüketmek olarak tanımlanabilecek bir hızda, zevk almaya çalışarak yaşama tutunmayı denemişlerdir. Romanda da bu durum açıkça ifade edilir: *“Savaş bitmek üzereydi ama, çevresinde kan ve ateş saçmış bir canavarın can havliyle çırpınışı gibi, Türkiye’yi de sarmasını her an bekleyerek; elinde az sonra geçerliliği kaldırılacak bir yığın eski para kalmış bir tefeci şaşkınlığı içinde, günlerini en akıl almaz hovardalıklarla harcıyorlardı. Acılara ve ölümlere aldırış etmeden, dolu dolu yaşamak için çırpınır gibiydiler. Bu acelecilik içinde, koşarcasına yaşanan aşkların acımsı tadından başka bir şey kalmamıştı belleklerinde.”* (s. 20) Bu hayatın sürdürülebilir olmaması ve yaşama nedeni sunmaması sebebiyle yavaş yavaş çırpınışlarını bırakıp aylaklıklarını Terzi Nuri’nin dükkanında sürekli içerek devam ettirirler. Ancak sürekli kendilerince bu aylaklık hâlimden kurtulmak için adım atmaya çalışırlar. Doktor Nevzat, önce kurtarıcı olarak gördüğü, genç ve tecrübesiz bir kızla evlenir, ancak umduğu kurtuluşa kavuşamaz. Bunun üzerine kendisine daha çok benzeyen, hastalığına rağmen içki içmekten vazgeçmeyen, hatta son zamanlarında daha çok içerek kendini bile bile ölüme sürükleyen arkadaşı Galip’in dul kalan karısı Nermin’le yasak aşk yaşar. Ancak bir türlü bunalımından kurtulamaz.

Nevzat da diğer antikahramanlar gibi tutamak bulamamanın sıkıntısını yaşar. Yaşamı boyunca bir çıkış yolu arayan ancak çözümü bulamayan biri olarak gösterilen Nevzat’ı, âşık olduğu Nermin de bu şekilde tanımlar. Arayan bir insan olduğunu, lakin bu arayışın bir insanla birlikte olmakla çözülemeyeceğini söyler: *“Siz, arayan bir insansınız Nevzat Bey’ demişti Nermin [...] ‘Uğraşmadan, hak etmeden mutluluk istemek sizin yaratılışınıza göre bir şey değil. Sizin gibi arayan bir insanın aradığı tek bir şey olabilir. Bütün arayanlar için ortak bir şey. Bu, bir kadınla ya da bir erkekle ulaşılabilecek bir huzur olabilir mi? Sanmam. Sizin yine gerçek gönül rahatlığını*

aramayı sürdüreceğinize inanıyorum.” (s. 20) Gerçekten de Nevzat yaşamak için bir dayanak aramaktadır. Onun arayışı ya da çözüm olarak gördüğü şeyden istediğini alamayınca kaçıışı, hep bu yüzdendir. Her denemesinde yanılan, aradığını bir türlü bulamayan, kaçmanın da fayda sağlamadığını düşünen Nevzat, sonunda aramaktan vazgeçer, her şeyi değiştirecek büyük bir yıkıntıdan medet ummaya başlar: *“Nereye gidebilirdi? Gitmek neyi değiştirirdi? Ha burdakiler, ha başka yerdekiler... Onlarla bir arada yaşamaya hükümlüydü. Daha doğuştan. Ama, uyuşmaya, sinmeye de dayanısı kalmamıştı artık. Bütün bu insanları, bu yaşamı kökünden sarsacak bir şeyler olsaydı. Kendi yıkımı pahasına bile olsa, bu gidişi düzeltecek, bu düzeni değiştirecek bir sarsıntı. Bir deprem. Bir göktaşı...”* (s. 145) Beklediği yıkım da bir türlü gerçekleşmeyen Nevzat’ın yaşama neden bulma umudu yok olur.

Yaşamak için bir neden bulmaya çalışan Nevzat’ın kişiliği de aylakça yaşamakla birlikte onun bir antikahraman olarak görülmesini sağlar. Güçsüz, yalnız, eylemsiz ve harekete geçmekten korkan biri olan Nevzat, bu hâliyle tam bir antikahramandır. Yaşama neden bulmak gibi büyük bir hedefi olmasına rağmen güçsüzlüğü ve eylemsizliğiyle daha baştan başarısız olmaya yazgılıdır. *“Bütün kargaşa”,* acısında yalnız olduğunu söyleyen, *“anlaşılmamaya hükümlü”* Nevzat’ın içindedir. (s. 370) İçindeki bütün fırtınalara rağmen yaşamın önüne çıkardıkları karşısında dayanma gücü olmayan Nevzat’ın *“olaylara yüreğinin istediği yöne verecek gücü yoktu, olmamıştı.”* (s. 20) Nevzat, yaşam karşısında o kadar güçsüzdür ki *“yaşamın onu sürükleyip götürdüğü akıntının dışına çıkmak için herhangi bir girişimde bulunamayacak kadar zayıf olduğunu biliyor”*dur. (s. 38). Güçsüzlüğünün farkında olan Nevzat’ın bu bilinçlilik hâli de onun antikahramanlığının göstergelerindendir. Nermin’le konuşurken kendisini *“Korkağın, çürüğün biriyim”* diye tanımlaması bu bilinçlilik durumunu ortaya koyar. (s. 222)

Yok olmaya bile razıyken kendisini akıntının dışına atamayacak kadar güçsüz hisseden Nevzat, her şeyi akışa bırakmanın dışında bir harekette bulunamayan, eyleme geçmektense kendisine dayatılanın karşısında sinen biridir. Anlatıcı, bu ruh hâlini onun kişiliğinin özeti olarak görür:

“Bir şeyi bilmek başka, içinden duymak başka şeydi. İstemek, istememek sorunu. Daha doğrusu, kesin bir karar verip verememek. Verilen kararı yerine getirip getirememek. Sorunların çözümünü hep geriye bırakmak. Savsaklamak. Bütün düğümlerin bir gün kendiliğinden çözülebileceğini umarak, beklemek. Belki onun bütün davranışlarının, bütün yaşam felsefesinin özetiydi bu. Hiçbir koşulu yaratmaya uğraşmadan, olayların kendiliğinden, kendi istediği yönde gelişmesini beklemek, istediği olmayınca da, başkaldırmamak, küsmek, çocuklar gibi...” (s. 25)

Hiçbir şeye dokunmadan her şeyin değişmesini isteyen Nevzat’ın ruh hâli, onun içinde yaşadığı kargaşayı gözler önüne serer. En ufak bürokratik işlerle bile uğraşmak zorunda kalınca yaşadığı sıkıntı, yaşama neden bulmak gibi yüce bir hedefi isteyen birinden beklenmeyecek kadar basit sorunlar olsa da bunlar, Nevzat’ın uykusuz kalmasına yeter. Nermin bu durumu doğrudan söyler: *“Nevzat’ın bir karar almak zorunda kaldığı zaman ne kadar sıkıldığını bilirdi. Bir devlet dairesine işi düşse, uyku girmezdi gözüne. Tanıklık etmekten, vergi yatırmak için vergi dairesine gitmekten, oturma belgesi ya da iyihal kâğıdı almak için muhtara başvurmaktan çekinirdi.” (s. 48)* Nevzat’ın bütün yaşamı, bu şekilde, bir şey yapmamaya çalışarak geçmiştir. Çocukken kendisinden ciddi hiçbir şey beklenmeyen, babasının okuyacağına inanmadığı biri olan Nevzat, nasıl doktor olduğunu kendisi de bilemez. O kadar sene okumaya dayanması ve mezun olmayı başarması onun da anlam veremediği bir durumdur. Belki başka bir fırsat olsa okulu bırakacağını düşünür, ama bu fırsatı bulamayınca okulu bitirir. Öğrenci olaylarına karışması ve solcu olarak görülmesi de hep başkalarının sürüklemesiyle olur. Hiçbir zaman karar alacak kadar güçlü olmayan Nevzat, akıntının gidişatına sürüklenerek yaşar. (s. 101) Karar almaktan korkması, kendisini “ortayolcu” olarak tanımlaması ve eyleme geçme gücünü bir türlü kendinde bulamaması, onun aylakça bir sürüklenişte kalmasına sebep olmuştur.

Toplumla ve yaşadığı kentle zorunlu haller dışında bir bağı olmayan, içindeki sıkıntıda onların da payı olduğuna inanan Nevzat’ın diğer insanlara ve taşraya bakışı da onun diğer antikahramanlarla benzer bir noktada olduğunu belli eder. Hatta bir

dönem, bütün sorunun bu kentten kaynaklandığını ve çözümün de onu “kısıvrak bağlayan”, “iç içe yaşamak zorunda kaldığı meraklı insan yığınında” kendisi kurtarabilmek olduğunu düşünür. (s. 197) Sürgüne geldikten sonra çevresindekilerin ondan “bir hastalık” bulaşır endişesiyle uzaklaşması, onun herkese öfkeyle bakmasına sebep olmuştur. Aylakça zevklerle yaşamdan kopmasının bir sebebi de budur. Toplum, onu dışlamış, yabancılaştırmıştır. Yan yana yaşamaktan başka bir değer taşımayan bağlarıyla bu kentteki insanların, çıkarları dışında hiçbir yüce karşılıkları yoktur. (s. 263-264) Onların yerli halkla ortaklığı, “*Tarzan filmlerindeki beyaz ekvator şapkalı kısa pantolonlu sömürgeci beyazlar*” arasındaki benzerlik kadardır. (s. 263) Buranın yerel halkı, diğer uyumlu insanlar gibi düzenin akışına gönüllü olarak kendilerini bırakan, çevrelerini merakla gözlemleyen, çıkarıcı “çürük yaratıklardır.” (s. 354) Kendi çıkarlarından başkasını düşünmeyen, düzenin akıntısında kendi yolunu yapan bu insanlardan biri olan kayınbiraderine duyduğu öfke, aslında onun diğerlerine karşı tavrını ortaya koyacak kadar güçlüdür: “*‘Hele kayınbiraderim olacak herif... O benden daha mı mutludur? Ne halt eder akşam olunca? Namaz mı kılar? Tanrı'dan mı yardım bekler? İçmez de. Okumaz da. Sinemaya bile gitmez. Kimseyi sevmez. Çocuklarını bile sevmez. Yine de yaşıyor. Şaşılacak şey. Canı sıkılmaz nu hiç? Ağlamak istemez mi? Felâket. Öldürmeli böyle herifleri. Toplayıp gaz odalarına kapamalı. İşkence edip bir ışık yanmasını sağlamalı donuk bakışlarında...’*” (s. 411) Nevzat, bütün öfkesine rağmen hiç kimseye bir şey yapmaz, eylemsiz kişiliğinin sonucu olarak sadece düşünür.

Nevzat, toplumla birlikte suçlu gördüğü kente de öfke duyar. Buraya “çakılıkalmış”, varlıklarını ezen bu kent, onları “köşeye sıkıştırmıştır.” Nevzat’a göre bu düzende bir yanlışlık vardır: “*‘Belki de bu küçük kent yapıyor bizi böyle’ diye düşünüyordu Nevzat. ‘Hep aynı çemberin içindeyiz. Sıkılıyorz. Ne halt edeceğimizi bilemiyoruz. Bu böyle. Ama neden bu böyle?’*” (s. 417) Nevzat, neden böyle olduğunu çözemeden, çözmek için hiçbir girişimde bulunmadan, sadece düşünerek bunalmayı seçer. Ona göre “*Bir eksiklik vardı bu dünyada. Bu dünyanın gidişinde bir yanlışlık vardı, kim bulup çıkarabilecekti bunu ortaya?’*” (s. 418) Kendisinin bunu bulup

çıkarmak gücü olmadığı için bu farkındalık da diğerleri gibi sadece düşüncesinde kalır.

Romanda Nevzat gibi aylakça yaşayan, öfkeli kişiliğiyle herkese nefretini kusan bir diğer karakter ise Necati'dir. Fransızca öğretmeni olan ancak işe sarhoş gidip, öğrencilerini baştan çıkarmaya çalıştığı için kolluk kuvvetleri tarafından sürekli gözetim altında tutulan Necati de Nevzat gibi mesleğini yapmaktan ziyade, onu bir sıfat olarak adının yanında taşır. Hayatta sürekli bir başkaldırı bekleyen ama kendisi buna niyetlenmeyen, kişiliğini güçlü ve diğerlerinden üstün olarak gören, her şeye karşı büyük bir öfke besleyen ve kimseye acımamayı şiar edinmiş biri olan Necati, bu yönleriyle en az Nevzat kadar antikahramandır. Hayata bir türlü tutunamamış olan Necati'nin kendisinde olduğuna inandığı güçlülüğün altının boş çıktığını fark ettiğinde çözümü ölümden görmesi, onun Nevzat'tan daha ileri giden bir karakter olduğunu gösterir.

Necati kişiliğinin Nevzat'ın tam zıddı olduğunu düşünür. Nevzat, güçsüz olduğunun ne kadar bilincindeyse, Necati de kendisini o kadar güçlü görür. Bu yüzden “[t]ek inandığı insan kendisiydi onun. Tek önem verdiği kendi gücüydü. Kimsenin baş eğdiremeyeceğini düşündüğü, o eşsiz gücü” (s. 333-334) Yazılı-yazısız hiçbir kuralın, yasanın ya da törenin ciddiliğine inanmayan, komünist olarak görüldüğünde nefret ettiği “bir yığın budala için”, kendisini kalıplara dökerek bir insan olmadığını söyleyen Necati, bu yönüyle kendi gücüne hayran olan ama başka hiçbir şeyi önemsemeyen bir antikahramandır. Dünyanın kölelere ya da güçsüzlere göre değil, efendilere ya da güçlülere göre olduğunu, kendisinin de gücüyle bir efendi olduğunu söyleyen Necati, kendisini yıkmak için bir dev gücüne ihtiyaç duyacaklarını söyler. (s. 427-428) Ancak romanın sonuna doğru, içki içip, sarhoş oldukları dükkânın sahibi Terzi Nuri'nin üvey oğlu Dilsiz Musa'dan dayak yiyince tahmin ettiği kadar güçlü olmadığını ayırdına varır. Bu zayıflık anı, bütün kişiliğini üzerine inşa ettiği gücün aslında sınıracak bir durumla karşılaşmadığı için var olduğunu ortaya koyar. Bunu fark eden Necati'nin yaşadığı yıkım dikkate değerdir: “Şimdi her şey o kadar çiğ ve pis bir aydınlık içinde, o kadar belirgin bir biçimde çıkmıştı ki ortaya. Rezilce bir yenilişti bu. Göğsü

tıkanıyordu. Gözlerinden yaşlar boşandığının farkında değildi. ‘Buna layık değildim’, demek istedi. Bu kadar açık, bu kadar koyu bir yenilgi düşünmemiști hiçbir zaman, kendisi için. Böylesine ezilmiş, böylesine alçaltılmış, zayıflığı âdeta simgelenmiş bir gövdeydi işte sürüklediği.” (s. 441) Bu fark ediş sonucunda intihara teşebbüs eden Necati, zayıflara göre olmadığını düşündüğü dünyada güçlü bir şekilde yaşayamayacaksa ölmeyi tercih etmiştir.

Necati büyüklenen tavrıyla, kimseyi sevmeyen, kendi gücüne inanan, bir başkaldırı bekleyen kişiliğine rağmen, kendisini tamamıyla gerçekleştirememiştir. Kim olduğunu tanımlarken kullandığı tabirler, onun iyiyle kötü arasında kalan bir antikahraman olduğunu gösterir. Nevzat’ın ona, içinde meleklerle şeytanın bir arada olduğunu söylemesiyle kendini tanımlamaya giriştiğinde söyledikleri bu noktada önemlidir:

“‘Senin içinde meleklerle şeytanlar kol geziyorlar, bir arada’, demiști bir gün Nevzat. Anlamadığı sorunları böyle ilkel çözümlemelere indirgemekte üstüne yoktu onun. iyi insan, kötü insan, melek, şeytan, bütün bunlar, kafacıklarını yormak istemeyenlerin bel bağladıkları simgelerden başka bir şey değildi. Oysa, ne melekti, ne de şeytan.

‘Peki neyim ben?’ dedi.

Bir gün iyi, bir gün kötü. Ya da, ne olduğuna karar verememiş, ne yapacağına karar verememiş, ne için yaşadığına, yaşayıp yaşamaması gerektiğine karar verememiş biri.” (s. 342)

Kendisini tanımlamakta zorlanan Necati, içinde yaşadığı kenti ve insanları ise öfkeyle kalıba dökmekten geri durmaz. Ona göre kent sıkılmasına yol açar. Yaşanılan dünya da hiçbir güzel şeyin olmadığı bir yerdir: *“Kokusu burun direklerini kırıyordu bu dünyanın. Her şey pis. Her şey yapışkan. Çıkar düzmeceleri. Kolay zevkler. Baştan başa yalan, düzen dolu bir dünya. Dostluk, arkadaşlık, sevgi diye, mezbelenin önüne yaldızlı bir tahta perde çekmişler; ya kokusu?” (s. 129) Dünyanın kötü kokusunu*

duyduğunun söyleyen Necati, insanları da akrep gibi görür. Onlara duyduğu öfkesi Nevzat'inkine benzer: *“Kızgın akreplerden farkı yoktu insanların. Ateşten bir çember içine alacaktın onları, bırakacaktın, kendi kendilerini sokup öldürsünler.”* (s. 283). Sıradan insanları bu kadar öfkeyle gören Necati, kendisinin bu insanlardan farklı olduğunun bilincindedir. Gelecekte evlenip çocuk yapmaktan bahsederken, bu özelliklerin karşıtı olduğuna inandığı sıradan insanlarda olduğunu kendisine hatırlatır: *“Bir gün evlenir, çoluk çocuğa karışır, evine bağlı, mutlu bir aile babası olursa, şaşmazdı buna. Belki de dine verirdi kendisini. Beş vakit namaz kılar, oruç tutar, sadaka verir. Bütün bunlar, kendisinin karşıtı saydığı bir insanın nitelikleri miydi ki? Normal bir insan yani.”* (s. 333) Romanın başka bir yerinde de diğer insanları kusurlu yaratılmış olarak aşağılarken kendisinin onlardan olmadığını bildiğini gösterir:

“‘İnsanları yaratırken Tanrı herhalde dalga geçiyormuş,’ dedi. ‘Bu kadar kusurlu bir nesne yaratması başka türlü bağışlanmaz...’ Gülümsemeye çalıştı. İnsanlar. Karanlık bir kutuda, belli sonuçtan kurtulmaları olasılığı varmış gibi, kör dönüşü içinde, birbirlerini ite kaka, yürümeye çalışan insanlar...

Gözleri bağlı bir insan, durmadan yürürse, hep bir çemberin çevresinde dolaşır durur. Ayağı sürçüp düşünceye kadar.

‘Ama ben görüyorum,’ diyordu Necati. ‘Gözlerim bağlı değil benim. Güçlüyüm ben ve daha yenilmedim, Zayıfların Allah belasını versin.’” (s. 434)

Aslında Necati'nin de Nevzat'ın da diğerlerinden farklı olması ve bunun bilincinde birer antikahraman olmaları, bizim burada keşfedilmiş lanet olarak kavramsallaştırmaya çalıştığımız, bilincin ve bilinçdışının bir türlü rahat bırakmadığı yeni ruh hâlinin bir türlü dizginlenemeyen konumudur. Düşünmekten kurtulunamaması, bilinçdışının bir lanet gibi bireyin üzerine çökmesinin bireyleri eylemsizleştirmesi, toplumsal ve yaşanan kentin açmazlarının da buna eklenmesi ve savaş, kıtlık gibi özel durumların yaşanması, bu romandaki kahramanların da aylıklık yapan birer antikahraman olmasına sebep olmuştur. Nevzat, *“‘İnsan aklının tutsağı olduğu sürece, dünyada yaşanmaya, sahip olmaya değer pek az şey bulabilir’”*. (s. 156) derken ve bu sebeple aklını uyuşturmak için içkiye yönelirken bu gerçeğin

farkında gibidir. Benzer şekilde Necati, “akılları olmasaydı insanlar daha mutlu olurlardı” (s. 249) diyerek benzer bir bilince sahip olduğunu hissettirir. Nevzat’ın “Bana ne oluyor, bilmiyorum, ama, beynim eğer böylesine deli gibi çalışmasını sürdürürse, dayanmam ben” (s. 266) dediğinde ya da Necati’nin “Şakaklarını yumruklamak, beynini sarsmak geliyordu içinden, ya da uyumak, uyur gibi kalmak, düşünmemek.” (s. 335) şeklindeki yakınmasında benzer bir lanetin etkisi vardır. Düşünmenin hiç durmadan devam eden uğultusuyla mücadele eden antikahramanların akıldan azade bir dünya özlemi de boşunadır. Nevzat’ın bu konudaki düşüncelerinin geldiği nokta, bir çıkmazdan başka bir şey değildir:

“Ellerini yüzüne kapayarak, başının ağrısını, yorgunluğunu unutarak, kendine göre güzel bir dünya kurmaya çalıştı. Nasıl bir dünya olacaktı bu? İnsanlar nasıl olup da sıkılmayabileceklerdi? Galiba bütün bozukluk, insanın düşleriyle gerçeklikler arasında bir denge kuramamasından ileri geliyordu. Gövdesi, aşılma bir çekim gücüyle bağlanmıştı toprağa. Düşüncesi havalarda geziyordu. Nasıl ki, yemek yerken düşünmüyordu insan, çalışırken düşünmüyordu, başı ağrırken düşünmüyordu... Öyleyse ikisinden birinin yeri yoktu kuracağı dünyada. Ya düşünmeyecekti insanlar, ya da yemeyecek, çalışmayacak, başlan ağrımayacaktı. Ya kediler köpekler gibi, yalnız yemek, içmek ve çiftleşmek özgürlüğü olmalıydı, ya da yalnız düşünmeye izin verilmeliydi. Ama böyle bir dünyada yaşamak olanaksızdı. Başka bir yol bulmalıydı.” (s. 418)

Ancak roman boyunca böyle bir yol bulunamadığını, iki kutup arasında bireylerin gidip gelmekten başka bir şey yapamayarak aylak birer antikahraman olmanın ötesine geçemezler.

Örneklerde görüldüğü üzere aylak antikahramanlar, moderniteye karşı duruşun en bariz örnekleridir. Modernitenin burjuvaziyle birlikte kutsallaştırdığı çalışma azmini yok sayan aylaklar, sistemin çarkına girmeyi reddederek antikahramanlaşırlar. Örneklerde vurgulandığı gibi topluma yabancılaşmaları,

yaşadıkları kentin yeraltı sayılabilecek sokaklarını hiçbir yere ulaşmayı amaç edinmeden gezmeleri ya da kenti sıkıntılarının sebebi olarak görmeleri, durumlarının bilincinde olmaları, zihinlerindeki düşüncelerle boğuşmaları, çağın getirdiği sıkıntıları ilk elden deneyimlemeleri de onların gerçek birer antikahraman olduğunu gösterir.

4.2.4. Sevgiyi Arayan Antikahramanlar

Modernitenin getirdikleriyle başa çıkmaya çalışan ancak bunu bir türlü beceremeyen antikahramanların bir bölümü de çözümü aşta arar. Dünyaya karşı dirençle korudukları bir tavırları olmayan antikahramanların, sevdadan sevdaya sürüklenerek bilinçdışına attıkları sorunlarını hafifletmeye çalışmaları, ancak bunda başarısız olmaları onların kaybedenler olarak kalmalarına sebep olmaktadır. Servet-i Fünun dönemindeki romantik öncüllerini hatırlatan ama daha bilinçli olan bu antikahramanlar, zihinlerini sevdıyla meşgul ederek rahatlatmaya çalışmaları her seferinde başarısız olur. Keşfedilmiş lanet olarak üstlerinde duran bilinçlerinin içerisinde hapsediklerini anlayana kadar sürdürdükleri bu oyun, onları sevdıyla ön plana çıkan antikahramanlar olarak görmemizi sağlar.

Sevdaalı antikahramanlara ilk örnek, 1969 yılında Türkçede ilk defa yayımlanan Erhan Bener'in *Baharla Gelen* romanının başkahramanıdır. Roman İstanbul'da bir bankada müdür yardımcısı olarak çalışan yirmili yaşlarının ortalarındaki Reha'nın iâşe subayı olarak Doğu'da askere gitmesi ve burada geçmişi hatırlayarak zihinsel acılar çekmesini anlatır. Askerdeyken düşündüğü üç kadın, onun sevgiyi çözüm olarak gördüğünü yansıtır. Bu kadınlar, iş yerinden sevgilisi Baria, çocukluk aşkı Halide ve evleneceği kız olarak gördüğü teyzesinin kızı Betül'dür. Onların arasında sevgiyi arayan Reha'nın bilincinin bir türlü durmadan işlemesi, onu askerlik günlerinde derinden hissettiği yalnızlığı, korkaklığı, sıradan olma endişesi, diğerleriyle ilişkisi ve tanrılık hissiyle birlikte bilinçdışına attıklarının sürekli onu rahatsız ederek bilincini keşfedilmiş bir lanete dönüştürmesi, onun kadar bir antikahraman olduğunu gösterir.

Reha, çocukluğundan itibaren sevgiyi arar. Küçükken “[g]eceleri ders çalışırken, gözlerim dalar, buğulu, pervazları karla çevrili pencelerin gerisinde, birdenbire kapıları açılıverecek, apaydın, bambaşka bir yaşam düşünürdüm. Bu dünyada yalnız sevgiye, yalnız şefkate yer bulunacaktı. Babalar çocuklarını gizlice öpmeyeceklerdi. Anneler, masallardaki nineler gibi çocuklarının başı ucunda, geçmiş ve gelecek günlerin en tatlı öykülerini anlatacaklardı, geceler boyunca...”⁴⁰⁴ der. Çocukken ebeveyn sevgisini isteyen Reha, büyüünce bu sefer bir kadının yanı başında olduğu hayallerle sevgiyi arar: “Bir gün ben de, gönlümün dilediği gibi yaşayabilecek miyim?” diye kendine sorduktan sonra, “gönlünün dilediğini” açıklar: “Deniz kenarında, tek katlı, küçük bir ev. Sonra bir kadın. Güzel bir kadın. Gel dediğim zaman gelecek, git dediğim zaman gidecek.” (s. 69-70) Ancak bu isteğine ulaşamaz. Kadınlarla genelevde başlayan, daha sonra başarısız bir deneyim yaşadığı okul arkadaşı Ester’i anan Reha, Baria, Halide ve askerdeyken para karşılığı birlikte olduğu Cavidan Hanım’la bu hayaline kavuşamamıştır. En çok bunun azabını çeker. Reha bu acının bilincindedir: “Hep tek kalmanın, acılı bir anadan başka yakını olmamanın üzüntüsünü duydum bu yaşa kadar. Âşık olmak istedim, olamadım, candan bir arkadaş bile edinemedim.” (s. 133) Durumun üzüntüsünü yaşayan Reha, “Ne olursa olsun, bir sevgilisi olması ne güzel şey insanın... Diri, canlı, ateşli bir kadın. Bana böylesi gerekti, biliyorum.” der. (s. 161) Bilinçdışının bir lanete dönüşmesinin, kendisini düşüncelerden kurtaramamasının sebebi olarak da bunu görür: “Bütün bu çelişmelerin ortasında, gerçekte, sadece –duru, tutkusuz, sessiz- bir sevgidir gereksindiğim. Çılgınca, coşkunca yaşanan sevgilerden korkuyorum. Ama farkındayım da aradığım sevginin imkânsızlığının. Beni zaman zaman uydurma çılgınlıklara sürükleyen, insanlardan uzaklaştıran hayal kırıklıklarımın, umutsuzluklarımın nedeni bu...” (s. 160) Aradığı sevgiyi bulmasının mümkün olmadığını söyleyen, çocukken annesiyle babasının; büyüünce de bir kadının sevgisi için çabalayan ama buna ulaşamayan, ulaşamamanın azabını çeken Reha’nın zihninin

⁴⁰⁴ Erhan Bener, *Baharla Gelen*, 6. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 52.

keşfedilmiş bir lanete dönüşmesi, bu yüzdendir. Onun antikahramanlaşmasına aradığı sevgiyi bulamaması neden olur.

Kendisini “içli, budala, aşağılık, kötü yürekli, bencil, canavar, uygarlığın zavallı kölesi” olarak tanımlayan Reha’nın aradığı sevgiyi bulamaması, onun çevresine yabancılaşmasına ve yalnızlaşmasına sebep olur. Diğer antikahramanlarda da gördüğümüz bu durumun bilincinde olması, onun ayrıksı kişiliğinin altını çizer. Askere gitmeden önce, zaten kendisini yabancı hissettiği çevresiyle bağı iyice kopmuştur. Bunun da farkındadır: *“Böylesine yapay bir dünyada ne halt eder insan? Hiç. Ama burada... Burada büsbütün yalnızım. Et müteahhidi, sebze müteahhidi, kiler onbaşı, fırın çavuşu, depo memuru, levazım müdürü... bütün gün konuştuklarım...”* (s. 16) Derinden hissettiği yalnızlığında, kendisine bir arkadaş bulur. Doktor olarak askerliğini yapan İzak’la arkadaş olan Reha, onunla arkadaşlığını, zihninden geçenleri söze dökmek için kullanır. Ancak bu arkadaşlıkla, ne sevgi arayışı, ne de yalnızlığın azabı azalır. Sadece aklından geçenler, kelimelere dökülür. Ona ilk söylediği şeyler arasında yalnızlık korkusu vardır: *“Yalnızlık kadar kötü bir şey yoktur doktor.”* Onun yanına gitmesinin sebebini de aynı şekilde açıklar: *“Yalnız kalma korkusu. Kendi kendimle kaldım mı, bütün güçlerimden sıyrılmış, bütün umutlarımdan, bekleyişlerimden uzaklaşmış, çırılçıplak, zavallı bir yaratık olduğum ortaya çıkıyor.”* (s. 16) Romanın devamında da sürekli bu yalnızlığına, yalnızlığının onu bilinçdışına ittiklerini düşünmeye zorlamasına değinen Reha’nın yalnızlık kadar hissettiği bir diğer duygu da korkudur. Reha, her şeyden korkar: *“Korkuyorum. Kendimden korkuyorum. Yalnızlıktan korkuyorum. Karanlıktan korkuyorum. Düşmekten korkuyorum.”* (s. 11) Ölmekten ve yok olmaktan da aynı şekilde korkan Reha, korkaklığının bilincinde olmanın mutluluğunu da yaşar. Bu durumu doktor arkadaşına anlatırken söyler: *“Korkuyorum ben doktor. Kendimi tanımaktan korkuyorum. Bir gün kaygılarım gerçekleşecek olursa dayanamam. Ama bakmayın, ben zaten korkağın biriyim. Bu, herkese söylenmez tabii. Siz doktorsunuz. Benim dünyamın dışında biri. Yahudi olmasaydınız sizinle gene böyle konuşamazdım. Korkak olabilmek ne güzel şey. Korkaklığını söyleyebilmek, korkaklığının bilincine erebilmek.”* (s. 29) İyi bir insan olmaya çalışması, yasadışı bir işe bulaşmaması da bu korkudan kaynaklanır. Polise

yakalanmak, sorguya çekilmek onu ölüm kadar korkutur: “*Kötü iş yapmanın korkusu hiçbir zaman çıkmıyor yüreğimden... Korkuyorum... Kötü iş yaparken yakalanmaktan... Polisin karşısına çıkmaktan... Sorguya çekilmekten...*” (s. 120). Aykırı şeyler düşünmekten de yine aynı sebeple korkar:

“Pek dürüst bir adam olduğumu söyleyemem. Daha çok, korkunun gerilimine tutsağımdır. Aykırı şeyler düşünmeye başlar başlamaz sınırlarımda bir karıncalanmadır gider. Tetikteyimdir artık. Sorguya çekilivereceğim sanki. Cezalandırılacağım... Bunun içindir ki, düşüncelerimi kendimden bile saklamaya çalışırım. Dürüstlüğün bir başka tanımı olan korkaklıkla ilgisi yok bunun. Somut bir korku. Yakalanıp cezalandırılmak korkusu. Polis korkusu. Dayak yemek, işkence edilmek, hapislere düşmek, aç kalmak korkusu...” (s. 145-146)

Antikahramanların çelişkili ruh dünyasına uygun olarak her şeyden korkan Reha, aynı zamanda kendisini efendi ya da Tanrı gibi hissetme arzusu da duyar. Bu durum onun diğer antikahramanlar gibi çelişkilerle dolu kişiliğe sahip olduğunu gösterir. Tanrılaşabilmek için istediği şekle sokabileceği ve hükmedebileceği bir canlı bulma arayışındadır: “*Her zaman buyruğum altında tutabileceğim, dilediğim gibi hükmedebileceğim, eziyet edebileceğim, sonra tekrar, küçük bir gülümsemeyle kendime bağlayabileceğim zavallı bir yaratık. Böyle birisi gerek bana, efendiliğimi ilan edebilmekliğim için. Her isteğimi yaptıracağım bir tutsak, bir parya, ya da bir odalık gibi kullanabileceğim... Gerisinin önemi yok. Önemli olan benim. Bunu çok iyi biliyorum.*” (s. 67) Çocukluk aşkı Halide’den soyunmasını istediğinde kendisine karşı çıkması sonrasında düşündükleri, kendisini efendi olarak görmesinin yansımalarıdır: “*Ondan çırılçıplak soyunmasını isterken, karşı koyabileceği aklımın ucundan bile geçmemişti. Ben istedikten sonra nasıl olmaz diyebilirdi? Efendisi değil miydim? Her istediğimi yapabilirdim. Her istediğimi yaptırabilirdim. Çünkü ben güçlüydüm. Ben üstündüm. Erkektim. Sağlamdım. İstenilendim. O çirkindi. Hastaydı. Kimsesizdi. Ondan soyunmasını istediğim için sevinmesi gerekirdi. Bağışta bulunmuştum ona.*” (s. 162) Bir yandan kendisini sevecek birine muhtaç, yalnız ve korkak biriyken, diğer yandan sürekli Tanrı ya da efendi olduğunu söyleyen Reha’nın bu karmaşayı

bünyesinde hissettiğini, çelişkilerle dolu bir kişiliğe sahip olduğunu ve bununla mücadele edemediğini söylemek mümkündür.

Reha'nın bulamadığı sevgiyle iyice içine kapanması, onun bilinçdışına ittikleriyle baş başa kalmasına sebep olur. Yalnızlık ve kendisine tapacak kullar bulamamak da bu durumu derinleştirir. Bunun bilincinde olması ise onun antikahraman olmasının göstergelerindendir. Doktor arkadaşından düşünmesini engelleyecek bir ilaç istemesi de bu yüzdendir: “*‘Sen asıl düşünmemi önleyecek bir ilaç vermelisin bana, doktor,’ diyorum. ‘En büyük derdim bu. Bütün doğulular gibi... Düşünmek ve sonra hiçbir şey yapmamak benim hastalığım...’*” (s. 79) Düşünme hastalığının bir lanet gibi peşine takılması, onu o kadar rahatsız eder ki gözünü kapadığında bilincini içindeki ikinci bir yaratık olarak hisseder: “*Yalnız değildim aslında. Gözümü kapar kapamaz içimde durmadan kıpırdayan, soru soran, hatta canımı acıtan ikinci bir yaratığın varlığını duyuyordum.*” (s. 21) Bilinciyle birlikte hayatı sorgulamaya başlamasını, kaybeden olarak anılmasının sebebi olarak görür. Bunu da İzak’a itiraf eder: “*Bütün iş, insanın içindeki düzenin bozulmasında doktorcuğum. Sizinle böyle konuştuğum için beni hoşgörürsünüz, değil mi? Umutlar, tutkular ve tanrılarla somut varlıklar arasında tehlikeli bir denge kurulmuş. Bir kuşkulanmayagörün. Bir sorgulara başlamayagörün. Hiçbir açıklamanın yetmediği, kavrayamadığı uzay içinde, dayanaksız ve ölümlü oluşun sızısı yakalayiveriyor yüreğini insanın. Tutunacak dal bulmak için başlıyorsun çırpınmaya. Direnmek, başkaldırmak istiyorsun ölüme.*” (s. 21-22) Tutunacak dal bulamamak, çok güvendiği aklın sınırlarını bilememek ve hayatın her aşamasından kuşku duymak, yaşamı çekilmez kılmaktadır. Ona göre aklın Aydınlanma’dan sonra uzayı keşfetmeye yönelmesine gerek yoktur: “*o samanyollarına, milyonlarca ışık yılı uzaklıklara da gerek yoktu doğrusu, zavallı insanları şaşırtmak, gözlerini büyülemek için...*” (s. 59) Güvendiğini sürekli söylediği aklın bu kadar ileriye gitmesi onu dehşete düşürür. Bilinçdışından gelenlerle birlikte aklın sürekli genişleyerek sınırlarını ihlal etmesi, onu sabit bir tutamak bulmaktan alıkoyar. Böylece zihni, Aydınlanma ile birlikte keşfedilen sonra zamanla lanete dönüşen modern sancılara açılır.

Reha'nın bilinçdışının oyunları ile birlikte sıradan insana bakışı ve onlardan biri olmaktan korkması da onun antikahraman olarak görülmesini mümkün kılar. Bankada çalışırken gördüğü insanların her gün tekrarlanan hareketlerini “iyi yağlanmış, iyi ayarlanmış bir makineye” benzeten Reha, sıradan insanları “beceriksizler, uyuşuklar, korkaklar” olarak tanımlar. (s. 66-67) Ona göre her gün aynı işi yapan sıradan insanların hayatı sürünmekten farksızdır. Bu şekilde yaşayanların mezbahaya giderken gözleri yonca tarlasında kalan koyundan farkı yoktur. (s. 75) Böyle yaşayan insanlar Reha'nın öfkesini kabartır: “*İnsanlardan nefret ediyorum ben, diye söyleniyorum öfkeyle. 'Bu kadar kalabalığın ne gereği vardı yeryüzünde? İyi ki doktor olmamışım. Yoksa, gereksiz buldum mu, öldürmekten çekinmezdim hastalarımı. Yaşamaları boş yere. Acıyor muz tahtakurularına?'*” (s. 75-76) Bu kadar gereksiz gördüğü sıradan insanlara benzeyebileceğini düşünmek, Reha'nın en büyük çekincelerinden biridir. Çünkü kendisinin onlardan farklı bir yaratılışa olduğuna inanır. “*Sonuna kadar bir bankada, anlamsız uğraşlar çarkında ezilmek... Hayır, bu değil benim işim. Dayanamam buna. Öyleyse? Bir şeyler yapmak gerek. Zaten öteki insanlardan farklı bir yaratılışım olmadığını kabul edebilsem, ortada hiçbir sorun kalmayacak. Oysa, biliyorum, bir şeyler var bende...*” (s. 69) Ancak bunun ne olduğunu bir türlü bulamaz. Aslında istediği sevmekten başka bir şey değildir. Ona ulaşamayınca, içindekilerini yönlendirecek bir tutamak bulamaz. Sürekli düşünen, içine kapanan, yalnızlaşan ve her şeyden korkan birine dönüşür. Eyleme geçmeden düşünen, sadece düşünen biri olarak kalır. Romanın sonuna doğru, hiçbir şeyi düzeltemeyeceğini, korktuğu ölümden kaçamayacağını anlar. Tanrıca bir buyruk verir: “*İstedığınız gibi yaşamaya devam edin, bayanlar baylar... Çalın, öldürün, keyfinize bakın... Çaldıklarınızın bir kısmıyla, bana da bir tapınak yaparsanız, sizi kutsarım. Öldürdüklerinizin varlığı üstüne oturun, ama geride bıraktıklarına sadaka verin ki yücelik katına erişesiniz. İşte benim on emrim de bu size...*” (s. 240) Bunları söyledikten sonra sevgiyle kuramadığı dünyada yenildiğini kabul eden Reha, sevgiyi arayan, fakat bulamayan bir antikahraman olarak edebiyat tarihindeki yerini alır.

Demir Özlü'nün, 1979 yılında ilk baskısı yapılan *Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları* romanının başkarakteri Selim, sevgiyi arayan diğer bir antikahraman

olarak görülebilir. Bir yandan sevgi arayışı içerisinde birçok kadınla birlikte olan Selim, diğer yandan kente, topluma ve bir parçası olduğu burjuvaziye bakışıyla modernitenin karşısında duran ayrıksı kişiliğini yansıtarak antikahramanlaşır.

Roman, Selim'in İstanbul'daki aylak yıllarını, ilişkileri üzerinden anlatır. Onun farklı kadınlarla bitmeyen ilişkileri üzerinden sevgiyi arayışını ve her sorunun sorumlusu olarak toplumu işaret etmesine odaklanır. Selim, kendisi gibi yalnız, toplumdan soyutlanmış, gün boyu içip eğlenerek zaman geçiren burjuva arkadaşlarının arasında zaman geçirir. Tek isteği, *“Birisini sevmek, onunla sıcak bir ilişki kurmak”*tır.⁴⁰⁵ Bunun için farklı kadınlara yönelir. Bir kadınla yaşamak, onunla yaşamı paylaşmak için annesinin yanına taşınır. Yalnız yaşadığında içinde büyüyen sıkıntılardan kurtulacağını, daha iyi çalışacağını umsa da bu kararında *“derinden derine, bir kadınla yaşamak isteğinin gizli bir payı vardı[r]”* (s. 55) Zaten onun kişiliğini bu yalnızlık ve sevgi arayışı oluşturur. Bilinçli olarak kendisini düşündüğünde, *“içinden söküp alamadığı bir yalnızlık duygusu, bütün varlığına yayılan bir sevgi gereksinmesi ama bütünsel bir erince varabileceği konusunda belli belirsiz başkaldıran bir umut”*tan ibaret bir kişiliği olduğunu söyler. (s. 65) Ancak ne sevgi arayışı, ne de umudu karşılık bulur. Hep bir arayış içerisinde yaşar.

Sevgi arayışında bunalımdan kurtulamayışını, parçalanmış bir düzene sahip toplumda yaşamaya bağlar. Ona göre her şeyin sorumlusu, toplumsal düzendir. Bir türlü içerisine tam olarak giremediği ve yabancılaştığı bu toplumsal düzen, her şeyi yok eden, paramparça eden tek sorumludur. Ona göre *“herşeyi çevreleyen toplumdu, bütün bağlantıları kuran, yozlaştıran, bazen de başlangıcından düş kırıklıkları yaratan. duyguları indirgeyen, güzelim fantezilerle kurulmuş ilişkileri bayağılaştıran, başarısızlık gibi görülen şeylerin ardında, o elle tutulmayan maddesel yapısıyla yer alan, insanı çevreleyen, mutsuzlukla başkaldırıcıyı yaratan, hepsi hepsi toplumdu.”* (s. 95) Selim, bu müdahalelere direnmeye çalışır. O, toplumun verdikleriyle yetinmez, ona başkaldırır. (s. 95) Toplumsal düzene uymamakla, evlilik, düzenli bir işe sahip

⁴⁰⁵ Demir Özlü, *Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları*, 3. bs., Derinlik Yayınları, İstanbul 1979, s. 51.

olup onunla yetinmek, günlük dertlerin ötesine geçmemek gibi sıradan insana has olan özelliklerden ayrılmasıyla övünen Selim, kendisinin toplumun ilerisinde olduğuna inanır. Toplumun ona yetişmesini beklemek, bunaltı yaratır. Bu bunaltıdan kurtulmak için sıradan bir insan gibi olmayı düşlese de bunun da bir çözüm getirmeyeceği sonucuna varır. Çünkü ona göre çağ, bunaltıdan kaçışın imkânının olmadığı bir çağdır. *“Biliyordu ki, artık yaşadığımız çağda bunaltı gelecekti; erken ya da geç. Surda ya da başka yerde. Bütün o bir köşeye çekilmiş, alçakgönüllü yaşayan insanlara da gelecekti, bilinmeyen bir yaşta bunaltı. Öyle bir çağdaydı ki, bunalım mutlaka gelecekti: kırk yaşında ya da altmış yaşında.”* (s. 84) Geleneklere uyarak yaşayanların da etkileneceği bu bunalımla yaşamayı öğrenmesi gerektiğine inansa da, bunu bir türlü başaramaz. Bir kadından diğerine sürüklenerek yitip gider.

Selim'in her şeyin sorumlusu olarak gördüğü toplumun kenti değiştirmesinden de şikâyetçidir. Diğer antikahramanlar gibi kentte yaşayan, bir kentli olan Selim, kentin hızla betonlaşmasından muzdariptir: *“İstanbul'da, kentin içindeki doğa gittikçe ortadan kaldırılıyor, kent hızla değişiyor, ağaçlar kesiliyor, yerine çirkin apartmanlar dikiliyordu. Böylece, daha bir beton yığınuna dönüşen bu deniz kenti, öyle santiyordu ki, her yaz mevsimi daha da sıcak oluyordu.”* (s. 16) Değişen kentte acı çektiğini söyleyen Selim'in, kent değiştikçe iç dünyası da değişir. *“Tarihsel yapıları yıkılmaya bırakılmış, Hristiyan mimarisinin gün be gün çöktüğü, yerine yığma, biçimsiz apartmanların biriktiği, sayfiye mahalleleri yokolmuş, kumaş üzerinde yayılan bir yağ lekesi gibi büyüyen, kalabalıklaşan bir birikinti, ince çizgileri yiten bir İstanbul, Selim'in de iç dünyasından birşeyleri alıp götürüyordu.”* (s. 168) Kentin yarattığı bunaltıyı derinden hisseden Selim, modernitenin girdabına kapılıp betonlaşan çevresine hiçbir şey yapamamanın sıkıntısını da yaşamaktadır.

Selim'in hem bulamadığı sevgi, hem toplumsal düzenin baskısı hem de kentin betonlaşan yapısıyla iç sıkıntısına gömüldüğü söylenebilir. Bir türlü eyleme geçemeyen, sadece düşüncesinde “başkaldıran” Selim'in bu iç sıkıntıları ve hayatını bir türlü dengeye oturtamamasının bilincinde oluşu, onu bunalımlı bir antikahraman yapar. İç sıkıntılarını tanımlayışı, ne kadar acı çektiğini gösterir:

“Hiçbirşeye, başka hiçbirşeye benzemiyor bu iç acıları’ diye düşünüyordu. Maddi birşeyin yitişine benzemiyorlardı, belirsiz tanımlanamaz bir içsel boşalıştılar, bir organın yitişisi gibi birşeydiler, oma gene de bir organın yitişisine göre daha belirsizdiler, insanın neresinin sızladığı, iç kanamanın nereden boşladığı bilinemiyordu, acı bütün varlığı sarıyordu. Zaman, sadece zamanın geçmesi gerekiyordu, zaman açılan yarayı kapatabiliyordu.” (s. 83)

Ancak zamanın geçmesi de Selim için bir şey ifade etmez. En güçlü ve dengeli yaş olduğunu düşündüğü otuzlu yaşlarına gelmesine rağmen hâlâ sallantıda olması, ona zamanın da fayda etmediğini gösterir: Otuz yaşına gelmesine rağmen “bir yaşama biçimi bile bulmuş değilim kendime henüz. Doğru, ilkelerim var: kendini satmamak, burjuvazi yanında yer olmamak... Bir başkaldırı, sevecen oma ödün vermez bir davranışlar dizgesi. Ama, iç yaşamım hâlâ dengesini bulmuş değil. Tersine, savrulup duran bir ruh!” (s. 83) Her ne kadar savrulup gitse, antiburjuva bir yaşama inansa, toplumdakilerden farklı olmanın acısını çekse ve sevgiyi bir türlü bulamasa da bu bunalıtlı yaşamda olmaktan mutludur. Romanın sonunda bunu yüksek sesle itiraf etmesi de onun çözüm bulamadığı bunalıtlarından, onları hiç hissetmemeye kıyasla mutlu olduğunu gösterir: “bütün çektiklerime, başıma gelenlere razıyım. Kalıplaşmış burjuva sınıfı içinde, önceden belli bir yere oturup, ölümü bekleyeceğime, yaşadıklarımı yeniden yaşamaya, tıpkısını yaşamaya! Anlıyor musun bunu? Bir burjuvanın biçimsel kocası olacağıma, gerekirse yeniden yaşarım hepsini.” (s. 176) Sevgiyi bulamaması, topluma ve burjuvaziye bakışı, bunalımdan kaçamayacağını bildiği bir toplumda bu bilinçle yaşaması, onu bir antikahraman olarak algılamamıza sebep olur.

Selim İleri’nin 1983 yılında yayımlanan romanı *Ölünceye Kadar Seninim*’in başkarakteri Süha Rikkat de sevgisiz ve kimsesiz kaldığı için dünyayla baş edemez. Roman boyunca hayali ya da gerçek birisine âşık olup karşılaştığı güçlüklerle mücadele etmeye çalışır. Ancak istediğini ömür boyu bulamaması, onu şizofren bir insana çevirir.

Roman boyunca geçmişe dönerek bireysel bilinçdışının etkisiyle çağrışımlarını okuduğumuz Süha Rikkat, romanda sesini duyduğumuz tek kişidir. Diğerlerini onun anlattıkları kadarıyla tanırız. Süha Rikkat, elli sekiz yaşında ve otuz dokuz yıldır aşk romanları yazan bir yazardır. Kırk küsur aşk ve karasevda romanı kaleme almıştır. Güzel olmadığı farkında olan, hiç evlenmemiş Süha Rikkat, âşık olduğu ama istediği karşılığı bulamadığı kişileri gençliğinde roman kahramanı yaparak sevgisizlikle başa çıkmaya çalışır. Onun en çok sevilen eseri *Baharları Beklerken*'in başkahramanı Haluk, gerçekte ilk aşkıdır. Karşılıksız kalan bu aşktan sonra Süha Rikkat, Ferit adlı bir aktörle nişanlanıp ayrılmıştır. Ferit, Süha Rikkat'i önce bir şarkıcı, sonra da zengin bir kadın için terk etmiştir. Romanın geçtiği zamanda özellikle Ferit'in onu terk edişinin Süha Rikkat'i derinden etkilediği görülür. Sevgi arayışından hiçbir zaman vazgeçmeyen Rikkat'in ilk gençliğine Haluk; sonrasına Ferit; yaşlılığına da gerçek mi hayal mi olduğu anlaşılmayan Sarp isimli bir genç damgasını vuracak, onun ruhunda derin izler bırakacaktır. Gençliğinden beri yaşadıkları Süha Rikkat'i şizofreniye sürükleyecektir.

Süha Rikkat'in aradığı sevgiyi bir türlü bulamamasına, romanda sıklıkla değinildiği görülür. Romanlarında, “*yoksunluğunu çektiği, acıyla tattığı aşk ve sevecenlik ihtiyacını yansıt[an]*”⁴⁰⁶ ama herkesin bırakıp gittiği biri olan Süha Rikkat, sadece sevgili olarak değil, genel anlamda kimse tarafından hakkıyla sevilmemiştir. Bu duruma romanda da değinilir: “*Aslında galiba sevilmeyen, sevilmemiş bir insandı.*” (s. 150) “*Zaten sevilmedi. Zaten sevilmeyecek yarın da, öbür gün de. Romansları hiçbir zaman Yoğurtçu Parkı'nda yüksek sesle okunmayacak. [...] İnsanoğlunun en büyük mutluluğu beğenilmek, sevmek ona hiç uğramadı.*” (s. 227) Kimsenin sevmediği, herkesin görmezden geldiği ama hayatını sadece sevgi üzerine kuracağına inanan biri olan Süha Rikkat için “[b]u dünyanın tek bir anlamı olabilirdi: sevmekti dünyanın tek gizi”dir. (s. 268) Sevgiye bu kadar muhtaç olan ama bir türlü eksikliğini gideremeyen Rikkat, yine de hayatı sevginin kurtaracağını düşünür. Bir sevgi yurdu kurup hastaları iyileştirebileceğine inanır: “*yalnızca sevecenlik iyileştirir*

⁴⁰⁶ Selim İleri, *Ölünceye Kadar Seninim*, 3. bs., Everest Yayınları, İstanbul 2012, s. 34.

ruh hastalarını, onlar için bir sevecenlik yurdu açmak gerekir aslında. Hekimlerin bu kesin gerçeği bugüne kadar algılayamamış olmalarına şaşıyordu. Parası ve imkânları yetseydi, mutlaka bir sevecenlik yurdu açardı. İnsan teninin sıcaklığıyla iyileştirecekti hastalarını.” (s. 243) Ancak başkalarını sevgiyle kurtaracağına inanan Süha Rikkat’ın kendisinin bir türlü sevgiyi bulamaması ve yalnızlığı en derinden hissetmesi onun şizofreniye kayan bir ruh hastasına dönüşmesine yol açar.

Süha Rikkat’ın sevgisiz kalışı, onda ilk başta yalnızlık olarak hissedilir. Hayatı, “cehennem yalnızlığı” olarak gören Rikkat’ın yalnızlığın üst sınırında olduğu vurgulanır: *“O kadar yalnız ki... o kadar olur artık.”* (s. 221) Süha Rikkat’ın yalnızlığı, sevgisizlik kadar diğer antikahramanlar gibi çağına ayak uyduramamasından da kaynaklanır. 1980’lerde geçen romanda, bu yıllarda elli sekiz yaşında olan Süha Rikkat, romanları unutulmuş, etrafındaki yeniliklerin dışında kalmaya direnen biri olarak sunulur. Ona göre *“[d]eğişen hayat koşulları, daha çok bir cinneti, bir sara nöbetini çağrıştırıyordu insana.”* (s. 8) Toplumsal çalkalanmalar, darbe sonrasının gergin atmosferi ve ekonomik değişimlere dışarıdan bakan ama onların kaosunu gören Süha Rikkat’ın yeni dönemi cinnet hâli olarak görmesi doğaldır. Fakat o, bu durumun dışında durma gayretindedir. Diğer antikahramanlara benzer olarak mücadele etmek, çağı değiştirmek ya da eylemde bulunmaktansa dışarıda kalmayı, ölenlere bile üzülmemeyi amaç edinir. Bunu da dile getirir: *“zamanı, ortalık yerinde yaşadığı dehşet tarihini kayıtsızlıkla karşılamaya karar vermemiş miydi? Karar ve disiplin! Ölen çocuklar kendi oğulları, kızları değildi ya... Yabancı ölüler. Bu ölüler kapısının eşliğine bırakılmadıkça, ölü ya da diri olmuşlar, kendisi için hiçbir şey fark etmemeliydi. Fark etmemişti. Gazetelerin ön sayfalarındaki cesetlere birer mürekkep, siyah ıstampa lekesiymişçesine bakmamış mıydı defalarca...”* (s. 52) Çevresinde olanlara karşı kayıtsızlığı, onun uygarlığın çöktüğünü düşünmesinden kaynaklanır. Kendisinin dâhil olmadığı ya da olamadığı, dışarıklı kaldığı yeni uğraşlar, ona göre çöküşün simgeleridir. Sokaklardaki çeşmelerin yok olması, pisliğin şehrin en yaygın simgesi hâline gelmesi, başta arabesk olmak üzere insanların değişen zevkleriyle yeni bir insanın doğması, köşklü, çeşmeli lac’lı eskinin yerini kendisini anlam veremediği yapıların alması, onu çağının dışına itmiştir. (s. 74-75) Artık kendisi

gibiler için bu yaşamda yer olmadığını söyler: “*Şimdi başka bir yaşam sürüyor. Süha Rikkat’e göre, kendisi gibilerin bu yaşamda bir yeri olamaz.*” (s. 90) Kendisini dışında gördüğü bu çağda yalnızlığa mahkûm olması da kaçınılmazdır.

Süha Rikkat, yalnızlığa gömüldükçe kendisiyle konuşmaya, bilinçdışının yansıtıklarıyla boğuşmaya başlar. Zamanla bilinçliliğini kaybeder, her şeyi birbirine karıştırıp hayali dünyalar kurar. Bir türlü tadamadığı cinselliğin yarattığı şehvet ve bundan utanç duymamanın da eşlik ettiği bu süreçte, bireysel bilinçdışı ve dışında kalmak istese de hep hissettiği kolektif bilinçdışı, onun çöküşünü hızlandırır. Hayatını sadece zihninde yaşayan, dış dünyayla irtibatı neredeyse hiç olmayan Süha Rikkat, diğer birçok antikahraman gibi kendisini, kaybetmeye mahkûm ve amaçsız bir hayatı yaşıyor gibi görür. Çağrışımlarla yaşayan antikahramanın çevreyle iletişiminin kesilmesi, önce köpekler için yapılan kıyafetleri bere sanarak almak için veteriner girmesi, daha sonra *Barbarları Beklerken* isimli kitabın adını “Baharları Beklerken” şeklinde okuması ve kendisinin yıllar önce yazdığı *Baharı Beklerken* adlı kitabının adının izinsiz kullanıldığını düşünmesi ve bu iki durum karşısındaki şaşkınlığı ile etrafındakileri güldürmesi, onun çağıyla iletişiminin kalmadığının, her şeyi çarpık bilinçdışında yaşadığının göstergeleridir.

Görüldüğü gibi aradığı sevgiyi bir türlü bulamayan, yaşadığı toplumun dışında kalan, yalnızlıktan muzdarip ve bireysel bilinçdışının çağrışımlarıyla yaşayan Süha Rikkat’in her şeye karşı olan kayıtsızlığı, hiçbir şeyi değiştiremeyeceğini düşünüp eylemsiz kalması, diğerleri tarafından alay edilen tavırlar sergilemesi, zihnindeki sorunlarla baş edememesi, onu zamanla sevgiyi bulamamış şizofren bir antikahramana dönüştürür. İsmi de diğer antikahramanların çoğu gibi tuhaf olan Süha Rikkat, bulamadığı sevgi yüzünden onulmaz bir ruh hastası, kimseye yol gösteremeyecek bir antikahraman olmuştur.

Hasan Ali Toptaş’ın ilk baskısı 1993 yılında yapılan *Sonsuzluğa Nokta* romanının başkarakteri Bedran da sevgiyi arayan bir antikahramandır. Kendisine sevgi

gösteren herkese karşılık veren Bedran'ın bir türlü istediği gibi bir sevgi düzeni kuramaması, korkak ve edilgen kişiliği onu sevgiyi arayan bir antikahraman olarak kodlamamıza imkân sağlar.

Bedran, adı geçmeyen bir kasabada büyümüş, taşınmalı eğitimle liseyi tamamlamış, o zamana kadarki bütün hayatı babasının gölgesinde geçmiş bir gençtir. Önce tır şoförlüğü, daha sonra kasabayla kent arasında minibüs şoförlüğü yapan babasının etkisi altında geçen çocukluğundan sonra Bedran, onun etkisinden kurtulup, onunkine benzemeyen bir hayat yaşamak için kente gitmeye karar verir. Bedran'ın bütün hayatını, babasının haberi olmadan onunla girdiği bu mücadele belirler. Otoriter biri olan, kendisine hiç sevgi göstermeyen babasının tavrı, onun tatmin edilemeyen bir sevgi açlığına düşmesine sebep olmuş, onun gibi olmamak için giriştiği mücadele, romanın temel dinamiklerini oluşturmuştur. Babası gibi öksürmesine, bir şey yerken onun gibi ağzından ses çıkmasına, onun gibi upuzun boyu olmasına rağmen ona benzemekten korkan Bedran, zihninde başka bir baba yaratmayı, onu da istediği gibi biçimlendirmeyi, en büyük zevk olarak görür. Böyle bir fikre kapılmasını da görmediği baba sevgisine bağlar: *“Belki bütün bunların temelinde, yenilenip değiştirilmeden sürdürülen, yenilenmesi hiç mümkün olmayan, tekdüze ve zorunlu bir baba sevgisi vardı.”*⁴⁰⁷ Kente geldikten sonra babası gibi şoför olmamak için denediği bütün işlerdeki iş görüşmelerinde konuştuklarının elini, tavrını ya da sesini babasına benzeten Bedran'ın babasının gölgesinden kurtulamadığını söylemek mümkündür.

Babasını bir duvar gibi sürekli karşısında gören Bedran'ın ondan sevgi görememenin sonucunda bu hâle geldiğini söyleyebiliriz. Çocukken yaşadığı bir trafik kazası, bu durumu iyi bir şekilde örnekler. Babası, minibüs şoförü iken işlerinin iyi gitmesiyle önce bir kamyon, sonra bir otomobil alır. Üç aracından kullanmadığının üzerinde anahtarını bırakarak köydekilerin gizlice onları kullanmasına müsaade eder. Köylüler onun araçlarıyla her kaza yaptığında can havliyle oraya koşan baba, kaza yerinde araçlarına değil, kaza yapana yönelir, ona sarılır ve ağlar. Kazayı nasıl

⁴⁰⁷ Hasan Ali Toptaş, *Sonsuzluğa Nokta*, 7. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 48.

yaptığını tekrar tekrar anlattırır. Bu duruma bir anlam veremeyen Bedran, babasının başkalarına gösterdiği sevgiye şaşırır. Bir gün, o da, arkadaşlarıyla babasının otomobiline biner, diğer köylülerle babasının iletişimini düşünerek gaza basar. Önce bilinçsizce, sonra babasının tavrını gözünün önüne getirip gittikçe bilinçlenerek hızlanır ve kaza yapar. Ancak o zaman, babasından sevgi görebileceği son ihtimalin de yok olduğunu görür. Babası öfkeyle kaza yerine gelir ve otomobile yönelir. Kendisine hiç sevgi göstermez. Otomobili tamire götürmenin yollarını arar. Tamirciye gittiklerinde de ortadan bir süre kaybolan Bedran'ı döverek, son sevgi şansını da yok eder.

Babasından bir türlü sevgi göremeyen, ona benzememek için kente tıp okumaya giden köylüsü Turan'ın öğrenci evine giderek iş bulmak isteyen Bedran, annesiyle ilişkisini de sevgiden çok bir zincir gibi görür. Annesinin karşılıksız sevgisini gördükçe öfkelenerek bu düşüncesini açıklar:

“[B]eni ona, onu bana bağlayan bağlara lanet okuyordum. O bağlar ister birkaç yudum sütün ılıkliğından, ister bir rahmin karanlık anılarından, ister se bir sarılışın sıcaklığından doğsun; hatta ister ilk lokmamızın hatırandan, ilk adımımızın sevincinden, ilk sözcüğümüzün tınısından ya da planlanmamış bir birlikteliğin planlanmamış fedakârlıklarından oluşsun, sonuçta ikimizi de biraz körleştiriyor, topallaştırıyor ve sağırlaştırıyor. Ellerimizin uzun çabalarla kazandığı çeşitli ustalıktan budayıp gözlerimizin keskinliğini oyuyordu belki de, yalnızlığımızı, tekliğimizi, acımızı ve sevincimizi kana kına yaşamamıza engel oluyordu. Ömür boyu gereksiz bir yük gibi gizlice taşıyorduk bu zinciri, taşımadığımızı sandığımız ve artık iyice olgunlaşıp ondan kurtulduğumuzu düşündüğümüz zamanlarda bile birdenbire ağırlığını hissediyorduk bileklerimizde, birdenbire tenimizde şakırtılarını işitiyor ve hâlâ anne sıcaklığına ihtiyaç duyan küçücük bir çocuğun içimizde kımıldanıp durduğunu görüp ürperiyorduk. Sonra da, istesek de istemesek de, o zincirin öteki ucundaki insanın varlığı kadar eksiliyorduk.” (s. 26-27)

Kendisine sevgi ve ilgiden başka bir şey vermeyen tek insan olan annesinin sevgisini bu şekilde değerlendirmesi, onun bir yandan sevgiyi ararken diğer taraftan bunu iten çelişkili tavra sahip olduğunu gösterir. Bir antikahraman olarak hem isteyip hem de bulduğunda zincire dönüştüğünü hissettiği ve özgürlüğüne engel olduğunu gördüğü sevgiyle sorunlu bir ilişkisi vardır. Ancak yine de sevgiyi aramaktan vazgeçmez.

Köyden kente gelince doğrudan köyden arkadaşı Turan'ın kaldığı öğrenci evine giden Bedran, burada Turan'ın iki ev arkadaşından biri olan İsvan'a yakınlık duymaya başlar. Turan ve onun adını bile anmadığı, kıvırcık saçlı olarak bahsettiği diğer ev arkadaşı, siyasi olaylara kafa yoran, eylemlere katılan etkin kişilerdir. İsvan ise onlarla hareket etse de genelde evde bir köşeye çömelerek saatlerce konuşmadan sigara içen, duygulu, Bedran'ın ifadesiyle “kadın tenli” bir gençtir. İsvan'dan etkilenmesi onun kendisi gibi sessiz, içli ve duygusal olmasından kaynaklanır. Çünkü İsvan, bir köşede oturup nadiren arkadaşlarının ateşli konuşmalarına dâhil olurken Bedran da diğer köşede sadece onları dinleyerek oturur. Hatta Turan'la kıvırcık saçlı arkadaşı, Bedran'ı sessizliğinden dolayı sürekli eleştirirler: *“beni üyesi olduğum bu ordunun kavgasına katılmayıp bir köşede pısırik pısırik, tam da düzenin istediği biçimde oturmakla suçluyorlardı. Ne diyeceğimi şaşırıyordum bu suçlama karşısında. Özellikle Turan'la kıvırcık saçlı, benim şaşırduğımı gördükçe dillerini büsbütün sivirtip acımasızlaşıyorlardı.”* (s. 90) Bedran gerçekten de diğer antikahramanlar gibi edilgen, korkak ve eyleme geçmesi gereken bir durum olunca, hemen oradan kaçan birisidir. Babasına karşı çıkmayışı, arkadaşlarının yaptığı bu eleştirilere cevap verememesi ve bir eyleme geçmeye kalkışamaması hep edilgenliğinden kaynaklanır. İsvan'a diğerlerine göre daha sessiz olduğu için yakınlık duysa da onun teyzesinin kızı Gülderim'le ilişkisi olduğunu bildiğinden ve edilgenliğinden dolayı yanına yaklaşamaz. Roman boyunca tek bir diyalogları bile yoktur. Ondan uzak, sevgiyi düşleyerek zamanını geçirir.

Bedran, edilgen olduğu kadar herkesten ve her şeyden korkacak kadar pısıriktir. Otobüsle köyden kente gitmeye karar verdiğinde, otobüsteki herkesten

korkar. Ona göre insanlar, başta sevgi olmak üzere her şeyi silaha dönüştürme gücüne sahiptir. Onların kendisini avlamak için bahaneler bulup, bütün silahlarını kendisine yönelteceklerini düşünür. Otobüste sadece diğer insanlardan değil, kendinden ve yapabileceklerinden de korkar. Yaşadığı tedirginlikle içtiği sigaranın dumanının şoförü boğacağını ve yolcuların öleceğini kurar. *“Sonuna kadar içmediğim halde, şoför boğulacakmış da otobüs yolcuların çılgınlıkları eşliğinde peş peşe taklalar atacakmış gibi, hemen söndürdüm sigarayı.”* (s. 10) Fakat korkularından bu şekilde kurtulamaz. Yolculuğun geri kalanı da onu bir tavşan gibi hissedene kadar korkutur: *“ufuktaki mor dağlara dikmiştim gözlerimi. Korkular geçiyordu içimden o sırada; adını veremediğim, derinliğini bilemediğim, bir ucu bende bir ucu bilinmezde, tül ağırlığında, gece karanlığında korkular. Bunlar sürekli büyüyor, birbirlerinin rengini ve biçimini alarak içimin o köşesinden bu köşesine salkım saçak dağılıyor ve kıpır kıpır oynayan kocaman gölgeleriyle bütün dünyayı karartıyorlardı. Öyle ki, sonunda, insan derisine bürünmüş yorgun bir tavşan gibi hissediyordum kendimi.”* (s. 11)

Bedran'ın korkusu kentte de devam eder. Kentin kalabalığı bir türlü aşamayacağı bir korkuyu içinde canlandırır. Kalabalığa karışınca eli ayağına dolanır: *“onların arasına düştüğümde, kollarımı hangi salınımında tutacağımı, yüzümü nereye döneceğimi, sesimi, hatta soluk alıp verişlerimi nasıl ayarlayacağımı bilemem.”* (s. 50) İlkokuldayken de, yapılan resmî törenlerdeki kalabalıktan korkmuştur. Küçük bir çocukken yapılan törenlerde, *“durup dururken kürsünün devrileceğini, öğrencilerin sıralan bozup kapkara bir böcek sürüsü gibi sağa sola koşuşacağım, öğretmenlerin öldürüleceğini ve birdenbire kopan bu kargaşanın ortasında herkesin, ama herkesin paniğe kapılacağını düşünür”.* (s. 53) Babasına minibüste yardım ederken, uyur numarası yapıp para ödemekten kurtulmak isteyenleri uyandırmaktan da çekinir. (s. 66) Fakat en büyük korkusu, Turan ve arkadaşlarının konuşmalarından duyduğu dışarıdaki yaşama karşıdır. Kent yaşamının onu yutacağını, bu yaşamın dışında kalamayacağını düşünerek korkuya kapılır: *“Birazını oradaki öğrencilerin konuşmalarından, birazını da iş ararken dolaştığım sokaklardan tanıyıp bildiğim bu karmaşık yaşam korkuturdu beni. Artık ne denli çaba gösterirsem göstereyim, hiçbir zaman kendim olamayacağımı, eninde sonunda bu karmaşanın çekimine kapılacağımı*

düşünürdüm. Olup bitenlere, olup bitenlerin izin vereceği ölçüde uzak durabilirdim ancak; hiçbir yere kaçılmazdı, kaçamazdım.” (s. 92) Her şeyden bu kadar korkan Bedran, çözümünü sürekli kaçırmakta bulur. Babasının otoritesini yenemeyince kente kaçması gibi kentte de karşılaştığı zorluklardan kaçarak kurtulmayı dener ama bu kaçışları onun kurtulmasını sağlamaz. Yazgısını kendisine mahkûm olmak olarak gören Bedran, kendisinden ve bilinçdışındakilerden kurtulamadığı için kaçışları hiçbir çözüm getirmez.

İsvan’a uzaktan da olsa sevgi besleyen ama ondan hiç karşılık alamayan Bedran, diğerleri gibi olmak için iş aramaya başlar. Çizgi dışında olduğunun bilincinde olması, tutunacak bir dal olarak iş aramaya başlamasına sebep olur. Kendisini uyumsuz olarak gören Bedran, diğer antikahramanlar gibi bu bilinçliliğini tutamak bularak çözmeye çalışır. Bedran, sıradan insanlara benzemediğinin farkına ilkokuldayken varmıştır. Bir tören sırasında herkes sıraya girip, bütün heybetiyle alanda bulunan komutanı ya da belediye başkanı gibi mevki sahiplerini örnek alırken o, törene katılmayan, tören esnasında kendini dağa vuran, normalde de kimseyle ihtiyacı dışında konuşmayıp, kimsesi olmayan nahiye müdürünü örnek alır. Bedran, törene katılmadığı için herkesin öfkelenildiği bu adamı örnek almasını açıklarken, daha sonra iyice ayırdına varacağı çizgi dışılığının da temellerini gösterir: *“ben, o olaydan sonra herkesin nefretini kazanan müdürü sevmiş ve gelecekte tıpkı onun gibi biri olmayı istemiştin. Kaçmıştı çünkü o, herkesin beklentisini boşa çıkarmış, kuralları ve alışkanlıkları ayaklarının altına alıp bir güzel çiğnemiş ve kalabalığı ardında bırakıp o çıplak tepede, tepenin ötesindeki kayalıklarda, kayalıkları sarıp sarmalayan yemyeşil bir maviliğin ortasında tek başına olabilmisti.”* (s. 55) Çizgi dışında olan birine özenen Bedran’ın uyumsuzluğunu sadece o değil, herkes fark eder. Bir süre iş arayıp bulamayınca bir anda kasabaya geri döner. Ancak burada babasının “Herkes gibi olamadın gitti” yakarışıyla karşılaşır. Kasabadakiler de onu “yelken kulaklı bir uyumsuz” olarak görür. Bu tavra dayanamayan Bedran, yeniden kente dönerek iş aramaya devam eder.

Bedran, kendisine karşı alınan tavra sinirlense de çizgi dışı olmaktan rahatsız değildir. Uyumsuzluk ona göre ilericiliktir. Kendisini uyumsuz görenlere, edilgenliğinden ve korkaklığından ses edemese de böyle düşünür. Yine de babasından farklı bir yazgıya sahip olmak ve uyumlu gibi görünmek için kente dönünce yeniden iş aramaya koyulur. *“İş aramayı iş bulmaktan ziyade topluma uyum sağlamanın bir yolu olarak gördüğünü ifade eder: İşi, işsizliğimden çok, iş bulamadığım için arıyordum sanki, ya da bu arayışı sürdürmekle kendimi hiç kimsenin reddedemeyeceği bir konumda tutuyor ve bu yolla, gizli den gizliye toplumla uyum sağlıyordum. Çevremdeki insanlarla birlikte, uyuma koşullanan mantığımı da rahatlatıyordum bir bakıma...”* (s. 98) Kente döndüğünde, uyumlu görünebilmek için gösterdiği çabayla, hediyelek heykeller yapan bir iş yerinde iş bulur. İşe girmek, kısa bir süre için de olsa çizgi dışılıktan uzaklaşmanın ve sıradan insana benzemenin konformizmiyle Bedran’da rahatlama yaşatır:

“Ertesi gün, onların arasına katıldığımda, iş bulmanın heyecanı ile tir tir titriyordum. Sevinç yoktu yüreğimde, böyle bir duyguyu yaşamak aklımın ucundan bile geçmiyordu. Yalnızca uzun soluklu bir yürüyüşün sonuna vardığımda, boşlukta savrulup duran uyumsuz bir görüntü olmaktan çıktığımı ya da zayıflığının gülünesi bir yöntemle beni ele geçirmesine boyun eğip eninde sonunda bir noktaya bağlandığımı düşünüyordum. Artık o noktanın malıydım; o düzenin ya da, o kapının, o yaşamın, o biçimin... Bu bağlanışın gölgesi günden güne büyüyüp üstüme de çullanacaktı hiç kuşkusuz, onun altında debelendikçe debelenecek, ama bir türlü kendimi kurtaramayacaktım.” (s. 136-137)

Bedran, her ne kadar ilk etapta bir rahatlık yaşsa da, uyumsuzluğu onun peşini bırakmaz. Bulduğu noktada fazlaca duramayarak yeniden çizgi dışı olduğunu hisseder:

“Hiç kuşkusuz, zaman, bir iş sahibi kılmakla çoğunluğun yanına atmıştı beni. Korktuğum da buydu zaten. Çoğunluğun işlettiği kocaman bir uyumun parçasıydım

artık; yani, yükselişlerinin en uç noktasına tırmandıkları için çoğunluk oluşturabilen insanların yanında yer almakla, her şeye karşı yeniktim! Haklılığım, daha başlarken çoğunluğun haklılığıyla birlikte süresini doldurmuştu. Bu noktadan sonra, onların yaşama biçimleri kadar yaşlıydım ve beni yıkımlar bekliyordu gelecekte, düşbozumları, gözyaşları, öfkeler, gerilemeler ve çatırtılar bekliyordu. Bir de şaşkınlıklar tabii, yeni filizlenen her uyumsuzluğun karşısında sarsılmalar, sonra iç geçirmeler, sonra korkular...” (s. 137)

Bedran'a göre uyumlu olmak, ilk başta tutamak sorunu iken bu durumun resmîleşmesiyle kayıp da başlamıştır. Uzun süre aradığı işi bulunca yaşadığı yenilgi duygusu, bu kaybın en önemli göstergesidir. Bedran, insanların bir çember içerisinde tüm gün dolaştığını düşünür. Bundan habersiz olduklarına inandığı insanlar topluluğunun bir parçası olma fikri onu yenik hissettirmektedir.

Bedran işe girdikten sonra, hiç konuşmasa da kendisine yakın hissettiği ve sevgi bulabileceğini düşündüğü İsvan, üniversitede yükselen gerilim sonucunda ortaya çıkan bir kargaşada öldürülür. Bedran, kendisini derinden sarsan bu gelişme karşısında işini aksatır ve kovulur. Ancak o teselliyi yine sevgide arar. Önce kovulana kadar birlikte çalıştığı, iş yerindeki Meftune'yle yakınlaşır. Onun aracılığıyla yeni bir iş bulunca da yakınlaşmaları cinsel temasa döner. Yeni işi, yol yardım hizmetleri veren bir şirketin destek hizmeti verdiği kulübeden bozma ofisinde masa başı bir iştir. Günlerini iş yerinde aylak aylak oturarak geçiren Bedran, Meftune başkasıyla nişanlanana kadar bu ofiste onunla sürekli birlikte olur. Meftune nişanlandıktan sonra, Bedran yine başkasına yönelir. Yeni işinin yanındaki terk edilmiş konağın sahibesi Ayla'yla birlikte olmaya başlar. Ayla ve ablasıyla çarpık bir ilişki yaşadıkdan sonra ondan uzaklaşır ve ilk sevgi aradığı kişi olan İsvan'ın kız arkadaşı Güldirim'le yakınlaşır. Sanki onunla birlikte olursa, İsvan'la beceremediği iletişimi kuracak gibidir. Onunla olan birlikteliğini, evliliğe kadar götürür. Ancak bu evlilik beklediği gibi ilerlemez. Sevgi arayışı, cinsel tatminlerin ötesine geçemez. Kendisini, karısının evliliklerinin ilk yıllarında “kısa bir süre için çizgi dışı yaşayarak” “gafil avladığına

inanmaya” başlaması, ancak onun giderek diğer kadınlar gibi eşyaya düşkün birisine dönüşmesi yıkıcıdır.

Yol yardım hizmetleri veren iş yerinde de patronunun ihtiyaç üzerine onu şoför olarak kullanmaya başlaması, evdeki huzursuzluğunun bütün hayatına yayılmasına sebep olur. Yolculuğuna babasından farklı olmak için başlamıştır, ancak vardığı nokta şoförlüktür. Yaşadığı bunaltıyla, yolda kalmış bir araca yardıma giderken kontrolsüzce hızlanıp kaza yapar. Kaza sonucu kötürüm kalarak yatağa bağlanır. Uzunca bir süre yatakta kalan Bedran, karısının kendisinden uzaklaştığını, kendisine değer verip seven kimsenin kalmadığını görünce önce karısını öldürmeyi düşünür. Hiç kıpırdıyamadığı, kıpırdamak için özel bir çaba sarf etmediği yatağından bu arzuyla çıkmayı başarır. Evdeki silahını bulur ve yatağına döner. Tek amacı, karısı akşam işten dönünce onu öldürmektir. Sevgiyi bulamadığı, sevme arzusunu bir türlü tatmin edemediğini ilan etmek olan bu eylemini gerçekleştirmez. Çünkü karısı eve dönmez. Birkaç gün onu bekledikten sonra bir daha dönmeyeceğini anlayınca “*Artık kimi vuracağımı biliyorum.*” (s. 207) diyerek romanı bitirir. Bir türlü uyum sağlayamadığı, aradığı sevgiyi bulamadığı dünyada fazlalık olanın kendisi olduğunu idrak etmiştir. Her ne kadar eyleme geçmese de eyleme geçeceğinin sinyalini vererek son sözünü söylemiş, böylece bütün roman boyunca tekrarladığı antikahraman tavırlarını intihara meylederek noktalamıştır.

Selim İleri'nin, Nahit Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanından yola çıkarak yazdığı ve 1997 yılında ilk defa yayımlanan *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver* adlı romanının başkarakteri Cemil Şevket Bey de, sevgisizlikten muzdarip bir antikahramandır. Romanda bir yandan toplumsal dönüşüme değinilirken diğer yandan bu süreçte topluma yabancılaşan Cemil Şevket Bey'in önemsenmemesinin acısıyla eski günlerini özlemesine, bir süre sonra da ruhsal çöküntüye uğramasına şahitlik ederiz. II. Abdülhamit döneminden itibaren özgürlük arayışlarının dönemeçlerini ve Cemil Şevket Bey'in kişiliğinde, bu süreçlere entelektüellerin ilgisiz tavırlarını gösteren roman, güçlü bir antikahraman yaratmıştır.

Cemil Şevket Bey, kendi zamanında önemsenmeyen ve ikinci plana atılan Nahit Sırrı'yı yansıtır. Onun *Kıskanmak* romanını, *Aynalı Dolap* adıyla yazar. O da Örik gibi önemsenmemekten şikâyetçidir. Kendi kişiliğini romanda da bölümleri verilen eserleriyle kuran Cemil Şevket Bey, anlatıcı vasıtasıyla da anlatılır. Böylece iki farklı açıdan oluşturulan bir kişilik ortaya çıkar. Bu ikili anlatımla ortaya çıkan kişiliği, önemsenmeyen, bir türlü istediği gibi seilmeyen ama buna ihtiyaç duyan, tutarsız, çağının sorunlarını algılamaktan aciz, karşılaştığı meselelere verdiği absürt tepkilerle tanınan, kendisini herkesten üstün gören, savaş dönemlerinde ülkeden kaçan, hiçbir sorumluluk almayan, ama Millî Mücadele yıllarından sonra sanki Ankara'nın yanında tavır almış gibi davranan ve sürekli fikir değiştiren bir antikahramandır.

Anlatıcının “[b]üyüklerimizin, özellikle babalarımızın, erkeklerin önemsemediği, aldırmadığı, sözlerini hiç mi hiç güvenilir bulmadığı Cemil Şevket Bey”⁴⁰⁸ diyerek tanıttığı karakterin hissettiği en büyük eksiklik, bu önemsenmeme durumu ve sevgisizliktir. Ancak kendisi bunu bir türlü kabullenmek istemez. Çok önemli olduğunu ve çevresindekilerin sözünden çıkmadığını düşündüğünü göstermeye çalışır. Bu duruma ben-anlatıcı da şaşırır: “*muarrir Cemil Şevket, o zamanlar, Cihangir’de bir evde tek başına yaşarken, hanımların misafir günlerine hayli acıklı yalnızlıklar ortasında devam ederken, kendini boyuna küçük düşürürken, hele, çevresinde edebiyatçı tek dostu kalmamışken, unutulduğunu nasıl anlamıyordu?*” (s. 44) Fakat anlatıcı, o söylemese de durumun farkında olduğunu düşünür. “*O geliyor gidiyor, yazılarının okunmayışına... ısrarlarına karşın bir türlü okunmayışına şaşıyor, bu yazıların kesilip dosyada saklanmamasına, arada bir yeniden okunmamasına üzülüyordu.*” (s. 46) Anlatıcı onun önemsenmemiş olduğu fikrinin sağlamasını, diğer insanların anlattıklarıyla da yapar:

“*Muarrir Cemil Şevket’in hiçbir zaman önemsenmiş bir yazar olmadığını ilköğrenliğimde öğrenecektim. [...] Çünkü kimse onun eserlerinden söz açmıyordu.*

⁴⁰⁸ Selim İleri, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, 5. bs., Everest Yayınları, İstanbul 2011, s. 21.

Geçmişte de söz açılmamıştı. Semtimizin beylerinden bazıları onun yazar olduğuna bile inanmazlardı.

Gerçi şu ya da bu antolojide adına rastlanıyordu ama, değeri üzerinde hemen hiç durulmuyordu. Gençliğinde, tek tük kitap yayımlayabilmişken, bu kitapları tanıtan kısa yazılar dergilerde çıkmıştı ama, hiçbiri Cemil Şevket'te önemli bir yazarın varlığını görmüyor, haber vermiyordu.” (s. 53)

Cemil Şevket, önemsenmediğini gördükçe durumu değiştirmek için elinden geleni yapar. Örneğin, Nazım Hikmet'in yurtdışına çıkışı sürecinde Ankara'nın dikkatini çekmek için önce onu vatan haini ilan eder. Ancak Ankara'dan herhangi bir takdir hamlesi gelmeyince, bu sefer, Yahya Kemal'in bir komplosu sonucu yurtdışına gönderildiğini, onu ne kadar beğendini anlatmaya başlar. (s. 252) Fakat bu tavrı da önemsenmesini sağlamaz. İktidara karşı fikirleri de ilgi çekmeyen, en ufak bir soruşturmayla bile uğramayan Cemil Şevket, yine önemsenmez.

Bu dünyanın bir ayrılıklar dünyası olduğunu düşünen ve bu dünyada gurbet çeken Cemil Şevket Bey, hayatı boyunca bir sevgiliyi beklemiş, ona kavuşacağı günün hasretiyle hareket etmiştir. Romanda yıllar önce aldığı ve sevgilisiyle karşılıklı çay içmek için vitrininde tuttuğu iki fincanın hikâyesi de onun sevgiye ne kadar muhtaç olduğunu ama bir türlü kavuşamadığını gösterir:

“Muharrir Cemil Şevket bu fincanları, sevdiği kişiyle karşılıklı çay içecekleri hayaliyle, yıllar-yıllar önce almış olmalıydı. O 'yıllar-yıllar'ın ilk öbeğinde her iki fincan da büfenin vitrininde durmuş, sonra, 'yıllar-yıllar'ın ilk öbeği geçince, fincanlardan biri çıkarılmış; Cemil Şevket Bey yalnız başına çaylar-çaylar içmişti...”

Şimdi öteki fincan, 'yıllar-yıllar'ın ikinci öbeğinde hâlâ sahibini... sevilen bir kişiyi... sevgiliyi beklemekteydi.” (s. 296)

Bir türlü bu kişiyi bulamayan, bulamadıkça da ruh sağlığını kaybeden Cemil Şevket'in beğenilmek için yaptığı bir diğer hamle de dış görünüşünü güzel tutmaya çalışmaktır. Ancak anlatıcı bu çabasının da sonuç vermeyeceğini söyler: “*Ne badem kremleri, ne yosunlu kremleri ona en küçük bir anlam katabilecekken, o, genç, güzel, yakışıklı görünmek istiyor, yüzüne çorap lastikleri geçirip eziyetli uykulara dalıyor, başında filelerle, boyalı saçlarına şekil vermek istiyor ve hep bizlerce beğenilmek istiyordu.*” (s. 284) Ruhsal çöküntüsü bu sevgisizlikle birlikte kişiliğinde tutarsız, kuşkulu, cesaretsiz ve tuhaf denilebilecek bir şekle bürünerek deliliğe varan bir hâl alır.

Cemil Şevket Bey'in arayıp da bir türlü bulamadığı sevgi, onun antikahramanlarda sık gördüğümüz kişilik özelliklerini yansıtmaya yol açar. Bunların başında tutarsızlık gelir. Abdülhamit'i bazen Sultan, bazen despot olarak tanımlaması; Ankara hükümetini bir destekler görünüp, bir karşısında durması; İsmet İnönü'yü bazen bir savaş kahramanı, bazen de mağrur, her şeyi kendisine mâl etmeye çalışan biri olarak görmesi; Nazım Hikmet meselesindeki tavrı, onun tutarsız fikirleri savunmasının göstergeleridir. Fikirleri önemsenmedikçe de, bu tutarsızlıkları, katlanarak arttırır. Ancak dikkat çekmeyi başaramaz. Bununla birlikte, Abdülhamit gibi yemeklerini başkası yemeden tatmaması, 27 Mayıs darbesi sonrası dinlendiğini düşünerek kısık sesle konuşup ve dengeli hareket etmesi, kuşkulu bir kişiliği olduğunu ortaya koyar. Savaş döneminde yurtdışında olmayı tercih etmesi, istediğini yazmaktansa, kendisini sansürleyip “yazar cesaretini” gösterememesi de, cesur olmadığını; kadınlar gününe giden tek erkek olması ve böceklerden aşırı derecede korkması onun diğer antikahramanlar gibi tuhafliğini gözler önüne serer. Ayrıca fırsatını bulunca acımasızca insanlara saldırması ve Ankara'dan herhangi bir çıkar elde etmek için yaptığı yorumlar, onun acımasız ve çıkarıcı da olduğunu ortaya koyar. Böylelikle sevgiyi bulamadıkça diğer antikahramanlara benzer bir kişiliğe kavuşur.

Cemil Şevket Bey'in kişiliği kadar yaşadığı çağa ve kente dair fikirleri de, onun antikahramanlığının altını çizer. Çağının dışında kalması ve kentin durumunu yorumlayışı, dışarıklı konumunu belli eder. Bir yandan peçenin artık maskeli

baloların bir unsuru olduğunu kabul etse de, kadınların peçe takmasının güzellemesini yapan Cemil Şevket Bey, operet düşmanlığıyla müzikallere doğrudan karşı çıkar, modern bestekârları sıklıkla eleştirir. Özellikle Cumhuriyet'in ilk yıllarında kadınların peçe takmamasının teşvik edilmesi ve Batılı eğlence tarzlarının desteklenmesi düşünüldüğünde onun çağdaşlarının dışında kaldığını fark edebiliriz. İstanbul'u hep yoksulluk ve fakirlikle anan Cemil Şevket Bey, Ankara'yı da bir türlü beğenmez. Hep olumsuz sıfatlarla bağdaştırır. Benzer şekilde, Anadolu da sefalet içindedir. Hiçbir kenti beğenmeyen, hepsini fakirliğin simgesi olarak gören Cemil Şevket Bey, çağdaşlarının aksine Ankara'yı bile kötülüklerin simgesi yapar. Böylece diğer antikahramanlar gibi çağdaşlarından ayrı, çağının önemsediklerine yabancılaşmış biri olur.

Cemil Şevket Bey'in cinsel yönelimleri de, sevgisiz kalmasına sebep olmuştur. Çocukken “erkeklerle özgü oyuncaklar” yerine taşbebeklerle oynamak istemesi ve gençliğinde delikanlılara duyduğu arzu onun ötekileştirilmesinin sebeplerindendir. Önemsememesini ve göz ardı edilmesini de cinsel tercihi bağlayan Cemil Şevket Bey'in diğer özellikleriyle birlikte cinsel yönelimleri de yalnızlaşmasına sebep olmuş, antikahraman tavrı göstermesine yol açmıştır. Romanın sonunda sanrılar görmeye başlayan, akıl sağlığını yitiren Cemil Şevket Bey, bulamadığı sevgi yüzünden delirir.

1999 yılında ilk baskısı yapılan Ahmet Kekeç'in *Yağmurdan Sonra* romanının başkarakteri de bu başlık altında değerlendirilebilir. Hissettiği yaşama sıkıntısı, insanlarla ilişkiye girmeyi sevmemesi, geçmişiyile ilgili sorunlarının bilincini sürekli meşgul etmesi ve mutluluğa inanmaması, onun antikahraman olarak görülmesini sağlarken, evli olmasına rağmen bir türlü istediği gibi sevilmediğini düşünüp yeni aşklar yaşamaya çalışması, ama başaramaması, onu sevgiyi arayanlardan saymamıza sebep olur.

İslami edebiyatın içerisinde görülen bu roman, 1990'lı yıllarla birlikte İslami edebiyatta önceki romanlarda ana mesele olan kurtuluş, doğru yolu bulma vb. konularının yerini bireyselliğin almasının, kişisel dönüşümün, İslami çevrelerdeki kırılmanın anlatıldığı ve özeleştirinin yapıldığı kurmacalara geçişin en bariz örneklerinden biridir.⁴⁰⁹ Roman, 28 Şubat'a giden süreçte, üniversite yıllarında İslami bir devrime inanan, mücadelenin parçası olan ancak evlenip mücadele heyecanını kaybettikten sonra kırtasiyecilik yapmaya başlamış Murat'ın kendisinin çevirmediği ama adının çevirmen olarak yazılmasına müsaade ettiği bir kitabın, 28 Şubat sürecinde soruşturmayla uğrayıp hapis cezası alacağını öğrenmesiyle bütün hayatını sorgulamasını ve yalnızlığını bir kadınla paylaşma arzusuna yönelmesini anlatır. Başkarakter Murat, annesiyle birlikte kendisini küçük yaşta terk edip yabancı bir kadınla evlenen babasıyla hep sorunlar yaşayan, baba sevgisinin eksikliğini hisseden, daha çok para kazanmayı hiç düşünmediği için karısının istediği hayatı sağlayamadığını bildiğinden eve gitmeyi istemeyen, hapis cezasının yaklaşmasıyla iyice bunalıma giren, bunalımını, önce arkadaş ortamında tanıdığı Müge'den, sonra da babasının yeni eşinden olan Hülya'dan hoşlanarak sevgi arayışına dönüştüren ancak duygularını itiraf edecek eylemliliğe sahip olmadığı için hüsrana yaşayan bir karakterdir. Bu süreçteki kötümser tavrı ve bilincindeki parçalanmalar, onu antikahraman olarak konumlandırır.

Baba sevgisi olmadan büyüüp bunun eksikliğini hep hisseden ve babasına Cengiz Bey diye hitap eden Murat, yaşadığı kent olan İstanbul'un dönüşümüne de ayak uyduramamıştır. Beyoğlu'nu hiç sevmeyen, kentin değişen insan profilinden haz etmeyen ama bir flanör gibi roman boyunca sürekli İstanbul'un sokaklarında dolaşan Murat için kent ve kentte yaşayanlar sevilesi değildir: “*Ortalıkta bir yuppi ve entel bolluğu. İki adımda bir karşısına çıkıveriyor insanın. Hepsi de uzun saçlı, keçi sakallı. Kızlarsa alabildiğine paçoz...*”⁴¹⁰ Gerçek İstanbulluların Beyoğlu'nu terk ettiğini, onların yerini, “*hamburger tüketen, Orhan Pamuk okuyan, eşcinsellere özgürlük*

⁴⁰⁹ Kenan Çayır, *Türkiye'de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat*, 2. bs., İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s. 129-131.

⁴¹⁰ Ahmet Kekeç, *Yağmurdan Sonra*, Şehir Yayınları, İstanbul 1999, s. 14.

isteyen yeni entelijansiyaya” (s. 15) bıraktığını belirten yazılar okuyan ve bu durumdan hazzetmeyen biri olan Murat, bu yeni entelektüelliğin dışında kalmıştır. Zaten dâhil olma gibi bir derdi yoktur. Entelektüel bir gayesi ya da mücadele edecek herhangi bir amacı da yoktur. Sadece bu dönüşümden hoşnut değildir. Ona göre kötülük her taraftadır. İlişkilere, hayata, her yana sinmiştir. İçindeki “tanımsız ve tarifsiz sıkıntının” sebebi de, kötülükle çevrildiğini hissetmesi de kendisini verecek kadar sevdiği hiçbir şeye sahip olamamasından kaynaklanır. (s. 19) Bu durumun farkında olana kadar sadece tarifsiz ve tanımsız bir sıkıntıyla gezdiği kenti eleştirmekten öteye gidemez.

Murat, kendisini çözemediğini ve “yalnız, kalık, gelecek ülküsünden yoksun” olduğunu söylerken bu gayesizliği vurgulamıştır. Gayesizliği onu “yorgun, güçsüz, sıkılğan” yapmış, yaşamayı bir acıya dönüştürmüştür. Durmadan acı çekmektedir, fakat neden acı çektiğini bilmez. (s. 31) Aslında görünürdeki sebeplerin farkındadır: *“Tembel herifin tekiyim ben. İşimi sevmiyorum. Gün geçtikçe batıyorum. Bankadan kredi çektim. Onun faizini ödeyecek kadar bile gücüm yok. Yarın hapse de atarlarsa...”* (s. 131) Babasıyla yaşadığı sorunlara, tembelliği ve diğer meseleler de eklenince hayatı beceremediğini söyler. Sıradan insanlar gibi olmaya çalıştığını ama bunu başaramadığını, kendisinin tamamen zıddı olan arkadaşı Remzi ile yaşadıkları bir tartışmada söyledikleri ile ifade eder: *“Ben de isterim rahat bir hayat sürmeyi; bir eli yağda, bir eli balda... Ama, enikonu bir yetenek işi bu. Bir tıynet meselesi. [...] Denemedim değil. Başaramadım. Biraz da tembellik var. Hayır, ‘tembellik hakkı’ mı kullanıyorum. Sıradan insanların anlamadığı, asla anlayamayacakları ve yalnızca seçilmiş insanlara bahşedilmiş bir hak bu.”* (s. 36-37) Ancak Remzi’nin onun tembellik hakkı dediği şeyin cesaret edememenin “filozofça bir tanımı” olduğunu söylemesi üzerine Murat, *“Hayatı beceremedim ben. Cengiz Bey’den kurtuldum, ama ondan kurtardıklarım hayatımı kurmama yetmedi”* der. (s. 37) Aslında asıl sebep budur. Yaşayamadığı sevgi, onu eylemsizliğe itmiş, hayatın dışına atmıştır. Yaşamın düzenbazlıklarla kurulu düzenine uyum sağlayamamış, kendisini seçilmiş olarak överken aslında eksikliklerini tanımlamıştır. Buradaki asıl sebep, kendisini adayacağı bir sevgiye sahip olmamasıdır. Bunu üvey kardeşi Hülya’ya âşık olarak telafi etmeye

girişse de, ona bir türlü açılmaması, onun ortadan kaybolmasına seyirci kalması ve hiçbir şey yapmaması, bu ihtimali de çürütmüştür. Onunla da paylaşmadığı sevgi yüzünden tamamen içine kapanır.

Mutluluğun bir kuruntudan ibaret olduğunu düşünen Murat, roman boyunca kendisini adayacağı kadar seveceği bir gayeye kavuşamaz. Hülya'ya açılmadan onu kaybeder. Herhangi bir mücadeleye girecek kadar da eyleme geçmeye hazır değildir. Kalbi kırık, bilmediği acıları çekerek, sıkıntılı kişiliğiyle hep gelmesini beklediği polislerin arasında, hak etmediği hapis cezasını çekmek için arabaya binerken roman sonlanır. Böylece hem bireysel hem de toplumsal sorunların bir kurbanı olarak kalır.

Sevgiyi arayan ama bir türlü bulamayan antikahramanlar, örneklerde de görüldüğü gibi amaçlarına ulaşamadıkça uyumsuzluklarını iyice derinleştirmişlerdir. Bir antikahramanın özelliklerine sahip olan bu karakterler, dışarıda aradıkları sevgiyi bulamadıkça zihinlerine gömülmüşler, sonunda da sevgisizliğin birer kurbanı olmuşlardır.

4.2.5. İronik Antikahramanlar

Yunanca “*eironeía*” kökünden gelen ironi, Antik Yunan'dan itibaren aldatma, kandırma, karşındakini yanıltma manasında kullanılan bir tabirdir. Zamanla anlam genişlemesine uğrayan ironi kavramı, modern öncesi dönemde Sokrates tarafından retorik bir yöntem olarak kullanılmış, Romantik dönemde ise zihinsel bir süreç olmuştur. Sokrates, ironiyi gerçeğe ulaşmak için araçsallaştırmıştır. Girdiği tartışmalarda, karşısındakine “cehalet taslayarak”, onun kendi kendisiyle çelişkiye düşürmeyi denemiştir.⁴¹¹ Gerçeğe ulaşabileceğini düşünen Sokrates, ironiyi gerçeğe

⁴¹¹ Oğuz Cebeci, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, 2. bs., İthaki Yayınları, İstanbul 2008, s. 277.

cehalet arasındaki karşıtlık üzerine kurar.⁴¹² Sokrates'ten sonra gelenler de ironiyi retorik düzeyde bir aldatmaca olarak görür.

Romantik dönemle birlikte ironinin de anlamında genişleme yaşanır. Modernitenin çıkmazlarının hissedildiği, bireyselleşmeye en büyük değer atfedildiği bu dönemde ironi, yaşanan dünyayla mücadele etmenin zihinsel bir yolu olarak görülür. Kalabalıklar içerisinde yalnızlığını sorgulayan birey, çelişkili ve karmaşık dünyaya karşı duruşunun bir ifadesi olarak ironiyi kullanır.⁴¹³ İroniyi bir yandan dünyanın çelişkilerini tanımak, diğer yandan da bunları aşmak için kullanan romantikler, “çift duygulu” bir bakışa sahiptirler. Böylece ironi, bilinçli bir şekilde modernitenin getirileriyle uğraşmanın aracına dönüştürülür. Romantik dönemin sonunda Kierkegaard'a göre “*ironi Hegel ile efendisine kavuşur.*”⁴¹⁴ Hegel, ironiyi modern anlamda tanımlar. Ona göre ironi, her şeyin oyun olarak algılandığı, aşkın hiçbir gerçekliğin tanınmadığı ya da sıradan görüldüğü bir olumsuzluktur. Birey için önemli olan tek şey, kendi varoluşu olur, onun dışındaki hiçbir şeyle ilgilenmez. Hegel, bu dönüşümün bireyi yalnızlaştırarak topluma yabancılaştırdığını savunur.⁴¹⁵ Her ne kadar Hegel, olumsuzlama olarak görse de bireyin tüm aşkın gerçeklerden ayrıldığı böyle bir dönemde, varoluşunu sorgularken kendi dışındaki gerçeklikleri ironiyle oyunlaştırması, hayatı yaşanılabilir kılmaya çalışma çabası olarak da görülebilir. İroniyi bir sığınak olarak kullanan birey, aşamadığı ya da yok sayamadığı toplumsal unsurlarla bu yolla mücadele eder.

Modernitenin iyice yerleşmesiyle birlikte Sokrates'in hakikatle yanlış arasında kurduğu ironi, yerini hiyerarşinin olmadığı bir düzleme bırakır. Artık hakikat denilen paradigmalardan sorgulanabilir olduğu bir devirde, ironi, eşit düzeydeki iki hakikat iddiasındaki unsur arasında kurulur. İroninin her iki kutbu da aynı derecede

⁴¹² Beliz Güçbilmez, *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005, s. 90.

⁴¹³ Fatih Yalçın, *Tahsin Yücel'in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum 2010, s. 108.

⁴¹⁴ Soren Kierkegaard, *İroni Kavramı*, çev. Sila Okur, 3. bs., İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009, s. 265.

⁴¹⁵ G. W. F. Hegel, *Estetik*, çev. Taylan Altuğ ve Hakkı Hünler, Payel Yayınları, İstanbul 1994, s. 65.

meşru, olanaklı ve geçerlidir.⁴¹⁶ Hakikat düzleminde hiyerarşinin kalmadığı, insanın bütün değerlere eşit mesafede durduğu modern dönemde ironi, “*hayat arenasında hâkimiyet alanı daralan, sürekli sahip olduklarından bir kısmını kaybetmeye mahkûm olan ve yalnızlaşan insanın savunma mekanizmalarından biridir.*”⁴¹⁷ İroni, Sokrates’in masumca hakikat arayışına araç olarak gördüğü hâlden iyice uzaklaşmıştır. Güçbilmez’in tespit ettiği gibi, artık, “*ironi ‘yıkıcı’ bir araçtır; sürüp gitmekte olanın, alışkanlığa dönüştüğü için fark edilmez olanın, geleneksel olanın korunaklı alanına saldırır. Komedinin üretmeye çalıştığı kahkaha, bir tür boşalımdır. Gerginliğin çözülmesidir. İroni ise kahkahanın değil, buruk gülümseyişin peşindedir. Boşalmanın değil, kavramanın ve kavranılanın korunarak bir başka bilince dönüştürülmesinin sağlanmasıdır.*”⁴¹⁸ İroni, modern bireyin çevresindeki dünyanın bilincine varmasının ve buna karşı duruşunun bir çabası olarak görülmesinin ifadesidir.

Edebiyatta antikahramanların, modernitenin getirdiklerine karşı en azından bir müddet direnmelerini mümkün kılan, bu kavrayıştır. Kaypak bir zeminde, tekinsiz bir dünyada, aşkın doğrulara yöneltilen ironi, antikahramanların varoluş sıkıntılarıyla boğuşmalarına olanak sağlayan bir yol olur. Özellikle oyunun yaşam biçimine dönüştüğü ve hakikatlere karşı tavrın esnekleştiği postmodern dünyada ironi, hayati bir önem kazanır. Aşkın doğruları ciddiye almamanın ve modernitenin katı sınırlılığının silikleşmesinin ortaya çıkardığı postmodern dönemde, ironi, bilinçli bir şekilde gerçekliğin altını oymasıyla, bu çağın karakteristiğine dönüşür. Modernitenin ilerleme fikrini sarsarak, bütün ilerlemeci görüşleri yerinden eder. Postmodern ironi, hem modernite öncesinin aşkın gerçeklerine hem de modernitenin ilerlemeci dayatmalarına karşı bir direniş olarak görülebilir. Bu bağlamda “*ironi, çağımızın ‘öznellik’ iradesini kaybetmiş, topluma, türüne ve kendine yabancılaşmış, nesneleşmiş insanının en etkin ifade ve temsil araçlarından biri, ‘çağın kayıtsızlığına yöneltilmiş ‘şiddetli öfke’ nin maskesidir.*”⁴¹⁹ İroninin edebiyat metinlerinde sıklıkla kullanılması

⁴¹⁶ Beliz Güçbilmez, *age.*, s. 32.

⁴¹⁷ Fatih Yalçın, *agt.*, s. 120.

⁴¹⁸ Beliz Güçbilmez, *age.*, s. 39.

⁴¹⁹ Fatih Yalçın, *agt.*, s. 134.

da bu sebeptir. Dönemin etkilerine duyulan öfkenin pasif bir direnişe dönüştüğü ironi, özellikle antikahramanların konu edildiği kurmacalarda sıklıkla karşımıza çıkar. Başta Oğuz Atay olmak üzere, hayata yabancılaşmış, ne yapacağını bilemeyen ve topluma karşı yalnızlaşan antikahramanların ironiyi kullanarak hayata tahammül etmeye çalıştıklarını, kendileri dışında var olan dünyayı sarsmayı denediklerini söylemek gerekir. Bu noktada Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* isimli romanlarındaki antikahramanları, ironik antikahramanların en bariz örnekleri olarak saymak mümkündür.

Oğuz Atay, 1972 tarihli *Tutunamayanlar* romanı ile 1973'te yayımlanan *Tehlikeli Oyunlar* isimli romanı başta olmak üzere neredeyse bütün yapıtlarında ironiden faydalanır. Onun ironiyi kullanışı, hiyerarşiye dayanmayan, oyunu ve genel geçer doğruların altını oyan tarzdadır. Oğuz Atay'ın modernitenin çıkmazlarının hissedildiği, üstten modernleşmeci bakışın ilerlemeciliğinin tartışılmaya başlandığı bir devirde yazıyor olması, ironiyle kendisinin de bir parçası olduğu aydın üst sınıfı eleştirmesini mümkün kılar. Çözümü bireyde gören, birey odaklı olmayan dönüşüm çabalarının çıkmazlarının farkında olan ama bireyin de anlaşılmasından dolayı ne yapılacağına dair bir yol üretemeyen eserler yazar. Bunları yaparken ironi ve oyundan fazlasıyla faydalanır. Hatta yaşamaya tahammül etmek için bütün hayatı bir oyun olarak gören karakterler kullanır. İroni ve oyun onun romanlarındaki karakterlerin kısa süreli de olsa çıkış yolu gibi görünür.

Oğuz Atay, ironiyi kullanırken, olumsuz bir durumun karşısına, olumlu bir karşıt çıkarmaz. Orhan Koçak'ın da belirttiği gibi, eğer olumsuz gördüğünün karşısında olumlu bir değere sahip bir yargı varsa, er geç bunu da yadsıyarak olumsuzu dönüştürür. Onun ironisi, negatifler arasındadır. Pozitif olan zamanla yok olur, genel geçer bütün doğrular yadsınır, bütün söylemler ve ideolojilerin kendi kelimeleriyle altını oyar. *Tehlikeli Oyunlar*'dan yola çıkan Koçak, Atay'da "ironinin de asıl hedefi ne kadar ahmakça olursa olsun herhangi spesifik bir ideoloji ya da durum değil, her türlü sabitleşmiş düşünce ya da nesnelliktir, hatta özneliğin sonsuzca genişlemesinin

önünde duran bir sınır olarak gerçeğin kendisidir” der.⁴²⁰ Genel geçer bütün değerlere karşı girilen bu mücadele, onların yerine hiçbir şey koymayarak sonlanır. Böylece ironinin hiyerarşisi ya da bir doğruyu benimsetme amacı olmaz. Her şeyin sarsıldığı bir zeminde, tekinsiz bir ortamda roman karakterleri her şeyi oyuna çevirirler.

Oğuz Atay’ın ironiyi kullanarak her şeye direnen ve hayatın hiçbir bağına tutunamayan karakterleri de aynı zamanda birer antikahramandır. Diğer bölümlerde hayata karşı nihilist, narsist ya da aylakça tavır alanlara benzer bir şekilde Oğuz Atay’ın romanlarındaki antikahramanlar, hayata dayanabilmek için ironiyi kullanırlar. Ancak ironi onları kurtaramaz. Hiçbir hiyerarşiyi kabul etmemeleri, her şeyi ironiye konu etmeleri sebebiyle sonunda ya intihar ederler (Selim Işık) ya kaybolurlar (Turgut Özben) ya da delirirler (Hikmet Benol).

Tutunamayanlar romanının iki başkarakteri Selim Işık ve Turgut Özben, ironik antikahramana örnek gösterilebilecek vasıflara sahiptir. Onların bütün geçmişi şimdiki ve geleceği, çevrelerindeki herkesi ve bütün değerleri alaya alan tavırları ve bunları yaparken toplumdaki iyice uzaklaşarak yabancılaşmaları, ön plana çıkan yanlarıdır. Roman, Turgut Özben adında bir mühendisin, üniversiteden arkadaşı Selim Işık’ın intihar haberini bir gazetede okumasıyla başlar. Onun intiharıyla sarsılan Turgut, Selim’in geride bıraktığı el yazmaları ve yakınlarının tanıklıkları aracılığıyla bir geçmiş arayışına girer. Roman ilerledikçe evli, iş sahibi sıradan biri olan Turgut, intihar eden Selim’in kişiliğine bürünür. Turgut’un Selim’le ilgili araştırmaları onu ailesini, işini bırakıp trenlerde bir duraktan diğerine giderek, kendisiyle hesaplaşmaya götürür. Böylece romanın sonunda, biri intihar eden, diğeri ise arayışında kaybolan iki tutunamayan kalır. Burada tutunamayandan kasıt, *“her kanunun [söylemin] dışında olma hali, hiçbir kanunun içine girememe, kanun tarafından korunamama, ya da kanunun sahibi-temeli olmama, dolayısıyla iktidarsız olma hali”*dir.⁴²¹ Dâhil

⁴²⁰ Orhan Koçak, “İroni mi Şaka mı?”, *Oğuz Atay İçin: Bir Sempozyum*, haz. Handan İnci ve Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 245.

⁴²¹ Suna Ertuğrul, “Kanundışı: Tutunamayanlar”, *Oğuz Atay İçin: Bir Sempozyum*, haz. Handan İnci ve Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 81.

ol(a)madığı bütün kanunlarla/söylemlerle dalga geçerek onları alaya alan tutunamayan, onların karşısında bir kimlik kazanmaya çalışır. Hakikati reddederek onu imkânsızlaştıran tutunamayanlar, kurduğu ironilerle sonuca ulaşmadan bir yerden diğerine sürüklenir. Bu sürükleniş ve bitmeyen arayış hâli, onların sonunu getirir. Hepsini birer antikahramana dönüştürür. *Tutunamayanlar*'da baştan itibaren Selim'in, daha sonra Turgut'un; *Tehlikeli Oyunlar*'da ise Hikmet'in topluma bakışı ya da toplumun onlara bakışı, dinle ilişkileri, burjuvaziye tanımlamaları, oyunlarla hayata direnmeleri ve bunların çerçevesinde oluşan kişiliklerine yakından bakarak nasıl birer ironik antikahraman oldukları görülebilir.

Tutunamayanlar'ın intiharıyla başladığı Selim Işık, toplumla, dinle ve çevresindeki insanlarla uyuşamayan, anlamadığını düşünen, “durmak bilmeyen bir kafası” olan, can sıkıntısıyla sürekli boğuşan, iç çelişkileriyle yaşamayı beceremeyen ve kendini oyunlara kaptırarak biraz olsun nefes alabilen bir antikahramandır. Bilinçli bir şekilde hayatın akışına kendisini kaptırmamış, sıradan olmayı yadsımıştır. Kimsenin kendisini anlamadığından yakınıdır. Ona göre toplum onu anlamıyordu, o ise anlaşılmayı en fazla hak edenlerdendir. Toplumun ona bakışı ya da onun toplumu yorumlayışı yabancılaşma evresinin sonlarında olduğunu gösterir. Selim'in intiharından sonra, onun daha önce tanışmadığı arkadaşlarını bulan ve ondan kalanları toparlayan Turgut'un bu vesileyle ziyaret ettiği Süleyman Kargı, Selim'in de dâhil olduğu antikahramanlara toplumun nasıl baktığını kısaca özetler: “*Selim gibilerine işte böyle yaparlar, dedi. Birdenbire yüklenmezler üstüne. Önce bırakırlar istediği gibi düşünsün her şeyi. Dünyayı dilediği gibi anlamasına, yaşamasına, hissetmesine izin verirler. Hatta alkışlarlar, överler onu. Büsbütün çileden çıksın da geri dönemesin diye. Sonrasını biliyorsun işte.*”⁴²² Selim'in intihar sebeplerinden birisini toplumun ona bakışı olarak gören bu tanımlamayı Selim'in de derinden hissettiğini, insanlara karşı duyduğu öfkeden anlayabiliriz. Toplumsal yapının en fazla hissedildiği bürokratik bir işle ilgilenirken “*Bir gün öfkelenmişti birden: hepsini yakmalı, bütün evraki, kayıtları, belgeleri. İnsanlık bunlarla ayakta duruyorsa şaşırıp kalsın herkes:*

⁴²² Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, 54. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 112.

şaşırtıp kalsınlar da şaşkınlıktan, ne yapacaklarını bilememekten ölsünler.” demiş, uyum sağlayamadığı ve kimsenin kimseyi dinlememesinden yakındığı topluma karşı öfkesini dillendirmiştir. (s. 296-297) Mühendis olmasını da yine “onlar” olarak tanımladığı ve kendisinden sürekli bir şeyler beklediğini düşündüğü toplumun dayatmalarına bağlar:

“[L]isede iyi bir öğrenci olduğum için zor bir meslek seçmeliydim. Bu nedenle mühendis olmaya mecburum. [...] Bütün ümidi, Dostoyevski gibi, mühendis olduktan sonra istifa etmektir. Hangi görevden istifa edecekti? Bilmiyordu. Babasıyla her gün kavga ediyordu. Üniversiteye girişinden onu sorumlu tutuyordu. ‘Dağlara kaçacağım,’ diye bağıyordu babasına: ‘Hepinize bu üniversiteyi bitirebileceğimi, hem de kırıntılarımı bitirebileceğimi göstereceğim. Size de, onlara da göstereceğim.’ Kimdi onlar? Bilmiyordu. ‘Böyle olmama sebep olanlar,’ diyordu. ‘Her çağımda isimleri değişen ve aslında hepsi birbirinin aynı olanlar. Onlar işte!’” (s. 399)

Böyle bir öfkeyle üniversiteye başlayan Selim, üniversiteyi okumaya da rahat bırakılmak için dayanmıştır: *“Üniversiteyi sevmiyordu. Orada geçen zamanından söz açmayı sevmezdi: ‘Bir kere başladık, bitireceğiz,’ derdi. ‘Bir kere doğduk, yaşayacağız. Üniversiteyi bıraksam ne olur? Hiç. Bırakmasam? Gene hiç. Hiç olmazsa adam oldun derler fakülteyi bitirirsem; yakamı rahat bırakırlar.’”* (s. 399)

Toplumun kendisini dışlamasına rağmen bir türlü rahat bırakmamasıyla yaşamı dayanılmaz bir hâl alan Selim’in öfkesinin gerçekliğini anlayabiliriz. Kendisini anlamayan ve sürekli talep eden toplumsal ağın dışında kalan Selim, bu yalnızlığın yükünü taşıyamayarak intihara sürüklenir. Toplumla sorunlarını kendi kişiliğindekiyle birleştirerek ironik bir şekilde “müsaade ister”:

“Bu duruma nasıl geldim? Neden bana yaşamasını öğretmediler? Neden bana, bizden bu kadar gerisini sen bulup çıkaracaksın dedikleri zaman isyan etmedim? Hayata atılmak gibi bir çulgunluğu nasıl yaptım? İnsanların dünyasına atılmayı nasıl göze aldım? Ben insan değildim ki. Yaşamadığım bir hayatın içine nasıl atıldım? Beni

nasıl gürültüye getirip de bu soğuk bakışlı mimar gibi insanların karşısına çıkardılar? Onlar da bilemezdi: görünüşümle insana benziyordum. Denemelerden geçmiştim. Onları aldatmayı başardım. Sonumu kendim hazırladım. Her an ne yapacağımı söyleyemezlerdi bana. Beni aldattılar; gene de suçluyum. İnsanların en verimli olduğu çağda tükendim. Her anı, ne yapmam gerektiğini düşünerek geçirdiğim için çabuk yoruldum. Bana müsaade.” (s. 607)

Toplumla uyuşamayan Selim’in dinle ilişkisi de sorunludur. Çocukluk yıllarında dindar biri olmayı denemiş, dinî bilgisinin zayıf olmasından hep utanmış ancak “[d]ine bağlılığı, günlük sorunlarına bir çözüm getirmemiş ve çocukların mahallede ona saldırmalarını engellememiş, herkes kötülüğünde ısrar etmiştir.” (s. 221) Bu sebeple dindar olmaktan vazgeçer; yaratıcıya kendisini neden böyle yarattığını sormaya başlar:

“Allahım, onu neden yalnız bıraktın? Neden, yalnızlığının verdiği çaresizlikle can sıkıcı ilişkiler kurmasına izin verdin? Neden, geçirdiği her dakikanın hesabını sordun, içini ezdin? Neden, korkuyu göğsünden çekip almadın? Neden, suçluluk duygusunu üzerinden atmasına yardım etmedin? [...] Neden, günahlarının yükünü taşıyacak gücü ona da vermedin? Selim de, kendi çapında, birkaç kişiyi kandırabilirdi senin yolunda. Meyveleri gösterdin de ağaca çıkarma becerikliliğini esirgedin. [...] Neden, onu canı kadar seven annesinin bile Selim’i; ‘Benim korkak oğlum’ diye okşamasına göz yumdun? [...] Bir duvardan bir duvara çarpıp durdun onu. Bir uçtan bir uca itip durdun onu.” (s. 199-200)

Selim’in kişiliğini açıkça ifade eden bu satırlardan da anlaşılacağı üzere Selim, korkak, sabırsız, sıkıntılı, kendisini rezil biri olarak tanımlayacak kadar kişiliğiyle sorunlu, başarısız olmaktan korkan, çıkmazlar içinde, rahat bırakılmak ve anlaşılmak isteyen ama bir türlü bunu beceremeyen birisidir. Dinin, toplumun ve çevresinin etkisiyle böyle bir kişiliğe bürünen Selim’in intihara giden yolu da buralardan başlamıştır. Önce can sıkıntısını derinden hissetmiş, oyunlarla buna çözüm bulmaya

çalışmış, ama en sonunda yaşama tutunduğu bütün bağlarını yavaş yavaş kopararak intihar etmiştir.

Selim'in derinden hissettiği duyguların başında gelen can sıkıntısı ve eyleme geçememe hâli, onun antikahramanlığının en önemli göstergelerindedir. Başlarda can sıkıntısına uyum sağlar: *"Bazı günler çabuk tükenirdi, ne yapacağını bilemezdi. Böyle zamanlarda hemen yatağa uzanır ve hiç kıpırdamadan uzun süre yatar. Cansıkıntısını sessizce yaşardı benimle. Bir yandan da dinlenirdi. 'Cansıkıntısıyla dinleniyorum ancak,' derdi. 'Sıkılırken dinlendiğimi anlamıyorum. İçimin yeni heyecanlar için dolduğunu hissetmiyorum. Fakat, bilmeden yeni yaşantılara hazırlıyorum kendimi. İçimde bir Selim ölürken kalan bütün gücüyle yeni bir Selim yaratıyor.'* (s. 392) Can sıkıntısını bir fırsat olarak gören Selim, zamanla onunla mücadele etmek için küçük oyunlar oynar. Turgut'la tanıştığında onun da canının sıkıldığını görünce oyunlarından birini anlatmaya koyulur: *"Can sıkıntısı, Selim'in önemli bir derdiydi. Bir işi yapmadan önce geçirilmesi zorunlu olan zaman onu müthiş sıkardı. Turgut'un da bu konuda, kendisine yakınlık duyduğunu anlayınca hemen 'metotlarını' açıklamıştı: 'Otobüste, evle okul arasında geçen zamanın bana nasıl bir yük olduğunu bilemezsin. Böyle zamanları, yaşanmamış zaman haline getirmemek için olmadık oyunlar icat ederim. Kendimi kaptırmadan, belirli bir süreyi atlabileceğimi sanmıyorum.'* (s. 41) Böylece oyunlara ve hayata ironik bakmayı adet hâline getirdiğini söyleyen Selim için oyunlar hayatın tek gerçeği olurlar. *"İşi gülünçlüğe vurarak kendini kurtar"*dığını söyleyen Selim, *"Hayata dayanamadığımız için espri yapıyoruz. Ahlâk düşünleri gibi doğru yoldan sapıyoruz. Bütün kurtuluş yollarını kapıyoruz."* der. (s. 80) Ancak zamanla ironiye sığınmanın da çözüm olmadığını görür ve can sıkıntısının cazibesi de kaybolur: *"Canı sıkılıyordu ve bu sıkıntıyı artık romantik bulamadığı için utanıyordu. Bu sıkıntı, ona anlamsız, küçük ve basit bir duygu gibi geliyordu. 'İçtiğim zaman, sıkıntımın bir anlamı olduğunu sanıyorum. Gene anlatamıyorum ama, bu sıkıntının böyle anlatılır bir duygu olması gereğini duymuyorum o zaman.'*" (s. 400) İç sıkıntısıyla baş edemeyen Selim, artık hayatla bağlarını koparır ve intihar eder. Sadece sevgi isteyen, anlaşılacak, kendisinin gösterdiği değerini kendisine gösterilmesini talep eden, içindeki seslerden bir türlü

kurtulamayan, ölümlerine bile kimseye kötülük yapmayan Selim, intihar ederek yaşama dayanamayan bir antikahraman olur.

Selim'in intiharıyla onun son yıllarını araştırmaya koyulan Turgut da onun yazdıkları, arkadaşları ve hatıralarıyla karşılaştıkça ironik bir antikahramana dönüşür. Başlarda evli, iş sahibi, toplumsal ilişkileri kuvvetli, bürokrasiyi iyi bilen biriyken, zamanla "Selim'leşir". İç sıkıntısıyla başlayan emareler, zamanla bütün hayatı kapsayıp kaybolmasına sebep olur. İlk olarak yaşadığı "sıradan" hayat onu rahatsız etmeye başlar. Yaşadığı "burjuva" hayatın kendisini sıkımsaya başladığını hissettiğinde durumunu Selim'in cümleleriyle ifade eder: "*Çevresindeki eşyaya duyduğu öfkenin ifade edilemeyen sıkıntısıyla bunalıyordu. Selim, belki bu yaşantıyı, önde bir salon-salamanje, arkada iki yatak odası, koridorun sağında mutfak-sandık odası-banyo, içerde uyuyan karısı ve çocukları, parasıyla orantılı olarak yararlandığı küçük burjuva nimetleri onu, nefes alamaz bir duruma getirmişti diye tanımlayabilirdi.*" (s. 26) Küçük şeylere takılmaya başladığını keşfettiğinde, sıkıntısı artar. Ancak hâlâ neden böyle hissettiğinin farkında değildir: "*İnsan bunları neden görür? Daha doğrusu neden bunlara takılır aklı? Basit: demek yürümeyen birşeyler var. Evet, ama yürümeyen şey nerede? Eşyada mı? Yoksa.... Turgut henüz düşünemiyordu; yalnız bir huzursuzluk, huzursuzluk bile değil, insanı bazı şeyleri yapmaya ve bazılarını yapmamaya farketirmeden iten ve davranışlarında, eski alışkanlıklarına yabancı gelen küçük değişiklikler.*" (s. 44) Her gün yaptığı şeylerden sıkılır. Eve gelince yaptıklarını eşine anlatma düşüncesi bile onu yorar. Yaşadığı hayattan başka bir hayatı yaşayamayacağını hissedince birden umutsuzluğa kapılır. Ancak bu durumun geçici olduğuna inanır. Bir türlü isimlendiremediği bu duyguyu, 'şey' olarak tanımlar: "*Bu 'şey' Selim'in ölümünden öte bir hüznün, ne olduğu belirsiz, fakat sürekli ilgi isteyen bir duyguydu. Hem örtülmesi gereken, hem de örtüldüğü ona hissettirilince kuvvetlenen bir duygu.*" (s. 50) Buraya kadar tutunamayana dönüştüğünü sadece sezen Turgut, romanın ilerlemesiyle Selim'in yerini almaya başlar. Her direnişi, toplumsal hayata her bağlanma çabası sonuçsuz kalır ve durumunun bilincine varınca bir daha dönüşü olmayacağını anlar: "*Durum bir kere sağlığa aykırı oldu mu öyle sürüp gitmeli oğlum Turgut. İçki de çok içilmeli, sigara da. Havasız da kalınmalı, dumandan*

boğulmalı insan. Adilik de artmalı, insan gittikçe bayağılaşmalı. Ahlaksızlık da artmalı, hem de aşağılık bir ahlaksızlık. Çirkinlik de artmalı.” (s. 271) Tutunamayana dönüştükçe topluma da yabancılaşır, etrafını saran toplumsal düzenden korkmaya başlar. Antikahramanlığı arttıkça sıradan insanları eleştirmeye, gelenekten ayrı düşünmeye girişir ve her şeyi ironik bir dille yansıtmaya çalışır.

Turgut’un toplumsal düzenle ilişkisi oldukça karmaşıktır. Hem ondan korkar, hem onun sistematik oluşundan büyülenir hem de ölesiye eleştirir. Selim’in intihar ederek kendisini bu düzenin içinde yalnız bırakmasından yakınırken toplumsal düzenden koparsa boşlukta kalacağını söyler. Modern düzen kötüdür, ancak düzensizlikte ne yapacağını bilememek, daha kötüdür. Turgut, Selim’e sitem ederken bunu belli eder: *“Birçok meseleyi askıda bırakıp gittin. Beni bıraktın bu makinenin çarkları arasında. Ben de dişlilere ceketimi kaptırdım. Eteğimin ucundan bağlandım bu düzene. Ceketini çıkarmadan olmaz. Ceket çıkarma talimatı da verilmedi daha. Çıkar üstündekileri, kurtul bu düzenden. Olmaz Selim: çırılçıplak kalırım sonra. Tutunacak bir yer bulamam sonra. Düşünceler göklere yükseliyor, fakat vücut toprağa bağlı. Tek tek koparılması kolay olan milyonlarca iplikle bağlı. Kör talih!”* (s. 307) Kopmaktan korktuğu, ancak bir makineye benzettiği, içinde sıkışıp kaldığını hissettiği düzene bir yandan da hayrandır. İnsanların düzene uyumuna, ne zaman ne yapacaklarını bilmesine şaşkınlıkla bakar:

“[H]erkes işini biliyor bizden başka. Ben bütün insanlara hayranım Olric. Bütün satıcılar, biletçi yanlarından geçerken nasıl gülümsemek gerektiğini ve arkasından nasıl küfredileceğini biliyorlar. Biletçi de işini biliyor: atarım sandığınızı denize bir daha görürsem, diyor. Nasılsın arkadaş, bir sigara ister misin? demiyor mesela. Benim yanımdan geçerken de saygılı bir tavır takınıyor. İçlerinden bir tanesi bile görevini şaşırırsa, kim bilir ne karışıklık çıkar. Vapur altüst olur. Hepimiz denize dökülürüz. Oysa hepimiz her şeyi çok iyi biliyoruz.” (s. 568)

Düzene ve düzene uyan insanlara hayran olmakla birlikte bu toplumsal ilişkiler düzeninin aynı zamanda bir çirkinlik olduğunu da kabul eder. Tutunabilmek için her şeyi göze alan, hiçbir ahlaki temeli önemsemeyen insanlardan kurulu düzenin günahlarının da farkındadır:

“[Ş]ehrin üstüne çirkinlik yığınları çökmüştü. İçinde herkesin küçük bir payı olan çirkinlikler. Mimarıyla, mühendisiyle, ressamıyla, yazarıyla bütün aydınların, rahatsız olmadan bir köşesinde yer almaya çalıştığı, bir köşesine tutunmak için uğraştığı çirkinlikler. Her çeşit aydınıyla, yarı aydınıyla, okumuşuyla, kendini yetiştirmişiyse, korkağıyla, gerçek mücadelecisiyle, bu çirkin taş, beton, mozaik ve hepsinin üstünde sarı badanalı çatı katlarına tutunmaya çalışan şekilsiz kalabalık. Bankayaonbinkoyupikiyılsonraellibinalangiller.” (s. 379)

Düzenden hem korkan hem ona hayran olan hem de eleştiren Turgut, artık bu düzende yaşayamayacağını hissetmeye başlayınca “bir kafa sesi” ya da “bilinç yoldaşı” olan ve modernitenin yeni ruh hâlinin bir yansıması olarak görülebilecek Olric’e bütün düzeni kuran geleneği de reddederek düzenden koptuğunu adeta ilan eder: “Artık yaşamak istemiyorum Olric. Onların istediği gibi yaşamak istemiyorum. [...] Ben anlatmak, filan falan demek istemiyorum. Sonum geldi 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 seyrediyor. Dağılın! Kukla oynatmıyoruz burada. Acı çekiyoruz.” (s. 541-542) Romanın sonunda evini terk edip, Anadolu’da trenlerle bir yerden diğerine seyahat ederek kaybolan Turgut, alıntılardan da anlaşılacağı üzere önceden bir parçası olduğu, fakat zamanla iç sıkıntılarıyla dışarısına çıktığı; Selim gibi ironi yaparak tahammül etmeye çalıştığı hayata yenilir. İntihar edecek cesareti olmadığı için kaybolarak düzenden kopar.

Hem Selim’in hem Turgut’un birer antikahramana dönüşmesinin sebebi, çalışmamızın ikinci bölümünde de bahsettiğimiz akla verilen değerle alakalıdır. Aklın

birinci öncelikli olarak konumlandırılması ve her şeye karar verecek kudrette görülmeye başlanmasıyla birlikte, aklını kullanabilen tek canlı olan insanın her şeyin sorumluluğuyla baş başa kalmasının yarattığı ikilem, modernitenin yarattığı en dikkate değer kaostur. Daha önce de söylediğimiz gibi rasyonel düşünmenin biricik konumu modernite kurumsallaştıkça ve genel geçer doğrular sarsıldıkça, akıl keşfedilmiş bir lanete döner. İnsan olağanüstü görülen aklıyla ve rasyonel düşünmeyle o kadar büyük bir sorumluluk alır ki bir yandan hem Tanrıyı oynaması, diğer yandan geleneğin belirlediği bilgi birikiminin yerine aklıyla bulduklarını ikame etmesi gerekir. Bunları yaparken bulduklarını uygulamaya koyması, aklın sınırlarının yarattığı modern düzene ayak uydurması beklenir. Bu sürecin yarattığı Selim ve Turgut gibi antikahramanlar, keşfedilmiş bu lanetin ezdiği tutunamayanlardır. Düşünmekten, rasyonel bir çizgi yakalamaya çalışmaktan o kadar yorulurlar ki ilerleyemezler. Düşüncelerinin kontrolüne de sahip olmadıkları için düşüncelerinin arasında yitip giderler. Selim, günlüğünde kafasında kurulu bir makine olarak aklını tanımladıktan sonra düşüncelerine hâkim olamamaktan dolayı kaybettiğinden bahsederken burada bahsettiğimiz yitirilişe örnek vermiş olur: *“kafamda kurulu bir makine vardı ve bu makine, durmadan, ara vermeden düşünceler, izlenimler sıralıyordu. Bu makinenin idaresi benim elimde olsaydı, yalnız istediğim şeyleri, istediğim sırada düşünebilseydim neler başarmış olacaktım. Kafamda bir sürü süprüntü düşünce olmasaydı, bazen benim bile beğendiğim düşüncelerle dolu olsaydı beynim... Kaybediyordum; düzensizlik ve duruma hâkim olamamak yüzünden kaybediyordum.”* (s. 643-644) Selim akıldan kurtulmak ister: *“Akıldan uzaklaşmak istiyorum. Aptalca duygulanmaktan korktuğum için çevremi akılla doldurmuşum.”* (s. 599), hatta fikrini o kadar ilerletir ki mantık “zehrinden” uzaklaşmadan özgür kalınamayacağını iddia eder: *“Mantık denen bir zehir aşılamışlar. Nedenini bulmak sorumluluğunu duyuyorsunuz. [...] Mantiği ortadan kaldırmadan, bu gidişe bir son vermek, kötülüğe direnmekten vazgeçmek ve gerçek hürriyeti tanımak imkânsız.”* (s. 662) Akıldan ve rasyonel düşünceden kurtulmanın özgürlükle bir tutulması, başlarda bir fırsat olarak görülen gelenekten kurtulup akıl tek gerçeklik olarak görme anlayışının nasıl bir boğuntuya dönüştüğünün göstergesidir.

Oğuz Atay'ın 1973 yılında yayımlanan *Tehlikeli Oyunlar* romanının başkarakteri Hikmet Benol'un da ironik bir antikahraman olduğunu söylemek gerekir. Hiçbir şeye hükmedemeyen Hikmet'in toplumla ilişkisi, kendisini tanımlayışı, yalnızlığı ve öfkesiyle tam bir antikahramandır. Bununla birlikte hayata tahammül etmek için insanlarla ilişkilerini oyunlar üzerine kurup ironiyi kullanması, onu Selim ve Turgut'a iyice yaklaştırır. Roman, eşinden ayrılan Hikmet Benol'un bir gecekonduya (ya da üç katlı bir eve) taşınarak geçmişiyile, anılarıyla ve zihninin uydurduklarıyla geçirdiği zamanı anlatır. Güvenilmez anlatıcıyla ilerleyen romanda neyin gerçek, neyin hayal olduğu birbirine karışır, ancak bu durum, Hikmet Benol'un bu süreçteki ifadeleriyle ironik bir antikahraman olarak görülmesini engellemez.

Hikmet, kendisini “pısırık, zayıf, korkak, pasaklı” olarak görür ve bir hiç olarak tanımlanabileceğini söyler.⁴²³ Kendini gerçekleştirilememekten, hayata yeniden başlama fırsatı olsa neler yapmayacağından bahseder. Tüm bunları yalnızken, kendisiyle ve zihninde kurguladıklarıyla baş başayken anlatır. Ancak “yalnızlığın dinini yaydığını” söyleyen Hikmet'in en büyük isteği, başkaları tarafından dinlenilmek ve anlaşılmasıdır. Selim'in beklentisini anımsatan bu duruma Hikmet, sürekli değinir. Kendisini dinlesinler diye öncesinde insanları çok dinlediğini, ama sıra kendisine gelince dinlenmediği ifade etmesi, gecekonduya zihninden ürettiği ya da iddia ettiği gibi komşusu olan Albay Hüsamettin Tambay'la konuşurken anlaşılmayı ne kadar isteğini söylemesi ve insanların gözündeki durumunu görmek arzusuyla hareket etmesi, onun anlaşılmak isteğini iyi bir şekilde yansıtır:

“Allah kahretsin, insan anlatmak istiyorum albayım; böyle budalaca bir özleme kapılıyor. Bir yandan da hiç konuşmak istemiyorum. Tıpkı oyunlardaki gibi, çelişik duyguların altında eziliyor. Fakat benim de sevmeye hakkım yok mu albayım? Yok. Peki albayım. Ben de susarım o zaman. Gecekonduya oturur, anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım,

⁴²³ Oğuz Atay, *Tehlikeli Oyunlar*, 40. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2016, s. 286.

ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum.” (s. 259)

İnsanların ilgisine muhtaç olmasına rağmen bu ilgiyi hiçbir zaman göremediği için öfkelenen Hikmet’in kendisini yalnızlığa mahkûm etmesi ve bu yalnızlıktan acı çekmesi doğaldır. Hikmet, insanlardan beklediğini bulamayınca toplumun bütün fertlerine karşı öfkelenir. Antikahramanların her şeye duydukları öfkeyi içten hisseden Hikmet’in toplumsal ilişkileri bu öfkeyle belirlenir. Tiyatroda oyun oynamaya niyetlendiğinde karşılaştıklarını anlatırken insanlara duyduğu öfkeyi açıkça ifade eder: *“insanlığa öfkem başlıyordu; belki de ilk öfkelerimi bu oyunlar sırasında duymuştum. [...] öfkelenince de onların bütün kusurlarını, küçüklüklerini, daha önce hoşgörüyü karşıladığım kendini beğenmişliklerini daha şiddetle görüyordum ve unutmuyordum. Onları kısıkanıyordum onları beğenmiyordum. Oynadıkları oyunu hiç anlamıyorlardı. Yaşamak istiyorlardı; en çok buna kıızıyordum.”* (s. 63) İnsanların yaşamak istemesine öfkelenen Hikmet, onların bir arada yaşadığı toplumsal düzenin artık sonuna geldiğini, yıkılması gerektiğini söyleyerek, insanlara karşı duyduğu öfkeyi toplumsal düzene doğru genişletir: *“Dünya artık ikiye ayrılmalı. Yeter derecede bir arada yaşandı. Descartes'in kurallarına göre yaşamak isteyenler ayrılmalı artık. Bu düzmece oyun sona ermeli. Kendi benliğimizi bulmalıyız.”* (s. 352) Düzenden tamamen ümidini kesen Hikmet, onun yıkılmasını isterken benliğimize dönmemiz gerektiğini salık verse de, kendisinin benliğine yönelmesi, onu huzura kavuşturmaz. Topluma yansıtığı öfke, benliğini değerlendirirken de ortaya çıkar. Kendisiyle de toplumla olduğu gibi mücadele hâindedir.

Kaybolup gideceğine inanan Hikmet, kendisinde insanları sinir edecek bir gariplik olduğunu söylerken benliğini aşağılar: *“Bende, insanların sinirine dokunan bir gariplik var. (Alnıma yazılı.) Bilgeler bile yüzüme bakınca, zarfları bir an önce kapatmaktan başka bir şey düşünemezler. Benimle birlikte, beni geride bırakmaktan başka bir şey düşünülemez. Ben de kendi isteğimle geride kaldım işte; bu meyhaneye kadar düştüm.”* (s. 131-132) Roman boyunca bu şekilde benliğini başkalarının gözünden görerek aşağılamaya devam eden Hikmet, kendisini acındırmayı sanat

hâline getiren “zavallı” benliğinin farkında olduğunu söyler: *“Her fırsatta, küçük bir zayıflık sezdi mi mesele çıkararak, sonra üzerine yürününce de kendine acındırmak için sahte duyarlıklara başvuran zavallı ‘ben’i gördüm. Kendime acındırmayı bir sanat hâline getirmeğe çalıştığımı anladım.”* (s. 262) Hikmet, kendisini değersiz gördüğünü, değer biçemediğini söyleyerek aşağılamaya devam eder: *“‘Herkes kendisini korumasını biliyor, benden başka,’ diye yakındı Hikmet. Sonunda hep ben kalıyorum ortada. Bedelimi koymadan satılığa çıkarıyorum kendimi. Satın alanlar hiçbir şey ödemeğe yanaşmıyor bu yüzden. Bir panayırda, eski ve soluk bir çadırın içinde gösterilen, büyüklüğünden başka bir meziyeti olmayan garip bir deniz canavarıyım.”* (s. 304) Romanda bir süre sevgilisi olan Bilge’ye hitap ederken söyledikleri, onun topluma ve kendisine karşı olan öfkesini nitelendirmede iyi bir örnektir: *“Ben ölmek istemiyorum. Yaşamak ve herkesin burnundan getirmek istiyorum. Bu nedenle, Sevgili Bilge, mutlak bir yalnızlığa mahkûm edildim. İnsanların kendilerini korumak için sonsuz düzenleri var. Durup dururken insanlara saldırdım ve onların korunma içgüdülerini geliştirdim.”* (s. 386) Bedenin de toplama olduğunu söyleyen Hikmet’in kendisini bu kadar yermesi, başkalarına yönlendirdiği öfkesiyle kendisini değerlendirdiğini göstermek için yeterlidir.

Topluma ve kendisine karşı derin bir öfke hisseden Hikmet’in hayata dayanmak için seçtiği yol ironi ve oyundur. Bütün hayatı ve yaşadığı ülkeyi oyundan ibaret gören Hikmet, oyunlarla yaşar. Romanda sürekli gülme efekti olarak bir “ha ha” vurgusu vardır. Gerçeği oyuna dönüştürerek iç sesleriyle konuşan Hikmet, bütün monologlarını oyunlaştırarak aktarır. Böylece Selim ve Turgut gibi ironiyle kendini var etmeye çalışır. Ancak o da diğerleri gibi ironiyle dayanmaya çalıştığı hayatın karşısında tutunamaz. Bu sayede ironinin de antikahramanlar için bir çözüm sunamadığı anlaşılmış olur.

4.2.6. Hınçlı Antikahramanlar

Modernitenin sonuçlarına hep mesafeyle yaklaşan ama bir türlü onlarla mücadele etmeyi başaramayan antikahramanların bir bölümü, hiçbir şey

yapamadıkları için öfkeye kapılırlar. Eyleme geçecek güçleri olmadığından öfkelenen antikahramanlar, hınçlarını içlerinde yaşarlar. Modernitenin kurumsallaşmasının yarattığı başkalaşımın mağduru olan bu bireyler, kendi yaşamlarının canisi olmaya kalkışır. Ancak eylemlilik hâlini süreklileştiremedikleri için birer mağdur-cani olarak kalırlar.⁴²⁴ Hınçlarıyla bir türlü baş edemedikleri için öfkelerinde boğulurlar. *Ruh Adam* romanının başkarakterinden başlayarak kronolojik olarak örnekleri sıralamak yerinde olacaktır.

Hınçlı antikahramanlara örnek olarak gösterebileceğimiz ilk antikahraman, Nihal Atsız'ın 1972 yılında ilk baskısı yapılan romanının başkarakteri olan Selim Pusat'tır. Atsız'ın tarihî ve mitik bir atmosferde kurgulanan romanının başkarakteri, milletine faydalı bir kahraman olmak isterken karşısına çıkan engellerle hınçlı bir antikahramana dönüşmüştür. Harp okulundayken ileride iyi bir asker olmak için hayatını askerliğe adamaya hevesli olan Pusat, bir tartışmada padişahlığı savunduğu için hain ilan edilir, bir süre hapiste kaldıktan sonra okuldan uzaklaştırılır ve evde uğradığı haksızlıkla baş başa kalır. Modernitenin getirdiği düzene itiraz etmek olarak görebileceğimiz bu çıkışı, onun bütün hayatını değiştirir. Aksini savunduğu düzene uyum sağlamayı reddetmesi ve düzenin hapisle onu cezalandırması kabuğuna çekilmesine sebep olur. Ayrıca öğretmen olan eşi Ayşe'nin ve onun başarılı öğrencilerinin desteğiyle, karşılaştığı hayali kahramanlarla ve aylakça işlerle uğraşarak yaşayan Pusat'ın askerlik dışında hiçbir şeyi bilmemesi, öfkesi, insanlara olan hıncı ve “yiğitliğin unutulduğu bir çağda” yaşaması, onun belki başka zamanın kahramanı olduğunu, ancak yaşadığı döneme uyum sağlayamayan aykırı bir antikahraman özellikleri taşıdığını gösterir.

⁴²⁴ Mağdur-canilik, Nurdan Gürbilek'in *Mağdurun Dili* kitabında, Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel* romanının başkarakteri Zebercet'i tanımlamak için kullandığı bir tabirdir. Bir yandan kendileri dışındaki şartlardan ve insanların davranışlarından dolayı mağduriyet yaşayan, diğer yandan bu mağduriyetin yarattığı hıncı bir intikama dönüştürerek güçlerinin yettiğine gösteren bir caniliğe dönüşen antikahramanları tanımlamak için burada kullanılmaktadır. Detaylı bilgi için bk. Nurdan Gürbilek, *Mağdurun Dili*, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2008, 172 s.

Askerlikten uzaklaştırıldıktan sonra Selim, insanlara güvenmemesi, hiçbir şeye şaşırarak kadar yaşama bağlı olmaması, insanları kırmayı önemsememesi, kimseden af dilemeyecek kadar mağrur olması, dünyada hiçbir bahtiyarlığın uzun sürmeyeceğini düşünmesi, yarına dair hiçbir umudu olmaması, dünyayı yaşamaya değer görmemesi, ancak intihar edecek kadar cesur olmayışı ve bunun bilincinde olmasıyla tam bir antikahramandır.

Selim Pusat, kendini adadığı askerlikten uzaklaştırılınca sonu meçhul olan bir yaşamın içerisinde sürüklenmeye başlamıştır. Anlatıcı onu, “[r]üzgârlar bir ağacın yaprağını uzaklardaki bir suya nasıl atıyor ve yaprak hiç de kendisine yakışmayan bir çevrede nasıl dönüp çarparak kayboluyorsa, Selim Pusat da kendi ağacı olan asker ocağından koparak yeşil dalgalı ve çağlayanlı bir ırmağa düşmüş, meçhule doğru sürüklenip gidiyordu.” şeklinde tanımlar.⁴²⁵ O, “kahramanca ölmek dışında hiçbir şeye inanmayan”, askerlikten uzaklaştırıldıktan sonra böyle bir imkânı kalmadığı için “her şeyi inkâr eden”, “aşırılıklarla” dolu bünyesinde askerlik harici konularda “bir çocuk kadar saf ve bilgisiz olan” biridir. (s. 20) Bir felakete uğrayan Selim Pusat, “kendisine hiç yakışmayan bir çevrede” yaşama sürüklenirken, etrafındaki herkesi de kötü görmeye başlar. Askerlikten atıldıktan ve iki yıl hainlikten hapis yattıktan sonra Pusat, “[i]nsanlardan öğrenerek her şeyi gülünç, herkesi hakir görmeye başlayan” birine dönüşür. (s. 19) Ona göre “[i]nsanlar mazide ve tarihin yaprakları arasında kaldılar. Bu gördüklerin birer karikatürden başka bir şey değildir.” (s. 27) Bu yüzden etrafındaki insanlar “değersiz ve bayağı”dır. (s. 190) İnsanlardan o kadar uzaktır ki sokakta yürürken diğerleriyle bir iki saniyelik göz teması bile ona tiksinti verir: Yürürken “[b]aşkalarına bakmazdı ama yön tayini için ileriye bakarken ister istemez gözleri yakında olanlara değer, yarım saniyelik bir bakış Selim’in sinirlerini oynatmaya fazlasıyla yeterdi. Çünkü gördüğü insanlar ya bir takım budalalardan, ya ikiyüzlülerden, ya da cakacı zavallılardan ibaret olurdu. Aşırı boyalı geçkin kadınlar, güzelleşiyorum sanarak kendilerini çok çirkin ve gülünç hale sokan kuş beyinli kızlar, insanlık meziyetlerinin hepsinden sıyrılmış delikanlılar Pusat’a tiksinti verirdi.” (s.

⁴²⁵ Nihal Atsız, *Ruh Adam*, 73. bs., Ötüken Yayınları, İstanbul 2018, s. 232.

212) Tiksindiği “[i]nsanlar, babalarıyla analarının dağ gibi ümitleriyle dünyaya geldikten sonra denizler gibi ümitsizlikler içinde boğularak kaybolup gidiyorlardı[r].” (s. 228) Onlar, “manasız hayata sıkı sıkıya yapışmış oldukları için” Selim’in onlarla anlaşma ihtimali yoktur. O yaşadıkları sonunda yaşamla bağını kesmiş, aylakça sürüklenmektedir. Yaşadığı felaket sonucu diğer insanlar gibi kapıldığı ümitsizlikle yaşama zevkini kaybeden Pusat, “[k]endisini insanların bu kadar çirkefleştiği bir asırda dünyaya getiren kadere lanet eder” (s. 41)

Selim Pusat, başından geçenlerden sonra kendisini eve kapatır, askerlikle ilgili yazılar okur, aylakça uğraşlar dışında bunalımlı bir yaşam sürer: “Eskiden o kadar faal olan Selim şimdi durgun, düşünceli, mahzun bir adam olmuştu. Pencereden ufka dalarak öldürdüğü saatler, haftalarca gülmeden geçirdiği zamanlar ruhî bir buhranın olduğu kadar müthiş bir kararsızlığın da alâmetleri olabilirdi. Hiçbir şeyden şikâyet etmiyor, fakat hiçbir şeyi de beğenmiyordu. Hayattan zevk alma hassasını kaybetmişti. Hiçbir yere çıkmıyor, hiçbir eğlenceye gitmiyor, kimseyi aramıyor, kendisini ziyaret edenlerin yüzüne bakmıyordu.” (s. 59) Roman boyunca girdiği kısa süreli ve gizli bir aylaklık barındıran bir iş dışında bütün hayatı bu şekilde geçen Pusat, çağına uyamadığı için toplumdan kopmayı tercih etmiştir. Kahraman olmak isterken çağının şartlarıyla dışlanmış, sonra kendisini herkesten soyutlamış, hiçbir şeyi yapmaya değer görmeyen bir antikahraman olmuştur. Romanın fantastik atmosferinde önceki çağlarda yaşasa belki tarih kitaplarına geçecek kadar önemli bir Türk kahramanı olabileceken içine düştüğü modern çağda hiçbir şeye uyum sağlayamadığı için öfkelenen bir antikahramana dönüşmüştür.

Yusuf Atılgan’ın ilk defa 1973 yılında *Anayurt Oteli* romanının başkarakteri de hınçlı bir antikahramandır. Roman, Manisa’da bir konak olarak inşa edilen ama zamanla otele dönüştürülen, otele dönüştürüldükten sonra “Anayurt Oteli” adı verilen bir yapıda, otelin sorumlusu olan Zebercet’in başından geçenleri anlatmaktadır. Zebercet, neredeyse hayatı boyunca otelin etrafında çizdiği bir çemberin içerisinde yaşayıp, otelden de rutini dışında hiç ayrılmayan birisidir. Sürekli iletişimde olduğu iki canlı, otelin temizlik işlerini yapan “ortalıkçı kadın” Zeynep ve kedisidir. Burada,

otel müşterilerinin sürekli değişmesi dışında her şeyin aynı kaldığı bir düzende yaşar. Ancak bu düzen, bir gün otele “gecikmeli Ankara treniyle” gelip bir gece kalan bir kadının Zebercet’te bıraktığı etkiyle kaosa dönüşmeye başlar. Zebercet, kadının etkisiyle önce aksatmadan yaptığı rutinleri terk eder, sonra mağduriyetine sebep olan anılarını hatırlar ve duyduğu öfkeyle birlikte bir caniye dönüşür.

İsminin tuhaflığından başlamak üzere, bir “günahın ürünü” olarak görülmesi, geçmişinde hiçbir zaman adam yerine konmamış olması, tepkisizliği, gurur yarası, kısa boyu, tam bir erkek olmadığını düşünmesi, büyük hedefleri olan küçük bir adam olması, görülme arzusuyla küçük görülme endişesini bir arada yaşaması, kendini ifade edecek dilden ve entelektüel birikimden mahrumiyeti, başkalarına muhtaç olması ama onların insafına kendisini bırakmak istememesi, eksikliklerini bildiği halde neye ihtiyacı olduğunu görememesi ve uzaktan da olsa iktidar mekanizmalarının etkisinin altında ezilmesiyle Zebercet, mağdur-cani bir antikahramanın özelliklerini gösterir. Zihninin ve hayatını adadığı otelin bir yeraltı gibi kurgulanması da onu, antikahraman geleneğine bağlayarak, hınçlı antikahramanlardan biri yapar.

Mağdur-cani antikahraman Zebercet’in ismi tuhaf bir isimdir. İlk bölümde bahsettiğimiz gibi, klasik kahramanlarda isim almak önemli bir ritüelken, antikahramanlarda isimsizlik ya da tuhaf isimlere sahip olmak, kahramanlık yap(a)mamanın bir göstergesi olarak görülmelidir. Zebercet için de benzer bir durum geçerlidir. Yedi aylıkken doğan ve ebenin “*Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını*”⁴²⁶ demesiyle “bu pek rastlanmayan” isim konur. (İsmin rastlanmamış oluşuna, “40 yıldır bir tek Zebercet bile kalmamıştı otelde” denilerek romanda da değinilir (s. 40-41)). Değerli bir taşın verilen bir isim olan Zebercet’in burada tercih edilmesi değerinden değil, doğan bebeğin küçüklüğündendir.⁴²⁷ Küçük ve zamansız doğmasının yarattığı mağduriyet, yakasını ömrü boyunca bırakmaz. Okulda, askerde, genelevde, sokakta, kısacası otelin dışındaki her yerde insanların

⁴²⁶ Yusuf Atılgan, *Anayurt Otel*, 24. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012, s. 13.

⁴²⁷ Nurdan Gürbilek, “Yeraltında Neler Var?”, *Mağdurun Dili*, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2018, s. 163.

adıyla ve küçüklüğüyle eğlenmesine maruz kalarak büyür. Zebercet, şimdi otel olan konakta, ihtişamlı bir aile olan Keçecilerin beylerinden Haşim Bey'in bir beslemeden doğan kızının oğludur. Hem ailenin içinden hem de dışındandır. Ne tamamen benimsenerek bir Keçeci olur, ne de tamamen dışarıya atılır. Arada kalmış çocukluğu kendisini gerçekleştirilmeden, hayatına sahip olamadan pısrılık, sessiz, tepkisiz, sadece seyrederek büyümesine sebep olur. Fiziksel küçüklüğüne, görünmeme tehlikesine, büyüme şekliyle ruhsal bir küçülme, farkına varılmama ihtimali de eklenir.

Zebercet'in fiziksel ve ruhsal olarak küçüklüğü, onun başkaları tarafından algılanışını belirler. Okulda, *“Anası oğlan doğurmuş, Zebercet hamur doğurmuş.”* diyen arkadaşı Kürt Muhittin, genelevde “küçük askerim geldi” şeklinde karşılayan sürekli müşterisi olduğu kadın, askerde onu cinsel şakalarla sürekli küçük düşüren, emir eri gibi iş buyuran asker arkadaşı Fatihli, “sabahtan öğlene kadar bir ortalıkçı kadın gibi” onu kullanan yüzbaşı, kadınlar hamamına giderken bohçalarını taşıyan subay eşleri, devlet mekanizmasıyla en sağlam bağı olan ve titizlikle doldurduğu otel fişlerini önemsemeyen polisler, kısacası otel dışında tanıdığı herkes, onu ya görmez ya da küçük görerek alay eder. O da, bu insanları anlamamaktan muzdariptir. *“Eskiden beri dışarının insanlarını pek anlayamazdı; otele gelenlerden değillerdi sanki.”* (s. 43) diyerek otelde kalmaya gelenlerden de farklı gördüğü sıradan insandan, *“İlle gerekli miydi başkaları?”* (s. 70) diye düşünerek uzak durmak ister. Onlardan *“Ne çok yalan söyleniyordu yeryüzünde; sözle, yazıyla, resimle ya da susarak.”* (s. 53) diyerek yakınlıkta, canileştikten sonra utanmaya da başlar: *“Yeryüzünde canlı kalmanın birbakıma suç işlemeden olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu.”* (s. 96) Kendisini görmeyen ya da en fazla küçük gören başkalarına karşı bu bakışı, onun antikahraman tavrının göstergelerindedir.

Karşılaştığı her alayla daha da küçülen Zebercet'in kendi kurduğu düzendeki iktidarı dışındaki bütün ilişkilerinde hep mağdur tarafta olması, onda gurur yararı yaratır. Gurur yararı da intikam hıncına sebep olur. Herkese öfke duyar. Karşısında bir süre durduğu için *“Ne dikildin orda ulan; yol üstünde maşatlık taşı gibi. Bas git hadi!”*

(s. 83) diyen satıcıya karşı başta hissettiği kusursuz öfke, onun ruh hâlini çok iyi yansıtır:

*“Gidip önünde durulur maşatlık taşı sensin ulan
maşatlık taşı babandır ulan
anandır ulan
karındır
karım değil bir kadın
leş
leş herif
lop incir
pelte suratlı çiftit
maşatlığa gömerler seni
geberince ardından bir çiftetelli oynar karın
bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır
mangalına bir tekme atılır kestaneler ateşler yayılır
tavanarasma gaz döküp odasına gaz döküp bir kibrit
fırlayıp üstüme atılır
başkaları karıştır gene sorgular polisler savcı yangında sen neredeydin
kokuyu duymadın mı yatıyordum
yere yıkıp boğazıma sarılır
geceyse yalımı gündüzse dumanı bir gören olur yangın vaaar
kestane alacakmış gibi yaklaşır suratına bir tokat
yandan yaklaşır suratına bir tokat
yandan yaklaşır ensesine bir tokat
yangın vaaar doluşurlar içeri ölüyü bulurlar
sorgular sorular cezaevi.” (s. 83-84)*

Aşağılandığını fark eden Zebercet’in vereceği tepkiyi düşündükçe bu fikirden uzaklaşması, uysallığını bir türlü üzerinden atamamasının kadere dönüştüğünü gösterir. Zaten ona göre “Bir eylemin ertesini, sonuçlarını göze alabilirse ya da

bunlara kayıtsız kalabilirse, insanın yapmayacağı şey yoktu[r]” (s. 89) Hayatı boyunca her şeyi düşünerek, kurarak ve belli bir rutin oluşturarak yaşayan Zebercet’in bu tarz bir eyleme geçmesi olanaksızdır. Yaşamı boyunca gördüğü horlanmanın karşısındaki tepkisizliği, onun tıkanmışlığının aşılmaz bir kadere dönüştüğünü gösterir.⁴²⁸

Zebercet’in ortalıkçı kadın, kedi ve otel müşterilerinden mürekkep hayatındaki mutlak iktidarı, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın sebebiyle bozulmuştur. Rutinleşen düzeni kaosa dönmüştür. Bir yandan mağdur oluşu devam ederken, içindeki canı de ortaya çıkar. Kadının tek gece kaldıktan sonra gittiği köyden bir daha dönmeyeceğine inanmasıyla birlikte, önce otele müşteri kabul etmemeye başlar. Bütün otel boşalana kadar kimseyi almaz. Sonra canı istediğinde odasına gidip uyurken ilişkiye girdiği ortalıkçı kadını uyanık olarak onunla birlikte olmuyor diye sinirlenerek boğar. Ardından ayaklarına sürtünen kediyi tavayla vura vura öldürerek camdan yola atar. Bunları o kadar sakin bir şekilde yapar ki anlık bir cinnetten ziyade içerisinde taşıdığı caniliği yansıttığını düşündürür. Kadını öldürdükten sonra “başkaları” tarafından cezalandırmaktan korkan Zebercet’in sıradan bir olaymış gibi kadını parçalara ayırmayı düşünmesi ve oteli yakmaya niyetlenmesi, hep aynı caniliğin ürünüdür.

Mağdurlukla caniliği bir arada yaşayan Zebercet’in en büyük eksikliği, içerisinde duyduklarını ifade edecek bir dile sahip olmamasıdır. Entelektüel eksiklik olarak görebileceğimiz bu durum, Zebercet’in sistemli bir tepki vermesinin önündeki engellerden biridir.⁴²⁹ Hep aynı çevrede yaşayan, dışarısını bilmeyen, doğru düzgün okumamış biri olarak Zebercet, *Aylak Adam*’daki C., *Tutunamayanlar*’daki Selim Işık ya da *Huzur*’daki Suat gibi içerisinde bir eksiklik hisseder, ama onlar gibi bunu kendisine anlatacak kelimelerden mahrumdur. Onlar da bu durumu topluma ifade edemedikleri için dışarılıklı olurlar, fakat Zebercet’in bunu kendisine anlatacak hâli de yoktur. Başkalarının keşfettiği bilinç lanetini hisseder, ama kavramsallaştıramaz. Bir

⁴²⁸ Nurdan Gürbilek, agb., s. 151-152.

⁴²⁹ Murat Belge, “İnceleme”, *Zebercet’ten Cumhuriyet’e ‘Anayurt Oteli’*, ed. Nergis Öztürk, Necdet Berk Özler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s. 16.

türküde duyana kadar akıl edemediği “Ne ölüyüm, ne sağım” ifadesi, duyduktan sonra kendisini anlatan en bariz cümle olur. Sürekli tekrarlar. İçki içerken yan masalardan duyduktan sonra o zamana kadar hep özlediği ama bir türlü kavuşamadığı şeyi ifade eden kelimelerin şerefine içer: “*İnsanca bir yakınlığa, sıcaklığa...*” (s. 88) Etraftan duyana kadar içerisinde yaşadığı ihtiyaçları ya da özlemleri dile dökemeyen Zebercet’in aklından geçen ama anlamlandıramadıklarının kurbanı olduğunu söylemek mümkündür. Bu yüzden moderniteyle bir lanete dönüşen akıldan en fazla etkilenen karakterdir denebilir. Aklı hem onu rahat bırakmaz hem de kendisini anlayacağı kadar bile ifade etmesini engeller. Bu çıkmazın sonunda da kendisini mahkûm ettiği rutinin bozulmasıyla caniliğe varacak girişimlerde bulunur, sonunda da başkaları tarafından cezalandırılmamak için intihar eder.

Mağdur-cani bir antikahraman olan Zebercet’in yaşadığı otelin tasavvurunun yeraltı gibi olması da onun antikahramanlığını güçlendirir. Dışarıyla neredeyse ilişkisiz, gelip geçenler haricinde kendi içine gömülmüş bir yer olarak oteli gösteren tabelanın da çivilerinden birinin çürümesiyle yeraltını göstermesi manidardır: “*İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesi ne tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra çivilerden biri çürüyüp kopunca okunucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.*” (s. 12) Taşrada merkezden uzak, dili de entelektüel olgunluğa erişememiş, eylemsiz, uysal ama cani, kendisini otele hapsedmiş, kimseyle sağlam bir iletişim kuramamış biri olarak Zebercet, bu yeraltının tek gerçek üyesidir. Kendisini burada var etmeye çalışır, ancak bir antikahramanın yazgısı olan başarısızlığıyla birlikte yine burada; hem mağdurluğu hem de hıncından doğan caniliği yaşadığı yeraltında intihar ederek, antikahraman geleneğinin içerisine kendisini yerleştirir.

Hınçlı antikahramanlara verilebilecek diğer bir örnek Vedat Türkali’nin ilk baskısı 1975 yılında yapılan *Bir Gün Tek Başına* romanının başkarekteri Kenan’dır. Kendisine, diğer insanlara ve iktidar mekanizmalarına duyduğu öfkeyle birlikte neredeyse hiçbir eylemde bulunmadan sinmişliğiyle yaşamaya çalışması, onun dikkat

çekici özellikleridir. Hıncını boşaltabileceği bir çıkış yolu bulamayan Kenan'ın roman boyunca kendisine, diğer insanlara ve iktidar mekanizmalarına duyduğu öfkeyi sürekli tekrarlama, öfkesine ters düşen korkaklığıyla tehlikeli durumlardan hemen kaçması ve bencilliği ona yakından bakmamızı gerektirmektedir.

Roman, 1960 İhtilali'nin hemen öncesindeki politik atmosferde geçer. Politik olayların arka planda sürekli vurgulandığı metinde, öğrencilik yıllarında sol örgütlerle temasta bulunmuş, ancak polisler tarafından bir defa yakalanıp “iki tokat” yiyince hemen davasından vazgeçmiş, okuldan tanıştığı Nermin'le evlenip Zeynep isiminde bir kızı olan, Anadolu'da bir süre öğretmenlik yaptıktan sonra istifa ederek, sistemle güçlü bağları olan çocukluk arkadaşı Rasim'in desteğiyle İstanbul'da bir kitapçı açıp işleterek sıradan bir insan gibi bir hayat sürmeye başlayan Kenan'ın zamanla bunalarak elindeki her şeyden vazgeçip intihara giden bunalımlı günlerini anlatır. Bu günlerde kendisine, diğer insanlara ve iktidar mekanizmalarına büyük bir öfke duyar. Ancak bu öfkesini, düşünmekten ya da kelimelere dökmekten başka neredeyse hiçbir şey yapmaz. Eylemsiz öfkesi, gittikçe daha da artar ve onu hınçlı bir antikahraman olarak görmemizi sağlar.

Tokat yiyince, yani karşısına çıkan ilk engelde davasından vazgeçen Kenan'ın en büyük öfkesi kendisinedir. Her şeye ve herkese; ama başta kendisine kırgın olduğunu söyleyen Kenan, “İki tokatlıkmiş demek bütün direncim, inancım...”⁴³⁰ diyerek ilk eylem girişiminde karşılaştığı muameleyle sinmiş olmasını kendisine yediremez. İki tokatla hemen vazgeçmesi ilk büyük travmasıdır. Sürekli kendisinde iş olmadığını söyleyen Kenan, daima kişiliğini suçlar. Ancak bu suçlamalar, zamanla fasit daireye döner: “Her vakit böyle olurdu... Sonunda dönüp dolaşp kesinlikle kendini suçladı mı bitirirdi. Söyleyecek söz kalır mı? Ben böyleyim... Bitti... Artık savunma bile boşuna. Değil mi ki değişmez... O vakit bırakırsın yaşamayı kendi yoluna, yürür gider. Sonra yine kımıldamaya başlar birikenler...” (s. 15-16) Kendisini suçlarken yasaklarla kalıba girmiş olmayı da benliğine yediremez.

⁴³⁰ Vedat Türkali, *Bir Gün Tek Başına*, 5. bs., Cem Yayınevi, İstanbul 1980, s. 11.

Davasından vazgeçmiş, günlük politik olayları gazetelerden okuyup geçen, eviyle işi arasında sıkışıp kalmış olmaktan bunalmaktadır. Fakat eyleme geçememesi, onu, bu sürüncemede yaşamaya zorlamaktadır. Önüne çıkan her sorunda kaçmayı adet edinen Kenan için eylemde bulunmak ya da karşı çıkmak, imkânsızdır. Roman boyunca karşılaştığı güçlüklerle son ana kadar tepkisiz kalması ve öfkesini içinde yaşaması, bu durumun en önemli göstergeleridir.

Eylemsiz öfkesinin sebep olduğu bir iç ezikliğinden muzdarip olan Kenan, hiçbir zaman bitmeyen ve hep içerisinde olan boşluktan yakınır: *“o boşluk duygusu, salıncakta tepelerden aşağıya kaymadaki boşalma, iç ezikliği. Sonra bu duygu iyice yerleşti. Azalıp çoğalıyordu sadece, hiç geçmiyordu.”* (s. 92) Dışarıdan kalıba girmiş gibi bir yaşam sürerken içerisindeki travmalarla uğraşan Kenan, bir gün şans eseri görüp tanıdığı Günsel isimli kendisinden yirmi yaş küçük bir kıza âşık olur. Kendisini kurtarıcı olarak görerek, daha önce birçok antikahramanda gördüğümüz gibi içerisindeki bunalımdan aşkla kurtulmayı dener. Kenan, durumunun o kadar bilincindedir ki bu aşkla yaşama tutunma çabasının hayatiliğini açıkça ifade eder: *“Ne olursun beni bırakma Günsel dedi. Kimseyle böyle konuşmadım ben. Belki budalayım ama inan ki dürüstüm. Şaşırmak istemiyorum yolumu... Yalnız yakalıyorlar beni. Bırakma artık. Sensiz hiçim. Çevredeki her şey sırtımda. Tek başıma ezecekler beni.”* (s. 108) Aslında onu ezecek olan kendisidir. Dışarıya ayak uyduramayan içi ya da içindeki hıncı tatmin edemeyen korkaklığı, sonunu hazırlamaktadır. Durumunun farkında olan Kenan’ın Günsel’e bir kurtarıcı gibi sarılmasının sebebi budur. Bu yüzden Kenan sürekli *“Bağırıp çağırıp, içtenlikle baş kaldıramamanın çöküntüsü ile dalıp dalıp gidiyordu[r]...”* (s. 170)

Günsel, Kenan’dan farklı olarak, aktif bir şekilde politikanın içerisinde. 1960 İhtilali’ni hazırlayan öğrenci olaylarının merkezindedir. Kenan’ın korkup kaçtığı bütün eylemleri hevesle yapar. Onun yanında korkaklığından ve eylemsizliğinden ötürü kötü hisseden Kenan, Günsel’in karıştığı bir öğrenci olayına dâhil olmaya çalışırken düştüğü gülünç durumu iç bunalıtısıyla anlatır:

“Bir ara yaya kaldırımından inmiş, gençlere karışacak gibi olmuştu. Hemen iteleyip uzaklaştırdı öğrenciler. Kimseyi sokmuyorlardı aralarına. Dağınık duygular içinde bir sarsıntı daha geçirdi Kenan. Nasıl girersin onların arasına budala... Alırlar mı? Bağırarak geldi içinden onlarla birlikte, olmadı bir türlü. Bir iki denedi. ‘Hürriyet’ dedi, ‘İstifa’ dedi; öyle yalnız, öyle cılız ki sesi, kendine bile gülünç geliyordu. Peki kiminle birlikte bağıracağım ben? İşçilerin arasına da giremedim. Tek başınayım şu yolun kıyısında. Yöresine bakındı, sanki başka kimsenin yok böyle tasası, öylece bakıyorlardı geçenlere... Hepsi tek başına onların. Oralı bile değil hiç biri. Onlar gibi bak sen de...” (s. 429)

Kendisini dâhil etmeyi ürkekçe denediği bu girişimden sonra olay yerinde silahların patlamasıyla bulunduğu yerden ilk kaçan Kenan olur. O kadar yaklaştığı eylem hâlinde ilk tepkide kaçan Kenan’ın, ateşin üstüne koşan, kaçmayıp birbirine tutunan öğrencileri düşündükçe iç ezikliği daha da artar. Bu bunaltıyı geçirebilmek için de haklı sebepler bulmaya çalışır: *“Katiller yine o katiller. Bunun için mi tabanı kaldırıp kaçtın silâhlar patlayınca? Kaçtım mı? Yok kaçmadın!... Kaçtım ama... Halk Partisi’nin... Tamam tamam... Nasıl da güller açıyor içinde böyle düşündükçe!... İyi ki karışmadın olaylara!... Halk Partisinin bok yemesi...” (s. 432)* Bu şekilde kendisini avutmaya çalışsa da bunda başarısız olan Kenan, Günsel’in ve arkadaşlarının kendisini gizli polis sanmasıyla iyice çıkmaza girer. Hiçbirisinin eylemine katılmayan, ancak eylemlere katılmayıp dışarıdan izleyenler gibi vicdanı da rahat olmayan Kenan, eşikte kalmanın azabını duymaktadır. Bu durumunun da bilincinde olduğunu, yine bir eylem esnasında gördüğü manzarayı anlatırken belli eder:

“Bakan halkla devinimler içinde bağırıp çağıran gençliğin sınırında şaşalayıp kalmıştı Kenan. Cehennem, cennetle dünyanın sınırı demek!... Hangi yanda olduğunu bilmeyen bir ben varım!... Haklı değil Menderes, biliyorum... Bu çocuklar haklı mı? Bakıp duran halk mı haklı? Ben miyim haklı? Değilim biliyorum. Günsel de değil... Ama devinim içinde... Haklılığa gidiyor belki de!... Tek başınayım, benim üstüme çöküyor bütün yanlışlar... Nasıl direneyim? Ezer beni... Yirmi adım ötemde işte Günsel... Bir atılışta varırım yanına... Nasıl varırım?...” (s. 531-532)

Ne Günsel’le birlikte eylemde bulunanların arasına girebilen, ne de onların dışında kalmanın huzurunu yaşayabilen Kenan için eşikte kalma hâli, büyük bir çöküşle biter. Yaşama tutunmasını sağlayan Günsel’in arkadaşlarının söylemesiyle kendisini polis sanması, ondan uzaklaşması ve onun bunu reddetmesine inanmamasıyla tamamen yıkılır. Tutunacak dalı kalmamıştır: *“Yum gözlerini, kapat içindeki ışıkları da, görülmeğe değer bir şey yok; dışarda da yok, içerde de yok.”* (s. 510) diyerek yaşamla olan sınırlı bağına da koparır.

Kenan, diğer insanlara da kendi kişiliğine duyduğu öfke kadar büyük bir öfke duyar. Onların duyarsızlıkları ya da düzene hemen uyum sağlamalarına hınçla bakar. Kendisinin içine düştüğü durumda herkesin payı olduğunu düşünen Kenan, araba sürme eğretilemesi üzerinden öfke duyduğu toplumsal düzende akıllılığın ezmeyle mümkün olduğunu, ezilmemeye çalışmak gerektiğini belirtir: *“Akıllı kim ki bu dünyada? Altında son model araban, önüne geleni çiğnedikçe keyifleniyorsan akıllısın. Hıyarlığı bırak oğlum, çiğnenmeyeceksin, trafiğin kuralı bu.”* (s. 19-20) Kendisinden başkasını düşünmeyenlere lanet eden Kenan, düzene uyanların günlük koşuşturmasının saçmalığından yakınır. *“Böyle sallanırsan manav da kapatır. Şişli’ye dolmuş da dert bu saatta. Nedir bu yaşamak dediğimiz be! Avara kasnak, dön dur, yirmi dört saat bitti!... Bütün yirmi dört saatler bitti mi sen bitersin. Herkesin derdi aman bitmesin! Bir bok oluyor sanki de, aman bitmesin!... Bugün de bitti işte...”* (s. 30) Günlük rutine bağımlı yaşamının ve güne hiçbir şeyi sığdıramamanın sıradan insana sirayet eden endişesini eleştiren Kenan’a göre ne olduğunu bilmemek, çağın en güzel özetidir. Çünkü ona göre ne olduğunu anlarsan sürünmeye başlarsın: *“‘Daha ne olduğumuzu biz de bilmiyoruz...’ dedi ya; o da doğal!... Bu çağın en güzel şeyi!... Ne olduğumuzu bildik mi başlarız kırık dökük sürünmeye...”* (s. 46) Kenan için olduğumuz şey, bizi ayakta tutamayacak kadar çürüktür. Kendisi de bunu bildiği için bunalmaktadır. Ona göre insanlar günlük çıkarlarıyla olayları değerlendirirler. Başka ölçütleri yoktur: *“Hay şu insanlar!... Çıkarlarımızdan, hem de günlük çıkarlarımızdan başka ölçü yok ki elimizde; vermemişler ki... Hele bir vermeye kalk; taş gömsünler!...”* (s. 60) Bütün insanları bu şekilde tanımlayan Kenan, çevresindekilerin uğrunda ölmeyi göze aldığı işçileri de küçümser: *“Her şey en yalına indirgenmişti*

kafalarında. Dört köşe, takur tukur bir gerçektir gördükleri. Aklarla karalar vardı yeryüzünde. Griler yoktu. Bunlar anlayacaklar da!... Hem sıradan iki işçi de değil bunlar. Ya ötekiler?... Yüz binlerle, milyonlarla sayılanlar?... Bütün dünyaları yüz sözcük içinde olanlar?...” (s. 105)

İşçileri küçümsemekle yetinmeyen Kenan, kendi hâlinde lokantalarda yemek yiyen insanları görünce onlara atom bombasının bile az geleceğini söylediği bir tiksiniyle bakar: “Sirkeci’ye indi, Konyalı’ya yürüdü. İştah mı bırakır insanda bu pis hava? Dalalım bakalım. Bir sürü herif, bir sürü karı, eşşekler gibi yesinler ancak. Bak şu çenelere, ha babam öğütür. Ağzını aygır gibi açan öküze bak, takma dişleri komposto çanağına düşecek. Gözleri yan süzgülün nasıl da boşaltıyor kaşığı: Höööörtt... Cak cuk cak cuk cak cuk cak cuk... Haaaarrtt... Yokolasıca deyyuslar, atom bile az size!” (s. 357) Durup dururken bu şekilde öfke nöbetleri geçiren Kenan’ın öfkesini içinde tutması, sadece düşüncesinde bu kadar ileri gitmesi onun eylemsiz bir antikahraman olmasından kaynaklanır.

Kenan, işçilere ve yemek yiyen sıradan insanlara olduğu gibi topluma tam bir uyum sağlamış mutlu insanlara da öfke duyar. Başkalarının mutluluklarıyla mutlu olanlar için “Bütün kötülük böylelerinden geliyor belki de... Bunlar yaşatıyor bu kokmuş düzeni. ‘Dünya iyilerin yüzü suyu hürmetine duruyor’ dedikleri bu iyiler işte.” (s. 393) diyerek hep kendimizi sıkarak yaşadığımızı ve demir kalıplara benzettiği toplumsal düzenden sorumlu olduklarını söyler. Kenan sonunda hiç kimseyi ayırmadan içinden de olsa bütün halka öfkesini kusar: “Bir örgütte olsak der sevgilisi... Örgütte olacaktı! Beyazıt’ta en önce kaçıyordun. Halktan sonra kaçsaydın ya hiç değilse! Halk mı?... O halkın ben... Ne kaçması?... Kaçmadılar bile be... İnekler gibi bakıyorlardı. Öküz sürüleri... Hiç bir şey olmaz bu halktan! Üç tane romantik ülkücü ile...” (s. 515) Halkı hayvanlara benzetererek öfkesini arttıran Kenan, “uyanmayan” insanlara içinden bela okur: “[B]u karanlık da çok değil mi?... Nedir bitmeyen çilemiz? Kırkımı geçtim, bir gün ‘oh’ diyemedik şu ülkede. Allah belâsını versin! Kimin? Hepinizin!...” (s. 390) Daha sonra takip edildiğini düşündüğü bir an insanlara içinden bağırarak rahatlar. “Ne biliyorsun, belki sıradan biri, zavallı bir

adam; peşinden gelmesi rastlantı?... Hepsinin canı cehenneme... O zavallılardan çekiyoruz ne çekiyorsak. Ulan uyanın be!... Bana, işyerine bakacağına şöyle bir dünyaya bak, ülkeneye bak, tepene çöreklenmişlere, seni zavallı edenlere bak. Sünepe deyyuslar!... Oh ne güzel boşaldın!... İyi ettim, o kadar da olmasın da patlayalım mı?...” (s. 390) Hiçbir eyleme geçmeden sadece düşünerek rahatladığını düşünen Kenan’ın aslında bütün roman boyunca hiçbir rahatlama anı yaşamadığını, burada kendisini avuttuğunu söylemek gerekir. Durumunun bilincinde olan bir antikahraman olarak, hep bunalımlı, içi boş bir hayat sürmektedir.

Bütün insanlara öfke duyan Kenan’ın hıncını boşaltamaması, bu öfkenin katlanarak artmasına sebep olmuştur. Önce kendisine sonra insanlara yönelttiği öfkesi, sonunda iktidar mekanizmalarına da yansır. Ülkede hiçbir şeyin değişmemesinden, hep kendini tekrar etmesinden yakınan Kenan, “kötü toprağa” düştüğünü söyler. (s. 10) Düş kurma olanağının bile olmadığını düşündüğü ülkeden umudunu tamamen kesmiştir. İktidarın sıkıyönetim ilan etmeye kadar varan politikaları karşısında sarf ettiği cümleler bu umutsuzluğu yansıtır: “*Bütün yolları kessin herifler, soluk alacak delik kalmasın. Neymiş? Patlarmış sonunda. Bok patlar!... Bir şey de patlamaz bu ülkede. Halk öylesine yılgın ki... Ondan sonra bekle ozanlarla birlikte. ‘Kim bilecek kapalı kutu-Ama bulut yağmur bulutu-Gelir kararır nerdeyse-Altta tohum nefes nefese-Kulağı gök gürültüsünde...’ Ne güzel, ne ustaca söylenmiş. Bekle ki bulut gelsin de... Bir yaşam boyu bekledik yetmedi mi?... Hem ne gördük ki karanlık buluttan gayrı? Bir türlü boşalmaz namussuz. Boşalacağı da yok!...*” (s. 389) Umutsuzlukla bezediği hıncını bu şekilde yansıtan Kenan’ın korkaklığıyla birlikte bir çözüme inanmaması onun eyleme geçmemesine sebep olur. Sadece söylenerek öfkesini kabartmakla yetinir.

Kenan’ın her şeye karşı duyduğu hıncın sebebi, romanda da sıklıkla tekrar edildiği ve bizim burada keşfedilmiş lanet olarak kavramsallaştırdığımız aklın durmak bilmeden çalışmasıdır. Bilincinin sürekli açık olması ve hep bir şeyler düşünmesi diğer antikahramanlar gibi Kenan’ın da bunalımlarının asıl sebebidir. Anlatıcı, Kenan’ın zihninden bahsettiği satırlarda bu durumu açıklıkla ifade eder: “*Zihni haylaz bir*

yumurcak gibi elinden fırlayıp kaçıyordu. Zorla yakalayıp çekiştiriyor, yine kaçıyordu elinden.” (s. 14) Sol örgütlere yakınken herkese akıl veren ve “Baba” diye hitap ettikleri kişinin yorumu da benzer bir noktaya dikkat çeker: “*Baba’nın bir sözü geldi aklına: ‘Taşlan sürekli dönen bir değirmendir kafa dediğin, ya evlât, arasına bir şey koymadın mı kendi kendini öğütür, sakatlanır. Ya evlât!’*” (s. 14) Kenan da kafasının diğer insanlar gibi dümdüz olmadığını, “çakul çukul” olduğunu söyleyerek bu durumun bilincinde olduğunu gösterir. Kafasındaki koca yığınla nasıl baş edeceğini bilmeyen Kenan için bu durum gerçek bir lanet gibidir. Çözümün kafasını kullanmamak olduğunu düşünen Kenan, onun hiçbir işe yaramamasından yakınır. Ancak bunu diğer antikahramanlar gibi beceremez. Sonunda da bileklerini keserek intihar eder. Sonuç itibarıyla Kenan, diğer antikahramanlar gibi baş edemediği ve öfkeyle baktığı yaşama karşı dayanamamış ve intiharı seçmiştir.

Pınar Kür’ün 1979 yılında yayımlanan *Asılacak Kadın* romanındaki Faik karakteri de, diğer bir hınçlı antikahramandır. Geçmişinde yokluk çekmiş, okuyup makam sahibi olabilmek için her şeyi göze almış, sonunda da yargıç olmuş Faik’in geçmişiyle ve kadınlarla olan sorunları, onu hınçlı bir antikahramana dönüştürür.

Roman, kendisinden yaşça büyük olan kocasını öldürüp sevgilisi olduğu düşünülen Yalçın’la beraber gömen Melek isimli kadının mahkeme huzuruna çıkarılmasını ve idam cezasına çarptırılmasını konu alır. Roman, olayı önce yargıç olan Faik’in gözünden, sonra Melek’in, en sonda da Yalçın’ın yazdıklarından oluşan üç bölümde anlatır. Anlatı, “asılacak kadın” olan Melek’in davasına bakan Faik’in idam kararından sonra gece zihninden geçenleri anlattığı bölümle başlar. Bu bölümde Faik’in zihninden hem geçmişini hem de kadınlarla ilişkisinin onu nasıl öfkeliendirdiğini öğreniriz. Romanın kalan iki bölümünde ise idam kararı verilen Melek’in suçlanmasına sebep olan olayı önce onun gözünden, sonra kendisine yardım eden, hatta cinayeti işleyen Yalçın’ın kaleminden anlatılır.

Kendisini başka erkeklerle ilişkiye girmeye zorlayan, türlü eziyetler eden kocasını, başlarda kendisini hiç fark etmeyen ama zamanla çektiği eziyetlere dayanamayan Yalçın'ın öldürüp gömmesine sadece şahitlik eden, ne kocasına, ne de Yalçın'a karşı çıkacak bir kişiliği olan Melek'in idam cezası almasına giden süreç, romanın ana meselesidir. Fakat yargıç olarak karar verici durumdaki Faik'in kadınlarla ve geçmişindeki fakirlikle ilgili deneyimlerinin anlatıldığı bölümler de dikkat çekicidir. Faik'in ilk bölümde kendi verdiği kararı haklı çıkarmaya çalışırken geçmişindeki fakir günlerini ve karısı Nihal de dâhil olmak üzere kadınlarla ilişkisizliğinin travmalarını anlatması, onun Melek'le ilgili kararının bireysel geçmişine dayandığını gösterir. Melek, önce kocasının, sonra kendisine yardım etmek isteyen ancak idama giden yargılanma yolunu açan Yalçın'ın, en sonda da yargıç Faik'in kurbanı olmuştur.

Faik'in Melek'i kurban etmesinin en önemli sebebi, fakirlik ve ezilmişlik içerisinde geçen geçmişidir. Bireysel bilinçdışında biriktirdiklerinin bilinç seviyesine çıktığı gece, bu kararının altında yatanları ortaya koyar. Faik, kentin kenar mahallesinde büyümüş, hep pis kokularla okulu hatırladığı bir eğitim hayatı olmuş, çocukluğunda, yaşadığı mahalledeki insanların davalarına bakan ve onlara yakın olmak için mahallede güzel bir ev yaptıran avukatın oğlu Ercan dışında hep kendi gibi fakir ve pis kokulu olduğunu hatırladığı çocuklarla bir arada olmuştur. Ercan'ın babasına özenerek hukuka yönelen Faik'in bu yıllarla ilgili anımsadıkları, hep öfkeye sebep olmaktadır. Annesi, kız kardeşleri, evleri hep pis kokmaktadır. Ancak kendisinin pis kokmasının ayırdına bahsi geçen arkadaşının evinde annesinin onu kovduğu sırada varır. Ercan'ın annesi, *"bu piç bu eve gelmeyecek kokuyor pis kokuyor bütün evi de kokutuyor"*⁴³¹ diye kapı dışarı edince, ilk gerçek ağlama hissini hisseder. Ancak bu his, yerini öfkeye bırakır. Kovulduğu evden çıkıp kendi izbe mahallesine giderken kimsenin kendisi gibi kimsesiz, pis kokan bir çocuğun yanına yanaşmadığını düşününce *"Biri duracak olsa boynuna mı sarılacaktım sanki. Bacaklarına mı. O kızgınlıkla. Hınçla. Tekmeleyebilirdim. Isırabilirdim hattâ."* (s. 27) diyerek o gün

⁴³¹ Pınar Kür, *Asılacak Kadın*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1979, s. 26.

başlayan ve bir daha hiç bitmeyen hıncını dillendirir. Üniversiteyi kazanana kadar yaşadığı sefaleti, okulda da kantinde çalışmak zorunda kalmasını ve babasının bir iş kazasında öldüğü inşaatın sahibinden zorla aldığı sus payı niteliğindeki parayı saklayışını anlatırken kişiliğini ayakta tutan şeyin nefret olduğunu fark eder: “*Ne çok nefret ettim hayatta. Ne çok kişiden.*” (s. 29) Kendisi için her türlü fedakârlığı yapan annesinden, kız kardeşlerinden nefret eden Faik’in annesinin gözyaşlarına inanmaması, kardeşlerinden birinin ölmesine ya da diğerinin kötü yola düşmesine aldırış etmemesi, hep bu nefretten kaynaklanır. Kendi fakirliğine, ezilmişliğine sebep olarak gördüğü ailesi onun için bir böcek kadar değerli değildir. En büyük hıncı onlara karşı besler. Annesinin hasta olduğunu duyunca yalan olduğunu düşünür, sonra gerçek olsa bile umurunda olmadığını söyler. Durumu düzeldikten sonra onları, hep kötü hatırladığı geçmişinde bırakmıştır. Büyük bir öfkeyle hatırladığı geçmişinde tutunabileceği bir tek mutluluk anı bile yoktur.

Geçmişine ve ailesine duyduğu öfkenin benzerini kadınlara karşı da hisseder. Hayatına giren kadınlar, annesi, biri “kötü yola düşen”, diğeri ölen kız kardeşleri ve kendisini aldattığına şahit olduğu eşi Nihal ile ilişkileri, onun kadınlara da öfkeyle bakmasına sebep olmuştur. Annesinin her şeyini onlar için feda etmesine rağmen güzel bir hayat yaşamalarına olanak sağlayamadığı için onun gözünde suçludur. Kız kardeşleri onu okutabilmek için çalıştıklarını sürekli söyledikleri, karısı ise onu aldattığı için öfke uyandırır. Bunlar görünür sebeplerdir. Oysa onun öfkesinin asıl sebebi, hiçbir kadının kendisini âşık olacak kadar sevmediğini düşünmesidir: “*Hiç bir kadının aşığı olamadım ki. Ömrüm boyunca kokusunu alacak kadar yanma yaklaştığım kadınlar. Nihal. Pasaklı anam. Sümüklü kızkardeşlerim.*” (s. 15) Kadınların kendisini sevmediğini düşünmesi ve onları bütün arzularıyla elde edememesi, bütün kadınları aşağılamasına sebep olur. Davasına bakıp idam kararı verdiği Melek ve başkanı olduğu heyette kendisinin idam kararına şerh koyan Mefaret üzerinden kadınların karar verme yetisinin olmadığını düşünmesi, hep bu eksiklikten kaynaklanır. Ona göre kadından hakim olmaz: “*Benim başkanı olduğum heyette kadın hakim olur mu. Olmaz. Daha doğrusu kadın hakim olur mu. Olmaz. İçi dışı pislik olmasa bile.*” (s. 49) Çünkü kadınlar, hisleriyle hareket ederler: “*Bir kere hepsi de*

zayıf karakterlidir bu kadın milletinin. Sonra hissî. Hislerine göre karar veren bir hakim adaletin tecelli etmesine mani olabilir.” (s. 49) Kadınların hukuk fakültelerine alınmalarının bile yanlış olduğunu söyler. Kadınlar üniversiteye okumaya değil, “koca bulmaya” geliyorlardır: *“Avukat da olamazlar ayrıca. Hukuk fakültesine kız öğrenci almak kabahat. Allahtan fakülteye girenlerin ancak yüzde biri hukukçuluğu meslek diye seçiyor. Üniversiteye gitmelerinin asıl sebebi okumak değil ki zaten. Koca bulmak. Gelene geçene kuyruk sallarlar. Göz süzerler. Gülümserler. Sonra da. Herkesi koca diye beğenmezler o başka. Benim gibi garibanları.”* (s. 51) Son cümlede kendisini beğenmemelerini söylemesi, aslında önceki tepkisinin sebebidir. Onu beğenmeyen ya da görmezden gelen kadınlar yüzünden bütün kadınlara öfke duymaktadır. Garibanlığının sebebi olarak gördüğü annesi ve kız kardeşleri de bu gruba dâhildir.

Faik’in kendisini aldattığını gördüğü karısını öldürme arzusu duyması, ancak aldatıldığını gördüğü anda bile eyleme geçemeyecek kadar korkak davranması, onun antikahraman olduğunun göstergelerindedir. Yatağında uyurken onu boğacağını söyleyen Faik’in onun kendisinden korkmadan yanında yatmasına şaşırır. Kendisini aldattığını bildiğini bilmediği zamanlarda ona acı çektirmekten zevk aldığını söyleyen Faik, onun masumluk oyunları oynarken canına okuduğunu belirtir: *“Bildiğimi bilmediği vakitler daha iyiydi. Daha keyifle okuyabiliyordum canına. Derisini ağır ağır tabaka tabaka soyar gibi. O bunun sebebini bilememenin şaşkınlığı içinde. Can acısını unutturan bir yürek acısıyla bakarken yüzüme.”* (s. 20) Ancak karısının bildiğini fark etmesi, bu küçük oyununu bozmuş, onu iyice öfkelenmiştir. Bu durum karşısında Faik, hıncını *“Hiç yaşatmayacaksam. Baştan yok edeceksin pisliği ki büyümesin”* diyerek ifade eder. (s. 20) Fakat eyleme geçmez. Bunu hınçla alınan bir intikam olarak tanımlasa da, edilgenliği, çocukluğundan beri eyleme geçeceği her anda kaçmasıyla aynı korkaklığa bağlıdır. Faik, hayata karşı ne kadar hınçlı olsa da diğer antikahramanlar gibi eyleme geçmekten korkarak hep kaçmayı tercih etmiştir. Okulda arkasından alay ederek bağırarlardan kaçması gibi hep annesini suçlayarak eylemden kaçmıştır: *“Orta mektepte arkamdan bağırınlar. Sidikli. Sidikli. Yatağına işiyormuş bu her gece. Yalan. Yalan diye bağıraramam suratlarına. Kaçarım. Kim nerden*

uydurmuş. Çelimsizim. Dövüşmeye kalksam canımı çıkarırlar. Kaçarım. Kaçmaktan başka yapılacak şey yok. Hep o anam olacak pis karının suçu. Yıkamıyor çamaşırları doğru dürüst.” (s. 29-30) Karısını aşığı Ali ile bastığında da benzer bir korku yaşar. O zaman da eyleme geçmeden öylece kalakalmıştır:

“Hiç insan nikâhlı karısını zorla başkalarıyla. Nihal. Nihal kendi yapıyor. Ben mi yaptırıyorum. Biriyle beraber göreceğ olsam. Görmedim mi. O başkaydı. Hırkımdan deliye döndüm. Parçalayıverecektim ikisini de. İyi ki parçalamadım. Zaten nasıl parçalayacaktım o da başka. Alinin beni öldürmesi ihtimali çok daha kuvvetliydi. Serserinin biri. Yanında bıçak taşıyordu mutlaka. Ama onları gördüğümde bıçak falan düşünen kim. Atlayabilirdim üstlerine hiç bir şey düşünmeden. Atlamadığım daha iyi oldu başka. Böylesi çok daha iyi.” (s. 46)

Amaçları için her şeyi kullanan ve kendisi dışında herkese öfkeyle bakan birisi için korkaklığına kılıf bulma çabası olarak görebileceğimiz bu satırlar, onun bir yandan cinayet gibi büyük bir eyleme geçmeyi arzularken, diğer yandan bunu yapacak gücü kendinde bulamamasını gösterir. Eyleme geçememenin öfkesini iyice arttırmasının yanında harekete geçmesine engel olan korkaklığını bir arada yaşamak zorunda kalması, onun hıncını başka şeylere yansıtmasına sebep olur. Mahkemede karşısına çıkan ve daha sonra masum olduğunu öğrendiğimiz Melek’i idama mahkûm etmesi ve bundan hiç şüphe duymaması bu duruma örnektir. Onun geçmişiyile ve kadınlarla ilişkisinin sebep olduğu hıncını eyleme geçemeyerek daha da büyütmesi ve fırsatını bulunca da başka şeylere yöneltmek kendisini haklı çıkarmaya çalışması, bir antikahraman olmasına bağlanabilir.

Diğer bir hıncılı antikahraman, Erhan Bener’in ilk baskısı 1982 yılında yapılan *Böcek* adlı romanında vardır. Romanın başkarakteri ve anlatı odağı olan Recai’nin zihninden geçenler ve diğer insanlarla ilişkisi, onun öfkeli ve toplumdan soyutlanmış bir antikahraman olduğunu gösterir. Geçmişinde yaşadıkları ve bunun zihnindeki yansımalarıyla birlikte toplumsal kargaşanın zirveye çıktığı yıllarda polis amiri olarak

görev yapması ve bu süreçte karşılaştıklarının etkileriyle hınçlı bir antikahraman olmuştur. Onun geçmişi, takıntıları, kadınlarla ve diğer insanlarla ilişkisi, hissettiği yalnızlığı ve bütün zihninden geçenleri öfkeyle değerlendirmesi, onun bu şekilde görülmesini sağlar.

Recai, başarılı ve sert bir polis amiri iken sorgu sırasında senatörün oğlunu darp etmiş, bu yüzden masa başı bir işe verilmiştir. Öfkesini kontrol edememenin cezası olarak küçük bir odada, gelip gelmemesini kimsenin umursamadığı, kendisinin de nefret ettiği görevine, her gün istemeden gider. Anlatı zamanında ise geçmek bilmez bir baş ağrısı yüzünden evden çıkamaz hâle gelmiştir. Eşini de yakın zamanda kaybetmiş olan Recai, evde yalnız başına hiçbir şey yiyip içmeden sadece düşünerek yaşamaya başlamıştır. Ancak bu durum çok uzun sürmez. Bir gün biten sigarasını almak için markete gittiğinde dayanılmaz seviyelere ulaşan baş ağrısıyla sokak ortasında yere düşer. Beyin kanaması geçirdiği anlaşılınca ambulansla ölüme doğru yol alır.

Recai'nin büyük ihtimalle ölümüyle biten bu hastalığı süresince düşündükleri, onun takıntılı ve öfkeli biri olduğunu gösterir. Takıntısı her şeyi kapsayacak kadar büyüktür. Evden çıkarken sürekli geri dönüp her şeyi kontrol etmesi, temizlik ve sağlığına gösterdiği özen, onun en bariz takıntılarıdır. Çevresi, onu, temizlik ve hastalık hastası olarak nitelendirir. Fakat bu niteleme, onun geri adım atmasını sağlamaz. Bunu da dile getirmekten çekinmez: *“Her sabah, boynunu, ensesini, kulaklarının içini alkol-le siler, temizlerdi. En iyi mikrop temizleyicisidir alkol. Doktor istediği kadar onunla alay etsin. ‘Seninki bal gibi psikasteni kardeşim’ desin. Hastalık hastası, mikrop hastası demekmiş.”*⁴³² Bununla birlikte temizlik hastası olduğunu da söylerler. O, bunu da umursamaz. Takıntılarıyla yaşamaktan mutludur. Ancak özellikle temizlik takıntısı, onun diğer insanlara mesafeyle yaklaşmasına sebep olur. İnsanların pis olduğunu düşünmesi, onlardan uzaklaşmasına yol açmıştır. Diğer

⁴³² Erhan Bener, *Böcek*, 3. bs., Remzi Kitabevi, İstanbul 2000, s. 23.

insanları hamamböceklerinden farklı görmez. Onların da böcekler gibi pisliklerini yaymaktan başka işleri yoktur:

“Şu adam, şu koca kıçlı kız, şu dazlak kafalı, kalın katmerli gözlük camları arkasında iyice küçülmüş gözleriyle, ufacık bir taburenin üstüne tünemiş belediye tahsildarı kılıklı adam, şu saçlarını alaca bulaca boyatmış, bol allıklı, morumsu dudak boyalı, suratı çizik çizik kadın, daha ötedeki henüz lise çağında olmalarına karşın, kaşarlanmış orospu tavırlarıyla oğlanlara kırtan kızlar, hepsi aynı çamurdan. Hamamböceklerinden farkları yok. Her yana bulaştırıyorlar pisliklerini. Yağlı ağızlarına sildikleri kağıt peçeteleri şöylece buruşturup yere atıyorlar. Sigaralarını ayaklarının altında ezip bırakıyorlar. Ağızlarını aç aça öksürüp aksırıyorlar. Tükürüyorlar. Mikrop saçıyorlar.” (s. 52)

Hamamböceği gibi pis gördüğü insanlarla, ancak onları yok ederek başa çıkabileceğine inanmaktadır. Ona göre Neon gibi herkesi yakarak çözüme ulaşılabilir: *“En iyisi kanatmak... Ya da yakmaktı. Yakmaktı en iyisi. Cayır cayır. Neron gibi. Gazetede Neron'un deli olduğu yazılıydı. Ne münasebet efendim? Ne yapsındı yani adam? Üstelik imparator. Astığı astık, kestiği kestik. O da Neron gibi olmak isterdi. Evet. Yakmaktan başka çaresi yoktu bu işin. Başka türlü temizlenmezdi bu pislik. Cehennemi dünyaya getireceksin.”* (s. 53) Fakat Recai, Neron'dan farklı olarak, bir tepeye çıkıp sebep olduğu yangını izlemek istemez. O, kendisini de aynı pisliğin içerisinde görür. Kendisi de, ancak yok olarak arınacaktır: *“Ne var ki, Recai Bey, Neron gibi, bir tepeye çıkıp seyretmeyi düşünmüyordu çıkaracağı o dev büyüklüğündeki yangını. Kendisi de içinde olacaktı. Aynı pisliğin, kokuşmuşluğun kendi içinde de olduğunu biliyordu. İçinde ve dışında. Kafasında. Giysilerinde. İç çamaşırlarında. Düşlerinde. Özellikle düşlerinde.”* (s. 53-54) Bu kadar suça bulanmış dünyanın da, bütün insanları yok edecek bir sonla temizleneceğini söyler: *“Aslında, herkes suçluydu bu dünyada. Yalnız katiller, hırsızlar, ırz düşmanları, orospular, ibneler, kulamparalar, anarşistler değil. Yalnız yağmacılar, tefeciler, karaborsacılar, istifçiler, dolandırıcılar, hak yiyiciler değil. Dünya suçlularla doluydu. İsa Peygamberin dediği gibi, ilk taşı suçsuz olduğunu söyleyebilen atsın bakalım... Onun*

için, belki de en iyisi, atom bombasıyla mı olur, hidrojen bombasıyla mı olur, şu insan denen yaratığı tümünden temizlemektir yeryüzünden.” (s. 189)

İnsanları yok etmeyi kuran Recai, bu yüzden onlardan iyice uzaklaşır. Zorunlu olmadıkça kimseyle iletişime geçmez. Karısı öldükten sonra bütün arkadaşlarından kaçır. Fakat her ne kadar diğer insanları pis ve suçlu görse de, bir antikahraman olarak bu tavrında dirayetli duramaz. Bir insanla konuşmayı, öldükten sonra arkasından birilerinin ağlamasını çok ister. Sığındığı yalnızlık yaşamının son günlerinde bir kapana dönüşmüştür. Bunun ızdırabı da, onun yalnızlık acısı çekmesine sebep olur. Bunu da dillendirir: *“Bu yaşına kadar hep tek başına sürdürdüğü yaşam savaşında yenilgiye uğradığını sanıyor. Fazla kurulmaktan zembereği kırılmış bir saat gibi. Akrebi, yelkovanı, sayıları, camı, çerçevesi yerinde, ama çalışmıyor. İlk kez yalnızlık dayanılmaz görünüyor gözüne. Birileriyle konuşmak istiyor. İçinde, anlatılmaz bir boşluk duygusu var. Biraz sonra bu evde tek başına durmaktan bile korkmaya başlayacağını hissediyor.” (s. 153)* Bu korkusu onun yalnızlığını iyice hissetmesine sebep olur. Ölümü yakınında düşündükçe yalnızlık dayanılmaz olur: *“Bağıra bağıra ağlamak istiyor şimdi. Bomboş geçmiş yaşamına. Anlamsız ölümüne... Başka kimse ağlamayacak arkasından. Bunu ne kadar önemsemediğini söylemiş olsa, şimdi önemsemediğini biliyor. İlk kez, arkasından ağlayacak bir yakınının olmasını istiyor. Belki bir çocuğunun. Şu kız gibi bir kızının... İnsanın yaşadığına inanması ve ona bir değer vermesi için, ölümünden sonra arkasından birilerinin ağlayacağına inanması gerektiğini düşünüyor.” (s. 121)* İki taraflı düşüncesinin sürekli zihninde çarpışmasına rağmen kimseyle sağlıklı bir iletişim kuramaması, bu yalnızlığının içine iyice gömülmesine yol açır.

Sokaktaki insanlara karşı olan öfkesinin yanında özellikle kadınlara bakışı, onun hınçlı bir antikahraman olarak görülmesini sağlayacak en önemli göstergelerdir. Bir kadını cinsel olarak arzuluyor olmasını büyük bir kusur olarak gören Recai, kadınları da yok etmek ister: *“Başta anası olmak üzere, tanıdığı tanımadığı bütün kadınları kocaman bir katran kazanı içine attığını düşünüyor. Kendisi, iblis resimlerindeki gibi; elinde üç çatal bir sopa; durmadan karıştırıyor katran*

kazanını.” (s. 33) Ancak kadınlara bir şey yapamayınca, çözümü erkeklik organını kesmekte bulur. Bir sabah jileti kaptığı gibi işe girer, ancak acıya dayanamaz ve doktora koşar. Kan kaybı kontrol altına alınır, ama cinsel arzusu olduğu gibi kalır. Kadınlara olan ihtiyacına rağmen onlara dokunmak istemez. Anlattığı bir olaydaki tavrı, bunu gözler önüne serer: *“Hele bir gün, biri, yüzünüzce sokulmuş, kucağına oturup öpmeye kalkmıştı onu da, bir tokatta yere serivermişti. Hepsi de iğrenç yaratıklardı. Onlara dokunmaktansa, gözlerini kapattırıp karşısında çırılçıplak soymak ve öylece nefisini körletmeyi yeğlerdi.”* (s. 69) Kadınları da pis kokulu olarak gören Recai, onlarla olabildiğince az temasta bulunarak yaşamak ister.

Recai'nin kadınlar başta olmak üzere herkese karşı duyduğu öfke ve iğrenme hissi, aslında bireysel bilinçdışının yansımalarıdır. Babası, o daha kendisini bilmeden bir ev kazasında ölmüş, annesi de kendisini ve kız kardeşini alarak dayısının yanına yerleşmiştir. Burada annesi ve dayısı evde yokken sobadan çıkan yangında kız kardeşi ve kedisi ölmüş, annesi de bu yangından sağ çıkan Recai'yi kardeşinin ölümüyle suçlamıştır. Dayısı da ona hiç sevgi göstermemiş, önce tamircide, sonra matbaada çalıştırmış, sürekli şiddet uygulamış, sonra da polis okuluna göndermiştir. Çocukluğu bir yangınla şekillenen Recai'nin sevgisiz büyümesi, onun her şeyi yakıp yıkarak çözmeye çalışmasına sebep olmuştur. Recai de bu hâle gelmesini geçmişine bağlamaktadır: *“Tanrı ne kadar acımasız. İnsana, her şeye yeniden başlayabilmesi için bir fırsat tanımalıydı. Her şeye yeniden başlamak için değil; başlangıcı daha değişik bir biçimde düzenleyerek tanımalıydı bu fırsatı, yoksa hiçbir şey değişmezdi. Babası bir kalasın altında can veren, otomobil tamircisinin dükkânında çıraklık yapan, kız kardeşi bir mangal ateşinde cayır cayır yanan, basımevinde herkesin itip kaktığı, koca koca adamların, kâğıt deposu diye kullanılan bodrumda ırzına geçmeye kalktıkları Recai'nin başka türlü olması olanaksızdı.”* (s. 100)

Recai'nin karısı da kendisine hiç sevgi göstermemiş, bütün günlerini odasında şarap içip roman okuyarak geçirmiş, Recai'nin kendisine yaklaşmasına olabildiğince az izin vermiş, sürekli onu aşağılamıştır. Evin bütün yükünü üstüne alan Recai, bir gün eve geldiğinde karısını komşularının karısıyla ilişkiye girerken

yakalamış, bunun üzerine astım hastası karısını döverek astım krizi esnasında ilaçlarına ulaşmasını engelleyerek ölümünü izlemiştir. Öfkesini kontrol edemeyen, eline fırsat geçince çok sevdiği işini kaybedecek kadar insanlara şiddet uygulayan Recai, karısının da ölümüne sebep olmuştur. Onun bu öfkesini doğallaştırması ve karısının ölümünde hiçbir vicdan azabı duymaması da onu antikahraman yapan kişiliğindeki kötücül yanların göstergesidir.

Geçmişinin sonucu olarak gördüğü öfkesi, Recai'nin kişiliğini takıntılarıyla birlikte niteleyebilecek en önemli kavramdır. Sorguda insanları darp etmesi, karısını döverek ölümünü izleyecek kadar hınçlı olması dışında otobüsün çukurlara gire çıka ilerlemesinden ses çıkaran çocuklara; polisleri küçük görenlerden eczacının kalfasına kadar gördüğü herkese karşı hınçlıdır. Onun öfkesinden kurtulan hiçbir şey yoktur. Sürekli kötülüklerin kendi başına geldiğini düşünen Recai'nin hayata dayanma şekli bu hıncı olmuştur. Herkesi yok etmeyi düşleyerek, eline imkân geçince de hıncını yansıtarak yaşamaktadır. Ancak bu hıncı hiçbir şekilde azalmamakta, gösterdiği her öfkeli davranıştan sonra artarak devam etmektedir. Onun bu kadar büyük bir öfkeyle her şeye saldırması da bizim onu hınçlı bir antikahraman olarak görmemizi sağlar.

Barlas Özarıkça'nın 1986 yılında ilk defa yayımlanan *Ters Adam* romanının başkarakteri Fahri Tekben'in akli melekelerini kaybetmeye kadar giden serüvenindeki tavırları, onun hınçlı bir antikahraman olarak görülmesine imkân tanır. Geçmişinde yaşadıklarının yanında bireysel bilinçdışının etkisiyle oluşan kişiliği, kendisiyle ve çevresindeki diğer insanlarla sorunlu bir ilişki kurmasına sebep olmuştur. Tutunacak hiçbir şeyi olmayan Fahri'nin "modern zaman kurbanı" olarak görülmesi, bu durumun farkında olması ve içinde olduğu duruma öfkeyle karşılık vermesi onun en dikkat çekici özellikleridir.

Romana ön sözle başlanarak bir üstkurmaca yaratılır. Burada romanda anlatılanların parkta bulunan ve kimsenin tanımadığı birisine ait olan ses kayıtlarının yazıya geçirilmesinden ibaret olduğu belirtilir. Gerçeklik duygusu yaratmaya imkân

tanıyan bu kurguda kayıtlarda geçenlerin araştırmalara rağmen bulunamaması, kaydı yapanı kimsenin tanımaması gibi muğlaklıklarla yaratılan gerçeklik duygusu silikleşir. Ancak okuyucu, metin boyunca sürece inandırıcılık problemine böyle bir girişle hazırlanmış olur. Romadaki inandırıcılık problemi anlatıcı karakter Fahri'nin güvenilirmez zihninden kaynaklanır. Söyledikleri arasındaki tutarsızlıklar, inandığı değerlerin kaygan bir zeminde olması ve akıl hastanesine kadar giden bir macerayı yaşaması onu güvenilirmez bir anlatıcı yaparken, metni de gerçeklikle kurmacalık arasında gidip gelen bir yere koymamıza sebep olur.

Romanın antikahramanı Fahri'nin kişiliğinin oluşmasında, bireysel bilinçdışından sürekli onu rahatsız eden çocukluğunun etkisi oldukça fazladır. Bunun yanında toplumsal gelişmelerin etkisi de onu derinden sarsmıştır. Çocukluğunu, *“Koca kafalı, büyümüş de küçülmüş cüce bir çocuğun vasıfsız hayalleriydi hepsi”*⁴³³ cümlesiyle özetleyen Fahri, annesi hamile kaldığını geç anladığı için kürtajla aldırılmamıştır. Yani “varlığını fark edilmemeye borçludur.” Babasının sürekli başka kadınlarla olan ilişkileri, eve uğramamasıyla geçen çocukluğundaki baba otoritesinin eksikliği, kişiliğinin oluşmasını olumsuz etkilemiştir. Çocukluğunda arkadaşlarına uyum sağlayamadığı için psikiyatriye götürülen Fahri'nin geleceğinin nasıl olacağı, bu zamandan belirlenmiştir. Kendisi de, psikiyatristin odasından çıkarken bunu hınçla bağırarak söyler: *“Odadan çıkarılırken büyüyüp problem adam olacağımı, sorunlarını sonuna kadar yaşamaktan kaçan insanlar arasında bir mahkûm gibi onların kapanan kapılarına seğirteceğimi söylüyordum bağırarak.”* (s. 183) O günden sonra nasıl bir gelecek tahayyül ettiği belirlenmiştir: *“Daima bir cüce, bir bücür olarak kalacak, sürekli arayışın deviniminde yana yana kül olacaktım.”* (s. 184) Annesi kürtaj olamadığı için doğan, babasının otoritesinden yoksun büyüyen Fahri'nin okulda da dışlanması, kimseyle ilişki kuramaması sonucunda psikiyatriye götürülmesi, oradan da olumlu bir sonuç alamaması, “ters adam” olmasının temellerini atmıştır.

⁴³³ Barlas Özarkınça, *Ters Adam*, 2. bs., Encore Yayınları, İstanbul 2015, s. 164.

Bireysel bilinçdışı kadar kolektif bilinçdışı da Fahri'nin hınçlı bir antikahraman olmasına sebep olmuştur. Fahri'nin doğduğu yıllar, İkinci Dünya Savaşı'nın insanlığı bozguna uğrattığı, uygarlığın uygarlıkları yok edecek kadar geliştiği bir dönemdir. Modernitenin bir imkândan çıkıp lanete dönüştüğü bu yıllarda doğan Fahri'nin toplumdaki diğer bireyler gibi edilginleşmesi, karşılaştığı yıkım karşısında sessizleşmesi kaçınılmazdır. Toplumun yaşadıklarına bilinçli bir şekilde kulak tıkayan Fahri, çocukluğundan itibaren hep tersini düşünmeyi adet edinmiştir:

“Vatan, millet, Dicle, Fırat, Kızılırmak kurtarılmış, İnönü savaşlarından galip gelinmiş; Gazi Hazretlerine ve Milli Şefe dahi hürmette kusur etmemiş iken kulaklarımızı radyoya dayayıp özlemini çektiğimiz muasır medeniyeti dinliyorduk. Ne kadar gürültücüydü bu medeniyet. Bir petrol tüccarı, şafak sökerken, kırk devesiyle Medine şehrine giriyordu. Doğar doğmaz kulaklarımı tıkadım, savaşla değil de ayak oyunuyla kaybettiğimiz şeyleri işitmezlikten geldim. Israrla öğretilen her şeyin tersinin doğru olabileceğini düşünüyordum.” (s. 252-253)

Ergenlikten sonra arkadaşlarıyla bohem bir hayat yaşamaya başlayan Fahri'nin bu durumu, eyleme girişmekten kaçınan yaşlılarının bir örneği olduğunu gösterir. Hiçbir şeyi değiştiremeyecek, ama muhalif olacak kadar da eylemde bulunamayacak olan Fahri ve çağdaşları için yapılacak tek şey hayallere sığınmaktır. Fahri'nin gücü de, *“gerçeği değiştirmeden düşlerini yaşamaya yetmişti. Yirminci yüzyılın 1970'lerinde insan habbeciğiydi.”* (s. 39) Bu durumdan dolayı Fahri Tekben, iyice içine kapanmış, toplumsallıktan olabildiğince uzaklaşmıştır.

Bireysel ve kolektif bilinçdışının yanında bir tutamak bulamaması da Fahri'nin antikahramanlaşmasına sebep olur. Diğer antikahramanlarda olduğu gibi kendisini adayacağı bir hedeften ya da işten yoksun olan Fahri, kendi içine kapanarak akli melekelerini kaybetmeye varan bir yalnızlığa düşer. Kendisi de hedefsizliğinin farkında olan Fahri, bu durumdan kurtulmak için aklından yardım ister: *“Elle tutulur, işe yarayan bir tasarı uğruna vazgeçmeyeceğim şey, katlanmayacağım çaba yoktu.*

Gece gündüz ah ulu akıl bana bir tasarı sun diye yalvarıyordum. Herhangi bir tasarının peşinde didinmek rahatlatıyordu beni. Öfkelenmeyecektim. Kimseyi eleştirmeyecektim. Kendi gözümdeki merteği çıkarmakla uğraşacaktım.” (s. 11) Ancak böyle bir tutamak bulamayınca hayallerine tutunmaya karar verir. Masum bir çabayla yaşamaya dayanmaya çalışan Fahri'nin tek gayesi hayatta paylaşabileceği bir tutamak bulmaktır. *“Her uyanışım yeni bir başlangıçtı. Amacım kötü değildi, yaşamamın tüm yönleriyle birileriyle ortaklaşmaktı. Herkes kendisini anlamak istediği için, kimse kimseyi fark etmiyordu. (Ne pahasına olursa olsun, genellemelerden kurtulmalıyım Efendim!) Bir kör dövüştü hayat. (Tanrı cezası versin izinsiz saplantı.) İnsan bir hayale ne kadar tutunabilirdi? Hayır, belki o hayallerim sayesinde canlı kalabiliyordum.”* (s. 115). Ancak hayallere tutunmak onu uzun süre rahatlatamaz. Zihni ona çözümden çok soru bırakır. Bu yüzden içine kapanıp hayallerine kapıldıkça ters adamlığı derinleşir.

Geçmişinde yaşadıkları ve toplumsal çalkantılarla oluşan kişiliği, onun önce kendisiyle sonra da diğer insanlarla problemlili bir ilişki geliştirmesine sebep olmuştur. *“Fahri kendisini başkalarında ve hiçbir yerde bulamayanlardandı. Dünya antikacı dükkânıydı; umut bağlanan ne varsa çarçabuk eskitiyor, onarıp yamayarak yeni kuşakların yaşamasına sunuyordu.”* (s. 42) Böyle bir dünyada tutunamayan Fahri, kendisini sürekli suçlar. Hayatını savunamadığı için kendisine kızar: *“Yaşadığın dünyada herkesin kolayca üstesinden geldiği hiçbir hünere sahip değilsin.”* diyen Fahri, yaşadığı şehirdekileri kast ederek; *“Beş milyon hemşehirlinden en beceriksizi bir sen misin?”* diye sorar. (s. 73)

Kendisini beceriksiz olarak gören Fahri, böyle olmasının sebeplerinin diğer antikahramanlar gibi bilincindedir: *“İçinde doğduğum büyük topluluğu eleştirmek yetersizdi çünkü o topluluğa rağmen, öznel sorunlarımla gelişmiştim. Algılarımla, duygularımla, idrak edişlerim, yani herkese özgü bütün kelimelerimle topluluk dışına taşıyordum. Tahterevallinin öbür ucunda oturan yoktu. Olağanüstü değildim, olağan dışıydım. Delidir boş verin demeye başlamışlardı.”* (s. 96) Fahri zamanla olağan dışılığını o kadar benimser ki, dıştan öldüğünü söyler. Kendisi dâhil kimseye faydası

dokunmayan bir varlıktan öte bir şey değildir: *“Kilidin içinde kırılan anahtar gibiydim. Beni insanların arasına karışmak yararsızlaştırmıştı. Hakkımda söz eden kahini ateşe atmış, kendim kahin olmak istemiştım. Suçumun bedelini her rastladığım insana çarparak, biraz daha kırılmakla ödüyordum Artık başkalarının işine yaramazdım. Kendimin dışında ölüydüm.”* (s. 126) Kendisini beceriksiz, herkesin yaptıklarını yapmaktan aciz, yararsız ve başına gelenlerden sorumlu gören Fahri, bir antikahraman olarak bu durumu düzeltecek hiçbir eylemde bulunmaz. Kendisine öfkelenmenin ötesine geçmez. Kendini içinde bulunduğu duruma hapsederek öç aldığı düşünür: *“Memnun değilsin kendinden. Daima kan kırmızısı çılgınlıklara atılmak üzeresin. Hazırsın buna ama uçurumlu çılgınlıkların nerede? Kendi öcünü kendinden alıyorsun. Sanki motosikletine çok virajlı bir yolda son hızı vermişsin; sana zevk veren motoru kullanmak değil, motorun üstündeki ölümcül tehlike. Yalnızlığım gömülürken, yeniden kendimi yaşamaya başlıyorum.”* (s. 21) Yeniden yaşamaya başladığı kendisi, bir türlü kurtulamadığı bir hapisaneden farksızdır.

Fahri Tekben’in öfkelerini, öteki insanlar da arttırır. Suçluların güçlü olduğu bir dünyada yaşadığını söyleyen Fahri, kendisinin bir türlü haklı sayılmadığı çıkar ilişkilerine öfkelenerek onlardan yakınır: *“Herkes kendisine bir başkasını, bir başkasına kendisini kandırıyor. Birlikte yaşadığımız insanlar, duygular, bilgiler, düşler, izlenimler, yaşantılarımız, kimlere ve hangi çıkarlara hizmet maşadır? Sizin maşalarınıza tutunurken yanıyorum. Saldırganlaşma diyorsunuz.”* (s. 35) Fahri, toplumsal çıkarlara göre hareket etmez. Bilinçli bir şekilde toplumsal maskeleri kullanmaz. Sıradan insanların saklandığı köşeleri açığa çıkarmak, onların yüzüne karşı istemedikleri her şeyi söylemekle herkesi bozguna uğratar. Kendisini insanların dünyasındaki bir kavanozdaki kobay hayvanına benzeten Fahri, hem onlara hem de kendisine direndiğini söyler. (s. 43) Ancak bu direnişini tutarlı bir şekilde uzun süre devam ettiremez. Öfkesine yenik düşer. Yalnızlığa dayanamayıp kendisini içkiye teslim ettiği bir anda hınçla söylenmeye başlar:

“Artık ayık kalmaya dayanamıyorum, Kaniçici pezevenk takımı. Anlamıyorsunuz. Anlamayın. Biz; ben ve kokuşmuş cesedim Bizans meyhanesinde içki

içiyoruz. Sayenizde kimseye görünmez olduk, rahatladık. Kucağımda cesedimi taşıyorum. Sağ elimle kadehimi şerefsizliğinize kaldırıyorum. Ey Vizigotlar, Ostrdogotlar, Gotlar, Hunlar, Avarlar, ey Kapadokyalılar, Slavlar, Franklar, Germanler, ey Memo, ey kaçınıcı Mehmed, Moğollar, İraneliler, Suriyeliler, Mısırlılar, ey Hakkı'lar, Tarık'lar, Cevdet'ler, Burhan'lar, Erkin'ler, ey neredesiniz ulan?" (s. 235-36)

Etrafında kimseyi bulamamanın ve kendisi gibi düşünen insanların olmamasının sıkıntısını yaşayan Fahri, kendisini, *"Yüzyıllardır bana yabancı insanların kurduğu dünyada şaşkın hayvandan farksız hisseder."* (s. 243) Yalnızlığı derinden hisseden ama etrafına sürekli öfke kustuğu için kimseyle bir araya gelemeyen Fahri, çaresizce içine kapanmaktan başka yol bulamaz.

İçine kapandıkça zihni bulanık Fahri, en sonunda akıl hastanesine düşer. Burada kendini kapana kısılmış bir fare gibi hisseder. Artık sığınabileceği bir limanı ya da tutunabileceği bir kimsesi yoktur: *"Başkalarının tat veren zehrinde fare gibiyim. Karanlıkta kuruyorum. Her şeyi unutmuş, hiçbir şeyi önemsemiyormuş rolünü ne kadar daha sürdürebileceğim? Her şeyi herkesle birlikte ne yapacağım? Mahvolacağım ve her şeyi uyku ilaçlarınızı aldığınız bardağın suyuna karıştıracağım."* (s. 262) Kendisinin mahvolacağına kanaat getirdikten sonra öfkesini diğer insanlara yöneltir. Öfkesini ifade ederken çizdiği karamsar tablo, ruh hâlini de gözler önüne serer:

"Kötü, çok kötü olacaksınız. Her şey sizi hazırlıksız yakalayacak, beklenmedik durumlarda, başkalarına karşı güçlü pozlarla silahlandığınız anda içyüzünüzü itiraf etmek zorunda kalacaksınız. Hayatınız ve aklınız karışacak. Birbirinizi ısırarak, çiğneyerek taşıt bulup merkezdeki kıyamete herkesten önce yetişmek isteyeceksiniz. Dış ve iç rahatınızı sağlayan gücü başkalarına kaptırmak ürküntüsüyle az önce vitrin üstüne vitrin kalınlığında yüksek kültürünüz, yüksek aklınız ve insansal değerlerle kendinizi övdüğünüz, anlattığınız, sevdiğiniz, paye verdiğiniz

adamların, kadınların, tanıdıkların, arkadaşların ve ortakların kollarını, bacaklarını keseceksiniz. İşte kahininiz böyle söylüyor. Kahininizin cebine yılanmış bir aşkın mektup ve acısını yerleştirerek kızdırdınız biçareyi. Aklını oynattı, akli totemlerinizin çevresinde döne döne dans ediyor akılevinin bir günlüğüne programlanmış şenliğinde. İşte kendi kendime gülüyorum. Hangi kapılardan akılevinin yeraltına sızdığımı da söylemeyeceğim. Kıyamet gününü bilip problemlerin çözümünü bilemeyeceğim.” (s. 262)

İnsanlar için söyledikleri, onlara karşı hıncını açıkça belli eder. Bununla birlikte son cümlede geçen “*Kıyamet günün bilip problemlerin çözümünü bilemeyeceğim*” ifadesi, onun her şeyin farkında olan ancak çıkış yolu bulamayan bir antikahraman olduğunun göstergesidir.

Fahri'nin kendisiyle baş başa kalması, onun diğer birçok antikahraman gibi iç sesinden başka birisi gibi bahsetmesine sebep olur. Modernitenin insan bilincini keşfedilmiş bir lanete çevirmesinin somut bir adımı olan bu duruma, Fahri'nin “içindeki şeytanla” konuşması örnek olarak gösterilebilir. Duş alırken kendi kendine söylenen Fahri, içindeki sese doğrudan seslenmeye başlar: “*Evet o zamanlar sen yoktun. Fakat senin uzak varlığının yavaş yavaş kanlandığını, ana rahmindeki cenin gibi oluştuğunu, doğmanı engellemezsem benden ayrı benim Efendi'm olabileceğini tahmin ediyordum. Seni içimden kazıyıp atmam, bir ben kişiliğimle hayatı yüklenmem gerekiyordu, aksi halde sana izin vererek insanlarla savaşmalıydım. Bu mücadeleyle kendimi tanıyacak, yenildiğimde kendimi sana soruşturacaktım.*” (s. 98) İlerleyen sayfalarda, “kafasının içine düştüğünü” söyleyen Fahri'nin içindeki sesle girdiği mücadeleyi kaybettiğini, ona teslim olduğunu söyleyebiliriz.

Akıl hastanesine kapatıldıktan sonra aldığı ses kayıtlarıyla zihnindekileri anlatan Fahri Tekben, fırsatını bulunca hastaneden kaçmaya çalışır. Ancak hastanenin sınırlarından çıkınca göremediği bir araba ona çarpar ve ölür. Başlarda çabalamasına rağmen bir türlü uyum sağlayamadığı hayata karşı duyduğu öfkeyle ve bu öfkesini bir

türlü dindirememesiyle tam bir antikahraman olan Fahri'nin araba kazası olmasa, yine kendisini öldürebilecek kadar ileriye gidebileceğini söylemek mümkündür. O sınırı aşan, kendinin de farkında olan bir antikahraman olarak modernitenin kurbanlarından birine dönüşmüştür.

Vüs'at O. Bener'in 1991 yılında yayımlanan *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları* adlı romanının başkarakteri Muannit Sahtegi de, kendisine ve topluma karşı öfkeyle bakan bir antikahramandır. Antikahramanlarda sıklıkla görmeye alıştığımız isminin tuhafliğinden başlamak üzere korkaklık, kötümserlik, umutsuzluk, güçsüz hissetme, üşengeçlik ve cesaretsizlik gibi özellikleri olan, geçmişe saplanıp kalmış birisi olarak Muannit Sahtegi, antikahramanlar arasında sayılmalıdır. Bunlarla birlikte kendisine duyduğu öfkeyle sürekli kendisini aşağılaması ve topluma yönelik tepkisiyle hınçlı bir antikahraman olarak belirmektedir.

Muannit Sahtegi, 1922'de doğmuş, 36 yıl memurluk yapıp başdanışman olarak emekli olmuş, avukatlık ya da danışmanlık işi çıkarsa yapan bir kimsedir. Emeklilikten sonra iyice içine kapanıp alkole sığınmakta, yalnız, oldukça cimri birisi olarak hayatını sürdürmekte, yaşadıklarını bir günlüğe aktarmaktadır. Roman, onun günlüğünden parçalardır. Bodrum katında bir evde, sürekli içki içerek yalnız başına yaşayan Sahtegi, ekonomik sıkıntılar çeker. Günlüklerinin büyük bir bölümünde harcamalarının hesabını yapar. Sürekli masraflarını kısımaya çalışır. Günlüklerde ekonomik sıkıntılar kadar ön plana çıkan bir diğer takıntısı ise evlatlık edindiği ve İngiltere'ye giderek onu yalnız bırakan, günlükleri yazmasına sebep olan Fatoş'tur. Fatoş'a karşı zamanla hisleri değişen, onun da kendisine karşı farklı hisler beslediğine inanan Sahtegi, notlarına bu durumu da yansıtır. Ancak bunu yaparken kendisini aşağılamaya devam etmesi ve sevilecek biri olarak görmemesi çelişkilerini yansıtması bakımından önemlidir.

Muannit Sahtegi, diğer birçok antikahramanda olduğu gibi tuhaf bir isme sahiptir. İnatçı sahtekâr olarak anlam verebileceğimiz isim-soyisim uyumu, onun

kişiliğini de yansıtır. Yaşlandıkça inatçılığı artan Sahtegi'nin kendisiyle baş başa kaldığı anlar dışında, diğerlerine karşı takındığı “normal gibi” olma tavrı da sahteliğini gösterir. Günlük düzenini anlattığı satırlarda, gündüzleri sahte yüzünü takındığını söyleyerek bu durumun farkında olduğunu gösterir: *“Gecelerim sızincaya dek içerek, uluya uluya ağlayarak geçiyordu, gündüzleri incelik, efendilik oyunumun aldaticılığına sığınyordum. Bir oda bir sofalı evimde, inimde tek başıma gebermeliydim hiç değilse.”*⁴³⁴ Gündelik yaşamından sonra kendisi gibi olanların hayata nasıl tutunduğuna da değinir: *“Benim yapımdakiler taze erik dalı misali kırılmıyor kolay kolay. Gerektiğinde acındırarak, edepsizleşerek, dahası saldırarak yaşamlarından kopamıyorlar. Kendimi yok etmenin her çeşidini imgeledim sadece.”* (s. 22) Sadece düşünerek, eyleme geçmeden yaşaması onun antikahramanlığının bir diğer göstergesidir.

Sahtegi'nin isminin yanında kendisine ve topluma duyduğu hınç da önemlidir. Kendisini baştan yenik saydığı, öfkesini sövgüyle birlikte andığı şu satırlar, benliğini nasıl tanımladığını göstermede yardımcıdır: *“Ne atbaşı koşabiliyoruz, ne yarışı önde götürebiliyorum. Böylesine amansız, çılgın, yenik boğuşma. Yazarken sözde dural olan, kaçıyor elimin altından. Nasıl ileneyim bilmem! Hani sövgü öfkeni uyarır ya da yatıştırır. Neden bunca doğuştan uygarsın. Hiç insanca yanın yok. Sevemiyorsun. Savın boş. Nesin sen? Oysa isteyebilseydin, istemeyebilirdin de. Hadi oradan, bilinçsizliğimin aç bilinci!”* (s. 9) Kendisini, “umutsuzluk ağıtçısı”; yazdıklarını da “ayrıkotu” olarak tanımlayan Sahtegi, romanın ilerleyen sayfalarında aşağılama tonunu arttırır: *“Tamam canlar. Soyü Sahtegi, muannittir ve tepeden tırnağı ittir, def olur gider, mağarası bol bir yerlere, gidemese de gittiğini varsayar. Canına kıymaz, o kesin.”* (s. 13) Kişiliğini isminin anlamıyla tanımlayıp, it dediğı bu alıntıda, canına kıyacak cesareti gösteremeyeceğini söylemesi de onun cesaretsiz biri olduğunun altını çizer.

⁴³⁴ Vüs'at O. Bener, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, 9. bs., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018, s. 22.

Sahtegi, roma boyunca kendisini aşağılayarak, duyduğu öfkeyi yatıştırmaya çalışmaya devam eder: *“Anlıyorum Bay Sahtegi, siz, tükenesi çirkinliği korunmaya değmez bir kara kelaynak, ses vermez bir plastik çingiraksınız.”* (s. 15) Benliğini diğer antikahramanlar gibi hayvana benzeten Sahtegi, *“Ne acınır bana artık kimbilir? Başdanışman emeklisi Bay Muannit Sahtegi. [...] Allah layığını, beter belanı versin.”* (s. 27) diyerek kendisini aşağılar. Benliğini hayvana benzetecek, beddua edecek kadar aşağı gören Sahtegi, bunu değiştirmek için bir şey yapmaz. Sadece söverek öfkelenir.

Sahtegi kendisi kadar, artık yaşlanarak dışına itildiğini hissettiği topluma ve diğer bireylere karşı da hınçla doludur. O, öncelikle uyumsuz olduğunun bilincindedir. Toplumla uyumsuz olduğunun bilincinde olması onun antikahramanlığının altını çizer. Yok olmasını istediği toplumun arabeskleştiğini, bunun dışında kaldığı için de uyumsuzlaştığını düşünür: *“Birimiz sümbülleşmeye kalktı mı, hepimize aşşağılık kompleksi gelir. Ben kendi payıma, feryatlı figanlı arabesklerle ruhumu besleyemediğim için uyumsuzlaştım. Doğrusu ayıp ettim, kendi başıma bok yedim, sizlerden irak kaldım.”* (s. 25)

Sahtegi'nin toplumda en fazla öfke duydukları, hayat dolu gençlerdir. Kendisinin doyasıya yaşayamadığı gençliğinin faturasını onlara çıkarır: *“Denizaltı Pastanesi'nin bahçesinde unisex modasına uymuş oğlanlı, kızlı grupçuklar, piçkuruları, kikir kikir gülüyorlar, açıktan oralarını buralarını elliyorlar birbirlerinin, pepsi'lerini, coca-cola'larını yudumluyor, çukulu, kedidilli dondurmalarını kaydırıyorlar boğazlarına usturupluca. Tatlı hayat. An anam ah, onların yaşında taş-ekmek, karne dönemi yaşıyorduk biz.”* (s. 27) Eğlence mekânlarında eğlenen insanların seslerini duyunca artan öfkesini, bir kıyametle yok etmesi için Tanrı'ya ve “büyük patronlara” seslenmesi, insanlara karşı öfkesini açıkça gösterir: *“Canım Tanrı'cığim lütfen sağır et beni, en iyisi al canımı. Nükleer güçlerin sınırlandırılmasına ne gerek var. Basıverin yalvarırım büyük patronlar kırmızı düğmelerinize. Hepimizi sorumlu olduğu şu mültiyozluk yok olsun.”* (s. 24) Görüldüğü gibi Sahtegi, herkesin yok olmasını isteyecek kadar yaşayan, eğlenen ve hayatın düzenine uyanlara öfke duyar.

İsmi, öfkesi, güçsüzlüğü, cesaretsizliği, üşengeçliği ve yaşamaktan korkmasıyla tam bir antikahraman olan ve kendisini, “*Ben küçük zavallı dertlerimin boğulmasındayım*” (s. 79) diyerek anlatan Muannit Sahtegi, toplumun dışında, kendisiyle de barışık olmayan ama intihar edecek cesareti olmadığı için oradan oraya sürüklenen bir karakter olarak antikahraman geleneğinin içerisinde yer almaktadır.

Kaan Arslanoğlu'nun ilk baskısı 1999 yılında yapılan *İntihar: Zamanımızın Bir Kahramanı* isimli romanının başkarakteri Erdem de hınçlı antikahramanlar arasında sayılacak özelliklere sahiptir. Bir dağın eteklerine gelerek orada tek başına kamp kuran, hayatı sorgulayıp düşünerek intihar etmeye hazırlanan birisi olan Erdem'in düşünceleri yoluyla bilinçdışındakileri yansıtırken söyledikleri, öfkesini gösterir. Çalışmamızın başlarında andığımız Mihail Yuryeviç Lermontov'un 1840 yılında kaleme aldığı *Zamanımızın Bir Kahramanı* romanının başkarakteriyle de benzerlikler gösteren Erdem'in antikahraman geleneğindeki yeri böylelikle iyice sağlamlaşmıştır.

Erdem, dağa çıkmadan önce sıradan insanlar gibi bir hayatı denemiş, ama bunaltılı kişiliği yüzünden başarılı olamamıştır. Artık hiçbir şey yapmak istemeyen, modern yaşamın bütün nimetlerinden vazgeçmiş, yeni şeylerin peşini bırakmış, yaşamayı yorucu gören birine dönüşmüştür. İntihar edecek motivasyonu beklediği dağın eteğinde topluma yönelik düşünceleri, dinle ilgili söyledikleri ve “denize atılan cesetlerin kıyıya vurması” gibi istemeden zihnine yerleşen geçmişine dair hatırladıklarına duyduğu öfke, onu hınçlı bir antikahraman olarak görmemize sebep olur.

Çocukluğunda arkadaşlarıyla intihar planları yapan Erdem için bir dağın eteğine intihar etme düşüncesiyle kamp kurmak, olası bir son gibi durmaktadır. Toplumun içine karışıp, başarılı ve sıradan bir insan olabilme potansiyeli taşıdığını fark etmesine rağmen toplumun kurallarını bir türlü benimseyememesi ve her şeyden kendi isteğiyle vazgeçmesi, onun en belirgin özellikleridir. Kendisini toplumdaki

sıradan insandan farklı gören Erdem, öteki insanların daha çok para, daha yüksek mevki, daha iyi yaşam koşulları için birbirlerini ezmeye çalıştıklarını, üstlerine çıkmayı denediklerini söyler. Ona göre bunların hiçbiri önemli değildir. İnsanların kendilerinin bulunduğu mevkiden daha üstte olanlara benzeme, onlardan biri olma çabalarının yarattığı ihtirası yakından gören Erdem, bu düzenin bir parçası olmadığını/olmadığını düşünür. Herkese yüksek sesle, “yeter” demek ister. Sıradan insanın günlük keşmekeşini düşündükçe öfkelenen Erdem, kendi kendine bağırmağa başlar: “*Oturun oturduğumuz yerde, neredeyse orada kalın pislik çuvalları! Ne bok yerseniz yiyin ulan, bana ne, orospu çocukları!*”⁴³⁵ İnsanların özentiyi yaşadıklarını, samimiysiz olduklarını ve korkularına kılıf bulabilmek için kılıktan kılığa girdiklerini söyleyen Erdem, sıradan insanın günlük yaşamını uzun uzun nefretle anlattıktan sonra tek başlarına hiç olduklarını ifade eder: “*Tek başına her biri birer hiçtir, toplamları yaşamın kendisidir, gerçekliktir, ölümün bekleyişidir onursuzca.*” (s. 164) Sıradan insanların birbirleriyle yaşamaktan başka seçeneği olmasa da birbirlerinden nefret ettiklerini de iddia eder. Bu sayede onların ikiyüzlülüğünü de ortaya koyar: “*Peki, severler mi kendilerine benzeyeni? Hayır, sidikleri gibi görürler, kendi dışkıları gibi, içlerinde, kendilerinden, ancak pis, ancak iğrenç, atılacaktır bir süre sonra, atılınca dek kendinden, atılınca dek içlerinde.*” (s. 164)

Erdem, kendilerine benzeyenlere bile tahammül edemeyenlerin, kendisi gibi topluma yabancılaşmış, zihninden geçenlerle baş edemeyen birini de dışarıklı gördüklerini söyler. Ancak buna anlam veremez: “*Ne istiyorlar benden? Neden nefret ediyorlar ki? Onlara hiçbir kötülüğüm dokunmadı. Yabancı buluyorlar belli ki. Sürüye girmiş tuhaf bir yaratık... Bizden olmadığı kesin! Kokluyorlar ve sonra boynuzlamaya çalışıyorlar, boynuzlayamazlarsa homurdanıyorlar. Bakışları yeter. Onlara ne yaptı ki!?*” (s. 185) Kendisiyle barışık olmayan, tanıştığı insanlara önce sinir olan Erdem’i, diğer insanların dışarıda görmesi anlaşılırdır. O da kendisinden nefret eder. En büyük öfkeyi kendisine duyar. Dağın eteklerine gidip, intiharı düşünmesi de bu nefretinden

⁴³⁵ Kaan Arslanoğlu, *İntihar: Zamanımızın Bir Kahramanı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2005, s. 49-50.

gelir. Kendisini yok etmek, yok edemediği toplumun yanında küçük de olsa bir adım atmak sayılacaktır.

Erdem, bir dağa sığınsa da, insanlardan kurtulamadığını fark ederek öfkelenir. Bütün insanlara karşı hınç besleyen Erdem için onlardan uzak durmamak, öfke nöbetleri geçirmek için yeterlidir: *“En ücra yerlere bile gitseniz, şu iki yüz metre aşağıdaki parlak renkli gürültücü hareketliler gelir bulurlar sizi. Onlar bulmazsa onların izleri bulur, onların imgeleri bulur, değerleri boksineği gibi kalkıp kalkıp iner, dolaşır, vızıldar beyninizde. İnsan olana insandan kurtuluş nerede?”* (s. 39) Onların dağ başında bile kendisini bulmasından yakınan Erdem için insanlar, nefret oluşturmaktan başka işe yaramazlar. Ona göre topluma uyum sağlamak için gerekli özelliklerin tümüne “yavşakizm” denir. Kendisi gibi düşünen arkadaşının bulunduğu bu terime göre, topluma uyum sağlamak için, *“mertliğin karşıtı olarak laçka karakter göstermek; yavşakizm, yani zekâyı ve bilgiyi aptalca ve düzeysiz zevkler için kullanmak, küçük çıkarlar için kaypaklık etmek”* gerekir. (s. 108) Yine aynı şekilde, arkadaşının bulup kendisini sahiplendiği “götizm” terimi de, benzer bir tanımlamayı yapar. Kapitalizmin tutkalı dediği bu kavram da onun uyum sağlayanlara olan öfkesini gösterir.

Toplumdaki bütün fertleri kendisi dışında görerek yabancılaşan, onlara ve kendisine büyük bir öfke duyan Erdem, dinlere inanmayan birisidir. Toplum gibi dinî inançları da öfkeyle suçlar. Dinlerin bütün güzellikleri Tanrıya bağlamasının zıddı olarak Erdem, Tanrıyı kötülüklerin sorumlusu olarak görür. Dünyada bu kadar felaket, ölüm, savaş ve yıkım varken bunların tesadüfi olmadığını, ilahi ya da şeytani bir gücün etkisiyle gerçekleştiğini iddia eder. Ona göre her şeyi yapan ve izleyen bir göz vardır: *“Bunca haksızlığı planlayan, acı çekenleri izleyip keyiflenen bir güç bulunmalı. Bunca şeyi birisi bilerek isteyerek yaratmış, sonra da kıs kıs gülerek seyrediyor olmalı...”* (s. 118) Erdem bir yandan böyle düşünürken, diğer yandan inançlı olmayı diler. Öldükten sonra bir cennet olacağına inanmak, onun bütün kaygılarını rahatlatacaktır. Ölme korkusunun olmadığı, bir yerlere yetişme endişesinin hissedilmediği, hastalığın, yaşlanmanın, sevdiklerinden ayrı düşmenin korkusunun yaşanmadığı ve her gün

şenliklerin yapıldığı bir cennet vaadine inanmayı ister. Ama bunu bir türlü beceremez. Tanrıyı kötücül görmesi, dinlerin vaatlerinin dışında kalması onun antikahraman kişiliğinin oluşmasını sağlamanın ötesine geçemez. (s. 220-224)

Mutluluğu geçici, huzursuzluğu ise daimi gören Erdem, bütün hayatı boyunca kurtulamadığı can sıkıntısından yakınır. Onun antikahraman oluşunun en önemli göstergelerinden biri olan can sıkıntısı, çocukluğundan beri peşini bırakmamıştır. En mutlu anlarda bile hissettiği, *“bir cüce gibi”* ortaya çıkıp *“bu yaşadığın da geçici ve boş, sen değersiz bir böcekten farksızsın”* diyen iç sıkıntısı peşini hiç bırakmaz. (s. 60) Can sıkıntısıyla birlikte boşluk hissini de duyumsama ve kendinin farkında olma, diğer antikahramanlar gibi Erdem’i de en fazla zorlayan özellikleridir. Kendisini tanımlarken söyledikleri, bu noktada önemlidir: *“yaşamı daha çok, olumsuz yönleriyle algılama, karamsarlık, çoğu şeyi boş ve anlamsız bulma, tatminsizlik ve sürekli bir sıkılma duygusu... Her şeyi geçici ve önemsiz görme. Her şeyi demek yanlış; özellikle olumlu şeyleri geçici görür.”* (s. 35) Her şeyden ve herkesten vazgeçen Erdem’in intihara sürüklenen kişiliğini bu kadar iyi tarif edebilmesi, onun antikahramanlığını arttırır.

Topluma ve kendisine duyduğu hınç, inançsızlığı, kendisini tanıması ve intihar etmek için toplumdan fiziksel olarak da uzaklaşması, kendisini sürekli hayvana benzetmesi gibi özellikleriyle hınçlı bir antikahraman olan Erdem, romanın sonunda intihara yaklaşırsa da beceremez. Benliğini intihara ne kadar teşvik etse de, son adımı atamaz. Dağın zirvesine çıkıp aşağıya baksa da beceremez. Böylece kendisini ve hıncını bu kadar iyi tanıyan bir antikahraman olarak diğer birçok antikahraman gibi eyleme geçmeyi becermeden dağın zirvesinde kalır.

Modernitenin mağduru olan ama içlerindeki öfkeyle canileşen antikahramanlar, görüldüğü gibi eyleme geçemeyen, edilginleştikçe daha da öfkelenen bir kişiliği yansıtırlar. Korkaklıkları antikahraman olmalarından kaynaklansa da içlerinde büyüttükleri hınçla her şeye ve herkese öfke duymaktan vazgeçemezler.

Onların hınçlarını eylemliliğe dökmeleri için ikinci kuşak antikahramanları beklemek gerekecektir.

Birinci kuşak antikahramanlar, örneklerle de anlaşılacağı üzere edilgen olan, düzene uyamayan, kendilerini hem üstün hem de aşağılık olarak gören, korkak, hiçbir yere ait hissetmeyen, zihinlerindeki seslerle baş edemeyen ama isteseler bile sıradan insan da olamayan, genellikle tuhaf isimli ya da isimsiz, modernitenin sonuçlarına verdikleri tepkileri yetersiz kimselerdir. Onların eyleme geçmesi ya da tam bir pasifliği tercih etmesi şiddetin olağanlaşmasıyla yani 1990'lı yıllardaki gelişmeler ve 2000'li yılların getirdikleriyle olacaktır.

4.3. İkinci Kuşak Antikahramanlar

Türk romanındaki modernleşme sürecinde, hem modernitenin hem de Türkiye'deki toplumsal çalkantıların etkisiyle iki yönlü bir başkalaşımın etkisinde kalarak eylemsizleşen antikahramanların 2000'li yıllarla birlikte yerlerini, tam bir eyleme geçen ya da tam bir pasifliği tercih eden antikahramanlara bıraktıklarını söylemek mümkündür. İlk kuşağın, modernitenin yerleşmesini deneyimlerken yaşadıkları şokla eylemsizleşmelerinin aksine, modernitenin artık bir çözüm vaat etmediği yıllarda antikahramanlar, bilinçli bir tavır almaya başlarlar. Düzenin sessiz kurbanı olan ya da sınırlı bir karşı koyuş sergileyen antikahramanların aksine yeni antikahramanlar, büyük eylemlere girişen, topyekûn bir saldırı pozisyonu alan bir kişiliğe bürünürler. Karşı çıkışları ya her yolun mübah görüldüğü bir eylemlilik hâlini ya da yaşamın temel fonksiyonlarını bile yadsıyan bir pasiflik hâlini kapsar. İki aşırı uca giden antikahramanlar, bu hâlleriyle düzene başkaldırmış olurlar. Hiçbir eylemlerinde ya da pasif kalışlarında kahramanlık taslamayan yeni antikahramanlar, ilk kuşaktakiler gibi sadece kendilerini gerçekleştirememenin azabını duyarlar. Giriştikleri eylemler ya da pasif direnişleri de bir çözüm sunamaz. Ancak onlar, ilk kuşaktan farklı olarak kendilerini gerçekleştirmeyi denemiş olurlar.

İkinci kuşak antikahramanların özellikle 2000'li yılların ilk on yılında artış gösterdiğini söylemek mümkündür. Bu durumu okuyucunun antikahraman anlatılarına gösterdiği ilgi ve çağın gerçeklerine uygunluğunun etkilediğini gözlemleriz. Yeni okuyucu kitlesi, kendisi gibi sorunlar yaşayan ve buna kendisinin cesaret edemeyeceği kanlı eylemler ya da yemek yemeyi bile bırakacak kadar pasif bir tavır sergileyen karakterleri arzular. Hiçbir ahlaki sınırı tanımayan ve düzenin dışında durmak için her yolu deneyen antikahramanların yer aldığı anlatılar, okuyucunun sempatisini kazanmıştır. Bu durum yaşanan çağın kahramanlara değil, antikahramanlara ihtiyaç duymasının göstergesidir. Şiddeti bir yöntem olarak gören ya da yaşamayı bırakarak bilinçli bitkisel hayatı tercih eden antikahramanlar, kendilerine gösterilen ilgi sayesinde edebiyat piyasasında çoğalmaktadır.

Antikahramanların şiddeti bir eylem biçimi olarak görmesinin en önemli sebeplerinden biri, yaşanan çağın getirdikleridir. Özellikle 1990'lı yıllarla beraber gündelik hayatta yükselen şiddet ortamı, darbelerle sürekli sarsılan hukuka ve siyasete olan güvensizlikle herkesin kendi adaletini sağlamaya çalışmasının bir seçenek olarak güçlenmesi, ekonomik krizlerle işsiz kalan insanların suç işleme oranlarını arttırması, antikahramanların da şiddete meyiletmesine sebep olmuştur.⁴³⁶ Dünya ile paralel olarak gelişen terör olayları da, bu şiddet sarmalına eklenince 1990'lı yıllardan günümüze kadar olan dönemi şiddet çağı olarak adlandırmak zorunluluk haline gelmiştir. Bu çağın kahramanı da şiddeti bir eylem biçimi olarak görür. Bir bölüm antikahraman her şeye karşı gösterdiği şiddetli tepkilerle bazen anlamsız görünen bir eylemlilik haline geçer. Kötülüğün sıradanlaşmasıyla bu şiddet hali de olağanlaşır. Şiddete bulaşmayan antikahramanlar da şiddet çağından nasibini alır. Kendilerine gösterilen şiddet ve kötü tavır yüzünden tamamen yaşamayı bırakırlar. Günlük ihtiyaçlarını bile karşılayamayan, pasif bir hayat sürerler. Başka bir deyişle son yıllardaki antikahramanlar ya tamamen şiddete bulaşarak kendini gerçekleştirmeye çalışır ya da tam bir pasiflik içerisinde şiddet çağıyla bağını koparmayı denerler.

İkinci kuşak antikahramanların erkek olduğunu ve eril bir dil kullandıklarını söylemek yanlış olmaz. Küfür ve argo özellikle eylemlilik antikahramanlarda sık sık karşımıza çıkar. Şiddeti ifade eden küfürler, kadın cinselliğini aşağılayan argo kullanımlar, aslında bu antikahramanların kişiliklerine uygundur. Sürekli şiddet eylemlerinde bulunan ya da tamamen pasifleşen antikahramanların dillerinin onların tavırlarını destekleyecek şekilde kurulması, gerçekliklerini arttırmıştır. Burada bahsedilen gerçekliğin ne olduğunu anlamak için antikahramanların içinde bulunduğu ortama bakmak, daha sonra örnekleri incelemek yerinde olacaktır.

⁴³⁶ Tuğba Elmacı, "Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması'nda Anti-Kahramanın Yükselişi", *Selçuk İletişim Fakültesi Dergisi*, C. 7, S. 2, Konya 2012, s. 172-173.

4.3.1. Şiddet Çağı: Tüketim Kültürü ve Kötülüğün

Olağanlaşması

1990'lı yıllara kadar darbeler ve siyasi çalkantılarla moderniteyi deneyimleyen Türkiye, 1990'lardan sonra ekonominin liberalleşmesi ve tüketim kültürünün yaygınlaşmasıyla birlikte farklı bir düzleme geçmiştir. Kültürel ortamın arabeskleştiği ve popüler yayınların arttığı bu dönemde her şey, tüketilebilir görülmeye başlanmıştır. Sürekli yeniden üretilen değerlerin modasının çok çabuk geçtiği görülür. Ekonominin liberalleşmesiyle herkesin kendi çıkarlarına odaklandığı ve paranın bir değer olarak yükselişe geçtiğine şahitlik edilir. Bu dönemde ideal olan ya da herkesin ulaşmaya çalıştığı bir rol model kalmaz. Parayla değiştirilemeyecek hiçbir sağlam yöneliş yoktur.

1990'lı yıllarda ekonominin liberalleşmesi, bireyselleşmeyle paralel gider. Kendi çıkarlarına odaklanan birey, toplumsal sorunlarla değil, kendi dertleriyle uğraşır. Böylece apolitik bir insan tipi ortaya çıkar. Sürekli tüketen, popüler olandan fazlasına kafa yormayan, modernitenin kodlarını benimsemiş yeni insan tipi, günümüze yaklaştıkça nüfus yoğunluğunu ele geçirir.

1990'lı yıllarla birlikte ekonomik ve toplumsal dönüşümle birlikte ön plana çıkan asıl mesele ise kötülüğün olağanlaşmasıdır. Kültürün ve ekonominin tamamen tüketmeye odaklandığı çağda, şiddet de tek eylem biçimine dönüşür. Hukuk sistemine olan güvensizlikle adaletini kendi sağlamaya çalışan birey, ekonomik zorluklarla suçla itilir. Aile içi şiddet, kadına yönelik şiddet, çalışma arkadaşlarına yönelen şiddet gibi gündelik hayatın her alanında şiddetin yaygınlaşması görülür. Şiddet yaygınlaştıkça kanıksanmaya başlar. İnsanların şiddet haberleri dikkatini eskisi kadar çekmez. Şiddet şaşırılan değil, alışılan bir fenomen olur. Bireysel şiddetin yanında kitlesel eylemlerin terörize olması da kötülüğün sıradanlaşmasını kolaylaştırır. 1980 darbesinden sonra yeraltına inen gruplar, kendilerini şiddetle ifade etmeye başlarlar. Artık her yerde patlayan bombalar, silahlı saldırılar gerçekleşir. İnsanlar, bütün sıkıntılarını şiddete başvurarak çözmeye çalışırlar.

Şiddet çağının kahramanı da bu sürece tabi olur. Önceki dönemin eylemsiz ve öfkesini neredeyse sadece içinde yaşayan kahramanı, bu çağda ya tamamen eylemli olur ya da şiddet çağına pasifleşerek başkaldırır. Birinci kuşak antikahramanların birçok özelliğinin yanına şiddetin ya da pasifliğin net birer tavır olarak eklenmesi, ikinci kuşak antikahramanların mücadele gücünü arttırır. Yeni antikahramanlar o kadar yaygınlaşır ki özellikle şiddeti bir eylem aracı olarak gören eylemli antikahramanlar birer rol modele dönüşür. Ancak her ne kadar daha kararlı olsalar da birer antikahraman olarak romanların sonunda kaybeden olmaktan kurtulamazlar. Bu sürece örnekler üzerinden odaklanarak antikahramanın dönüşümüne yakından bakmak mümkündür.

4.3.1. Eylemli Antikahramanlar

İkinci kuşak antikahramanların en önemli özelliği, ilk kuşaktakilerden daha gerçekçi tavırlar almalarıdır. Çağın değişmesinin sayesinde tavır almaları mümkünleşen yeni antikahramanlar, karşılaştıkları güçlülere karşı çıkarak farklılaşırlar. Birinci kuşaktaki antikahramanların birçok özelliğini taşıdılar da eyleme geçmeye yatkınlıkları ya da tamamen eylemden vazgeçme tercihleriyle daha kararlı birer antikahraman olurlar. Başta şiddet olmak üzere, kendilerine yapılanlara ses çıkarmaları, onları incelemeye değer kılar.

Hakan Günday'ın 2000 yılında yayımlanan *Kinyas ve Kayra* romanının iki başkarakteri de eyleme geçen antikahramanlardır. İnsanlara zarar vermeyi, uyuşturucu satmayı ya da kullanmayı, kaçak yollarla ülkeler arasında gidip gelmeyi ya da yalan söyleyip en sevdiklerini bile kandırmayı sorun olarak görmezler. Sıradan bir yaşam imkânından vazgeçmiş iki karakter olarak her türlü illegal eyleme bulaşarak kendilerini var ederler. Her iki karakterin de aynı başlayan ama farklı sonuçlanan yaşam pratikleri, eylemli antikahramanları anlamamızı sağlayacak en önemli örneklerdir.

Kinyas ve Kayra, genç yaşta ailelerini terk edip Afrika'ya kaçmış, inançlarını kaybetmiş, sinirli, nefret dolu, öfkeli kişiliklerdir. Tecavüz, cinayet, uyuşturucu kaçakçılığı, zorbalık, şiddet vb. eylemleriyle kaybettikleri kişiliklerini gerçekleştirmeye çalışırlar. Yaşamdan ve onun getirdiklerinden memnun olmayan, sürekli eyleyerek günlerini tüketen iki arkadaş, öfkelerini eyleme geçerek gidermeye çalışırlar. Sürekli küfürlü konuşmaları, kimseyi önemsememeleri, varoluşlarını anlamlandırma çabaları ve ruhsal çöküntüleriyle mücadele etme biçimleri, onları birer antikahraman yapar.

Kinyas ve Kayra, Afrika'da bulaştıkları cinayet-uyuşturucu-şiddet sarmalından sonra kaçak bir gemi yolculuğuyla önce kimliklerini değiştirerek Amerika kıtasına, sonra da Avrupa üzerinden Türkiye'ye dönerler. Türkiye'ye dönmeyi istemeleri eksik kalan parçaları tamamlayarak bilinçli bir ölüme yatma amacıyladır. İki de ölmeye yatmaya niyetlidirler. Ancak son eylemleri olan banka soygununun ardından sonra Kinyas'ın çaldıkları parayı alarak kaçmasından sonra ikisi de birlikte çıktıkları yolculuklarını farklı şekilde devam ettirirler. Kinyas'ın paraları alıp kaçmasıyla en yakınının ihanetine uğrayan Kayra, ölmeye yatmak için kötülüklerine devam edip, uygun bir zamanın gelmesine yönelirken, Kinyas ailesinin yanına dönerek sıradan insan olmaya çalışır. Bu arada yaptıkları ise onları eylemli birer antikahraman olarak görmemizi sağlar. İki karakteri de ayrı ayrı inceleyerek hem birbirlerine benzeyen hem de ayrılan yönlerine odaklanmak mümkündür.

Romanın iki antikahramanı da şiddete meyilleri, aidiyet hissedememeleri, kurumsallığa karşılıkları, antikahraman olduklarının bilincinde olmaları, diğerleri hakkındaki fikirleri benzerken kendileri için düşündükleri sonun farklı olmasıyla birbirlerinden ayrışırlar. Asıl adı Tolga olan Kinyas, kendisine kin ve yası temsil ettiği için bu ismi seçmiştir. Kinyas'ın ismini kendisinin seçtiğini söylerken ifade ettikleri kişiliğini anlamamız için önemlidir:

*“Benim adım Kinyas. Gün ağrıyor. Başım ağrıyor. İsmimi kendime ben verdim. Bitmeyen bir öfke ve bitmeyen bir mutsuzluğun ifadesi. Bütün insanlara kızgınım. Yaşadıkları için. Hayattan midem bulanıyor... Ateşle oynarım. Yeterince benzin ve karşımda oturan adamın ceketinin iç cebindeki çakmakla dünyayı yakabilirim. Benim adım Neron. Geceleri, çaldığım arabalarla gezerim. Tokyo’da doğdum. İki zenciye üç gram kokain karşılığında bileklerimi kestirttim. Sabah uyandığında okyanus beni yıkadı. Benim adım Steve McQueen. Bütün bildiklerimi kusarak hayatta kalıyorum.”*⁴³⁷

Kendisi dâhil her şeyden vazgeçtiğini söyleyen Kinyas, hep yalnızlık hisseder. Japonya’da doğup, bir süre Suriye’de, bir süre de Avrupa’da yaşamıştır. Hiçbir zaman hiçbir yere ait hissetmemiştir. Misafir olmayı seçtiğini söylerken asıl kastettiği de bu aidiyetsizliktir: *“Otelleri sevdim. Kiralık odaları. Terk edilmiş binaları. Tavanı yüksek evleri... Ben misafir olmayı seçtim.”* (s. 48) Kinyas aynı zamanda amaçsızdır da. Kendini vereceği bir gayesinin olmamasının sıkıntısını yaşamaktadır: *“Varlığıma nedensizlikten delirdim ben. Hiçbir nedeni kendime yakıştıramadığımdan. Hepsini giydim. Hiçbiri olmadı. Hepsi dar geldi. İnansaydım herhangi birine, uğruna gerekirse dünyayı kan gölüne çevirirdim. Okyanuslar kırmızı olurdu. Pıhtılaşmış kanlardan siyah dağlar yükselirdi. Ama inanamadım. Bir türlü inanamadım...”* (s. 142) Ait hissedememe ve amaçsızlık kadar onu eylemli bir antikahraman olmaya iten sebep, sevgisizliktir. Ülkesine döndükten sonra karşılaştığı ve gitmeden çok sevdiği Eflâ için söyledikleri sevgi eksikliğini gösterir: *“Bu sefer Eflâ tuttu elimi. Bir adım attı. ‘Gel’ dedi. Yürüdüm peşinden. Belki de hep böyle tutsaydı elimi, ben hiçbir yere gitmezdim. Ne Afrika’ya, ne de başka bir şehre...”* (s. 516) Aile üyelerinin de birbirlerine sevgi beslemediğini düşünen Kinyas için sevgi, kurtarıcı rolünü üstlenebilirken bunun gerçekleşmemesi, onu sonu bilinemeyecek bir maceraya itmiştir.

⁴³⁷ Hakan Günday, *Kinyas ve Kayra*, 12. bs., Doğan Kitap, İstanbul 2011, s. 22.

Aidiyetsizlik, amaçsızlık ve sevgisizlikle çıktığı yolda, sürekli eyleme geçerek kendisini ifade etmeye çalışan Kinyas için şiddet sıradanlaşmıştır. Arabayla yanlarından geçerken yolda sadece yürüyen adamlara önce saldırıp sonra arabayla ezmesi, birlikte yemek yerken birden yanındaki kadını öldürmesi ve bu çok normalmiş gibi davranması, onun şiddeti bir eylem biçimi olarak olağan karşıladığını gösterir. Öfkesini bu tarz şiddet eylemleriyle bastırmaya çalışsa da hiçbir kuralı kabul etmediği yaşamında bir türlü tatmin olamaz. Hep daha büyük şiddet eylemlerini dener. Hatta içindeki şiddet arzusu o kadar büyüktür ki, bütün dünyayı yok edecek kadar öfkesine güvenir: *“Hiçbir şey geçerli değil benim için. Bütün kurallar, hayat tarzları, ideolojiler geçersiz bana. Hepsi. Provizyonu bitmiş bir kredi kartı kadar geçersiz bu dünya! Bir makasla kesilip iptal edilmesinin zamanı çoktan gelmiş. İptal edilmeli. Bir an önce! Sağlam bir elektrikli testere bulsunlar bana. Ben yaparım. Keserim dünyayı ortasından. Fazla sürmez! Birkaç yüzyılda biter işim. Benim zamanım var nasıl olsa. Hiçbir yere gitmiyorum.”* (s. 168) Bir taraftan kendisini sevecek biri olsaydı bambaşka bir yaşam süreceğini söylerken diğer taraftan dünyayı yok edecek kadar bir şiddet arzusuna sahip olması, onun çelişkili kişiliğinin yansımalarıdır.

Kinyas’ın içinde Tanrı ile Şeytan’ın yaptığı “tartışma” onun hem iyi hem kötü, bir başka deyişle ne iyi ne de kötü olduğunu; çelişkili kişiliğinin iyilikle kötülük arasında bir yerde durduğunu gösterir: İçindeki Tanrı, *“Bu adamın yeri kesinlikle cehennem! İşlediği on küsur cinayet var. Yüzlerce hırsızlık! Tonlarca gözyaşı eder. Tanıdıklarına çektirdiği acıları saymıyorum bile. Zerre kadar sevgi yok içinde. Hiçbir inanç ve değer bilmiyor, tanımıyor. Kesinlikle cehenneme gitmeli!”* derken Şeytan, *“İlk bakışta haklısın ama hayatını kurtardığı insanlara ne diyorsun? Mutluluktan sarhoş ettiği kadınlara, fazlasıyla pahalı hediyelerle yüzlerini güldürdüğü fakirlere, hiç tanımadığı insanlar için kanlı kavgalara atılmasına ne diyeceksin? Neredeyse yeryüzünde senin yerine çalıştı bazı zamanlar. Noel Baba’yı kışkandırdı çocuklara verdikleriyle. Bence yeri senin yanın, yani cennet. Oraya gitmeli!”* diye karşılık verir. (s. 199) Kinyas ise ikisine de katılmaz. Ona göre o aradadır. Ne iyi ne de kötüdür. Bunların dışında ortada durmaktadır:

“[İ]kisi de biliyor ki benim yerim onların tahtlarının ortasındaki boşluk. Kulaktan kulağa oynamalarını sağlayacak ortadaki adam. İkisinin evi de benim yerim değil. Ben ancak bahçelerini ayıran duvarın üstünde oturabilirim. Yerim orası. Şeytan ile Tanrı'nın tam ortasında! Ne yakın, ne uzak. İyilik ile kötülüğün kesiştiği bir nokta yoktur. Yan yana dururlar birbirlerine dokunmadan. Ve dokunmadıkları yerde ben varım. Ne iyiyim, ne kötü. Ne kutsalım, ne şeytanî. İkisine de değmeden oturuyorum. Onlar yokmuş gibi yaşıyorum. Komşularımı hiç sevmedim zaten hiçbir zaman. Onlarla da ilgilenmiyorum. Bazen çocuklarının topları kaçıyor benim boşluğuma. Gelip konuşuyorlar benimle, değişip değişmediğimi görmek için. Anlıyorlar ki hâlâ çamurum. Hâlâ sıcakım, soğuyup insan olmamışım. Çünkü bedenimden akan kan sıcak tutuyor içimdeki toprağı...” (s. 199-200)

Kendisini arada gören Kinyas, diğer insanlardan farklı olduğunun da bilincindedir: “bütün insanlıktan farklıydım. Farklı bir ırktandım. Onlar gibi görünsem bile, beynim onlarınki gibi çalışmıyordu. Dolayısıyla bütün insanlar aynıydı benim gözümde. Hepsi de aynı cinsten köpekler gibiydi. Farkları tasmaları, ayakkabılarıydı...” (s. 72) Bu farklılıkta yanlış olanın kendisi olduğunu da bilir. Ona göre hasta olan odur, diğerleri kendisini ona göre ayarlamalıdır: “Her aldığım nefes boğazımı yakıyor... Ben çok zor yaşıyorum. Doğumumdan beri ölüm döşeğindeymişim gibi yaşıyorum... Onun için bir restoranda oturunca masayı kendime doğru çekiyorum, sandalyemi oynatmadan. Çünkü hasta olan benim. Her şey bana göre düzenlenmeli. Ben gitmem. Onlar gelsin!” (s. 124) Kendisinin farkında olması, onun diğer antikahramanlar gibi bilinçli olduğunu gösterir. Romanda birçok kez bu farkındalığını belli eder. Ancak kendisinin hasta olduğunu düşünürken diğerlerinin mücadelelerini de mantıklı bulmaz. Ona göre burjuvazi de, proletarya da saçmalaktan başka bir şey değildir: “Bölmüşler kendilerince dünyayı ikiye. Biri diğeri olmadan yaşayamayan iki ayrı sürü. Eğer kabul edersen hayatı geldiği gibi, bulursun kendini cephelerden birinin içinde. Kafanı kaldırsan göreceksin oysa hepsinin kuru gürültü olduğunu.” (s. 123) İnançsız biri olarak Tanrıyı röntgenci, insanları da dünyanın sonunu getirenler olarak görmesi onun diğer antikahramanlarla benzeşen yönleridir. Diğerleri gibi Tanrıya inanmayıp, dâhil olamadığı medeniyeti bir son olarak düşünür:

“Röntgencilikti yaratıcıyı hayatı icat etmesine iten. Seyrediyordu yaptıklarımızı. Bunları anlamak için biraz televizyon seyretmek yeter... Biz insanlar, canımız acıdığı için medenîleşmiştik. İkisini de yaparken utandığımız için icat etmiştik yasaları, evlilikleri. Aslında yaratıcının hayalinde yoktu medenî bir dünya. Biz istemiştik suların durulmasını. Kanın durmasını. Başımız ağrımaya başladığı için kadınların orgazm çığlıklarını duymaktan, yavaşlatmak için tecavüzleri, inşa etmiştik hapishaneleri. Biraz televizyon seyretmek yeter. Birkaç saat. Fazla değil!.. Zor değil, insanın dünyanın sonu olduğunu anlamak!

Altı milyarlık bir seks ve şiddet bahçesi. Altı milyarlık bir gaz odası... Gerçekçi olalım! İyi bir gösteriyiz bizi seyredene. Onun için ölüp ölüp doğuyoruz. Gösteri devam etsin diye!” (s. 541)

Yaşamını bir şiddet sarmalı içinde sürdüren, zihninde de sürekli rahatsız edici fikirler üreterek tam bir eylemli antikahraman olan Kinyas, Kayra’dan ayrıldığı gece sıradan olmaya karar verir. Daha önce deneyip başaramadığı normal insan olma amacını bu sefer gerçekleştirmek ister: *“Hiçbir kurala bağlı kalmadan yaşamış yaratıktan, bütün toplumsal kanunlara riayet eden bireye dönüşmeye çabalıyordum.”* (s. 491) Sıradan insanların arasına karışırken yaşadıklarını “ölü anlar” olarak tanımlasa da işe girmesi, ailesiyle bir araya gelmesi, sıradan insanlar gibi günlerini planlaması ve bunda diretmesi, onun macerasının Kayra’ya göre farklı bitmesini sağlamıştır. İçinde sürekli eski hâlini çağrıştıran şiddet isteyen çağrıyı duysa da buna karşı koyarak normalleşmede diretir. Sonunda da başarır. Eylemli bir antikahramanken normal bir bireye dönüşür.

Kinyas’ın geçirdiği dönüşümü Kayra’da görmek ise mümkün değildir. Eylemli bir antikahraman olarak ölüme yatmaya kararlıdır. Kayra, üç yıl tıp okuduktan sonra okulu bırakmış, kurumsal bütün yapılara karşı olan en az Kinyas kadar öfke dolu bir karakterdir. Bütün dünyaya öfkesini kusarken bunun sebebinin amaçsızlık olduğunu da söyler: *“Yaşadığımız hayatı bir başkası yaşasa mutlu olurdu. Dünyayla*

bir sorunu olmazdı. Ama benim tek düşündüğüm tonlarca C-4'ü dünyanın merkezine koyup bir karpuz gibi parçalanmasını seyretmekti. Belki de tek sorun şuydu: biz ne istediğimizi bilememiştik hiçbir zaman. Ve dolayısıyla her şeyi deniyorduk. Belki görünce istediğimiz, uğruna yaşadığımız şeyi hatırlarız diye.” (s. 65) Bütün yaptıklarını ne yapacağını bilememeye bağlayan Kayra da Kinyas gibi sevgisizlikten muzdariptir. O da eğer kendisini seven birisi olsaydı bu kadar şiddete bulaşmayacağını söyler: *“Bu kadar kan akmasına gerek kalmazdı eğer birisi çıkıp benimle ölene kadar ilgileneceğini söyleseydi. Biri çıkıp da bana âşık olsaydı...”* (s. 332) Amaçsızlık ve sevgisizlik, onda da öfkeye sebep olmuştur. Her şeyi yok edecek kadar büyük bir öfkeyle dolu olduğunu ifade eder: *“İçimde büyük bir nefret var. Herkese yetecek kadar. Üçüncü Dünya Savaşı'nı çıkartacak kadar. Herkesi öldürecek kadar. Dünyanın havasını indirecek kadar! Bunları yazacak kadar... Nereye kadar? Ölene kadar!..”* (s. 150) Kendisini yaşayan en karmaşık ruh olarak tanımlayan Kayra, hem iyi hem kötü olduğuna inanır: *“Ben hepsiyim. İyi, kötü, çirkin. Hepsi benim!..”* (s. 271) Tanrıya inancı olmayan Kayra da Kinyas gibi kendisini topluma ait hissetmez. Aidiyetsizliği bilinçli bir şekilde tercih eden Kayra için asıl hedef kimliksizleşmektir. Okuldan ayrıldıktan sonra *“bir daha da medenî hiçbir kuruma dâhil olmadığını”* söyleyerek ekler:

“Bir gün bile çalışmadım takım elbiseyle. Tek bir iş sınavına girmedim. Askere gitmedim. Benden önce temeli atılmış hiçbir düzene dâhil olmadım. Herhalde bir zamanlar kimliğini taşıdığım ülkenin vatandaşlığından da çıkarmışlardır beni, bir bakanlar kurulu kararıyla. Ya da tecil ediliyordur askerliğim belki bir gün dönerim diye. Ve ülkemden sonra ailem de bırakmıştır herhalde beni. Kendilerinden çok sevdikleri oğullarının ölmüş olduğunu düşünmek daha rahatlatıcı geliyordur sevgili aileme. Silmişlerdir defterlerinden.” (s. 131-132)

Onun amacı da aidiyet yaratan bütün kurumlardan kurtulmaktır. *“Annesiz, babasız, vatansız bir çocuğun doğuştan sahip olduklarına ulaşabilmek için bir insanın çekebileceği en büyük acıları çektim...”* (s. 132) O da dışarıklıdır: *“Ben, çevresinde sevgi dolu insanlarla yaşayabilecek biri olmadığımı anladım. Ben, toplumun bana*

öğütlediği gibi konuşabilecek, yürüyebilecek, para kazanabilecek bir insan olmadığımı anladım. Ben, bir insan olmadığımı anlayabildim... Başka bir tür vardı içimde. O türe boyun eğerek, dediklerini yaptım. Ve o türün ölümünün ancak gerçekleştireceğim şekilde olduğunu da biliyorum...” (s. 430) Kayra'nın içinde başka bir tür var diyerek tarif ettiği, aslında çalışmamızda keşfedilmiş lanet olarak kavramsallaştırılan ve moderniteyle birlikte ortaya çıkan bilinçdışının bilince çıkma çabasıdır. Hiçbir zaman onu rahat bırakmayan, sürekli rahatsız eden, bilinçdışını oluşturan katmanlardır. Romanın başında Kayra, bu sesi keşfetmesinden bahseder:

“Kendimi dinlemeyi öğrenmekti bu yaptığım. Çünkü duyulabilecek kadar yüksek bir ses vardı içimde. Bunu fark edince, dünya üzerindeki bütün insanlar birden yok olsalar dahi yalnız kalmayacağımı anladım. Çünkü ağızından çıkan, başkalarının duyabildiği bir sesin yanında içimde yankılanan ve kimsenin varlığından bile haberdar olamayacağı başka bir ses daha vardı. Demek ki kendimle diyalog kurabilir, aynı konu hakkında yüksek sesle bir söz söylerken, içimden de bambaşka bir cümle kurabilirdim. Dünyayla aramdaki köprüyü ve kendime açılan kapıyı böylece keşfettim.” (s. 16)

Fakat bu keşif, kendisini rahatlatan bir imkâna değil, şiddete bulaşmasına sebep olan bir lanete işaret etmektedir. O, içindeki bu sesi, “beynini öldürerek” yok edeceğini söyler: *“Hayatımızdaki tek gerçek nefsi müdafaa intihardı. Bedenimize ve hayatımıza saldıran aklımızdaki düşünceleri yok etmektir. Hayatımızı bizim dışımızda kimse mahvetmemişti. Ve biz o intikamın peşindeydik. Beynimizi öldürmenin peşinde...”* (s. 90) Kayra içindeki sesteki intikam almak için, az yemeyi ve sürekli enerji harcamayı dener: *“İçimdeki şeytanları zapt etmenin yolunu bedenime benzer acılar çektirmekte bulmuştum. Çok az yiyecek ve kilometrelerce yürüyüş...”* (s. 130) Sıradan bir insan olamamasının sebebini de zihninde bulur. Kayra zihnindekilerden o kadar usanmıştır ki incelenmeyi, kendisini düşünerek yaptıklarının araştırılmasını ister: *“Bütün dünya psikiyatrlarının beynimi incelemesini istiyordum. Bütün nörologların beynimdekileri araştırmasını istiyordum. Kendime, sadece düşünerek yapabildiklerimin açıklamasını ilk veren, kesin Nobel'i alırdı. Bir gecede üzüntüden saçlarını beyazlatan insanları da*

geçmiştim. Düşüncelerimi o kadar ciddiye almıştım ki, hepsini öldürmek istiyordum.” (s. 385-386) Ancak bu mümkün olmayacağı için kendisini eyleme vererek zihnindekilerle ve onun yarattığı öfkeyle mücadele etmeye çalışır.

Kayra'nın sürekli tekrar eden en bariz şiddet eylemi, birlikte olduğu kadınlara uyguladığı şiddettir. Onları, bayılına kadar döver. Geceyi birlikte geçirdiği bütün kadınlar onun öfkesini kustuğu birer hedefe dönüşür. Kayra şiddetin dozunu o kadar çok artırır ki bir yerden sonra birlikte olduğu kadını değil, kendisine kemerle zarar vermeye başlar. Ancak bu da öfkesini dindiremez. Şiddetle birlikte örneğin, kaçırıp babasından fidye isteyecekleri 16 yaşındaki bir Amerikalı kıza tecavüz eder. Bunu da çok normal bir eylem gibi *“derinden haykırışların ve kontrolsüz kas reflekslerinin eşliğinde Amerikalının kızına tecavüz ettim”* cümlesiyle rahatça söyler. (s. 158) Daha sonra da hem kızı hem de parasını aldıkları babasını öldürürler. Böylece hiçbir ahlak kuralına sadık olmadıkları, her türlü şiddeti hayatlarının parçası yaptıklarını gösterirler.

Sürekli insanları kategorize etmeye çalışan, inançsızlığını kutsal kitapların indirilişinin üzerinden geçen yıllardaki insanların onları değiştirme ihtimaliyle açıklayan ve herkesin aslında dünyada hapsedildiğini belirten Kayra, birinci kuşak antikahramanlardan farklı olduğunu da söyler. Onlarla arasındaki farkı bizim de burada ifade ettiğimiz gibi eyleme geçmesine bağlar:

“Eskiden hayata farklı bakanlar bulurlardı beni. Gerçek entelektüeller, anarşistler, nihilistler... Miknatis gibi çekerdim toplumun dışında yaşamayı seçmiş Robinson Crusoe'ları. Ama şimdi seyrek de olsa benimle karşılaştıklarında başlarını önlerine eğiyorlar, bakışlarımızın kesişmesini engellemek için. Çünkü anlayabildikleri kadar anlıyorlar benim artık uzun, alkollü, yüksek sohbetlerden eyleme, gerçeğe geçtiğimi. Ve korkuyorlar. Çünkü onların oynadıkları oyun, günün üç saatini, içlerinde bağırp çağırıp anarşiste ayırıp geri kalan zamanında normal bir insan gibi yaşamaktan ibaret. Çok azı söylediklerini yapar. Çok azı gece anlattığını gündüz

yaşar. Bunlar daha çok düşünsel kurt adamlardır. Barış ve anarşi işaretlerini sokaktaki aynı kadın heykelinin iki göğsüne çizenler bu salaklardır işte.” (s. 119)

Kayra, birinci kuşaktaki antikahramanlardan farklı olsa da antikahraman olduğunun farkındadır. Eyleme geçmesinin yanında kendisini değiştirmek için bir çaba göstermemesi, zihnindekilerle mücadele edememesi bu farkındalığını sürekli tekrarlama bu durumun göstergeleridir. Sıradan olmayı fikir olarak düşünüp arzuladığını söylese de o Kinyas gibi çıktıkları yoldan dönmez. Zihninde keşfettiği laneti öldürmek için bir plan yapar. Tek hedefi budur: *“Tek isteğim düşünmemekti benim. Sadece düşünmeyi bırakmak. Kolumu keser gibi sahip olduğum insanî yeteneğimi de söküp atmak istiyorum bedenimden.”* (s. 359) Bunun için kendisine bakacak birini bulur ve ölmeye yatar. Amacı zihnini öldürmek, keşfettiği lanetten kurtulmaktır.

Görüldüğü gibi her iki antikahraman da şiddeti bir eylem aracı olarak kullanan günümüz kahramanlarındandır. İçlerinde yaşadıkları sıkıntılar ve bunun yarattığı öfke birinci kuşaktakilere benzerken onların buna tepki göstermeleri diğerlerinden ayrı tutmamızı sağlar. Kinyas her ne kadar normalleşmeye çalışsa da o zamana kadar yaptıkları ve içinde hiç durmayıp şiddete çağıran sestem tamamıyla kurtulamamıştır. Kayra ise son ana kadar zihnindeki seslerden kurtulmaya çalışmış, ölmeye yatarak bunu başarmaya yaklaşmıştır. Böylece eylemli antikahramanların en önemli örnekleri olarak antikahraman geleneğine yerleşmiştir.

Murat Uyrkulak'ın 2002 yılında ilk defa yayımlanan *Tol* romanı da eylemli antikahramanların yer aldığı bir romandır. Bir intikam romanı olan *Tol*, toplumsal düzeni tümünden sarsmayı amaçlayan ve şiddeti sıradan bir eylem aracı olarak gören antikahramanları anlatır. Roman, yayın sektöründe çalışan ve çalıştığı son işten hakkında davalar olduğu için kovulan Yusuf'un çok sarhoş olduğu bir gecenin sabahında kendisini bulduğu İstanbul-Diyarbakır treninde, kendisini trene bindiren Şair isimli birinin verdiği hikâyeleri okuyarak hiç tanımadığı babasını keşfetmeye

çalışmasına odaklanır. Okuduklarından babasının ve Şair'in eylemli birer antikahraman olduğu anlaşılır.

Aslında Yusuf da bir antikahramandır. Babası ortadan kaybolmuş, annesi okula başladığında intihar etmiş, bu sebeple yurttan büyümüştür. Ailesi olmadan geçen çocukluğunun eksikliğini hisseden Yusuf, hep yarım kaldığını söyler: *Hep yarım kaldım, hiç tam doymadım, tam bağırmadım, tam dokunmadım. Bıçak ruhumda dehşet bir fisilti gibi ilerledi ve ben tam ortamdan yarıldım. Ruhuma bir hayat yakıştıramadım.*⁴³⁸ Fakat onun yarım kalmışlığı, sadece eksik çocukluğundan kaynaklanmaz. Özellikle 30'lu yaşlarına gelince varoluşunun sorunlu olduğunu düşünmeye başlar: *“Dünyada varoluşumun bu kadar sorunlu olacağını hiç tahmin etmezdim. [...] Otuz yaşına geldiğimdeyse, bin kapıdan kışlanmış bir tavuk kadar şaşkındım. Ne bir rotam, ne kalıbım, ne de adım kalmıştı artık. Bildiğim, öğrendiğim hiçbir şeyden emin değildim.”* Zamanın geçmesi de onun için bir çözüm sunmaz. Hayatını, *“kendine göre yatak bulamamış, bulacağı da benzemeyen”* bir hayat olarak görür. (s. 12)

Yusuf, eksik hissettiği hayatında tutunduğu tek dalı yalnızlıktır. Aslında yalnızlık dışında bir şey bilmemesi de yalnızlığını bir kale gibi korumasına yol açmıştır. Yalnızlığı bir teselli gibi görmesini sağlamıştır. Herkesin yalnız kalamamaktan şikâyet ettiği bir devirde bunu avantaj olarak görür. Bunu da ifade eder: *aşırı dozda yalnızlıkla iştigal halindeydim. Hayatımda önemli birer yer işgal eden iki masayı gözüm gibi sakınıyordum başkalarından. İş ve içki mekânlarında sahip olduğum masaların yanına yöresine kimseyi yaklaştırmıyor, yaklaşanları heybetli bir suskunlukla karşılıyordum ki, bir-iki aşağılayıcı, alaycı lafı sineye çekmek dışında pek hırpalanmadan tekrar kendime gömülüydüm.”* (s. 13)

Yalnızlığını kalesinde doğal olarak tek başına olan Yusuf, herkesten farklı olmasını düşünerek seçilmiş olduğunu ilan eder: *“Ben seçilmiştim. Yıkılacak ve*

⁴³⁸ Murat Uyrukulak, *Tol*, 9. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 11.

yeniden kurulacak bir dünyanın, sadece benim bildiğim, dokunabildiğim diyarlarından zihnime akan kelimelerini yayıyordum etrafa. Akıl almaz, tanrısal ve büyüliyüdüler.” (s. 14) Bir yandan yarım kaldığını söyleyip diğer yandan tanrısal bir kutsiyet atfettiği benliğinin çelişkilerle dolu olması onun diğer antikahramanlara yaklaştırmaktadır. Ancak işten atılınca yaşadığına dair iz bırakmadan intihar etmeyi düşünür. Ne bir kurtarıcılık vasfı kalır, ne de tüm dünyayı sarsacak bir kuvveti. İntiharı da beceremez. Sarhoşluktan sızıp kalır. Gözlerini açtığına Diyarbakır’a giden bir trende, sürekli takıldığı meyhanede gördüğü Şair isimli biriyle aynı kompartımanda olduğunu fark eder. Neden burada olduğunu ve nereye gittiklerini bilmez. Şair, önce Yusuf’un kişiliğini acımasızca tanımlayarak onu sarsar. Daha sonra okuması için verdiği hikâyelerle babasının yanına gittiklerini anlatmış olur.

Şair’in Yusuf’un kişiliği ile ilgili söyledikleri önemlidir. Çünkü sert olduğu kadar doğrudur. Şair’e göre Yusuf, intikam planları yapan ama intihar etmekten öteye geçemeyecek olan bir kaybedendir: *“Adın, dünyanın yarısı havaya uçarsa temizlenir diye düşünüyorsun. Zaten durmadan bunu planlıyorsun. Birbirinden nafile intikam planlarıyla oyalanıyorsun. Kafana kurşunu sıkana kadar da bundan başka bir şey yapacağın yok.”* (s. 22) Şair, sonrasında daha da sertleşir: *“Biliyorum, dürüst bir adam değilsin, korkaksın, it gibi yaşayıp gidiyorsun. Yalnızlıkla, susarak, her gün iki kez attırarak bedel ödediğini sanıyorsun, ama kimin umurunda? Kendinden ne kadar iğrensen, şu geçirdiğin boktan yıllara ne kadar hayıflansan yeridir. Acınacak haldesin, bana kalırsa şöyle iyi bir pataklanman da lazım ya, neyse.”* (s. 23) Şair onu, birinci kuşak bir antikahraman gibi yaşayıp intihar etmekten ileriye götürmek için trene bindirmiştir. Bu sırada ülkenin dört bir yanında bombalar patlamakta, ülkede kaos hüküm sürmektedir. Ancak Şair ve Yusuf, trende yeni bombalama haberlerini duydukça keyiflenirler. Başka parlamento olmak üzere daha büyük bombalamaların yapılması üzerine iddiaya bile girerler. Onlar için her şiddet eylemi, yeni bir mutluluk kaynağıdır.

Yusuf’u içine düştüğü boşluktan kurtarmak için kaçırın Şair ve Yusuf’un babası, eylemli antikahramanın en bariz örneklerindedir. Şair, sorunlu bir çocukluğu

olan, şiddet eylemlerinde buldukça keyiflenen ve insanları harekete geçirebilecek kadar iyi şiirler yazan birisidir. Yazdıkları şiirlerle sol bir örgütte değer verilen birisi olan Şair, çok içki içmesi, tuhaf tavırlar sergilemesi dolayısıyla şiirlerine rağmen örgütten atılma noktasına gelir. Ancak onun sorunları çocukluktan başlamıştır. Şair'in çocukluğu ailesinden uzakta yatılı okulda geçmiştir. Yusuf gibi aile eksikliğini o da hisseder. Antikahraman olmasına, geçmişinin acıları sebep olur. Bununla birlikte şiddete meyli ve şiddet eylemlerinden keyifle bahsetmesi onun eylemli bir antikahraman olmasına yol açmıştır. Örgütte iken katılacakları eylemin olaysız geçmesini dileyen arkadaşına *"İnşallah bol bol kan akar, ortalık birbirine girer, her yer yıkılır,"* der. (s. 75) Bahsi geçen eyleme giderken söyledikleri de, diğer antikahramanlar gibi içindeki lanetle mücadele edemediğini gösterir: *"İçimden atamadığım bir yumru, bir ateş, bir lanet var sanki. Başım çok ağrıyor, kalbim çok ağrıyor, gözlerim çok ağrıyor... Bildiğim, öğrendiğim, yaşadığım her şey yavaş yavaş siliniyor aklımdan..."* (s. 77) Fakat, onun içindeki lanet, eyleme katıldıklarında ortaya çıkar. Olayların şiddetlendiği anda birden zeybek oynamaya başlar: *"Birden, işte, beynime binlerce örümcek doluşuverdi. Kulaklarım uğuldadı, içimden kahkahalar yükseldi, ama gözlerimden sel gibi yaşlar boşanmasına engel olamıyordum. Kendimi kaybettiğimi, bayıldığımı sandım. Ama gerisini başkalarından dinledim yıllar sonra: yavaşça arabanın arkasından çıkmış, yağmur gibi yağın kurşunlara aldırmandan orta yere ilerlemiş, kollarımı kaldırıp ağır bir zeybek döktürmeye başlamıştım."* (s. 80) bu olaydan sonra uzun süre hastanede kaldıktan sonra çıktığında örgütten atıldığını öğrenir artık kendisini, *"Yasaiçi, lakin dünyadışı bir kaçık" olarak tanımlar.* (s. 133) Hastaneden çıktıktan sonra önce hırsızlık yapar, sonra İzmir'in arka sokaklarında yeniden örgütlenerek düzene başkaldırmaya girişir. Kendisini "çürük elma, korkak, dilsiz papağan" olarak tanımlayan Şair, İzmir'in yeraltı sayılabilecek yerlerinde şiddet eylemleriyle düzene başkaldırırken Yusuf'un babası Oğuz'la tanışmış, orada bozguna uğrayan eylemlerine ülke çapında gerçekleştirdikleri bombalı saldırılarla devam etmiştir.

Oğuz da diğer iki antikahraman gibi eksik bir çocukluk geçirmiştir. Hindistan büyükelçisinin gayrimeşru çocuğu olarak bir yurttan büyümüş, orada tecavüze uğramış,

şimdi ise Gabar'da “intikam” alan birisidir. Önce sol bir örgütte devrimcilik yapan, daha sonra Diyarbakır'a giderek eşkıyalık yapmak isteyen ama bunu beceremeyince kendisini Ankara'da izbe bir otele kapatan, orada üst düzey bir istihbaratçıyı yaraladığı için yıllarca ceza alıp konuşmayı bırakan, sonrasında Şairle tanışıp onun yeniden harekete geçirdiği eylemler kendisini bulan Oğuz, hep şiddetten yanadır. Neyi intikamı olduğunu bilmeden sürekli şiddet eylemlerinde bulunarak intikam peşinde olduğunu söyler. Kendisini Yusuf gibi kurtarıcı bir peygamber olarak konular. Arkadaşları da bunu kabullenir. Yasa koyar, kendisini ayağı kesik bir kartal olarak tanımlar. (s. 183) Fakat o da zamanla delirmiştir. Kurduğu planlar ve içinde yaşadığı gerçeklik gerçek dünyadan kopuktur. Şair, Yusuf'u yanına götürerek yaşadıklarını yazmasını, böylece kendisine de bir tutamak bulmasını sağlamaya çalışmıştır. Ancak yaşadıkları dünya o kadar büyük bir kaosa sürüklenmiştir ki trenden, artık geri dönüşü olmayan bir şiddet çağına inerler.

Mehmet Eroğlu'nun 2004 yılında yayımlanan *Kusma Kulübü* romanındaki Umut da eylemli bir antikahramandır. Onun eylemi de, sıradan insanların eylemlerinden farklıdır. Kinyas ve Kayra gibi bir sorunla karşılaştığında yasaya değil, şiddete başvurur. Öç almak istediklerinin üstüne kusarak hıncını almaya çalışır. Geçmişi, yalnızlığı, yaşadığı kenti benimseyememesi, amaçsızlığı, kendisini eksik ve budala hissetmesi, inançsızlığı ile bilincini sürekli rahatsız eden düşünceleri, onu öfkelenendirir. Öfkesi, her şeyi tam olan ya da istediği hayatı yaşayan zenginlerden öç alma duygusunu tetikler. Böylece onlara saldırıp, üstlerine kusarak adaleti sağladığına inanan bir kulübe dâhil olur. Ancak sadece zenginleri cezalandırmak için kusmaz. İçindeki baş edemediği her şeyi kusarak atmayı dener.

Romanın başkarakteri Umut Çinici, 32 yaşında yakışıklı bir oyuncudur. Her dairesinde tuhaf birinin yaşadığı bir apartmanda oturur. Umut, komşularını tanımlarken bu apartmanı bir imkân olarak gördüğünü söyler: “*Kaçık bir feylesof, keskin kulaklı bir gazi, belleğini yitirmiş bir mahkûm, körleştirilemeyen bir âmâ, iyiliksever bir sakat... Kendi cennetini arayanlar! Düş kırğınları! Onlardan birisiydim; onlardan başka kimim vardı? Ve onlar kanıtlarımdı: İyi bir insan*

olabileceğimin kanıtları."⁴³⁹ Bu iyimserliği çok gerçekçi değildir. İlerleyen bölümlerde yaşadığı yeri, "*kendi cennetini arayanların sığınağı değil, cehenneme göçmeden önce mola verdikleri son durak burası*" (s. 298) diyerek tarif eder. Bu yer, antikahramanın sığındığı yeraltıdır. Yaşadığı kenti de "*kendini ona adayanları hep aldatan bu ışıklı, nankör kent*" olarak tanımlar. (s. 5) Yaşadığı apartman da bu nankör kentin yeraltıdır.

Kendisini "budalalıktan emekli" olarak tanımlayan Umut, zihninde sorduğu sorularla asıl kişiliğini belli eder: "*Kendini fethetmeye kalkışmamış, hiç bir zaman büyük serseri, gecelerin korkusuz haydudu olamamış bir korkak mıydım ben? Belki de sadece bir budala: Önszisi olmayan, uçurumun başında, aşağıya bakmak yerine yıldızları seyretmeye koyulan birisi.*" (s. 303) Kendini fethetmeye kalkışmaması, uçurumun başında yıldızları seyreden bir budalayı andırması, aslında amaçsızlıktan kaynaklanır. Kendisini adayacağı bir amacı hiçbir zaman olmamıştır. Varoluşunun ardında hiçbir gerekçe olmadığını söyler. Neden ölmediğini anlattığı aşağıdaki uzun alıntıda, bir antikahramanda var olan birçok özelliği kişiliğinde barındırdığı görülebilir:

"[K]endimi yamayamadım; hâlâ delik değişim, bu yüzden hayatımı biriktiremedim. Biriktirmek derken, yaşarken kullanabileceğim şeylerden söz ediyorum: Direnç, irade ve -gelecek sağlamaktan çok hayatta kalmamı sağlayacak-küçük, küçücük başarılar.

Peki, neden ölmüyorum? Neden şu hayat dediğimiz ateşini yitirmiş magma, safra gibi deliklerimden akıp gitmiyor? Yakınmamalıyım; çünkü cevabı biliyorum: Tanrı'nın biçtiği küçük role razı oldum. Her uzun yolculuğun bir anında inanmasak da, kulu olmasak da Tanrı'yla karşılaşmışız. Ben karşılaşmadım: Belki bir hayat edinemediğimden, belki de peşim sıra sürüklediğim şeyin Tanrı'nın ilgisini çekecek

⁴³⁹ Mehmet Eroğlu, *Kusma Kulübü*, 3. bs., Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul 2004, s. 81.

kadar parıltılı olmamasından. Benimki şekilsiz, amaçsız ve yönsüz; hiçlik dolu bir safsata.

Bir neden daha: Ölmüyorum, çünkü tembelim... Ölmek bile çaba gerektirmez mi? Belki de isteyip istemediğimi pek düşünmeden, yaşamak dediğimiz o anlamsız düşüşe alıştım ve edindiğim bu alışkanlıktan vazgeçemiyorum. Aslında komik! Çabucak tiryakisi olduğumuz, Sisyphos gibi ite kaka bir tepeye çıkarmaya çalıştığımız 'hayat', benim için art arda sıralanan reddedilişlerden ibaret oysa...

Sisyphos ve ben! İtiraf etmeliyim: Ortak paydamız yazgımız değil, budalalığımız.” (s. 3-4)

Burada Sisyphos söylencesine atıfta bulunması, ait olduğu antikahraman geleneğinin bilincinde olduğunu gösterir. Hayatını bir safsata olarak tanımlaması, tembelliği, amaçsızlığını ve yönsüzlüğünü vurgulaması, onun boşluğa düşmesinin asıl sebepleridir. Yaşamını mutsuzluğa alışmak olarak gören Umut için hiçbir çıkış yolu yok gibi durmaktadır.

Umut, diğer birçok antikahraman gibi inançsızdır. Kutsal kitapları ve peygamberleri, “sıkıcı birer kılavuz” olarak görürken Tanrıyı da “sarhoş bir denizci gibi” yarattıklarını terk eden birine benzetir. (s. 183) Kendisini, “*Tanrı'nın hiç konuşmadığı evlatlarındırım...*” diyerek tanımlar. (s. 124) Onunla iletişime geçmeyen sadece Tanrı olmadığını düşünür. Tamamen yalnızdır. Yalnızlığını evine bile sindiğine inanır. Yalnızlığının giderilmesini de imkânsız görür.

Umut'un diğer antikahramanlarla benzeşen özelliklerinden biri de geçmişi bir yük olarak bilincinde taşımasıdır. “*Kendini yoksulluğun yıkık duvarlarının ardında altmış beş yıl umutsuzca savunmuş ve ömründe topu topu üç akıllı laf etmiş*” (s. 28) biri olarak gördüğü babasına benzememek, hayatındaki en büyük arzudur: “*Hayatım dediğim şey neydi? Cevabı biliyordum: Babama benzememek... Salyangoz*

gibi yavaş yürüyen, görenin sırtında evini taşıdığını sandığı zavallı adam!” (s. 91) Zihninde öldürdüğünü söylediği annesine karşı duyguları ise daha karmaşıktır: *“Onu sevmekten ne zaman vazgeçmişim? Zor bir soru: Aslında banyoda onu çıplak gördüğümde edindiğim ve geceler boyunca peşimi bırakmayan o şehvetli utancın üstünü örtmek için arkamı döndüğümden beri uzaklaşıyordum ondan.”* (s. 240) Utandığı bu durumla birlikte annesinden uzaklaşmasının asıl sebebi, *“Hiç kimsenin oğlu olmamak, başkası olmaya kalkışmak!”*tır. (s. 286) Oyuncululuğu da bu yüzden seçmiş gibidir. Yalnız kalıp düşünmeye daldığı bir anda *“[b]iraz daha orada öyle oturup düşünmeye devam etseydim, asıl istediğimin oyuncu olmak değil, başkası, kendimden farklı birisi olmak olduğunu da itiraf edecektim.”* (s. 54) diyerek başkası olmayı ne kadar arzuladığını hissettirir. Ancak bir yandan da geçmişinden kurtulamadığının farkındadır. Babasının pasifliği, annesine karşı hissettikleri peşini bırakmayacaktır. Umut da bundan yakındır: *“Ah, gerçek bir yetişkin olabilsem! Çocukluğu ve gençliğiyle tüm bağlarını koparmış, borçlu olduğu, özleyeceği her şeyi tüketip bitirmiş birisi olarak yaşama tam şu anda tekrar başlayabilsem. Ama boşuna; çoğumuz, umutsuzca ülkesine geri dönmeye çalışan, geleceği aslında geçmişi olan zavallı Odysseus’a benzeriz. Her geri dönüş hikâyesi, gelecek olarak geçmişimizi seçmektir aslında.”* (s. 21) Geçmişinden kurtulamayacağını farkında olarak başkasına dönüşme arzusunun da gerçekleşmeyeceğine inanır.

Umut’un umutsuzluğunun temellerini oluşturan yukarıda saydığımız özellikleri, onun eyleme geçmesinin sebepleridir. Onun eylem arzusunu hayata karşı duyduğu öfkesi de besler. Öfkeyle hayattan öç alanlara karışmak ister: *“Öç alanların intikam şölenine katılmak için ben de yerimi almalıyım.”* (s. 2) Belli bir hedefe öfkesi olmadığı için *“iyi diye anılmayı iyilikten yüksek tutanları cezalandıran”* bir çeteye dâhil olur. Bu öfkenin parçası olmadığını da söyler: *“Boyumdan epeyce büyük bir şeye, duymadığım, parçası olmayan bir öfkeye bulaşmışım.”* (s. 47) Ancak başka biri olmak için böyle bir yolu seçmekten başka bir fikri yoktur. Dâhil olduğu çete, iyi gibi görünen ama iyiliklerini bir maske gibi kullanan zenginleri dövüp etkisiz hâle getirdikten sonra üstlerine kusar. Başlarda bunun rahatlatıcı etkisini kavrayamayan Umut, zamanla kustukça rahatladığını hisseder: *“Kasılıp gevşerken arınıyor, yeniden özsaygımı*

kazanıyor, hiç olmadığım kadar iyi birisi oluyordum. Alçaklık ayaklarımın dibindeydi ve ben alçaklığın, acımasızlığın üstüne kusuyordum. Hem de tam suratının ortasına.” (s. 107) Aslında Umut’u rahatlatan içinde ikinci bir benlik olarak duyduğu, sürekli bilincini rahatsız eden ve yıllar içinde keşfettiği lanetidir. O kustukça bilinçdışındaki sesleri de içinden attığını hisseder: *“Kustukça göğsümde bir kuyu açılıyordu. Arada sesimi de duyuyordum, ama çoktan cılız bir fısıltıya dönüşmüştü: ‘Hayır, hayır, yapma...’ Giderek uzaklaşıyor gibiydi. O zaman anladım: En eski dostum, veda ediyordu. Korkuyla hıçkırdım. Tek başıma kalacaktım. Kirpiklerimin arasındaki loşlukta bekleyen koyu gölgeyi de o sırada gördüm. ‘Şeytan! Her şey doğrulanıyor mu?’ Sesimi son kez duyuyordum.”* (s. 275) Umut, *“Kusmak istediğim bir vicdanım vardı; derdim buydu.”* derken aslında bilinçdışının fiziksel tepkisi olarak bulantılarının ortaya çıktığını, kustukça da bu yüzden rahatladığını belli eder. Kusup rahatladıkça dâhil olduğu çetenin mottosunu da benimsemeye başlar. Artık o da *“‘Zenginlik bu gezegenin üstündeki en tehlikeli hastalık, mutlaka yok edilmeli.’”* diye düşünür. (s. 354) Bu düşüncesi bir fikr-i sabite döner. Kendisini kustukça terk ettiğine inandığı laneti, yeni bir formda zihnine yerleşmiştir: *“‘Zenginlikten nefret etmek! Bundan daha kutsal inanç olamaz. Artık yeni bir efendim var.’ Hükmü kulağıma o fısıldadı: ‘Şiddet, bazen adaletin ve yasaların temeli olur...’”* (s. 355) Böylece şiddete bulaşarak kaçmaya çalıştığı ve başka biri olmak istediği kişiliği, yeniden kendini hissettirmiştir. Yine zihninin içine gömülmüştür. Romanın sonunda yeni “efendisini” kutsayarak, bundan sonra tek isteğinin kusmak olduğunu söyler. Böylece kusmayı bir arınma yöntemi olarak kullanan, eylemli bir antikahraman olarak kalır.

Emrah Serbes’in *Her Temas İz Bırakır* (2006) ve *Son Hafriyat* (2008) romanlarının başkarakteri Behzat Ç. de eylemli bir antikahramandır. Behzat Ç., bulunduğu ortamın ötekisi olan, normalleşemeyen ve yasaların bağlayıcılığını umursamayan bir polis olarak şiddete sürekli başvurur. Kendisini, emniyetin kurumsallığını, yaşadığı hayatı hiç sevmeyen biri olarak zihnindeki seslerle mücadele ederken tam bir antikahraman portresi çizer.

Soyadının sadece bir harften ibaret olarak belirtilmesi tuhaf isimli antikahramanları andıran Behzat Ç., 40'lı yaşlarının başında Ankara Emniyeti Cinayet Bürosunda görevli bir baş komiserdir. Göreve birlikte başladığı arkadaşları müdürlük yaparken onun sürekli soruşturma geçirmesi yüzünden daha fazla yükselme şansı kalmamıştır. Üst makamlara sözü geçen ağabeyinin sayesinde meslekten ihraçtan ve sürülmekten sürekli kurtulsa da, daima maaş kesintileri ve kıdem cezalarıyla uğraşır. Fakat hiçbir zaman doğru bildiğini söylemekten ya da uygulamaktan geri durmaz. Anlaşamadığı için boşandığı eşinden olan 21 yaşında kızıyla sürekli sorunlar yaşayan, kimseyle doğru dürüst bir ilişkisi olmayan, küfürbaz ve hep şiddete meyilli bir kişiliği vardır. Onu tanıtan şu satırlar, kişiliğini anlamamızı sağlamaktadır: *“Cinayet Büro Amirliği'nde başkomiser, hayata karşı işlenen suçlar uzmanı. Emekliliğine az kalmış, o bu işe başladığında doğan çocuklar Fatih'in İstanbul'u fethettiği yaşa gelmiş, kendi kızı dâhil. O da bu arada boşanmış, insan sarrafı olmasa da ceset sarrafı, bu yüzden de biraz melankolik tabiatlı olmuş. Müzik dinlemez, polis telsizi dinler. Kitap okumaz, gazeteye spor sayfasından başlar.”*⁴⁴⁰ Her ne kadar sürekli polis telsizini dinlese, yıllardır bu işi yapsa da *“bu iş dediği işten de kendisinden de nefret ettiğini”* söyler. (s. 12) Öncelikle askerliği denemiş, babası gibi orduya girmiş ancak sinirlerine hâkim olamayıp yüzbaşının burnunu kırınca babasının araya girmesiyle hapisten kurtulsa da askerlik hayalleri suya düşmüştür. Ancak babası Behzat'ın yaptıkları yüzünden kalp hastası olmuş, sonra da vefat etmiştir.

Babasının istediği gibi bir evlat, ağabeyinin istediği gibi bir kardeş, eşinin istediği gibi bir koca, kızının istediği gibi bir baba ya da amirlerinin beklediği gibi bir polis olmayı beceremeyen Behzat Ç., *“Herkesin hayatını mahveden adam”* olarak anılır. (s. 155) Oysaki asıl zararı kendinedir. Yaşadığı hayatın bilincinde olan Behzat Ç., çözümü şiddette görür. Askeriyede komutanına, sorgularda zanlılara, karşılaştıklarında eski elinin yeni kocasına, kızının sevgilisine saldırarak öfkesini kontrol edemediğini sürekli gösterir. Birinci kuşaktaki antikahramanların her şeyi içlerinde yaşamalarının aksine Behzat Ç., en sert kuralların olduğu düzenin içinde

⁴⁴⁰ Emrah Serbes, *Her Temas İz Bırakır*, 5. bs., İletişim Yayınları, İstanbul 2010, s. 12.

kendi kurallarına ve ceza sistemine göre hareket ederek eylemden kaçınmayan bir antikahraman portresi çizer. Bütün bunlara sebep olan, diğer antikahramanlarda sıklıkla gördüğümüz gibi amaçsızlıktır. Ne istediğini bilmediği için sürekli savulur. O da, bu durumun farkındadır ve istediğini bilen sıradan insanlara özenir: “*Behzat Ç. ne istediğini bir bilse; Şevket gibi rahat olabilse; karısı, iki çocuğu ve metresiyle, mutlu olduğu bir hayat kurabilse. Banka faizleri ve döviz kurları nedeniyle kaygılanmaya başlasa, hatta biraz kilo alsa, konuşurken gıdığı inip çıksa, belki de o zaman rahatlayacaktı.*” (s. 61) Ancak bu hiçbir zaman gerçekleşmeyecek bir dilektir. Çünkü Behzat Ç.’nin ne istediğini bildiği bir an hiçbir zaman olmayacaktır.

Behzat Ç.’nin dış dünyada uğraştığı sorunlar kadar bilinçdışının rahat vermemesi ile de boğuşur. Onun da diğer antikahramanlar gibi zihninde taşıdığı sesler vardır. Bu seslere “evladım” diye seslenen Behzat, bazen bu seslerin birbiriyle tartışmasını dinler, bazen sesli bir şekilde o da konuşmalara dâhil olur. Adeta içinde ikinci bir hayat yaşar.

Behzat Ç., içindeki ve dışındaki dünyada uyumsuz kalmaya mahkûmken romanın sonunda kızının intiharıyla bir daha toparlanmamak üzere sarsılır. Dünyada değer verdiği tek şey olan kızı, onu cezalandırmak için intihar etmiştir. İlk roman bu olayla biterken ikinci roman da bu olayın etkisiyle başlar. Behzat Ç., bir yıl boyunca kimseyle konuşmaz, ama normalde de az konuştuğu için iki hafta sonra durumu anlarlar. Nereye gideceğini bilmediği için kaçma isteğini gerçekleştiremez. Zihnindeki seslere kızının da sesi eklenir. Onu gördüğünü sanıp arabadan atlar. Dünyaya küsüp, dilini yutarak ölmek için arabasıyla bir pet shop’a dalar ama ölmeyi de beceremez. İnsanlar kendisine yakınlaşmaya başladıkça, hayvanları daha çok sevdiğini anlar. Sayfalarca süren sicil dosyasındaki eylemleri okunurken onun hiçbir şey umurunda değildir. “*Polis olmasaydım katil olurdum*” diyecek kadar kurallardan azade, şiddeti tek yol olarak gören biridir. Kızının ölümüyle iyice bir hayalete dönen Behzat Ç., eylemli bir antikahramanken, pasifleşip sessizleşir. Ancak şiddetten, içini saran

öfkeden hiçbir şey kaybetmez. Yine kurallara uymayan, herkesle arasında mesafe olan uyumsuz biri olarak yaşamını sürdürür.⁴⁴¹

Hakan Günday'ın 2007 yılında ilk kez yayımlanan *Azil* romanının başkarakteri de eylemli bir antikahramandır. Roman, dâhilikle delilik arasında gidip gelen, şiddeti bir ifade tarzı olarak kullanan ama hayattaki amacını bir türlü netleştiremeyen Asil isimli karakteri konu alır. Asil,

“Sıradan bir çocuk olarak doğmuş, nedeni hiçbir zaman öğrenilemeyen bir deliliğe hapsolmuş, benzerlerinin, ancak asla Asil'e benzemeyen çocukların gittiği okullara devam etmiş, alkole bağımlı yıllar devirmiş, âşık olmuş, intihar etmeye çalışmış, ailesini öldürmeyi denemiş, kural danışmanlığı yapmış, medyumluk hizmeti vermiş, bir kadının intihar etmesine neden olmuş, insanların kötülük topraklarında doğduklarını kanıtlayan bir belgesel çekmiş, ülkenin meclisinde asla telaffuz edilemeyecek konuşmalar yaptırmış ve kalın duvarlı, sessiz evden, kim bilir kaçınıcı kez kaçıp, yarımdayın yarısını aydınlattığı sahile gelmişti.”⁴⁴²

Alıntıda bahsi geçen kasabaya geldikten sonra çocuk kaçırdığı sanılıp linç edilerek öldürülen Asil, zihnindeki seslere hâkim olamayışı ve şiddete meyliyle gerçek bir eylemli antikahraman olmuştur.

Asil çocukluğundan beri yalnızlık duyan, sürekli aptallık ithamıyla karşılaşan birisidir. Okuldaki arkadaşları ve annesinin kendisine aptal demesiyle bunu kabullenmiştir. (s. 18-19) Aptal olduğu söylendikçe öğrenme güçlüğü doğmuş, konuşma zorluğu çekmiş, garip davranışlarda bulunmuştur. 20'li yaşlarının sonlarında olan Asil için yaşam hep bu eksikliklerle birlikte devam etmiştir. Babasının onun doğmasını istemediğini bilmesi, bu eksikliklere istenmeme duygusunu da eklemiştir. (s. 21) Bunların üzerine sevdiği kız da beklenmedik bir anda ölünce Asil, anne babasını

⁴⁴¹ Emrah Serbes, *Son Hafriyat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008, 291 s.

⁴⁴² Hakan Günday, *Azil*, 4. bs., Doğan Kitap, İstanbul 2009, s. 179-180.

öldürerek intihar etmeyi planlar. İkisini birbirlerine ipe bağlayan, uzun süre aç bırakan Asil için bu şiddet eylemi bir kurtuluş yoludur. Birinci kuşaktaki antikahramanlar gibi hissettiklerini içine atıp, hayatına devam etmek istemeyen Asil, ailesini öldürme gerekçesini de “*Çünkü sizi çok seviyorum ve üzülmenizi istemiyordum. Sizi bensiz bırakamazdım.*” (s. 55) şeklinde açıklar. Ancak anne babasının bu sürede anlattıklarının etkisiyle onları öldürmeden evi terk eder. Ama şiddete yakın durmayı sürdürür. Roman boyunca kadınlara karşı da dâhil olmak üzere şiddeti bir eylem aracı olarak kullanır.

Şiddetle birlikte Asil’in bilincini rahatsız eden seslerden muzdarip olması, onun diğer antikahramanlarla benzeyen bir diğer özelliğidir. Kendisini “*zihin kemikleri kırılmış*” olarak tanımlar: “*Sen, zihin kemikleri kırılmış bir insansın. Kemikleri bağımsız bir zihinsin. Daralabilir, genişleyebilirsin. Bedenin, başının sığıdığı her delikten geçebilir. Sen, derisi dövülmüş, ancak kemikleri parçalanmış bir varlıksın. Medyumluk da, katillik de yaparsın.*” (s. 126) Zihni parçalanmış biri olarak pratik bilgiyi kullanamayan, hemen harekete geçemeyen Asil, kendisinden bir bardak su istendiğinde hangi bardağı seçeceğini düşünerek dakikalar geçirir. Çünkü o, tanıştığı herkesi zihninde yaşatan, bilinçlerle dolu bir kişiliğe sahiptir: “*İnsanlar çevresinde değil, içinde yaşıyorlardı. Ve tanıdığı herkes davetliydi. Sahip olduğu bir kişilik ve karar verme düzeneği yoktu.*” (s. 35) Kişiliğini oturtamamış biri olarak, kim ne derse dinliyor, hiçbir telefon numarasını ezberleyemiyor, liste olmadan alışveriş yapamıyor, sürekli hatalar yapıyor her şeyden etkileniyordur. Bu yüzden hiçbir öneminin olmadığını düşünür. (s. 36) Fakat zamanla, zihninde bir “kara düşüncenin” geliştiğini fark eder. Elinde olmadan büyüyen ve bütün zihninin kaplayan bu kara düşünceyle yaşamaya çalışır. İçindeki kötülüğün canavarlaşması olarak gördüğü kara düşünce, aslında antikahramanların diğer insanlardan ayrıldığı, bir türlü çözemedikleri kolektif ve bireysel bilinçdışının zihinde tezahür eden hâlidir. Bir canavara benzettiği ve kontrol edemediği bu kara düşünce, zihninde zamanla ortaya çıkan keşfedilmiş lanettir. Bununla başa çıkmak için birçok yol deneyen, kitap yazan, medyumluk yapan, belgesel çeken Asil, antikahramanlıktan kurtulmak için giriştiği hiçbir eyleminde istediğini bir türlü beceremez ve dâhiliği deliliğe dönüşür. Deliliği de linç edilmesine

giden süreci başlatır. Böylece asil eyleme geçse de antikahramanlığa sebep olan bilinç hâlinde kurtulamamıştır.

Romanın sonunda Asil'i tanımlayan bir bölüm yer alır. Aslında bu bölüm, bütün antikahramanlar için kullanılabilir, kutsal olanları değil, lanetlenenleri anlatan bir bölüm olduğu için önemlidir:

“Asil, görevden alınmış ve insanlığı döllememesi için, dışına terk edilmiştir. Çünkü, kendisine sunulmuş olan bilgi, yetenek ve düşüncelerin ağırlığından zihni kapanan ve delirmiş olan milyonlarca haberciden biridir. Delirenler, affedilmez ve terk edilir. Bu da, suçu olmayan bir insana verilebilecek en büyük cezadır. Deliren habercilerin sonu, intihar değilse, linçtir. Benzersiz zihinlerini yönetmeyi öğrenip, hayatta kalanlarsa, peygamber olarak bilinir.

[...]

İnsanlık tarihi, kutsal olanları anlatır. İnsanlık tarihi, doğurtanları anlatır. Tarih, insanlık rahmine düşmüş peygamberleri anlatır. Azledilenlerin tarihini anlatırsa, Asil'in hayatıdır. Çünkü hepsinin laneti aynıdır: Düşünmek. Çünkü hepsinin alinyazısı aynıdır: Düşünüyorum, öyleyse, varlığımı yok edebilirim.” (s. 216?)

Bu roman da, antikahramanı konu alan diğer romanlar da düşünmek lanetini yaşayan, kutsal olmayan kişileri anlatırlar. Burada keşfedilmiş lanet dediğimiz şey, romanın sonunda anlatıcının söylediği düşünmek ve bilincindeki seslerle mücadele edemeyip yaşamını doğru yola sokamama durumudur. Bu bakımdan yukarıdaki bölüm, antikahramanların lanetinin iyi bir tanımı olarak görülmelidir.

Perihan Mağden'in 2010 yılında ilk baskısı yapılan *Ali İle Ramazan* romanının iki başkarakterinden biri olan Ramazan da eylemli bir antikahramandır.

Onlar da diğerkleri gibi şiddeti bir eylem aracı olarak görür, ama toplumun dışına itilmekten kurtulamazlar. Ali, annesiyle kendisine sürekli şiddet uygulayan babasını annesinin öldürüp intihar etmesi üzerine İstanbul’da bir yetimhaneye bırakılan öksüz ve yetim, irikıyım bir çocuktur. Ramazan ise Ali’nin geldiğı yetimhanede herkesin sözünü dinlediğı, herkese üstünlük taslayan, cami avlusunda bulunduktan sonra buraya bırakılan annesi ve babasının kim olduğı belli olmayan birisidir. Tamamen kimsesiz olan Ramazan, bir gün çok ünlü olduğına inandığı anne babasının gelip kendisini yetimhaneden kurtaracağı ümidiyle yaşar. Ancak bu hiçbir zaman gerçekleşmez. Yetimhaneden ayrılma yaşı gelene kadar kimsenin aramadığı bir çocuk olarak orada kalır. Ali’nin yetimhaneye gelmesiyle ilgisi Ali’ye kayar. Önce anlamlandıramadığı bir ilgiyle, sonra da âşık olduğunu fark ederek ona yönelir. Önce yetimhanede, daha sonra da hayatlarının geri kalanında sürekli birlikte olurlar. Zevk aldıkları cinselliğı birbirlerinde keşfederler.

Ramazan, her ne kadar isteyerek ilk kez Ali ile birlikte olsa da öncesinde evli olan yetimhane müdürünün ve okuldaki kadın öğretmeninin cinsel tacizine uğramıştır. Müdür Bey, Ramazan’a âşiktir, onunla birlikte olmak için her şeyi yapar. Nereye tayin olursa, onu da yanına aldırır. Meyhaneye giderken bile onu yanında götürür. Geceleri odasında birlikte olurlar. Bu durum, Ramazan’ın kimsesizlikten gelen öfkesini iyice katmerler. Yıllarca rüyalarında müdürle boğuşan Ramazan, onu “*yüzlerce kez en kanlı, en vahşi şekillerde öldürecek. Bağırıp çağırarak. Soluğı kesilinceye kadar hakaret edip küfürlere boğacak. Kan ter içinde uyanacak kaç kez nefret uykularından.*”⁴⁴³ Kimsesizlikten kaynaklanan hıncını iyice arttıran bu tacizler, Ramazan’ın şiddete meyilli bir antikahraman olmasının en önemli sebeplerinden birisidir. Cinsellik, onun için bu aşamada nefret uyandıran bir eylem, kendisine sahip çıkması gereken müdürüyle öğretmeni ise mide bulandıran birer mahlûktur.

Ramazan’a sürekli tacizde bulunan müdür, Ali yetimhaneye gelip Ramazan’ın ona karşı ilgisi olduğunu fark edince önce Ali’yi kıskanır, ona eziyet eder,

⁴⁴³ Perihan Mağden, *Ali ile Ramazan*, Everest Yayınları, İstanbul 2014, s. 60.

bu ters tepince Ramazan'ın dediklerini harfiyen yaparak onunla birlikte olmayı garanti altına almak ister. Ancak Ramazan büyüdükçe ondan iyice iğrenir ve bir akşam öfkesine hâkim olamayarak herkesin içinde müdürü döverek ilişkilerini bitirir. Bu şiddet girişimi Ramazan'ın daha sonra artacak tepki verme eyleminin ilk ciddi gösterisidir. Ramazan büyüdükçe şiddeti bir eylem aracı ve kendini ifade etme yolu olarak görmeye devam edecektir. Buna dayanamayan müdür, emekliye ayrılıp karısını da yanına alarak şehri terk eder. Müdürün tacizlerinden kurtulan Ramazan için cinsellik bir yandan müdürü ve öğretmeniyle yaşadığı, diğer yandan da Ali ile tattığı iki farklı deneyim olarak kalır.

Yetimhanede herkese üstünlük taslayan, hep kazanmak isteyen, galip sayılmak için her şeyi yapmaya hazır olan Ramazan, müdürle ilişkiye girdikçe istediğini yaptırmanın zevkini tattığından kendisini satmaya başlar. “*Ulan orospuçocuklarından geçilmeyen bi dünyada, orospu olmuşum ne yazar? Orospuocuğu diilim ya bunların cümlesi gibi.*” diyerek kendisini teselli eder. (s. 76) İlk işi bu olur. Kentin yeraltında, Aksaray'daki birahanelerde, Sultanahmet civarındaki parklarda, surlarda, daha sonra şehrin geri kalanının ara sokaklarında kendini satarak yaşamaya başlar. Kendini satıp farklı insanlarla tanıştıkça, yetim kalmanın yarattığı öfkesi iyice artan Ramazan, önce kente, sonra da Ali hariç her şeye nefret kusar. Kente karşı öfkelerini zorlukla içinde tutuyordur: “*Götünekoduğumun İstanbulu'nun kışından da, soğuşundan da, soğukluğundan da, her bi şeyinden de yoruldu Ramazan.*” Aslında kendini satarak edindiği yorgunluğu bütün kente mâl eder: “*Bütün İstanbul'u sikmiş gibi hissediyor kendini. Bütün İstanbul'u sikip atmış.*” Artık o kadar bıkmıştır ki “*hain, yaralayıcı şehri kaldırıp atmak istiyor bedeninden, ruhundan. İçinden.*” Nefretini sokaklarda bağıra çağıra söylemek istiyor: “*'Siktir gir ulan İstanbul!' diye bağırarak geliyor bazen içinden meydanlarında turlarken. Sokaklarında yürürken, ayaklarına kara sular inerken; parklarda, odalarda herif tokmaklarken bas bas bağırarak istiyor.*” (s. 139) Kimsesiz kalmasıyla başlayan öfkesi, böylece bütün kente yayılacak kadar genişler. Kullandığı eril dil ve küfürler de bir antikahraman olduğunu gösterir.

Ramazan'ın öfkesi, şiddet kullanarak kendisine ifade alanı bulur. Yetimhanede müdürü döverek ilk defa gerçekleştirdiği bu ifade tarzı, onun en önemli gücü olur. Örneğin, kendisiyle birlikte olmak isteyen eşcinsel birinin istediği ilişkiye girme şekline sınırlanan Ramazan, “*Ne vermesi ulan! Alırım canını*” (s. 90) diyerek sustalısıyla onu yaralar. Öfkesi dinmeyince cüzdanını, saatini çalar. İlk defa bıçakla birini yaraladığı bu andan sonra Ramazan da kendi içindeki öfkeyi keşfeder. Yaptığına bir süre inanamaz, ama sonra içindeki öfkenin ayırdına varır: “*İşte gasptan sonra deliğinde saklanırken ilk defa Razaman, içinde nasıl bir öfkenin biriktiğini görür gibi oluyor. Nasıl bi şiddet varmış içinde! Müdürbey’le başlayan, Müdürbey’den başlayan nasıl bi götünekoduklarımın intikamını alma arzusu!*” (s. 94)

Şiddeti bir eylem aracı olarak gören Ramazan, daha sonra evine giderek yine para karşılığı birlikte olduğu kişiyi, parasını verip yanından ayrılmasına izin vermediği için öfkeyle bıçaklar. Bu sefer cinayet işlemiştir. (s. 151) Öldürdüğü adamın evinin penceresinden kaçmaya çalışırken yere çakılıp ölür. Hiçbir zaman intiharı düşünmeyen, kendini satarak da olsa yaşama tutunup, toplumun bir parçası olmaya çalışan Ramazan, bunu becerememiştir. Camii avlusuna bırakıldığı andan itibaren sürekli dâhil olmaya çalıştığı düzen, onu hep dışına atmış, dışarıya sürüldükçe öfkesi ve şiddeti meylli artmış ama bir türlü sevdiği kişiyle normal bir hayat yaşamayı başaramamıştır. Hep dışarıklı olarak, hiçbir yere aidiyet hissetmeden, sevdiği Ali’yi de düştükleri bataktan çıkaramadan, hırsızlıktan kendini satan bir antikahraman olarak ölmüştür. Düzen onu sadece, toplumun şiddetinin yansıtıldığı, okunurken bile okuyanı rahatsız eden haberlerin yer aldığı üçüncü sayfa haberi olarak içine katmıştır. Ramazan'ın dâhil olmak için canını verdiği topluma ancak bu kadar girebilmiştir.

Hüseyin Kıran'ın 2011 yılında yayımlanan *Gecedegiden* romanının isimsiz başkarakteri de, şiddeti eylem aracı olarak gören bir antikahramandır. Roman boyunca deliliğe giden yolculuğunda şiddet hep bir ifade biçimi olarak yer alır. Kentin yeraltı sayılabilecek dehlizlerinde kimseyle konuşmak istemeden, herkesin ilgisinden kaçarak tek başına kalmak ve sessizliğe kavuşmak için hareket eden antikahramana, parçalanmış bilinci ve şiddete meylli yön vermektedir.

Romanın başkarakteri, birçok antikahramanda olduğu gibi tuhaf isimle çağrılır: Gecedegiden. Gerçek ismi söylenmez. Zaten karakter, kendisinin eksik kalışını da buna bağlar: “*İnsan hayatta adına tutunur. İşte buydu, buydu beni bu denli zavallı yapan, durmadan yüzmek zorunda bırakan; bir adım yoktu. [...] Bir şeyin o şey olabilmek için nasıl bir ada ihtiyacı varsa birisinin de birisi olabilmesi için bir ada ihtiyacı vardı.*”⁴⁴⁴ İsimlessiz olarak kalmışken, gündüzlerin herkese ait olan sokaklarında duyduğu rahatsızlığı, gecenin tek başınalığıyla telafi etmesi sayesinde gecedegiden ismini alır. Modernite öncesindeki kahramanların ad alması gibi bir sürecin işleme, onun çoğu antikahraman gibi tuhaf isimli bir karakter yapmıştır. (s. 68)

İsimlessiz olması gibi Tanrıya inanmaması (varsa “çuvalladığını” düşünmesi) da onun diğer antikahramanlarla ortak bir özelliğidir. Yine diğer antikahramanlar gibi bireysel bilinçdışını rahatsız edecek bir geçmişi vardır. Anne babasını hiç tanımamış, eksik büyümüştür: “*Babamı tanımadım. Onun da beni tanımış olduğunu sanmıyorum. Annem ise, yoktu. Peki ben nasıl doğmuştum? Bir anne baba olmaksızın nasıl doğulursa öyle. Yani, öylece olmuştum. Zayıf, çelimsiz ve bakıma muhtaç bir bebek olarak doğup bin bir zahmet ve özenle büyütölmüş değildim. Kendimi, on dört olduğunu sandığım bir yaşta, öncesiz olarak, öylece bulmuştum. Varlığının farkına varan her canlı gibi onu sürdürmek zorunda kaldım.*” (s. 35) Geçmişindeki eksiklikleri bu şekilde ifade eden antikahraman, kendisini de “[s]adelik ve keşmekeşe dolu, vahşi, edepsiz, dipsiz, akrobat tabiatlı bir cins. Kendi başına bir melek. Kendini tutamayan bir çekiç. Öfkesinin örtüsünü atıp atılan bir kaplan. Bir deyyus. Bir çakmak, karanlıkta çakan. Griliği içinde gevşek, gerili çelik bir yay. Humus yumuşaklığı. Gölgesinde uyuyan. Bereketli et. Ben, Gecedegiden. Ne hayvan ne insan. Dürtölmeyince konuşmayan.” şeklinde tanımlar. (s. 80-81) İçinde bulunduğu durumun farkında olması, onun diğer antikahramanlarla benzeşen bir diğer özelliğidir.

Gecedegiden de diğer antikahramanlar gibi parçalanmış bilinçten muzdariptir. Dışarıdaki insan seslerinden kurtulsa da, içindekilerden kurtulamaz.

⁴⁴⁴ Hüseyin Kıran, *Gecedegiden*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011, s. 64.

Onlarla baş edemez. Kafasında, *“birikmiş, durmadan benimle konuşan ve çaresizce cevaplar yetiştirmeye çalışmaktan vazgeçme çabam yüzünden bitkin düştüğüm insan sesleri”* dediği seslerle uğraşır. (s. 7) Onun amacı herkesten uzak kalıp insan sesi duymamaktır. Ama zihnindeki sesler bunu imkânsız kılar: *“basit hedefim insanlarla konuşmak zorunda kalmamaktı. Bunun için onları duymak, dinlemek zorunda kalmayacağım bir yerdi istediğim. Fakat daha kötüsü vardı; bende, kafamın içindeydiler. Beynime yerleşmiş kıvıltılı bu ahalinin, güruhun beni durmadan dürtüklemesi, kışkırtması, susturması, hazır olda tutması.”* (s. 8) Bundan kurtulmak için beyinden, beyindeki fikirden, fikirdeki düşünceden ve hepsini taşıyan kafadan kurtulmak gerektiğini, ancak bunun ölümle sonuçlanacağı için mümkün olmadığını söyler. Aklıyla aklını yok edecek bir yol bulamaz. Delirirken bunları düşünmesi ama çözüm üretememesi onun antikahramanlığının göstergesidir.

Seslerden kurtulmak için yol arayan antikahraman için şiddet, geçerli tek eylem gibidir. Şiddetin her türlüşünü korkusuzca uygular. Deliliğe yaklaştıkça şiddetin dozunu da arttırır. Önce kendisiyle içkisini paylaşmak isteyen bir sarhoşun kafasına taşla vurur. Sonra kafatası kırılana kadar devam eder. Sonra boğarak öldürür. Paltosunu çalarak onu öylece bırakır. Sırf kendisiyle konuştuğu için, başka hiçbir gerekçe yokken öfkelerini kusmuştur. Bu şiddet eyleminden de zevk alması, onun nasıl bir kişiliğe sahip olduğunu anlamamız için önemlidir: *“Dün ikindi vakti yaşadığım bel kiran, ruhumu atan heyecan içimi çana çevirmiş durumda. Kafaya indirilen darbeyi, boğarkenki sızlanmaları, o kavurucu çaresizliğin etime geçirdiği leziz tadı, hırılıtların kafamda yarattığı patlamalı saf doyumunu, pişmansızlığı, bacaklarımın arasında tuttuğum bedenim ölürkenki çirpınışlarının ürettiği coşkunluğu hep içimde tutmuşum, hatırlıyor ve tekrar yaşıyorum; ve boşaldı.”* (s. 22) Kurtulmanın mümkün olmadığını söylediği, hep içinde hissettiği ve “cadde insanları” dediği sıradan insanlara yansıttığı şiddetinden bu kadar zevk duyması, onun kuralsız ve acımasız bir antikahraman olduğunu gösterir.

Gecedegiden, insanlara şiddetini yansıtırken gözlerine dokunmaz. Bunun sebebini açıklarken, yine şiddetten duyduğu zevki yansıtır: *“Gözlere dokunmam.”*

Onlar bana lazım. Işığın sönüşünü, fer diyorlar, ben insan farı diyorum ve meşhur Gecedegiden'in kendilerine yaptığını görsünler diye." (s. 67) Aldığı zevki, şiddet uyguladıklarının gözündeki korkuyla arttırmak isteyen antikahraman da şiddete uğrar. Dayak yer, tecavüz edilir, zorla alıkonur. Ancak bunların hiçbiri, onun birinci kuşaktaki antikahramanlar gibi sinmesine, eylemsizleşmesine sebep olmaz. O gündüzleri rahatsızlık duyduğu ama geceleri kentin yeraltı sayılacak yerlerinde gezdiği yaşamına tutunur. Bu sebeple o, hep eylemli bir antikahraman olarak kalır.

Görüldüğü gibi eylemli antikahramanlar, kendilerini şiddetle ifade ederler. Ahlaki ya da toplumsal normlara uymak zorunda hissetmedikleri için bütün sınırları zorlayabilirler. Anlatıcıların da baskısını hissetmeden, akıllarına estiği gibi davranırlar. Onların eylemden vazgeçmesi ya da eylemlerinin formunu değiştirmesi, tamamen kendi tercihlerine bağlıdır. İlk kuşaktakiler gibi modernitenin zorluklarıyla karşılaştıklarında şiddetle çözüm bulmaya çalışırlar, fakat sonunda yine kaybeden olurlar.

4.3.2. Pasif Antikahramanlar

Eylemli antikahramanlarla birlikte 2000'li yıllarda görmeye başlanılan diğer bir antikahraman çeşidi de pasif antikahramanlardır. Birinci kuşakta eylemekten korkan antikahramanlara benzer gibi görünseler de, bu antikahramanların, tercihlerini en başta ortaya koydukları, daha kararlı bir şekilde ve hiçbir maskeye sığınmaksızın yaşamaktan vazgeçtikleri görülür. Korkaklıklarından ya da ne yapacaklarını bilmezlikten değil, bile isteye pasifleşmeyi tercih etmişlerdir. Örnekler üzerinden baktığımızda bu fark, daha iyi anlaşılacaktır.

Pasif antikahramanların en belirgin örneği, Hakan Günday'ın dört gencin, yaşamı umursamadan geçen yıllarını anlattığı *Piç* romanıdır. Barbaros, Afgan, Cenk ve Hakan isimli bu gençlerin yaşam felsefeleri ve başlarına gelen olaylar karşısında takındıkları tavır, onların eylemsizliği bir ifade şekli olarak seçtiklerini gösterir. Dört genç, ellerinde iyi yaşam imkânı varken, aileleri tarafından sevilirken, eğitim

hayatlarını sürdürmeleri için desteklenirken ve istedikleri her şeye sahipken, hiçbir şeye sahip olmamayı tercih ederler. Bütün hayatlarını anı yaşamak üzerine kuran bu dört arkadaş, sadece nefes almak ve içmek için enerji harcarlar. Onlara yardımcı olan insanları sonuna kadar kullanıp hayatlarına devam ederler. Böylece yaşamın koşullarından dolayı değil, kendi tercihleriyle birer antikahraman olurlar.

Romana ismini veren “piç” ifadesi, aslında pasif antikahramanlığı tanımlamak için kullanılır. Dört arkadaş üzerinden bu kavramın ifade ettikleri anlatılır. Öncelikle, bu kavramın bir ihaneti ifade ettiği söylenir: “*Türkçe'deki kelimelerin ilk anlamlarının pek de geçerli olmadığı bir yüzyılda piçler, babaları bilinmeyenler değil, babalarına ihanet edenlerdir. Babalarına ve annelerine.*”⁴⁴⁵ Piçler, elindeki imkânları kullanmamayı tercih ettikleri ve imkânlardan faydalanmadıkça değerlerinin arttığı vurgulanır: “*Piçlerin değerleri, sahip oldukları ancak kullanmadıkları fırsatlarla yeteneklerin niteliğine ve niceliğine göre belirlenir. İnsanın hayatında boşa harcadıklarının sayısı ve kalitesi çoğaldıkça piçliğin saflığı da artar.*” (s. 14) Piçler, içlerinden biri olan Hakan’ın ifade ettiği gibi nesilsizlerdir. Bağlı oldukları değil, ayrı durdukları bir dünyanın çocuklarıdır: “*Bizim neslimizin adı dejenerasyondur. Film afişlerinde iyi duracak bir nesil adı: D-Generation! Yani nesilsizler nesli. Hiçbir nesle ait olmayanların çağı. En korkulması gerekenlerin nesli, çünkü hiçbir tanımı, sınırı, kuralı yok. Muhtemelen, bu son nesil olacak. Belki binlerce yıl sürecek. Ama son olacak. Dünya adındaki tiyatronun perdesini dejenereler kapatacak.*” (s. 150) Burada önemli olan, nesilsiz kalmayı onların tercih etmiş olmasıdır. Yoksa geçmişleri kendilerine hep iyi davranan bir aileyle geçen güzel zamanlardan oluşur: “*piçlerin geçmişlerinde doğum günü hediyeleri, yüksek aidatlı özel okullar ve içinde konuşmayı öğrendikleri doğru gramerli Türkçe'ye sahip aileler vardır.*” (s. 175) Onlar böyle bir yaşamı bırakıp, “hayatla sözleşmelerini tek taraflı” feshetmişlerdir. “Müebbet hayata mahkûm” olmuşlardır. İntihar onlar için bir seçenek değildir, çünkü herhangi bir eyleme girişmekten vazgeçmişlerdir. Onlar yeteneklerinin olduğu alandan bilerek uzak dururlar. Sıradan insanlar kısıtlı yeteneklerini çalışarak geçirirken onlar üstün

⁴⁴⁵ Hakan Günday, *Piç*, Doğan Kitap, İstanbul 2003, s. 14.

yeteneklerini pervasızca heba ederler. (s. 186) Tek yaptıkları her şeyi harcamaktır: *“Harcıyorlardı. Her şeyi. Kendilerini, hayatlarını, onlara sunulmuş her duyguyu ve her malı.”* (s. 38) Bununla birlikte, tek doğru yaptıkları şey, düşünmek ve konuşmaktır. Birbiriyle, alakası olmayan konuları, çok önemliymiş gibi tartışırlar. Bütün gün yemek yiyip, içki içip düşünürler. (s. 207-208) Hayatı hiç umursamadıkları için hiçbir şeye şaşmazlar. Ayrıca küfürbazdırlar, kitap okumaz, herhangi bir şeye sahip olmazlar. Hırsları yoktur. Hayatı yaşamazlar, adeta harcarlar. Diğer pasif antikahramanlar için de geçerli olan bu durum, onların heba olmalarının anlatılmasından ibarettir.

Romandaki pasif antikahramanlar, önceki antikahramanların çoğu gibi inançsızdırlar. Aileleri ya da devletin kurumsal yapısına dâhil olmamayı tercih eden pasif antikahramanlar, Tanrı'nın varlığını kabul etseler de ona inanmayı ve kulu olmayı reddederler. Onun yarattıklarını ya da düzenini beğenmezler. Ama onunla mücadele de etmezler. (s. 199-200) Onların vatandaşlıkla da bağları zayıftır. *“Kayıtlı oldukları muhtarlığın hangi kentin hangi semtinde olduğunu hatırlamıyor ve bunu önemsemiyorlardı. Yaşadıkları ülkenin bürokrasisiyle uzun zamandır herhangi bir ilişkileri olmuyordu.”* (s. 69-70) Hiçbiri askere gitmemiş, üniversitede okudukları bölümlere uğramamış, biri hariç hiç oy kullanmamış, düzenin dışında kalmışlardır. Bürokrasi dışında da modern düzenin bir parçası olamamışlardır. Çalışmayı denemiş ama başaramamış, hiçbir amaçları olmadığı ve hiçbir şeye sahip olmak istemedikleri için hiçbir işe ilgi duymamışlardır. Kadınlara da bağlanmazlar. Kadınların ilgisini çeken sorumsuzlukları, kadınlarla ilişki yaşamalarını kolaylaştırırsa da aralarını bozan da bu durumları olur. Kadınlar onları kurtaramazlar, onlar da kadınların istediği sadakati taşımazlar. Bu yüzden ilişkileri hızlıca başlar ve biter. (s. 45-46)

Pasif antikahramanlar, hayatı harcamayı tercih etseler de oldukça iradesizlerdir. Onlar iradelerini sıradan insanların otomatik olarak yaptıklarını becerebilmek için harcarlar: *“Herkesin iradesini eritip buharlaştırdığı bir kazan vardır. Piçlerse iradelerini sadece hayatta kalmak için harcar. Dünya üzerinde bir gün daha geçirebilmek için. Çünkü onları en çok zorlayan konu hayattır. Bütün*

iradelerini yataklarından kalkmak, akıllarından geçen delice düşünceleri gerçekleştirmemek, içinde yaşadıkları toplumun yargı ve ceza düzenekleri tarafından fark edilmemek için harcarlar.” Tüm iradelerini yaşamak için harcadıklarından “eline doğdukları topluma yararlı bir birey olmak ve o ele tükürmemek konusunda irade eksikliği çekerler.” İradesizlikleri yüzünden “piçler sosyal hayatın içinde zayıflıklarıyla tanınırlar. Diğer insanların gözünde zaafı uçurumlar kadardır. İnsani bütün günahların çok kolay aktörleri olabilir ve seks, kumar, içki, uyuşturucu, kibir gibi kelimelerin içlerini kendi kanlarıyla doldurup en yakın dostları haline getirebilirler.” (s. 135) Hiçbir şeye karşı duracak iradeleri olmadığı için karakterleri de zayıftır. İradesizlik onların tanımıdır.

Romadaki antikahramanların hepsi eylemsizdir. Hayatı yaşamayı reddedip heba eden antikahramanlar, hayat felci geçirmiş, oldukları yerde kalmış, pasifleşmişlerdir. Romanda, bu duruma da değinilir: “*Piçlerin suçunun bir adı vardır: hayat felci. İsteyerek felç geçiren insanlar dururlar ve her saniyesinde bin bir hareketin olduğu bir filmde donmuş tek kare olarak yaşarlar. Çünkü korkarlar. Geçmişten ve gelecekte korkarlar. Geçmiş ve geleceğin arasında sıkışmış olan piçler tek bir adım bile atamayacak hale gelirler İki silindirin arasında bir karbon kâğıdına dönüşürler.*” (s. 56-57) Düzen kuracak ya da hayata katılarak sıradan insanlar gibi yaşayacak güçleri yoktur. Aynı şekilde eylemli antikahramanlar gibi şiddeti bir ifade aracı görerek kendilerini rahatlatmak cesarete de sahip değildirler. Pasifleşerek yarattıkları kaosu içinde sadece nefes almaya çalışırlar. Bu durum da romanda yer bulur: “*Piçler insan öldüremedikleri, ağır suçlar işleyemedikleri, korkak ve hain oldukları için yaşadıkları yerleri zorunlu kalmadıkça terk edemezler. Ancak kendilerini hapsedtikleri yerlerin kurallarına uygun yaşayabilecek kadar da masum değillerdir. Suçluyla masum arasındaki piçin, adına kurulmamış bir dünyada kargaşadan başka yaratabileceği hiçbir şey ve karmaşadan başka hissedebileceği hiçbir duygu yoktur.*” (s. 164-165) Nefes almanın dışında hiçbir eyleme geçmeyen antikahramanlar, pasifliklerini rahatça yaşayacakları bir düzenin özlemini duyarlar.

Romadaki pasif antikahramanlar, kendilerinin bilincindedirler. Diğer antikahramanlar gibi tercih ettikleri hayatın ve diğer insanlardan farklarının ayırdındadırlar. Bunu iki antikahraman olan Barbaros ile Hakan'ın konuşmalarından çıkarmak mümkündür. Dünyayı bir kasa, insanları da para olarak tanımladıktan sonra kendileri sahte para olarak görürler:

“Bazen dünyanın bir kasa olduğunu düşünüyorum. Tanrı'nın parasını sakladığı bir kasa. Para biriminin insan olduğu bir evrendeki küçük bir kasa. Tanrı'nın paraya ihtiyacı olduğu zaman büyük savaşlar, felaketler, ölümler oluyor. Ölenler harcanyor. Kalanlarsa faiz yaratmak için ürüyor.’

‘Eğer öyle olsaydı biz, nereden geldiği belli olmayan sahte paralar olurduk Hiçbir yerde geçmeyen sahte insanlar.’” (s. 38)

Görüldüğü gibi, pasifliği tercih eden, antikahramanların birçok özelliğini ihtiva eden ve kendilerinin bilincinde olan “piçler”, pasif antikahramanların en iyi örnekleridir. Diğerlerinin de birçok yönden açıklayıcısı olarak görülebilirler.

Ayhan Geçgin'in 2006 yılında ilk defa yayımlanan *Gençlik Düşü* romanındaki Fikret Ali Koçerçi isimli karakter de pasif bir antikahraman olarak görülebilir. Roman, yedi yıllık evli 36 yaşındaki Fikret Ali'nin roman yazmak için işi bırakıp kendisini iki yıl boyunca odasına kapatarak karısından ve hayattan kendisini soyutlamasını, zihninden geçenler eşliğinde anlatır. İstanbul'da yaşayan, sırf baba evinden uzaklaşmak için Ankara'da üniversiteye kaydolun ama bölümü işletmeyi sevmeyen, Ankara'nın arka sokaklarında geçen öğrencilik hayatından sonra yeniden İstanbul'a dönüp, bir şekilde evlenen, birçok işi deneyip beceremeyen Fikret, kendini anlatacağı bir roman yazmak ister. Bu süreçte düşündükleri ve başından geçenler de kendisinin karakteri olduğu romanı oluşturur. Romanda olaylardan ziyade pasifleşen bir kaybedenin, kendi dışındaki dünya ile ilgili deneyimlerinden sonra nasıl sağ kaldığını, sağ kalırken bilincinin ne kadar parçalandığını, bir daha onarılmayacak

kadar yaşamdan nasıl koptuğunu ve bunların yarattığı daimi mutsuzluğu anlatır. Bu arada, antikahramanın da yaşananlar karşısındaki pasifliği vurgulanır.

Fikret, hayata karşı yabancılaşmış, ne yapacağını bilmeyen ama herhangi bir şey yapacak gücü de olmayan biri olarak kentin sokaklarında bir hayalet gibi dolaşır. Yıllardır bu durumu düzeltmek için hiçbir şey yapmadığını söyler: *“Sayısını unuttuğum yıllardır –beş mi? altı mı?- bu çıkışsız kent İstanbul’un sokaklarında dolanıp duruyordum. Yalnız, eşsiz dostsuz, bile bile, ya da belki henüz bilmediğim bir zorunluluktan dolayı insanlardan uzaklaşmış, giderek yabaniye, dilsiz, cisimden yoksun bir varlığa, bir hayalete dönüşerek geziyordum.”*⁴⁴⁶ Yaşamak için bir amacı olmayan Fikret, kentte avarece dolaşırken yaşamın anlamsızlığını vurgular. Ona göre yaşamak da ölmek de değersiz, boş şeylerdir. Yaşamak düşüşten ibarettir: *“Gövde gelip bir ayağın onu ezmesini bekleyen boş bir teneke kutuya dönüşüyordu, yalnızca bu düşüş vardı işte, bu yılan sokması, bu zehirlenme, bu kuntlaşma vardı. Yaşamak için bir neden yokken yine de yaşıyorduk, dünya bir gübre tenekesi gibi dönerken, çamurun, lağımın içinde utançla debelenirken yaşıyorduk, hem de bundan hoşnutmuşçasına, eşi benzeri olmayan bir tutkuyla.”* (s. 16-17) Aslında Fikret yaşama arzusunu kaybetmiştir. Yaşamak için amacının olmaması onun sadece nefes alıp veren ve düşünen ama ötesine geçemeyen biri yapmıştır.

Fikret bir yandan yaşamdan umudunu kesmişken, bir yandan da herkesten farklı, kimsenin yaşamına benzemeyen bir yaşam düşü kurar. Bunu elde edebilmek içinde tek yaptığı beklemektir. Pasifliğini gösteren bu durumu etraflıca anlatır: *“Yaşamını kendi yaratacağı, buna zorunluymuştu, umursamadığı, dışında durmayı istediği, bulaşmak istemediği insanların yaşamlarının dışında kendi yaşamını yaratacağı.”* Bu yaşam için yapması gerekenin beklemek olduğuna karar verir: *“Beklemek gerekiyordu, o da bekliyordu. Peki ama ya o an gelmezse, ya onca beklediği başına gelmezse? Dahası bu bekleyiş o can alıcı an farkına varmaksızın geçip giderse? O zaman, öyle olursa eğer, küfür etmeyecek, hayıflanmayacak, hınç ya*

⁴⁴⁶ Ayhan Geçgin, *Gençlik Düşü*, 2. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 12.

da nefret duymayacaktı. Eğer öyleyse buna da evet diyecekti, kabul edecekti. Düşleri vardı, ama yıkılıp parçalanacaklarsa iyi o zaman, yıkılıp gitsinlerdi.” (s. 67) Görüldüğü gibi Fikret, en çok istediği meselede bile karşı çıkacak gücü olmadığı için umursamazlığı tercih eder. Duygu olarak bile karşı çıkmayı düşünmez. Pasif bir antikahraman olarak sessizce geleni kabullenir. Yaşamayı bekler, ama gelmemesi de onun varoluş sorunlarına yenilerini eklemeyecektir.

Fikret’i pasifleştiren bir diğer sebep ise diğer antikahramanlar gibi içinde yaşadıkları dünyayı katlanılmaz bulmasıdır. Ancak yerini değiştirerek ya da herhangi bir eylemde bulunarak dünyayı katlanılır hâle getiremeyeceğini düşünen Fikret, pasifliği tercih etmiştir. Ona göre hiçbir eylemin manası yoktur. Ne yapılırsa yapılsın, insana boğuntu veren dünyadan kurtuluş imkânsızdır. (s. 15) Kendisini var eden kente karşı da aynı boğuntuyla bakan Fikret için İstanbul’da gördüğü, *“parçalanmış gövdeler, sürüklenen cesetler, yıkıntılar, göçükler, moloz tepeleri, dev yarıklar, kokuşmuş bir mezbahaydı. Kısılıp kalmış, kasılmış, debelenen yığınlar, yarı yarıya ölümler, açlar, damsız topraksızlar, çöplüklere, parklara, bina aralıklarına, geceye sığınanlar, kentin dalgalı sularında bir görünüp ardından bir daha belirmeksizin yitenlerdi.”* (s. 14) Kente bakınca sadece yeraltı görülen, çıkışı olmayan bir hapisane izlenimi yaratır.

Fikret, kendisiyle de mutlu değildir; dışarıdaki dünya gibi içi de onu boğar. Yazarak kurtulmaya çalışsa da başarılı olamaz. Hissettiği boğuntu hep onunla kalır. Roman boyunca en fazla hissettiği durum olan boğulma hissi, onu diğer antikahramanlarla benzeştirir. Yine eylemekten korkması, amaçsızlığı ama bir amaç arama arzusu vardır. Benzer şekilde kendisinin durumunun çocukluktan itibaren farkındadır. Diğerlerine benzemediğini, yalnızlığa mahkûm olduğunu bildiğini söyler: *“yalnızlık öyle somuttu ki yalnız aileden, mahalleden, giderek tüm semtten, dünyadan değil öteki çocuklardan da ayrı olduğumu biliyordum. Başka bir gezegenden gelmiş ama nerden, nasıl geldiğini de unutmuş bir yabancıydım ben”* (s. 40) Kendisini gölge varlık olarak gören Fikret, bu hâline öfkeli: *“İnsan içine çıkmaman gerek senin. Bir kaya oyuğunun, bir ağaç kovuğunun, içinde olman gerek. İçeriye girip kıvrılman,*

orada öylece beklemen gerek.” (s. 129) Her ne kadar öfkelenirse de gölge varlığının farkında olduğunu sürekli ifade eder: *“İşte ben; bu tuhaf gölge, hayal perdesindeki kukla, binlerce kez boşalıp binlerce kez yeniden gerilmiş bir yay gibi olan siluet”* (s. 26) Yaşamı boyunca da kendi kabuğuna çekilerek farkında olduğu kişiliğiyle hiçbir şey yapmadan gölge gibi bekler.

İlk roman karakteri Don Kişot gibi her şeyi yanlış anladığını söyleyen, budalalıkla kendisini itham eden Fikret, konuş eyleminden bile geri durması gerektiğini düşünür: *“insan susmalı, ya da illa dayanamayıp konuşacaksa en iyisi kendi kendine konuşmalı.”* (s. 21) Böyle düşünen Fikret, kendisiyle konuşmaya başlar. Zaten içinde, diğer antikahramanlardaki gibi kendisinden ayrı bir varlığın olduğu hissi vardır. Pasifliği de biraz ona bağlıdır. Onun kendisinden önce davrandığını, tüm eylemlerini ondan önce yaparak tükettiğini söyler. (s. 12) İçindeki “şey”in de farkındadır: *“bende başka bir şey vardı, vıcık vıcık, yapış yapış bir şey, gövdemin içinden büyüyüp çıkmak üzere olan derisiz, salyalarla kaplı ikinci bir gövde gibi bir şey, bir yarı ölü, hatta yarı ölümün kendisi, artık yalnızca aşağılık olan ölümün yarısı.”* (s. 135) İçindeki kendisinden bağımsız varlıkla uyum içinde değildir, ancak onsuz olmayacağını da bilir. Bütün eylemlerini yaparak kendisini eylemsizleştirdiğini düşündüğü bu varlık, kendisinin antikahramanlaşmasının sebebidir.

Sıradan insanları da aynı karamsarlıkla gören Fikret, *Piç* romanındaki gibi kendi tercihiyle onlardan ayrı durup, hiçbir eyleme girişmeden pasifleşmiştir. Toplumsal düzene uyacak bir kişiliği olmadığı için her şeyin dışında kalmıştır. Sadece düşünüp, konuşarak ya da konuştuklarını yazarak rahatlamaya çalışır. Ancak diğer antikahramanlar gibi içinden gelen bir kaos da mevcuttur. Parçalanmış bilinci, geçmişle geleceği birer meseleye dönüştürdüğü için onun eylemde bulunarak yaşama dâhil olmasını sağlayacak fırsatı yok ettirir. Kendi ininde düşünerek, kurtuluş ümidini kaybetmiş pasif bir antikahramanlığa mahkûm eder.

Hüseyin Kıran'ın *Resul* romanında da pasif bir antikahramanın yaşama tanıklık ederiz. 2006 yılında yayımlanan romandaki başkarakterinin deliliğe giden yolculuğunda söyledikleri ve yaptıkları ya da yapmadıkları onun pasif bir antikahraman olarak görülmesine olanak sağlar. Romana da adını veren Resul, dil bütünlüğünü kaybetmiş, zaman mevhumunu yitirmiş, kendi içinde tamamen kaybolmuş bir karakterdir. Birçok antikahraman gibi kendini hayvanlara benzeten, hatta delirdikçe hayvanlaştığına gerçekten inanan ve bir köpek gibi hareket etmeye başlayan Resul, normalleşme imkânını kaybetmiş, geri dönüşü olmayan uyumsuzluğuna çözüm üretemeyen bireyin, hiçbir eylemin fayda etmeyeceğini düşünerek pasifleşmesini anlatır. Bu romanda da pasiflik bir zorunluluk değil, tavidir. Dış dünyaya ve içindeki seslere ayak uyduramamaya karşı yapılan bir tercihtir. Resul'ün tercihi çözüme değil, onu yok olmaya götürür.

Resul, babası annesini baltayla vahşice öldürmüş, annesinin son anlarını görmüş bir çocuk olarak yaralı bir bilinçle büyümüştür. Bu olayın etkisiyle büyüyen Resul, romanın anlatıldığı yıllarda, hasta babası, analığı Hafize, duygusal şeyler hissettiği kiracıları Işıl ve Mahir Beyden oluşan bir dünyada, evini bir in gibi görerek yaşar. Daha doğrusu yaşamaya çalışır. Çünkü Resul de diğer antikahramanlar gibi sıradan insanların rahatlıkla uyum sağladıkları düzene dâhil olamaz. Herkesin otomatik olarak yaptıklarını en ağır işler gibi görür. Bundan da romanda yakınır: *“Yaşamak denen şey görüntü okları ses mızrakları patlayan koku paketleri tat yumrukları ve sertçe ve yumuşak ve kesecek gibi ve sıvı ve ılık ve başka bedenlerin uzuvlarına maruz kalmak; en çok el. Hep dokunulabilir, temas edilebilir halde bulunmak. Yaşadığım sürece tüm bunlar olacak. Her şey gelip bedenime saplanacak.”*⁴⁴⁷ Bunlara alışmaya kadar her şeyin değişeceğini, alışması gereken yeni şeylerin çıkacağına inanır. Yenilenen yaşama uyum sağlamaya çalışırken yeniden değişeceğine inanır. Bu yüzden çabası boşa gidecektir. O da yaşama yetişemeyeceğini kabullenir: *“ben yaşama asla yetişemeyeceğim. Varlığım sonsuz bir çabalamaıyla boğuşmaktan ibaret olacak. Durmadan acıyacak. Bütün bunlardan kaçınmam*

⁴⁴⁷ Hüseyin Kıran, *Resul*, 2. bs., Sel Yayıncılık, İstanbul 2017, s. 10.

mümkün olmayacak...” (s. 10) Yaşama yetişemeyeceğini anlayan Resul, tam bir vazgeçiş arzulamaya başlar. Pasifliğin bir tavır olduğunu gösteren bu arzu, hiçbir şeye müdahale etmeden, kimseye dokunmadan yaşamayı kapsar: *“Hiçbir kum zerresini oynatmamış, hiçbir suyu bulandırmamış olmak isterdi. [...] o durumunu korumak için bile, az da olsa sarf etmesi gereken bir enerji vardı. Ondan da kurtulmalıydı. Tam bir vazgeçiş. Buydu gereken. Tamamen dirençsiz, tam olması gerektiği gibi. Neredeyse kum kadar ölü. Neredeyse su kadar kendiyse eşit. Bir şet yapmadan, bir şey beklemeden, me kum ne su, kumla su arası bir varlık.”* (s. 12-13) Bundan sonra başına gelenlere ses etmeyen, dayak yese de karşı çıkmayan, hiçbir haksızlığa dur diyemeyen biri olur. Hatta kendini eyleme geçirecek uzuvlarını kurtulması gereken bir şey olarak düşünür. Bir balık gibi olmanın hayalini kurar: *“balık olmak kullanmak gereken bir elleri olmamak kullanmak gereken bir kolları olmamak kullanmak gereken bir bacakları olmamak üstünde yürümesi gereken, bir ağızdan bir anüse kolayca doymak kolayca kendi olmak”* (s. 30) Aynı şekilde ağaç olmaya da özenir. Ama sonunda bir köpek olduğuna karar verir. Köpek gibi hareket etmeye başlar. Başka bir köpeği ısırır, istediği yerlere “işaret” bırakır. Deliliğinin son haddi olan bu dönemde, pasifleştikçe insanlıktan çıkmıştır. Zaten dâhil olamadığı toplumsal düzene uyum sağlama imkânının kalmadığını böyle davranarak adeta ilan eder.

Resul de diğer antikahramanlar gibi yaralı bilincinin ağırlığını hisseder. Dış dünyaya karşı tam bir pasifleşmeyle çözüm bulmaya çalışsa da zihnindeki seslerle baş edemez. Kafasının içinde keşfettiği lanet, onu intihara sürükleyene kadar rahat durmaz. Diğer antikahramanlar gibi bilincinin asıl sorunun kaynağı olduğunu bilen Resul, bu durumu acıyı aslında bilinci yüzünden hissettiğini söylerken ifade eder: *“Acı: Acı çeken beden değil sanki bu arsız bu her şeye karışan her şeyi karıştıran sanki becerebilirmiş gibi her şeyi anlamaya çalışan bilinç. Gövdeden kurtulmak mümkün, bilinçten kurtulmak değil.”* (s. 13) Bilinçten kurtulmanın imkânsız olduğunu bilen Resul, eğer bunu başarabilseydi acı duymayacağını, bir beden olarak yaşayabileceğine inanır. Yine de kendisini uyumsuzlaştıran zihninden kurtulması gerektiğini sürekli tekrarlar: *“bütün acıları yanında, içinde, özenle ve asla ihmale düşmeden başımdan kurtulmalıyım. Bir başım olmasa...”* (s. 52) Zihnindeki seslerden kurtulamayan Resul,

her sıkıntısının kaynağının yaralı bilinci olduğuna emin olur. Ondan kurtulamadığı için, sorunları da bitmez: *“Meğer hayatın o iğrenç sesi içimdeymiş. Susturmak için onca çaba sarf ettiğim yaşam, meğer bizzat benimle birlikte, kalbimde gömülü yaşıyormuş. Her zamanki gibi budalaca kendinden emin, her zaman haklı olduğuna inanarak ve kaslarla gönenerek, tıpkı bir hayvan, içgüdüleriyle hazır.”* (s. 134-135) İçindeki lanetten kaçamayacağını anlayınca iyice öfkelenen Resul, durumunu kabullenir: *“Artık inandım, kaçabileceğim bir yer yok. Bu dünyada tamamen bana ait bir beden yok, varsa da orada asla tamamen rahat bırakılmayacağım, nefret edilerek ya da daha kötüsü sevilerek.”* (s. 136) Resul bu farkındalıkla, kendisini, sanki cinayet işliyormuş gibi dışarıdan bir gözle anlatarak öldürür. Roman boyunca pasifliği seçtiğini söyleyen ve bunu kararlılıkla uygulayan Resul, zihnindeki seslerden kurtulamayacağını anlayınca tek eylemini intihar ederek gerçekleştirmiş olur.

Ayhan Geçgin’in 2011’de yayımlanan *Son Adım* romanının başkarakteri de pasif bir antikahramandır. Roman, hasta ve yaşlı babaannesiyile birlikte İstanbul’da yaşayan, kendisinin ait hissetmediği bir işte çalışan, ismi Ali İhsan olan ama herkesin Alisan dediği, anne babası ölmüş, tek ağabeyi de Rusya’da çalışan 34 yaşındaki karakterin başından geçenleri anlatır. Alisan’ın önce işten ayrılması, daha sonra hiçbir işe girmeyerek kendini eve kapatması, komşuları Kader’e yakınlık duymaya başlaması, bu sırada ölen babaannesini memleketlerine defnetmek için Doğu’daki köylerine gitmesi, orada yasadışı işler yapan akrabalarıyla birlikte tutuklanıp öldürülmesine kadar geçen sürede yaşadıklarına odaklanılır. Başından bu kadar olay geçerken onun kendi içine dönüp, sessizce olayların akışına benliğini bırakışı, kendisini tükenmiş hissetmesi, hiçbir yere ait görmemesi, hayatta bir amacının olmaması, umutsuzluk ve güçsüzlükten muzdarip olması, her şeyden korkması, herkes için hayal kırıklığı olduğunu düşünmesi, bilinçdışının zorlamalarına boyun eğmesiyle birlikte hiçbir şeyi değiştirecek eylemde bulunmaması ile pasif bir antikahraman portresi çizer.

Alisan, diğer birçok antikahramandan farklı olarak bir isme sahiptir, ancak buna yabancılaşarak diğerleriyle ortak bir noktada durur. İsmiyle kendi arasındaki

ilişkiyi yitirdiğini, birisinin ismiyle seslenmesi hâlinde kendine seslenildiğini anlaması için zaman geçmesi gerektiğini söyler.⁴⁴⁸ İsmi gibi yaşadıklarına da yabancılaşmıştır. Kendi geçmişini anlattıktan sonra bunların sanki kendi başına gelmediğini söyler: *“Eğer öyleyse hikâyenin anlattığı kim'dense, kim değil'i daha çok oluyorsun.”* (s. 19) Bir yandan böyle düşünürken, diğer yandan yaşamının yaşanıp bittiğine inanır: *“başına hiç gelmemesine rağmen yaşamın çoktan bitmiş gibi hissediyorsun. Sanki başka biri -senin bir benzerin, hatta tıpatıp eşin, senden başkası değil şüphesiz, yine de bir başkası- tüm yaşamını senden önce yaşayıp senden önce bitirdi. Sadece şimdiki yaşamını değil, hayal edebileceğin ya da gerçekleşebilecek bütün olası yaşamlarını da tüketip sen daha başlayamadan bitirdi.”* (s. 19) Artık gelecekte de umudu kalmadığını gösteren bu satırlar, onun dünyasını küçültmesine neden olur. Hatta o kadar küçük bir dünyada yaşamaya başlar ki kendisinin de bunun dışında kaldığını hissettiğini dile getirir: *“Dünyam küçüldü, diyorsun kendi kendine, dünyam o kadar küçüldü ki belki ben bile onun dışında kaldım.”* (s. 36) Ancak yeniden dünyasını genişletmek ya da en azından kendisini dâhil etmek için hiçbir girişimde bulunmaz.

Yaşamının bittiğini düşünen Alisan, tükenmişlik hisseder. Ama bundan kurtulmak için gideceği bir yerin olmadığına inanır: *“Gitmek, ama nereye? Gidecek bir yer yok, adım atacak bir yer yok, öyle hissediyorsun ki senin için her yer hiçbir yere dönüşmüş.”* (s. 61) İnsanlarına arasında kendisini huzursuz hissetse de gidecek bir yerinin olduğunu düşünmediği için herhangi bir girişimde bulunmayan Alisan, kötü olduğunu düşündüğü yaşamının hep daha kötüye gideceğine inanır. Onu hiçbir düzelme beklemiyordu: *“Yaşamın: eksik, yarım, tamamlanmamış, böyle hissediyorsun -ama hep eksilecek, hep daha fazla yarım kalacak, her zaman daha da artıyormuşçasına daha da eksilecek, hiç tamamlanmayacak...”* (s. 59) Yaşamını o kadar kötü hisseder ki kendisini fırlatılıp atılmış bir çöpe benzettir. (s. 53) Herkes için hayal kırıklığı olduğuna inanır. En fazla hissettiği duygunun korku olduğunu söyler: *“Belki sana sürekli eşlik eden tek duygun, azalsa bile derinde hiç kesilmeden süren tek duygun bu, bu korku. Geçip gitmiyor, azalsa, gerilere çekilse de derinlerde sürüp*

⁴⁴⁸ Ayhan Geçgin, *Son Adım*, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 15.

gidiyor. Kaynağını bilmediğin, anlayamadığın, soyut bir korku bu.” (s. 62) Diğer antikahramanlarda olduğu gibi korkuya güçsüzlük eşlik eder. Korkusu kadar güçsüzlüğü de daimidir: *“Gücüm yok, hiç gücüm yok, ama içimde yanan bir şey var. Güç vermek için değil, beni çökertmek için yanan bir şey var.”* (s. 68) Korkusu ve güçsüzlüğü de onun pasifleşmesinin en güçlü dayanaklarıdır. Ayrıca kendisini hiçbir yere ait hissetmemesi ve yaşama amacının olmadığını düşünmesi de onun antikahramanlaşmasını mümkün kılmıştır. Alisan, *“hiçbir şeyi yeterince değerli bulmadım, hiçbir şeye gönülden katılmadım, hiçbir şey istemiyordum, benim için ha o, ha bu fark etmezmiş gibi davrandım. Yaşamım böyle geçti. Hâlâ da öyle, ama artık bir şey falan beklediğim için değil, sadece buna alıştığım için, alışkanlıktan”* derken kendisini adayacağı şeyin eksikliğini onu eylemden uzaklaştırdığını belirtmiş olur. (s. 170) Alisan için hiçbir şey fark etmediğinden değiştirmeye çalışmamıştır.

Alisan, neden bu halde olduğuna anlam veremese de artık kurtuluş umudunun olmadığını belirtir. Kendisini sorgularken söyledikleri, onun umutsuzluğunun da göstergesidir:

“Niçin böyleyim, diye soruyorsun. neyi göremedim? Yapamadığım, beceremediğim şey ne? Böyle birine nasıl dönüştüm? Bir kötürümlük, ama kötürümlük dediğinin gerçekte ne olduğunu dahi bilmiyorsun. Bir yıkım duygusu doluyor içine. İçinde bir şeyin bozulmuş olduğunu duyuyorsun. Bozulmuş? Nasıl bozulmuş? Bir arabanın, motorun ya da bir aletin bozulması gibi mi? Yoksa bir etin bozulması gibi mi? Bozulan yer neresi?”

Bunu nasıl onaracağını bilmiyorsun. Onarılabilir mi? Yoksa bu noktayı geçtin mi? Sana öyleymiş gibi geliyor: içinde bir şey onarılmayacak biçimde bozuldu.” (s. 62)

Kendisinin düzeleceğinden umudu olmayan Alisan, durumunu parçalanacak bir cama benzetir: *“Bir cam gibi hissediyorsun. Gergin, gerilmiş - az sonra çatlayıp*

dağılacaksın. Ama daha olmadı bu, belki hiç olmayacak. B onunla birlikte parçalanmak üzere olan bu camın ince, kaygan yüzeyinde, bu hiçbir şeye sahip olmayan, hiçbir şeyi tutamayan yüzeyin boş derinliksizliğinde sanki çoktan un ufak olmuşsun - zaten çatlamış, parçalanmış, binlerce kırığa bölünmüşsün.”(s. 62) Böylece diğer antikahramanlar gibi o da durumunun farkındadır. Umutsuzluk hâli de onun pasifleşmesine sebep olmuştur. Eğer hiçbir şey değişmeyecekse, değiştirmek için eyleme geçmeye gerek yoktur, diye düşünür.

Alisan'ın hiçbir şey yapmaması, bir tavidir. Diğer pasif antikahramanlar gibi yaşamlarını yoluna sokup kendisini eyleme geçirecek adımı atmadan yaşamıştır: *“Başka bir yaşam olanağını hiçbir zaman düşünmedim, gerçekleşir gibi olduğunda ise gerekli adımı, o son adımı atmadım. Aksine kaçtım bundan. Hiçbir şeye gereksinimim yok dedim. Ama gelmesi gerekenin gelip önüme serileceğine de inandım. Belki talihime anlamsızca, körü körüne inandım.”* (s. 38) Talihinin yaşamı değiştireceğini beklerken belirlediği yol ise göze batmadan yaşamaktır: *“Genelde yapılması gerekli işleri eksiksiz yapmaya özen gösteriyor, geri kalan her şeye kayıtsız durmaya çalışıyorsun. Olabildiğince göze batmamaya, geri durmaya çalışıyorsun. Bulduğun yöntem bu (belki uzun süredir yaşama yöntemin bu).”* (s. 23). Köşesine çekilip zamanın geçmesini beklemekten başka bir şey yapmaması, onun göze batmamaya çalışmasının göstergesidir.

Diğer antikahramanlar gibi Alisan da bilicindeki seslerden rahatsızdır. O da zihnindeki laneti keşfetmiştir. Çok ağır hissettiği kafasının içinde, hareket kabiliyetini kısıtlayan bir sis varmış gibi gelir: *“kafanda hiçbirini bir ucundan tutamadığın belirsiz parçaların bir yığını, bir yamalı bohça karmaşası sürekli dönüp duruyor. Düşünemiyorsun açık. Kafanın içinde bir sis var, kafan bu sisin içine gömülmüş, bu sisçe sarılmış.”* (s. 26) Zihninde kendisini düşündürmeyen sesin belki de asıl düşünme olduğunu sorgulayan Alisan, zihnindeki sesi anlamlandırmakta zorlanmaktadır: *“Düşüncelerinin saldıran, basan, huzursuz eden, ağırlaştırıcı akışlarının altında bir başka akışı, sessizce, içten içe akan, kırılmalı bir akışı duyuyorsun, onun belli belirsiz bir çığıltı ya mırıldaıyla geçişini zayıfça da olsa işitebiliyorsun. Yoksa düşünmek asıl*

bu mu? Bu kırılğan, incelikli ses mi?” (s. 102-103) Dış dünya gibi içindeki sesle de mücadele etmeyi denemeyen Alisan, ona karşı da pasif kalır.

Romanın sonunda aslında hiçbir ilgisi olmadığı yasadışı işlerden dolayı askerler tarafından yakalanıp işkence edilen daha sonra da öldürülen Alisan, içine düştüğü bu durumu da değiştirecek bir girişimde bulunmaz. Çünkü o işkence altındayken çektiği fiziksel acıyı, aslında bütün yaşamında hissettiğine benzetir. İçinde olduğu duruma hiç yabancılık çekmemesini zaten hayatının bir işkence olmasına bağlar. Onun için yaşam *“bir duvar ya da daha iyisi bir çukurdu. Oraya girdim, çömelip başımı dizlerime yatırdım, ellerimle kulaklarımı tıkadım. Geçsin diye -neyse o, geçsin diye-bekleyip durdum.”* (s. 244) Beklemekten başka hiçbir şey yapmadığı bu hayat, yine ölümü beklediği işkence odasında sona yaklaşmış, herhangi bir adım atmadan, içinde bulunduğu hiçbir koşulu değiştirmeye girişmeden, kafasına sıkılan bir kurşunla son bulmuştur.

Ahmet Coşkun’un 2014 yılında yayımlanan *Acuka* romanının “kambur, çelimsiz ve sırtı eğri bir cüce” olan başkarakteri de pasif bir antikahramandır. Hiç tanımadığı babası ile erken yaşta ölen ve kendisiyle hiç konuşmayan annesinin özlemine hisseden, sevgisiz büyümüş, sonra kendisi 47 kilo iken 107 kilo olan ve yüzüne bile bakmayan bir kadınla evlenmiş, hiç arkadaşı olmayan, sürekli kendisiyle konuşan bir baca temizleyicisinin bunalımlarının anlatıldığı roman, ilgisizliğin de pasifleşmeye yol açtığını gösterir. Kimsenin kendisiyle ilgilenmemesinin eksikliğini yaşayan karakter, sürekli ilgi gördüğü hayaller kurar. Ancak kendisini değiştirip, sıradan insanların arasına karışarak dost edinmeye çalışmaz. Sadece sürekli kendisiyle konuşup, insanlardan kaçarak mutlu bir dünyanın hayalini kurar.

Kamburu ve sırtı eğriliğiyle fiziksel olarak diğerlerinden farklı olan başkarakter, ismiyle değil, “baca temizleyicisi” olarak işiyle anılır. İsmi olmaması onu diğerlerine yaklaştırırken, sadece ruhsal olarak değil, fiziksel olarak da insanlardan ayrı olması, onun kendi içine daha da gömülmesine sebep olmuştur.

Yaşamı, ileriye doğru değil, aşağı-yukarı doğru olduğuna inanan karakter, bu yönüyle uyumsuz Sisyphos'a benzer: *“Hayat yolum öne değil, şimdilik bir yukarı, bir aşağı... Kafamın içinde başlayan bir düş gibi yol aldıkça hep yukarıya, hep tepeme doğru ilerliyorum. Devamlı inip çıkıyorum. Bakalım bu serüven nereye kadar gider. Bu gidişle bir gün nefesim de tükenir. Hayat çatlağının bir yerinde sıkışıp kalırım.”*⁴⁴⁹ Sürekli aynı devinim içinde, hayatın akışına müdahale etmeden yaşar.

Romanın antikahramanı, diğer antikahramanlar gibi zihnindeki seslerden muzdariptir. Ancak onun sıkıntısı bu seslere inanıp, sadece zihninden geçen hayallerle idare ederek hayata katılamamasından kaynaklanır. Her şeyi zihninde yaşar. Bu durumdan rahatsızdır. Kendisine seslenerek rahatsızlığını ve içindeki durumun farkında olduğunu ifade eder: *“Aklına gelen saçmalıkları muhteşem bularak, onlara kanmak ve hemencecik peşinden gitmek zorunda değilsin! Kafanın içi yerine gözlerini sonuna kadar aç da bir kez olsun etrafta olup bitene bak!”* (s. 10) İçindeki sesi keserek işine gücüne bakmasını kendisine telkin eden karakter, bunda bir türlü başarılı olamaz. Sürekli kendisiyle konuşan ama bundan ötürü deli gibi görünmekten korkan, yine de kendisine hâkim olamayan birine dönüşmekten kurtulamaz. İsteddiği tek şey, bundan kurtulmaktır: *“Keşke kendimi kontrol edebilsem de farkında olmadan suratıma yerleşen istemsiz tebessüm ve mırıldayan dudaklarıma ait mimikler yüzümde hiç görünmese. Zira sırf bu yüzden çaresiz, yalnız ya da sadece deli olduğum düşünülün istemem. Çünkü haddinden fazla gururlu biriyim. Ne yapacağım belli olmaz sonra. Sonradan olacakları önceden ben bile tahmin edemem.”* (s. 12) Antikahraman, zihninde yaşamaktan kurtulamadıkça bunaltısı artar. Beynini sanki çiğnedikçe büyüyen, bir türlü yutamadığı bir lokmaya benzetir: *“Dişlerinin arasına alıp, hırsla, yorulmaksızın sürekli çiğnemek istediğim bizatihi beynim belki de. Sanırım düşünüp dururken yaptığım tam böyle bir şey. Dişlerimi sıkıp çiğnedikçe düşünce lokmam kara araba lastiği gibi köpürdükçe köpürüyor. Lokma ağızda büyüyor. Çenemin kaslarını yoruyor, sonunda bunaltı hissi yaratıyor. Başka düşüncelere dalmama rağmen içten içe çektiğim acıyı hissetmekten kurtulamıyorum. Bunalıyorum.”* (s. 139) Bunaldıkça

⁴⁴⁹ Ahmet Coşkun, *Acuka*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 20.

düşünmemeye çalışır. Düşünmesinin tehlikeli olmaya başladığını belirtir: *Meraklanıp herhangi bir şeyi kafamdan geçirmekten korkuyorum! Düşünmekten vazgeçebilsem artık! Kendime çok tehlikeli gelmeye başladım!* (s. 193) Düşünmeyi kesmemesi, sürekli zihnindeki sesler ve hayallerle meşgul olması onun diğer antikahramanlar gibi çözümsüz bir lanetle mücadele ettiğini gösterir.

İçine kapanıp, düşüncelerinde yaşadıkça diğer insanlardan tamamen kopan karakter, diğer antikahramanlar gibi yalnızlığa hapsolür. *“İnsan kimsesizlik eziyeti yaşamamalı, hatta bir çaresini bulup, başkasıyla bir arada mutlaka bulunmalı.”* şeklinde düşünse de bunu beceremez, bu yüzden yalnızlığı derinden hisseder. (s. 10) İnsanın istediğinde yalnız kalmasının gerektiğine inansa da bunun bütün hayata yayılmasını eziyet olarak algılar. Etrafında konuşacağı kimsenin olmaması, ilgi göstererek insanlardan da mahrum olduğu anlamına gelir. Kendisine ilgi gösteren kimsenin olmaması, hatta insanların onu fark etmemesi, içinde derin yaralar açar. Bedeninden duyduğu memnuniyetsizliğe, insanların ilgisizliği de eklenince, ruhsal çöküntüsü artar. Diğer antikahramanlar gibi kendisini hayvanlara benzetir. Sümüklüböcek gibi evi sırtında yavaşça hareket ettiğinden yakınır. Hatta baca temizlerken kirlenen bedenini hem vücudundan duyduğu utanma hem de kimsenin onu fark etmemesinden dolayı temizlemediğini söyler:

“Altındaki çirkin beden gözükmegin diye üzerime bulaşan kiri pası, isi, yağı, tozu temizlemeye korkuyor olabilir miyim? Kamburunu, kısa boyunu, cılız bedenini, sırtındaki eğriliği saklamaya çalışan bir soysuz olabilir miyim? Üzerindeki boyalı kısmı sıyrılıp yıpranmış ayakkabının altındaki gibi bir adi deriyle yüz yüze gelmek korkutucu olabilir. Bu hayattaki varlığım, kıymetim nasılsa dikkati çekmiyor. Hatta tamamen soyunup, çırılçıplak dolaşmam bile ilgi çekmeyebilir. Bu yüzden de üzerime bulaşan her nevi kalıntının orada katmanlaşıp kalınlaşarak beni içinde yeşil bir fosil gibi gizlememesi için gereksiz bir çabaya girişmeme de gerek yok.” (s. 50)

Fiziksel eksikliği ve kimsesizliğinden dolayı varlığından utanan karakter, kendini aşağılamaya başlar. Baca temizleyicisi değil de baca kiri olduğunu söyler: “*Bu dünyadan beni ne alıp götürebilir ki! İçine sıkıştığım bu hayat çatlağından ne söküp çıkarabilir ki! Yağlı, isli, kurumlu bir baca kiriyim ben! Havaya yayılıp, etrafa çöken, nemlenip, kurudukça ve ısınıp, soğudukça incecik yarığına daha da yapışıp kalan siyah bir dolgu malzemesiyim nihayetinde.*” (s. 149) Kendisini bu şekilde sürekli aşağılayan antikahraman, eziklik hissiyle birlikte iyice içine kapanır.

Kendinden utanması, daha da fazla içine kapanmasına, insanlardan daha fazla uzaklaşıp yalnızlaşmasına sebep olmuştur. Eksiklik hissi yüzünden yolda yere bakarak yürüyen, eksikliklerini yine kendi başına halletmeye çalışan birine dönüşmüştür. Bunun da farkında olduğunu kendisiyle konuşurken gösterir: “*Sırtımdakiler yüzünden yalnızca yere bakmaya mecbur kaldım. Sokağa döşenmiş taşları incelerken kafamı onlarla meşgul ettim. Kendimi etraftan gizleyebildim. Üşüyerek, ürpererek, çoğu kere de delirecek düzeyde düşleyerek kimseye muhtaç olmadan yürüyerek, yetersizliklerimin hepsini kendi başıma hallettim.*” (s. 58) Ancak artık bununla tek başına baş edememeye başlar. Zihnine hapsolmuş kişiliğini, her gün önünden geçtiği apartmanda, ölen sevgilisinin yatalak çocuğuna bakan bir kadına uzaktan âşık olarak tamir etmeye girişir. Ancak bu aşkı için herhangi bir eylemde bulunmaz. Hissetmediği anne sevgisini ve kimsesiz kalışının yarattığı bunaltıyı onunla sadece “zihninde” yaşadığı aşkla gidermeye çalışır. Hep hissettiği eksiklik ve yarım kalmışlık duygularını, onunla tamamlamaya girişir. Fakat onunla konuşmak için bir eylemde bulunmaz. Zihninde onun da kendisine âşık olduğunu kurarak, bunun kendi hayal ürünü olduğunu bilerek ama diğer yandan buna inanarak eksikliğini ve yalnızlığını telafi etmeye çabalar.

Fiziksel eksikliği, kimsesizliği ve zihnindeki seslerden dolayı hayat ona bir bunaltıdan başka bir şey ifade etmez. Fakat kaçacak bir yeri olmadığını düşünür: “*Bıktım bu hayattan, ölsem de kurtulsam artık. Sıkıştım kaldım. Kaçacak yer yok ki.*” (s. 80) Bir kuytuya çekilip yok olmak ister: “*Bıktım bu savaşımlardan, çekilip bir kuytuya orada dinleneceğim. Soğuyarak çürüyüp yok olmak istiyorum.*” (s. 81-82) Bunaltısı ve

yaşama sıkışıp kaldığını hissetmesi, diğer özellikleriyle birleşince onu tam bir eylemsizliğe iter. Hiçbir şeye müdahale etmek ya da değiştirmek için harekete geçmez. Sadece zihninde kurduğu ya da kendisinin anladığı tepkiler verir. Dışarıdan ise tam bir pasiftir. Mesela her gün yürüdüğü yolda bulunan bir çınar ağacını yanlış budadığına inandığı işçilere tepki göstermek isteyince, tek yaptığı onlara selam vermemek olur: *“Bin sefer gidip çınarı budayanlarla konuşayım dediysem de bir türlü olmadı. Tek yapabildiğim her budamadan sonra onların yüzüne bakmak ama selam vermemektir. Budamanın gerektiğini ancak usulünce olmadığını anlatamadım.”* (s. 33) Buna benzer birçok olay karşısında eyleme geçemeyen antikahraman, kendi durumunun da bilincindedir: *“Ömrüm onun bunun arkasından bakıp yutkunmakla geçti desem yalan olmaz. Zaten cesaretlenerek onun arkasından peş peşe bağırabilmem için bu hayatta daha çok yol almam gerektiği ortada.”* (s. 41) Fiziksel ve ruhsal eksiklikleri, onun kendisini “edilgen bir kir” olarak ifade etmesine, zihnindeki sesler de “düşünüp durmaktan, hayal kurmaktan tek adım bile atamamasına” sebep olmuştur. (s. 157-158) Yine de dert yandığı durumlara karşı bir adım atmayı tercih etmemesi, onu pasif antikahramanlar arasında saymamıza sebep olur.

Ayhan Geçgin’in 2015 yılında yayımlanan *Uzun Yürüyüş* romanının kendisini yok etmeyi arzulayan karakteri de pasif bir antikahramandır. Roman, hiçliğe ulaşmak için çıktığı ve bir başına kadar sürdürdüğü uzun yürüyüşü boyunca bu kararının sebeplerini ve değiştirmek için eyleme geçmemesini anlatır. İsmi bilmediğimiz, sorulduğunda rastgele isimler söyleyen başkarakterin insanların içinde olmanın bıkkınlığının, neden başkalarına ihtiyaç duyduğumuzu anlamamasının, varoluşun acısıyla mücadelesinin, onu nasıl eylemsizleştirdiğine şahit oluruz.

Diğer birçok antikahraman gibi isimsiz olan başkarakter, kendisini yaşama hapsolmuş hisseder. Annesiyle oturduğu giriş katındaki evlerini bir hapisane gibi görür. Birçok işte çalışıp tutunamadığı, süpermarkette balık reyonunda çalıştığı son işinden birikmiş maaşını alamadığı ama almak için de gerekli girişimlerde bulunmadığı, gün boyu bir parkta gezdiği hayatı, onu iyice bunaltmaktadır. Uzun bir yürüyüşe çıkarak bu hayatını yok etmek istemesi de hapsolmuş hissetmesinden

kaynaklıdır. Antikahraman bu durumu “hicretim başlıyor” diyerek anlatır: “*yıllarımı geçirdiğim bu evde hapistim. Gerçek bu, beni bir oda, yemek, öteki günlük gereksinimler karşılığı burada tutmayı başardılar.*”⁴⁵⁰ Kimin ya da neyin kendisini hapsettiğini bilemese de hapsediğine emindir. Hapis gibi gördüğü hayatında, “*doğru dürüst yaptığı tek şey, yakındaki parka gitmek, parkta dolanıp durmak, çemberler çizmekti. Ama bıkmıştı artık çemberler çizmekten, dönen, geri gelip duran şeylerden.*” (s. 12) Aslında bulunduğu yere ait olmadığını düşünür. “Hiçbir zaman evim demediği” eviyle birlikte yaşadığı kent olan İstanbul’a da kendisini ait hissetmez. Kentte yürümeye başlayınca etrafındaki kalabalığı tanıyamaz: “*Bu kentte doğup büyümüş olmasına rağmen ne bu kenti tanıdığını hissediyordu, ne içinde yaşayanlarını. [...]* İçinden bazen birini çevirip burası neresi, hangi kent diye sorası geliyordu, tüm bu insanlar kim?” (s. 27) Bu yüzden yabancılaştığı kentten de kaçmak ister.

Yaşadığı hayatı ve kenti terk etmek isteyen antikahramanın bırakmak istediği bir şey daha vardır: İnsan ilişkileri. Zaten kendisini dışında hissettiği toplumsal düzenin dişlileri olan insanlara muhtaç olmadan, sırf kendi başına yaşamak ister. İnsanlardan gelen yardımlar bile onu tiksindirir. Uzun yürüyüşünde aç kalıp halsiz düştüğünde insanların kendisine yardımcı olmasından öğrenir. Kendisine verilen yemekleri yememeye çalışır. İnsan seslerinin bile kendisine acı vermesinden yakınır. Bunaldığı düzenden kurtulmak için yok olma hakkının insanlara tanınmasını ister. Bu mümkün olmadığı için uzun yürüyüşünün sonunda kimseyle irtibata geçmek zorunda olmadığı bir dağ başını kendisine mesken tutar.

İsimsiz antikahramanın hayatından memnun olmayıp uzun bir yürüyüşe çıkmak istemesi ve bunu eyleme geçirmesi, onun pasif biri olmasını sekteye uğrattırmış gibi algılanabilir. Ancak onun harekete geçmesi, bir gidiş değil sürükleniştir. Pasifleşmek istese de, bunu sağlayabilmek için bu yürüyüşü gerçekleştirmek zorundadır. Bunu da açıkça ifade eder: “*Zayıflık, güçsüzlük, durumum bu benim. Kimildamamak, hiçbir şey yapmamak isterken, hatta bunu bile istemezken*

⁴⁵⁰ Ayhan Geçgin, *Uzun Yürüyüş*, 3. bs., Metis Yayınları, İstanbul 2017, s. 12.

hareket etmek zorundayım.” (s. 22) Eylemsizlik arzusunu yerine getirebilmek için bu sürüklenişe ses çıkaramaz. İradesiyle değil, karşı çıkacak iradesi olmadığı için buna mecbur kalır: *“Benimki sürükleniş, dedi kendi kendine, başka bir şey değil. Bir iradem varmış, bir şeyi yapmaya kararlıymışım gibi konuşup duruyorum, oysa hiç gücüm yok, burada, sanki denizin üzerindeki toprak parçası, bir adaymış gibi ağır ağır kayan toprağın üstünde sürükleniyorum.”* (s. 23) Zaten takip ettiği bir rota ya da yolculuk planı yoktur. Günlerce kentte kaldıktan sonra, dümdüz ilerler. Nereye gittiği belirsizdir. Amacı, hiçliğe ulaşmaktır.

Romanın başkarakteri, zihnindeki seslerden bunalan diğer antikahramanlarla benzer bir lanete sahiptir. Rüyasında “ikinci kafa” dediği bu laneti, fiziksel olarak varmış gibi görür: *“Kafasının ağırlığı iki katına çıkmıştı, sanki iki kafa taşıyordu. Bu ikinci, istese de kesip atamayacağı görünmez kafası ilkinden çok daha ağırdı, bir gülle gibi ağırdı, sanki elleriyle onu hep desteklemesi, taşınması gerekiyordu.”* (s. 23) Rüyasında hissettiği bu ağırlıktan kurtulmak için düşünmeyi bırakmanın bir yolunu bulması gerektiğine inanır: *“Düşüncelerimin içinde kayboluyorum, dedi, düşündükçe her şeyi birbirine karıştırıyorum. Belki yapmam gereken artık düşüncelerle oyalanmayı bırakmak, düşünmemi durdurmanın bir yolunu bulmak.”* (s. 48) Kafasının içinde ilgili ilgisiz bir sürü konuşmanın sürekli sürdüğünü söyleyen antikahraman, bunların farkındadır, ama onları kimin oraya koyduğunu bilmez: *“herhalde bir yığın düşünce taşıyordu kafasında, kafasına ne zaman girdiklerini, doluştuklarını, kime ait olduklarını bilmiyordu ama kesinlikle ona ait değillerdi.”* (s. 77-78) Uzun yürüyüşünü bir dağ başında tamamlayınca onların da teker teker yok olacağını düşünür. Bu yüzden sürüklendiği bu yolculuk, onu sadece fiziksel olarak değil, zihnen de eylemsizliğe taşıyacaktı.

Çıktığı yürüyüşte en sonunda Doğu’da bir dağ başındaki mağaraya sığınan isimsiz antikahraman, burada da yalnız kalamaz. Önce Suriye’den dedesiyle gelen ama çetin yolculukta yalnız kalan bir kız çocuğu, sonra operasyondaki askerler, askerlerden kaçanlarla dağ başındaki mağarasını paylaşmak zorunda kalır. İnsan ilişkilerinden bir türlü kurtulamayan antikahraman, kendisini sorgulamaya başlar: *“gelişigüzel bir hayat*

oldu benimki, nasıl yaşayacağımı hiç bilemedim. [...] Yaşamım dediğim şey ise neye göre yaşadı, bilmiyorum. Bir yaşam eğer hâlâ bende sürüyorsa, bu yaşamı da nasıl yaşıyorum, bilmiyorum.” (s. 126) Sahip olamadığı yaşamında vardığı yer de onu memnun etmemiştir. Uzun yürüyüşünün ardından sığındığı mağarada yeni bir yaşama değil, sönüşe kavuşmuştur: *“Bu değişmek değildi, başka bir hayat da değildi, bu daha çok sönüp gitmeye benziyordu. [...] Belki artık onu çevresini saran bu çıplak, çorak varlıklar gibi bir varlık olarak kabul etmeliydi, onun varlığı değil, birinin varlığı değil, artık kimsenin varlığı değil, kimsesiz, adsız, arta kalmış bir şey. Belki bu artık yalnız insanlarınkinden değil bütün yaşamlardan dışlanmak, bütün büttüne dışarıya atılmaktı.”* (s. 127) Artık eyleme geçeceği hiçbir şey kalmamıştır. Sürüklendiği bu yerde de, kurtulamadığı insan ilişkilerine katlanmaktan başka yapacak bir şeyi yoktur. Tam bir eylemsizliğe ulaşmak için çıktığı yürüyüş, yine başladığı yerde, insanların iletişime geçme tehdidi altında sonlanmıştır.

Yaşamından duyduğu bunalıyla çıktığı yolculukta sığınacak hiçbir yer olmadığını keşfederek pasifleşen isimsiz antikahraman, kendisine bir yön bulamamasının, çözümsüz kalmasının şaşkınlığını yaşar. Sürüklenişi de fayda etmemiştir. Bu şaşkınlığı kendisini sorgulayarak dile getirir:

“Bu engin gök altında herkes için bir yer yok mu? Benim için bir yer yok mu? Bir zamanlar galiba bir amacım vardı, bir yere doğru gittiğimi sanıyordum. Ama artık yaşamımın yönünü yitirdim. Ne nereden geldiğimi, ne nereye gittiğimi biliyorum.

Peki ama yaşamının bir yönü hiç olmuş muydu? Yine de düşününce tuhaftı, insan, milyonlarca yıldır her gece yıldızların yerlerini aldığı bu gökyüzünün altında yönünü nasıl şaşırılmış hissedirdi?” (s. 110)

İsimsiz antikahraman, yönünü şaşırmasına hayret etse de bunun çözümünü bulamamıştır. Modernitenin kurumsallaşmasının üzerinden onca yıl geçmiş olmasına rağmen hâlâ yönünü şaşırmanın olmasını tuhaf karşılasa da, bunu değiştirecek bir

gücü ya da yol haritası yoktur. Zihnindeki sesler ve sıkışıp kaldığı hayatı yeniden kuracağı bir yer bulmak imkânsızdır. Ait hissedebileceği bir ülküsü ya da aşkı bulamamıştır. Hatta bunları aramamıştır. Sürüklenmekten başka hiçbir eyleme geçmemiş, hayat karşısında pasif kalmayı tercih etmiştir. İnsanların arasına dâhil olmaya hiç çalışmamış, hep dışarıklı durmuştur. Sonunda da hiçliğin ortasında, nerede olduğunu ve neden orada olduğunu bilmeden, ama amacına da ulaşmış hissetmeden kalakalmıştır.

Sonuç itibariyle pasif antikahramanlar, modern toplumun bütün dayatmalarına temel yaşam fonksiyonlarını bile tehlikeye atacak kadar eylemsizleşerek direnirler. Yaşamı bir acı olarak gören antikahramanlar, delirene kadar kendilerinden vazgeçerler. Böylece alışamadıkları dünyanın kendilerinden faydalanmasına fırsat vermeyerek ondan intikam almış olurlar.

SONUÇ

Kahramanın sonsuz yolculuğunun ilk örnekleri mitlerdeki olağanüstü özelliklere sahip kahramanlardır. Doğaüstü güçlerle mücadele edip, onları alt ederek toplumlarını refaha kavuşturan kahramanlar, birer rol model olarak anlatıların merkezine yerleşmiştir. Mitlerden sonra epiklerde de olağanüstü güçlerden destek alan kahramanlar, önceliklere göre daha insanlaşarak eylemde bulunmuş, kahraman olmak için belirli aşamalardan geçmiş ve baştan belli olan zaferlerini nerdeyse hiçbir bireysel çıkar gözetmeden gerçekleştirmişlerdir. Türk edebiyatında da önce alp tipi, daha sonra alperen tipiyle, Batı'dakine benzer bir kahramanlık tasavvuru ortaya çıkmıştır. Yiğit ve mağrur bir kahraman olan alp, epik dönemde hâkim kahraman belirmiştir. Epik dönemden sonra ortaya çıkan trajedilerle olağanüstülüğü silinen, romanslarla daha fazla bireysel çıkarlarına odaklanan kahraman, ilk romanlarda daha kişisel meselelerle uğraşmış, baştan kazanan olarak kurgulanmamaya başlanmıştır.

Modernitenin anlatısı olan romanlar, modernleşmeyle birlikte değiştikçe kahraman algısı da değişmiştir. Antikahramanın öncülü sayılabilecek kahraman modelleri önce Batı'da; sonra biraz değişerek de olsa Batı-dışı modernleşme yaşayan toplumlarda görülmeye başlanmıştır. Pikaresk, romantik, trajik, byronik, bohem ya da burjuva kahraman gibi hem modernite öncesi kahramanların hem de antikahramanların özelliklerini bünyesinde taşıyan geçiş dönemi kahramanları ortaya çıkmıştır. Modernite iyice yerleşip, bir imkândan girdaba dönüşünce ise antikahramanlar anlatıların odağına yerleşmiştir.

Modernite, Batı'da Rönesans, Reform, Aydınlanma, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi gibi kırılmalarla birlikte bütün dünyayı etkisi altına alan bir başkalaşımdır. Batı'da dinin ve kilisenin etkisini kırarak sekülerleşmeyi, daha sonra insan aklını tek karar verici olarak işaretleyen görüşler, modernitenin temelini atmıştır. Bireyselleşme, özgürleşme, kendi kararını verebilme vb. adımlar, akla verilen eşsiz değer sayesinde gerçekleşmiştir. Bireyin tek karar mercii olduğu, bu yüzden de her adımından sorumlu tutulduğu seküler düzen modernitenin taşıyıcısı olmuştur. Fransız

İhtilali ile demokrasinin ön plana çıkması, seküler düzenin zirve noktasıdır. Ancak çöküş de burada başlar. Alınan sert önlemler, dinin yerini tahakküm edici devlet mekanizmalarının alması, Sanayi Devrimi ile kapitalist ekonominin bütün dünyayı etkisi altına alması gibi gelişmeler, modernitenin içinden çıkılmaz bir girdaba dönüşmesine sebep olmuştur. Tüm dünyayı etkisi altına alan bu sürece, uzun yıllar süren savaş, rekabet ve hız talebi, teknolojik gelişmeler ve yaşam düzeninin baştan aşağı değişmesi de eklenince modernite hem istenilen hem de durdurulamayan bir güce dönüşmüştür. Antikahraman da modernitenin tüm yaşamı başkalaştırması ile birlikte ortaya çıkmıştır. Özellikle modernitenin yeni sınıf, yeni insan tipi, yeni yaşam alanı ve yeni ruh hâli, antikahramanın görünür olmasını mümkün kılmıştır.

Modernitenin yarattığı kırılma öncelikle burjuvazinin doğuşunu sağlamıştır. Çalışmak ve konforlu bir hayat yaşamak için üretmeye odaklanan bu sınıf, aristokrasinin yaşam standartlarını işçi sınıfının çalışma süreleriyle birleştirerek orta sınıfı temsil etmektedir. Gündelik yaşamı bölümlere ayırarak bütün yaşam şeklini değiştirmeyi hedefleyen bu sınıf, modernitenin garantörü olmuştur. Hem ondan en fazla etkilenen hem de ona en çok sahip çıkan sınıf olarak modernitenin korucuları olmuşlardır. Ancak ilk kuşak burjuvaziden sonra kendilerine en ciddi karşıt görüş de yine kendi içlerinden çıkmıştır. Modernitenin en sert eleştirileri burjuvazinin imkânlarını reddeden ama bu sınıfın konforuyla büyüyen çocuklar yapmıştır. Antikahramanlar da genellikle, bu sınıftan yazarların eserlerinde, yine bu sınıfın açmazlarını temsil eden karakterlerle ortaya konmuştur.

Modernitenin sekülerlikle birlikte akli ve bireyselliği ön plana çıkarması, modern bireyin görünür olmasına imkân tanımıştır. Özgürleşme, kendini yönetme ve karar verebilme hakkına sahip olma gibi bireyselliğin en önemli özellikleri modernite sayesinde kazanılmıştır. Ancak bireye atfedilen değer ve sorumluluğu bir arada yaşayan yeni insan, moderniteyle başa çıkamaz hâle gelinceye kadar bu girdabın içerisinde savrulmuştur. Modernitenin çıkmaza girmesiyle sarsılan yeni insan tipi, var olmasını sağlayan moderniteye ve onun vaat ettiklerinin felakete dönüşmesine şahitlik etmiştir. Moderniteyle kurulan modern devletlerin tahakkümü, modern ekonomik

düzenin bütün değer ilişkilerini alt üst etmesi, yeni yaşam alanlarının insanlar arasında yarattığı mesafe değişimi gibi sebepler, yeni insan tipinin kendisi de dâhil olmak üzere her şeye yabancılaşmasına, modernite karşısında tutunamamasına yol açmıştır. Antikahraman da bu yeni insan tipinin anlatıya yansımasıdır.

Modernitenin bir diğer sonucu olan modern kentler de antikahramanın oluşmasına zemin hazırlamıştır. Önce Paris'te inşa edilen, daha sonra Batılılaşan bütün toplumlarda tatbik edilen yeni kentler, geniş bulvarları, büyük sokakları ve yeni ulaşım araçlarıyla yaşam alanlarını bütünüyle değiştirmiştir. Görme-görülme biçimleri ve mesafe algısını yeniden düzenleyen modern kentler, gündelik yaşamın da belirleyicisi olmuştur.

Kentlerde yaşayan yeni insan tipinin ruh hâli de moderniteyle değişmiştir. Bilinç ve bilinçdışının keşfi, insanın iç dünyasını anlamlandırmamıza imkân sağlayan ve ruhsal hastalıkları tedavi etmeyi amaçlayan keşifler, modernitenin tahakkümü altında birer lanete dönüşmüştür. Bireyin içinden çıkamadığı sorunlar bireysel ve kolektif bilinçdışından bilincini rahatsız etmeye başlamıştır. Antikahramanların hepsinin muzdarip olduğu bu durum onların içlerindeki seslerle uğraşmaktan dış dünyaya uyum sağlamaya imkân bulamamasına sebep olmuştur. Modernitenin yeni ruh hâli, insanın kendisine de yabancılaşmasına yol açmıştır.

Yukarıda sayılan modernitenin sonuçları modern anlatılarda antikahramanın ortaya konmasına sebep olmuştur. Modern öncesi kahramanın temsil edemeyeceği dönüşümler yaşayan bu çağda, antikahramanlar, modern sıkıntıları anlatmak için kullanılmıştır. Modernitenin çıkmazlarına dâhil olmayarak direnen, eyleme geçecek gücü olmayan, hıza ve değişime ayak uyduramayan antikahramanlar modernitenin kurumsallaşmasıyla anlatıların ana kahramanlarına dönüşmüştür. Antikahramanlar, modernite algısı değiştikçe farklılaşmış ve iki grupta toplanabilecek özellikler göstermiştir.

Birinci kuşak antikahramanlar, eylemsizlikleriyle ön plana çıkarlar. Harekete geçmeyi ön koşul kabul eden moderniteye karşı edilgenleşerek başkaldırırlar. İçlerindeki seslerle ve etraflarındaki insanlarla uğraşan antikahramanlar, korkak, sinmiş, bunaltılı, verili koşulları reddeden, uyumsuz, kaybeden, hayata tutunamayan kimselerdirler. Uyumsuzluklarıyla ön plana çıkan bu antikahramanlar, ne aradığını bilmeden sürekli arayış hâlinde gezinirler. Moderniteye verdikleri ya da vermedikleri tepkilere göre narsist, nihilist, aylak, sevgiyi arayan, ironik ve hınçlı olarak sınıflandırdığımız birinci kuşak antikahramanlar, anlatıların sonunda ümit ettikleri çözüm yoluna ulaşmadan yitip giderler. Örneklerde de gördüğümüz gibi, uyamadıkları ama dışında da kalamadıkları modernitenin aciz birer kurbanına dönüşürler.

İkinci kuşak antikahramanlar ise yaşadıkları çağın şiddet eylemlerine verdikleri tepkilerle sınıflandırılırlar. Kötülüğün olağanlaştığı bir çağda, şiddeti bir eylem aracı olarak kullanan eylemli antikahramanlar ile çağın bütün değerlerini reddederek, temel yaşam fonksiyonlarını bile riske atacak kadar edilgenleşen pasif antikahramanlar bu dönemi şekillendirirler. Rol model olarak sunulan ve çağın insanların özenerek alımladığı bu antikahramanlar da birinci kuşaktakilerden farklı olarak her ne kadar kararlı bir şekilde tavır alsalar da sonunda yine kaybederler. Onlar da çözüm bulamayarak caniliklerinin dozunu arttırmanın ötesine geçemezler. Modernitenin mağdurları olarak kalırlar.

Türk romanında da Batı'dakine benzer bir seyir izleyen antikahramanlar, modernitenin kurumsallaştığı 1940'lı yıllardan sonra görünür olurlar. Öncesinde modernleşme deneyiminin içerisinde antikahramanların öncülleri sayılabilecek, bazı yönleriyle antikahramanı çağrıştıran karakterlerin anlatılarda kurgulandığına şahit olunur. Tanzimat'la birlikte başta Felâton Bey ve Şöhret Bey olmak üzere gösterişçi budalalar, Servet-i Fünun döneminde Necip ve Ahmet Cemil gibi romantik ve trajik kahramanlar, erken Cumhuriyet yıllarında Seniha gibi alafranga hainler ve *Bir Tereddüdün* Romanı'ndaki bohem ve mütereddit kahramanlar, antikahramanın oluşmasına zemin hazırlarlar. Yaşadıkları çağın koşulları ve anlatıcıların karşılarında

tavır almalarıyla kötü örnek olarak görülen ve kendilerini ifade etmelerine müsaade edilmeyen öncüller, bu yönleriyle güdük kalırlar. Tam bir antikahraman anlatısının ortaya konması için çağın algısının değişmesi gerekir.

1940'lı yıllardan itibaren yaşanan hız ve çoğullaşma dönemi antikahramanın ortaya çıkmasını da mümkün kılmıştır. Birinci kuşak antikahramanları görmeye başladığımız bu yıllarda, çok partili hayata geçiş, ekonomi politikalarındaki değişim, kent yaşamının gittikçe artması, kültürel dönüşüm gibi sebeplerle anlatıcıların da antikahramanları herhangi bir yol göstericiliğe başvurmadan anlatmaları sayesinde bütün kesimlerden yazarların romanlarında antikahraman yaygınlaşmıştır. Sağcı, solcu ya da muhafazakâr olan yazarların neredeyse hepsinde antikahramanın görülmesi, tüm kesimlerin aynı modernite sürecini deneyimlemesinden kaynaklanır. Kimsenin dışında kalamadığı, çünkü bir dışın olmadığı modernite bütün kesimleri etkilemiştir. Ona ayak uyduramayan ya da karşı çıkan isimler bütün cenahlarda vardır. Yusuf Atılgan'ın *Anayurt Otel*'nin başkarakteri Zebercet, Melih Cevdet Anday'ın *Aylaklar* romanındaki karakterleri, Nihal Atsız'ın *Ruh Adam* romanındaki Selim Pusat ya da Ahmet Kekeç'in *Yağmurdan Sonra* romanının başkarakteri Murat'ın birer antikahraman özelliği göstermesi, birinci kuşak antikahramanların bütün siyasi söylemlerde ortaya çıktığını gösterir. Bu sebeple antikahramanı anlatan romanların tek bir görüşten çıkmadığı görülür. Ancak bireyselleşmeyi daha fazla ön plana çıkaran sol görüşlü yazarlarda sayıca fazla antikahraman anlatısına denk gelinmiştir.

1990'lı yılların sonuna kadar birinci kuşak antikahramanların anlatıldığı romanlar edebiyatımızda ön plana çıkarken, özellikle 2000'li yıllardan sonra ikinci kuşak antikahramanların yaygınlık kazandığı gözlemlenmiştir. 2000'li yıllarda birinci kuşak antikahramanları anlatan romanlar olsa da hâkimiyet, ikinci kuşağa geçmiştir. Kötülüğün olağanlaşması, tüketim kültürünün artması, adaleti sağlayacak mekanizmalara duyulan güvensizlik vb. sebeplerden ötürü şiddete meyleden antikahramanlar türemiştir. Okuyucunun sempati beslediği bu antikahramanlar, birinci kuşaktan farklı olarak eyleme geçerler. Başta Hakan Günday'ın romanları olmak üzere bu kuşaktaki antikahramanlar, ahlaki ya da yasalarca meşru olmasına bakmaksızın

karşısında durdukları her şeye karşı öncekilerine göre daha kararlı tavır alırlar. Ancak romanların sonunda yine başarıya ulaşamazlar. Antikahramanlar, modern öncesi kahramanların anlatı sonunda başarılı olmasının kesinliği gibi romanların sonunda mutlaka başarısız olurlar. Karşı çıktıkları değerlerle mücadelelerinde onları değiştiremeden sinerler.

Eylemli antikahramanların dışında ikinci kuşak antikahramanların diğer çeşidi de pasif antikahramanlardır. *Piç* romanı başta olmak üzere bu tarz romanlardaki antikahramanlar, ilk kuşaktakilerin aksine tam bir edilgenlik hâlini tercih ederler. Onlar, yaşam fonksiyonlarını bile önemsemezler. Kendilerine destek olmaya çalışanlar da dâhil olmak üzere herkesten uzaklaşırlar. Hiçbir sevgileri ya da özlemleri yoktur. Modern dünyanın içinde hayattan vazgeçmiş şekilde yaşarlar.

Kahramanın gökyüzünden yeraltına inen dönüşümünü bütünlüklü olarak incelediğimiz çalışmamızda, anlatı kişinin tam bir eylemlilik hâlinde, neredeyse tam bir pasiflik hâline geçtiği görülmektedir. Eylemli antikahramanların bile belli bir dönem pasifleşmeyi arzuladıkları ya da denedikleri söylenebilir. Geleneksel kahraman tanımının tam tersi olan bu durumun, kahraman kelimesinin zıddı anlamdaki antikahraman ifadesiyle tanımlanması oldukça yerindedir. Bu süreci, dönüşüm değil de başkalaşım olarak görmek, yapılacak yeni çalışmalara da ışık tutacaktır.

KAYNAKÇA

İNCELENEN ROMANLAR

Ağaoğlu, Adalet, *Fikrimin İnce Gülü*, 2. baskı, Remzi Kitabevi, Ankara 1977

-----, *Bir Düğün Gecesi*. 5. baskı, Everest Yayınları, İstanbul 2017.

Ahmet Mithat Efendi, *Felâton Bey ile Rakım Efendi*, 3. baskı, Yay. Haz: Şerife (Baş) Çağın, Özgür Yayınları, İstanbul 2008.

Ali, Sabahattin, *İçimizdeki Şeytan*, 16. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2009.

Anday, Melih Cevdet, *Aylaklar*, Milliyet Yayınları, İstanbul 1977.

Arslanoğlu, Kaan, *İntihar: Zamanımızın Bir Kahramanı*, İthaki Yayınları, İstanbul 2005.

Atay, Oğuz, *Tutunamayanlar*, 54. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2011.

-----, *Tehlikeli Oyunlar*, 40. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2016.

Atılğan, Yusuf, *Anayurt Oteli*. 24. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

-----, *Aylak Adam*, 26. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2012.

Atsız, Nihal, *Ruh Adam*, 73. baskı, Ötüken Yayınları, İstanbul 2018.

Bener, Erhan, *Yalnızlar*, 4. baskı, Ümit Yayınları, Ankara 1995.

-----, *Böcek*, 3. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.

-----, *Baharla Gelen*, 6. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 2000.

Bener, Vüs'at O, *Bay Muannit Sahtegi'nin Notları*, 9. baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2018.

Bilbaşar, Kemal, *Denizin Çağırışı*, 3. baskı, Can Yayınları, İstanbul 2013.

Coşkun, Ahmet, *Acuka*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Eroğlu, Mehmet, *Kusma Kulübü*, 3. baskı, Agora Kitaplığı Yayınları, İstanbul 2004.

Geçgin, Ayhan, *Son Adım*, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

-----, *Gençlik Düşü*, 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

-----, *Uzun Yürüyüş*, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Günday, Hakan, *Piç*, Doğan Kitap, İstanbul 2003.

-----, *Azil*, 4. baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2009.

-----, *Kinyas ve Kayra*, 12. baskı, Doğan Kitap, İstanbul 2011.

Gürpınar, Hüseyin Rahmi, *Şık*, Atlas Yayınları, İstanbul 1971.

İleri, Selim, *Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver*, 5. baskı, Everest Yayınları, İstanbul 2011.

-----, *Ölünceye Kadar Seninim*, 3. baskı, Everest Yayınları, İstanbul 2012.

İlhan Atillâ, *Sokaktaki Adam*, 6. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

Karaosmanoğlu, Yakup Kadri, *Kiralık Konak*, 8. baskı, Birikim Yayınları, İstanbul 1979.

Kekeç, Ahmet, *Yağmurdan Sonra*, Şehir Yayınları, İstanbul 1999.

Kıran, Hüseyin, *Gecedegiden*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

-----, *Resul*, 2. baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul 2017.

Kür, Pınar, *Asılacak Kadın*, Bilgi Yayınevi, Ankara 1979.

Mağden, Perihan, *Ali ile Ramazan*, Everest Yayınları, İstanbul 2014.

Mehmet Rauf, *Eylül*, 9. baskı, Yay. Haz.: Sabahattin Çağın, Özgür Yayınları, İstanbul 2017.

Örik, Nahid Sırrı, *Kıskanmak*, 9. baskı, Oğlak Yayınları, İstanbul 2018.

Özarıkça, Barlas, *Ters Adam*, 2. baskı, Encore Yayınları, İstanbul 2015.

Özlü, Demir, *Bir Küçükburjuvanın Gençlik Yılları*, 3. baskı, Derinlik Yayınları, İstanbul 1979.

Recaizade Mahmut Ekrem, *Araba Sevdası*, 3. baskı, Yay. Haz: Sabahattin Çağın, Özgür Yayınları, İstanbul 2009.

Peyami Safa, *Bir Tereddüdün Romanı*, 29. baskı, Ötüken Neşriyat, İstanbul 2016.

Serbes, Emrah, *Her Temas İz Bırakır*, 5. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2010.

-----, *Son Hafriyat*, İletişim Yayınları, İstanbul 2008.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *Huzur*, 18. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2010.

Toptaş, Hasan Ali, *Sonsuzluğa Nokta*, 7. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Türkali, Vedat, *Bir Gün Tek Başına*, 5. baskı, Cem Yayınevi, İstanbul 1980.

Uşaklıgil, Halid Ziya, *Mai ve Siyah*, 11. baskı, Özgür Yayınları, İstanbul 2009.

Uyurkulak, Murat, *Tol*, 9. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Yücel, Tahsin, *Mutfak Çıkmazı*, 4. baskı, Can Yayınları, İstanbul 2016.

DiĞER KAYNAKLAR

Abrams, M. H, *A Glossary of Literary Terms*, 7. Baskı, Heinle&Heinle Thomson Learning, Boston 1999.

Aça, Mehmet, “Kültür-Medeniyet Kahramanları ve Türk Müzik Âletlerinin Ortaya Çıkışı Hakkında Teşekkür Etmiş Bazı Efsaneler”, *Millî Folklor*, Bahar 2000, s. 43-51.

-----, “Türk Destancılık Geleneğine Bütüncül Yaklaşabilme ve Alp Kavramı Üzerine Bazı Yeni Yaklaşım Denemeleri“, *Millî Folklor*, Sayı: 48, Kış 2000, s. 5-17.

Aktaş, Erhan, *Hakas Türkleri Destan Kahramanları Üzerine Bir Araştırma (İnceleme-Metin)*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2012.

Akyıldız, Hülya Bayrak, “Eylemsizlik ve Anti Kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine”, *Humanitas*, Sayı: 4, Güz 2014, s. 17-29.

Alter, Robert, *Rogue's Progress: Studies in the Picaresque Novel*. Harvard University Press, Cambridge 1964.

Alver, Köksal, “Züppelik Anlatısı ve Toplum: Türk Romanında Züppe Tipi”, *Selçuk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Edebiyat Dergisi*, Sayı: 16, 2006, s. 163-182.

Arendt, Hannah, *İnsanlık Durumu*, Çeviren: Bahadır Sina Şener. İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Aristoteles, *Poetika*, Çeviren: N. Kalaycı, Bilim Sanat Yayınları, Ankara 2005.

Armağan, Yalçın, *Türk Şiirinde Modernizm*, (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2007.

Arslan, Nihayet, “Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz’lar ve Oblomov’lar,” *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, S. 18, 2011, s. 47-80.

Artun, Ali, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, 7. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2013, s. 7-86.

Aslan, Bahtiyar, *Cumhuriyet Dönemi Roman Kahramanlarında Kültürel Bocalama*, (İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul 2009.

Augé, Marc, *Paganizmin Dehası*, Çeviren: Erkan Ataçay, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara 2010.

Başaran, Abdullah, “Post-modern Kahramanın Trajik Yolculuğu”, *Post-Öykü* 1.3, Mart-Nisan 2015, s. 107-117.

Batur, Enis, “Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento”, *Kıskanmak*, C. 9, Editör: Nahid Sırrı Örik, Oğlak Yayınları, İstanbul 2018, s. 7-12.

Bayat, Fuzuli, *Mitolojiye Giriş*, Karam Yayınları, Çorum 2005.

Bayram, Bülent, *Çuvaş Türklerinin Kahramanlık Anlatmaları (İnceleme-Metinler)*, (Ege Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), İzmir 2008.

-----, *Şuyın Hivetiri'nin Ulup Destanı (Çuvaş Kalevalası Üzerine Bir İnceleme)*, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara 2012.

Beckson, Karl – Gantz, Arthur, *Literary Terms: A Dictionary*, Farrar, Straus and Giroux Publishing, New York 1960.

Begley, Louis, “Anti-Hero Defination”, www.library.spscc.ctc.edu/electronicreserves/wanson/AntiheroDefinitionWinter2004.pdf, (Erişim Tarihi: 09.10.2018).

Belge, Murat, *Edebiyat Üstüne Yazılar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1998.

-----, “Batılılaşma: Türkiye ve Rusya”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, C. 3, 4. baskı, Editör: Murat Gültekingil- Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 46.

-----, “İnceleme”, *Zebercet’ten Cumhuriyet’e ‘Anayurt Otel’*, Editör: Nergis Öztürk- Necdet Berk Özler, Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015, s. 1-64.

Benjamin, Walter, “Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şiir”, *Pasajlar*, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014, s. 108-201.

Berman, Marshall, *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, Çeviren: Ümit Altuğ- Bülent Peker, İletişim Yayınları, İstanbul 1994.

Bilgin, İhsan, “Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyet’in İmarı”, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Editör: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 255-272.

Bowra, C. M., *Heroic Poetry*, Macmillan & Co. LTD, London 1952.

Brombert, Victor, *In Praise of Antiheroes – Figures and Themes in Modern European Literature (1830-1980)*. The University of Chicago Press, Chicago 1999.

Campbell, Joseph, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*, 2. baskı, Çeviren: Sabri Gürses, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2013.

Campbell, Joseph- Moyers, Bill, *Mitolojinin Gücü*, 3. baskı, Çeviren: Zeynep Yaman, MediaCat Kitapları, İstanbul 2013.

Camus, Albert, *Sisyphos Söyleni*, 2. baskı, Çeviren: Tahsin Yücel, Adam Yayınları, İstanbul 1988.

Cebeci, Oğuz, *Komik Edebi Türler: Parodi, Satir ve İroni*, 2. baskı, İthaki Yayınları, İstanbul 2008.

Crary, Jonathan, *Gözlemcinin Teknikleri-On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*, Çeviren Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul 2004.

Cuddon, J. A., *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*, Blackwell Publishing, West Sussex 2013.

Çayır, Kenan, *Türkiye’de İslâmcılık ve İslâmi Edebiyat*, 2. baskı, İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2015.

Çetin, İsmail, “Türk Destan Kahramanları ve Köroğlu”, *Millî Folklor*, Sayı: 39, Güz 1998, s. 46-52.

Çiğdem, Ahmet, *Bir İmkan Olarak Modernite*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.

-----, “Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, C. 3, 4. baskı, Editör: Murat Gültekingil- Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

Çobanoğlu, Özkul, *Epik Destan Geleneği*, 3. baskı, Akçağ Yayınları, Ankara 2011.

Dicle, Erdem, *Kültürel Farklılıklar Bağlamında Popüler Kültürde Anti-Kahraman*, (Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2013.

Dostoyevski, F. M., *Yeraltından Notlar*, Çeviren: Mehmet Özgül, 14. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2007.

-----, *Puşkin Üzerine Üç Konuşma*, Çeviren: Özlem Üner, Dedalus Yayınları, İstanbul 2014.

Duymaz, Ali, “Dede Korkut Kitabı’nda Alpların Eğitim ve Geçiş Törenleri”, *Uluslararası Dede Korkut Bilgi Şöleni*, AKMB Yayınları, 1999, s. 109-122.

Elçin, Şükrü, “Göçebe Türk Destanlarında Ölüp-Dirilme Motifi”, *Türk Folklor Araştırmaları*, Sayı: 2 (234), Ocak 1969, s. 5177-5178.

Eliade, Mircea, *Mitlerin Özellikleri*, 2. baskı, Çeviren: Sema Rifat, Om Yayınevi, İstanbul 2001.

Elmacı, Tuba, “Gemide ve Bornova Bornova Filmleri Bağlamında Yeni Türk Sineması’nda Antikahramanın Yükselişi”, *Selçuk Üniversitesi İletişim Fakültesi Akademik Dergisi*, C. 7, Sayı: 2, 2012, s. 168-181.

Ertuğrul, Suna, “Kanundışı: Tutunamayanlar”, *Oğuz Atay İçin: Bir Sempozyum*, Editör: Handan İnci- Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 79-88.

Esen, Nüket, *Türk Romanında Aile Kurumu*, Başbakanlık Aile Araştırma Kurumu Başkanlığı, Ankara 1991.

Faroqhi, Suraiya, *Osmanlı Kültürü ve Gündelik Yaşam: Ortaçağdan Yirminci Yüzyıla*, 6. baskı, Çeviren: Elif Kılıç, Tarih Vakfı Yurt Yayınları, İstanbul 2010.

Finn, Robert, *Türk Romanı*, Çeviren: Tomris Uyar, Bilgi Yayınevi, Ankara 1984.

Freud, Sigmund, *Narsizm Üzerine ve Schreber Vakası*, 6. baskı, Çeviren: Saffet Murat Tura- Banu Büyükkal, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Frisby, David, “Georg Simmel - Modernitenin İlk Sosyologu”, *Modern Kültürde Çatışma*, 4. baskı, Çeviren: Nazile Kalaycı- Elçin Gen Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2006, s. 7-53

Frye, Northrop, *Eleştirinin Anatomisi*, Çeviren: Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Gay, Peter, *Modernizm: Sapkınlığın Mucizesi*, Çeviren: Sibel Erduman, Everest Yayınları, İstanbul 2017.

Geçtan, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası*, 8. baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul 1998.

Giddens, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Çeviren: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1994.

Girard, René, *Romantik Yalan Romansal Hakikat*, 3. baskı, Çeviren: Arzu Etensel İldem, Metis Yayınları, İstanbul 2017.

Giraud, Raymond, *The Unheroic Hero in the Novels of Stendhal, Balzac and Flaubert*, Rutgers Univ. Press, New Brunswick 1957.

Gökçek, Fazıl, *Bir Tartışmanın Hikâyesi: Dekadanlar*, 2. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2009.

Gökçenli, Ebru Yener, "16. ve 20. Yüzyıl İspanyol Romanında Anti-Kahramanın Gelişimi", *SEFAD*, Sayı: 38, 2017, s. 95-110.

Guerin, W, L, "Edebiyatta Mitolojik ve Arketipik Yaklaşım Tarzları", *Millî Folklor*, Çeviren: Mustafa Sever, Sayı: 34, Yaz 1997, s. 82-86.

Güçbilmez, Beliz, *İroni ve Dram Sanatı*, Deniz Kitabevi, Ankara 2005.

Gündüz, Osman, *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema I*, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1997.

Gürbilek, Nurdan, "Horlanmanın Acısı", *Mağdurun Dili*, 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 19-47.

-----, "Yeraltında Neler Var?", *Mağdurun Dili*, Metis Yayınları, İstanbul 2008, s. 149-172.

-----, *Mağdurun Dili*, 2. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2008.

-----, "Acıların Çocuğu", *Kötü Çocuk Türk*, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

-----, "Kötü Çocuk Türk I", *Kötü Çocuk Türk*, Metis Yayınları, İstanbul 2010, s. 66-88.

-----, *Kör Ayna Kayıp Şark*, 3. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

-----, *Vitrinde Yaşamak*, 6. baskı, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Habermas, Jürgen, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, *Postmodernizm*, 2. baskı, Editör: Necmi Zekâ, Çeviren: Dumrul Sabuncuoğlu- Deniz Erksan Güleğül Naliş, Kıyı Yayınları, İstanbul 1994, s. 31.

Harvey, David, *Postmodernliğin Durumu*, Çeviren: Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Hegel, G. W. F., *Estetik*, Çeviren: Hakkı Hünler-Taylan Altuğ, Payel Yayınları, İstanbul 1994.

Hızlan, Doğan, “Türk Edebiyatının İlk ‘Tutunamayan’ı”, *Hürriyet*, 2 Ağustos 2003, <http://www.hurriyet.com.tr/turk-edebiyatinin-ilk-tutunamayan-i-162998>, (Erişim Tarihi: 21 Ocak 2019).

İlhan, Attilâ, “Roman Dedik”, *Sokaktaki Adam*, 6. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2017.

İnayet, Alimcan, “Epik Kahramanların Devlere Has Özellikleri Üzerine”, *Millî Folklor*, Sayı: 52, Kış 2001, s. 68-71.

Jeanniere, Abel, “Modernite Nedir?”, *Modernite versus Postmodernite*, 3. baskı, Editör: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 95-107.

Jung, Carl Gustov, “Bilinç ve Bilinçdışının İşlevi ve Yapısı”, *Carl Gustov Jung*, Editör: Ender Gürol, Cem Yayınevi, İstanbul 1977, s. 19-52.

-----, *Keşfedilmemiş Benlik*, Çeviren: Canan Ener Sılay, İlhan Yayınevi, İstanbul 1999.

-----, *Dört Arketip*, 2. baskı, Çeviren: Zehra Aksu Yılmaz, Metis Yayınları, İstanbul 2005.

Kadiroğlu, Murat, *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2014.

Kahraman, Alim, “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı”, *Hece: Türk Romanı Özel Sayısı*, S. 65/66/67, Mayıs/Haziran/Temmuz 2002.

Kaplan, Mehmet, “Nabi ve Orta İnsan Tipi”, *İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, C. 11, Aralık 1961, s. 25-44.

Kaplan, Mehmet, “Oğuz Kağan-Oğuz Han Destanı”, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri*, Editör: Mehmet Kaplan, Dergah Yayınları, İstanbul 2014, s. 11-27.

-----, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 Tip Tahlilleri: Türk Edebiyatında Tipler*, 7. baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul 2007.

-----, *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar-1*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Kennedy X. J. – Gioia Dana, *An Introduction to Fiction, Poetry and Drama*, Harper Collins College Publishers, New York 1995.

Kernberg, Otto F., *Aşk İlişkileri: Normallik ve Patoloji*, Çeviren: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

-----, *Sınır Durumlar ve Patolojik Narsisizm*, Çeviren: Mustafa Atakay, Metis Yayınları, İstanbul 1999.

Keyder, Çağlar, “İktisadi Gelişmenin Evreleri”, *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, C. 4, Editör: Osman Balcıgil- Yiğit Ekmekçi vd., Yay. Haz.: Müçteba Anğ, İletişim Yayınları, İstanbul 1983, s. 1065-1073.

Kierkegaard, Soren, *İroni Kavramı*, 3. baskı, Çeviren: Sıla Okur, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara 2009.

King, Rona Iva, *The Anti-Hero: Don Quijote and The Twentieth Century*, (University Of Southern California, Faculty of The Graduate School, Basılmamış Doktora Tezi), Kaliforniya 1975.

Koçak, Aynur, “Bir Kahraman Modeli Olarak ‘Karaçuk Çoban’”, *Dede Korkut ve Geçmişten Geleceğe Türk Destanları Uluslararası Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, TÜRKSOY Yayınları, 2011, s. 165-171.

Koçak, Orhan, “Kaptırılmış İdeal: Mai ve Siyah Üzerine Psikanalitik Bir Deneme”, *Toplum ve Bilim*, Sayı: 70, 1996, s. 96-152.

-----, “İroni mi Şaka mı?”, *Oğuz Atay İçin: Bir Sempozyum*, Editör: Handan İnci- Elif Türker, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 239-248.

Kuçlu, Erkan, *Gianni Vattimo: Bir Fırsat Olarak Nihilizm*, (Uludağ Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Bursa 2018.

Küçük, Deniz Aktan, *Türk Romanında Aylaklık*, (Boğaziçi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul 2007.

Laing, R. D. *Bölünmüş Benlik*, Çeviren: Selçuk Çelik, Kabalcı Yayınları, İstanbul 1993.

Lash, Scott, “Modernite mi, Modernizm mi? Weber ve Günümüz Toplumsal Teorisi”, *Modernite versus Postmodernite*, Editör: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 133-165.

Lermontov, M. Y., *Zamanımızın Bir Kahramanı*, Çeviren: Ergin Altay, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Lukács, Georg, *Roman Kuramı*, 2. baskı, Çeviren: Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

Manno, Fort Philip, *The Anti-Hero And The Anti-Heroic Mode: A Study in the Genesis and Development of the Victorian Poetical Protagonist*, (University of Minnesota, The Faculty of the Graduate School, Basılmamış Doktora Tezi), Minnesota 1968.

Mardin, Şerif, “Tanzimat’tan Sonra Aşırı Batılılaşma”, *Türk Modernleşmesi-Makaleler 4*, İletişim Yayınları, 1991, s. 23-81.

Marinetti, Filippo Tommaso, “Fütürizm Manifestosu”, *Sanat Manifestoları*, 2. baskı, Editör: Ali Artun, Çeviren: Kaya Özsezgin, İletişim Yayınları, İstanbul 2011, s. 102-106.

Marx, Karl - Engels, Friedrich, *Komünist Manifesto*, 2. baskı, Çeviren: Nail Satlıgan, Yordam Yayınları, İstanbul 2014.

Mengi, Mine, “Garîb-nâme’de Alplık Geleneğiyle İlgili Bilgiler”, *Bellekten*, C. XLVIII, Sayı: 189-192, 1985, s. 481-496.

Metin, Celal, *Türk Modernleşmesi ve İran (1890-1936)*, (Hacettepe Üniversitesi, Atatürk İlkeleri ve İnkılâp Tarihi Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2006.

Moran, Berna, “Soruşturma: Romanda Tip Olgusu ve Tip’in İşlevi Üzerine”, *Edebiyat Üzerine*, Sor.: Zeynep Karabey, İletişim Yayınları, İstanbul 2012, s. 149-158.

-----, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, 26. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

-----, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, 25. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Moretti, Franco, *Modern Epik*, Çeviren: Nurçin İleri- Mehmet Murat Sahin, Agora Kitaplığı, İstanbul 2005.

-----, *Tarih ile Edebiyat Arasında Burjuva*, Çeviren: Eren Buğlalılar, İletişim Yayınları, İstanbul 2015.

Naci, Fethi, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, 3. baskı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul 2007.

Naylor, Olgahan Bakşi, *Aldous Huxley'nin Crome Yellow ve Evelyn Waugh'nun Decline and Fall İsimli Romanlarında Karakterlerin Yitik-Kahraman Olarak İncelenmesi*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 2009.

Necatigil, Behçet, *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*, 4. baskı, Varlık Yayınları, İstanbul 1992.

Neimneh, Shadi, “The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal”, *Mosaic*, C. 46/4, December 2013, s. 75-90.

Nietzsche, Friedrich, *Güç İstenci*, 3. baskı, Çeviren: Nilüfer Epçeli, Say Yayınları, İstanbul 2017.

Ollman, Bertell, *Yabancılaşma*, Çeviren: Ayşegül Kars, Yordam Kitap Yayınları, İstanbul 2012.

Ortaylı, İlber, *İmparatorluğun En Uzun Yüzyılı*, 2. baskı, Hil Yayınları, İstanbul 1987.

Ögel, Bahaeddin, *Türk Mitolojisi I*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971.

Özlü, Demir, “Yıkıntıdan Sonraki Dinginlik”, *Yeni Ufuklar*, Sayı: 172, Eylül 1966, s. 24-26.

-----, “Büyük Bir Roman: Denizin Çağırışı”, *Borges'in Kaplanları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2014.

Özmen, Emre, *Değişen Toplumsal Düzen Işığında İspanyol Edebiyatında Bir (Anti) Kahraman Olarak Kadın Pikara İmgesi*, (Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Ankara 2016.

Özpay, Ozan, *John Carpenter Sinemasında Anti Kahraman*, (Bilkent Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Sanatta Yeterlik Tezi), İstanbul 2015.

Parla, Jale, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *kitap-lık*, Sayı: 83, Mayıs 2005, ss. 77-80.

-----, *Babalar ve Oğullar*, 10. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2012.

-----, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, 4. baskı, İletişim Yayınları, İstanbul 2018.

Paz, Octavio, “Şiir ve Modernite”, *Modernite versus Postmodernite*, 3. baskı, Editör: Mehmet Küçük, Vadi Yayınları, Ankara 2000, s. 184-203.

Raglan, Lord, “Geleneksel Kahraman”, *Milli Folklor*, Çeviren: Mehmet Ekici, Bahar 1998, s. 126-138.

Roberts, J. M., *Avrupa Tarihi*, İnkilâp Yayınları, İstanbul 2015.

Sakaoğlu, Saim, “Destan Kahramanlarının Ölümü”, *Bozkırdan Bağımsızlığa Manas*, Editör: Emine Gürsoy-Naskali, Türk Dil Kurumu Yayınları, 1995, s. 202-223.

Sartre, J. P., *Varoluşçuluk*, 8. baskı, Çeviren Asım Bezirci, Say Yayınları, İstanbul 1985.

Schopenhauer, Arthur, “Hayatın Hiçliği ve Acılarına Dair”, *Merhamet*, 3. baskı, Çeviren: Zekai Kocatürk, Dergâh Yayınları, İstanbul 2014.

Sheppard, Richard, “The Problematics of European Modernism”, *Theorizing Modernism*, Editör: Steve Giles, Routledge Press, London 1993, s. 1-51.

Simmel, Georg, *Modern Kültürde Çatışma*, 4. baskı, Çeviren: Nazile Kalaycı- Elçin Gen Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Song, Linus T., *The Anti-Hero in African Fiction: an Examination of Psychological Constructs and Characterization Techniques in Six Selected Novels*, (The University of Alberta, The Faculty of Graduate Studies and Researchs, Basılmamış Doktora Tezi), Alberta 1984.

Spears, Monroe K., *Dionysus and City: Modernism in Twentieth-Century*, Oxford University Press, New York 1970.

Stein, Atara, *The Byronic Hero in Film, Fiction, and Television*, Southern Illinois University Press, Carbondale 2009.

Şanlıer, Aslı Ceren, *Müzik Politikaları ve Modernleşme Bağlamında Cumhuriyet Döneminde Türk Sanat Müziği Alanındaki Başlıca Gelişmeler*, (Afyon Kocatepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Afyonkarahisar 2011.

Şenderin, Zübeyde, “Yusuf Atılgan’ın Canistan Adlı Romanında Bir Anti - Kahraman: Selim”, *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 7, 2010, s. 135-142.

Tanpınar, Ahmet Hamdi, *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1988.

-----, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Konuşma”, *Mücevherlerin Sırrı*, Editör: T. Anar- Ş. Özdemir, Haz.: İ. Dirin, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2002.

Tarancı, Cahit Sıtkı, *Peyami Safa –Hayatı ve Eserleri*, Semih Lütüf Kitabevi, İstanbul 1940.

Taylor, Charles, *Modernliğin Sıkıntıları*, 2. baskı, Çeviren: Uğur Canbilen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Tekeli, İlhan, “Türkiye’de Cumhuriyet Döneminde Kentsel Gelişme ve Kent Planlaması”, *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Editör: Yıldız Sey, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 1998, s. 1-24.

-----, “Türkiye’de Siyasal Düşüncenin Gelişimi Konusunda Bir Üst Anlatı”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce*, C. 3, 4. baskı, Editör: Murat Gültekingil- Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2007, s. 19-42.

Tekin, Mehmet, *Roman Sanatı 1: Romanın Unsurları*, 4. baskı, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004.

Thorslev, Jr. Peter L., *The Byronic Hero - Types and Prototypes*, 2. baskı, University of Minnesota Press, Minneapolis 1965.

Tok, Birol, *Friedrich Wilhelm Nietzsche’nin Nihilizmi*, (Gazi Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Ankara 1996.

Topaloğlu, Yüksel, *Adalet Ağaoğlu’nun Çağdaş Türk Romanındaki Yeri*, (Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Edirne 2005.

Tura, Saffet Murat, *Günümüzde Psikoterapi*, Metis Yayınları, İstanbul 2000 .

Tural, Secaattin, “Huzur Romanında Nihilist Bir Karakter: Suad”, *Turkish Studies*, C. 5/4, Sonbahar 2010, s. 1487-1498.

Türkeş, A. Ömer, “Toplum ve Kimlik Kurma Kılavuzu Olarak Roman”, *Modern Türkiye’de Siyasî Düşünce – Dönemler ve Zihniyetler*, C. 9, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 844-869.

Türkmen, Fikret, “Manas Destanı ve Anadolu Halk Edebiyatı”, *Bozkırdan Bağımsızlığa Manas*, Editör: Emine Girsoy-Naskali, Türk Dil Kurumu, 1995, s. 110-115.

Uturgauri, Svetlana, “‘Bunalım’ Edebiyatı ve Modernizmin Sorunları”, *Türk Edebiyatı Üzerine*, Çeviren: Hasan Aksay, Cem Yayınevi, İstanbul 1989.

Üldes, Ersan, *On Kişot*, Plan B Yayıncılık, İstanbul 2011.

Üstel, Füsün, “II. Meşrutiyet ve Vatandaşın “İcad”ı”, *Modern Türkiye’de Siyasi Düşünce*, C. 1, 8. baskı, Düzenleyen: Murat Gültenkingil, Editör: Tanıl Bora, İletişim Yayınları, İstanbul 2004, s. 166-179.

Veblen, Torstein, *Aylak Sınıfın Teorisi*, Çeviren: Zeynep Gültekin ve Cumhuriyet Atay, Babil Yayınları, İstanbul 2005.

Walker, William, *Dialectics And Passive Resistance: The Comic Antihero In Modern Fiction*, Peter Lang Press, Berne 1985.

Watt, Ian, *Romanın Yükselişi*, Çeviren: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2007.

-----, *Modern Bireyciliğin Mitleri*, 2. baskı, Çeviren: Mehmet Doğan, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2016.

Weber, Max, *Ekonomi ve Toplum*, C. 2, Çeviren: Latif Boyacı, Yarın Yayınları, İstanbul 2012.

Yalçın, Fatih, *Tahsin Yücel’in Romanlarında Yabancılaşma ve İroni*, (Atatürk Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi), Erzurum 2010.

Yardımcı, Mehmet, “Türk Destanlarında Tipler ve Motifler”, *Destanlar*, Ürün Yayınları, Ankara 2007, s. 50-65.

Yetişgin, Memet, *Modern Avrupa Tarihi*, Nobel Yayınları, Ankara 2014.

Zürcher, Erik Jan, *Modernleşen Türkiye’nin Tarihi*, 28. baskı, Çeviren: Yasemin Saner, İletişim Yayınları, İstanbul 2000.