

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK ROMANINDA ANTİ-KAHRAMANIN OLUŞUMU
(BAŞLANGIÇTAN 1950'YE KADAR)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
BERRİN TURAN TİLBE

DANIŞMAN
DOÇ.DR. HALUK ÖNER

BARTIN-2020

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

TÜRK ROMANINDA ANTİ-KAHRAMANIN OLUŞUMU
(Başlangıçtan 1950'ye Kadar)

DOKTORA TEZİ

HAZIRLAYAN
Berrin TURAN TİLBE

DANIŞMAN
Doç. Dr. Haluk ÖNER

“Bu tez 18/09/2020 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYELERİ	İMZA
Doç.Dr. Ahmet KOÇAK	
Doç.Dr. Macit BALIK	
Doç. Dr. Haluk ÖNER	
Doç. Dr. Berna FİLDİŞ	
Dr. Öğr. Üyesi Selda UYGUR GÜRBÜZ	

KABUL VE ONAY

Berrin TURAN TİLBE tarafından hazırlanan “*Türk Romanında Anti-kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950’ye Kadar)*” başlıklı bu çalışma, 18/09/2020 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği/~~oy çokluğu~~ ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Ahmet KOÇAK

Üye : Doç. Dr. Haluk ÖNER

(Danışman)

Üye : Doç. Dr. Macit BALIK

Üye : Doç. Dr. Berna FİLDİŞ

Üye : Dr. Öğr. Üyesi Selda UYGUR GÜRBÜZ

Bu tezin kabulü Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Yönetim Kurulunun .../.../... tarih vesayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. H. Selma ÇELİKİYAY
Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre, Doç. Dr. Haluk Öner danışmanlığında hazırlamış olduğum *Türk Romanında Anti-kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)* adlı Doktora tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

18/09/2020

Berrin TURAN TİLBE

ÖN SÖZ

Türk Romanında Anti-kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar) adlı çalışmamız kahramanın edebi bir terim olarak ortaya çıkışını, anti-kahramanın tanımını; dünya edebiyatında nasıl ele alındığını, Türk edebiyatında ilk örneklerden itibaren oluşum sürecini nasıl geçirdiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışmamız Giriş ve Sonuç bölümleri dışında üç bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde edebiyatın toplumsallık boyutu ve bu boyutun kahraman, anti-kahraman terimleri üzerinden nasıl değerlendirilebileceği üzerinde durulmuştur. Birinci bölümde -anti-kahraman olgusunun anlaşılması için- zorunlu olarak ele alınması gereken kahraman terimi üzerinde durulmuştur. Antik çağlardan bugüne gelene kadar kahramanın tanımının ve özelliklerinin, değişiminin ortaya koyulması anti-kahramanın ortaya çıkmasında etkilidir. Birinci bölüm bu etkiyi göstermek adına kronolojik olarak ele alınmıştır.

İkinci bölüm anti-kahramanın tanımı, işlevi ve tarihinin ele alındığı bölümdür. Bu bölümde Antik dönemlerden modern dönemlere kadar anti-kahramanın varlığı araştırılmış tanımları, nasıl ortaya çıktığı ve geliştiği üzerinde durulmuştur. Mit, masal, destan ve halk hikâyelerinde anti-kahramanın varlığı incelenirken Gılgamış, Keloğlan, Köroğlu gibi anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanlar üzerinde durulmuştur. Kavramsal ve tarihi zeminin oluşturulmasında kaynaklardan yararlanmanın zorunluluğu bu bölümlerdeki alıntı sayısını artırmıştır. Bu durumun farkında olmakla birlikte kavramsal ve tarihi çerçevenin referanslar olmadan çizilmesi mümkün olmadığından alıntı yapma ve aktarma konusunda herhangi bir sınırlamaya gidilmemiştir.

Üçüncü bölüm Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinin incelendiği bölümdür. Romanın modern bir edebi tür olarak doğuşunun ardındaki zihinsel süreç ve toplumsal, bireysel değişimler anti-kahramanın ortaya çıkmasında etkili olduğu için bu bölümün başında romanın doğuş süreci de ele alınmıştır. Bu bölümde ve genel olarak çalışmamızda asıl amacımız, roman türünün Türk edebiyatına girdiği dönemi yok sayarak doğrudan modernist örneklerle odaklanmak yerine ilk ürünlerden Cumhuriyet sonrasına uzanan sürece odaklanmak ve anti-kahramanın Türk romanındaki oluşum aşamalarını gözler önüne sermektir. Bu amaç doğrultusunda Türk romanının ilk örneklerinden başlayarak anti-kahraman özelliklerini taşıyan kahramanlar üzerinde durulmuştur.

Roman incelemeleri yapılırken kronoloji göz önünde bulundurulmuştur. İkinci bölümde belirtildiği üzere anti-kahraman, her romanda farklı özelliklere sahip roman kişileri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle yalnızca kronolojiye dayalı tasnif tercihini kullanmak ikinci bölümde anlattıklarımızla ters düşmemek adına anlamlıdır. Romanların incelendiği bölümlerde tercih edilen başlıklar metaforik görünse de kahramanın anti-kahraman özelliğine yapılan bir vurgudur.

Başlangıçtan 1950’li yıllara kadar gelinen süreçte incelenen romanlar anti-kahraman bağlamında temsil değeri taşımakta ve anti-kahraman olgusunun değişim aşamalarını ortaya koymaktadır. Çalışmamızın amacı Türk romanındaki anti-kahramanları tespit etmek değil anti-kahramanın oluşum sürecini ortaya koymaktır. Bu süreç ortaya koyulurken seçilen metinler, anti-kahramanın gelişim ya da değişim aşamalarını temsil eden başat metinlerdir. Ancak bu romanların dışında -ele alınan sorunsal bağlamında- başat metinlerin olduğu da unutulmamalıdır. Söz konusu metinler (romanlar) anti-kahramanın oluşumunu yetkin temsillerle yansıtan metinler olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle çalışmanın yazar dağarcığını artırmak adına her yazardan yalnızca bir romanı -anti-kahraman bağlamında- incelemek gibi bir tercih söz konusu olmamıştır. Çalışmanın ele aldığı sorunsalı farklı açılardan gözler önüne serdiği için Reşat Nuri Güntekin, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sabahattin Ali gibi yazarların birden fazla romanı incelemeye dâhil edilmiştir.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında, çalışma konusunun seçiminden başlayarak çalışmanın sonuna kadar ihtiyaç duyduğum her aşamada yardımlarını esirgemeyen, fikirleriyle tezimin şekillenmesinde emekleri olan tez danışmanım, kıymetli hocam Doç.Dr Haluk ÖNER’e katkıları için teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca tezime katkı sağlayan, yapıcı eleştirileriyle tezin şekillenmesini sağlayan değerli hocalarım Doç. Dr. Macit BALIK ve Doç. Dr. Berna FİLDİŞ’e teşekkürlerimi sunuyorum. Süreç boyunca her konuda destek olan annem ve eşime teşekkür ederim. Ve kızım Zeycan Ela iyi ki varsın.

Berrin TURAN TİLBE
Bartın, 2020

ÖZET

Doktora Tezi

Türk Romanında Anti-kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar)

Berrin TURAN TİLBE

Bartın Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Haluk ÖNER

Bartın-2020, Sayfa: VII + 184

Türk Romanında Anti-kahramanın Oluşumu (Başlangıçtan 1950'ye Kadar) adlı bu tez, Türk romanında anti-kahraman olgusunun nasıl ortaya çıktığını ve hangi değişim aşamalarından geçerek 1950'li yıllara gelindiğini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu amaç doğrultusunda öncelikle kavramsal bir çerçeve çizilmiştir. Bu çerçeve çizilirken anti-kahraman teriminin ne anlama geldiğinin anlaşılması için önemli olan kahraman olgusu üzerinde durulmuştur. Kahraman, anti-kahraman terimlerinin tanımları ve tarihi serüveni de anlatılmıştır.

Kavramsal çerçeve çizildikten sonra Türk romanının ilk örneklerinden itibaren anti-kahraman özelliği taşıyan kahramanların kurgulandığı romanlar üzerinde durulmuştur. 1950'li yıllara kadarki süreç kronolojik olarak ele alınmıştır.

Anahtar Kelimeler: Kahraman; Anti-kahraman; Türk romanı; inceleme; metin.

ABSTRACT

Ph.D. Thesis

The Formation of Anti-Hero in Turkish Novel (From the Beginning to 1950)

Berrin TURAN TİLBE

Bartın University

Graduate School

Department of Turkish Language and Literature

Thesis Advisor: Assoc. Prof. Haluk ÖNER

Bartın-2020, Page: VII + 184

The purpose of this dissertation named as *The Formation of Anti-Hero in Turkish Novel (From the Beginning to 1950)* is to introduce how anti-hero phenomenon emerges and goes through changes till 1950's. In order to achieve this purpose, a conceptual framework is constructed in the first place by emphasising the hero phenomenon which is crucial to perceive the term of anti-hero. Also, the definitions and historical processes of hero and anti-hero are introduced.

After constructing the conceptual framework, the novels in which heroes mainly shaped by anti-hero features are handled chronologically from the period starting with the first samples of Turkish novel to the 1950's.

Key Words: Hero; Anti-hero; Turkish novel; review; tex.

İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ.....	I
ÖZET.....	III
KISALTMALAR.....	VII
GİRİŞ	1
1. ANTİK KAHRAMANDAN ANTİ-KAHRAMANA KAHRAMANIN ÇAĞLAR BOYU SÜREN YOLCULUĞU	5
1.1. Kahramanın Kökeni ve Etimolojik Yapısı.....	5
1.2. Edebi Metinlerde Kahraman	7
1.2.1. Sözlü Anlatılarda Kahraman	7
1.2.1.1. Mitolojide Kahraman	8
1.2.1.2. Mitten Masala Kahraman	15
1.2.1.3. Masaldan Destana Kahraman.....	18
1.2.1.4. Destandan Halk Hikâyesine Kahraman.....	21
1.3. Sözlü Anlatılardan Modern Türlere Kahraman	24
1.3.1. Roman Kahramanı.....	31
2. ANTİ-KAHRAMAN	37
2.1. Anti-kahramanın Tanımı	37
2.2. Anti-kahramanın Kökeni	40
2.3. Anti-kahramanın Gelişimi.....	41
3. TÜRK ROMANINDA ANTİ-KAHRAMAN.....	45
3.1 Türk Romanının Doğuşu, Gelişimi ve Anti-kahramanların İlk Örnekleri.....	45
3.2 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Anti-kahramanın Oluşum Süreci	49
3.2.1. Bildiği Şeyi Nasıl Öğrenmiş Olduğunu Bilmeyen Bir Alafranga: Felâtun Bey	49
3.2.2. Taklidin Taklidi: Şatırzâde Şöhret Bey.....	51
3.2.3. Muhteşem Bihruz Bey.....	53
3.2.4. Düş Kırıklığının Şairi: Ahmet Cemil.....	56
3.2.5. Doğu ile Batı Arasında Bir Tanzimat Adamı: Naim Efendi.....	68
3.2.6. Bir Sihirbaz Ateşinin Etrafında Dolaşan Bir Hayalet: Nigâr Hanım.....	73
3.3 Cumhuriyet'ten 1950'li Yıllara Kadar Anti-kahramanın Oluşum Süreci.....	78
3.3.1 Masal Kahramanı: İffet.....	79
3.3.2 Kendini Büyük Sanan Bir Oyuncak Çocuk: Şeref.....	83
3.3.3 Hiçbir İşe Yaramamış Bir Adam: Küçük Bey.....	88
3.3.4 Bir Yabani İncir Ağacı: Yusuf.....	92
3.3.5 Başkasının Denecek Kadar Kendisinin Olmayan Bir Hayatın Sahibi: Adnan ..	104
3.3.6 Derin Sözlerine Pek Yakışmayan Bir Adam: Ömer	109
3.3.7 Kof Bir Ceviz Tanesi: Raif Efendi	115

3.3.8	Mağlup Bir Muzaffer: Fahim Bey	124
3.3.9	Sınırlı Bir Dörtgen İçinde Yaşayan İnsan: Öğretmen	129
3.3.10	Hayatın Kendisine Gülmemiş Olduğu İnsanlardan Biri: Seniha	136
3.3.11	Değirmen Durduğu Zaman Uyanan Değirmenci: Halil Hilmi Efendi.....	139
3.3.12	Yüzünde Bir Mahalle Çocuğu Hali Olan Bir Baba: Kondos Ali Rıza.....	143
3.3.13	Müdafaasız Bir Adam: Mümtaz	148
SONUÇ.....		165
KAYNAKLAR.....		175



KISALTMALAR

Bkz.	: Bakınız
Çev.	: Çeviren
Haz.	: Hazırlayan
TDK	: Türk Dil Kurumu
S.	: Sayı
s.	: Sayfa numarası
vb.	: Ve benzeri
Vol.	: Volume



GİRİŞ

Edebiyat insanın yaşantısını, duygu ve düşüncelerini dil ve estetik temelinde aktaran/gösteren bir sanat dalıdır. Bu tanım ışığında edebi eserlerin de ortaya çıktığı dönemin özelliklerini yansıttığı söylenebilir. V. Zhanov, “Edebiyat sosyal bir olaydır; edebiyat, gerçeğin yaratıcı muhayyilenin içinden süzülerek idrakidir” derken edebiyatın ve edebi eserlerin toplum ve zamandan bağımsız biçimde orta çıkarılamayacağına da işaret eder (Escarpit,1968:11).

Edebiyat araştırmalarında meselelerin ve eserlerin incelenme biçimlerinin, dönem ve toplum odağında ele alınmasının temel nedenlerinden biri edebiyat-toplum ilişkisinin doğallığıdır. Platon’dan beri edebiyatla toplum arasındaki bu ilişki sıkça vurgulanmıştır. Bu ilişkinin doğallığı edebiyatın kendi dinamiklerini yalnızca toplumsal unsurlara dayalı olarak oluşturduğu anlamına gelmez. Edebi eserler, kendi içeriğini ve estetiğini oluştururken ortaya çıktığı dönemin şartlarını göz ardı etmez. Edebiyat, toplumla kurduğu bağları her zaman aynı biçimlerde göstermez. Dolayısıyla edebiyat toplum ilişkisinin de sürekli değiştiğini söylemek mümkündür. Örneğin ilk çağlarda edebi eserlerin aynı zamanda dini metinler olduğu dikkat çeker. T. S. Eliot, Anglo-Sakson yazıtlarının ve ilahilerinin büyü yapmada, nazardan korumada, hastalıkların iyileştirilmesinde, kötü ruhlardan korunmada kullanıldığını belirtir (2007:182). Eliot’un Eski Yunan’dan örnekler de vererek işaret ettiği nokta edebiyatın toplumsallık boyutunun başlangıçta dini değerlerle şekillendiğidir. Bu ilişkinin birlikte yürüdüğünü gösteren ayrıntılardan biri de dini metinlerle edebi metinlerin aynı oluşudur. Mitler toplumların inançlar bağlamında sahip olduğu değerleri gösterdiği gibi edebi anlayışlarını da ortaya koyan birleştirici metinlerdir. Edebiyatın toplumla ve zamanla kurduğu ilişkinin boyutları süreç içerisinde farklılaşmıştır. Bu farklılaşma sanatın da hayat gibi sürekli değişen özelliği ile ilgilidir.

Edebi metinlerdeki gerçekçilik anlayışının bir süreç halinde yerleşmesi de edebiyatın geçirdiği değişimleri göstermesi bakımından anlamlıdır. Edebi eserlerin gerçekçi denilebilecek her adımı edebiyatın dini, toplumsal değerlerden bağımsız bir sanat dalı olmasına katkı sağlar. Edebiyatın toplumsal değişimleri yansıtmaya, kimi zaman değişimleri önceden haber verme gibi işlevleri olmuştur. Bu bakımdan edebiyatın toplumla ve zamanla ilişkisinin boyutları sayısız farklı açıdan incelenebilir. Bonald’a ait “Edebiyat toplumun ifadesidir” sözü, Hippolyte Taine’dan sonra sistemli bir sosyolojik inceleme ve eleştiri için geçerli olmaya başlar. Taine, toplumların edebiyatının “ırk, çevre ve an”ın etkisinde ortaya

çıkıldığını ve değiştiğini söyler. Edebî eserleri ve yaratıcısını toplumla birlikte düşünen Taine, *İngiliz Edebiyatı Tarihi* (1858) adlı eserinde, sanat olaylarının fizik olayları gibi belli birtakım nedenlerden doğduğu ilkesinden yola çıkarak edebî eserlerin doğuşunu nedensellik ilkesiyle açıklar. Ona göre edebî eserin oluşumunda, onun yaratıcısıyla birlikte; yaşadığı ülkenin iklimi, fizikî ve coğrafî şartları doğrudan tesirlidir (Moran,1991:74-75). Bu düşünceler edebi eserleri ortaya çıkaran temel unsurlar üzerinde durur.

Edebi eserlerin özellikle kurguya dayalı metinlerin geçirdiği değişimleri pek çok farklı açıdan incelemek ve toplumsal değişimle ilişkilendirmek mümkündür. Ancak bütün bu değerlendirmeler yapılırken edebiyatın kendi bünyesinde –kimi zaman toplumsallıktan uzaklaşarak- , kendi dinamikleriyle yenilendiğini de göz ardı etmemek gerekir. Bu bakımdan edebiyat incelemelerinde önemli olan bir taraftan toplumsal değişimle edebiyat arasındaki ilişkiyi ortaya koymak diğer taraftan edebiyatın kendi içinde (tür, içerik vb. açılardan) nasıl değiştiğine dikkat etmektir.

Edebiyatın ve toplumun hem birlikte hem de birbirinden bağımsız olarak değişimini ortaya koyan sorunsallara yönelerek çoklu bakış açısı kazanılabilir. ‘Kahraman’ bu bakış açılarını yakalayabilmek için uygun bir olgu ve pratik olarak değerlendirilebilir. Çünkü toplumun ve edebiyatın ‘kahraman’a bakışı sürekli değişmiş, bu değişimler hem toplumların hem de edebiyatın karakterini ortaya çıkaran ayrıntılara dönüşebilmiştir. Kahraman olgusunun edebi eserlerdeki pratiği, edebiyatın toplumsallık boyutunu imlerken aynı zamanda farklılaşma sürecinin de hikâyesini anlatır. Kahraman ve anti-kahraman da bir anlamda bireyselleşme serüvenini ortaya koyan bu değişimi ifade eder. Edebiyatta kahraman tanımının türler değişime uğradıkça değişmesi, kahramanın zamanla olağanüstülüklerden arındırılması ve nihayet ideal özelliklere sahip olmayan kahramanlara giden sürecini toplumsal açıdan değerlendirdiğimizde de benzer aşamalarla karşılaşılır.

Kahramanlık olgusunun dini değerlerle sanatın birlikte ifade edildiği mitlerde başladığı söylenebilir. Tanrı, yarı-tanrı ve ölümlülerin kahraman olarak gösterildiği mitlere bir bütün olarak bakıldığında kahramanlığın üstünlük olarak algılandığı görülür. Olağanüstülüklerin de beslediği bu üstünlük hem fiziksel hem de ahlaki açıdan farklı olmayı içerir. Mitlerin bir değerler sistemi inşa ederken üstün vasıflar verdiği kahraman iyi bir şair ya da savaşçı olabilmektedir. Kahraman olarak sahip olunan vasıflar değişse de mitlerin kahraman yaratmadaki asıl amacı sistematik yapı içerisinde bir değeri ön plana çıkarmaktır. Mitlerdeki kahraman algısının ve bazı kahramanların modern zamanların bilimsel

alışmalarında ve sanat eserlerinde yeniden kullanılması da edebiyatın ve toplumsal yapılanmaların geçmişle kurduğu bağı ne kadar onemsemiğini gösterir. Böylece kahramanın toplumsal ve edebi bir işlevi daha ortaya çıkmış olur: şimdinin değerler sistemini oluştururken geçmişi anmak ve geçmişten farklı nedenlerle yararlanmak için kahramanlara ihtiyaç duyulmaktadır.

Kahraman, mitlerden sonra hızlı ve sürekli bir değişim gösterir. Fiziksel zellikleri, taşıdığı vasıflar zamanla farklılaşır. Bu farklılaşmayı belirgin olarak gösteren en onemli unsur kahramanın olağandışı/olağanüstü özelliklerini kaybederek zamanla sıradanlaşmasıdır. Masallar, destanlar ve halk hikâyelerinde olağanüstü özelliklerini yavaş yavaş kaybetmeye başlayan kahraman modern dönemlere gelindiğinde kendini farklı kılan pek çok fiziksel zellikliğini kaybetmiştir. Bununla birlikte romantik dönemlerden itibaren varlığını hissettiren milliyetçilik akımı, kahramanın -olağanüstü niteliklere sahip olmasa da- nc, örnek ve ideal özelliklerini korumaya çalışmıştır. Toplumların yapısını, siyasetini şekillendirirken edebi eserlerde de romantik milliyetçi kahramanlar grlmeye başlanmıştır.

Modernleşme tecrübelerinin mekânı, toplumu, siyaseti dolayısıyla insanı değiştiren yönleri vardır. Bu değişimin etkileri edebiyatta da kendini gösterir. Edebî eserlerde kahramanlar zaafıları olan, dünyayı değiştiremediği gibi dünyadaki değişimlere ayak uyduramayan pasif kişiliklere bürünür. Tam bu noktada kahramanın tanımı değişir. Artık dönüştüren, güzelleştiren değil merkezi kişi olarak algılanır. Süreç içerisinde gelineen noktada kahramanın en belirgin özelliği merkezi kişi olmasıdır. Kahraman kimi zaman - karşıt bir kahramana ihtiyaç duymadan- toplumsal eleştiri yapmak için kullanılmaya başlamıştır. Bugün gelinen noktada kahraman algısının büyük ölçüde değiştiğini söylemek mümkündür. Toplum hayatında da edebi eserlerde de kahramanın varlığını anlamlı kılacak değerler değişmiştir. Savaş kahramanlarının bile günümüzde bir kahraman paradigması yaratmak için kullanıldığını söylemek mümkündür.

Kahramanın tarihsel olarak anlam ve yapı değişikliğine uğradığını gösteren unsurlardan biri de anti-kahramanın ortaya çıkmasıdır. Kahraman zellikleri taşımadığı halde olayların odağında yer alan anti-kahraman, toplumda ve sanatta değerlerin değişimini eleştirmek için onemli bir araç olmuştur. Akyıldız'a göre bu terim edebiyat dünyasında çok uzak bir geçmişe sahip değildir. Yeni bir terim olmasına rağmen edebiyatta ve hayatta varlığını eski zamanlardan beri hissettirmektir. Akyıldız'ın kastettiği anti-kahramanın bazı özellikleriyle eskiden beri yaşadığı terim olarak kullanılışının daha yeni olduğudur. Gelenek

izgisinde yaratılmış/oluşmuş kahramanın anti tezi olarak tanımlayabileceğimiz bu kahramanlar sahip oldukları pek çok farklı zelliğē göre kendi içinde kategorilere ayrılabilir (Akyıldız,2014:17). Bu nitelikler toplumsal yapı ve edebi türler değıştikçe yenilense de kavramın adındaki ‘anti’ sözcüğünün ifade ettiğē karşıtlık her dönemde anlamını korumuştur. İdeal olmayanı ifade etmek için kullanılan bu sözcük, değışimin eleřtirildiğē, olumsuzlandığē bir işleve sahip olmuştur.

Anti-kahramanın özellikle edebi eserlerdeki varlığē, genel kabul görmüş ansiklopedik bilginin, toplumsal değerlerin, modernleşme ile birlikte ‘ilerleme’ anlayışına bağlı kalmanın kısacası hayata, topluma ve insana dair bütün yerleşik algıların eleştirilebilir olduğn göstermiştir. Bu eleştirilebilir tavır sanatın muhalif kimliğēni de imler. Çünkü anti-kahraman ideal olmayan özellikleri barındırır ve her unsuru eleştirmek için kullanılabilir. Dolayısıyla sanat-muhalefet ilişkisinin ayrıntılarından biri de anti-kahramanın varlığıdır.

Anti-kahraman, edebiyatın teorik ve pratik yansımalarını içeren bir yapıya sahiptir. Bu bakımdan edebiyatın ilk örneklerinden itibaren anti-kahramanın varlığē tespit edilebilir. Ancak edebi türlerin modernleşmesinden, yeni edebi türlerin ortaya çıkmasından sonra daha belirgin olarak görüldüğünü söylemek mümkündür.

1. ANTİK KAHRAMANDAN ANTİ-KAHRAMANA KAHRAMANIN ÇAĞLAR BOYU SÜREN YOLCULUĞU

1.1. Kahramanın Kökeni ve Etimolojik Yapısı

Türkçede uzun zamandır kullanılan ve kökeni Farsçaya dayanan ‘kahraman’, kelime anlamı olarak *TDK Türkçe Sözlükte* üç farklı şekilde tanımlanır:

1. Savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit;
2. Bir olayda önemli yeri olan kimse;
3. Roman, hikâye, tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde en önemli kişi (URL-1, 2018).

Kelimenin İngilizce karşılığı olan “hero”nun ise, *Cambridge* sözlükte iki anlamı vardır:

1. Cesur Kimse: İnsanların saygı duydukları veya onlara hayran oldukları cesur veya iyi şeyler yapan biri
2. Ana Karakter: Genellikle iyi olan bir kitapta veya filmdeki ana erkek karakter (URL-2, 2018).

Oxford sözlükte ise:

1. Antik çağlarda tanrılar tarafından bahşedilmiş insanüstü güç, cesaret ya da beceri gibi özelliklere sahip olan daha sonraları yarı tanrı ya da ölümsüz bir varlık olarak gösterilen erkek.
2. Cesur ya da asil bir eylem gerçekleştiren kimse; ünlü savaşçı.
3. Hiçbir iş, ödül ya da kurumla bağı olmadığı halde olağanüstü cesaret, dayanıklılık, olgunluk sergileyen erkek; başarıları ve asil özelliklerinden dolayı saygı gösterilen, hayranlık duyulan erkek.
4. Bir efsane ya da mitin konusu olan erkek; bir hikâye ya da şiirin ana erkek karakteri biçimlerinde tanımlanır (URL-3, 2018).

Homeros'ta Yunan Kahraman Tipleri adlı tezinde ‘kahraman’ın etimolijisini veren Laftsidis, kahramanın önceleri “ata” anlamına geldiğini söyler. Kahraman kelimesi zamanla “cesur savaşçı”ya dönüşür. Laftsidis cesur savaşçının aynı zamanda ‘vazife kahramanı’ anlamına geldiğini söyler. Edebiyatta kahraman ise, okurun ilgisini üzerlerine topladığı için bu vasfı kazanır. Burada ‘kahraman’dan kastedilen olayların başkışisidir (Laftsidis,1993: 16). Kahraman tanımı, edebi eserdeki işlevi ve muhtevası gereği ikircikli bir yapıya bürünür.

Kahramanın farklı dillerdeki tanımına bakıldığında ortak noktanın yiğitlik ve cesurluğa yapılan vurgu olduğu görülür. Var oluşundan beri insan yaşadığı zorluklardan kurtulmak için kahraman arayışına girer. Bu arayış zaman içerisinde önce sözlü anlatılarda

sonra da yazılı metinlerde de yer almaya başlar. Edebi metinlerde kahraman kavramının anlamı sözlüklerdeki yiğitlik tanımıyla paralellik gösterir. Fakat zamanla edebiyattaki kahraman kavramı bir eserin odak kişisi olarak tanımlanır ve bu tanım günümüze kadar yerini korur. Kahraman her ne kadar odaktaki kişi olmaya devam etse de dönemler değiştikçe özellikleri değişir. Kahraman hakkında yapılan bu sabit tanım kahramanın edebi metinlerdeki konumunu ve önemini değiştirmez ancak özelliklerini değiştirir.

Frye (2015), *Eleştirinin Anatomisi* adlı eserinin Tarihsel Eleştirisi: Kipler Teorisi adlı bölümünde kurmaca eserlerdeki kahraman tipini beş ayrı şekilde sınıflandırır:

1. Eğer tür bakımından diğer insanlardan ve onların çevresindekilerden nispeten daha üstünse; kahraman ilahi bir varlıktır ve onun hakkındaki hikâye, bir tanrı hakkındaki hikâyenin ortak algıdaki karşılığı halinde bir mit olacaktır. Bu türden hikâyeler edebiyatta önemli bir yere sahiptir ama normal edebi kategoriler dışındaki bir kurala karşılık gelirler.
2. Eğer diğer insanlar ve çevresine kıyasla, derece bakımından üstünse; kahraman tipik bir romans kahramanıdır, eylemleri olağanüstüdür ama kendisi insan olarak tanımlanmıştır. Romans karakteri, doğanın olağan kanunlarının kısmen askıya alındığı bir dünya üzerinden hareket eder: Bizim için doğal olmayan cesaret ve sabrın olağanüstülüğü, onun için doğaldır ve romansın önkabulleri bir kez kurulduğunda; büyülü silahlar, konuşan hayvanlar, dehşetli canavarlar, cadılar ve mucizevi gücün tılsımları hiçbir olasılık kuralını ihlal etmezler. Burada mitten yola çıktık, daha doğru bir ifadeyle efsaneye, halk masalına, *marchen* 'e ve onların edebi akrabaları ve türevlerine geldik.
3. Eğer diğer insanlara kıyasla derece bakımından üstünken kendi doğal çevresine kıyasla herhangi bir üstünlüğü yoksa; kahraman bir liderdir. Otoriteye, tutkulara ve bizim sahip olduğumuzdan çok daha üstün bir ifade gücüne sahiptir ama eylemi hem sosyal eleştiriye hem de doğanın düzenine tabidir. Bu, çoğunlukla epik ve tragedyanın, *üstmimetik* kipin kahramanıdır ve Aristoteles'in aklındaki başlıca karakter türüdür.
4. Diğer insanlara ya da çevresine üstün değilse; kahraman bizden biridir: Onun evrensel insanlık hissine karşılık veririz ve şairden kendi tecrübemizde bulabildiğimiz aynı olasılık ilkelerini talep ederiz. Bu bize çoğunlukla komedyanın ve gerçekçi kurmacanın karakteri olan, *altmimetik* kipin kahramanını verir. “Üst” ve “alt” ifadeleri karşılaştırmalı ve değer göstergesi değildir ama İncil eleştirmenlerine ya da Anglikanlara atıf yapıldığında olduğu gibi, tamamen şematiktirler. Bu aşamada, bunu izleyen kipler karşısında çok daha sınırlı bir anlama sahip “kahraman” sözcüğünü muhafaza etmenin zorluğu, sonuç itibarıyla bir yazara isabet etmektedir. Thackerat bu nedenle *Gurur Dünyası* 'nı kahramanı olmayan bir roman olarak nitelendirmek zorunda hisseder.
5. “Eğer güç ya da zeka bakımından bizden daha aşağı seviyedeysen, esaret, hayal kırıklığı ya da saçmalık sahnesine tepeden baktığımız hissini yaşıyorsan; kahraman ironik kipe aittir. Çok daha

büyük ölçekteki bir özgürlüğün normları tarafından yargılanır durumdaysa, okur aynı durumda olduğunu ya da olabileceğini hissediyorsa; kahraman yine ironik kipe aittir (59-61).

Frye, Avrupa’da geçtiğimiz on beş yüzyıl boyunca kurmacada kahramanın özelliklerini adım adım kaybettiğini söyler. Ona göre son dönemlerde kahramanı en ciddi anlatan eserler bile ironik kipe meyleder (Frye, 2015: 61).

Umberto Eco’ya göre kurmaca eserler her şartta okunacaktır. Çünkü bu eserler hayata anlam veren formülü aradığımızı söyler. Bu eserler insanın dünyaya geliş nedenini ve neden yaşadığını söyleyen öykülerdir. Eco, bu eserlerin bazen bireysel bazen de kozmik öyküleri ve bu iki farklı öykünün kesiştiği alanları yazdığını söyler (2009: 159).

J. Campbell kahramanın ortaya çıktığı coğrafi ve toplumsal şartları yansıtmasına rağmen değişmeyen bir öze sahip varlıklar olduğunu söyler:

Kahraman, yerel ve kişisel tarihsel sınırlamalarla çatışarak onları aşmış ve genel geçerliği olan, olağan insani biçimlere ulaşmış olan kadın ya da erkektir. Böyle birinin tasavvurları, fikirleri ve esinleri insan yaşamı ve düşüncesinin temel pınarlarından taptaze çıkar. Bu yüzden onlar yeteneklidir, mevcut, çözülen toplumdan ve ruhtan değil, toplumun yeniden doğduğu tükenmez kaynaktandır (2013: 30-31).

Campbell’a göre kahramanın evrensel öze sahip olmasının temelinde insanın yeniden doğmaya, yeni başlangıçlara duyduğu ihtiyaç ve güven yer alır.

1.2. Edebi Metinlerde Kahraman

1.2.1. Sözlü Anlatılarda Kahraman

Yaratılıştan günümüze kadar insanın varoluşu, doğadaki konumu ve doğa ile mücadelesi, sosyalleşme çabaları anlatı türlerinin doğmasında etkilidir. Bu ontolojik mücadele dönemin edebi şartlarına göre göre mit, efsane, masal, destan, halk hikâyesi, roman gibi farklı türlerdeki metinlerle yansıtılır.

Muharrem Kaya, toplumu derinden etkileyen olay ve şahsiyetlerin belgelerle bir nebze aydınlatılarak halk âşıkları vasıtasıyla destanî bir dille anlatıldığını ve bu anlatının zaman içerisinde yeniden ve yeniden işlenerek çeşitli varyantlarının oluştuğunu belirtir.

Böylece aradan yüzyıllar geçse de o olay o şahsiyet idealize edilir ve sonrasında yazıya geçirilir (2014:18).

Metin Ekici'ye göre mitler zamanla efsane, masal, destan ve fıkraya dönüşmüştür. Yine destanlar da zamanla dönüşerek meddah hikâyelerini ortaya çıkarır. Tüm bu türlerin ard zamanlı aynı zamanda eş zamanlı oluşlarının sebebini ise birbirleriyle olan ilişkilerine ve birbirlerinden motif ve epizot alıp vermelerine bağlar. Ayrıcı anlatıcıların tavırlarının da türlerin iç içe geçmesine yol açtığına neden olduğunu belirtir (2006:85-87).

Bazı araştırmalarda mit, efsane, masal, destan, halk hikâyesi gibi türlerin; konuşma dilinde birbirlerinin yerine kullanıldığı görülür. Bu nedenle bilhassa şifahi kültürde bir karışıklık ve belirsizlik söz konusudur. Belirsizliğin nedeni bu türlerin konuları ve işlevleriyle ilgili ortak unsurlara sahip olmalarıdır. Bu ortak unsurlar, süreç içerisinde hem toplumsal hem de edebi türlerin karakteristiğinin yerleşik hale gelme sürecinde geçirdiği değişimlere paralel olarak kahramanların da farklı nitelikler kazanmasına neden olur. Dolayısıyla kahramanın nitelikleri toplumsal ve edebi değişimlere bağlı olarak çeşitli dönüşümler geçirir.

Tarihin başlangıcından bu yana kahraman ve nitelikleri, içinde bulunduğu çağa göre değişir. Mitolojik kahramandan, destan kahramanına ve oradan roman kahramanına geçen süreçte kahraman, sıra dışı bazı özelliklerini kaybeder ya da değişim geçirir fakat hâlâ sıradan insandan farklıdır. Destan kahramanından romana geçişte ise kahraman olağanüstü vasıflarından arınarak çağa ayak uydurur.

Çalışmanın odağında yer alan temel sorunsallardan biri anti-kahramanın karakteristiğini ve Türk edebiyatındaki oluşum sürecini ortaya koyabilmektir. Bu temel noktaya ulaşabilmek için şifahi kültürden başlayarak edebi türlerin ve edebi türlerdeki kahraman algısının seyrini, konumunu kronolojik metotla ortaya koymak gerekmektedir.

1.2.1.1.Mitolojide Kahraman

Sözlük tanımında, şifahi biçimde yaygınlaşan ya da toplumsal etkilerle şekil değiştiren alegorik anlatıma sahip hikâye, mitos biçiminde tanımlanır (URL-4: 2019). Tespit edilen en eski Türkçe kaynakta ise mit, hilkat ve kâinat hakkında bir kavmin mu'tekidatını ihtiva eden tarihi kıssa şeklinde betimlenir (URL-5: 2019).

Dünyaya yabancı bir varlık olarak gelen ilkel insan, yalnızlığı ile birlikte dünyayı açıklamak ve kabullenmekte zorlanırken, bu zorlanma sonucunda kendisine, varoluşuna ve

doğaya dair çeşitli düşünceler üretir. Buna göre mitler, ilkel insanın hayatı, doğayı ve dünyayı anlamlandırmak adına yaptığı temellendirmelere dayanır. Mit, başta tarihçi Heredot ve felsefeci Platon olmak üzere önceleri uydurma ve değeri olmayan söz olarak tanımlanırlar (Erhat, 1972:2). Türkçe’ de “esatir, üstûre” gibi karşılıklar verilen mit kavramı hakkında edebiyatımızda ilk ciddi çalışmayı Şemseddin Sami yapmıştır. Şemseddin Sami’ye göre mit, zavallı insanların batıl inançlarından ibarettir ama yine de geçmişi ve bugünü anlamak için (mitin) bilinmesi, öğrenilmesi gereklidir (Batuk, 2009: 28). Behçet Necatigil, mitin dünyanın, hayatın ve evrenin sırrını çözemeyen insanlığın tüm bunları kolaylaştırmak anlamak ve anlamlandırmak ihtiyacından doğduğunu ifade eder (1988: s.11). Şerif Mardin’e göre mitin insanların toplum hayatında karşılaştıkları ve kabul etmekte zorlandıkları durumları meşrulaştırmanın bir yolu olduğunu belirtir (1992:47). Minyatür, Osmanlı ve mitologya terimlerini bir araya getirerek kültür mit ve sanatı aynı düzlemde birleştiren Metin And, miti “ilkel ve geleneksel toplumlar için tek geçerli gerçek” olarak nitelendirmiş; aydınlanma döneminde mitlerin değersizleşmesini Tevrat ve İncil’de yer almayan her şeyin gerçektışı kabul edilmesine bağlamıştır (And, 2008:26). Bayat ise miti: hayatın, dünyanın başlangıcı; tanrılar, kahramanlar, ruhlar ve doğa hakkında insanların yürüttüğü en eski düşünce olarak tanımlar (Bayat, 2005:25). Bu noktada mite bakışın çoğunlukla ilkel insanın dünyayı anlama telaşı olarak görüldüğünü söylemek mümkündür.

Gerçek ile gerçek dışı olayların farkının tam anlamıyla belirlenemediği antik dünya, bu özelliğiyle mitolojilerin doğması için gereken şartların oluşmasını sağlamıştır. Mitoloji ilk insanın zihnindeki bilimsel egzersizlerdir. Günümüz filozofları ile bilim adamları kâinatın ve insanın kökenini anlamaya, açıklamaya çalıştığı gibi antik insan da bu sorunsallara kafa yormuş, ulaştıkları sonuçları hikâyeler haline getirerek kuşaktan kuşağa aktarmıştır (Bilgin,2004: 12). Kuşaktan kuşağa aktarılan bu hikâyeler günümüzde farklı bakış açılarıyla varlıklarını sürdürür.

Mitoloji bir bilim dalı ve terimsel açıdan incelendiğinde ilk olarak miti yorumlayan bilim biçiminde tanımlanır. Mitolojinin sözlüklerdeki ikinci tanımı ise bir topluluğa bir inanca bir uygarlığa ait mit ve efsanelerin tamamı biçiminde açıklanır (URL-6:2019). “Myhtos” ve “logos” sözcüklerinin bir araya gelmesiyle ortaya çıkar. Logos, gerçeğin söz ile dillendirilmesidir ve herhangi bir konu ile ilgili düşüncelerin ve araştırmaların bütünü kapsar. Öyleyse, “mitoloji”ye en geniş anlamda söze dair düşünce, sözle ilgili bilim demek doğru olacaktır. İlk çağlarda Yunan filozoflarının birçoğunun “myhtos” kavramını inandırıcı olmayan masallar olarak telakki etmesine rağmen “logos” kavramının “myhtos”a eklenmesi

ile “mitoloji” bir bilim dalı haline gelmiş ve insanlık tarihi uzun yıllar boyunca birçok sorunun cevabını bulabilmek umuduyla mitolojiye başvurmuştur (Erhat, 1996:6). İlkel insanın dünyayı algılama çabası olan mit, logos kavramı ile birleştirildiğinde bilimsel bir nitelik kazanmaya başlar.

XVII. ve XVIII. yüzyılda Avrupa’da ortaya çıkan aydınlanma düşüncesi insanlığın mitlere sırt çevirmesini körükler ve tavrı ilkel ile medeni arasındaki uçurumun pekişmesine yol açar (Levi-Straus,2013: 40). Özellikle bu dönemde mitler ilkel insanın masallarından ibaret olarak görülür. Mit kavramı XVIII. yüzyıla kadar “mitos”, “epos”, “logos” üçgenindeki yerini tam anlamıyla bulamaz. Bazen boş söz, bazen efsane ve bazen de bilim öncesi bilimdir. XVIII. yüzyılın sonunda tarihi ve kültürel işlevi keşfedilen mitler, araştırmacılar tarafından diğer sözlü anlatılardan ayrıştırılarak incelenmeye başlanır. Armstrong insanoğlunun akıl çağına geldiğinde miti bir kenara bırakamayacağını; onu gelişmemiş bir düşünce şekli olarak görmenin yanlış olacağını belirtir (Armstrong,2006: 11). Armstrong gibi düşünen daha pek çok mit araştırmacısı bulunmaktadır. Bu konudaki önemli isimlerden biri de Armstrong’ a da esin veren Mircea Eliade’dir. Miti gerçeklik sıfatıyla birleştirerek, din tarihçisi gözüyle tanımlayan Eliade’ye göre kutlu bir öyküyü eski zamanlardaki masallara özgü olayları anlatan mit olağanüstü ve olağan dışı varlıkların eylemleri sayesinde bir bütün yahut parçalar halinde gerçekliğin nasıl yansıtıldığını ifade eder (Eliade, 2001: 15-16). Modern psikolojinin kurucuları arasında yer alan Jung ise mitin kaynağını kolektif bilinçdışı kavramı ile açıklar. Kolektif olanın bilinç dışında arketip denilen bir gerçeklik vardır. Arketipler insanlığın ilk örneklerinden itibaren simgelerini hafızasında tutar. Bu nedenledir ki arketipler aklın bilinçlenmesini sağlayan gizli gerçekliklerdir. Jung, mit ve arketip kavramlarını bir arada düşünür. Ona göre bilinç dışındaki ortaklığın kendine has dili vardır. Bu dil sayesinde mit ve arketip birleşir (Özcan, 2003a:76-77). Yine Jung’a göre arketipler ‘psike’ tarafından dışlanamaz. Mitolojinin hafızasındaki çok sayıdaki motiften bildiğimiz hatta Kant’ın da değindiği karanlık tasavvurlar âlemindeki hazine arketiplerdir (2005: 24).

Mit üzerine yapılan tanımlamaların çeşitliliğinden de anlaşılacağı üzere genel geçer uzlaşmış bir mit tanımı söz konusu değildir. Günümüzde hâlen mitin ne olduğunun ve ne derecede geçerli olduğunun sorgulanması devam etmektedir. Joseph Campbell ise mitolojiyi şu şekilde açıklar:

“Çağdaş akıl, mitolojiyi, doğanın dünyasını açıklamak için ilkel arayış içerisindeki bir çaba (Frazer); sonraki çağların yanlış anladığı, tarih öncesi zamanlardan gelen şiirsel fantezinin bir ürünü (Müller);

bireyi topluluğuna göre şekillendirecek bir alegorik bilgi yığınağı (Durkheim); insan ruhunun derinliklerindeki arketipsel dürtülerin belirtisi olan bir dizi düş (Jung); insanın en derin metafizik sezgilerinin geleneksel aracı (Coomaraswamy); ve Tanrı'nın çocuklarının görünmesi olarak yorumlamıştır. Mitoloji bunların hepsidir. Değişik yargılar, yargılayanların bakış açılarıyla belirlenir. Çünkü ne olduğuna değil, nasıl işlev gördüğüne, insanlığa geçmişte nasıl hizmet ettiğine bakılırsa, mitoloji kendisini; bireyin, ırkın, çağın gereksinim ve tutkularına karşı yaşamın kendisi kadar açık olarak gösterir” (2013:415-416).

Campbell'in bu tanımı Fromm'un “mitler: görmezlikten gelsek, nefret etsek ya da saygı göstersek bile, bugünkü düşünce şemamız içinde çoktan yerlerini almışlardır” (1992:17) düşünceleri ile daha anlamlı hale gelir.

Mit üzerine yapılan araştırmaların artması ile mitlerin kavram, işlev ve yapı bakımından sınıflandırılması ihtiyacı ortaya çıkar. Ancak mitlerin karmaşık yapısı araştırmacıları zorlar ve tasniflerin çeşitliliğini artırır. Genel olarak mitler ritüel mitleri, orijin mitleri, kozmogonik mitler, eskatoloji mitleri ve kahramanlık mitleri olarak sınıflandırılır. Mitleri, genel ve özel kategoriler olmak üzere iki grupta tasnif eden Fuzuli Bayat, genel kategoride bulunan mitlerin her toplumda görülebildiğini ancak özel kategorideki mitlerin tarihi-kültürel gelişim süreci, coğrafi şartlar nedeniyle dünyanın her halkında bulunmadığını belirtir. Genel kategoridekiler: Dünyanın yaratılışını ele alan kozmogonik mitler; ilk insanın yaratılış mitleri; toplulukların, soyların, kabilelerin yaratılmasını içeren türeyiş mitleri; zamanın ölçülmesini, ortaya çıkmasını sembolik bir dille anlatan takvim mitleridir. Özel kategoridekiler ise: Tanrılar hakkındaki (teogonik) mitler, köken (etiolojik) mitleri, dünyanın sonu(eskatoloji) hakkındaki mitler, totem mitleri, kahramanlık mitleri olarak sınıflandırır (Bayat, 2005:8-11). Konum açısından asıl ilgi noktasının ise kahramanlık mitleri olacaktır.

Mitoloji hakkında yapılan araştırmalardaki güncel görüşlerde de belirtildiği gibi kendisinden önce ya da kendisine yakın mitlerden bağımsız bütünüyle özgün bir mite rastlamak mümkün değildir. Efsane, masal, film, roman ya da herhangi bir sanat eserinde mitlerle karşılaşmak mümkündür (Alptekin, 2011:25). Mitlerle karşılaşılan metinlerde kahramanlar da mitlerin tasnifindeki çeşitliliğe benzer biçimde farklı özellikler gösterir.

İnsanın dünyada yaşadığına dair iz bıraktığı her yerde, tüm zamanlarda insana dair mitler üretilmiştir. Kahraman miti ise en bilinen ve yeryüzünde en yaygın olan mittir.

Efsaneler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri, kısaca sözlü anlatıların büyük çoğunluğu bir kahramanın varlığıyla şekillenir. Kahraman bazen bir tanrı, yarı-tanrı ya da insan olarak tüm bu anlatıların içinde yer alır. Korkusuz, cesur ve çoğunlukla iyi davranışlarıyla halkın beğenisini kazanan, örnek gösterilen bir kişi olarak karşımıza çıkar. Rosenberg insanın arzularıyla toplumsal sorumlulukları arasındaki ilişkiyi irdeler. Ona göre seçim can alıcı olduğu kadar basittir. Can alıcıdır çünkü insan toplumsal sorumlulukları seçerse ölümü göze almış olur. Kendi arzularını seçerse ölümden uzaklaşır ancak kahraman olamaz. İki tercihin ortasında bir tutum sergilerse hem ölümü hem kahramanlığı kaybeder (Rosenberg, 2001:21). Fromm da kahramanın olağanüstü özelliklerle donatılmasının, ölümü göze almasının nedenlerini sorgularken cesaret duygusunu vurgular. Ona göre sıradan insanlar, sahip olmanın yarattığı güven duygusuyla yeni bir fikre, ideale çekinmeden, korkusuzca atılamazken kahraman, bilinmeyene ve yeni olana korkmadan, cesurca atılır (Fromm, 2003:150).

Hegel de kahramanı, bağımsız karakteri vasıtasıyla harekete geçen, üstlendiği görevi bireysel yaradılışının bir sonucu olarak başaran kişi olarak tanımlar. Bu tanım mitlerdeki kahraman algısıyla paralellik gösterir:

“Kahramanlar bir eylemin bütününe üstlenen ve başaran, karakterlerinin ve kaptislerinin bağımsızlığı yoluyla harekete geçirilmiş bireylerdir ve dolayısıyla, bu kahramanlar haklı ve ahlaki olan şeyi gerçekleştirdikleri zaman, bu, bireysel yaradılışın bir sonucu olarak görünür” (Hegel, 1994:184). Bu tanımlardan hareketle kahramanda vurgulanan temel özellik cesarettir. Kahraman tamamen korkusuz olmasa bile korkularına yenik düşmeyen, üzerine gidebilendir.

Sena Küçük, mitolojideki kahraman algısından yola çıkarak mitsel kahramanın tanımını daha somut bir çerçeveye çizerek yapar:

“Kahramanlık mitleri, bir kahraman etrafında oluşup gelişen bir dizi mitolojik olay ya da öykü halkalarıdır. Mitler destan formu içine ve kahramanın kişiliğinin arkasına gizlenmiştir. Kahraman başat ögedir; doğuşu, başarıları mitolojik bağlama oturtularak destanlaştırılır; toplum için örnek bir kahraman çizilir. Olağanüstü özelliklere sahip olan kahraman yarı tanrı veya bir ölümlüdür. Kahramanlar, verdikleri mücadeleler sonunda elde ettikleri başarılar kadar, bu süreçte duygu ve düşünce bakımından olgunlaşmaları ile de değer kazanırlar. Başta ölümlülüğü kabullenemeyip, kendi istekleri ile topluma karşı sorumlulukları arasında kalırken, sonunda, insan olmanın mutluluğuyla yetinmeyi bilirler. Kahramanlık döngüleri dünya mitolojisinde yaygındır ve önde gelen örnekleri arasında Gılgamış, Herakles, Oğuz Kağan, Köroğlu vb. yer alır” (2016:16).

Mit kahramanı, kendi kişisel, coğrafi ve tarihsel sınırlarını aşarak tüm insanlık için genel geçerliliği olan duygu, düşünce ve davranış örneklerini kendisinde toplayarak, mevcut olduğu topluma örnek teşkil eder. J. Campbell mitlerin birbiriyle olan benzerliklerine odaklanır ve dünya üzerindeki pek çok farklı kültüre ait binlerce miti inceleyerek bütün mitler arasındaki benzerlikleri ortaya koyar. Buna göre incelediği pek çok farklı mitin karışık yapısının ardında tek bir hikâye vardır. Campbell'e göre mitlerdeki kahraman arayışı ve bu arayışın sonunda bulunan kahramanlar aynı arketip modelini izler. Campbell bu modeli 'monomit' adını verdiği ve on yedi basamaktan müteşekkil bir yapıyla anlatır.

Joseph Campbell, yol haritası olarak Monomitin mitolojik kahramanın yolculuğunu açıklamada kullanılabileceği savunur. Bu yol haritasının genel bir kalıp olarak dünya üzerindeki pek çok farklı kültürün mitolojilerinde işlerliği olduğuna da dikkat çeker (Akgün, 2008:67). Campbell'in bu tasnifinden yola çıkarak bazı mitolojik kahramanların en geniş anlamda mitsel kahraman tipini temsil ettikleri söylenebilir. Bunlardan ilk öne çıkanlar *Herakles ve Gılgamış*'tir. *Herakles*¹ eski Yunan mitolojisinin en ünlü kahramanlarından biridir (Laftsidis,1993:22). Grek'lerin, bilhassa da Grek'lere ait Dor boyunun kahramanlık anlayışını bünyesinde toplayan Herakles biraz da bu arketipsel modeli yansıttığı için ulusal bir kahraman olabilmiştir. Görevleri ve taşıdığı misyon, onu dünyanın her yerine götürmüş ve Herakles gittiği her yeri insanlar için daha yaşanabilir, güvenli hale getirmiştir. Doğaya karşı tükenmeyen saldırma isteği ve dayanma gücünü simgeleyen Herakles doğanın insanlığın başına saldırdığı afetleri yok ederek insanlara hizmet eder. Buna karşın kendi kişiliğinde trajik unsurlar barındırır. Aslına bakılırsa kahraman olmak kendi seçimi değildir. Yapılması emredilen on iki görevi tamamladıktan sonra korkunç bir yanlışlık yüzünden ölür ve böylece büsbütün arınıp ölümsüzlüğe kavuşur (Erhat, 1972:147).

Herakles çoğunlukla Helen dönemi Yunanistan'ının ilk devirlerindeki tipik kutsal kralını temsil eder. Özgün Herakles hikâyesinin, Gılgamış Destanı'nın eski bir varyantı olduğu söylenebilir. Gılgamış'ın yoldaşı Enkidu; Herakles'inki ise İolaos'dur. Gılgamış, Tanrıça İşhtar'a; Herakles ise Deianeira'ya karşı beslediği aşkla kendi sonunu hazırlamıştır. Cehennemden çıkmayı başaran her iki kahraman da tanrıların çocuklarıdır. Her ikisi de aslanlar öldürmüş, kutsal boğaları alt etmiştir (Graves, 2010:603).

Mezopotamya'nın yarı tanrı kralı olan Gılgamış, çeşitli yönleriyle mitolojik kahraman dendiğinde ilk akla gelen Yunanlıların ünlü kahramanı Herakles ile benzerlik

¹ Roma mitolojisinde Herkül.

gösterir ancak kahraman ve kahramana özgü yazın geleneğinin en eski eseri Sümerlilerin Gılgamış Destanı'dır. Gılgamış, İlyada ve Odysseia'dan 3 bin yıl evvel tabletlere çivi yazısı ile yazılmıştır. Genel kabul Gılgamış'ın M.Ö 2100'lü yıllarda yazıldığı yönündedir (Rosenberg, 2003:273). Gılgamış'ın yaşadığı dönem ise tahmini olarak M.Ö 2600 yıllarıdır. Kramer'e göre Gılgamış destanının oluşmaya başladığı Sümer destan geleneğinin, Yunan, Hint ve Germen destan geleneklerinin kökeni olması kuvvetle muhtemeldir (Kramer, 2002: 275).

Gılgamış Destanı, Antik dünya kahramanlık mitlerini ortaya koyan ilk metin olarak kabul edilir. "Temelinde derin endişeler, korkular ve arayışlar gibi duyguların bulunduğu bu destan, kendinden sonraki birçok destana da esin kaynağı olur" (Rosenberg, 2003:268). Esin kaynağı olmasının başlıca sebebi insana ait değerler ile insan doğası arasındaki ilişkiyi ortaya koyan ilk metinlerden olmasıdır.

Uruk, zengin ve refah içindeki halkın yaşadığı şehirdir. Gılgamış da bu şehrin kralıdır. Son derece maceraperest, gücünü sınama ve ünlü olma arzusu belirgin özelliklerindendir. İktidarına düşkün, halkına zulmeden bir kralken, Endiku'yu tanıdıktan sonra dostluğu öğrenir. Endiku, halkın bu zulümden kurtulmak için tanrılara yalvarmasıyla tanrılar tarafından gönderilmiştir. Gılgamış, Endiku'yla pek çok maceraya çıkar ve Endiku ile olan dostluğu onu değiştirir. Enkidu'nun ölümünden sonra ölümü kabullenemez ve ölümsüzlüğe ulaşmanın peşine düşer ancak ölümsüzlüğe ulaşmasına rağmen bunu kullanmaz ve kaderini kabullenir (Bottero,2005:231-238; Kramer, 2002: 228-232).

Hemen hemen bütün kahramanlık mitlerinde ve arkaik destanlarda olağanüstü vasıflara sahip olan kahramanlar, tehlikelerle dolu mekânlar, güçlü düşmanlar, savaşlar ve sonu bilinmeyen yolculuklarla karşılaşır. Arkaik kahramanı temsil eden Gılgamış ve mitik kahramanın sembolü Herakles de bu türden yolculuklar yapmıştır. Gılgamış, bu yolculuk sırasında ele avuca sığmayan şımarık bir kraldan gerçek bir kahramana dönüşür. Herakles ise önceleri maceradan maceraya atılan bu sırada da gününü gün eden zevk düşkünü birinden zamanla kötüler, sözünün ehli olmayanları cezalandıran insanları afetlerden ve belalardan kurtaran bir kahraman olarak cesaretin simgesine dönüşür.

Her kahraman içine doğduğu toplum için bir rol modelidir. Toplum faydasına yaptığı işlerle toplum tarafından kabul görür. Olağanüstü yetenekleri, başarıları ve doğru seçimleri ile toplumda kahraman konumunu kazanırlar ancak hiçbirisi mükemmel değildir. Mitlerde kahramanların üstün vasıflarının yanı sıra onları insan olmaya yaklaştıran hatta zayıf yönleri

de vurgulanır. Böylece sıradan insanların da kahramanlarla özdeşim kurmaları sağlanır. Türk kültürü ve edebiyatında da kahraman algısı evrensel algılardan farklı değildir. Bayat'a göre Türk mitolojisinde insanları felaketlerden ve zorluklardan kurtaran kahramanlar zaman içerisinde destanlarda da görülmeye başlanmış ve destan kahramanlarının ortaya çıkışında arkaik köken olarak değerlendirilmiştir (Bayat, 2005:11).

1.2.1.2.Mitten Masala Kahraman

Mitoloji çağından masal dünyasına geçişte bazı önemli değişiklikler söz konusudur. Devletlerin kurulmasıyla birlikte mitolojideki tanrılara has roller, devlet adamlarına geçer. Halkına iyi davranan yahut eziyet eden hükümdarlar kahraman olmanın temel kriterlerinden birine dönüşür. Hükümdar ya da padişah tanrının görevlerini üstlenir. İlerleyen dönemlerde destanda daha da vurgulanacak olan hükümdarın üstün yetenekleri masalarda pasifize edilir. Masalın kaynağı konusunda mitolojik görüşün temsilcileri olan araştırmacılar (Müller, Cox, Benfey, Grimm) masalı mitin bir uzantısı olarak görürler (Bayat, 2005: 88). Bayat çeşitli görüşleri inceledikten sonra mit ve masal arasındaki farkları iki bağlamda ele alır:

1. İnandırıcılık ve Yalan Bağlamında: Bu bağlamda farkı ortaya çıkaran nitelikler metnin ritüel ve gayriritüelliği, kutsallığı ve sıradan olması, somut etnografik özelliği ve estetik-sanatsal özelliği vs.dir.
2. Konu, Kahraman ve Faaliyet Bağlamında: Bu bağlama ise mitik kahraman, masal kahramanı, mitolojik (tarih öncesi) zaman, masal (tarih dışı) zamanı, nesnelerin ortaya çıkışının izah edicilik işlevi ve bu işlevin yer almaması, nesnenin kozmik (toplumsal) değeri ve ferdi değeri vs. dâhildir (Bayat, 2005: 91).

Mittten masala geçiş temelde mitin içeriğinin ve unsurlarının değişmesi ile gerçekleşir. Daima kutsal bir hikâyeyi anlatan mit zamanla kutsallığını yitirmeye başlar ve bu noktada masallar devreye girer. Mitolojik tanrısal dünya fantastik bir dünyaya dönüşür. Mitolojinin işlevsel tanrıları masalarda koruyucu yardımcı olarak kendine yer bulur. Bayat'ın tabiriyle masal kahramanları düşman (kötü) karşıtların, yardımcıların yüzünde mitlerde ve mit dünyasında gizlenmiş ruhlarla ilişki kurar (Bayat, 2005:92).

From'a göre masallar ve mitler sembolik dille kendilerini ifade eden özdeyiş ve bilgeliklerdir. From, masalları da mitler gibi özel anlatılar olarak değerlendirir (Fromm, 1992:7). Mitler masalların ana kaynaklarından biri olarak görülse de elbette masalın kaynağının tamamen mit olduğunu savunmak mümkün değildir. Işık'a göre masal, ortak hafızanın yansıması olduğu için milli kabul edilen destanlar gibi değildir. Ancak masal unsurları da toplumların kültürel belleğinden yansıtılır. Bu açıdan masal türünde kahramana

verilen görevler, kahramanların yaptığı fedakarlıklar o toplumun (milletin) ahlakını yansıtır (Işık, 2012: 2).

Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* (1928) adlı çalışmasında, masallar üzerine ayrıntılı bir araştırma yaparken masalların kökenini ve yapısal biçimlerini başka bir ifadeyle değişmez yasalarını ortaya çıkarmayı amaçlar. Propp' un masallarda işlevsel birimler olarak ifade ettiği nokta, kahramanın öyküsel macerası sırasında karşılaştığı aşamalar ve kişilerdir. Yani Propp'a göre kahraman, masalın işlevsel yasalarına göre belirlenmiş bir macerayı takip etmektedir. Rifat, Propp'un yapısalci metodunun yan öğelerinden sıyrılmış masalları çözümlemiştir. Böylece masallar, olağanüstülüklerden ve çeşitliliklerden arındırılarak (etkilenmeden) temel yapısal bir formla incelenebilmiştir (Rifat, 1985: 6).

Toplumsal kahramanı olan mitik kahraman, genellikle toplumsal bir amaçla verilen görevleri yerine getirmek için yola düşerken, masal kahramanı bireysel amaçlarla yolculuğuna başlar. Soylu bir aileye mensup, üstün özelliklere sahip biri olabileceği gibi tamamen sıradan biri de olabilir. Mitik kahraman kadar güçlü değildir. Yolculuğu sırasında düştüğü zor durumlardan yardımcıların, bilginlerin, büyülü eşyaların ya da olağanüstü varlıkların sayesinde kurtulur.

Işık'a göre doğru tavırlar takındıklarında ödüllendirilen masal kahramanları masal dünyasının sunduğu armaları da almış olur. Hz. Hızır, Pir gibi doğruluktan uzaklaşmayan masal kahramanlarına yardımcı olan manevi şahsiyetler vardır. Bu yardımcıları arasında hayvanlar ve dev gibi olağan üstü varlıklar da vardır. Kahramanın sorunları çözmesine aracı olan bu şahsiyet ve varlıklar aslında iyiliğin daima kazanacağını hatırlatır. Masalların erdemlerle donatılmış eksiksiz kahramanlarının yanı sıra karakterinde eksiklikler olan kahramanlar da vardır. Bu kahramanlar masallarda farklı tecrübeler geçirdikten sonra olgunlaşır. Bütün bu süreçler masallarda sembolik bir dille anlatılır (Işık, 2012: 3). Bu durumda masal kahramanlarının erdemli bir kişiliğe sahip olması masal türünün öğretici yanını da vurgulayan bir ayrıntı olarak düşünülebilir.

Masal kahramanlarının taşıdığı özellikleri karakterize edebilecek pek çok kahraman sıralanabilir. Ancak bu çalışmanın odağında yer alan anti-kahraman olgusunu tamamlamak, edebi metinlerde anti-kahramanın arkaik örneklerini gösterebilmek ve tarihsel bir bağ kurmak adına Keloğlan'ın taşıdığı özellikler ayrıntılandırılabilir. Masallar bir kültürün karakteristiğini ortaya koydukları gibi evrensel değerler de taşırlar. Bu bakımdan masallarda karşımıza çıkan figürler yerel olduğu kadar evrenseldir: Jung'un arketip çalışmalarında

“Aptal oğlan”, “aptal Hans” (Jung, 2005:122) olarak geçen kahramanın Türk kültüründe Keloğlan olarak karşımıza çıktığı söylenebilir. Keloğlan, anti-kahramanı andıran özelliklere sahip olsa da başkalarının başaramadıklarını, dürüstlüğü, kimi zaman da tesadüflerin yardımı ile başarır. Dolayısıyla Keloğlan çatışmalardan başarıyla çıktığı için anti-kahraman olarak değerlendirilemez. Yalnızca fiziki özellikleri ve sorunları çözmede kullandığı yöntemlerle (bu yöntemler ironik kiple anlatılır) anti-kahramanı andırır.

Şimşek, “Keloğlan’ın” çeşitli Türk boylarında farklı adlarla bulunduğunu belirtir: “Taşza Bala (Kazakistan), Keçel, Keçel Mehemed, Keçel Yeğen (Azerbaycan), Keçeloğlan (Kerkük), Kelce Batır (Türkmenistan), Tazoğlan (Kırım), Tas, Tastarakay (Altay). Ayrıca Gürcüler arasında, “Kel Kafalı Kaz Çobanı”, yine Almanların “Grindkopf”/“Goldener” şeklinde adlandırdıkları kahramanların da “Keloğlan” (düzmece/sahte Keloğlan) ile kimi benzerlikleri mevcuttur (Şimşek, 2017: 42).

Mitlerde ve destanlarda olağanüstü güçlere sahip olmasının yanı sıra fiziki bakımdan da kusursuz olan kahramanlara karşın Keloğlan, alışılmış kahraman modelinden oldukça farklıdır. Keloğlan, yoksul bir ailenin çocuğu ve bir köylü olarak doğar. Buna karşın mit ve destan kahramanlarının doğumları dahi olağanüstü şartlarda gerçekleşir. Destanlarda son derece olağanüstü koşullarla bezenen kahramanın doğumuna karşın Keloğlanın doğumu masalda anlatılmaz. Hatta bu bilinmezlik öylesine abartılır ki Keloğlan’a bir ad dahi verilmez. Bunun yayında çocukluğu belirsizliklerle geçen Keloğlan, kahramana uygun olmayan özellikleri de bünyesinde toplayarak ironiyi hikâyeye ve metnin yapısına taşır (Harmancı, 2010:12).

Keloğlan, halk yaşantısında ve kültüründe kötü güçleri temsil eden mitlerle mücadele ederken soylu bir tipin özelliklerini yansıtmaz. Aksine kurnaz ve muzip bir zekâyâ sahiptir ve bu zekâ onun dilini de espirili kılar. Keloğlanın bu özelliği ile önceki metinlerdeki dünya ve kahraman algısının geçersizliği vurgulanır (Özcan, 2013b: 252). Keloğlan, mitik çağın kahramanlarının aksine sorunlarını ok ve kılıç gibi sembollerle değil zekâ ve espirileriyle çözer. “Kendinden önceki kahramanlarda vurgulanan güç, kuvvet, cesaret gibi vasıflar Keloğlan da yerini muzipliğe ve kurnazlığa bırakır” (Özcan, 2013b: 255). Mitik ve destan kahramanının ölümsüzlüğe ulaşma, dünyayı fethetme, tanrı tarafından verilen görevi yerine getirme gibi iddialı amaçlarına karşın Keloğlan’ın böyle bir iddiası yoktur. Bunların aksine “masalların başında çok silik ve iddiasız bir tip olarak görünür ama karşısına çıkan zalim güçlüler ve güçlülerle mücadele etme iradesi onu kahramanlaştırır” (Harmancı, 2010: 250).

Keloğlan örneği ile birlikte ortaya koyduğumuz masal kahramanında değişen özelliklere dikkat çekmek gerekir. Masal kahramanı mitik arkaik kahramanın aksine mutlaka güçlü ve cesur olmak zorunda değildir. Masal ile birlikte kahramanın temel özelliği olan güç ve cesaret olgusu değişime uğrar.

1.2.1.3. Masaldan Destana Kahraman

Destan kelime olarak İslamiyet kabul edildikten sonra dilimize yerleşmiştir. Kelimenin kökeni Farşça “dâstân”dan gelmektedir. “Efsane, mesel, hikâye-i güzesteğân” biçimleri ve anlamlarında da kullanılır. Öcal Oğuz’a göre destan bir edebiyat terimi olarak primitif ve popüler bir anlatı çevresinde doğan kurmaca (kimi zaman gerçek) olağanüstü kahramanların serüvenlerini şarkı diliyle veya şiir biçiminde çoğu zaman da bir müzik aletiyle anlatır. Genellikle anonimdir ya da müellifi unutulmuştur. Bütün bu belirsizliklerine rağmen toplumların (milletlerin) edebi kimliklerini kazanmasında rolü vardır (2004: 5- 6).

Birçok türün olduğu gibi destanların kaynağının da mitler olduğu doğrultusunda görüşler mevcuttur. Kaya’ya göre destanlar toplumların tarih öncesi dönemini anlatan mitolojilerle ortak özellikler gösterir. Çünkü destanlardaki kahramanlar mitolojideki tanrıların yeryüzündeki yansımasıdır ve insanlarla tanrılar arasında bağ kurar. Kaya, destanlarda mitolojide sıkça yer alan göksel olayların ve motiflerin azaldığını ve kahramanların insani özelliklerinin arttığını da belirtir. Destanlar halkın tamamının ilgilendiği sorunsalları konu edinmiştir. Bu nedenlerle destanlar içinden çıktığı toplumlar için aynı zamanda tarihtir. Destanlar bugünün insanı için ise romanların eski çağlardaki işlevini üstlenmiştir (Kaya, 2004: 25-26). Destanlarla mitler arasında bağ kurarken modern bir edebi tür olan romanı -teşbih amacıyla- hatırlatan görüşler de vardır: “Destan ile mit bağlantısı üzerinde duranlardan biri de L. Raglan’dır. O’na göre, destan mitlere dayanan romanlardır. Mitler ise, ritüellere dayanmaktadır. Yani, mitler ritüellerin anlatımı sonucu ortaya çıkan verimlerdir” (Akt. Kara Düzgün, 2007: 95).

Mitik köklere sahip olsa da, tarihe olan yakınlığı, tarihi yansıması bakımından destan, halk edebiyatında toplumların karakterini yansıtan önemli metinlerdendir (Bayat, 2005: 102-103). Destan klasik ve arkaik olarak iki ana başlık altında incelenebilir. Mitolojik çağla benzerlik gösterenler arkaik destanlardır hatta arkaik destanların mittten destana geçişin ilk aşaması olduğu da söylenebilir (Bayat, 2005: 110). Bu noktada arkaik destanların mitik dünya görüşüne yakınlığı vurgulanabilir. Aynı şekilde mitik kahramanlarla arkaik destan kahramanlarının özelliklerinin benzeşmesi de bu ilişki çerçevesinde açıklanabilir.

Arkaik destanlarda merkezî kahramanların amacı evrenseldir. Ait olduğu topluma ve kabilesine elbette dünyaya huzur getirmek ister. Bunu ölüme çare arayarak, kötülüklerle savaşarak yapar. Kara Düzgün'e göre destanların arkaik dönemlerdeki metinlerinde kahramanlar ilahi bir amaç uğruna mücadele eder. Destan dönemine geçildiğinde bu kahramanların mücadelesi devrin şartlarına göre güncellenir. Güncellenirken millileşir (Kara Düzgün, 2012: 28).

Mitolojik çağda destan ve masal gibi türler iç içe geçmiş bir biçimde de görülebilmektedir. Bu nedenle mitlerden ne kadar süre sonra destanlara ve masallara geçildiği tam olarak bilinmez. Ancak destanlarda insanoğlunun toplumsallaşmaya başladığı ve böylelikle masallarda ve destanlarda toplumsal yapıyı ortaya çıkaran aile hayatı, vatan sevgisi, toplu yaşam gibi kavram ve pratiklerin görülmeye başlandığı söylenebilir. Ancak bu yeniliklere rağmen mitik dönemin etkisi de devam eder ve arkaik destanlar bu etkinin ürünleridir. Mit ve destanın iç içe geçtiği dönem arkaik destanların dönemidir. Arkaik destan bir bakıma mit ile klasik destan arasında bir geçiş aşamasıdır (Bayat, 2005: 112).

Destanlar kurgulanırken içinden çıktığı toplumun birlikteliğini sağlayan ortak geçmiş, ortak dünya görüşü ve ortak idealler esas alınır. Destan kahramanının ortaya çıkışında toplum hayatında meydana gelen değişimler yatmaktadır. Mitten destana geçişte kabilelerin, arkaik toplumların hatta devletlerin birbirleriyle ilişkileri ön plandadır. Bu ilişkiler neticesinde destan kahramanının barındırdığı özellikler belirlenir. Epik kahraman köklerini mitik kahramandan alır. Mitolojinin insan dışı varlıkları, yaratıkları ve tanrıları destanlarda tarihi düşmanlara dönüşür ancak destan kahramanının doğaüstü güçlerle mücadelesi de devam eder. Kaya, kurgulanan tipleri şu şekilde belirtir:

Destan şahısları, daha doğrusu, tipleri, tek boyutludur. Genellikle içlerinde bulundukları toplumun insanlarına göre iri cüsseli, ürkütücü, ama güzel çizilirler. İlahlaştırılırlar. Destanlarda idealleştirme esastır. Kahramanın uykusuz kaldığı, vicdan azabı çektiği görülmez. Destanlarda uyuyan kahraman esir olur. Destan kahramanı kadere karşı direnen yarı tanrıdır. Ulaşacağı hedeften başkasını düşünmeyen, karmaşık olmayan düz tipleri ile ayırt edici özellikler gösterirler. Mutlak doğrulara ulaşmayı isterler (Kaya, 2004: 44).

P. N. Boratav, destan kahramanı ile toplum arasında fikren ve hissen kesinlikle tam bir birliktelik olduğunu, tezada yer olmadığını ifade eder. Kahraman toplum değerlerinin hepsini üzerinde toplayan millî bir unsurdur (Kara Düzgün, 2007:104). Çalışmanın bu bölümünde hem epik hem mitik özellikleri itibariyle Oğuz Kağan Destanı konu edilecek ve bir destan kahramanı olarak Oğuz Kağan portresi üzerinde durulacaktır.

Oğuz Kağan Destanı mitolojik ve tarihi metinlerdeki ayrıntıları yansıtır (Duymaz, 2007: 51). Mitopoetik bir anlatıma sahip, Türk milletinin tarih içindeki serüvenini edebiyat dünyasına yansıtan bir şaheser olarak da nitelendirilir (Özcan, 2003a: 76). Oğuz Kağan destanını anlatan başlıca iki kaynak bulunmaktadır. Bunlardan ilki yazarı bilinmeyen ve Uygur yazısıyla yazılmış Oğuz Kağan Destanı'dır. Bu eser Uygurca yazılmıştır. 1936'da Bang ve Arat tarafından Türkçeye çevrilmiştir. Paris Milli Kütüphanesinde yer alan bu eserin birinci bölümü eksiktir. İkinci kaynak ise İlhanlı sarayında yaşayan Reşideddin'in XIV. yüzyılda yazıya geçirdiği nüshadır. Bu noktada tartışılacak olan nüsha mitolojik özellikleri içinde barındıran Uygurca metindir.

Mehmet Kaplan, destanın tarihsel bir olaydan çok bir medeniyetin (atlı göçebe kültürünün) hayat karşısındaki tavrını, hayat karşısında oluşturduğu felsefeyi ve bu felsefeyi idealize eden insan tipini temsil ettiğini söyler. Eksikliklerine rağmen Oğuz'un hayatının başlıca aşamaları arka arkaya anlatılır. Yaşamın anları arasında çeşitli ilişkiler vardır ve bu ilişkilerin tamamının temel kavramları kahramanlık ve cihangirliktir (2001: 13-14). Arkaik destanlara paralel olarak Oğuz Kağan Destanı'nda da cesaret ve yiğitlik vurgusu dikkat çeker

Özcan Oğuz Kağan'ın, mitik yapının içinde, serüvene hazır olağanüstü özelliklere sahip olarak dünyaya geldiğini belirtir. Ayrıca Oğuz Kağan'ın gelişimi ile ilgili şu bilgilere yer verir:

“...fiziksel özellikleri sayesinde mitolojik kahramanda olması gereken gök ve yere ait yüceltilmiş unsurları bünyesinde toplar. Annesinden ilk sütü içer ve bir daha içmez. Çiğ et ve şarap ister, kırk gün sonra dile gelir, yürümeye başlar. Böylelikle aileye bağımlılık sürecini normal bir insanın gerçekleştiremeyeceği kadar çabuk tamamlar. Sonrasında kahramanlığını ispatlamak için serüvene çıkması gerekir. Destanda serüvenin başlama noktası ormandır. Kahraman ormanda ya ölür ya da bileğinin hakkıyla sınavı başarı ile tamamlar. Halka zarar veren gergedanı yenen Oğuz Kağan, kişiliğini bulmak adına girdiği savaştan başarı ile çıkar. İki kadınla birlikte olur ve bu birlikteliklerden “gün, ay, yıldız” ve “gök, dağ, deniz” adlı çocukları doğar. Bu adlar kahramanın yürüyüşü sırasında evrene ait güçleri tanıyarak olgunlaşma sürecini tamamlar” (Özcan, 2003a: 77-78).

Oğuz Kağan kahramanlığını ispat ettikten sonra Han ilan edilir ve bu noktadan sonra sürekli olarak savaştan savaşa koşar. Destanda bu savaşlar arka arkaya sıralanır. Hiçbir engel onu durduramaz, zaten Oğuz da durmaktan hoşlanmaz. Yaptığı sürekli savaşlar sonunda, her insan gibi Oğuz da yaşlanır ve kazandığı toprakları oğulları arasında bölüştürerek savaşmaya devam etmelerini vasiyet eder (Kaplan, 2001: 14-15). Bu noktada Oğuz'un yaşlanması ve vasiyet etmesi mitolojik kahramandan destan kahramanına geçişin bir örneği olarak verilebilir. Mitik özellikler de barındıran bir destan kahramanı olan Oğuz, her insan gibi

yaşlanır. Olağanüstü doğumu ve büyümesine rağmen, ölümü her insan gibi sıradandır. Mitik kahramanların genelinde gözlemlenen ölümsüzlük onun için söz konusu olmaz.

1.2.1.4. Destandan Halk Hikâyesine Kahraman

Halk hikâyesi, göçebe yaşamdan yerleşikliğe geçişin yansıtıldığı ilk edebi metinlerdir. Genellikle kahramanlık ve aşk gibi konuları işler. “Halk hikâyeleri meddahlar ve âşıkların anlattığı (şifahi olarak doğan) manzum mensur karışımı eserlerdir” (Alptekin, 2011: 18). Bu nedenle dünya üzerinde hemen hemen her toplumda benzer motifler taşıyan halk hikâyelerine rastlanır.

Birçok araştırmacı halk hikâyelerinin destanlardan sonra oluşan bir tür olduğu konusunda hemfikirdir. Kahramanların halk hikâyelerindeki konumu, yaşadıkları destanlardan sonra farklı bir edebi sürece girildiğini göstermektedir. Destanlarda kahramanlar içinde yetiştikleri toplumun bütünü temsil eder ve toplumun bütünü adına düşmanla, olağanüstü varlıklarla savaşır. Buna karşın halk hikâyelerinde kahramanlar bazen toplumun bütünü değil de toplum içindeki daha küçük bir topluluğu (boy, klan, aşiret) temsil eder. Bu temsil halk hikâyesi kahramanlarının yaşadığı çatışmaların da sınırlarını daraltır. Halk hikâyelerinde olay örgüsünde ve kahramanların taşıdığı niteliklerde olağanüstü unsurların azaldığı da söylenebilir. Kurguların çerçevesindeki bu daralma edebi metinlerin daha gerçekçi bir düzleme oturtulması için atılmış bir adım olarak da değerlendirilebilir. Halk hikâyelerinde anlatıcıların gerçekçilik hassasiyeti bu hikâyelerin edebi türlerin gelişim sürecinde destanla roman arasında bir aşamada yer aldığını gösterir (Boratav, 1969: 56). Boratav’ın gerçeklik kaygısına yaptığı vurgu destan ve halk hikâyesi farkını anlama açısından son derece mühimdir.

Türkiye Türkçesinde kahramanlık temalı ve olağanüstü motifli anonim anlatı türü ile aşk konulu anlatı türü “destan” ve “halk hikâyesi” birbirinden ayrılmakta iken, kimi Türk ülkelerinde “muhabbet destanı” terimi, Türkiye’deki “halk hikâyesi” terimine karşılık olarak kullanılmaktadır (Oğuz, 2004: 5). Saim Sakaoglu’na göre ise halk hikâyeleri, nazım ve nesir olarak karışık bir yapı göstermesiyle ve hacim bakımından uzun olmasıyla diğer halk anlatılarından kolaylıkla ayrılabilir (2011: 4). XVI. yüzyıldan itibaren toplumun ilgisini üzerine çeken halk hikâyelerinde genellikle kahramanlık ve sevgi konuları işlenir. Bu konuların ikisinin birlikte işlendiği halk hikâyelerine de rastlanır.

Mitlerin sözlü gelenek içerisinde tür özelliği kazanamamasının temel nedeni icra geleneğinin olmayışıdır. Sonrasında “destan” geleneği “destan” türünü, “türkülü-

hikâyecilik” geleneği de “halk hikâyesi” türünün özelliklerini belirgin hale getirir. Halk hikâyeleri, destandan masal ve efsaneye, bilmece ve atasözlerinden halk şiirinin bütün türlerine ait örneklerini içerisinde barındırır. Halk hikâyelerinde, anlatım türleri miraslarından birçok örnek yer almaktadır (Görkem, 2006: 420). Bu örnekler arasında yaygınlığı ve halk hikâyelerindeki kahraman algısını somutlaştırdığı için Köroğlu üzerinde durulabilir.

Köroğlu’nun destanlar içerisinde mi, yoksa halk hikâyeleri içerisinde mi değerlendirileceği tartışma konusudur. Aralarında Boratav’ında olduğu pek çok halk bilim araştırmacısı Köroğlu hikâyesini kahramanlığı işleyen halk hikâyeleri bölümüne almıştır. Nazım nesir karışımı olmasını, uzun kış geceleri meddah ve âşıkların hikâye anlatırken Köroğlu’nun hatıralarını canlı tutmalarını, hatta onunla ilgili pek çok efsaneler türetmeleri dikkate alındığında, konu ile ilgili parçaları halk hikâyeleri içerisinde değerlendirmek mümkündür (Sakaoğlu, 2011: 63).

Köroğlu ile ilgili ilk derlemeyi ve batı dillerine çevirimi yapan Chodzko’ya göre Köroğlu, Türkmenlerin Teke boyundandır ve Erzurum-Hoy civarında eşkıyalık yapar. P.N. Boratav, Köroğlu hakkında bilimsel çalışma yapan ilk kişidir. Boratav başlarda Köroğlu’nu bir kahraman olarak nitelendirirken sonraları gün yüzüne çıkan yeni belgeleri de göz önünde tutarak bir eşkıya olarak nitelendirir (Sakaoğlu, 2011: 65). Bu noktada kahramanlığın değişen toplumsal koşullar ve artan bilgiler sonucunda geçirdiği dönüşüme dikkat çekmek gerekir. Önceleri ‘kahraman’ olarak nitelenen Köroğlu mevcut bilgilerin güncellenmesiyle ‘eşkıya’ olur.

Köroğlu’nun Batı (Anadolu, Balkanlar, Kırım ve Kafkas ötesi rivayetleri) ve Doğu/Türkistan (Türkmen, Özbek, Uygur, Kazak, Karakalpak ve Tacik) olmak üzere iki ana rivayeti ve bu rivayetler etrafında teşekkül eden yüzü aşkın kolu bulunmaktadır (Özkan, 1997: 224). Batı rivayetlerinde yaşadığı bölgenin yöneticileri veya ileri gelenleri tarafından kör edilen bir adamın oğlunun kahramanlıklarının, doğu rivayetlerinde ise mezarda doğduğu için mezar oğlu anlamında ‘Guroğlu, Göroğlu, Köroğlu’ adını alan bir kahramanın maceralarının hikâyesidir (Özkan, 1997:227-228).

Köroğlu, bir kahraman tipi olarak gerçekçi çizgilere sahiptir. Bazen saf, mert bir destan kahramanı olabildiği gibi bazen de hileye dahi başvurabilen bir Oğuz beyi olabilir. Amacına ulaşma noktasında Köroğlu kahraman özelliklerine uygun olmayan davranışlarda bulunabilir. Kılık değiştirebilir hatta Köroğlu olduğunu inkâr edebilir. Ancak tüm bunlar

halkın gözündeki yerini değiştirmez. Mustafa Sever'e göre Köroğlu'nun halkın gözünden düşmemesinin sebepleri vardır. Bu sebeplerden ilki Köroğlu'nun küçüklüğünden itibaren zulme ve haksızlığa uğrayan (babasıyla birlikte) bir mağdur oluşudur. Köroğlu'nun bu mağduriyeti yüzünden zalimlerden almak istediği intikam aslında zulüm gören bütün halkın intikamıdır. Bu bakımdan Köroğlu'nun zulmü ortadan kaldırmak için tercih ettiği bütün yollar halk nezdinde meşrudur. Ortaya ıkışı itibarıyla ferd görünen Köroğlu hareketi zamanla toplumsal bir başkaldırının temsilini üstlenmiştir (2011: 198). Toplumsallık kazanması Köroğlu'nun bir kahraman olarak değerlendirilmesinin de önünü açmıştır.

Köroğlu, olağanüstü özellikler taşıması bakımından bazen bir destan kahramanına benzer. Ancak bazı durumlarda gösterdiği zaaflar (zulmü bitirmek için tercih ettiği yöntemlerin ahlaki olmayışı, kimi zaman zalimlere yenilmesi gibi) bir destan kahramanına uymaz. Ortaya ıkış dönemi gz önünde bulundurulduğunda, destan döneminden uzaklaşılan sonraki bir zaman dilimi göze çarpar. Sever, hikâye döneminin edebi türlerin gelişimi açısından yeni bir dönem olduğunu söyler. Ona göre hikâyelerde olağanüstülüklerin mümkün olduğunca azalması hikâye kahramanlarının sabırlı, azimli, ahlaklı olmak gibi gerçekçi özelliklere sahip olması edebi türlerin değişim sürecinde önemli bir merhaleidir. Bunların yanı sıra hikâyelerde toplumsal hayatta yaşanan çatışmaların yansıtıldığı kurgular yer alır. Hikâye kahramanları da bu çatışmaları çözen erdemli kişilerdir (2011: 201).

Boratav'a göre Köroğlu'nun gerçek kişiliğini çok eski gemişlerde aramak yersizdir. Çünkü halk, zalimlere karşı duran, mağdurları koruyan, eşit, adil bir düzen kuran ya da kurmak için çabalayan Köroğlu'nu idealize etmek istemiştir. Köroğlu'nun destanlaşmasında bu isteğin etkisi büyüktür (1969:62). Bu bağlamda halk hikyeciliğinde kahraman algısının oluşmasında zihni bir arka plan okuması yapılabilir. Halk (toplum) zerinde baskı oluşturan kişi ve dinamiklere karşı kendi düşünce ve yaşam sistemine uygun bir kurtarıcıyı hikâyelerinin kahramanı yapabilmiştir. Halk hikâyelerindeki kahraman profilinin ortaya çıkmasındaki bu etkenler metin düzleminde de epik yapılanmadan uzaklaşılmaya başlandığını işaret etmektedir.

Çalışmanın buraya kadarki kısmında mitlerden başlayarak kahramanın içinde yer aldığı sözlü anlatıya göre hangi niteliklere sahip olduğu üzerinde duruldu. Sözlü anlatılarda kahraman ilk bakışta farklı özelliklere sahip görünseler de geniş ereve de benzer bir yapıya sahiptir. Kahramanların eylemleri çoğunlukla bireysel değildir. Toplumsal dinamikler, toplumun beklentileri kahramanda birleşerek metne yansıtılır. Mit, masal, destan ya da

hikâyelerde genellikle bu tür yansıtmadan bahsedilebilir. Kahraman algısının edebi metinlerdeki tarihsel süreci ve hüviyeti kendinden sonraki kahramanlar için örnek olur. Dolayısıyla toplum, edebi metin ve metindeki kahraman birbirini değiştiren dinamikler olarak değerlendirilebilir.

Sözlü anlatı türlerinde kahramanlar, zamanın ilerlemesiyle birlikte gerçekçi bir görünüme bürünmeye başlar. Mitik dönemin tanrısal özellikli olağanüstü kahraman tipi, masalarda sembolik tiplere, destanlarda ve halk hikâyelerinde ise halk kahramanına dönüşür. Bu dönüşüm sürecinde de edebi türlerin yapısına uygun biçimde ‘tip’leşir. Tekin’e göre tip, toplumla kurduğu ilişki ve toplumsal kimliğine bakıldığında ‘temsili’ bir özelliğe sahiptir. Tip, varlığıyla bütün değerlerin temsilcisidir (Tekin, 2017: 110). Bu temsiliyet modern edebi türlerin ortaya çıktığı dönemlere kadar devam eder.

1.3. Sözlü Anlatılardan Modern Türlere Kahraman

Sözlü anlatılardan modern bir edebi tür olan romana geçiş süreci tam anlamıyla belirgin değildir. Romanın ne zaman, nerede ve nasıl ortaya çıktığı günümüzde dahi edebiyat tarihçileri ve kuramcılarının tartıştıkları bir konudur. Çünkü romanın ortaya çıkış hikâyesi, romanın nasıl tanımlandığına bağlı olarak değişim gösterir.

Romanın ortaya çıkışında edebi ölçütler kadar sosyolojik yapının da etkisi olduğu söylenebilir. Zira ilk örneklerinin verildiği dönemlerde roman sakıncalı hatta lanetli bir tür olarak nitelenir. Kilisenin, Cizvitlerin sert tepki vermesine yol açar. Bu tepkiler bazen gençlerin yoldan çıkmasına yol açan ve geriye götüren bir tür olarak görülmesini içerir. Romana yönelik eleştiriler ve uzun zaman zihinlerde karışıklığa yol açan değerlendirmeler modern zamanlarda dahi ilkel veya zararlı bir edebiyat dalı olarak eleştirilmesine dayanak oluşturur. Eleştirilerin bazıları da roman türünü Batı merkezli emperyalizmin aygıtı olarak. Buna karşın bazı eleştirmenler de romanı, dünden bugüne yararlı hizmetler yaparak neredeyse kutsal bir görevi yerine getiren bir tür olarak değerlendirilir. Bu karşıt görüşler romanın ağır bir şekilde eleştirildiğini, kimi zaman küçük görüldüğünü göstermektedir. Buna rağmen roman zaman içerisinde en çok okunan edebi tür olabilmıştır. Tekin’e göre roman gerek estetik yapılanması gerek toplumsal karakteriyle modernleşmeyi ve modernleşme sıkıntılarını anlatan, çözümleyen hatta tartışan en önemli türdür (2017: 10-11).

Roman türünün tarihlendirilmesi konusunda farklı görüşler mevcuttur. Kimi görüşler kurmaca anlatı olarak romanın kökenlerini antik çağda bulur. Örneğin Fransa’daki

Rönesans ve Klasik edebiyat, İtalya, İspanya ve antik çağ edebiyatlarının etkisiyle vücut bulmuş bir edebiyattır (Gümüş, 1989: V). Antik çağın yetkin örnekleri; Homeros'un *İlyada* ve *Odyseia*'sı, Hesiodos'un *Teogonya*'sı, Sophokles'in *Kral Oedipus* ve *Electra*'sı, Vergilius' un *Aeneis*'i günümüz romanına dahi kaynaklık eden ana eserler olarak belirir. Öte taraftan romanın doğuşu Rönesans'tan itibaren kalıcı değişime uğrayan Batı dünyasında burjuva devriminin bir sonucu olarak görülür. Devrim sonucu doğan burjuvazinin yeni estetik aygıtı roman olur. Bir diğer görüşe göre ise roman tamamlanmamış bir türdür ve her an her çeşit deneyimden etkilenmeye dolayısıyla değişmeye devam eder. Tüm bu görüşlerden yola çıkarak edebi bir tür olarak romanın edebi, siyasi, sosyolojik ya da tarihsel değerler çerçevesinde farklı farklı tanımlandığını söylemek mümkündür.

Şerif Aktaş romanın doğmasındaki esas itici gücün 'gerçek'lik olduğunu vurgular (Akt. Haykır, 2018: 40). Anlatma esasına bağlı metinlerdeki idealizm, zamanla hayata ve hayatın değişen şartlarına yönelerek modern romanın doğmasını sağlar. Ian Watt bu görüşe paralel olarak roman tarihçilerinin XVIII. yüzyıl başı romancılarını önceki kurmaca yazarlardan ayıran temel karakteristiğin 'gerçekçilik' olduğunu belirtir. Ancak buradaki gerçekçilik "romanın sunduğu yaşam tarzında değil, o yaşamı sunuş tarzındadır" (Watt, 2007:10-11). Lukacs romanı kendi çağını epik biçimde anlatan bir tür olarak tanımlar. Ona göre bu tür yaşamın bütünselliğinin dolaysızca verilemeyeceği, içkinliğin sorunsal hale geldiği bir çağda ortaya çıkmıştır. Roman yaşamın gizlenen yönlerini ve bütüncüllüğünü ifşa ve inşa eder (Lukacs, 2017: 64-68). Romanı parçalanmış dünyanın epiği olarak niteleyen Lukacs, romanın bir bütünlük ihtiyacından doğduğunu da belirtir. Bakhtin romanı, gelişimini sürdüren, yani henüz tamamlanmamış olan tek tür olarak görür (Bakhtin, 2001:164). Enginün romanı, nesirle anlatılan kurmaca anlamında alanı hayli geniş bir tür olarak tanımlar (2010:163). Tekin'e göre ise; roman modern zamanların çoğu felsefi, kültürel ve ideolojik hareketlerinin akis bulduğu bir aynadır (2017:9). Bu yaklaşım ve tanımlamalardan görüleceği üzere çok çeşitli roman tanımları yapmak mümkündür. Tanımlardaki bu çeşitliliğin sebebi ise romanın günümüzde dahi üzerinde uzlaşılmış tek bir tanımının bulunmamasından kaynaklıdır. Enginün bunun sebebini romanın diğer türlerle olan yakınlığına, aynı zamanda onlardan farklılığına bağlar (2010: 163). Roman bu nedenle tarifi kesinleştirilemeyen bir türdür. Cemil Meriç romanın serüvenini şu sözlerle aktarır: "Adı geç konmuş romanın, ama aşağı yukarı her çağda, her ülkede yaşamış; önce haşarı, çılgın ve derbeder bir çocuk; sonra kişiliğini arayan bir delikanlı: cesur ve cihangir. Nihayet durulmuş, hudutlarını çizmiş, fetihlerini tamamlamış" (2008: 128).

Romandan önce gelen destan, Ortaçağ'da yerini önce manzum sonra mensur yazılan romansa bırakır. Roman ve romans arasındaki en önemli fark karakterlerin yaratılışında kendini gösterir. Romans yazarı eserinde gerçek insan yaratmaya çalışmaz. Onun karakterleri çeşitli ruh hallerinin somut sembolleridir. Romanslardaki kadın ve erkek kahramanlar ya da kötü karakterler, arketipleri yansıtan birer gölgedir (Stevick, 2017: 36). Romanstan romana geçişte her ülkede farklı eserler ortaya çıkar. İngiltere'de Kral Arthur ve yuvarlak Masa Şövalyeleri etrafında romans gelişmiş sonra İtalyanca novella denen kısa mensur masal anlamındaki kelime, roman yerine novel şekliyle alınmıştır (Enginün, 2010: 163).

Ortaçağ filozofu, doğaya ve insana ilişkin bilginin değişmez ve yalanlanamaz bir kesinlikte olduğuna inanır ve ona düşen bu bilginin temellerini sağlamlaştırır. Ancak Rönesans'tan itibaren filozof, verileni kabul etmek yerine yeni bilgiyi üretmeyi seçmeye başlar. Böylece Rönesans, “bir arayışlar ve buluşlar devri olmaya aday” olur. “Rönesans felsefesinin gelişmesinde Hümanizm, Yeni Eflâtunculuk, Aristoculuk, Şüphecilik gibi felsefî akımların yanı sıra Reform gibi eyleme dönüşen toplumsal düşünceler, yeni gelişen doğa bilimleri, devlet ve hukuktaki yeni bakış açılarını yansıtan düşünce akımlarının önemli katkıları vardır” (Kefeli, 2009: 22).

Çağının ürettiği değerlerin (dini ve geleneksel) kendisini geliştirmeyeceğini ve yaşam şartlarını iyileştirmeyeceğini anlayan ortaçağ insanı mevcut değerler yerine yeni değerler oluşturma çabası içine girer. “Ortaçağın mirasçısı, modernizmin öncüsü” olan Rönesans ile birlikte birey ve bireycilik ön plana çıkmaya başlar (Tanilli, 2006: 82). Rönesans döneminde insan birey olmayı arzular. Bu arzuları da kendi imkanları çerçevesinde gerçekleştireceğine inanır. Bunun için de önce tabiata hükmetmesi gerektiğini ve bilgi üretmesinin zorunlu olduğunu fark eder. Bilgiyi üretmek ise mevcut koşulların değiştirilmesi ile mümkündür. Sekülerleşen insan skolastik düşünceyi terk ederek deneysel yöntemle bilimsel bilgiye ulaşma arzusundadır.

Rönesans ile başlayan yeni insan (birey) düşüncesi akla ve deneye yapılan vurguyla Aydınlanma düşüncesini ortaya çıkarır. 1688 İngiliz Devrimi ve 1789 Fransız Devrimi ile birlikte Aydınlanma düşüncesi en üst noktasına varır. Aydınlanma, insanın yaşantısını (birey ve toplum odaklı) farklı bir zemine oturtma çabasıdır ve medeniyetin gelişmesinde ve değişmesindeki kültürel dinamiktir. İngiltere'nin başlattığı bu değişim Fransa'da devam eder. Ancak bu değişimin doğuşuna yol açtığı da unutulmamalıdır. “Nihayet Almanya'da

felsefi temellerini oluşturarak tüm dünyayı etkileyecek olan modernleşme/batılılaşma hareketine dönüşür” (Çüçen, 2006: 25).

Modern romanın ortaya çıkışı Avrupa’nın Rönesans ile yaşadığı büyük dönüşüme bağlıdır. Roman, aydınlanma felsefesi için burjuva hümanizminin hassasiyetlerini karşılayan bir taşıyıcı işlevi üstlenir. Ortaçağın merkezîyetçiliği yerini bireyciliğe bırakınca bireyin kendi kendini ifade etmesine en uygun tür roman olur (Meriç, 2008: 238-239). Roman bu bireyci ve yenilikçi yönelimi eksiksiz yansıtan edebi türdür. Watt’ın belirlemesiyle, “(...) Defoe ve Richardson İngiliz edebiyatında olay örgülerini mitolojiden, tarihten, efsanelerden ya da geçmiş edebiyattan almayan ilk büyük yazarlardır” (2007: 15). Bu bağlamda roman kendi gerçekçi anlayışını ortaya çıkarma çabasındaki bir tür olarak da değerlendirilebilir.

Rönesans, kök düşüncelerini Antik çağ eserlerinden alır. Romanın bir tür olarak ortaya çıkmasında Rönesans’ta zihniyet alanlarında yaşanan değişimin etkisi büyüktür. Arslan, Rönesans’ın getirdiği zihinsel değişimlerle romanın ortaya çıkması arasında bağ kurar ve bu ilişkiyi romanın tarihini merkeze alarak açıklar (Arslan, 2007: 30).

Rönesans döneminin mühim gelişmelerinden biri de matbaadır. Matbaanın icadıyla birlikte bilginin paylaşımı kolaylaşmaya başlar ve önceleri ortaçağ edebiyatına yönelik basımlar yapılır. Basılanlar genellikle din, ayin ve dua kitapları olur. Daha sonra okul kitapları, çocuklara yönelik kitaplar, ferman derlemeleri, örf metinleri ve yasa derlemeleri edisyonlar halinde basılır. Zamanla halkın düzeyine uygun kahramanlık ve dev hikâyeleri, gülünç hikâyeler, ihtiyaca yönelik yıllıklar ve takvimler basılmaya başlanır. Matbaanın ilk yıllarından itibaren antik çağ eserleri de basılır. Ancak bu eserlere ilginin artması belirli bir altyapı ve zihinsel süreçten sonradır. Bu dönemde basılan kitaplar arasında romanlar da vardır. El yazması eserlere ulaşmadaki güçlükler matbaayla birlikte ortadan kalkar. “Matbaanın sayesinde antik çağ eserleri tüm dünyaya yayılarak Rönesans’ı yarattığı gibi aynı zamanda matbaa bilgiyi yayması açısından Rönesans insanını da yaratır” (Arslan, 2007: 32-33). Ortaya çıkan yeni insan tipi ve özellikleri sonraları romanın temel meselelerinden biri olacaktır. Bu özelliklerin zamanla insanın ve toplumun çelişkilerini de barındıran karışık bir yapıya bürünmesi romanlarda anti-kahramanların ortaya çıkmasının da zeminini hazırlamıştır.

Bakhtin, İngilizcedeki başlığıyla, *Rabelais and His World* (*Rabelais ve Dünyası*) (1965) adlı çalışmasında Rabelais’nin *Gargantua ve Pantagruel* (1532) eserlerinin tüm Rönesans türlerini bir araya getirdiği, aynı zamanda rakip dil ve söylemleri birleştirdiği için

ilk roman olarak kabul eder (Parla, 2015: 52-53). Enginün de belirli bir tip veya davranışını anlatan karakter yazıları olarak tanımladığı Gargantua'nın² romanın başlangıcı olduğunu savunur: “Bir dev ailesinin serüveninin anlatıldığı eser, mizahî bir üslûp kullanılarak, yozlaşmış değerlere, kurumlara, özellikle kilise ve yargıya yönelik eleştirilerle doludur. Rabelais ilk defa aşk ve maceranın dışında eleştirel konular işler” (2010: 164). Parla'nın deyimiyle Rabelais, mizahın koruyucu zırhı ardına gizlenerek ortaçağın en görkemli kiliselerinden birinin çanlarını yere indirir (2015: 61). Kitapta anlatılan zorunlu bedensel işlevler tarihin yenilik ve değişim hamlelerini gösterir. Modern romana geçiş çizgisinde *Gargantua* öncü bir ilk örnek olarak yer bulur. Ondan yaklaşık yüz yıl sonra yazılacak *Don Quijote (Don Kişot)* (1605) ise modern romanın ilk eseri olarak kabul görür.

Moderniteyi başlatan düşünürün Descartes, yazarın ise Cervantes olduğuna ilişkin genel bir kanı vardır. Milan Kundera, modern çağın kurucusunun sadece Descartes değil, Cervantes de olduğunu belirtir (2016:16). Modern anlamda roman türünün öncüsünün Cervantes'in *Don Kişot*'u olduğu kuramcıların ortak yargısıdır. Meriç'intabiriyle romanın ön-tarihi *Don Kişot*'la başlar (2008:129). Stevick, *Don Kişot*'un roman sayılması için tüm sebeplerin mevcut olduğunu belirtir (Stevick, 2017:8). Bu eser hakkında günümüzde bir metaroman olarak postmoderniteyi de haber verdiği yargısı eklenmiştir (Parla, 2015: 19). Lukacs da *Don Kişot*'u dünya edebiyatının ilk büyük romanı olarak niteler (2017:107-108). İdealleştirilmiş şövalyelik romanslarının aksine Don Kişot, kaybedilecek davaların peşinde koşan bir şövalye parodisidir. “Modern romanın atası olarak görülen Don Kişot şövalye romanslarının ideallerine son veren, yarı yarıya pikaresk³ bir hicivdir” (Enginün, 2010: 164).

Don Kişot'tan sonra roman türünün öncü örneklerinden biri de Mme de Lafayette'in *La Princess de Cleves* (1678) adlı eseridir. Klasik romanın ilk örneklerinden biri olan bu eserde ayrıntılar yoktur. Tek çizgi halinde gelişen, yan olaylar ya da iç hikâyelerle zenginleşmeyen bir hikâye söz konusudur. Yine Daniel Defoe'nun *Robinson Crusoe*(1719) ve *Moll Flanders* (1722) adlı romanları bir kişinin başından geçen olaylar dizisi olmaları nedeniyle pikaresk roman sayılır. Daha sonra Richardson'un *Pamela* (1740) ve *Clarissa Harlowe* (1747-1748) adlı mektup romanları gelir. Fielding'in *Tom Jones*'i (1749); Lesage'ın *Gil Blas* (1715-1735) ve Diderot'nun *Jacques Fataliste*'i (Kaderci Jacques)

² Ayrıntılı bilgi için bakınız: Rabelais (2016). *Gargantua*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

³ Pikaresk İspanya'da XVI. yüzyılda gelişen ve romanın öncüsü sayılan bir hikâye türüdür. Picaro (sevimli serseri)nun yaramazlıklarından oluşan hikâyenin konusu gerçekçi, yapısı ise olayların sıralanmasından oluşur.

(1765) ile Marivaux'nun *Paysan parvenu* (1734-1735) romanları XVIII. yüzyılın diğer romanlarındanır.

XVIII. yüzyılda İngiltere'de başlayıp Fransa'ya ve oradan Avrupa'ya yayılan epistemolojik devrim ile Newton, Hobbes, Locke, Hume'un yazılarında öne sürdükleri yepyeni bir dünya ve insan (bilen özne) belirmeye başlar. İnsan Newton fiziğinin ışığında yeniden tanımlanır ve insanın -duyuların yönlendirdiği- davranışları sistematize edilmeye çalışılır. Bu yeni tavır yeni bir insan doğası tanımını da beraberinde ortaya çıkarır. Buna göre insan, bencil, çıkarıcı, hedonist ve acıdan kaçan bir varlık olarak karakterize edilir. “Bu tür kuramlardan etkilenmemesi mümkün olmayan XVIII ve XIX. yüzyıl romancıları yeni tanıma uyan ya da tepki gösteren karakterler çizerler(Parla, 2015: 138). Yeni insan tipini anlatan yeni edebi tür olan romanda da önceki anlatılardan farklı özellikleri olan kahramanlar ortaya çıkar.

XIX. yüzyılda roman bütün Avrupa'da yaygınlaşır. Meriç bunun sebebini insanın kendini yeniden ve farklı açılarla keşfetmeye başlamasına bağlar:

Çünkü toplumlar, ancak rahatsız oldukları zaman yaşadıklarının şuuruna varırlar. Fert, yaşanmaz ve ezici bulduğu bir toplumdan koparak hayale sığınır. Devrimci doktrinler çıkar sahneye, toplumu yeni baştan kurmaya çalışırlar. Sosyoloji, toplumun işleyiş kanunlarını keşfetmek ister. Roman yaygınlaşır, çünkü insanlar kendi üzerlerine eğilmek, kendilerini seyretmek ihtiyacını duyarlar. Başka bir deyişle dost bir aynada, çilelerini, korku ve özlemlerini görmek isterler. Romantizmin kanat açışı, sosyolojinin gelişmesi, devrimci doktrinlerin ilgi görmesiyle romanın yayılışı arasında sayısız ve çeşitli bağlar var. Hepsinin de ispat ettiği hakikat şu: Kişi, üyesi olduğu toplumdan ayrılmıştır; onu başka bir varlık olarak görmeye başlamış, ona karşı bir tavır takınmanın mümkün olduğuna inanmıştır” (2008: 142-143).

Yıldız Ecevit, ilk yarıdaki romantizmi dışarıda bırakmak koşuluyla XIX. yüzyıl romanının döneminin egemen gerçeklik anlayışına uygun olarak nerede, ne zaman, nasıl ve neden sorularının neredeyse hepsine kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusuna dikkat çeker (2001: 23). Yine bu dönemde yazarların eserlerinde toplumsal değerleri yansıtmadığı, geleneksel olan değerlerin birçoğuna eleştirel yaklaştığı söylenebilir. Önceleri toplumsal değerlerden kopmaları eleştiren, karakterlerini bu doğrultuda oluşturan yazar, sonraları geleneksel olana karşı eleştirel bir tavır takınır veya geleneği yaşanan zamanın şartlarına uygun biçimde yeniden üretmeye başlar (Kantarcıoğlu, 2007: 20-21). Romancının değerleri temsili karakterler üzerinden sıkça eleştirdiği ya da yeniden yorumladığı görülür.

XIX. yüzyılın başlarından itibaren farklı açılardan (biçimsel, içerik) yeniden sorgulanan bir roman anlayışıyla karşılaşırız. Bu sorgulama romanın içeriğini değiştirdiği gibi anlatım tutumunu ve anlatım tekniklerini de değiştirir. Camus, Gide, Sartre gibi yazarlar romanın geleneksel çizgiden uzaklaştığını gösteren örnekler verir. Yaşam her an her şeyin mümkün olduğu son derece belirsiz ve karmaşık bir yapıya sahiptir. Romancı bu gerçeği kabullenerek eserlerinde insan ve yaşamını bu doğrultuda kurgulamalıdır. Bu kurgular, romanın anlatım biçiminde köklü değişimler yaşandığını gösteren somut roman unsurlarıdır. Karakter ve zaman da değişime uğratılır ve geleneksel romandaki kronotop anlayışından uzaklaşılır. Artık karakterize hatta idealize başkahramanlar yerini müphem ve silik kişiliğe sahip kahramanlara bırakır. Bu silik ve müphem özellikler bazen adı dahi olmayan kahramanların ortaya çıkmasına da yol açar. “Zaman ise çizgisel olarak ilerlemez, değişkendir. Başlangıç ve son geleneksel romandaki gibi belirgin değildir. Bazı romanlarda son başlangıç bile olabilir” (İşler; Türkyılmaz, 1997: 104). Özellikle 1950 sonrasında ortaya çıkan “Yeni Roman” anlayışı yaşanan toplumsal gelişmeler sonucunda geleneksel romanın dönemin insanını yeterince anlatamadığı görüşünü savunur.

Yeni romancılar yalnızca anlatım biçimlerindeki geleneksel unsurları eleştirmez. Varoluşçuların ideolojik boyutu da olan sorunsallarını eleştirir. Aslına bakılırsa yeni romancıların edebi eserleri ve estetik anlayışı ortaya çıkarmasının itici gücü eleştirel tutumlardır. Kendinden öncekilere karşı takındıkları muhalif tavır onların estetik varoluş nedenidir. Bu anlayışı benimseyenleri bir araya getiren de hepsinin bu karşıt anlayışa sahip olmalarıdır. Yeni romancılar kişi, olay, zaman, mekân unsurlarını geleneksel olandan oldukça farklı biçimde kullanır. Bu farklılık okurların onların metinlerine etkin biçimde katılmasının önünü açar. Okur da daha fazla dâhil olduğu bu metinlerle birlikte dünyadaki konumunu yeniden belirleme çabası içerine girer (İşler, 2011: 181). İnsanın dünyadaki yeri yeniden belirlenirken roman kahramanlarının kendini sorgulama biçimi, romandaki olaylarda yer alma ve bu olaylarda irade kullanma biçimlerinde de değişimler gözlenir. Bu değişimler sonraları postmodern eğilimli romanlarda da görülecek; yaşama ve hayata bakışı idealize edilmemiş roman kahramanlarının yaygınlaştığı hatta benimsendiği anlamına da gelir.

Romanın, kurmaca anlatı olarak tahkiyeye dayanan kaynağı antik çağa dayandırılabilir ancak, tarihsel süreç içinde toplumun ve insanın değişim süreci romanın yeni bir edebi tür olarak ortaya çıktığını gösterir. Yani roman, Avrupa’da hızla yükselen burjuvazinin ve modernitenin eseridir. Lukacs, *Moskova Yazıları*’nda romanın, burjuvazinin

feodalizme karşı verdiği ideolojik mücadeleden doğduğunu belirtir (Akt: Yavuz, 1987: 17). Rönesans döneminde Avrupa’da başlayan feodalitenin yıkılışı, burjuvazinin yükselişi ile gerçekleşen siyasal, ekonomik, toplumsal ve bilimsel değişimlerle birlikte roman yeni toplum yapısının yeni ifade aracı olmaya başlar. Değişimleri gerçekleştiren düşüncelerin temel kaynağı olan eleştirel akıl, roman türünün de bir dinamiği haline gelir. Roman ortaya çıkışından itibaren her dönemde hem çağının değerlerini yansıtmaya, hem de değişimin öncüsü bir edebi tür olmaya devam eder. Anti-kahraman olgusu da bu değişim sürecinin başından itibaren ‘kahraman’ın karşıtı olarak kendini konumlandırır. Dolayısıyla anti-kahraman’ın ne olduğunun hangi özellikleri taşıdığının anlaşılabilmesi için roman türünün tarihsel gelişimine bakmak zorunludur. Bunun yanı sıra ‘kahraman’ın özelliklerini bilmek de anti-kahramanın özelliklerini ortaya çıkarmak için gereklidir.

1.3.1. Roman Kahramanı

Romana da kaynaklık eden sözlü metinlerde (anlatılarda) bütünlüklü bir perspektifle ele alınan dünya, kendine özgü niteliklere sahip olmayan kahramanların varlığıyla kurgulanır. Bu metinlerde kahraman, öncelikli olarak toplumsal fayda gözetildiği için özerk olamamıştır. Toplumsal fayda öncelikli olduğu için kahraman toplumsal ideallere göre konumlandırılır. Romanlarda kahramanların çok yönlülüğü de henüz ortaya çıkmamıştır.

Anlatılanlar, kurgulananlar kolektif bilincin yansıması olduğu için bu anlatıları aktaranlar henüz sahnede değildir. Fakat sözlü anlatılarda zamanla görülen değişim kahraman-karakter, olay örgüsü ve anlatıcıları da değiştirir. Sözlü metinlerdeki ideal yapı yerini zamanla romanlarda yaşam ve yaşamın gerçeklerine bırakır. Roman önceki edebi türlerin mitik ve destansı özelliklerinden uzaklaşarak bireylere ve bireylerin tecrübelerine odaklanır. Roman, yazıldığı çağın hâkim anlayışına paralel olarak bireyi, tecrübelerini ve gelişimini esas alır.

“Büyük trajedi ve destanda insanın evrensel değerlerini temsil eden evrensel tipler yaratılmıştır. Geleneksel roman ise, neorealist felsefenin gerçek kavramı ışığında insan gerçeğini ve değerlerini tecrübeye dayamış ve tecrübe sonunda varılan genellemelerle ifade etmiştir. Geleneksel romanda belli bir zaman ve mekân ve belli bir kültür ortamı içinde, belli bir kişinin yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci sonunda vardığı değerleri bütün evrende değilse de, belli bir zaman ve mekânda belli bir toplumun bütün bireyleri için geçerli olan sosyal değerlerdir. Böylece romanda insan, destan ve trajedi kahramanının sahip olduğu evrensel boyutları kaybetmiş, sosyal bir tip olmuştur” (Kantarcıoğlu, 2007: 19).

Modern bir edebi tür olan roman yazılmaya başlandıktan sonra kişi, başkişi veya şahıs kadrosu içerisinde değerlendirilen roman kahramanı kimi zaman bir nesne bazen de bir hayvan olarak karşımıza çıkar. Böylece roman kendinden önceki bütün türleri kapsayan ve bu türlerin işlevini üstlenen bir role bürünür.

Bu durum zaman zaman kahraman, başkişi, ana karakter arasında karmaşaya yol açar. Ancak roman kahramanından kastedilen romandaki ana-başkarakterdir.

Roman birtakım unsurlardan örülmüş sistemli bir yapı olarak da tanımlanabilir. Romanın sistematik bir yapı oluşturmada olay, üslup, şahıslar, dil ve anlatım teknikleri önemlidir. Kurmaca dünya (romandaki dünya) asıl dünyanın (gerçekliğin) dönüştürülmüş halidir ve bu dönüştürülmüş dünyanın odağında roman kişisi yer alır. Çünkü romanın diğer unsurları odadaki kişi (insan ve gerçekliği) için vardır. Romanlardaki dünya roman kişileri sayesinde, etrafında işlev kazanmıştır (Tekin, 2017: 79). Tekin'in bu görüşleri romanda başkarakterlerin önemine de işaret etmektedir.

Roman kahramanları, biri tip diğeri karakter olmak üzere ikiye ayrılarak çözümlenir. E.M Forster da romandaki kişileri biri 'yalıncat' diğeri 'yuvarlak' olmak üzere olarak ikiye ayırır. XVII. yüzyıldan itibaren 'humour' olarak adlandırılan yalıncat kişiler farklı kaynaklarda bazen 'tip' bazen de 'karikatür' olarak adlandırılır. 'Yalıncat' kişiden kastedilen tek düşünce yahut tek tip özelliğe sahip roman kişisidir.

Yalıncat kişilerin özellikleri bazen tek bir cümle ile anlatılabilir. Anlatıcının yalıncat kişileri okura bir kez tanıtmaya yeterlidir. Çünkü yalıncat kişiler romanlarda olay örgüsünün ilerlemesi, çatışmaların ortaya çıkması veya çözülmesi ile dönüşüme uğramaz. Kısacası olay örgüsündeki hiçbir değişime tepki vermez. Yalıncat kişiler, kendilerini değiştirebilecek bir roman gerçekliğiyle karşılaştıklarında da yuvarlaklaşır. Bu nedenle romandaki olaylar ilerledikçe bazen çok sık görünürler bazen de kaybolurlar (Forster, 2007: 108-110).

Romanlardaki yalıncat kişiler kendine özgü ve farklı nitelikler kazandıkça 'karakter' olarak adlandırılır. Kaplan, yalıncat kişiyi tip olarak adlandırır ve bu kişileri sabit, basit karaktere sahip kişiler biçiminde tanımlar. Yine Kaplan'a göre roman kişilerinin tipleşmesinde romanın yazıldığı dönemdeki toplumsal dinamikler, temel değerler ve toplumsal eleştiri etkilidir. Dolayısıyla tiplerin temsil değeri vardır. Bireysel tarafları ön planda olan tipler ise Kaplan'a göre 'karakter''dir. Ona göre tek basmakalıp olmayan roman kişileri ise şahsiyettir (2001: 5-7). Bu tanıma göre Tanzimat dönemi romanlarındaki bazı roman kişileri (örneğin Felâton Bey) tip özelliklerini göstermektedir.

XVIII. yüzyıl felsefede bireysellik düşüncesinin başladığı yüzyıldır. Bu düşünce, değerler ve yerleşik düşünceleri eleştiren bazı yapıtlar, bu yapıtların konusu, kişileri ya da kişi vasfı verilmiş varlıklar (hayvan, nesne) odağında biçimlendirilir. Psikolojinin de bir bilim olarak kabul edilmesi sonrasında gelişmesi bu bireyselci düşüncenin, eğitim anlayışının yerleşik bir yapıya bürünmesine katkı sunar. XIX yüzyıl roman türünün en popüler olduğu dönemdir. Bu yüzyılın romanın klasik dönemi olduğu söylenebilir. Bu yüzyılda kahraman vasfını taşıyan, sonraki romanlarda da etkisini sürdürecektir roman kişilerini ortaya çıkarır. Tekin bu bilgiler ışığında XIX. yüzyılda romanın bütünüyle birey odaklı olduğunu söyler (2017: 81). Aynı yüzyılın ikinci yarısının başlarından itibaren modern Anti-kahramanın tohumlarını da atan bir çatışma alanı ortaya çıkar: Toplumsal değerlerle romancının değerleri arasındaki uyumsuzluk. Bu çatışma alanı ortaya çıkana kadar romancılar kahramanlarını toplumsal normları yücelten hatta idealize eden bir şekilde kurgulamıştır. Fakat romanın gündemine değerler eleştirisinin girmesiyle kahramanlar da yeniden ve farklı bir kimlikle oluşturulmaya başlar. Kantarcıoğlu, romancıların aydın kimliğine bürünerek toplumsal eleştiri yapmasını ve bu eleştirileri insanın (bireyin) iç dünyasına göre yorumlamasını ön plana çıkarır ve bu değişimin romandaki karakterlerin varlığını daha önemli hale getirdiğini belirtir (2007: 20).

Roman kahramanı, romanın bir edebi tür olarak geçirdiği tarihsel süreç odağında tahlil edildiğinde, kahraman algısı, kahramanın işlevi, romandaki konumu hususunda büyük değişimler yaşadığı söylenebilir.

Balzac'ın eserlerinde, tipik kahraman anlayışı doruk noktasındadır. Kahramanın bütün özellikleriyle belirlenmesi, ona en uygun karakterin verilmesi, bütün şartlarda onun varlığının kabul edilmesi bakımından, hikâyenin bütün elemanları devreye girdiğinde sosyal bir sınıfın, bir mesleğin, kuvvetli bir duygunun bütün vasıfları bu tipik kahramanda toplanır: Kahraman, bulunduğu mekânla sıkı ilişki halindedir; kahramanın portresi, fizyonomisindeki en küçük ayrıntılar üzerinde yoğunluk kazanır (Bourneur,1989: 197).

XIX. yüzyılın sonlarına gelindiğinde romanların göze çarpan bir başka özelliği de romanlardaki kahraman sayısının azalması hatta bazı eserlerde kahramanın tamamen ortadan kalkmasıdır. Romana etkisi oldukça azalan alelade neredeyse anonim denebilecek kahramanların ortaya çıktığı görülür. Kahramanın bilincine (sonraki yüzyılda bilinçaltına) giden yol okura doğrudan gösterilir; böylece roman türü kendi dinamikleri, unsurları içinde kalarak içe kapanma eğilimi gösterir. Toplum ve siyasette yaşanan değişimler bir yönüyle insanı diğer yönüyle insana bakışı değiştirir. İnsanın ve insana bakıştaki bu değişimin

romancıların yarattıkları kahramanları sunma, kurgulama biçimini değiştirir. Aydınlanma düşüncesi ve sonrasında modernite ile değişimler yaşayan roman, söylemlerini çoğunlukla kahramanlar üzerinden iletir. Ancak romanda ön plana çıkan kahraman çağının anlayışına paralel olarak bireyi odağa alır. Sözlü anlatılardaki kolektif kahraman, romanda kolektif bilinçten uzaklaşmış birey olarak görünür olmuştur. Destanlardaki kahramanlarda önce eleştirilebilecek yanları da olan ‘tip’e sonra da bireysel özellikleri ön plana çıkarılan karaktere dönüşür. Kayahan Özgül yalnızca şahıs merkezli destanların roman nüvesi taşıdıklarını belirtir. Özgül’e göre bütün destanlar romanın atası sayılamaz. Çünkü destanlar milletlerin karakterini ve hikâyesini, romanlar bireylerin hikâyesini anlatır (2002: 8).

Tekin’e göre roman türü XVII. yüzyıldan itibaren destanların etkisinden kurtulur ve kendisini kabul ettirir (2017: 10). Edebi bir tür olarak roman ortaya çıktığında insanı ve insanlığın sorunlarını kısmen ele alır. Bu problemler beraberinde farklı kahramanların belirmesinin de önünü açar. Elbette bu süreç halinde gerçekleşir. Örneğin *Decameron* (1353) adlı eserinde Boccaccio, cinselliğe; *Don Kişot* siyasetin uzağındaki hayata dikkat çeker. *Robinson Crusoe* (1719) da bireyciliği (yalnızlık bağlamında) anlatarak farklı kahramanların belirmesine katkı sağlar (Aydın, 2002: 352). İlk romanlara dair bu tespitler sözlü anlatılardan romana geliş sürecini ve romandaki kahraman merkezli değişimi göstermesi bakımından önemlidir. Bireyin romanın ana unsuru haline gelmesi bir bakıma kolektif ve ideal kahramandan, zaaflarıyla yaşayan modern anti-kahramanlara geçişi de ifade eder. Aslına bakılırsa romanda bireyin odakta yer aldığı bir yapılanmaya geçiş kahramanın tarihsel açıdan nasıl değiştiğini ortaya koyan ana kaynaktır.

Goldmann’a göre romanın modernleşmesi sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan burjuva sınıfının varlığı ile anlamlandırılabilir. Goldmann, sanayi toplumlarında niteliğin yerini niceliğe bıraktığını belirtir. Burjuva sınıfı ve bu sınıfın ortaya çıkardığı burjuvazi anlayışı romana asıl şeklini veren etkidir (2005:16). Romancı da bu etkiyi gerçeklik arayışına ve değerler çatışmasına yansıtarak romanın yapısını ortaya çıkarır. Böylece roman türü değerler çatışmasının temsiller üzerinden anlatıldığı bir tür olarak kimlik kazanır. Burjuvazi ve roman insanlığa pek çok kavram hediye eder: özgürlük, hoşgörü, kardeşlik ve eşitlik gibi.

“Burjuvazinin bu ‘devrimci’ dönemine denk gelen klasik romanın kahramanları güçlü ve her şartta başarılıdır. Burjuvazinin tavrı iktidar olduğu dönemde belirsizleşmeye başlar. Çünkü bir yandan devrimci tavrını sürdürmek isterken diğer yandan iktidarını devam ettirebilmek için muhafazakâr davranmak durumunda kalır. Sonuçta bu durum 1830-1840’lardan itibaren doğrudan doğruya

romancının tavır ve tutumunu da etkiler. Buna paralel olarak romanın belirsizleştiği görülür. Roman kahramanları ise Balzac'ın kahramanlarının aksine her zaman başarılı değildir. Romanda verdikleri mücadele çoğu zaman sonuçsuz kalmaktadır" (Aydın, 2002: 353-354).

XX. yüzyılın başlarından itibaren toplum ve bireydeki değişimlere paralel olarak roman kahramanları da değişmeye başlar. Bireyci bakış önceki yüzyıldaki etkisini kaybetmeye başlarken romanlardaki kahramanlarda bu kayboluşa paralel olarak daha pasif bir yapıya bürünür. XVIII. yüzyılda eylemi önceleyen kahraman, XIX. yüzyılın ikinci yarısında eylemden, tutuşunu koparmaktan vazgeçer. Eylemden uzaklaşma XX. yüzyıl roman kahramanının romanlarda parçalanmış bölünmüş bir iç dünyayla var olmasının önünü açar. Elbette bu yüzyılda psikanalizin etki alanını genişletmesi de kahramanın pasifleşmesinde etkilidir. Psikanalizin bireylerin geçmişi (çocukluğu) üzerinden tanımladığı karakter, aslına bakılırsa roman kahramanlarını anlatmak için yazarlar içinde uygun bir ortam hazırlamıştır. Dolayısıyla psikanaliz bireyi oluş haliyle kabul etmek yerine geçmişiyse yeniden anlamlandırır. Bu değerlendirme kişinin tutarlılığına olan inancın zayıflamasına yol açar. MacKay'a göre modernizm edebiyatta aynı sarsıntıyı karaktere yansıtır. Virginia Wolf'un bölünmüş iç dünyaya sahip karakterleri birazda bu değişimi yansıtır. Roman, bireyi bölünmüş ve edilgen haliyle anlatmak için yeni teknikler de geliştirmiştir (MacKay, 2018: 113). İç dünyasında yaşayan roman kahramanı varlığını sorguladıkça silik bir yapıya bürünür. Kendisini ait hissedebileceği bütün değerlerden uzaklaşır. Bu nedenle bu kahramanların anlatıldığı romanların bazılarında kahramanın adı bile yoktur. Kahramanlar, zaman ve mekân silikleşirken nesneler belirginleşir. Yine zaman ve mekân belirsizleşirken roman belirgin olay örgülerinden uzaklaşmaya ve kahramansızlaşmaya başlar.

Nathalie Sarraute, *Kuşku Çağı* (L'Ere du Soupçon) (1985) kitabında, XIX. yüzyılda romancıların geleneksel roman unsurlarıyla kurguladığı anlatıların geçerliğini yitirdiğini söyler. Sarraute'ye göre romanlarda ön plana çıkan entrika hareketli (eylem) şahıslar, bu şahısların ortaya çıkardığı tip yahut karakterler önemini yitirmeye başlamıştır. Sarraute bu bağlamda James Joyce'nin *Ulysses* romanını ve bu romanın kahramanı Bloom'u örnek verir. Sarraute'ye göre Bloom'un Odisea'nın yaşadıklarına benzer bir hikâyeye ortaya koyar. Kafka'nın da *Dava*, *Şato* gibi eserlerinde eylem ve entrika hemen hiç yoktur. Bahsedilen bu romanların kahramanları da yazarlarına benzer (Neddeau, 1981: 11-12).

Bu yüzyılda (XIX) romanda meydana gelen değişimler bugüne dek geline süreçte önemli bir kırılma noktasıdır. Romanlardaki ve roman kahramanlarındaki bu değişimi

etkileyen gelişmelerden biri de psikolojinin bir bilim haline gelmesi; böylece insanı anlama ve anlatma biçiminin değişmesidir.

Dünya da Avrupa merkezli siyasal ve toplumsal değişimlerin romanı ve roman kahramanlarını etkilediği unutulmamalıdır. Rönesans, Reform, Sanayi Devrimi, Fransız Devrimi bireylerin ve toplumların karakterini önemli ölçüde değiştirir, dönüştürür. Bu kırılma anlarından sonra iki dünya savaşının, soğuk savaşların teknolojik gelişmelerin ve nihayet küreselleşmenin de bu değişime ivme kazandıran kırılma anları olduğu söylenebilir. Ancak belirtmek gerekir ki bu değişimler bütün topluluklarda eş zamanlı olarak yaşanmamıştır. Roman ve kahraman yaşanan bu dönüşümleri yansıtır, kimi zaman önceden haber verir. Bireyin kendini toplumda konumlandırma biçimi değişir. Romanlardaki kahramanlar (bireyler) önce modernleşmeye uygun biçimde aklı davranırlar. Bu tavırlarıyla kahramanın idealizmi yansıtan kişi olma özelliğini korurlar. Fakat değişim hızı kahramanın da iç dünyasıyla yaşayan bir birey olarak bölünmesine hatta özneyken nesneleşmesine yol açar. Özgüvenini kaybeden kahraman içinden çıktığı topluma, en geniş anlamda insanlığa yabancılaşır. Bu noktadan itibaren önceden sahip olduğu tarihsel öze de sahip değildir. Yaşadığı toplumun ideal kahramanı olmak bir yana kendi hayatının kahramanı bile değildir. Artık kahraman olmayan bir kahraman yani anti-kahramandır.

2. ANTİ-KAHRAMAN

2.1. Anti-kahramanın Tanımı

Kahramanın bir kavram olarak köklerini ve somut olarak ortaya çıkışını tarihlendirdiğimizde antik çağ edebiyatına hatta mitolojiye kadar gidilebilir. Kahramanlık insanın toplumsal bir varlık olarak değerlendirilmesinden itibaren ortaya çıkmış ve her toplum tarafından önemsenmiştir. İnanç, değerler, toplumsal yapı gibi dinamiklerden de beslendiği için metinlerdeki kahramanlık miti dünya edebiyatının ana konulardan biri olagelmıştır. Sözlü anlatıların toplumsal kahramanı modernite sürecinin başlamasıyla değişmeye başlar. Bilhassa endüstri devrimiyle beliren sınıflaşma ve bu sınıflaşmanın ortaya çıkardığı ilişki biçimleri, bilimsel gelişmelerin vurgulandığı yeni bir çağ olan akıl çağı edebi metinlerdeki kahraman özelliklerinin sorgulanmasının önünü açar. Sözlü metinlerdeki toplumun değerlerini karakterize, idealize eden toplumsal kahraman, modern edebi bir tür olan romanlarda bireyin yaşantısını bütün yönleriyle yansıtan bir çehreye bürünür. Dolayısıyla her çağın kahramanlık algısı o çağın dinamiklerine göre yeniden biçimlenir. Bütün bu süreç boyunca kahramanlık anlayışında değişmeyen unsur kahramana, kahramanlıklara sürekli vurgu yapılmasıdır. Ancak kahraman, varoluşunu sorgulamaya başladığı dönemlerde farklı bir kimliğe bürünür. Ortaya çıkan bu kahraman bilinen ya da alışılmış kahraman özelliklerini taşımaz. Bu özelliklerin değişimi roman başkışilerinin kahraman olup olmadığı tartışmasını da beraberinde getirir. Bu tartışmanın asıl sebebi dışarıdaki hayatla bağını büyük ölçüde kaybetmiş roman kişilerinin de kahraman olarak kabul edilmesidir. Tam da bu noktada ideal kahraman özelliklerinin tam zıddını bünyesinde toplayan bir anti-kahramanın varlığından söz edilebilir.

‘Anti-kahraman’dan ilk bahseden yazar F. Dostoyevski’dir. Yazarın *Yer Altından Notlar* (1864) kitabında bu ifadeyi kullandığı bu ifadenin de zamanla terimleştiği söylenebilir. Anti-kahraman⁴; roman, sinema gibi metinlerde ve popüler kültür (televizyon dizileri gibi) sayesinde ön plandadır. Dolayısıyla günümüzde anti-kahraman olgusunun yalnızca edebi metinlerde görüldüğünü düşünmemek gerekir. Anti-kahramanın – yaygın olmasına rağmen- tanımını yapmak güçtür. Çünkü varolan ve sürekli anlamını değiştiren bir

⁴ Edebiyatımızda anti-kahraman, karşıt kahraman, zıt kahraman, yitik kahraman gibi çeşitli adlandırmalarla kullanılmaktadır. Ancak anti-kahraman dışı kullanımlar terimi tam olarak karşılamadığı gibi ‘antagonist’ ile karıştırılmaktadır.

kavramın (kahraman kavramının) zıddıdır. Dolayısıyla kahramanın tanımı değıştikçe anti-kahramanın tanımı ve özellikleri de değışir. Anti-kahramanın bilhassa edebi metinlerdeki özelliklerini belirlemek, özellikleri üzerine genellemeler yapmak güçtür. Çünkü her edebi metinde karakterize edilen anti-kahraman, kendine has ve kurgulandığı metin bağlamında kimlik kazanır. Yani her kurgusal metinde kendine özgü özellikler barındırır. Bununla birlikte anti-kahramanın sözlük tanımları ortak bazı hususların altını çizmektedir:

1-Bir kahramandan beklenen genel özellikleri taşımayan başkişı (URL-7, 2018).

2-Bir oyun, kitap ya da filmde geleneksel kahraman niteliklerine sahip olmayan başkarakter (URL-8, 2018).

3-Genel anlamda bir oyunun ya da bir anlatının kahraman nitelikleri taşımayan başkahramanıdır. Bu tip kahramanlara ilk olarak Antik Yunan devri yapıtlarında rastlanır ancak tüm ulusların edebi eserlerinde bulmak mümkündür (URL-9, 2018).

Sözlüklerdeki tanımlarına bakıldığında dikkat edilmesi gereken ilk husus kahramanın, kahraman olmayan tarafına vurgu yapılmasıdır. Ancak bu vurgu sözlüklerin karşıtlık ilkesini esas aldığını gösterir. Bu ilke -onu tanımlarken olmasa da- anti-kahramanın özelliklerini belirlerken bir muğlaklığın doğmasına yol açmıştır. Aslına bakılırsa tanımlarda daha çok anti-kahramanın ‘ne olmadığına’ yoğunlaşılır, ‘ne olduğu’ üzerinde durulmaz. Anti-kahramanın taşıdığı çetrefilli özellikler tanımlardaki belirsizliğin nedenlerinden biridir. Anti-kahramanı bir edebiyat terimi olarak tanımlamak ortaya çıkış nedenlerini belirlemek ‘kahraman’a bağlıdır. Bu nedenle anti-kahraman varlığını ve anlamını kahramana göre yapılandırır. Bu noktada sorulması gereken asıl soru anti-kahramanın yalnızca kahraman olmayan merkez kişı (başkişı) biçiminde tanımlanıp tanımlanmayacağıdır. Bu soruya verilmiş farklı cevaplar olmasına rağmen varılan nokta anti-kahramanın kahraman özelliklerini yansıtmayan roman başkişisi oluşudur (Kadiroğlu, 2014:8). Ancak bu ifade anti-kahramanın tanımı değil özelliklerinden biridir. Anti-kahramana ait bu özelliğin belirginleşmesi için kurguya dayalı eserlerde kahramanın konumunu belirleyen tip ve karakter arasındaki ilişkilere de eğilmek gerekir. Türk edebiyatında zaman zaman birbirine zıt olan belirlemeler yapılsa da bu terimler genelde birbiriyle eş anlamlı değerlendirilir (Boynukara, 2002: 174). Huyugüzel’e göre bu iki terim arasındaki ilişki 1960’dan beri sıkça tartışılır. Kesin bir yargıya varılamamasının nedeni Türk edebiyatında aynı anda tip ve karakter özelliklerini yansıtan kahramanların varlığıdır (2018: 260).

Tip ve karakter arasında kesin sınırların çizilememiş olması anti-kahramanın tanımını değil de özelliklerini belirlemeyi zorunlu kılar. Tip ve karakter arasındaki

belirsizliğin doğurduğu sonuçlardan birisi anti-kahramanın karşıt kahramanla karıştırılmasıdır. Huyugüzel'e göre kötü veya karşıt kahraman başkahramanın karşısındadır. Suça, kötülüğe meyillidir, zalimdir (2018: 272). Ancak anti-kahraman sadece kötü ya da karşıt kahramanın özellikleri ile tanımlanamaz. Çünkü bazen bu özelliklere sahip olabilmesine rağmen çok daha karmaşık bir yapı gösterir.

Anti-kahraman, kötü kahraman gibi salt kötü değildir. Karşıt (zıt kahraman, muhalif) kahraman ise asıl kahramanın karşısında durarak onun ilerleyişine, iyiliklerine engel olmaya çalışır ve çoğunlukla romanda tali kişi olarak yer alır. Oysa anti-kahraman ana karakterin kendisidir. C. Baldick de bu hususa değinerek anti-kahramanın ile antagonist kahramanın birbirinden farklı olduğunu belirtir (2001: 13).

J. A. Cuddon ise anti-kahramanı, kahramanlık özellikleri taşımayan daha doğrusu ideal olan kahramanın anti tezi biçiminde görür. Cuddon'a göre kahraman ne kadar başarılıysa anti-kahraman o kadar başarısız. Cuddon anti-kahramanın kökenlerini Yunan Yeni Komedisinde bulur. Ona göre anti-kahramanın erken örneklerinden biri olan Don Kişot'taki gibi Yunan komedisinde de zayıf, şaşkın, beceriksiz ve şansız tipler vardır (2013: 41).

Baldick, anti-kahramana geleneksel olanın karşıtlığı üzerinden bakar. Ona göre geleneksel anlatılarda görülen kahramanlık özellikleri merkez kişi olan anti-kahramanda yoktur. Ona göre batı romanında Don Kişot'tan beri ideal kahramanlar parodiye maruz bırakılır. Örneğin G. Flaubert'in yazdığı *Madam Bovary* (1857) romanın başkışı Emma Bovary ve J. Joyce'un yazdığı *Ulysses* (1922) romanın Bloom'u sıradan ve yetersiz olduğu için parodiye maruz bırakılarak anti-kahraman özelliklerini yansıtan roman kişileridir. Baldick bilhassa modern romanlarda görülen bir başka anti-kahraman özelliğinin daha altını çizer: Anti-kahraman, romanda eylemsiz başkışidir (2001: 13).

Abrams, anti-kahraman sorunsalına gelenek karşıtlığı üzerinden bakar ve modern romanın karakteristik özelliklerinden biri olarak anti-kahramanın varlığını gösterir. Ona göre de bir roman kişinin anti-kahraman olabilmesi için başkışı olması zorunludur. Geleneksel romanın aksine edilgen, etkisiz, cahil ve kimi zaman sahtekâr olan anti-kahraman ilk olarak XVI. yüzyıldaki pikaresklerde görülür (1999: 11). Huyugüzel de *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*'nde (2018) anti-kahramanın özelliklerini yukarıdaki düşünlerle benzer biçimde anlatır. Ona göre oyun roman ve hikâyelerde geleneksel kahramanın tam zıddı özelliklere sahip başkışiler anti-kahraman olabilir. Bu tür başkışiler kimi eserlerde sıradandır,

beceriksizdir, acizdir. Hatta pikaresk kahramanları gibi sahtekâr da olabilir. Huyugüzel de Don Kişot'u ilk anti-kahraman örneği olarak gösterir. Ona göre Bihrüz Bey (*Araba Sevdası*'nın (1896) kahramanı, Seniha (*Kiralık Konak*'ın (1922) kahramanı ve Zebercet (*Anayurt Otel*'nin (1973) kahramanı Türk edebiyatının anti-kahramanlarındandır (2018: 52).

V. Brombert, anti-kahramanın tektipleşecek tanımının yapılmasına karşı çıkar ve anti-kahramanı birden fazla özelliğe sahip bir 'adam' olduğunu düşünür (1999: 1). Kahramanlar gibi anti-kahramanlar da değişen toplumsal ve edebi koşullara göre özelliklerini güncellemiştir. Bu güncellemelere rağmen anti-kahramanın hem ideal hem olumlu özellikleri bir arada taşıyamadığı söylenebilir. Yazıldığı dönem ve kurgusal yapı içinde absürd bir kahraman olabileceği gibi trajik bir kurbanda olabilir. Sinik, eylemsiz olabileceği gibi agresif, fırsatçı ve bencil de olabilir. Anti-kahramanın özelliklerinde görülen bu değişkenlik onun kahramandan bağımsız bir konumla anlamlandırılmasını güçleştirir.

2.2. Anti-kahramanın Kökeni

Anti-kahramanın arketipini sözlü ve yazılı edebi metinlerde bulmak mümkündür. Antik çağ destanları, eski Yunan tragedyaları ve İspanyol yazınındaki pikaro ve pikaralara baktığımızda anti-kahraman özelliklerini taşıyan kahramanlarla karşılaşırız. Rosette C. Lamont bu ayrıntılardan yola çıkarak edebiyattaki ilk anti-kahramanın Odisse olduğunu savunur. Ona göre Odisse sadece komedideki unsurları barındırdığından ya da altmimetik kip sahip olduğu için değil bünyesinde ideal olana aykırı nitelikler barındırdığı için de ilk gerçek anti-kahramandır (Lamont, 1976: 1-23). Rivers gibi bazı araştırmacılar ilk anti-kahramanın izlerini İspanyol edebiyatında bulur. Onlara göre şövalye hikâyelerini parodiye yakın bir üslupla ele alan ve ironik kiple yazılmış *Tormesli Lazarillo* (1554) ilk gerçek anti-kahramandır (Rivers, 1976: 25). İspanyol edebiyatına ait bu eser anonimdir ve pek çok araştırmacı tarafından pikaronun ilk örneği olarak değerlendirilir. Altmetinde toplumsal çürümüşlüğü eleştiren bu eserde başkişi erken yaşlarda hayata atılmıştır. Ancak çürümüşlüğe karşı durmak yerine ayak uydurmayı seçer. Sınıf atlamak adına üçkâğıtçılığı ve hileciliği benimserken dürüstlüğü yok sayar. Bu özellikleriyle kendinden sonraki pikaroların da yolunu açar.

Bu eserde çerçeve hikâye kahramanın hayatta kalma mücadelesiyle şekillenir. Fakat asıl vurgu sınıfsal ayırım ve ahlaki çözülmeye yapılır. İçeriğine bakıldığında özgün ilk metin kabul edilen bu eser kendinden sonra kurgulanan eserlerin kategorizasyonu için bir kaynak olarak kullanılır. Pikaroların ve pikaresk romanların karakterini ortaya koyan asıl kaynak olarak kabul edilir (Özmen,2016: 73-74). Bu eser sosyolojik açıdan sınıfsal yapılanmayı ve dejenerasyonu eleştirir. Esere edebiyat tarihi açısından bakıldığında kurguya dayalı edebi metinlerde başkışının özelliklerini değiştirdiği görülür. Bu özelliklerin değişmesi ile kahraman daha olumsuz yönlerle edebi eserlere yerleşmiş olur.

Bu açıdan bakıldığında Lazarillo'nun anti-kahramanın arketiplerinden biri olduğu söylenebilir. Gökşenli, kurguya dayalı türlerin gelişimi göz önüne alındığında klasik kahramanların türler modernleştikçe ve elbette toplumsal gerçekler değiştikçe anti-kahramana dönüştüğünü söyler. Ona göre edebi metinlerde anti-kahramanın lehine doğru gelişen bu değişim aynı zaman yazınsal ihtiyaçların değişmesinin de bir sonucudur. Kahramanlar olumsuz özelliklere sahip oldukça itibarsızlaşmıştır. Böylece romana gelindiğinde epik metinlerdeki ilahi kahramanlar birer kaybedene dönüşmüştür (Gökşenli, 2017: 97). Bu tanımlama anti-kahraman'ın toplumsal değerlerin etkisiyle ilk edebi metinlerden itibaren varlığını hissettirdiğini gösterir. Anti-kahramanın izleri arkaik metinlere kadar bulunsun da gerçek anlamda görünür olması için modern edebi türlerin doğuşunu beklemek gerekecektir.

2.3. Anti-kahramanın Gelişimi

Batı dünyasında insana, insanın varoluşuna ve dünyadaki konumuna bakış Rönesans'tan itibaren farklı bir noktaya evrilir. Jale Parla da Rönesans'ta başlayan insan anatomisine bakıştaki değişimin edebiyata da sirayet ettiğini ve böylece edebiyatta yeni karakterlerin belirdiğini söyler (URL-10, 2018). Batı edebiyatında sonradan yeniden üretilecek tipler yaratılır. Don Kişot, Faust, Hamlet ve Don Juan bu tiplerden bazılarıdır. Bu tipler (karakterler) Ortaçağ'da kalın sınırlarla var edilen insan tipini de değiştirir. Çünkü günah ve sevap, aşk ve şehvet, eylem ve eylemsizlik, gerçek ve yanılsama arasında kalmışlardır. Kahramanların bu arada kalmışlığı, edebi metinlerin bireye odaklandığının da göstergesidir. Rönesans'tan sonra gelen aydınlanma döneminde insan, doğası esas alınarak yenide tanımlanır. Aydınlanmacı filozofların da katkı sunduğu bu süreç psikoloji biliminin de temellerini atar. Aydınlanma çağında en önemli sorunsallardan biri insanın arzuları, aklı ve vicdanı arasında sıkışmış olmasıdır. İnsan için en yararlı tutum bu sıkışmışlığı

dengelemesidir. Romanlarda bu dengeyi sağlayan ilk kahraman Robinson Crusoe'dir. XVIII. yúzyılda Batı edebiyatında modern túrlere esin kaynağı olacak bütün mitolojik kahramanlar, karakterler ortaya çıkmıştır. XX. asra kadar Batı romanında bu mitolojik karakterlerin özelliklerinden esinlenilir. XX. asırdan hemen önce James Joyce'un Dedalus'uyla karakterize edilen marjinal ve sanatçı tipi de ortaya çıkar. Dedalus ve benzerlerinin katkısıyla romanda yeni bir evreye geçilir: Modernist marjinalleşme. Böylece XVII. yúzyıldaki Pikarolar derinleşerek romanlarda başkişı olurlar.

Pikaroların hilekâr, düzenbaz ve zeki kahramanları James Joyce, Thomas Mann, Robert Musil, Herman Hesse, Albert Camus gibi yazarların eserlerinde yabancılaşmış, ezilen horlanan felsefi derinliği olan anti-kahramanlara evrilir. Bu dönüşümün en önemli nedeni sanatçının dünyaya ve yaşama karşı geliştirdiği tepkisel/eleştirel tutumdur. Modernist sanatçılara göre, bölünmüş modern yaşamı devam ettirebilmenin tek yolu, bu bölünmüşlüğe aynı şekilde yanıt/tepki vermektir (URL-10, 2018). Böylece anti-kahraman yaşanan kültürel dönüşüm ve bu dönüşümün yarattığı parçalanma hissinin nesnesi olur hatta temsilciliğini üstlenir. Modernitenin kendisini anti-kahraman aracılığıyla daha kolay ifade ettiğini de söyleyebiliriz. Kültürel parçalanmanın görünür olduğu alan o parçalanmayı yaşayan, gösteren anti-kahramanlardır (Niemneh, 2013: 88). Bu düşünceler anti-kahramanın özelliklerinin büyük ölçüde değiştirdiği bir merhaleyi de işaret eder. Bu merhalede anti-kahraman modernist tepkilerin görünen yüzüdür. Bilhassa 1944 (II. Dünya Savaşı) sonrasında yazılan edebi metinlerde anti-kahramanın bütünüyle modernist tepkileri temsil ettiği söylenebilir. Quinn, arkaik örneklerden itibaren anti-kahramanların var olduğunu söylese de 'ironik kip'le yazılan modern dönemlerde asıl karakterini kazandığını söyler. Ona göre Dostoyevski'nin 'yer altı adamı' modern anti-kahramanın ilk örneğidir (2006: 29).

Anti-kahraman adlandırmasını ilk kez kullanan Rus edebiyatında, XIX. yúzyıldan itibaren bu özelliklere sahip kahramanlar bulmak mümkündür. Berna Moran Rus edebiyatında sıkça görölmeye başlanan bu kahramanları "gereksiz adam" olarak nitelendirir. Moran'a göre gereksiz adamlar sorunların farkında olsalar da karamsar ve eylemsizlerdir. İyi niyet ve ümit taşımaları da onları eyleme geçirmede için daima yenilgiye uğrarlar. Moran'a göre Puşkin'in *Yevgeni Onegin* (1833) romanının başkişisi gereksiz adamdır. Benzer şekilde Lermontov'un *Zamanımızın Bir Kahramanı*'ndaki(1840) ve Turgenyev'in *Rudin* (1855) romanın kahramanı da anti-kahraman özelliklerini yansıtan gereksiz adamlardandır. Moran, *Gonçarov*'un *Oblomov* (1859) romanının kahramanı üzerinde daha

fazla durur ve kahramanın siyasi ve sosyal nedenlerden ötürü (tepkisel) tembelleştiğini böylece anti-kahramana dönüştüğünü söyler (2017: 60-61).

Rus edebiyatında gereksiz adam olarak nitelendirilen kahramanlar Batı edebiyatında varoluşlarını sorgulayan, yabancılaşmış kahramanlara dönüşür. Franz Kafka'nın *Dönüşüm*'ü (1915), Herman Hesse'in *Bozkırkurdu* (1927), Louis-Ferdinand Celine'in *Gecenin Sonuna Yolculuk*'u (1932), Jean-Paul Sartre'ın *Bulantı*'sı (1938), Albert Camus'nün *Yabancı*'sı (1942), Saul Bellow'un *Boşlukta Sallanan Adam*'ı (1944) gibi birçok modern romanın *Yeraltından Notlar*'ın açtığı yoldan ilerlediğini söylemek yanlış olmaz (Liktör, 2016: 39).

M. Berman modern olmanın bireylerde yarattığı çelişkiler üzerinde durur. Ona göre bu çelişkilerin temelinde bireyin dünyayı dönüştürme gücünü kendinde hissetmesi ile sahip olduklarını (geçmiş de dâhil) yok etme arzusu vardır. Modern olan geleneksel sınırları kaldırır (dini, ideolojik, etnik vb.). Bu yönden bakıldığında modernlik insanları birleştirmiş de denilebilir. Fakat evrensel düzlemde bu sınırlar ortadan kalkarken bireysel düzlemde bir bölünmüşlük hissi de ortaya çıkar. Modernlik, modern olmak 'katı olan her şeyin buharlaştığı' bir dünyanın da parçası olmaktır (Berman, 2013: 27). Berman'ın sosyolojik olarak yaptığı bu tespitler edebi eserlerde modernist bir tavırla anti-kahramanın varlığını anlamlandırmak için kullanılabilir. Zira modern dönemlerin umarsız uyumsuz ve yalnız anti-kahramanlarını bu noktaya getiren yaşadıkları çağdır. Modernist tepki toplumsal yapıyı eleştirdiği gibi modernist tepkiyle yazılan edebi metinler ve kahramanlar da bu eleştirinin bir parçası olarak görülebilir. Anti-kahraman köklerini antik çağa kadar uzansa da asıl karakterini bireyselliğe, eylemsizliğe hatta işlevsizliğe vurgu yapan modern dönemlerde kazanır.

İşte modern anti-kahraman tam da bu evrenin parçası olamayan parçalanmış, baş edemeyen, yalnız, uyumsuz ve umursamaz kahramandır. Köken olarak antik çağa kadar uzanan anti-kahraman asıl yükselişini moderniteyle gösterir. Bilimsel ve endüstriyel gelişmeler ışığında toplumu ve geleneksel sosyal düzenlemeleri yeniden şekillendirmeye başlayan Modernist düşünce ile birlikte edebiyatın ve kahramanlarının evrimi de gerçekleşir. Değişen sosyo-kültürel ortam kahramanlık ideallerinin de değişmesine yol açar.

Tanrısal özelliklerle görünen antik çağ kahramanı, XIX. yüzyıldan sonra kendi benliğine döner ve ideallerini bu benlik doğrultusunda şekillendirir. Sonraları bu ideallerden de uzaklaşarak bölünmüşlük hissiyle yaşar. Modernite akla ve rasyonaliteye güveni sarstığı için roman kahramanları duygularıyla hareket eder. Fakat bu duyguların çağın sıradan

gerçekleri ile örtüşmemesi ve beslenememesi kahramanları melankoliye sevk eder. Sözlü edebi eserlerdeki dönüştürücü kahraman artık yoktur. Kahraman topluma yabancılaştığı için kendi toplumunun desteğini de hissedemez. Bunların yanı sıra toplumsal değişimin hızlı ve kalıcı biçimde gerçekleşmesi kahramanda ritim sorununa yol açar. Kahraman bu hızlı değişime hatta dönüşüme ayak uyduramadığı içinde yabancılaşır yani anti-kahramana dönüşür. Tam da bu noktada edebi eserlerde kahraman olmanın ilk koşulu dönüştürme güne sahip olmak değil kuşkulandırmaktır. Yaşam ve insan gerçekten modernitenin sunduğu kadar anlamlı mıdır? Toplumsal kurallara uymak, toplumun bir ferdi olmak herkes için önemli midir? Sorularını kendisi ile benzer sorunlar yaşayanlara (okurlara) sordurur.

Anti-kahraman incelemeleri yapılırken bilhassa savaş sonrası yazılmış eserlere dikkat etmek gerekir. Çünkü savaşın yıkıcı etkileri yalnızca ekonomik, siyasal ve askeri alanları kapsamaz. Savaşlar insanı ve iç dünyasını da değiştirecek kadar etkilidir. Lamont anti-kahramanların bilhassa tehdit zamanlarında ortaya çıktığını söyler. Lamont'un tehditten kastı inanç, ahlak, umut ve değerleri aşındıran krizlerdir (Lamont, 1976: 20-23). Lamont'un bu düşünceleriyle savaşın bahsedilen aşınmaları hızlandıran etkileri birlikte düşünüldüğünde savaşlar sonrasında edebi eserlerde anti-kahramanların sayısındaki artış anlamlı hale gelir.

Bütün bu değerlendirmeler ışığında anti-kahramanın karşısına klasik kahraman konulabilir. Çünkü her dönemin ortaya çıkardığı ideal kahramanlar anti-kahramanı da beraberinde yaratmıştır.

3. TÜRK ROMANINDA ANTİ-KAHRAMAN

Anti-kahraman batı romanında ilk defa “yer altı adamı”nı anlatmak için kullanılmış olsa da yapılan incelemeler köklerinin insanın var oluşuna değin ulaştığını gösterir. Türk romanında da anti-kahramanın varlığı düşünüldüğünde kuşkusuz ilk akla gelen dönem 1950 sonrası dönemdir. Çoğunlukla modernist tabir edilen eserlerde aranan anti-kahramanın tarihi gelişimi göz önünde bulundurulduğunda köklerini Türk romanının başlagıcında aramak bir gereklilik olur. Bu nedenle çalışmanın bu bölümünde romanımızın doğuşu ve ilk roman kahramanlarımızın anti-kahramansı özellikleri ele alınacaktır.

3.1 Türk Romanının Doğuşu, Gelişimi ve Anti-kahramanların İlk Örnekleri

Batı edebiyatında çağlar boyunca gerçekleşen değişimin bir yansıması olan hatta bu değişimin bir sonucu olarak ortaya çıkan romanın Türk edebiyatında da aynı değişim süreçlerinden geçerek ortaya çıktığını söylemek güçtür. Moran Türk edebiyatında romanın batıdaki gibi feodalite sonrası kapitalizm ve devamında burjuvanın, bireyselliğin ortaya çıkışı ile biçimlendiğini belirtir. Ona göre roman, Türk toplumunda yaşanan değişimlerin bir yansıması olarak taklit ve çevirilerle başlar (2016: 9). Roman, Türk edebiyatına iki buçuk asır sonra gelir. Bu geç karşılaşma romanımızın doğuşu ve doğuş nedenleri ile ilgili tartışmaları da beraberinde getirir. Ahmet Hamdi Tanpınar Türk edebiyatında romanın geleneksel hikâyenin gelişmesiyle ortaya çıkmadığını aksine romanın bir geleneğin bırakılması ve yeninin inşa edilmek istenmesi sonucu doğduğunu söyler. Ona göre romanın kaynağı gelenek değil batıdır (1995: 57). Buna karşın Mustafa Nihat Özön, Güzin Dino, Robert Finn, Ahmet Ö. Evin ise geleneksel anlatı türlerine dikkat çekerek, etkileşimin yalnızca batı kaynaklı olmadığını, geleneğin etkisinin göz ardı edilemeyeceğini savunur. Çünkü bir tür olarak roman, ne Türkiye’nin edebi veya kültürel ortamında var olan bir gelenekten evrilerek doğmuş, ne de Avrupa romanının bir kopyası olarak yaratılmıştır(Evin, 2004: 46). Dino da, Türk edebiyatında romanın doğuşunu yalnızca Batı odaklı açıklanamayacağını savunur. Ona göre Türk edebiyatında romanın doğuşunda ‘ulusal kaynakların’ da etkisi vardır (2008: 5). Bu noktada geleneksel anlatı türlerinin, divan edebiyatı eserlerinin, halk hikâyelerinin, mesnevi gibi bir gelenekten beslenen metinlerin Türk romanına etkisi yadsınamaz.

Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile başlayan yenileşme hareketleri Osmanlı toplumunda Batılılaşma serüveninin somut başlangıcı olur. Kamusal alanda başlayan modernleşme çabaları giderek diğer alanlara da yayılır. Modernleşme çabalarının yayılma alanlarından biri de edebiyattır. Kendi entelijensiyasını yetiştirmeyi amaçlayan modernleşme çabaları yurt dışına gönderilen öğrencilerin yurda dönmeye başlamasıyla yeni bir edebiyat fikrine ve pratiğine yoğunlaşır. 1860'tan itibaren başlayan bu süreç Tanzimat edebiyatı olarak adlandırılır ve edebiyatta yenileşme hareketinin ilk adımı olarak kabul edilir. Türk edebiyatında tarihi dönemler, Tanzimat Edebiyatı, Ara Nesil, Servet-i Fünûn veya Edebiyat-ı Cedide, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Devri olarak genel anlamda kabul görür ancak dönemlere dair bu ayrımların tarihsel olarak netleştirmek mümkün değildir. Çünkü her dönem kendi zihniyetini yansıtanlar dışında bağımsız sanatkârları da kapsar.

Roman türü, Yusuf Kamil Paşanın Fenelon'dan çevirdiği *Telemak* ile 1862 de edebiyat hayatımıza girmiş olur (Özön, 1985: 115). Sonrasında birçok roman daha çevrilir. Şemseddin Sami'nin *Taaşuk-ı Tal'at ve Fitnat* (1873) romanı ile ilk telif roman yayımlanmış olur. Ahmet Mithad Efendi, Namık Kemal, Sami Paşazâde Sezai, Recaizâde Mahmut Ekrem, Fatma Aliye Hanım Tanzimat döneminin mühim isimleri olurlar. Bu dönemin romanlarının ana konusu ise dönemine uygun olarak eski ile yeni arasındaki geçiş süreci olur. Modernleşme doğru şekilde uygulanma koşuluyla desteklenir. Modernleşmenin yüzeysel algılanması, bu yüzeyselliği görünür kılan roman kahramanları aracılığıyla anlatılır. Bu kahramanlar, bir taraftan modernleşmenin çarpıklığını ortaya koyarken diğer taraftan Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinde ilk basamağını oluşturur. Evin'e göre ilk romanlarımız o devrin batılılaşmaya karşı geniş bir panoramasını yansıtırken, romancılarımız da toplumsal sorunlarla uğraşır. Batı'dan ithal edilen bir tür olan roman, ironik şekilde hem batıcı bakış açısını yaymaya yönelik bir araç olarak, hem de batı etkisinin istenmeyen yönlerini anlatan bir araç olarak deveye girer (Evin, 2004:103). Parla da bu durumun roman yazarlarının yenilikçi ve reformcu olmalarına rağmen vasilik duygularının ağır basmasından kaynaklandığını belirtir. Onlara göre ortada eğitilmesi gereken bir halk ve siyasi varisini kaybetmiş bir kültür vardır (1990: 12-13).

Tanzimat dönemi ile ilk adımlarını atmaya başlayan Türk romanı Servet-i Fünun dönemi ile birlikte önemli bir gelişim gösterir. Bu döneme kadar yapılan çalışmalar bir anlamda Batı edebiyatı ile tanışma, geleneksel teknikleri yeni edebi türlerle yansıtmaya dönemi olarak görülebilir. Servet-i Fünûn dergisi etrafında gelişen edebiyat ise Türk edebiyatının batılılaşması konusunda önemli bir aşamadır. Servet-i Fünûn edebiyatının en önemli

romancısı Halit Ziya Uşaklıgil olur. Onu *Eylül* (1901) romanıyla Mehmet Rauf takip eder. Her ne kadar Hüseyin Cahit ve Safvetî Ziya da bu dönem romancıları arasında sayılabilirlerse de Servet-i Fünûn romanı Halit Ziya ve Mehmet Rauf'un eserleriyle şekillenir. Çünkü Türk romanı Batı romanının özünü Halit Ziya Uşaklıgil ile yakalar. Bunda Halit Ziya Uşaklıgil'in Servet-i Fünûn gençlerine de örnek olan, Batı edebiyatlarını külliyat biçimindeki okuma faaliyeti kadar romanın teorisi üzerinde zihin yormasının da tesirleri vardır (Argunşah, 2006: 76). Yine bu yıllarda Ahmet Mithat Efendi'nin izinden giden ve onun romancılığını geliştirerek edebiyat tarihinde kendisine önemli bir yer açan Hüseyin Rahmi Gürpınar'ı da anmak gerekir. Onun romanlarında gözlem ve deney ön plandadır. Gürpınar, kahramanlarının konumlarını sosyal şartlara göre değerlendirir. Geniş ölçüde sosyal tenkide -mizah yolunu kullanarak- yer verir. Genellikle anormal ve gülünç durumda olan karakterler yaratır (Akyüz, 1995: 141-142).

II. Meşrutiyet sonrası Türk romanı imparatorluğun içinde bulunduğu durumla paralellik gösterir. Bu dönemdeki 'kısmi özgürlük' roman sayısının artmasını sağlar. Ancak bu nicelik artışı romanların niteliğini etkilemez (Gündüz, 2009: 778). Bunun yanı sıra romanlarda başkişilerin özelliklerinin artmasını da sağlamaz. "Sebepler-sonuç ilişkisinden çok tesadüfe dayanan zayıf kurguları, emanet roman kişileriyle popüler roman da denen romanların bol olduğu bir dönemdir"(Narlı, 2007: 31). Yine bu dönemin önemli bir diğer özelliği ise edebiyatın imparatorluğun merkezinden yani İstanbul'dan çıkarak Anadolu merkezli bir coğrafyaya memlekete doğru açılmasıdır. Narlı, II. Meşrutiyet'ten sonra yazılan romanların birçoğunun değişen toplum, yenileşen insan tipi ve yeni düşünce ufuklarını yansıttığını söyler (Narlı, 2007: 30). Halide Edip Adıvar (1884-1964), Ahmet Hikmet Müftüoğlu (1870-1927) ve Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun (1889-1974) romanları tüm bu yaşananların tasvir ve tahlil edildiği romanlar olur. Milli edebiyat dönemi olarak da adlandırılan bu dönem aynı zamanda fikir akımlarının geliştiği dönemdir.

Cumhuriyet'le rejim değişikliğinden başlayarak yenileşme tüm alanlarda kendini gösterir. Ardı ardına gerçekleştirilen inkılaplarla modern ve çağdaş bir devlet olma amaçlanır. Yeni devletin kültür inşasında düşünsel temel laik ve pozitivist Türk milliyetçiliği olur (Narlı, 2007: 35). Ancak İmparatorluktan Cumhuriyet'e geçişin bu denli hızlı olması geleneksel yapının konumlandırılması meselesinin sancılı geçmesine yol açar. Cumhuriyet dönemi romanı tüm bu siyasal, sosyal ve kültürel dönüşümün yansıtıldığı estetik alanlardan biridir. Roman edebi tür olarak bir taraftan olan bitenin izlerini yansıtırken diğer taraftan olan bitenlerin yayılması ve benimsenmesinde önemli bir rol üstlenir. İkinci Meşrutiyet

döneminde ilk romanlarını yazan “Milli Edebiyat” anlayışının içinden gelen romancılar, Milli Mücadele zaferi ve Cumhuriyet’in ilanı ile birlikte bir “devr-i sabık” oluşturarak, yakın geçmişin eleştirisini yaparlar. Daha sonra bunlara “milli zafer”in romanları eklenir. Bu dönemde Cumhuriyetin hedef ve ilkeleri doğrultusunda tematik bir yapı geliştiren romanlar artar. Bunu yanında işçiler, feodalite, doğu-batı problemi, milliyetçilik, küçük ve yoksul insanların dünyası gibi konular da romana girer (Narlı, 2007: 43).

Batı romanına kıyasla kısmen farklı bir mecrada gelişim kaydeden Türk romanı, türün ortaya çıkışına uygun şekilde, Tanpınar’ın da tabiriyle ‘bir medeniyet krizi ile başlar’(Tanpınar, 1995: 101). Batı’da romanı oluşturan krizler yüzyıllara yayılırken, Türk edebiyatında üst üste gelir. Roman, Batılılaşma gayesinin hem bir sonucu hem de bir aracı olarak edebiyatımıza girer ve girdiği andan itibaren sürekli bir değişim ve dönüşümün içinde olur. Roman kahramanları da bu değişim ve dönüşümü yansıtmaya temsil etme gibi işlevler üstlenir. Kahramanlar döneminin edebi ve sosyolojik atmosferiyle uyumlu bir rol üstlenir. Tanzimat Dönemi’nin roman kahramanlarına bakıldığında yazarların eğitici bir görev üstlendikleri görülür. Kahramanlar toplumdaki aksaklıkların bir parodisi olarak kurgulanır. Yazarlar, roman kahramanları aracılığıyla toplumu eğitmeyi amaçlarlar. Bu nedenle kahramanlar karakter olmaktan ziyade tipik örnekler olarak var olur. Servet-i Fünûn dönemiyle ise romanlarda çok boyutlu kahramanlar boy göstermeye başlar.

Çoğunlukla modernleşme sonrası dönemin kahramanı olarak nitelenen anti-kahramanın tanımlarında antik dönem edebiyatı, pikaresk roman ve romanın başlangıcı sayılan bazı eserlere yapılan vurgu dikkat çekicidir. Bu nedenle her ne kadar modernizmle birlikte çerçevesi çizilmiş, özellikleri belirginleşmiş olsa da anti-kahramanın ortaya çıkışı yalnızca modernizmin edebiyata yansımalarının bir sonucu olarak açıklanamaz. Romanın toplumsal değerlere, yerleşik düşüncelere karşı tutumu ortaya çıktığı andan itibaren takındığı tavır göz önünde bulundurulduğunda anti-kahramanın temellerinin de bu türün ortaya çıktığı andan itibaren atıldığı düşüncesi yanlış olmayacaktır. Türk romanını oluşturan koşullar göz önünde bulundurulduğunda da durum farklı değildir. Türk edebiyatında anti-kahramanın izlerine ilk roman örneklerinin verildiği dönemlerden itibaren rastlanır. Bu çalışmanın asıl amacı anti-kahramanın Türk edebiyatındaki oluşum sürecini ortaya koymaktır. Ancak anti-kahramanın oluşum sürecini ortaya koyan bütün metinleri bu çalışmanın kapsamına dâhil etmek mümkün olmadığı için ilk örneklerden itibaren temsil değeri olan eserlerden yola çıkmak gerekmektedir.

3.2 Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Anti-kahramanın Oluşum Süreci

3.2.1. Bildiği Şeyi Nasıl Öğrenmiş Olduğunu Bilmeyen Bir Alafranga: Felâtun Bey

Tanzimat dönemi romanlarını bir dönemi ele alan romanlar olarak ortaya çıkaran belirgin özelliklerden biri de ele alınan sorunsalların ortak oluşudur. Batılılaşma'nın pratiklerinin tartışıldığı bu romanlarda roman kahramanlarının ortak özelliklerinden biri de pratikteki çelişkileri ortaya koyan tezatlıkla yaşamalarıdır. Yanlış Batılılaşan 'Tanzimat züppeleri'n karakterlerindeki en büyük zaatlardan biri de yüzeysel bir dünya görüşüne sahip olmaktır. Dönem romancılarının neredeyse tamamında 'züppe' tipini görmek mümkündür. Züppe tipini teşkil eden ilk örneklerden biri Ahmet Mithat'ın *Felâtun Bey ile Râkım Efendi* (1876)⁵ adlı romanının kahramanlarından Felâtun Bey'dir. Akyüz, Ahmet Mithat Efendi'nin medeniyet değiştirme sürecinin başlarında bu değişimi halka aktarma, halka bilgi verme konusunda büyük çaba sarf ettiğini belirtir (Akyüz, 1995: 69). Berna Moran, romanı iki özelliğinden ötürü 'ilginç' sayar: ilki, alafranga züppe tipini sergileyen ilk roman oluşu diğeri ise, batılılaşma sorununun Türk roman kahramanlarını ve kuruluşunu belirlemede nasıl bir rol oynadığına örnek oluşturmastır. Moran'a göre Felâtun'un yaşadığı değişimlerin ilginç olmasının sebebi Bihruz ve Meftun'a benzese de onlardan farklı bir züppe oluşudur. Moran'a göre daha önemli olan bu tipin 1920'lerden sonra anlatılan alafranga kahramanlardan farklı olduğudur (Moran, 2016: 48). Türk romanının kahraman olmayan bu kahramanlarını incelemek Türk romanında anti-kahramanın oluşumunu ve gelişimini görmek bakımından mühimdir.

Felâtun Bey, "alafranga meşreb'e sahip, "hali vakti fazlaca yerinde" Mustafa Meraki Efendi'nin 27 yaşında 'büyücek' kalemlerin birinde memur olan oğludur. Ancak memurluğu tam zamanlı yapmaz. Babasının kendisine bıraktığı maddi imkânların rahatlığıyla haftada 3 saat kaleme uğrar. Vaktinin çoğu gezerek, eğlenerek, son çıkan kitapları ve modayı takip ederek geçer. Alafrangalığı gereği hoşlanmasa bile herkese tevazu gösterir. Romanın ideal kahramanı Râkım Efendi ise eski tophane memurlarından birinin oğludur ve bir yaşında yetim kalır. Annesi çalışanları olan Arap cariye ile el ele vererek Râkım'ı en iyi şekilde yetiştirmeye çalışır. Râkım çalışkanlığı ile 16 yaşında hariciye kalemine kendini kabul ettirir. Daima çalışır, okur, öğrenir, öğretir. Râkım Efendi ve Felâtun

⁵ Ahmet Mithat Efendi (2012). *Felâtun Bey İle Râkım Efendi*. Yay. Haz. Şerife Baş Çağın, 6. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Bey, çoğunlukla Râkım Efendinin kızlarına öğretmenlik yaptığı Bay Ziklas'ın evinde karşılaşılır. Bu karşılaşmada Felâtun Bey'in doğru düzgün Türkçe harfleri dahi bilmediği anlaşılır. Bu ve bundan sonraki birçok karşılaşmada Felâtun Bey'in çeşitli hataları mizahi şekilde gün yüzüne çıkarılır; ancak Râkım Efendi efendiliği gereği hataların çoğunu görmezden gelir. Kahramanlardan biri sürekli daha iyiye doğru hareket ederken diğeri doğası gereği günden güne batır. Romanın sonunda ise Râkım Efendi kalıcı mutluluğu yakalarken, Felâtun Bey borçlarını ödemek için Cezar-i Bahr-i Sefid adalarından birine doğru yola çıkar. Bu gidiş, son cümlelerinden de anlaşılacağı gibi aynı zamanda iç dünyasına dönük bir yola çıkış olacaktır:

Felâtun: Yok birader! Sefahat ettim, çocukluk ettim, her haltı yedim. Ama memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlasla çalışacağıma emin olmanı rica ederim (s.195).

Romanın sonunda öz eleştiri yapan Felâtun Bey artık doğru yoldan gideceğine dair sinyaller verir. Ahmet Mithat Efendi'nin didaktik tavrı bu noktada etkili olur ve Felâtun Bey anlık bir aydınlanma yaşar.

Romanda Râkım Efendi çalışkanlığı, akıllılığı, tasarruflarıyla sürekli idealize edilirken Felâtun Bey, Râkım Efendi'nin iyi özelliklerinin daha da vurgulanabilmesi için ortaya konan bir karşıt kahraman ve Râkım Efendi'nin bir tezadı olarak okuyuculara sunulur. Felâtun Bey, yazarın didaktik bakış açısının ve okuyuculara kıssadan hisse çıkartmaya çalışmasının sonucu ortaya çıkar. Asıl kahraman Râkım Efendi'dir. Bu nedenle Felâtun Bey için anti-kahraman yerine karşıt kahraman adlandırması daha uygun görünmektedir. Çünkü anti-kahraman terimi mutlak surette bir eserdeki başkahraman-karakter-kişi için kullanılır. Romanın sonunda Felâtun Bey'de yaşadıklarından ders çıkaracağını, borçlarını ödeyip, işinin kıymetini bileceğini vaat eder. Bu anlık aydınlanma da anti-kahramanlar için mümkün değildir. Felâtun Bey'i çalışmamız açısından önemli kılan nokta kendinden sonraki 'züppeler' için ilk örnek olmasıdır. Bu bakımdan Felâtun Bey'i Türk edebiyatının ilk anti-kahraman örneği olarak görmek yerine anti-kahramanın oluşumuna öncülük eden karşıt kahraman olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

3.2.2. Taklidin Taklidi: Şatırzâde Şöhret Bey

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* (1889)⁶ romanının başkahramanı Şatırzâde Şöhret Bey Türk romanında anti-kahramanın oluşumuna öncülük eden diğer 'alafranga züppe' tipi örneğidir. Yazar, romanın başında 'şık'ların genel görünümünden ve onlara nasıl bakıldığından bahseder. Anlatıcıya göre çevresinde ahlakı bozulmuş ve hoppalığı pek artmış olarak küçük görülen bu tiplerin hepsini suçlamak doğru değildir. Anlatıcı, asıl eleştirilmesi gerekenleri de dile getirir:

Asıl şayan-i muaheze olan şıklar, esasen hiçbir meziyet ve fazilete mâlik olmayıp her hareketleri birer adi mukallitliğinden ibaret kalanlar, her gören veya işitenleri bir azim teessüfle beraber bir hande-i gayr-ı ihtiyariye mecbur edecek bir takım garaib ahvali câmi bulunanlardır (s.9).

Anlatıcıya göre bu tipe en güzel örnek kendisine kendince Şatırzâde unvanını ekleyen Şöhret Bey'dir.

Şöhret Bey, Felâtun Bey gibi alafranga züppe tipinin klasik bir örneğidir. Ancak Felâtun Bey yanlış batılılaşmanın bir örneği olarak batının taklidi iken Şöhret Bey de onun taklididir. Çünkü varlıklı bir aileden gelmez. Felâtun Bey gibi maddi imkânlar sahip değildir. Kısıtlı imkânlarıyla 'şık' olmaya çalışır. Bu noktada romanda geçen şıklıkla yalnızca kılık kıyafet hassasiyetinin kast edilmediğini belirtmek gerekir. Şıklık bir bütün olarak 'angaje' yaşayan kahramanın görünme biçimidir. Romanı kahramanı, dönemin ünlü terzilerinin "dükkânlarına yanaşmaya müsait olmadığı" için "sokak içlerinde تنها yerlerde işleyen sünepe terzilerin başına bela olur"(s.10). Modayı takip eder ancak ulaşma imkânı olmadığından taklit etmekle kalır. " İşte her süsü böyle benzetme veyahut benzetmeyi de aşırarak moda olan şey her ne ise onun ifratını yapıp âleme gülünç olmaktan ibarettir"(s.10). Ancak Şöhret Bey, gülünç duruma düştüğünün farkında değildir: "İşte bugünkü kıyafet ve süsümün mükemmeliyeti halk üzerinde matlup tesiri hâsıl etti. Herkes kostümüne, cemalime hayran oluyor"(s.10). Bu cümlelerde kahramanın çevresi tarafından nasıl görüldüğüne dair bir bilince sahip olmadığı anlaşılır. Dış görünüş bakımından yakışıklı da değildir. Şöhret Bey memurdur ve Felâtun Bey gibi kaleme pek uğramaz. Aldığı maaşın zekâsına ve irfanına karşılık gelmediği düşüncesindedir.

Beyoğlu âlemlerinden birinde kendi tabirince bir 'conquête' yapan Şöhret Bey'in ilişkisi maddi olanaklarına bağlı olarak ve bu olanaklar çerçevesinde gelişir. Parası

⁶ Hüseyin Rahmi Gürpınar (2019). *Şık- Tutuşmuş Gönüller*. İstanbul: Everest Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

olmadığında metresine ulaşamayan Şöhret Bey, para bulmanın yollarını düşünür. Annesinin küpelerini çalıp satar ve soluğu metresi Madam Potiş’in yanında alır. Madam Potiş Şık’ın dünyada en özendiği şeyin alafrangalık olduğunu anlar ve kendi karnını doyurabilmek için Şöhret Bey’ in bu zaafını kullanır. Onun gözünde Şöhret Bey “parası az, fakat aklı daha az” bir zavallıdır(s.92). Zira yazarın tabiriyle de “Şöhret Bey tab’an aptal denecek kadar sadedil”dir(s.14). Roman boyunca da ‘aptallıkları’ devam eder. Alafrangalık merakı yüzünden başını dertten derde sokar. Tek amacı alafrangalığını ispat etmek olmasa da bunun için çaba sareder. Bu noktada Şöhret Bey’in alafranga olmaktan öte alafranga olma uğraşında bir kahraman olduğuna dikkat edilmelidir. Karşısına çıkan insanlara batının gelişmiş edebiyatından, fenninden bahseder; tüm bu bahislerde ziyadesiyle komik duruma düşer, dalga konusu olur ancak farkına bile varmaz. Kendisine verilen nasihatle aldırış etmediği gibi bilinçsiz bir kahraman olduğunu gösteren şu cümleleri sarf eder:

Siz yaşamayı ne zannediyorsunuz? İstanbul’un bir köşesine tıkl. Memuriyet mi? Sanat mı? Her nereye devam ediyor isen sabah git akşam gel. Kazandığın parayı hanende her kimin var ise onlarla ye! Her günün her saatin birbirinin aynı olsun. Sonra da şu hale yaşamak namını ver. Fransızların bir sözü vardır: ‘eğer teferrüd etmek ister isen umumdan başka türlü yaşa’ derler”... “Efendi hazretleri bana hikmet dersi vermeye kalkıştılar ama herkesin hikmeti kendi zatı ve ahlakıyla mütenasip olması lazım geleceğini nazar-ı dikkate almaları icap eder. Belki ben öyle miskinane yaşamaktan hoşlanıyorum da ‘avantüriye’ bir surette vakit geçirmek istiyorum (s.67).

Şöhret Bey’in var oluşu ve bireyin toplum içinde yer alma biçimini sorgulayan bu düşünceleri dikkat çekicidir. Ancak Şöhret Bey’in yaşamı sorgulayan bu düşünceleri daha ileriye gitmez ve daha önemlisi hiçbir zaman davranışa dönüşmez. Bu sözlerinin akabinde Don Kişot’a benzetilir.

Eğer yaşamak hususunda teferrüdün bu türüsünü beğeniyor iseniz emin olunuz ki, bu hikmetin ameli olarak dünyada ‘Don Kişot’tan başka kendinize bir eş daha bulamazsınız... Eğer bu suretle teferrüd merakınız ciddi ise sizi tebrik ederim Şöhret Beyefendi. Çünkü kısmen buna muvaffak olmuşsunuz. Kıyafetiniz kimsenin kıyafetine benzemiyor. Harekâtınız hususunda da size bir uyar daha bulunabileceğinden şüpheliyim. Eğer bu gece Beyoğlu sokaklarındaki vukuatınız birkaç kere daha tekrar ederse bu cihetlerde herkesin sizi birbirine parmakla göstereceğinden kuşkunuz olmasın. Merak bu ya! Bu da bir türlü iştihardır (s.67).

Modern romanın başlangıcı sayılan *Don Kişot* aynı zamanda bilinen en ünlü anti-kahraman örneklerindendir. Şöhret Bey de Don Kişot gibi gerçeklik ve hayal âleminin arasında sıkışır. Kendi kurguladığı dünyasında kendine bakışı toplumun bakışından son

derece farklıdır. Beğenmediği toplumun bir ferdi olmak istemez amacı toplumdan farklı olmaktır. Ancak yeterince entelektüel olamaması, basit bir taklitçiden öteye gidememesi ‘aptallıklar’ının kurbanı olması onu anti-kahraman özelliklerine sahip bir kahraman yapar ve Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinde önemli bir yerde konumlandırır. Şöhret Bey’in sonunda kendi ağzıyla itiraf ettikleri yüzünden hapse düşmesi de anti-kahraman özellikleri ile örtüşmektedir. Çünkü romanın sonunda ders alma ya da bilinçlenme söz konusu değildir.

Romanın sonunda Ahmet Midhat Efendi’nin hatimesi bulunur. Ahmet Midhat Efendi, Şöhret Bey’in hayali bir kahraman olduğunu ancak herkesin çevresine bakarsa Şöhret benzeri insanları görebileceğini ifade eder. Anlatılanların abartılı bulunmasına karşın gerçek hayatta çok daha beter durumların yaşandığını belirtir. Ahmet Mithat Efendi’de görülen didaktik tavır Hüseyin Rahmi Gürpınar’da da mevcuttur. Yanlış batılılaşmanın komik duruma düşürdüğü roman kahramanları okuyuculara açıklanarak anlatılır ve kıssadan hisse çıkarmaları beklenir. Kıssadan hisse çıkarılması için çizilen kahraman portreleri de romanların başından sonuna kadar ideal olmayan davranış ve düşünme biçimlerini temsil edecek özelliklere sahiptir. Bu özellikler, kahramanları Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinin başlarında bu oluşumu temsil eden tipler olarak da ön plana çıkarır.

3.2.3. Muhteşem Bihruz Bey

Recaizâde Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1896)⁷ adlı romanının başkahramanı Bihruz Bey birçok yönüyle alafranga züppe Felâton Bey’den esintiler taşır. Yazar da romanın konusunun ‘yirmi beş otuz yıl öncesine ait olup Avrupa gören bazı gençlerden ilk önce sosyete mensuplarına, sonraları yüksek memur çocuklarına bulaşıcı bir hastalık gibi yayılan alafrangalık illeti olduğunu’ ifade eder (s.151).

Bihruz Bey, ‘kudemâ-yı vüzeradan müteveffâ’ bir Paşa’nın oğludur. Babasının işi nedeniyle memleket memleket dolaştıklarından doğru düzgün bir eğitim göremez. Aile döndüğünde rüştiyeye başlar ve özel öğretmenler tutulur. Aldığı kısmi eğitim babasına yeterli gelince Babıali kalemlerinden birine yerleşir ancak Bihruz Bey’in bir iş ahlakına sahip olduğu söylenemez. İşe gidişleri günden güne seyrekleşir. Babasının ölümünün ardından yüklü bir mirasa konan Bihruz, bu mirası kısa zamanda tüketecek bir sefahat

⁷ Recaizâde Mahmut Ekrem (2015). *Araba Sevdası*. Ankara: Akçağ Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

yaşamaya başlar. Onun için artık hayat araba sevdası, moda ve Fransızca konuşmaya çalışmaktan ibarettir. Dönemin gözde mekânlarından olan Çamlıca Parkı'nda Lando içinde gördüğü Periveş Hanım'a âşık olur. Bu noktada araba sevdası ile bir kadına duyduğu sevdayı birleştirir ve kendi kurguladığı, sonra inandığı bir aşkı yaşamaya başlar. Landoya binen Periveş Hanım'ın, mutlak suretle 'nobl' bir ailenin üyesi olduğunu düşünür. Gerçek hayatın içinde olmayı beceremeyen kendi yarattığı dünyada yaşayan Bihruz Bey, çoğunlukla komik duruma düşer ancak farkına bile varmaz. Başına gelenlerden başkalarını suçlar. İyi bir mektup yazamadığını fark eder ancak bu Türkçenin yetersiz olmasındandır (s.60). Elinden geldiğince kitap karıştırarak Periveş Hanım'a kendisinin okudukça daha çok beğendiği, aşkını itiraf eden bir mektup yazar ve bin bir güçlkle ulaştırır. Böyle bir aşka mutlak cevap alacağını düşünür ve bundan sonra da hayal âleminde yaşamaya devam eder. Ancak ne sevgilisi ne de beklediği cevap gelir. Nerede hata yaptığını bulmaya çalışır, yanlış yazdığı kelimeleri fark eder ancak kendini suçlamaz. Suçlu bu cümlelerin gerçek sahibi olan şairdir. Yeniden bir mektup yazar ve ulaştırabilmek için bütün mesire yerlerini dolaşmaya başlar. Borçlarına rağmen harcamalarına son sürat devam eder. Bu süreçte bir yandan aşk derdi, bir yandan uykusuzluk ve hepsinden daha berbat olan para sıkıntısı Bihruz Bey'i değiştirmeye başlar. "... o haifü'l-mizac, o lâkayd, o tenperver Bihruz Bey, iki ayın içinde bütün bütün değişip, meyyâl-i hamûşu, mütefekkir, mütehassis, mahzun seriy-yü'l-infiâl, şikeste-hâl bir Bihruz Bey olmuştu" (s.140). Arabasıyla sevgilisini aradığı bir gün arkadaşı Keşfi Bey'den kötü haberi alır. Sevgilisi tifodan vefat etmiştir. Arkadaşının "Yalancı Keşfi" olarak bilinmesine, duyduğu habere inanamamasına rağmen yine de sevgilisinin öldüğüne ikna olur. Bihruz Bey'in ikna olmasının ardında onun servet kaybıyla da hızlanan çöküşünü pekiştirmek isteyen yazarın varlığı da unutulmamalıdır. Yaşadığı derin üzüntü birbiri ardına sıralanan düşüncelere yansır. "Ya ben ne olacağım?... Ah!... Ben de onun gibi can verip gidebilsem, benim için ne büyük bir saadet olurdu!... Hâlbuki ben ölemeyeceğim. Ben bir nez'i dâimi içinde senelerce ıstırap muztarip olduktan sonra nîm mürde ve perişan kalacağım..."(s.156). Ancak bu düşüncelerle birlikte Bihruz Bey kendi kendine çeşitli fikirler üretmeye başlayarak çöküşe direnir. Bu ölümde onun da rolü vardır. Zira başta Keşfi Bey'e ilgi duyan ancak karşılık göremeyen Periveş Hanım, Bihruz Bey'i görünce ona vurulur ancak "siyahçerde" kelimesi onu çok üzer ve aşkının ıstırapı ile verem olur. Tüm bu yaşananlar Bihruz Bey'in daha da değişmesine yol açar. Araba sevdasını artık gönlünden çıkarır. Her yerde görünme isteğinin yerini yalnız kalma arzusu alır. Gezinmek için تنها yerleri tercih eder ve doğanın tüm güzellikleri ona kaybettiği sevgilisini hatırlatır. Ölen sevgilisine dair tek bir emeli kalmıştır artık o da onun mezarını bulmak, başucunda ağlamak

ve ona dua etmektir. Mezarın yerini Keşfi Bey'den öğreneceğini düşünür ancak onun karşısına iyice düzeldiğinde çıkmaya karar verir. Keşfi Bey'i bulmaya uğraşırken sevgiliyle karşılaşır ancak Keşfi Bey yine yalana başvurarak gördüğü kişinin sevgilisinin kardeşi olduğunu söyler. Bihruz Bey, o hengâmede mezarın yerini soramaz ve yine mezarın yerini öğrenmek için Keşfi Bey'in peşine düşer. Karşısına çıkan insanlar tarafından çoğu zaman aldatılır ancak bunu bile anlamayacak derecede saftır. Keşfi Bey'den sürekli yalancı olarak bahsetmesine rağmen onun söylediklerine her defasında inanır. Çünkü artık hayalinde yarattığı sevgilisinin yerini o sevgilinin kendisi dahi dolduramaz olmuştur. Arabasına -borcu nedeniyle- el konulur ancak bu duruma üzülmek bir yana mutlu olur. Artık kederli bir adam olarak arabaya ihtiyacı yoktur. Onu hayata bağlayan tek şey sevgilisinin mezarını bulmak ve ona mezarı başında şiir okuyabilmektir. Ancak bu dileğinin gerçekleşmesinin güç olduğunu anlar ve en azından sevdiğinin gezdiği yerlerde dolaşarak onu yâd etmek ister. Çamlıca Parkı'na gittiği bir sırada ölen sevgilisini görür gibi olur ve onun sevgilisinin kardeşi olduğuna kanaat getirir. Bu fırsatla sevgilisinin mezarını öğrenmek için 'kardeşinin' peşine düşer. Sonunda konuşma fırsatı bulur ancak söyledikleri karşı taraf için saçmalıklardan ibarettir. Keşfi Bey'in kız kardeş yalanı ortaya çıkar. Bihruz Bey'in karşısındaki "siyahçerde"sidir. Bu durum, Periveş Hanım ve yanındakilerin dalga konusu olur. Ancak tüm bunlara karşın sevgilisine soracağı soru şu olur:

- Ah pardon! Fakat niçin landonuzla gezmeyip de böyle yayan geziyorsunuz?

Landonun kiralık olduğunu öğrenen Bihruz Bey bir müddetten beri sermestâne ve meşgufâne temâşagî-i nukûş ü elvânı, müstağrâk-ı evzâk-ı ahzânı bulunduğu baharistan-ı âlembâlâ-yı hayâlden, bir zemin-i huşk-ı hakikate def'aten sükût etti (s.247).

Bir süre Periveş Hanımları takip eder. Nihayet uzaktan gelen bir landoyu fark eder ve geldiği tarafa dönüp süratli adımlarla yürür. Landoda bir kadın görmesiyle başlayan aşkı yine bir lando ile son bulur.

Bihruz Bey romanın başlarında çizilen alafranga özellikleriyle Felâtun Bey'e benzer. Ancak Felâtun Bey çapkın bir karaktere sahipken Bihruz Bey âşık olur. Yarım yamalak okuduğu ya da genellikle Fransızca hocası Mösyö Piyer'e okuttuğu romanların etkisinde kalır. Bu etkiyle kendine has romantik bir hayal âlemine dalar. Başına gelen olayları zihninde çarpıtarak yorumlar. Hayalle gerçek arasında gidip gelir. Kütükçü'ye göre "Bihruz, kendisine yeni yaşamlar, yeni gerçeklikler inşa ettiği halde, acınası durumundan bir türlü kurtulamamaktadır; çünkü onun tüm gerçeklikleri, dış olgusallıklar/hakikatler üzerinde değil, içsel kabuller üzerinde temellenmektedir" (Kütükçü, 2018:577). Moran'a göre ise

Bihruz, Don Kişot’a benzer. Don Kişot nasıl okuduğu romansların etkisinde kalarak oradaki yaşamı taklit etmeye kalkmışsa, Bihruz da okuduğu romanların etkisi altında derin ve ıstıraplı bir aşka öykünerek bunun tadını çıkarmaktadır (Moran, 2016:76). Moran’a göre Felâton ve Bihruz’un -yozlaşmış, halka yabancılaşmış olmalarına rağmen- gerçek anlamda kötü ya da ahlaksız oldukları söylenemez. Aksine Bihruz’un kendini başışlatacak hatta sevimli gösterecek yanları vardır. Bihruz’u herkes aldatır çünkü karşılaştığı kişilerin çoğundan daha iyi niyetli ve dürüsttür (Moran, 2016:86). Parla ise, Bihruz’un bu gülünçlüklerinin asıl nedeninin aciz ve yetersiz yazarlığı olduğunu belirtir: “Ahmet Mithat’a karşı Bihruz ve Ahmet Cemil. Mükemmel yazara karşı aciz ve yetersiz, başarısız ve kaybeden yazar. Yazarlığın anti-kahramanları” olarak tanımlar (Parla, 2015:44).

Yukarıda verilen olay örgüsünün Bihruz Bey’in anti-kahraman özellikleri taşıdığını gösteren pek çok ayrıntısı vardır. Bihruz Bey’in dış gerçeklikle bağ kuramaması, romanın sonuna kadar yalancı olduğunu bildiğini Keşfi Bey’e inanmaya devam etmesi, sürekli bir çöküş içinde olması bu ayrıntılardan birkaçıdır. Bihruz Bey’i anti-kahraman olmaya yaklaştıran önemli özelliklerinden biri Berna Moran’ın değindiği gibi okuduklarının etkisinde kalmasıdır. Bu açıdan bakıldığında Bihruz Bey’in alafrangalığı, onun karakterinde zaten var olan zaafların görünür olduğu bir sonuç ya da gösterge olarak düşünülebilir. Berna Moran’ın Bihruz Bey’le Don Kişot arasındaki benzerliklere değinmesi de *Araba Sevdası*’nın kahramanını, Türk edebiyatında roman türünün henüz gelişmeye başladığı dönemlerde anti-kahraman özelliklerini yansıtan biri yapar. Bihruz Bey’i alafranga tiplerin çizildiği diğer romanlardan farklı kılan yönlerinden biri de onun en az çevresi kadar kendisiyle de konuşması, hesaplaşmasıdır.

3.2.4. Düş Kırıklığının Şairi: Ahmet Cemil

Türk edebiyatında sanatkârane romanın ilk olgun örneklerini veren yazar olarak kabul edilen Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* (1897)⁸ adlı romanının başkahramanı Ahmet Cemil, şu ana kadar incelediğimiz alafranga züppe tipinden oldukça farklıdır. Tanpınar’ın “Türkiye’de nesli adına konuşan ilk eser” olarak nitelediği *Mai ve Siyah* başkahraman Ahmet Cemil’in penceresinden Servet-i Fünûn neslinin hikâyesini anlatır (Tanpınar, 1995: 279). Servet-i Fünûn döneminde Türk romanı Tanzimat döneminde atılan

⁸ Halit Ziya Uşaklıgil (2004). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

ilk adımların kusurlarından sıyrılmaya ve gerçek manada batılı romana yaklaşmaya başlar. Roman kahramanları, -Realizm akımının da etkisiyle- daha ayrıntılı tasvir edilmeye, onların bireysel özellikleri vurgulanmaya başlanır. Bunların yanı sıra dönem romanlarında kahramanların sorunsalları da değişir. Kahramanların sorunsalları genellikle iç dünyalarına yönelmeleri, toplumsal sorunsallarla ilgilenmemeleri ile de ilgilidir. Servet-i Fünûn döneminde kahramanların genellikle aşk üzerinden görünür hale gelen iç çatışmaları onları anti-kahraman olmaya da yaklaştırır. Kahramanların içe dönüklüğü, dış dünyaya uyum sağlama konusundaki zaafları, roman boyunca herhangi bir değişim geçirmemeleri gibi özellikleri, Servet-i Fünûn dönemi kahramanlarını anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

Halit Ziya Uşaklıgil, ilk romanlarıyla kendinden öncekilere göre son derece yetkin örnekler verir. *Sefile*'de Mazlume (1886-1887), *Nemide* romanında Nemide (1892), *Ferdi ve Şürekâsı*'nda (1895) İsmail Tayfur'u ve *Bir Ölü'nün Defteri* (1893) romanında Osman Vecdi karakterleri roman kahramanlarının taşıması gereken özellikleri taşırlar ve yazarın didaktik tavrından uzak durup tipten çok karakter özellikleri gösterirler (Uysal 2014: 173). Özellikle *Ferdi ve Şürekâsı* romanının başkahramanı İsmail Tayfur'u ve *Bir Ölü'nün Defteri*'nin Osman Vecdi'si ile Ahmet Cemil'in tohumlarının atıldığını belirtir (Uysal, 2014: 173). Kerman ise Halit Ziya'nın özellikle *Mai ve Siyah* ile birlikte kahramanlarını geniş bir sosyal çevre içinde yaratmaya başladığına dikkat çeker (Kerman, 2009:193). Huyugüzel ise romanın sembolik anlam ifade eden yönlerine işaret eder:

Mai ve Siyah bir hayal kırıklığının romanıdır. Bu iki kelime hem romanın temelindeki çatışmayı ve romanın temasını hem de Ahmet Cemil'in yazacağı eserin özünü ifade eder. Mai hayali, siyah gerçeği temsil eder. Roman boyunca hayaller gerçeklerle çarpışır, sonunda gerçek üstün gelir. Eserin mai bir geceyle başlayıp siyah bir geceyle bitmesi bu bakımdan sembolik bir anlam taşır (Huyugüzel, 2004: 55)

Roman hakkında yapılan değerlendirmeler ve karakter özelliklerini yansıtan ayrıntılar romanın kahramanı Ahmet Cemil'in Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecini farklı bir evreye taşıdığını gösterir.

Romanın başkahramanı Ahmet Cemil'in hayatta en büyük gayesi kendini ispat etmiş bir şair olmaktır. Avukat olan babası dürüstlüğünden taviz vermediğinden maddi olarak zaman zaman sıkıntı çekse de evgi dolu bir ailede büyür. Mekteb-i Mülkiye'de tanıştığı Hüseyin Nazmi ile ortak zevklere sahip oluşları arkadaşlıklarını güçlendirir. Okumaya tutkundurlar ve her bulduklarını okuyup birbirleri ile tartışırlar. "İki refik fikirlerini, kalplerini bir kitabın bir sahifesinde böylece teşrik ederlerdi" (s.53). Yaptıkları sohbetlerin

birinde Ahmet Cemil yazmaya beslediği duyguları, yazmak istediklerini arkadaşına şöyle anlatır:

... İşte öyle bir şey yazmak istiyorum ki yukarı bakılsa mai ve daima mai, aşağı bakılsa siyah daima siyah... Bir şey ki mai ve siyah olsun. Hasta mıyım, bilemiyorum; fakat ah! O ne yazmak istediğimi bilsem; onu şöyle karşımda resmi çıkarılmış, tasvir edilmiş görmek mümkün olsa; işte o vakit, zannediyorum ki artık ölebilirim; hayatta nisabını tamamiyle almış bir adam hükmünde gözlerimi kapayabilirim...(s.62).

Bu noktada Ahmet Cemil için hayatın anlamı yazmaktır ancak ne yazacağını bilememenin ya da tam anlamıyla ifade edememenin verdiği sıkıntı ve bunalım Ahmet Cemil'in bundan sonraki tüm hayatına sirayet eder. Ahmet Cemil, anlatıcının 'mai' ve 'siyah' olarak betimlediği duygular olan hayal ve gerçeğe aynı anda ulaşmayı simgeler. Hem maviye ulaşmak hem siyahı yaşamak amacı güder (Parla 2015: 60). Ahmet Cemil, babasının ölümü ile hemen yüzleşemez. Birçok defa adeta rüyadan uyanmışçasına babasının hayatta olduğunu, sanki yatağında uyuyor olarak bulacağını ümit eder. Kurduğu hayaller, hayatın gerçekleri ile karşılaştıkça ondan uzaklaşmaya başlar. Annesinin yaptığı bir konuşmadan sonra para kazanması gerektiğinin farkına varır ve matbuat âlemine atılır.

Mirat-ı Şuun dergisinin genç yazarlarından biri olan Ahmet Cemil herkesin sevdiği, daha doğrusu hürmet ettiği bir insandır. "... bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka fıtrata malik olmak üzere tanınır, o söze başlarken herkes bir hürmet hissiyle sükût ederdi"(s.19). Çalışma hayatına girmesi ile en büyük hayali olan şairlikten uzaklaşmaya başladığını hisseder. Mektep, dergi ve özel hocalık arasında kendine yeterince vakit ayıramaz. Böyle anlarda arkadaşı Hüseyin Nazmi'ye imrenmeye başlar. Hüseyin Nazmi zengin bir aileye mensuptur. Öğrencilikleri boyunca da Ahmet Cemil'in tabiriyle "Hüseyin Nazmi maliye işleri müdürüdür, zira Ahmet Cemil'in daima boş yahut boşa benzeyen cebine mukabil Hüseyin Nazmi'nin çantası daima dolu, yahut doluya yakındır"(s.57). Hüseyin Nazmi'nin hayatı, Ahmet Cemil'in hayalindeki gibi bir şair olabilmek için tüm imkânlarla sahiptir. Hâlbuki Ahmet Cemil, geçim derdi yaşamaktadır. Annesi ve kız kardeşine bakma yükümlülüğü altında kalır. Düşüncelere daldığı bir gün odasının penceresinden bakarken aklından şunlar geçer: "Ah Hüseyin Nazmi'nin kütüphanesinin penceresi, o güneşle dolu bahçe, o ziya telatumu, o sahra kokusu, orada duyulan fikir hazzı... Bu, kafesinin boyası solmuş pencere, şu güneşin kifayetsizliğinden toprağı yosunlanmış bahçe..."(s.78-79). Kendini ve şartlarını Hüseyin Nazmi'ninkilerle kıyaslar. Çalışmaya ve daha çok kazanmaya yönelir. Çalışacak, kazanacak ve mevcut şartları değiştirecektir. Hayalleri hız kesmez.

Matbaa sahibi olmak yahut bir ceride müdürü olmak, farklı muhitte bir ev, tek atlı araba, gözlük ve belli belirsiz bir yüz (s.89) gibi hayaller Ahmet Cemil'in hayatın gerçekleri karşısında tutunmaya çalıştığı sığınaklardır. Ancak babasının ölümünden sonra işe, eve ve edebiyata yetiştirme çabası Ahmet Cemil'i içinden çıkılmaz bir parçalanmışlık duygusuna sürükler. Kendine yakıştırdığı edebi kimliği ile önüne gelen hikâyelerin içerikleri uygun olmadığından yaptığı çevirilerin altına imza atmaz. "O imzayı asıl yazmak istediği eser için saklar"(s.86). Diplomasını alır ancak "...bundan bahsedilmesine rıza vermez, zekâsına adeta bir dâniyet veren bu hüccetten utanır" (s.94). Çok sevdiği kız kardeşine çıkan talip karşısında çekimser olmayı seçer. Bu talip matbaanın sahibi Tefvîk Bey'in oğlu Vehbi Bey'dir. İcini kaplayan korkuya, ailenin içine girecek olan yabancıya, bir yabancıya enişte demek zorunda kalmanın verdiği sıkıntıya rağmen "Bari mesut olsa!" diyerek bu izdivaç meselesine ne tarafgir ne de aleyhtar olur (s.187). Düğüne katılmak istemez, kaçır. Çünkü kız kardeşinin düğününe dair kurduğu hayallerle gerçekler uyuşmaz ve "Ahmet Cemil rüyalarının şu sefil hakikatinden tam bir hafta kaçtılar"(s.190). Döndüğünde bulduğu manzaradan hiç hoşlanmaz. "Ahmet Cemil bu akşam kendisini ezen azap altından hiçbir zaman kurtulamayacağını; sofrada, bir vakitler yalnız kendisinin olan şu evin her köşesinde şimdi yabancılikten asla çıkamayacağını anladı. Bir dakika içinde bütün manevi varlığından bir soğuk rüzgâr geçti, şimdi bu evden adeta üşüyordu"(s.190). Gelen yabancı yüzünden Ahmet Cemil bir zamanlar tamamen onun olan evine karşı bir yabancılaşma yaşar. Ona yuva saadetini yaşatmış olan bu evde artık olabildiğince az görünür ve "...bir vakitler hayat zevkinin yegâne membaı olan aile sofrasında" bulunmak istemez (s.191). Sevmediği akşam derslerini evde vakit geçirmemek için artırır. Çok sevdiği kız kardeşinin mutsuz giden evliliğini hisseder ancak annesi onunla konuşana dek herhangi bir eylemde bulunmaz. Annesi ile yaptığı konuşmadan sonra kardeşiyle konuşma fırsatı kollar ancak fırsat bulduğunda "İkbal, artık seni hiç göremiyorum. Hiç olmazsa bazı sabahlar odama uğrasan ne olur?..." der (s.194). Aslında söylemek istediği her ne olursa kardeşinin arkasında olduğudur ancak kendini ifade edemez, söylemek istediklerini kendine saklar.

Eniştesinin maddi anlamda eve herhangi bir katkısı olmaz. Bu da Ahmet Cemil'in daha çok çalışmak zorunda kalmasına yol açar. Bu yoğun çalışma temposundan ötürü eserine odaklanamaz. Baharın gelişiyle eseri üzerinde çalışmaya başlar. Tüm yaşadığı olumsuzluklar karşısında tek huzuru eserinde bulur. Yazdıklarını düzene sokar. "Ah bu defter! İşte bütün hayatının mühim bir ümidi şu küçük defterde idi" (s.200). Ahmet Cemil'in hayatına anlam katan iki unsur bu defter ve hayallerinde yarattığı çehresi meçhul aşkıdır.

Kim olduğunu bilemediği bu yüzün sahibini sonunda bulur. Bu yüz en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi'nin kız kardeşi Lâmia'ya aittir. Ummadığı bir anda karşılaştığı Lâmia, aşk arayışının vücut bulmuş hali olur. O andan itibaren aşka dair tüm hayalleri Lâmia ile özdeşleşir. Çocukluğundan beri tanıdığı bu kız Ahmet Cemil'in eseriyle birlikte hayatının anlamı haline gelir. Onun hayal dünyasının başkahramanları eseri ve Lâmia'dır. "Gece yalnız kaldığı vakit zihninde yalnız iki şey yaşıyordu: Eseriyle Lâmia. Bu iki emel hedefi bir çift tev'em hemşire gibi hatırasında öpüşüyordu"(s.229).

Matbaa sahibi Tefvik Bey'in felç geçirmesi üzerine Vehbi Bey tüm yetkiyi devralır. Bu durum Ahmet Cemil'in daima tereddütle yaklaştığı eniştesinin amiri olması demektir. Bu duruma kuşkuyla yaklaşır ancak kardeşi İkbâl'den öğrendikleri, itiraf edemese de içinde matbaanın başında olmaya dair umut ışıkları doğurur. Yapılan toplantıda eniştesi kendisine ait vazifelerle, başmuharrirlik işini Ahmet Cemil'e bırakır. Ahmet Cemil ise başmuharrir Ali Şekip'in çıkartılmasına karşı çıkar ve Ali Şekip'in ondan daha iyi olduğunu, onsuz işlerin yürümesinin mümkün olmadığını söyler. Ancak Ali Şekip de artık yazarlık yapmak istememektedir ve işi bırakır. Tüm bu yaşananları konuşmak için -Lâmia'yı görmeyi de umarak- Hüseyin Nazmi'nin evine gider. Lâmia'ya olan aşkı iyiden iyiye artmıştır. "Ne kadar seviyordun! Küçük yaşından beri mahpus kalan, tazyik altında büyüyen sevdası yalnız bir tesadüfle nasıl büyüyüvermiş, aşk istidadına isabet eden ufak bir kaza parmağı o senelerden beri biriken garamını nasıl taşırmış idi"(s.221). Bu sözlerle Ahmet Cemil'in aslında çocukluğundan beri Lâmia'ya âşık olduğu ortaya çıkar. Ancak bunu kendine dahi itiraf edememiştir. Aşkına karşılık bulacağı umudu da tamdır. Arkadaşının da destek olacağını düşünür. Ahmet Cemil'i yalnızca maddi olarak yetersiz olması düşündürür. Matbaada olanları arkadaşı Hüseyin Nazmi'ye anlattığında arkadaşının: "Demek eniştenle beyninizde bir şirket-i mudarebe teessüs ediyor"(s.22) aydınlanmasına neden olur. "Öyle ya, para onun, iş benim..."(s.223) diye düşünür ve "Bundan sonra artık matbaaya bir yabancı gibi değil bir mutasarrıf gibi mütekayyit olmak, onun terakkisi esbabını düşünmek, bugün mukaddimesi hazırlanan istikbalini oradaki mevkiini tahkim ederek temin etmek lazım geleceğine hüküm ver[di]r"(s.223). Lâmia'ya ulaşabilmesi için eserini bitirmeli ve matbaaya sahip çıkmalıdır. Ancak matbaada işler yolunda gitmez. Eniştesinin varlığı diğerlerini huzursuz eder. Ali Şekip'ten sonra Hüseyin Baha Efendi de işten ayrılır. İşleri yoluna koymak ve büyütmek için para gereklidir. Eniştesi evi ipotek etmeyi önerir. Böylece Ahmet Cemil de hak sahibi olacaktır. "Matbaada maddeten, fiilen bir hak sahibi olmak ümidine karşı içi titriyordu; bu ümide husul bulamayacak nazarıyla bakmakta iken işte şimdi

gözünün önünde bir çare belirmişti” (s.242). Ahmet Cemil baba yadigârı evi ipotek etmeyi tehlikeli bulur ama hayallerinin gerçekleşmesi ümidi de buna bağlıdır. Ev ipotek edilir ve matbaanın ihtiyacı olan makineler alınır. Ahmet Cemil “şu halde artık tamamıyla bahtiyar idi, yalnız bir endişesi vardı: Eserini bitirmek. Onu bitirdikten sonra asıl hayatının mesut bir devrenin ilk saati çalmış olacaktı” (s.246).

Ahmet Cemil, matbaada yoğunlaşan işlere rağmen eserini bitirir. Eserinin bitişi arkadaşına bildirir. Birlikte bir davet planlarlar. Davetliler belirlenir. İlginç olan ise Ahmet Cemil’in işe başladığı günden beri uyuşmadığı iş arkadaşı Raci’nin de davete katılmak istemesidir. Kuşkusuz amacı, asla geçinemediği bu adama karşı kendini ispatlayacak olmasıdır. “... Raci’nin bütün bedbahtlığıyla, biçareliğiyle beraber kendi dehasının şu muzafferiyetine de şahit olması için mukavemet edilemeyen bir arzusu vardı...”(s.249). Ahmet Cemil, genellikle önemsemediği, görmezden geldiği bu adama karşı bile içten içe kendini kanıtlama arzusu duyar

Ahmet Cemil, Hüseyin Nazmi’nin tertip ettiği bir gecede eserini davetlilerin karşısında icra eder. “Ahmet Cemil şimdi siyah gecesinin levhasını tasvir ederek semaları şimşeklerle tutuşturmakta bulutları yıldırımlarla parçalamakta iken...”(s.260) güya beyaz bir gölge fark eder. Lâmia’nın da orada onu dinlediği düşüncesine kapılır ve bütün vücudu titrer. O ana kadar tamamıyla eserine odaklanan Ahmet Cemil’in aklına Lâmia gelmemiştir. “Şimdiye kadar onu düşünmemiş, orada bulunabileceğine ihtimal vermeyerek fikrini yalnız eserine hasretmiş idi” (s.260). Daha fazla gölgenin olduğu yere bakamaz çünkü “... şimdiye kadar kendisini dinleyenlerin üzerinde hasıl ettiği tesiri ufak bir inşaat sakatıyla izale etmekten kork[tu]lar” (s.260). Raci hariç tüm davetliler elini sıkarak Ahmet Cemil’i tebrik ederler. Hepsi teker teker eserle ilgili olumlu görüşlerini Ahmet Cemil ile paylaşır. Raci ise fena değil demekle yetinir ve işten çıkarılma sebebini sorar. Ahmet Cemil “Raci’nin soruşundan ‘Eniştene beni kovdurtuyormuşsun.’ manasını duyar gibi ol[du]ur”(s.262). Haberi olmadığını söyler ancak Raci’nin neden kendinden bu kadar nefret ettiğini merak eder. Hâlbuki O, baştan beri Raci’ye acımakta ve merhamet etmektedir. Bu diyalogdan sonra Ahmet Cemil’de Raci’den nefret edecek gibi olur ancak yine affeder. Misafirler uyumaya çekilir. Ahmet Cemil ise Lâmia’yı düşünmeye onunla ilgili hayaller kurmaya başlar. Sabah uyandığında bir anda defterini kaybettiği korkusuna kapılır. Hüseyin Nazmi yemek odasında kalan defteri bulur ve Ahmet Cemil’e verir. Sonrasında defteri Lâmia’nın nereleri dinlediğini düşünerek gözden geçirir ve sonunda ‘tebrik ederim’ yazısını görür. Beş tanede sıfır konmuştur. Bu yazıyı Lâmia’nın yazdığına kanaat eder. Artık Lâmia’nın da onu sevdiğinden

emindir. “Bu iki kelime Ahmet Cemil’e Lâmia’nın bütün hissiyatının şerhi kadar tafsilat ile zengin, aşk zemzemesiyle müterennem geldi. O da kendisini seviyor...”(s.271).

Bu nokta da Ahmet Cemil’i *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey’e benzetmek mümkündür. Bihruz Bey gibi Ahmet Cemil de hayali aşkının peşindedir. Gerçekliği kanıtlanmayan durumları hayalleri ile yorumlar ve umutlanır. Bir bakış, bir gülüş, bir geçiş Ahmet Cemil’in dünyasında çok büyük anlamlara bürünür. Gerçek dünyada belki de yalnızca kahramanın fark edebileceği ayrıntılar, önce kahramanın sonra romanın önemli meselelerinden birine dönüşür. Bu ayrıntıları, yalnızca kahramanın fark etmesi ve hayallerini gerçekleştirecek bir adım olarak görmesi; dış dünyayı -değiştirememenin ötesinde- kendi dünyasının ve algılarının bir parçası olarak telakki etmesi Ahmet Cemil’i bir anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

Ahmet Cemil, tanık olduğu olaylar karşısında zaman zaman kız kardeşinin mutsuzluğu üzerine düşünür ve bu durumundan kendini suçlar. “İkbal sevilmiyor, bundan şimdi eminim, kardeşim gözümün önünde her dakika bir ölüm geçiriyor, her dakika ciğerlerinden zehir akıyor... Hâlbuki ben bunu keşfedebilmek için bir sene kaybettim”der (s.274). “O vakte kadar yalnız kendisini düşünmüş; matbaasını, eserini... -ilaveye cesaret edemiyordu, fakat hakikat öyle değil mi?- Lâmia’yı düşünmüştü” (s.275). Kız kardeşiyle yeterince iletişim kuramamış bunca zaman yalnız kendisini, matbaasını, eserini ve Lâmia’yı düşünmüştür. Aslında bu sıralama bile bize Ahmet Cemil ile ilgili ipucu vermektedir. Ahmet Cemil, kendine dönük bir karakterdir. Tam anlamıyla bencil değildir ancak hayallerini gerçekleştirmeye verdiği önem her şeyden herkesten önce gelir. Ancak bu hayalleri gerçekleştirmek için bile yeterince çaba göstermemesi onu ‘eylemsiz’ bir kahraman yapar. Verdiği çaba hayallerini gerçekleştirmeye yetmemekte, kurduğu hayaller çabalarına büyük gelmektedir. Mutsuz olduğunu bildiği kardeşi ile de açıkça konuşamaz. Yapmak istediği konuşma hiçbir zaman gerçekleşmez. Artık İkbal hamiledir. Eş olarak bulamadığı mutluluğu anne olarak bulmasını ümit eder. Ancak İkbal’in mutsuzluğu gittikçe artar. Edilen bir kavganın ardından İkbal ile konuşmaya niyetlenir ancak yine başaramaz. İkbal’in eniştesinden korktuğunu fark eder. Kardeşi mutsuz ve korkmuş olarak karşısındadır. Kardeşinin bu durumda bile Ahmet Cemil eyleme geçemez ve kendini tıpkı kardeşi gibi çaresiz hisseder.

Annesi Sabiha Hanım’dan eniştesinin babasının genç eşiyle ilişkisi olduğunu, ayrıca çalışanları Seher’e sarkıntılık ettiğini öğrenir. Annesi Sabiha Hanım, aslında başından beri

damadı gözlemlemiş ancak tanık olduğu olayları kötüye yormak istememiştir. “O zamana kadar kendisini aldatmak istemiş, kızını bahtiyar zannetmek için nefesine cebretmişti” (s.282). Son yaşananlar üzerine baştan beri tanık olduğu ne varsa Ahmet Cemil’le paylaşır. Anne, oğul bu durum karşısında ne yapabileceklerini düşünür. Cevap Sabiha Hanım’dan gelir: “Hiç”. Ahmet Cemil, başta bu cevabı kabullenemez. Her zaman yaptığı gibi önce hiddetlenir. Eniştesinin yaptıklarının yanına kalmaması için uğraşacaktır ancak ilk öfkesi geçtiğinde yine kendisi ile yüzleşmeye başlar. Kardeşinin izdivaç sürecini yeniden düşünür ve kendi ile ilgili hakikatlerle de yüzleşir.

“Kardeşinin bir yabancıya irtibatından hissettiği kıskançlığın, o haftalarca süren ve hiçbir vakit zail olamayan ezanın biraz sönmeye yaklaşmış olmasından sonra bir matbaa sahibi olmak ihtimalini kuvvet kesp etmiş görerek kalbinde inkişaf eden hülyayı tamamıyla hatrına getirdi” (s.292).

Eniştesinin matbaa sahibinin oğlu oluşu bu izdivaca çekimser kalmasında etken olmuştur. Kendi ikbalini düşünmesi ve eylemsizlik onun hamisi olduğu kızkardeşini korumak için tepki göstermesini engeller. Sonrasında yaşanan olaylarda her ne kadar tepki gösterse de içten içe mutlu olmuştur. “... Hüseyin Baha Efendi’nin çekilmesine infial ile bakmış, Ali Şekip’in muharrirliğe veda ederek bir dükkâncılığa geçmesini bir fecia hükmünde telakki etmiş iken ta kalbinin derinliklerinde, hafî köşelerinde bütün bu şeylerin altından bir emel çiçeği çıkacağına itimat eden gizli gizli gülümser bir ümit saklı değil miydi?” (s.292). Ahmet bu gelişmeler yaşanırken kendini sorgular ve ‘kötü bir mahlûk’ olarak nitelendirir: “Artık saklayamıyor, kendisine adeta kendi menfaatine birçok güzide hisleri feda etmiş bir kötü mahlûk nefretiyle bakıyordu” (s.292). Bu iç hesaplaşmanın ardından ne yapacağını düşünmeye başlar. Yine aklına ilk sırada matbaa gelir. Yarın matbaaya zavallı bir kiracı olarak gidecek ve eniştesi için çalışacak, hiçbir şey bilmiyormuş gibi davranacaktır. Bir ara “Lakin matbaada belki onun kadar benim de hakkım var!” (s.293). diye düşünür ancak tüm yaşananlardan sonra hakikatlerin üstünü örtemeyeceğini anlar. Sonra Lâmia ve eseri aklına gelir. Lâmia’ya sahip olmak için yapamayacağı hiçbir şeyin olmadığına dair kendine yemin eder.

Ancak anlaşılır ki Lâmia’ya ulaşana kadar eniştesiyle ve kardeşiyle ilgili tüm gerçekleri görmezden gelecek hatta çarpıtacaktır. Kendince bir felsefe icad eder: “İnsan bedbahtlığının, bahtiyarlığının mucididir, İkbal her şeyi iyi tarafından gösteren bir noktayı nefesine vaz etsin, mesut olur”(s.298) diye düşünür. Harekete geçer ve İkbal’e şunları söyler: “Bir kız evlendikten sonra bütün muhabbetini kocasına inhisar edeceğini zaten bilirdim.

Fakat inanır mısın, İkbâl? Enişteme o kadar merbutiyetine son derece memnun olmakla beraber bize küçük bir muhabbet hissesi tefrik etmiyorsun zannediyorum. Bak, cevap vermiyorsun. İşine gelmiyor değil mi?” (s.300). Ahmet Cemil kardeşini bu şekilde yönlendirerek iyileştirebileceğini düşünür. Ancak kardeşinin yaralarının böyle geçmeyeceğini anlar. Ertesi gün matbaaya gider. Gittiğinde farklı bir şeyler olduğunu fark eder. Gazetede Raci’nin eseriyle ilgili dalga geçen yazısının tartışıldığını anlar. Aklına Lâmia gelir. Onun da bu insanlar gibi eserine gülüp gülmeyeceğini düşünür. Odasına kapanır ve kendini sorgulamaya başlar. Ahmet Cemil bahsi daha ziyade takip etmek istemedi. “Zavallı hülyaları!.. Onlar bu sefil hakikatlerden ne kadar uzak kalmışlardı”(s.314).

Raci’nin yazdığı yazı eniştesi ve İkbâl arasında tartışmaya yol açar. Eniştesi bu yazının gazetenin haysiyetini zedelediğini söyleyerek gidip İkbâl’in bunu Ahmet Cemil’e bildirmesini ister. İkbâl zor da olsa bunu yapar. Ahmet Cemil bunun üzerine kararlar alır. Artık eniştesiyle münasebeti kesmenin vakti gelmiştir.

Ertesi gün aldığı kararları eniştesi ile konuşmak için matbaaya gider. Vardığında başmuharrirliğin Osman Tayyar’a verildiğini görür. Ahmet Şevki Efendi eniştesiyle görüşmeye vekil olmak ister. Zaten yüzleşmekten kaçmak isteyen Ahmet Cemil bunu kabul eder. Görüşmenin sonunda Ahmet Şevki Efendi Ahmet Cemil’in borçlar ödenene kadar matbaada kalması gerektiğini, kardeşinin durumu ve geleceğe dair hayalleri için buna mecbur olduğunu ifade eder. Ahmet Cemil, başta bu durumu asla kabul etmeyeceğini söyler öfkeden sinir krizi geçirir ancak ne yapacağını bilemez. Matbaaya gitmez, vaktini Ali Şekip’in dükkânında geçirir. Evde de odasından çıkmaz. Eniştesi İkbâl’e her geçen gün daha kötü davranır. Böyle zamanlarda eniştesinin boğazını sıkmayı hayal eder ancak bir şey yapmaz. Konunun Ahmet Cemil olduğu bir tartışmadan sonra Vehbi Bey İkbâl’i darp eder. Bunu gören Ahmet Cemil, eniştesine saldırmak ister ancak annesi engel olur. Annesinden kurtulana kadar eniştesi evi terk eder. Hamile olan İkbâl kanama geçirir. Kurtulması için annesinin küpe ve yüzüğünü satarlar. Ancak İkbâl kurtulamaz ve vefat eder. Ahmet Cemil uzun süre kardeşinin yasını tutar. Ahmet Şevki Efendi ve Ali Şekip, Ahmet Cemil’e destek olurlar. Olay örgüsünde bu noktaya kadar yaşananlara bakıldığında Ahmet Cemil’in davranışlarının, krizler çıktığında verdiği tepkilerin asıl nedenini sorgulamak, onun anti-kahraman özelliğini vurgulamak açısından anlamlıdır. Ahmet Cemil’in kızkardeşinin başına gelenlere somut bir tepki vermemesinin asıl nedeni nedir sorusuna verilecek ilk cevap onun önce kendini ve hayallerini düşünmesi olmalıdır. Ancak Ahmet Cemil’in bu bencilliğinin de

asıl nedeni karakterindeki zaafıdır. Zira o bir tepki yahut eylem gerektirecek sorunla yüzleşmek istememektedir.

Bir süredir kendi deyimiyle kaçtığı en yakın arkadaşı Hüseyin Nazmi, Ali Şekip'in dükkânına bir not bırakır. Notunda arkadaşının başına gelenlere üzgün olduğunu, ona birçok kez ulaşmaya çalışmasına rağmen başaramadığını ve verilecek bir havadisinin olduğunu bildirir. Ahmet Cemil en çok havadisi merak eder. Derhal Bab-ı Ali'ye gidip arkadaşını arar ancak çıktığını öğrenir. Beklemesine imkân yoktur. Köşke gitmeye karar verir. Bunda Lâmia'ya rastlama olasılığı da etkili olur. Köşke vardığında havadisın Hüseyin Nazmi'nin sefaretlerden birine atanması olduğunu öğrenir. Kendi şartlarının yanında arkadaşının şartlarını ve sahip olduklarını düşünerek bedbaht olur. Hüseyin Nazmi'nin bir havadisi daha vardır. "Senin küçük Lâmia'yı veriyoruz..."(s.361). Ahmet Cemil önce idrak edemez bu durumu. "Demek beni aldattınız?.. Demek onu bana vermeyecektiniz?.. Lakin bilmiyor musun ki ben ona malik olmazsam benim için hayat bitmiştir, ölmekten başka bir şey kalmamıştır?"(s.361) diye aklından geçirir. Ancak dilinden "Tebrik ederim" cümlesi dökülür. Yine aklından geçen cümleleri söyleyemez. Bir mucize olmasını arkadaşının şaka yapmış olmasını ümit eder. Ancak umutları boşa çıkar ve gerçeklerle yüzleşir. Arkadaşından Lamia'yı istemeyi düşünür ancak içinde bulunduğu şartları bahane ederek Lamia'nın ona çok uzak olduğuna karar verir. Bu noktada içinden şu düşünceleri geçirir: Buna da böyle miskin bir teslimiyet ile mağlup mu olacağım? Bir şeyler yapmayacak mıyım? Bir şeyleri kırıp parçalamayacak mıyım?.."(s.364-365).

Bu düşüncelerle boğuşarak pencereden bakarken bahçede mürebbiyesi ile Lâmia'yı görür. Lâmia ikici kata bakarak güler ve el sallar o sırada bir anlığına Ahmet Cemil'e de bakmış olur. Ahmet Cemil bu bakışı sanki kimse yokmuş gibi ilgisiz ve manasız olarak yorumlar.

Belli belirsiz bu bakış Ahmet Cemil üzerinde son derece etkili olur. Oysa bu bakışı görmese tüm kötü şartlarına rağmen Lâmia'nın beni bekleyin diyeceğini hayal edecektir.. Yalnızca bu bakış onu bu kararından vazgeçirmiştir. Aslında Ahmet Cemil bu bakışla kurduğu aşkının hayali olduğunu kendine itiraf etmiş olur. Zira bu zamana kadar Lâmia tarafından kendisine verilmiş hiçbir umut yoktur. Bu bakış yalnızca Ahmet Cemil'in hakikati kabullenmek ve eyleme geçmemek için kendince bulduğu meşrulaştırma gayretidir. Ahmet Cemil, duyduğu yoğun aşka rağmen bunu söyleyebilecek cesarete sahip değildir. Bu cesaretsizliğini ürettiği bahanelerle kendinden de gizlemeye çalışır. Artık, en yakın arkadaşı

da ona uzaktır. Birinin ümitleri, diğeyinin ümitsizliğı aralarında mesafe oluşturur. İki arkadaş ilk kez birbirlerinden sıkılır. Hüseyin Nazmi de Ahmet Cemil'in kendisi de bir an önce yalnız kalmayı istemektedir.

Ahmet Cemil, sabah olur olmaz Eyüp'e doğru yola çıkar. Kardeşinin mezarını ziyaret eder ve oradan ayrıldıktan sonra yeni kararlar almaya başlar. Artık hayatında ev ve matbaadan başka zorluk kalmamıştır. Onları Ali Şekip'e havale edecek, annesi için ölüme benzese de yaşamaya devam edecektir. Hayatının dönüm noktası olabilecek olayların çoğunluğunda aynı tavrı takınır. Artık onu tek rahatsız eden eniştesinden almak istediğı intikamdır. Ancak zamanla o duygu da hafifler. Bir gün matbaanın yakınında karşılaşırlar. Ahmet Cemil tüm gücüyle bir tokat atar ve bu tokatla tüm dertlerini silip atmış gibi olur. Gerçek anlamda ilk kez bir tepki vermiştir. Ali Şekip'in dükkânında gururla, eğlenerek arkadaşlarına anlatır. O sırada uzaktan geçen Hüseyin Nazmi'yi görmesi bu geçici sevincin sonunu getirir, daha fazla orada kalamaz. Eve geçerek babasının ölümünden itibaren tüm yaşadıklarının muhakemesini yapar. Tüm bu olaylardan sonra nasıl yaşayacağını düşünür. “Niçin bu kadar hulya esiri olmuş idi!”(s.381). Bunca hayal kurmak yerine biraz hakikatleri görmüş olsa şimdi bu kadar mağlup olmayacağını fark eder. O anda aklına eseri gelir. Tüm olanların sorumlusu bu eserdir. “Bu eserden nefret ediyor, kırık hayatının intikamını ondan almak istiyordu; kapadı, bu küçük defteri avucunun içinde bir böcek gibi sıkıyordu...”(s.382). Bu yoğun duygular içindeyken aklına sobası gelir ve bir kibritle içindekileri tutuşturur. Artık sıra defterindedir. Adeta parçalayarak sayfa sayfa atar defteri sobanın içine ve kapağını kapatır.

“Artık hayatında işte yalnız bir hakikat kalmıştı. Hulyasız; üryan, sefil bir hakikat... Beş sene evvel hayata uzun kumral saçları ile, ümitle münevver gözleriyle giren Ahmet Cemil'in yerinde şimdi yanakları çökmüş, dudakları hayatının matem acısı ile takallüs etmiş harap bir vücut...”(s.384).

Geriye kalan bu vücudu ne yapacağını düşünür. O da Hüseyin Nazmi gibi gidecektir. Diplomasını bulur. Artık geriye nereye gideceğine karar vermek kalmıştır. “Öyle bir yer ki önünde ardında, solunda sağında çöl; yabis, üryan, medit bir çöl olsun...”(s.386) Annesine -onun dizine çocukken yaptığı gibi yatarak- aldığı kararı açıklar. Onunla gelmesini, gözyaşlarıyla onu iyileştirmesini ister. Ahmet Cemil, annesi Sabiha Hanım ve Seher, Sirkeci'den kalkacak gemiyle gitmeye hazırdırlar. Tam o sırada Hüseyin Nazmi ile karşılaşırlar. Hüseyin Nazmi, Ahmet Cemil'in atandığı yeri gördüğünde üzüldüğünü ifade eder. Ahmet Cemil ise arkadaşının istediğı yerlerin en güzeline atanmış olmasından dolayı duyduğu memnuniyeti anlatarak tebrik eder.

“Ahmet Cemil’in ağızında bu tebrik şu iki arkadaşın hayatını teşkil eden tezat zincirinin artık son halkası hükmünde idi. Birbirlerine söyleyecek bir şeyleri kalmamıştı, Hüseyin Nazmi’nin çantasını bir sandalcı kaldırmış bekliyordu; iki arkadaş birbirinin elini yine sıktılar” (s.394).

Annesi ve Seher’i vapura yerleştiren Ahmet Cemil güverteye çıkar. Telaş içinde odaklanamadığı duyguları onu karmaşık hislere sürükler. Tüm hayatını geçirdiği, hayallerini kurduğu bu şehirden uzaklaştıkça yeniden dönme arzusu duyar. Nihayet gece olur. Siyah bir gecedir bu. “Sanki bir bârân-ı dürr-i siyah!”(s.398) diye düşünürken bir başka gecenin hatırası aklına gelir. “Ta hulya hayatının başlangıcında, ümitlerinin incilas zamanında Tepebaşı Bahçesi’nde Haliç’e bakarak seyrettiği mai gece ile o bârân-ı elması tahattur etti” (s.398). Ahmet Cemil böylece mai hayallerden siyah gerçeklere adım atar. Bir an aklından “...bu siyah gecenin kucağına atlamak, yarın doğacak olan güneşin hayatın sefaletleriyle istihza eden zıyasından kaçmak, bu siyahlıklar içinde sonsuz bir yoklukla mesut ve müsterih yuvarlanıp gitmek...”(s.399) geçer ancak annesinin onu çağıran sesine doğru ilerler.

Mai ve Siyah Cevdet Kudret Solok’a göre ana çizgileriyle realist, ana kahraman bazında ise romantiktir. Ahmet Cemil’in kusursuz olarak anlatıldığı için sönük bir karakter olduğunu savunur (Solok, 1977: 175). Ancak Finn aynı görüşte değildir. Ona göre Ahmet Cemil, ‘eski dönem Türk romanının kahramanlarından, uğraşı işi gücü, hemen her şeyi kendi isteklerini gerçekleştirmekten, öz beni nazlandırmaktan öteye gitmeyen roman kişilerinden’ ayrılmasına rağmen zaafı olan bir karakterdir. Finn, bunu Ahmet Cemil’in yeterince olgunlaşmamış olmasına bağlar. Romanın sonunda Ahmet Cemil’in annesinin sesini takip etmesi, ‘az rastlanır eylem anlarından birinde bile oğlunun Vehbi’ye saldırmasını önleyen bir kadına teslim’ olması buna örnektir (Finn, 1984: 165). Ahmet Cemil kendinden önceki roman kahramanlarına nazaran Finn’in de belirttiği üzere oldukça farklıdır. Ayrıntılarıyla verilen iç dünyası, fiziksel görünümü, hayat şartları ile Türk romanının ilk derin karakteri olur ancak bu özellikleri onu ideal bir roman kahramanı yapmaz. Ahmet Cemil’in bir kahraman olarak eyleme geçişi sıkıntılıdır. Başına gelen olaylar karşısında çabalamaya gayret etse de çabası yeterli olmaz. Çoğu zaman kendini düşündüğü şekilde ifade edemez, aklından geçenler ile ağızdan çıkanlar aynı olmaz. Şöhret sahibi, gerçek bir şair olmak ve Lâmia’ya kavuşmak en büyük dileğidir. Bu uğurda tepki vermesi gereken olaylarda dahi susar ve hiçbir zaman bulamadığı doğru zamanı kollar. Bunun için kendine mantıklı sebepler üretir. Kardeşinin kaybı dahi onun gerçek dünyaya dönmesini sağlamaz. Hiçbir zaman umut ışığı görmediği ancak yorduğu Lâmia’nın nişanlanmasıyla son anlam kaynağını da yitirir. Artık mantığa bürüyerek çarpıttığı tüm gerçeklerle yüzleşme vaktidir. Eserini yakar ve

uzaklara doğru yola çıkar. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Ahmet Cemil'i değerlendirirken sarf ettiği 'hayattan istediği kadar ısırama[mış]' ifadesi onun anti-kahraman özellikleri taşıyan bir karakter olduğu düşünmemize yardımcı olur (Tanpınar, 1995: 270). Mai bir gecede kendini gerçekleştirme arzusuna dair kurulan hayaller, siyah bir gecede sürgüne kaçış ile neticelenir. Finn'e göre Ahmet Cemil Türk edebiyatındaki romantik kahramanlardan biridir. Bunun sebebi Osmanlı toplumunun kendini bir anda içinde bulduğu yeni düzen ile Türk romanının esin kaynağı olan 'Fransız ortam'dır (Finn, 1984: 173-174). "Romantic Hero or Is he an Antihero?" adlı makalesinde Lilian Furst romantik kahramanın anti-kahraman olup olmadığını tartışır. Furst' e göre romantik kahraman, geleneksel kahraman kabulüne uymaz. Birçok özelliği ile anti-kahramanın habercisidir (Furst, 1976, s.55).

Anti-kahramanın ortaya çıkış sürecine bakıldığında yaşanan toplumsal değişimlerin yarattığı bunalımların etkisi açıkça görülür. Osmanlı imparatorluğundaki batılılaşma hareketi mevcut toplumsal koşullarda son derece keskin, taklitçi değişimlere yol açar. Tanzimat romanının alafranga züppe kahramanlarıyla eleştirilen bu durum, istibdat döneminde artan baskı ile birlikte roman kahramanlarında hayal kırıklıklarına yol açar. Ahmet Cemil hayal kırıklarının romantik kahramanı olarak anti-kahramanı önceleyen kahramanlardan biri olur.

3.2.5. Doğu ile Batı Arasında Bir Tanzimat Adamı: Naim Efendi

Halit Ziya Uşaklıgil'den sonra anti-kahramanın izlerini sürdüğümüz ve anti-kahramanın oluşum sürecini temsil eden yazarlardan biri de bir Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889-1974)'dur. Enginün, Yakup Kadri'nin bir çöküş dönemi romancısı olduğunu vurgular. Onun eserlerinde yaşadığı dönemin tanıklığına istinaden kötümser dünya görüşü göze çarpar. Romanlarının her biri çöken Osmanlının yozlaşan bir kurumunu ele alır (Enginün, 2010:273). Yazarın çöküş dönemini anlatması ve kötümser dünya görüşünü benimseyen kahramanlar yaratması, Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşumu açısından da anlam taşımaktadır. Moran'ın görüşleri de Enginün'ün görüşleriyle paraleldir. Yakup Kadri her ne kadar gençliğinde Fecrî Atî topluluğuna katılarak sanat için sanat ilkesini benimsemiş olsa da Balkan ve I. Dünya Savaşı sonrasında bu anlayışını değiştirerek sanatın toplum için olması gerektiğine inanmış ve toplumsal sorunları işlemeye yönelmiştir (Moran, 2016:179). Moran da Enginün gibi Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanlarındaki toplumsal boyutlara dikkat çeker. Ancak yazar, elbette sadece toplumsal olayları eserlerine taşımakla

kalmamış yine Moran'ın sözleriyle “Türk romanında belki de ilk defa, tipleri toplumsal koşullara ve tarihsel sürece bağlamaya çalışırken, bu tiplere canlı ve gerçek bir kişilik kazandırma uğruna bilinçli bir çaba göstermiştir (s.180). Parla ise Yakup Kadri'nin eserlerinde doğru insanla doğru sanatçının birleşebileceği tek hedef olarak milliyetçiliği gösterdiğini belirtir. Milliyetçilik yazarın “kahramanlarını sapkınlıklarından arındırarak olan idealdir” (Parla, 2015:84). Niyazi Akı ise Yakup Kadri'nin dekadanlığa öykündüğü dönemin 1910'a kadar sürdüğünü söyleyerek, bu döneme damgasını vuran Schopenhauer ve Nietzsche etkisini, bu etkinin izdüşümlerini “realiteden nefret”, “boşluk duygusu”, “ferdiyetin tanrılaştırılması”, “altın çağ peşinde”, “sanatkâr aristokratlığı” başlıkları altında tartışır (Parla, 2015:85).

İstibdat dönemi ve milli mücadelen sonra kaleme alınan ve incelediğimiz konu açısından önemli temsiller üstlenen *Kıralık Konak* (1922)⁹ adlı eserin kahramanı Naim Efendi'dir. Moran, Naim Efendi'nin romanın en unutulmaz kişisi olduğunu belirtir (Moran, 2016:194). Kasım Paşa'nın evinden çıktıktan sonra Naim Efendinin durumuna dair olarak yapılan şu tasvir onun pasif edilgenliğini anlamada oldukça mühimdir:

Naim Efendi Osmanlı döneminde sınıfsal ve ekonomik açıdan seçkin bir aileye mensuptur. Babasından kalma serveti büyütemese de son derece hesaplı kullanır. Uzun süren memuriyet hayatından sonra mevcut sistemi kabullenemediğinden emekli olur. Son derece terbiyeli, “bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titiz” olmasına rağmen asla huysuz değil, “pek içli, pek nazik bir adam”dır. Zamanının yaşayışını tasvip etmeyen eski bir İstanbulun dönemi beyefendisidir.

Kızı, damadı ve torunlarıyla babadan kalma konağında yaşayan Naim Efendi, ev halkının kendisine yeni ve farklı gelen yaşayışına uyum sağlayamaz. Evin diğer bireyleriyle özellikle damadı ve torunlarıyla kuşak çatışması yaşar ancak onlara tepki vermez. Yaşayışlarına şaşırsa da onlarla birlikte yaşamaya devam eder. “Naim Efendi, evvela damadı, sonra torunları sayesinde daha nelere alışmıştı...”(s.23). Sağken tüm idareyi elinde tutan eşi Nefise Hanım'ın ölümüyle evin idaresi damadı Servet Bey'e geçer. “Kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey” olmayan Servet Bey alafranga hayat düşkünüdür. Çocukları Cemil ve Seniha da bu konuda babalarına benzer. Cemil son derece hoyrat, Seniha ise tam bir “asır sonu kızı”dır. Naim Efendi, zaman zaman yaşayışlarını beğenmediği

⁹ Yakup Kadri Karaosmanoğlu (2004). *Kıralık Konak*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

torunlarına nasihat vermeye çalışır. “Kaç defa Cemil’i karşısına alıp nasihat verdi ve hatta yalvardı”(s.33). Ancak nahif tavırları nedeniyle ciddiye alınmaz. Özellikle torunu Seniha’ya karşı ayrı bir hassasiyeti vardır. “Naim Efendi evin içinde herkesten ziyade Seniha’yı severdi ve ona kendini sevdirmek için adeta yaltaklanırdı”(s.42). Evdekilerin dağınık ve savruk yaşam tarzları nedeniyle maddi sıkıntılar baş gösterince hemşiresi Selma Hanım’a başvuran Naim Efendi, ondan da istediği desteği göremez. Oldukça baskın bir karaktere sahip Selma Hanım, torunlarının rezaletinden ve Naim Efendi’nin bunlara göz yummasından şikâyetçidir, “... size olan olmuş ağabey!” “...Bütün bu rezaletleri size alafrangalık icabatındandır diye yutturuyorlar” (s.47) sözleriyle serzenişte bulunur. Naim Efendi, herkese olduğu gibi hemşiresi Selma Hanım’a karşı da pasif kalır Kendisinden küçük olmasına rağmen Selma Hanım ona ablası gibi davranır.

Evdekilerin alafranga yaşayışları devam ederken Naim Efendi, rahatsızlık duysa da pasif karakter yapısı onun gidişata müdahale etmesinin önündeki en büyük engeldir. Seniha hava değişikliği için halasının adadaki köşküne gider. Burada da eğlenceye devam eder. Seniha, ilgi duyduğu Faik Bey’le yakınlaşır. Tüm bunları bir mektupla haber alan Naim Efendi konuyu damadına açar ancak beklediği desteği bulamaz. “Olabilir a, bunda o kadar harikulade ne var, efendim?”(s.88) cevabını alan Naim Efendi damadına tepki göstermek yerine susmayı tercih eder. Maddi durumun vahametini anlatmaya çalışan kâhyası Ragıp Efendi’ye “Kuzum Ragıp Efendi, bu meseleyi kapa. Ne bilmek, ne işitmek isterim” (s.93), “Ne yapalım, kader böyleymiş!”(s.95), “Şuracıkta ne kadar ömrüm kaldı?”(s.95), “Ne yazık ki bu zamanları da gördük, hiçbir tat ve bereket kalmadı. Nefes almak bile güçleşti, kabahat bizde mi ?” gibi cevaplar verir. Seniha’nın Faik Bey ile olan ilişkisinden, Faik Bey’in eve rahatça girip çıkmasından rahatsız olsa da bütün yaşananlara göz yumar. Faik Bey’in evden ayağının kesileceği günü umut eder. Ancak sonunda gerçekte yüzleşmek zorunda kalır. Seniha’nın dadısı, babası Servet Bey’e Seniha ve Faik Bey’in seviştiğini ancak evlenmek istemediklerini söyler. Servet Bey bu durumu eşi Sekine Hanım’la Naim Efendi’ye anlatır. Naim Efendi’nin cevabı: “Allah canımı alsaydı da, bugünü görmeseydim; bu felaketi işitmeseydim!..”(s.113) olur. Ertesi gün Faik Bey’in babası Kasım Paşa’ya giderek mevcut durumu anlatır ve cevap bekler. Yine beklediğini bulamaz.

“Kasım Paşa’nın evinden çıktığı zaman, ne yapacağını tamamen şaşırılmış bir adamdı. Artık hiçbir şey hakkında hiçbir fikri yoktu. Arabasının penceresinden, geçtiği yerlere bakarken, kendini yabancı bir şehrin sokaklarında kaybolmuş, nereye gideceğini, kime başvuracağını bilmeyen bir garip sandı, gözleri bomboştı; bütün gördüğü şeyler, ev, araba, hayvan, insan, telgraf direkleri, kaldırım taşları, hepsi aynı şekilde; aynı cinsten, aynı mahiyette, aynı manada bir takım eşya gibi görünüyordu ve

etrafındaki gürültüden korkuyordu. İlk defa sokakta geç kalmış bir küçük çocuk gibiydi. Vakıa bir çocuktan farkı neydi?... Her ikisi de kâfi derecede koştuktan, kaçmaktan, en kısa ve en emin yolu bularak yerine varmaktan acizdir”(s.118).

Eve gider gitmez kimseye rast gelmemeye çalışarak odasına kapanır. “Asrın tepkileri onu ite ite evvela şehirden konağın içine, sonra konağın içinden bu odaya sürükleyip tıkmıştır” (s.119). Naim Efendi, devir ve devrin insanına uyum sağlayamayan, yabancılaşan ve gittikçe yalnızlaşan bir adam olur. Seniha büyükbabasının Kasım Paşa’ya ziyaretinden hiç hoşlanmaz ve büyük babasına zehir zemberek bir mektup yazar. Kalbi kırılan Naim Efendi bu duruma çok üzülür ancak yine hiçbir tepki vermeyerek ağlamakla yetinir. Seniha’nın yurt dışına kaçmasıyla Naim Efendi artık odasından çıkmaz olur. Seniha’ya çok kızgındır ancak yine de onun için dua eder, başı sıkıştığında para gönderir. Bu zamanlarda tek yoldaşı hemşiresinin torunu Hakkı Celis olur. Hakkı Celis, Seniha’ya âşıktır. İkisi bir araya geldiklerinde dünyanın durumundan, memleketin halinden, en çok da Seniha’dan konuşurlar. Çanakkale Savaşı başlamak üzeredir; ancak bu durum Naim Efendi’nin hiç ilgisini çekmez. Alafranga züppe damat artık Naim Efendi ile yaşamak istemez ve Naim Efendi’nin Seniha’ya olan küslüğünü bahane ederek Şişli’de son moda bir daireye taşınır. Sekine Hanım, babasını yalnız bırakmak istemese de mecburen gider. İlk zamanlar hemşiresi ve kızı sık sık ziyarete gelirler. Seniha’ya duyduğu özlem Naim Efendi’yi gittikçe halden düşürmeye başlar. Bu durumu gören Selma Hanım abisinin derhal konağı satarak yanına yerleşmesini ve ölene dek onunla kalmasını ister. Konağı terk etmek istemeyen Naim Efendi hayatında ilk kez hile yaparak kardeşini başından savuşturmaya çalışır. Konağı kiraya vermek ister ancak kâhyaya gelenleri bir bahaneyle uzaklaştırmasını tembih eder. Ancak Selma Hanım bizzat müşteri bulup getirmeye başlar. Yabancıların konağa girmesinden rahatsızlık duyan Naim Efendi’nin sağlık sorunları artar. Kendi kendine “cebin herif, cebin herif! Artık ölsene!”(s.179) diyerek ölmek ister. Kardeşi ve kızı da onu eskisi kadar ziyaret etmezler. Tek ziyaretçisi cepheden izne gelen Hakkı Celis’tir. Ancak o da artık eski Hakkı Celis değildir. Naim Efendi yalnızca kendinden ve Seniha’dan konuşmak isterken Hakkı Celis’e bunlar artık çok boş gelmektedir. O Çanakkale’de yaşananlardan bahseder; ancak Naim Efendi onu duymayacak kadar kendi sorunlarında kaybolmuştur. Yalnızlığından, kimsesizliğinden, yoksulluğundan ve Seniha’dan öte hiçbir şey yoktur gözünde: “Kabahatim nedir? Burada yalnız başıma çektiklerimi sana anlatamam; diri diri bir mezara gömülmüş gibiyim” (s.208) der. Konak da Naim Efendi ile beraber günden güne yıkılır. Naim Efendi bir sabah iyice ağırlaşır. Gelen haber üzerine tüm aile toplanıp konağa gider; ancak Naim

Efendi'nin yanına yalnızca kızı Sekine Hanım girer. Çok sevdiği torunu Seniha ise 'yarı suni, yarı hakiki bir teessür' duyar sadece. Hakkı Celis Çanakkale'de şehit olur. Sekine Hanım babasının başında, onun ölümünü beklerken hayat Şişli'deki dairede hız kesmeden devam eder.

Naim Efendi yaşadığı çağın adamı değildir. Hayatının son dönemlerindeki ve ailesindeki yozlaşmayı görür ancak durduracak gücü kendinde bulamaz. Balcı'nın Naim Efendi ile ilgili şu tespiti Naim Efendi'nin anti-kahraman özelliklerini yansıtan bir kahraman olduğunun altını çizer. Bu özelliklerin toplumsal şartlara göre belirdiğini de ifade eder: "Naim Efendi II. Meşrutiyet'le gelen başıboşluk karşısında ürperir; fakat bir münevverden beklenen tavrı gösteremez ve aslında Tanzimat'la başlayıp II. Meşrutiyet'le daha da şiddetlenen batılılaşmayı yeterince anlayamamaktan kaynaklanan sosyal hayattaki yozlaşmayı sineye çeker"(Balcı,2002:74). Naim Efendi, ailedeki en büyük otorite olmasına rağmen otoriter değildir. Sorumluluğu üstlenip ailesi üzerinde etki kurmak yerine başına gelenlere razı olur. Onu anti-kahraman olmaya yaklaştıran taraflarından karakter yapısının yönetmekten ziyade yönetilmeye uygun olmasıdır. Eşi ölene dek onun, ölümünden sonra ise kardeşinin baskısı altında kalır. Kızıyla ve torunlarıyla sağlıklı bir aile bağı kuramaz. Yaşanılan kuşak çatışması ise giderek daha fazla yalnızlaşmasına neden olur. Toplumdan da kopuktur. Savaş günleri yaşanmasına rağmen gündemden uzaktır. Romanın başında onunla ilgili çizilen tablo ile romanın akışındaki Naim Efendi'nin birbiri ile ilgisi yoktur. Emekli olmasına rağmen saygınlığını koruyan Naim Efendi'nin romanın akışı boyunca saygınlığına tanık olmayız. Silik, ezik ve pasif bir karakter portresi çizer.

Kiralık Konak romanında Servet Bey, Seniha gibi karakterlerin de anti-kahraman özellikleri taşıdığı görülür. Bu karakterlerin anti-kahraman tanımlamasına uygun özellikler taşımasına rağmen anti-kahraman olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği de tartışılmalıdır. Tartışılmasının asıl sebebi Servet Bey'in değilse de Seniha'nın romanın başkahramanı olup olmadığıdır. Romanın toplumsal meseleleri önceleyen bir kurguya sahip oluşu romandaki toplumsal sorun ve çatışmaların hangi kahramanın odağında gözlendiği önemli olduğu için Naim Efendi'nin romanın merkez kişisi olduğu sonucuna varılabilir. Naim Efendi'yi yanlış batılılaşma sorunsalını ele alan romanların anti-kahraman özelliklerini yansıtan önceki kahramanlardan ayıran tarafın da altı çizilmelidir. Naim Efendi aile fertlerinin alafranga hayat tarzından şikâyetçi olsa da ailesinin ve kendisinin çöküşünü hazırlayan bu duruşa herhangi bir tepki veremeyecek kadar pasif (eylemsiz) bir karakterdir.

Bu karakter özelliği, onu romanda yaşanan bütün olaylara tanıklık eden ancak müdahale edemeyen bir anti-kahraman yapar.

3.2.6. Bir Sihirbaz Ateşinin Etrafında Dolaşan Bir Hayalet: Nigâr Hanım

Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bir diğer romanı *Nur Baba*¹⁰ (1922) konusu ve kahramanları ile incelediğimiz konunun temsilini üstlenen romanlardandır. Yozlaşmış bir Bektaşî dergâhı ve dergâhın liyakatsiz mürşidi Nur Baba ile “hayatta her şeyin fazlasını arıyan”(s.136). Nigâr Hanım arasındaki ilişki, romanın ana konusudur. Konumuz açısından ele alacağımız başkahraman ise Nigâr Hanım'dır. Nigâr Hanım'ın hayatında üç kişi dikkat çeker. Halası Ziba Hanım, kocasının akrabalarından Macid ve Nur Baba.

Nigâr Hanım, Nur Baba dergâhının Bektaşîlerinden Ziba Hanım'ın yeğenidir. Ziba Hanım'ın babası Abdülaziz devrinin saray erkânından Safa Efendi'dir. Ziba Hanım, o güne kadarki bütün yaşantısına sırt çevirerek dergâha girer. Neyi var ise hepsini dergâha sunar ve Nur Baba'nın ikinci eşi gibi -Celile Bacı'dan sonra- olur. Nur Baba'nın, yeğeni Nigâr Hanım'ı dergâha istemesi üzerine yeğenini ziyaret ederek Bektaşî olmak isteyip istemediğini anlamaya çalışır.

Yeğenini merak ettiği bu dünyaya karşı uyarır. Bu uyarının asıl sebebi ise Nur Baba'yı kıskanmasıdır. Bunu zamanla Nigâr Hanım da fark eder, bu uyarılar onu uzaklaştırmak yerine genç şeyhe yakınlaştırır.

Nigâr Hanım, kocası Eşref Paşa, Madrid'e sefir tayin edilince iki çocuğuyla annesinin Kanlıca'daki yalısında yaşamaya başlar. Nigâr Hanım çocukluğundan beri aile tarafından dışlanan halası ile ilişkisini hiç kesmez. Bunun sebebi ise akrabalık muhabbetleri değil halasının esrarlı yaşamıdır. “Nigâr Hanım tâ çocukluğundan beri babasının sakın evine her hadisesi daima büyük bir haile gürültüsü ile akseden bu tuhaf hayatın meshuru kalmıştı” (s.48). Büyüdükçe okuduğu romanların da etkisi ile halasını ve hayatını ‘fevkalade’ görmeye başlar. Nur Baba tarafından gönderilen ziyaretçiler de kafasının karışmasına yol açar. Halasına net bir cevap vermez. O gittikten sonra hissettikleri Nigâr Hanım'ın karakter özelliğini ortaya çıkaran ayrıntı olması bakımından anlamlıdır:

¹⁰ Yakup Kadri Karaosmanoğlu (2010), *Nur Baba*, 16. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

“Nigâr Hanım, halası gittikten sonra yalının kan rengi bir ziya ile dolan büyük odalarından tatmini zor, gizli bir faaliyet ihtiyacı ile kararsız kaldı. Sanki Ziba Hanımefendi bütün bir günün manasını beraber alıp gitmişti; genç kadın, şu dakikada o giden gibi kendini heyecanlara bırakmak, dedikodular içinde çırpınmak, iftiralara uğramak, bağırmak, uyumak, parasız kalmak, sonra koşup gitmek, misafirler beklemek istiyordu” (s.52-53).

Bu düşüncelerden anlaşılacağı üzere Nigâr Hanım mevcut hayatının durağanlığı yerine, halasının çalkantılı hayatına özenir.

“O izdivacının ilk gününden beri, gerek zevcinin ve gerek ona mensup olanların yanında bir an için olsun ne kalbinin istirahatini, ne vücudunun hürriyetini, hatta, ne de irade-i cüz’iyesini bulabildi. Genç kadın, onlarla ve onların muhitinde, kendini büsbütün başka bir yerde kayıp, garip, menfi ve mahbus hissediyor” (s.135).

Yaşadığı hayata duyduğu yabancılik, bu cümlelerde açık biçimde ortaya çıkar. Kendini ne eşine ne de çevresine ait hissetmez. Kocasının akrabası Macid ile konuşmalarında da hayatının dikkate değer olmayışından bahseder. Günlerden ne olduğu önemli değildir. Aylar da, seneler de, geçen hayatı da anlamlı gelmez. Evli ve iki çocuğu olmasına rağmen bunlara anlam yüklemeyiz. Yaşadığının farkında değildir ya da mevcut hayatını yaşamak olarak görmez. “... yaşamak çok güç, tehlikeli bir sanat. Bu adeta canbazlık gibi bir şey... Yüksekten bakmayı, terazi kullanmayı, ince bir tel üstünde yürümeyi, düşmekten korkmamayı öğrenmek; hülâsa birçok maharete, birçok da cesarete sahip olmak lazım”(s.72). Yaşamak olarak tarif ettiği bu arzuyu ise Nur Baba dergâhında bulur. Başlarda kuşku ile yaklaştığı, uzak durduğu bu dergâh, zamanla en büyük ihtirası olur. Çünkü orayı ‘insan kendisini her şeye kadir, her şeyi devirmeye, ezmeye, kırmaya kadir sanıyor... Baştanbaşa azim, kuvvet ve ihtiras kesiliyor; o mertebe cuşu hurûş içinde kalıyor’ diyerek tarif eder. Ruhunun derinliklerinde kalan bastırılmış duygular dergâhı görmesi ile ortaya çıkar. Nur Baba’nın ona olan yoğun ilgisi ve aşkı da kendisini farklı hissetmesine yol açar. “Meğer ben ne imişim? Ne büyük, ne tehlikeli bir kuvvetmişim!”(s.128). Sürekli dergâhtan gelip giden ziyaretçiler ve halasının onu dergâhtan uzak tutma çabalarının sonucunda bir ‘Âyin-i Cem’ gecesinde ‘nasip’ alarak dergâha girer. Nasip aldığı geceden sonra Nigâr Hanım, dergâhı zaman zaman ziyaret etmesine rağmen neredeyse her gün Nur Baba’nın onu takip etmesi üzerine zor durumda kalır ve bir an önce ‘şiddetli bir mektupla’, ‘pek tatsızlaşmaya başlayan bu maceraya’ son vermek ister. Dergâhtan eve gelen ziyaretçiler ise sürekli ona Nur Baba’nın aşkıdan bahsederler. Yine ummadığı bir yerde karşısına çıkan Nur Baba’ya kendinde olmayan ve ne yaptığını bilmeyen bir adam yakıştırması yapar ancak

dergâha gelmeye söz verir. Bu noktada dergâha gidip gitmeme konusunda kararsız kalır. Hayatı hakkında yaptığı şu tespit ise onu bu dünyaya iten nedenleri anlamamızda oldukça açıklayıcıdır.

“Şimdiye kadar ne oldu ise olmuştu. Yarı can sıkıntısı, yarı tecessüs, yarı inat ile hatıra sığmaz derecede garip bir harekette bulunmuş; renksiz, kokusuz, fakat suyla dolu billûr bir kadehe benziyen hayatını, durup dururken, yarı can sıkıntısı, yarı inat, yarı tecessüsle kokulu bir çirkefe batırıp çıkarmış ve bundan marazî bir zevk duymuştu” (s.114).

Nigâr Hanım’ı dergâha iten sebepler, kendisinin de dile getirdiği gibi can sıkıntısı, merak ve inattır. Özellikle can sıkıntısı anti-kahramanın özelliklerinden birine işaret eder. Mevcut hayatının ona yetmeyişi ve heyecan araması ile bir anti-kahraman olan Madam Bovary ile bu noktada benzerlik gösterir. Kendisini dergâhtan uzak tutmak istemesine, yaptığıнын akla sığmaz derecede garip olduğunu fark etmesine rağmen kendisine engel olamaz. Bu iradesizliğin belirmesinde geçmiş hayatına dair aklında canlanan düşünceleri etkili olur.

“Kendisini doğduğu, büyüdüğü, evlendiği büyük ve eski yalının içinde elleri boş, gözleri boş, dimağı boş, kâh bu odadan o odaya dolaşırken, kâh yüzükoyun şezlongunun üstünde yatarken, kâh kıştan kalmış sobasının boş ve dipsiz ağzını fasılasız, isteksiz ve yarım içilmiş sigaralarla doldururken gördü. Böyle zamanlarda o, âdeta, saatin içindeki zincirin inatçı, sessiz ve kemirici bir hareketle kendi kalbi etrafında döndüğünü hisseder. Eşref Paşanın haremi intizar salonunun kafesi arkasından Üsküdar sahilinin solgun sularına baktı ve göğsü bir kaç kereler ağır, zahmetli bir teneffüsle inip kalktı. Şu anda, onun için, hayatın hiç bir felâketi göğsünü şişiren bu uğursuz iç sıkıntısı kadar elim ve dilhiraş olamazdı” (s.115).

Tüm akli muhakemelerine rağmen Nigâr Hanım için eski hayatının sıkıcılığından daha can sıkıcı hiçbir şey yoktur. Bu nedenle dergâhla olan ilişkisini kesmek yerine Nur Baba ile görüşmeye ve aşk oyunları oynamaya devam eder. Nur Baba’nın aşkla yazdığı mektuplara son derece kayıtsız cevaplar verir. “Nur Baba’ya acıyordu, gönderdiği cevap bu mektubun ateşile âdeta zalimce bir tezat teşkil etmişti” (s.119). Nur Baba’nın onun aşkından yataklara düşmesini anlatan bir Nur Baba evladına ise şöyle cevap verir: “Demek ki Erenler, anlatışınıza göre, âdeta bir histeri nöbeti geçirmişler. Ne tuhaf ben bunu yalnız kadınlara mahsus bir hastalık zannedirdim” (s.126). Ancak tüm bunlara karşın sonunda Nur Baba’ya teslim olur. Annesini, kocasını ve çocuklarını geride bırakarak dergâhtaki yerini alır.

Dergâh hayatında ise artık farklı bir Nigâr Hanım karşımıza çıkar. Daha otuz yedi yaşında olmasına karşın yaşadığı hayat onu oldukça çökertir. Sesi de, vücudu da tamiri mümkün olmayan bir süratte yıpranır. Alkol ve sigaradan sonra bir takım haplara da bağımlı olur. “...yirmi dört saat süren dem âlemleri, o fasılasız muhabbet tekazaları ve Nur Babanın o yorucu aşkı kadıncağızı vaktinden evvel çökertmiş, âdeta tanınmaz bir hale sokmuştur...”(s.150). Ancak kendini hâlâ farklı görmektedir. Yaşadıklarının kendinden önce dergâha giren kadınlardan farklı olmamasına rağmen, kendisinin Nur Baba’nın gözünde farklı olduğuna inanır. Bu yüzden tüm mal varlığını da evi olarak gördüğü bu dergâha aktarır. Onun gidişinden sonra vefat eden annesi, terk ettiği çocukları aklına geldiğinde gözyaşı döker; ancak Nur Baba’nın bir bakışı tüm bunları unutturur. Ne annesi ne de çocukları Nur Baba’dan kıymetlidir. “Nur Baba gözlerinin içine bakar bakmaz sanki birdenbire bütün varlığı kamaşmış gibi, bir saniyede kendi hayatına ait her şeyi unutmuyor muydu?”(s.151).

Nur Baba yeni gözdesi Süheyla ile evleneceğini açıklayana kadar ne yaşadığının farkında olmayan Nigâr Hanım, bu haberle sarsılır. Aslında Nur Baba’yı kıskanmadığını söylemesine rağmen evlilik haberi yıkılmasına yol açar. Teamüller gereği itiraz hakkı yoktur ancak sonunda her şeyin sorumlusu olarak gördüğü Nur Baba ile konuşur. Nigâr Hanım’ın babaya söylediği bu sözler onun iç dünyasını anlama da bize yardımcı olur. Nigâr Hanım dergâha girdikten sonra ne yaşanmış olursa olsun önceki hayatını kıymetsiz görmektedir. Tüm tükenmişliğine rağmen Nur Baba’nın yanında olmak önceki hayatının boşluğundan daha anlamlıdır.

“Ben senin elinde bu hale geldim”. “Biliyorum, bu vücut senindir; onu sen yarattın ve sen mahvettin. Sana rastgelmezden evvel o gençti, taze ve taravetli idi. Sana rastgeldikten sonra, senin ellerin altında, senin kolların arasında bütün gençliğini, bütün taravetini kaybetti. Fakat o zaman hiç bir kıymeti yoktu. Bu ahmak, hissiz, şuursuz ve kendini bilmeyen bir vücuttu. Şimdi ise her tarafı bir şey biliyor, bir şey hissediyor. Hatırlıyor, düşünüyor. Bir gün gözlerim kör olsa seni parmaklarımın ucu ile görebileceğim. Şimdi etim ve derim baştanbaşa görgü, irfan ve zekâdır. Lakin Nur Baba, ne yazık ki senin nazarında artık onun hiçbir kıymeti kalmamıştır” (s.169-170).

Yabancılığını ve yalnızlığını dindirdiği bu dergâh, tüm mal varlığını ve aşkını verdiği bu adam Nigâr Hânım için artık bir yabancıdır. Nur Baba ve Süheyla’nın izdivacından sonra odasından çıkmayan Nigâr Hanım, Derviş Çınarî hariç kimseyle konuşmaz.

“(...) kendisine gittikçe yabancılaşan, gönül okşayıcı tarafları gittikçe azalan bu evde yalnız bu deli derviştir ki, onun yiyeceği, içeceği, giyeceği ile meşgul olduğu kadar vücudunun rahatı ve kalbinin sükûnetile alâkadar bulunuyordu” (s.173).

Nigâr Hanım’ın çektiği acının farkında olan derviş, bir gün tesadüfen Nigâr Hanım’ın eski dostu Macid Bey ile karşılaşır ve durumunu ona anlatır. Macid, adresini yazdığı bir mektubu derviş ile ulaştırır. İki yıldan sonra ilk defa dergâhtan dışarı çıkan Nigâr Hanım, Macid’in dairesine gider. Nigâr Hanım’ın halini gören Macid onu derhal oradan kurtarmayı düşünür. Birisini gönderip eşyalarını aldıracak ve en kısa sürede çocukları ile görüşmesini sağlayacaktır. Ancak Nigâr Hanım’dan beklediği karşılığı alamaz. Aksine Nigâr Hanım bu fikri duyduğu andan itibaren endişeye kapılır. Eşyalarını kendisinin almasının gerektiğini bahane eder. Ağzından çıkan şu cümle ise durumunu özetler niteliktedir: “Her şeye rağmen bilirsin ki, mürşidimdir, başımı ona teslim etmişim. Onun izni olmaksızın...”(s.177). Nigâr Hanım öylesine yabancılaşmıştır ki çocukları ile yeniden görüşme düşüncesi dahi ona anlamlı gelmez. Macid’in bir kurtuluş olarak sunduğu koşullar onun için ‘fecaat’ demektir. Çocuklarının gelecekleri zaman ona haber vermesini isteyerek Macid’in dairesinden ayrılır.

Nigâr Hanım dergâh hayatının öncesinde hayatına yabancıdır. Toplum tarafından idealize edilen koşullara sahip olmasına karşın kendini ne ailesine ne de çevresine ait hissetmez. Ancak buna rağmen değişmeye de cesaret edemez. Hayattan beklentisinin ne olduğunun farkında değildir. Dergâh hayatını görmesi ile başlarda yadırgadığı hayat, zamanla amaçsızlığının bir sonucu olarak amacı haline gelir. Nur Baba’nın ısrarlarıyla sonunda kendini dergâhta bulur. Kendini her şeyi ile dergâha verir ancak Nur Baba’nın başkası ile evlenmesi yeniden yabancılaşmasına yol açar. Önceki hayatına olduğu gibi kendisi ve sosyal çevresi için yeni olan bu hayatına da yabancılaşır. Nigâr Hanım, romanın sonlarında yeni bir değişim gerçekliğiyle ve değişime karşı tereddüt eden karakter zaafıyla karşı karşıyadır. Bu tereddüt, değişim karşısındaki cesaretsiz tutumu Nigâr Hanım’ı anti-kahraman olmaya yaklaştırır. Nur baba romanında Nigâr Hanım’ın bir kadın başkahraman olarak varlığı da anlamlıdır. Madam Bovary ile benzeşen tarafları da onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

Cumhuriyet dönemine gelene kadar Türk romanında anti-kahramanlar genellikle toplumsal sorunları bünyesinde taşıyan kahramanlardır. *Felâh Bey ile Rakım Efendi* romanından itibaren modernleşme pratiklerini kimi zaman gülünç durumlara düşerek uygulamaya çalışan daha doğrusu uyguladığını zanneden kahramanların en büyük zaafı da

bu sorunla ortaya çıkar. Tanzimat döneminden cumhuriyete kadarki süreçte ele aldığımız roman kahramanları Felatun Bey, Şöhret Bey, Bihruz Bey, Ahmet Cemil, Naim Efendi, Nigâr Hanım'dır. Bu kahramanlar tavır ve davranışlarıyla büyük ölçüde modernleşme (batılılaşma) sorunlarını yansıtır. Bu kahramanlar arasında Ahmet Cemil'in daha farklı bir çizgide olduğunu söyleyebiliriz. Hayata ve insanlara daha bireysel bakan Ahmet Cemil'in anti-kahraman özelliklerini yansıtırma biçimi de farklıdır.

Türk romanında Cumhuriyet dönemine gelene kadar anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanların aynı zamanda tip olma özelliği de unutulmamalıdır. Bu kahramanların çoğunun 'alfranga' oluşu onların anti-kahraman özelliklerini yansıtmalarının bir diğer sebebidir. Dolayısıyla Cumhuriyet dönemine kadar romanlarda anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanların toplumsal sorunları işaret etmek için kurgulandığı söylenebilir.

3.3 Cumhuriyet'ten 1950'li Yıllara Kadar Anti-kahramanın Oluşum Süreci

Cumhuriyet dönemi Türk edebiyatında anti-kahraman özelliklerine sahip roman kahramanlarının sayısı önceki dönemlere göre daha fazladır. Cumhuriyet dönemi, farklı edebi anlayışların bir arada görüldüğü bir atmosfere sahiptir. Bu dönem romanlarında anti-kahramanın oluşum sürecinin tamamlandığını söylemek mümkündür. *Aylak Adam*, *Anayurt Otel*, *Denizin Çağırışı*, *Sokaktaki Adam*, *Tutunamayanlar* gibi romanların kahramanları, modernist tepkiler veren, yabancılaşma duygusunu doğrudan yansıtan anti-kahramanlarla örülüdür. Cumhuriyet devrinde bahsi geçen bu romanlara gelene kadarki süreç, bir taraftan Tanzimat döneminden itibaren ele alınan sorunsalları görünür kılarken diğer taraftan modernist tepkiler veren ve anti-kahraman kavramına asıl anlamını kazandıran kahramanlardan oluşur. Reşat Nuri Güntekin, Nahid Sırrı Öruk, Sabahattin Ali, Ahmet Hamdi Tanpınar, Kemal Bilbaşar gibi yazarlar romanlarını anti-kahraman özelliklerini yansıtan kişilerle örmüştür. Çalışmamızın bu bölümünde Cumhuriyet devri edebiyatında başlangıçtan 1950'li yıllara kadarki süreçte anti-kahraman özelliklerini taşıyan roman kahramanları üzerinde durulacaktır.

3.3.1 Masal Kahramanı: İffet

Reşat Nuri Güntekin'in *Damga*¹¹ (1924) adlı romanının başkişisi İffet, mevcut özellikleri ile konumuz açısından incelemeye değerdir. İffet'in ilk bakışta idealize edilmiş davranışları sergilemeyen bir roman kahramanı olduğu söylenebilir. Üst sınıfa mensup bir ailenin çocuğu olmasına rağmen kendisine benzer çocuklar yerine arkadaş seçiminde sıradan çocukları tercih eder. Babasından oldukça korkmasına karşın mektep arkadaşı Ömer için babasından yardım ister. Paşa babasına rağmen meşrutiyet yanlısıdır. Çocukluğundan itibaren davranışlarının fedakârlık üzerine kurulu olduğu söylenebilir. Kişiliğinin oluşumunda küçüklüğünde dinlemiş olduğu masalın etkisi büyüktür. Anlatılan masalın kahramanı ile kendini özdeşleştirir; ancak bunu mevcut durumları analiz ve ayırt etmeden yapar. Masalın kahramanı savaş nedeniyle nişanlısını bırakmak zorunda kalır. Döndüğünde ise nişanlısı başkası ile evlenmiştir. Bir kez olsun görüşmeye ikna ettiği sevdiğini yakalanmak üzereyken lekelememek için ölümü seçer. İffet de bu masal kahramanı gibi olmaya özenir. Bu nedenle evli bir kadına âşık olmakta ve onunla aşk yaşamakta sakınca görmez. Üstelik kadının kocası onun işverenidir. Geleneksel ahlâki değerlere aykırı hareket, çoğunlukla anti-kahramanlara özgü bir durumdur. İffet bu noktada toplumsal normları önemsemediği için anti-kahramana benzemektedir. Âşığı ile yakalandıklarında ise masal kahramanının içgüdüleriyle hareket ederek amacının hırsızlık olduğunu söyler. Şu cümleleri İffet'in bilinç düzeyini anlamak için önemlidir: “seviştigimizi duyarlarsa, daha az mı hakir olacağım... İnsanın ekmeğini yediği bir adamın karısını sevmesi, beş on parasını çalmasından acaba daha az mı çirkindir?” (s.69). Çocukluğunda dinlediği masal, bir yetişkin olan İffet'in hayatında kırılma noktası yaşamasına vesile olur. Fedakârlık gibi önemli bir değer yargısını çocukluğundan bu yana içselleştiren İffet, diğer etik değerlere bağlı kalmayı reddeder.

İffet yaşadığı ilişkinin genel kabule uygun olmadığını farkında olmasına rağmen devam etmekte sakınca görmemiştir. Hatta bunun hırsızlıktan daha da çirkin olduğunu düşünür. Ancak masal kahramanına öykünme ve sevgi düşüncesi yaptığıının yanlışlığını bilmesine karşın ona engel olmaz. Arkadaşı ve avukatı Celal'in tüm uyarılarına rağmen mahkemede gerçeği söylemeyerek hırsızlık yaptığını belirtir. Anti-kahramanlar kimi durumlarda bir kahraman içgüdüğü ile harekete geçerler ve kendi inandıkları dünyada, bu

¹¹ Reşat Nuri Güntekin (2017). *Damga*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

dünyanın değerleriyle yaşadıkları için kahramanca davrandıklarını düşünürler. İffet de bu noktada kahramanca davrandığını düşünür.

Aşkı uğruna girdiği hapisten hırsız damgası ile çıkar. Yaşadığı birkaç talihsizlik sonucunda bu damgayı asla yok edemeyeceğine kanaat getirir. Bu noktada başına gelenlerden sonra şöyle düşünür: “Acaba Celâl haklı mıydı? Değirmenin masalındaki İsmail’i taklit etmem fena mı olmuştu?”(s.87). İffet’in bu düşünceleri, kahramanca olduğunu düşündüğü bir davranışın aslında bir taklitten ibaret olduğunu gösterir.

Roman boyunca toplumun damgasından şikâyet eden İffet, aslında en çok kendi tarafından damgalanır. Yaptığı yanlışla kendi kendisini yargılar; ancak bu yargılama sonucunda hatasını kabullenip yoluna devam etmez. İyiye, yaşadıklarından ders almaya doğru değişme ve dönüşme eylemine girmez. Hırsız damgası yediği için birçok haktan mahrum kaldığını düşünür ve bu ‘mağduriyetini’ dramatize etmeye başlar. Abisinin çocuklarını severken damgası yüzünden baba olamayacağından dem vurur:

“...Sonra büyüdüleri zaman bir gün babalarının eski hırsız olduğunu öğrensinler! Zavallı babam benden nasıl utanmıştı. İleride ben de çocuklarımdan öyle utanacaktım. Aile babası olmaktan ümit kesmek lazımdı” (s.92). “Hayatta her şeyi bekleyebilirdim. Fakat aile babası olmayı hiçbir zaman... Ben aile ocağını herkesten başka türlü düşünüyordum. Baba, ana, çocuklar birbirlerini en temiz hislerle seveceklerdi. Benim zevcemden, çocuklarımdan hürmet beklemeye hakkım yoktu. Lekeliydim” (s.174)

Toplum içindeyken herkesin onun hırsızlık yaptığını bildiği ve her an herkesin onu hırsızlıkla suçlayabileceği düşüncesine kapılır. Kendisine yapılan her türlü hakareti mazur görür. “Mademki kendimi öldürmeye cesaretim yoktu. Her türlü hakarete boyun eğmeye mecburdum” (s.115). Topluma uyum sağlamak yerine toplumun yargılamalarına boyun eğmeyi seçer.

Zamanında İffet’ten çok daha keskin ideallere sahip arkadaşı Celal, avukatlıkla geçinemediği için kirli işlere girerek harp vurguncusu olur. Bunu yadırgayacağını düşünerek İffet’e anlatır ancak İffet yadırgamaktan öte aynı işi yapmaya başlar. Çünkü toplum onu damgalamış ve ‘serseri’ye dönüştürmüştür. İffet’in eylemleri savunduğu düşüncelerle bu noktada da çelişir. Yaptığı hata ile yüzleşmek yerine sorumluluğu başkasında ya da toplumda arama davranışına yönelir. “Kanun bana damga vurdu. Namuslu insanların arasından sürüp çıkardı. Bütün sevdiklerimin yabancısı oldum” (s.130). Hapisteyken halasının ziyaretinde de aynı bakış açısı göze çarpar. Hapiste olmasının sebebinin halası olduğunu düşünür.

“Uğradığım felaketten biraz da bu Hatice halam mesuldü. Bana ‘Damlacık’ çiftliğinde değirmenin masalını anlatmasaydı acaba böyle mi hareket edecektim?”(s.83). Zaman zaman toplumun yargılamalarını hak edecek davranışlar sergilemeyi de düşünür: “Mademki haksız yere ceza gördüm, damgalandım. Mademki kanun-ı cemiyet beni fena tanıyor. O halde fena adamlar gibi hareket etmeye hak kazandım” diye muhakemeler yapıyorum”(s.131). Bu düşüncelerden anlaşılacağı üzere İffet, ideal bir kahramanın sorumluluk bilincine sahip değildir. Davranışlarının mesuliyetini üzerine almanın aksine onu haksızlığa uğratan inancını geliştirir. Harp vurgunculuğu yaparken her bulduğu fırsatta iyilik yapmaya da gayret eder. Çelişkili durumu bu noktada göze çarpar. Bir gün trende Rana ile tanışır. Tren hava koşullarından ötürü yola devam edemez. Hasta annesiyle çaresiz durumda olan Rana’ya yardım etmeyi vazife bilir. Birlikte yolculuk yaptığı sevk memuru arkadaşı İbrahim’i bulur. İbrahim, Çanakkale’de tek kolunu kaybetmiş bir gazidir. Durumu ona anlatır. Sonrasını ise İbrahim organize eder. İffet’in kahramanlık güdüsü onu harekete geçirmez. Buna karşın eyleme geçen İbrahim’dir. Yanına birini bularak tek kollu olmasına rağmen hastayı bir köy evine dek taşır. Bu köyde on gün kadar kalırlar. Köy, İffet’e kendini rahat hissettirir. “Ben artık kanunun damga vurduğu İffet değildim”(s.147). Tanınmadığı bir ortamda damgalı olmanın psikolojik baskısının ortadan kalktığı görülür. Rana ve annesine ailesi gibi yaklaşır. On gün kadar sonra tekrar İstanbul’a doğru yola çıkarlar ve onları evlerine teslim eder. Bu kısa zamanda İffet Rana’ya âşık olur. “Bütün gayretime rağmen Vedia’nın aşkını muhafaza edememiştim. Geçirdiğim mahrumiyet ve ümitsizlik senelerinde onun yüzü yavaş yavaş hayalimden silinmişti”(s.153). İffet, Vedia’yı unuttuğu gibi Rana’nın aşkına da sahip çıkmaz. İstanbul’da olmak ona damgasını hatırlatır. Saf ve temiz Rana’ya duyduğu aşk ilişkisini damgasını bahane ederek sekteye uğratır. “Ben sade lekeli bir adam değildim. Gülünç, hakir bir adamdım... Böyle bir adamı kim sevebilirdi? Temiz bir aile ocağı kurmak gibi ciddi bir aşktan da ümit kesmek lazım geliyordu”(s.154-155). Kendini anlatıp aşkına sahip çıkmak yerine bir daha Rana’yı görmemeye karar verir. Ona geleceğini söyleyerek ayrılır. Âşık olduğu kadın için savaşmayı seçmeyen İffet, sokakta tanık olduğu bir olay sonrasında ‘kaltak’ olarak bahsi geçen bir kadına sahip çıkmaya, hatta onu arkadaş ve sevgili olarak hayatına almaya karar verir. “Böyle bir şey yapmak şüphesiz delilik olur. Fakat ne ulvi delilik... Bana mutlaka insandan başka bir mahlûk gözü ile bakar, bir ilâh gibi perestiş eder... Herkesin şüphe ve istihfaf ile baktığı damgalı İffet’e bu kadın hürmet ve hayretle bakacak”(s.161). Burada yine İffet’in damgası yüzünden kendine olan bakışına tanık oluruz. Lekeli olduğu gerekçesi ile sevdiği kadından uzaklaşırken, lekeli bir kadını

kurtarmayı hayal eder. Amacı eşit şartlar altında yaşanacak bir ilişki değildir. Kadın tarafından yüceltilmeyi, sanki ilah/kurtarıcı gibi görülmeyi amaçlar.

Romanın sonunda Vedia ile karşılaşan İffet, onu hiç unutmadığına kanaat getirir. Vedia'nın da eşinden ayrılmış olması onda şu düşüncelerin uyanmasına sebep olur.

“Vedia'yı unuttum sanıyordum. Hatta onun üstüne Rana'yı sever gibi olmuştum. Fakat anlıyorum ki benim için dünya yüzünde Vedia'dan başka kadın yok. O da mutlaka beni unutmamıştır. Unutmak değil belki ayrı bulunduğumuz zamanlarda daha fazla sevmiştir. Kendisi için neler çektiğimi biliyor. Herkes nazarında damgalı bir hırsız... Fakat onun için “Damlacık” değirmeninin İsmail'iym. Vedia, serbest kaldı. Evlenmemize hiçbir mâni tasavvur etmiyorum. Şimdi artık halim vaktim de müsait... Sefalet korkusu yok. Birbirimizi ölünceye kadar seveceğiz. Başkaları benim için ne derse desinler... Dünyada en sevdiğim mahlûk benim ne olduğumu bildikten sonra hiç ehemmiyeti yok. Belki ileride bir gün bu hırsızlık vakasının hakikati de meydana çıkacak. Değirmen masalının İsmail'i gibi bana da acıyanlar olacak” (s.186).

Bu cümlelerden de anlaşılacağı üzere İffet halen çocukluğunda dinlediği masalın kahramanına öykünmektedir. Yetişkin olmasına, başından türlü olaylar geçmesine rağmen gerçek bir kahraman gibi olgunlaşamaz. Yaşadıklarından tecrübe kazanması lazım gelirken inatla masaldaki İsmail ile özdeşleşir. ‘Kendisi için neler çektiğimi biliyor’ derken yediği damgadan ötürü Vedia'yı da suçlamaktadır. Onun aşkı yüzünden herkes tarafından damgalı bir hırsız olur. Ancak evli bir kadınla aşk yaşama kararı da, yakalandıklarında hırsızlığı seçme kararı da bizzat kendisine aittir. Roman boyunca verdiği kararların sorumluluğunu almaz. Başına gelenlerin kendi eylemlerinin/seçimlerinin bir sonucu olduğunu kabullenmek yerine toplumu, kanunları ve başkalarını suçlamayı tercih eder. Romanın sonunda ise Vedia'dan beklediği cevabı alamayınca yine hırsız damgasının altına sığınır. Oysa Vedia, hırsızlık damgasından bahsetmediği gibi artık olmayan bir aşktan, çocuğundan ve yaş olarak uygun olmadıklarından bahseder. Ancak İffet, roman boyunca olduğu gibi yine damgasına odaklanır. Bu romanda elbette toplumun normları ihlal edenlere uyguladığı görünmez yaptırım da eleştirilmiştir. Ancak romanda bu yaptırımların yanı sıra İffet'in bazen sıradan olaylarda dahi damgasından dem vurması, onun kişiliğini anlamak için önemlidir. Aslında İffet yaptığı davranıştan ötürü bir yüceltme beklemektedir. Aşkı uğruna hapse girmeyi göze alan adam olarak masaldaki İsmail ile özdeşleşmek ister. Oysa kendi dahi davranışını yüceltemez. Bunun yerine bu damganın altında günden güne ezilir. Bir yandan dürüst, fedakâr, yardım sever bir tablo çizerken öte yandan yasak bir aşk yaşayıp, kanunsuz işlere

girer. Bu ikircikli durumu, kahraman niteliklerine aykırı tutumuyla İffet, Cumhuriyet devrinin anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanlarından biri olur.

3.3.2 Kendini Büyük Sanan Bir Oyuncak Çocuk: Şeref

Reşat Nuri Güntekin'in 'ilk romanım' olarak değerlendirdiği *Gizli El*¹² (1924)'in başkışısı Şeref, Türk romanında anti-kahramanın özelliklerini taşıyan bir karakterdir.

24 yaşına kadar babası sayesinde hayata tutunan Şeref, babasının ölümünün ardından gerçek hayatla tanışır. Babasından başka akrabası yoktur. Bu nedenle mezuniyetinden sonra Gemlik'te maliye memurluğuna başlar. Okulda kurduğu hayallerin memuriyetin gerçekleriyle uyuşmadığını gördüğünde 'ümitleri güz yaprakları gibi' dökülmeye başlar.

Mevcut hayatı bitmek bilmez bir can sıkıntısına dönüşür. Ara sıra girdiği eğlence ortamlarında da beklediğini bulamaz. Giyim kuşamıyla dahi kendini diğer memurlardan farklı görmesine rağmen diğer memurlar da onu uyumsuz olarak değerlendirir. Memurluk hayatının devam etmesine rağmen bir türlü bu hayata alışamaz ancak başka bir yere gitmeye de razı değildir. Anadolu'nun içlerine dalmaktan korkar. Can sıkıntısı, 'ötekiler'den farklı olduğuna dair inancı, bulunduğu ortamda insanlarla uyuşamaması onu anti-kahraman olmaya yakınlaştırır.

Genelde yalnız kalmayı seçer. İş bitiminde herkesten uzak köşelerde gezinti yaparak güneşin batışını seyreder. Böyle zamanlardan birinde sonrasında en yakın dostu olacak Doktor ile tanışır. Doktor, askeri doktor olarak yıllarca çalıştıktan sonra emekli olup Gemlik'e yerleşmiş, keyfi olarak, para almadan doktorluk yapmaya devam etmektedir. Şeref, Doktorun bu halini yadırgar. Çünkü onun en büyük hayali başarılı bir iş adamı olmak ve rastgele bir adam olmadığını farklı biri olduğunu ortaya koymaktır. Ancak roman boyunca herkesten farklı olduğuna tam olan inancına rağmen bu inancın eylemlerine yansıdığını göremeyiz.

Şeref, doktor sayesinde Narlı Çiftliği'nde Aziz Paşa'nın çocuklarına özel ders vermeye başlar. Çok geçmeden Aziz Paşa'nın kızı Seniha'ya âşık olur. Ancak kendini ona

¹² Reşat Nuri Güntekin (2016). *Gizli El*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

layık hissetmez. Statü farkı onun gözünde oldukça etkilidir. “...Seniha’nın ütünden parlamış yorgun elbiselerimle kendisine kur yapmaya yelteniyorum sanması korkunç olur ve beni utançtan öldürürdü” (s.45). Şeref statü farkını bahane ederek kapıldığı aşağılık duygusu neticesinde zaman zaman Seniha’nın da ondan hoşlandığını düşünmesine rağmen aşkını itiraf etmez. Hatta ortama duyduğu uyumsuzluğu da iyice arttığından başka bir yere tayin olduğu yalanını söyleyerek bir an önce oradan uzaklaşmak ister. Anti-kahramanların karakteristik özelliklerinden bazıları olan yalnızlık, uyumsuzluk, eylemsizlik Şeref’te de göze çarpan özelliklerdendir. Bu özelliklerin bir sonucu ya da devamı Şeref’in kaçmayı tercih etmesidir. Ait olmadığı küçük taşra hayatından, statü olarak uymadığı Seniha’dan uzaklaşmalıdır. Başlangıçtaki büyük hayallerine göre memuriyeti ve Gemlik ona uygunsuz gelir. Çünkü memlekete adını duyuracak bir işadamı olma idealine sahiptir. Ancak umduğunu bulamaması ve statü farkından duyduğu kompleks sonucunda mevcut ortamı bir an önce terk etmeyi düşünse de eylemsiz bir kahraman olarak uzaklaşmayı da başaramaz. Bir kaza sonucunda bir süre hasta olarak doktorun evinde kalır. Aziz Paşa, cebinden çıkan fotoğraflardan Şeref’in Seniha’ya âşık olduğunu anlar ve kızını onunla evlendirir.

Şeref, Seniha ile evli olduğu ilk zamanları, “mesut milletler gibi mesut insanların da tarihi olmuyor” cümlesi ile anlatır. Paşa’nın kötü giden işlerini düzenlemeye çalışır. Amacı ‘tufeyli’ olmadığını hem kendine hem de etrafa ispatlamaktır. Ancak Aziz Paşa’nın işleri oldukça karışıktır ve Aziz Paşa çoğu zaman Şeref’e engel olur. Mutlu giden evliliğine rağmen Şeref bunalmaya başlar. “Ben bir ot gibi yaşayıp öleceğim burada... Ben hiçim!” ... “Babanın yanaşmalarından ne farkım var benim bu çiftlikte?” (s.16) gibi sözlerle Seniha’ya kendini ifade eder. Bu esnada Birinci Dünya Savaşı başlar ve hükümet seferberlik ilan eder. Hayatındaki boşluğu bir türlü dolduramayan Şeref, kahraman bir asker olmayı hayal eder. Hiçbir iltimasa fırsat vermeden herkes gibi doğruca askere gidecektir. Ancak gerçekler böyle olmaz. Komisyondaki doktorlardan biri onun en yakın arkadaşı ‘Doktor’dur. Hafif hizmete ayrılır. Şeref bu sayede ‘artık eskisi kadar çekingen ve insanlardan kaçan bir adam’ değildir. Kayınpederinin ve doktorun nüfuzu sayesinde işleri çoğu zaman kendiliğinden hallolur. Aziz Paşa, sık sık ziyaretine gelir ve Şeref’i eşrafla tanıştırır. Bu sık gelişlerin diğer amacı da Aziz Paşa’nın kumar tutkusudur.

“Gündüz askerlik şubesindeki işlerle, geceleri bazen gün ağarınca kadar devam eden bu dedikodularla hasta düşmekten korkacak kadar yoruluyordum. Fakat, bu hayat bana bilakis yarıyor, sıhhat ve canlılığım günden güne artıyordu” (s.108).

Ülkenin topyekûn bir savaşta olmasına, savaşın organize edildiği askerlik şubesinde çalışmasına ve gelen tüm kötü haberlere rağmen Şeref hayatından hiç olmadığı kadar memnundur. Tam bu noktada anti-kahramanlarda görülen ‘toplumsal olaylara duyarsızlık’ tutumunu Şeref’te de görmek mümkündür. Savaşın tüm kötü taraflarına rağmen O, kayınpederiyle gece toplantılarında kumarla ve dedikodularla vakit geçirmekten mutlu olur. Yine böyle bir gecede Doktor sayesinde Miralay Murat Bey ile tanışır. Miralay, onun kişiliğindeki ikilemi fark eder:

“Hem devletin içinde olmak, hem de ona bu şekilde sataşmak bana hayretle gözlerimi açıtırıyordu” (s.109). “Fakat ne olursa olsun, mühim bir adamdı. Doğru ve yanlış daima bir şey yapmış, bir şey söylemiş ve başını sürünün içinden çıkarmaya muvaffak olmuştu” (s.111).

Şeref, bu özellikleri yüzünden Miralay Murat’a imrenir. Kendisinin aksine o her ne şartta olursa olsun muvaffak olmuş ve amacına ulaşmıştır. Klasik kahraman amacına ulaşmaya çalışırken evrensel etik değerlere uymaya gayret eder. Anti-kahraman için ise bu uyum önemli değildir. O, yalnızca amacına ulaşmak ister. Kullandığı yöntem ya da kendi yarattığı değerleri evrensel değerler ile uyuşmayabilir. Şeref’in de bu amaçla hareket ettiği görülür. Bir anda elde ettiği neredeyse kendiliğinden içine düştüğü konumunu, ne iş yaptığını anlamaya ya da sorgulamaya uğraşmaz. Zaman zaman bazı sıkıntıları fark etse de gerçeği çarpıtır ve muvaffak olmanın keyfini sürer.

“Masalda peri padişahının sarayına misafir gelen adam gibiyim. Rüzgâr gibi görünmez bir kuvvet beni yerimden kaldırıyor; şu veya bu yana götürüyor, önümde kapılar kendiliğinden açılıyor, kapanıyor. Vaktiyle niçin yazıcı neferliğine ayrıldığımı Doktor’a sormadığım gibi, şimdi de nereye gittiğimi kimseye sormuyorum” (s.113).

Sormadan yaptığı yurtdışı ve yurtiçi hizmetlerin sonucunda Şeref, artık İstanbul’da ‘geniş muameleli bir başka şirketin ve ondan çok daha büyük birçok devletleri susta durduran bir şirketin en nüfuzlu bir idarecisi’ olur. Şeref’in yeni hayatı Seniha için sorun olmaya başlar. Cevabını alamadığı sorular, eşinden uzaklaşmasına neden olur. Şeref de bunun farkındadır. “Yabancıydık birbirimize... Aşkımız tadını değiştirmişti artık” (s.125). Seniha, babasını bahane ederek Gemlik’e döner. Şeref de ona eşlik eder ancak işleri yüzünden kısa süre sonra İstanbul’a geri döner. Şeref, Gemlik’ten ayrılırken Seniha’yı bırakmış olmanın hüznü ile dört gün sonraki ilk vapurla Gemlik’e geri dönmeyi düşünür. Seniha ya onunla İstanbul’a dönecek ya da Şeref de artık Gemlik’te kalacaktır. Kendi

kendine böyle bir söz verse de hiçbir zaman dönüş vapuruna binmez. Çünkü şirkette ‘büyüklerin görünmemesi sonucu küçükler baş olmuştur’ ve bunlardan biri de Şeref’tir.

“Fakat, ürken, çekinen insanlar arasında ürkmeyen, çekinmeden emir vermek zevki, sarhoşluğu!.. Onların size bakışlarındaki hayranlık ve korku... Başkalarını bilmem, herkesi bilmem. Fakat ben, buna karşı koyacak kadar kuvvetli adam değilim” (s.135).

Adeta zafer sarhoşluğu yaşayan Şeref, tek sevgi kaynağı Seniha’nın da uzaklaşmasıyla iyiden iyiye mevcut hayatına kendini kaptırır. Memleketin savaş halinde olmasına karşın Şeref ve dostlarının tek derdi eğlencedir.

“İngiliz tayyarelerinin Beyazıt’ta, Harbiye Nezareti’nin kapısını bombaladıkları gece, biz otomobillerle İstiranca ormanlarında bir eğlenceye gidiyorduk. ... ne tayyare bombaları, ne karanlığı korkunç bir donanma gecesine çeviren müdafaa topları bizi yolumuzdan alıkoyamamıştı” (s.137).

Bazı gecelerin sabahında ‘bu son artık’ diye düşünse de bu hayattan kopamaz. Her geçen gün biraz daha dibe çöker. Seniha’ya olan sadakati de böyle gecelerin birinde Nezihe Hanım ile tanışmasıyla son bulur. Başta farklı hayal ettiği Nezihe Hanım’ın da her gece gördüğü kadınlardan farkının olmadığını anlar ve o esnada aklına Seniha gelir. Nezihe Hanım’dan kaçır. Nezihe Hanım ona “Ah, adam olmaz toy” diye söylenir. Şeref, bundan sonra soluğu kendini kanıtlamak amacıyla en aşağılık barlarda en aşağılık kadınların yanında alır.

“Ağzım, onların aşağılık boyalarının yağı, etlerinin yağı ve teriyle doluyor. İç ceplerimden para çıkararak dağıtıyorum. Bir arabaya atarak evime getiriyorum... O kadar toy olmadığımı kendi kendime ispat ettiğim için biraz sakinleşmiş olarak uyuyorum” (s.147).

Kendini kendine ispatladığına inanan Şeref, tüm yaptıklarını meşrulaştırmak için sahici hayatın sert gerçeklerine sığınmayı tercih eder:

“Nihayet insanım, her insan gibi bir insanım. Er geç düşeceğim. İş hayatımda ilk tekliflerde reddettiğim, fakat sonradan birtakım makul düşüncelerle kabul ettiğim vagonlar gibi, altın kaçakçılarına duyduğum tiksinti ile ne kadar namuslu bir adam olduğumu kendime ispat ettikten sonra, gümrük kanunun tanıdığı haklara dayanarak dışarıdan getirdiğim nadide şahsi eşyalar gibi, kimin çalacağını düşünmeden ve yine bir takım makul muhakemelerde kendi malım olduğuna kanaat getirdikten sonra yüksek bir fiyatla sattığım antika bir keman gibi birçok Olga’lara ve Nezihe’lere de alacağım. Aziz Paşa’nın kızı ikinci bir defasında, hiç şüphe yok bana ilkinde oynadığı oyunu oynamayacak. Hatta yeniden kibar sosyeteye devamla başlıyorum. Bir iki defasında Nezihe’ye

rastlamıyorum. Fakat elbette yarın değilse öbür gün rastlayacağım ve bu defa artık toy olmadığımı, kemale ermiş bir insan olduğumu ispat edeceğim” (s.147).

Şeref’in bu düşünceleri onu daha iyi anlamak noktasında oldukça mühimdir. Muvaffak olmayı hayatının amacı olarak gören Şeref, gizli elin ona yaptırdıklarını tam olarak bilmese de bunları yaparken kendi adına nemalanmayı ihmal etmez. İdeal değerler konusunda bilinçlidir. Bu nedenle ideale uymayan davranışlarını mantığa bürümeye çalışır. Temelde davranışlarındaki hataları görür. Yine de özgüvensizliğinin ve ezikliğinin bir sonucu olarak ne olursa olsun amacına ulaşmayı mubah sayar. Kendini en çok kendisine kanıtlama ihtiyacı duyan Şeref, daha da ileriye gider. Ancak bunları düşünürken kendisini ‘tevkifhanede’ bulur. İki ay sonra yüklü bir para cezasının ardından serbest kalır. Hapisten çıktıktan sonra Seniha ve Aziz Paşa ile Gemlik’e geri döner.

Babasının kaybindan sonra yalnızlık duygusuna kapılan Şeref, büyük bir işadamı olarak muvaffak olmayı hayatının amacı haline getirir. Kendini herkesten farklı görmesine rağmen roman boyunca yaşadıkları aslında onun özgüvensizliğinin ardındaki kompleks duyguları ve kolaycılığını görünür kılar. Büyük arzularının peşinden koşarken değerlere yabancılaşmaya başlar. Öyle ki hayalini kurduğu imkânlarla kavuştuğunda dahi bulunduğu ortamın yabancısidir. Amacına ulaşip büyük bir iş adamı olmasına rağmen aklıdan şu düşünceler geçer: “Fakat yine de Gemlik muhasebecisinin evindeki sefil gece eğlencesinde lambanın tüten fitilini kısıp açmakla eğlendiğim geceki, Aziz Paşa’nın misafirlerinden kaçarak kendimi dereye attığım geceki kadar yalnız ve yabancıyım” (s.140). Yalnızlık ve yabancılık ne yaparsa yapsın içinden atamadığı duygular olur.

Roman boyunca yaşanan bütün gelişmelere bakıldığında Şeref’in bir iç huzursuzluğu olduğu söylenebilir. İç huzursuzluk onun emellerine kavuşmasına rağmen memnuniyetsiz ve yabancı olarak yaşamasına yol açar. Kendisini Seniha’ya layık bulmasa da onunla evlenir. Büyük bir işadamı olma hayalini de gerçekleştirir. Bütün bunlara rağmen Şeref’in sahip olamadıklarına, yapamadıklarına odaklanan karakter yapısı onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

3.3.3 Hiçbir İşe Yaramamış Bir Adam: Küçük Bey

Reşat Nuri Güntekin bir diğer romanı olan *Gökyüzü*¹³(1935)'nün kitap boyunca adı zikredilmeyen başkahramanı ideal kahraman özelliklerini taşınamamasıyla öne çıkar. Beraber büyüdüğü çocukluk arkadaşı, roman boyunca adını öğrenemediğimiz kahramana 'küçük bey' diye hitap eder. Bu seslenme şeklinin sebebini kahramanın kendisi açıklar:

“Bir hizmetçi çocuğuyla arkadaşlık etmem ailemin kibirine dokunmuş olmalı ki, onun, beni adımla çağırmasına razı olamamışlar, zorla küçükbey dedirtmişlerdi” (s.7). “Bu küçük bey de tabî ben... Altmış yaşında bir adamın güz yaprakları gibi suyu çekilmiş, türlü damarlar, kırışıklıklar, pıhtılar, kızılıtlarla bezenmiş yüzüne ne kadar yakışan bir ad...”(s.6).

‘Küçük bey’ altmış yaşında olmasına rağmen hayattaki amacını hala bulamamış bir karakter portresi çizer. Beraber büyüdüğü Raşit, çocuğun emekli olması ile kendine dair düşünceleri ve geçmişi ile ilgili bir hesaplaşmaya girer. Kendiyle yaşıt birinin emekli olması kendisinin de hayatta geldiği noktayı fark etmesini sağlar:

“ Gittikçe darlaşan dolambaçlı sokaklardan, ağır ağır iniyordum. Kafam manasız bir inatla mütemadiyen Raşit çocuğun tekaütlüğünü düşünüyordu. Biraz sonra fark ettim ki ben de bu gittikçe daralan sokaklar gibi birtakım karanlık ve dolambaçlı düşünceler âlemine giriyordum” (s.9).

Bu noktada çocukluğundan itibaren hayatını anlatmaya başlar. Anne ve babasını kaybetmiş, amcasının yanında oldukça rahat büyümüştür. “Amcamı sevmez değildim. Kendi halinde, sessiz sedasız, tatlı bir adamdı. Fakat küçük görürdüm” (s.12). Söylemlerinde dikkat çeken nokta narsistliğidir. Roman boyunca da bu narsistliğe tanık oluruz. Tıbbiye talebesi olduğu dönemde doktorluğu küçümser; çünkü “benim gibi dünyaya nadir gelen bir insan, böyle küçük şeylerle nasıl doyardı?”(s.11) düşüncesine sahiptir. Kendine dair çok daha yüce amaçlar inşa eder. Bu amaçlar arasında devlet adamı olarak Avrupa’ya karşı itibarımızı düzeltmek, varoluşumuzdan beri halledilmemiş büyük davaları ve muammaları çözmek gibi yüksek idealleri gerçekleştirmek vardır. Ancak söylemlerinin sonunda ihtilalci olarak kendini Trablusgarp’ta bulur. Oysa kendisinin de ifade ettiği gibi görev adamı değildir. Sürgün edilmesi tüm idealistliğini yitirmesine yol açar.

¹³ Reşat Nuri Güntekin (2017). *Gökyüzü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

“Ekseri muvazenesi bozuk, zayıf ruhlu insanlarda olduğu gibi bende de orta yoktur. Daima uçtan uca giderim. Nerede o birkaç ay evvel dünyayı dar görerek gökyüzüne saldırmaya kalkan çılgın çocuk, nerede bu dünyaya küsmüş korkak, uyuşuk, bedbin insan karikatürü?” (s.14).

Sürgün döneminde onu hayata bağlayan unsur pencereden gözetlediği Arap kızıdır. Bu kızla evlenmeyi düşünürken sürgün hemşerilerle tanışır. Maddi durumunun iyi olması hemşirelerin etrafına toplanmalarına neden olur. Diğer sürgünler onun muhalifliğine inanınca kendine yeniden inanmaya başlar. İlk verdiği ifadede ‘yaptığım bir cahillikten ve zevzeklikten ibarettir’ demesine rağmen, burada ona sürgün edilmesinin sebebini soranlara ‘öyle icap etti... Hayattır bu...’ diyerek bahsi kapatır ve zamanla kendisi de rejime muhalif bir adam olduğu için sürgün edildiğine inanmaya başlar.

Küçük bey, kendi yarattığı dünyada yaşayan anti-kahramanlar gibi kendini gerçek manada sürgün bir politikacı olarak görmeye başlar. Kendini bu konuda geliştirmek için okumaya karar verir.

‘Riyaziye, fizik, kimya, tarih, felsefe, sosyoloji...’ ne varsa okur, notlar alır. Bu noktada kendine yaptığı eleştiri oldukça dikkat çekicidir: “... hiçbir işe yaramamış bir adam olmamda kafamı böyle harar doldurur gibi bin türlü karışık şeyle tıka basa doldurmanın da çok tesiri olduğuna hiç şüphe yok” (s.17).

Bu arada politikayla ilgilenmeye devam eder. Gelen haberlere canı sıkılsa da kimseye belli etmez ancak korkudan uyuyamaz hale gelir. Zira çizdiği vatanperver politikacı portresinin aksine verdiği ilk ifadedeki ‘zevzek adam’dır. Bu korkulardan ötürü Paris’e Jön Türkler’in yanına kaçar. Maddi durumunun iyi olması burada da işe yarar. “Bir vatan mücadelesinde de olsa zenginin hatırı başka türlü sayılıyor. Paris’teki hemşehriler bana büyük bir sevgi ve emniyetle kucaklarını açmışlardı” (s.21). Burada doktorluk eğitimine devam etmeyi düşünür ancak vatanperverliği ağır basar. Kliniklere, laboratuvarlara kapanmanın vakti değildir. Okumaya araştırmaya devam eder. Kendi tabiriyle kafasındaki kargaşayı arttırır. ‘Neler yapmalıyız?’ adında halen bitiremediği bir kitap yazmaya başlar. Meşrutiyetin ilanı ile yurda dönen Küçük bey yine beklediğini bulamaz. “Bu ne hal? Tefi biz çaldık, parsayı başkaları topluyor... Hani memlekete girer girmez idareyi ele alacaktık, şöyle yapacaktık, böyle yapacaktık! Diyorum. Fakat kulak asan kim?” (s.25).

Ahmet Rıza’nın önerisiyle gazetecilik yapmaya başlar, fakat gazetecilik düşündüğü kadar kolay değildir. Gazete batır. Sonrasında yakın sancaklardan birine mutasarrıf olarak gönderilir ve iyi olması halinde vali olacağı vaat edilir. Ancak bu iş de düşündüğü gibi olmaz

ve üç ayın sonunda istifa eder. İstanbul'a döndüğünde artık ittihatçılar gibi Ahmet Rıza'dan da uzaklaşmaya başlar ve Ahmet Rıza hakkında ileri geri konuşur. Ahmet Rıza'dan gelen bir yemek davetini ise geri çevirmez. Yüzünü görünce 'yumuşayıverir'. Ahmet Rıza'nın Küçük beye yeni önerisi Darülfünunda müderrisliktir. Hangi dersin profesörü olmak istediğine karar verince kendisine bildirecektir. Fakat Küçük bey karar veremez.

“Beğen beğendiğini al!... Allah razı olsun, İttihatçılar beni âlim diye tanıyorlar... Fakat neyin âlimi olduğumun kendileri de farkında değiller... Teşrih, makine yahut musiki mütehassısı olduğumu söylersem hemen kabul edecekler... Elverir ki bir ihvanın hatırı hoş olsun!... Şaka bertaraf; neyin, hangi ilmin mütehassısı olduğumu ben kendim biliyor muyum?(...) Doktorluk yarıda kaldı... Kendi kendime fiziğe çalıştım, netice hokkabazlık kabilinden bazı fennî eğlencelerle kendimi eğlendirmek oldu. Kimyaya başladım; renkli fotoğrafta karar kıldım. Tarihle uğraştım! Rastgele yığın yığın ciltler okudum. Mesela Vande isyanını günü gününe biliyorum da doğru dürüst bir Osmanlı tarihi bilmiyorum. Felsefe, sosyoloji, estetik daha bilmem ne, hepsi de aynı halde... Hepsi üzerine yarım yamalak birçok şeyler biliyorum, konuşuyorum. Fakat hiç biri benim işim, mesleğim diyebileceğim bir şekilde pişmemiş... (...)Darülfünunda benden besbeter hokkabazlar var. Fakat bu benim de soytarı alayına karışmam için bir sebep mi? Zaten ittihatçılardan bütün şikâyetlerimin can noktası bu cins maskaralıklar değil mi? Bu işi kabul edersem, artık kendime de namuslu bir insan gözüyle bakmaya hakkım kalmayacak” (s.31-32).

Kahramanın kendisine dair yaptığı bu özeleştiri, Onu anti-kahraman bağlamında ele almamızı kolaylaştıran ayrıntılar içerir. Somut ve net bir tanımlı yapılamayan anti-kahramanın belirgin özelliklerinden biri yaşanan toplumsal değişimlere uyum sağlayamaması ve yazar tarafından değişimlere yönelik bir eleştiri aracı/aygıtı olarak kurgulanmasıdır. *Gökyüzü* romanında da kahraman aracılığıyla Osmanlı aydınının tutumu eleştirilir. Ülkesi için bir şeyler yapmaya çabalayan ancak bunu yaparken yeterli donanıma ulaşamayan, parçalara bölünen ve amacından gittikçe uzaklaşarak ona yabancılaşan aydının durumu yazar tarafından Küçük bey aracılığı ile okuyucuya aktarılır. Küçük bey bu nedenle müderrislik işini de; “Bundan sonra İpse'nin: ‘Yalnız adam yegâne kuvvetli olan adamdır’ sözünü kendime düstur edineceğim. Yalnız çalışacağım”(s.32) diyerek reddeder. Sonrasında geçirdiği yirmi küsur seneyi ise ‘meşhur Don Kişot’un yel değirmenlerine hücum programına hayli benzeyen’ yıllar olarak görür ve şöyle anlatır:

“O zamandan beri memlekette taş yağdı, kıyamet koptu. İtalyan Muharebesi, Balkan Muharebesi; Büyük Muharebe, ötekilerden daha korkunç bir muharebe demek olan mütareke, nihayet İstiklal Muharebesi... Memleketin içinde bunca boğuşma, çarpışma, kan, gözyaşı, bunca yıkılmalar ve yeniden yapılmalar... Yalnız adam bu vakalar karşısında daima seyirci ve tenkitçi kaldı. Kaybedilen ve kazanılan muharebelerin inceden tahlilini yaptı. Büyük Muharebe ve mütareke hükümetlerinin

yolsuzluklarını köşesinden tenkit etti. Ölenlerin yasını tuttu. Ağlayanlarla ağladı; Lozan'dan sonra başlayan sıra sıra inkılapları alkışladı. Fakat hep dışarıdan, kenardan, uzaktan... Bu vakaların hiçbirine karışmadı, bir taşı eliyle şuradan kaldırıp oraya koymadı, bir gün rahatından, keyfinden küçük bir fedakârlıkta bulunmadı” (s.33).

Kendi öz eleştirisini yaptığı bu satırlar tercihlerini anlamamızı sağlar. Küçük Bey yaptığı eylemlerin çoğunu sadece yapılmış olması adına yapar. Aslında eylemde görüldüğü bu anlarda bile bir izleyiciden farksızdır.

Dışarıda, kenarda veya uzakta bir yabancı gibi seyirci kaldığı yıllar onu bugüne getirir. Bugün ise kendine dair tek savunduğu, tek tutunduğu söylemi ‘gökyüzü masallarının’ tamamen ortadan kaldırılması gerçeğidir. Kendini ‘dinsiz’ olarak tanımlar. Tüm dini inançlara, hurafelere şiddetle karşı çıkar. Ancak yalnız günlerine ortak olan uzak akrabası Sevim’in hastalığı ile tek tutunduğu bu gerçeği de sarsılmaya başlar. İspirtizmacı arkadaşı Mükerrerem ve Sevim ile gittiği Bursa seyahatinde ruh çağırma ayini esnasında yaşananlardan sonra Sevim tıbbın açıklayamadığı bir hastalığa yakalanır. Başlarda tıba güvenen ve her türlü doktora danışan kahraman, zamanla bu inancını da yitirmeye başlar. Sevim’de büyü olduğu düşüncesine başlarda karşı çıksa da anlatılan hikâye aklında soru işaretlerinin oluşmasına yol açar. Sonunda kendisi de bu masala inanmaya başlar ve Sevim’e yapılan büyüün bozulması için ‘mayanga düğünü’ yapılmasını kabul eder.

“Bütün hayatında bir tür fikir havarisi olduğunu söylemekle övün; insanlığın ve memleketin bütün istikbalini masal ve hurafeye karşı kazanacağı istikbalden bekle, inananları zaafı itham et; göğe el açan biçareleri ayıpla, kendini vehimden kurtulmuş insanın en mükemmel modeli olarak ileri sür, sonra günün birinde bir çocuğun anlaşılmasız hastalığı karşısında ne yapacağını şaşır, Afrikalı bacılara tütsü yaktırmaya, putperest düğünü yaptırmaya kalk. Dünyada hiçbir düşkünlük, bununla ölçülemez, hiçbir zaaf, bir insanı bu kadar küçültüp alçaltamazdı” (s.235).

Böylelikle kendisinde tek tutunduğu özelliği olan inançsızlığı da Sevim’in hastalığına çare olarak yapılan büyü bozma ayini ile sarsılır. Bu noktada kendisi ile yüzleşen Küçük Bey ne kadar küçük ve alçalmış hissettiğini belirtir. Ancak kendini böyle hissedip eleştirmesine rağmen başına gelen bu durumun sorumluluğunu yaşlanmış olmasına bağlar. Küçük Bey bu tavrıyla gençliğinde olduğu gibi bahanelere sığınarak sorumluluklarından kaçır.

Sevim zamanla iyileşir. Küçük bey ise kendini eleştirmesine rağmen yaşadığı durumu normalleştirerek sebebini yaşlanmasına bağlar. “Ortada artık şaşılacak bir şey

kalmıyor. Hatta benim en köklü ve kuvvetli zannettiğim bir kanaatimde sendelememi de tabii görmek lâzımdır. Herkes ihtiyarlar, her ihtiyarlayan sendeler ve düşer” (s.240).

Gökyüzü, romanının kahramanı Küçük bey, hayatına yön verecek amaçları birer birer terk eden, sürekli yenilediği ideallerine eylemsizlik nedeniyle hiç ulaşamayan biridir. Karakter yapısındaki uyumsuz tarafı; değişim aşamasındaki toplumun çelişkilerine yükleyerek görmezden gelir. Zaman zaman bu eksikliği kendi karakterine bağlasa da çoğunlukla toplumsal/zihinsel alanda yaşanan çatışmalar, onun yeni bir ‘kendini gerçekleştirme’ ideali bulmasını kolaylaştırır. Tam da bu noktada Küçük bey’in anti-kahraman özelliklerini yansıtmalarının yazara da bağlı olan temel nedeni ortaya çıkar. Küçük bey gibi bir kahramanın bu karakter özelliklerine sahip olması yazarın Osmanlı aydını eleştirisi yapması için uygundur. Maddi bakımdan herhangi bir zorluk yaşamaması Küçük bey’in bir anti-kahraman gibi toplumsal sorunlara yüzeysel bakışını mantıklı bir zemine oturtur.

3.3.4 Bir Yabancı İncir Ağacı: Yusuf

Sabahattin Ali’nin ilk romanı *Kuyucaklı Yusuf*¹⁴(1937) yazıldığı dönemden itibaren farklı açılardan değerlendirilen, çözümlenen bir romandır. Romanın arka kapağında ‘Türk edebiyatının belki de en romantik kahramanı’ olarak nitelenen Yusuf, anti-kahraman bağlamında da değerlendirilebilecek karakter özelliklerine sahiptir. Bunun en somut kanıtı Yusuf’un roman boyunca beklenen ideal kahraman davranışlarını gösterememesidir. Aksine kahramana uygun olmayan, hatta kimi zaman idealin dışında/karşısında davranışlarına tanık oluruz.

Romanın başında anne ve babasını bir eşkıya baskını ile kaybeden Yusuf, küçük bir çocuktan beklenemeyecek kadar olgun davranışlar sergiler. 9-10 yaşlarında olmasına karşın eşkıyalarla mücadele eder. Bu esnada bir parmağı kesilir. Ancak önemsemez. Durumu jandarmaya kendisi haber verir ve tekrar anne babasının başına döner. Olay yerine gelen kaymakam ve beraberindekiler, Yusuf’un bu haline hayret ederler. Bir yetişkinden dahi

¹⁴ Sabahattin Ali (2014). *Kuyucaklı Yusuf*. 61. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

beklenmeyecek derecede soğukkanlıdır. Soğukkanlılığı -romanın ilerleyen bölümlerinde de karşımıza çıkacağı için- Yusuf'un karakter özelliklerinden biridir.

Kaymakam Selahattin Bey kimsesi olmayan Yusuf'un hamiliğini üstlenir. Kimsesiz kalan Yusuf, yeni ailesine uyum sağlayamaz.

Yusuf, çoğunlukla hislerini belli etmek yerine bastıran bir karakter eğilimi gösterir. Çoğunlukla eyleme geçmeyi tercih etmez. Bazı eylem anlarındaki temel güdüsü ise Selahattin Bey'in kızı Muazzez'dir. Muazzez ile Yusuf arasında altı yaş fark vardır. Bu nedenle beraber büyürler. Hatta romanda Yusuf'un -annesi Şahinde'den daha çok- Muazzez'le ilgilendiği vurgulanır. Yusuf'la Muazzez'in yakınlıkları zaman geçtikçe artar. Onların yakınlıkları zaman anne ve babasına karşı cephe almalarına bile yol açar. Anlatıcıya göre ikisinin bu kadar yakınlaşmasının en önemli sebebi yalnız ve ilgisiz bırakılmalarıdır. Yusuf'un ailesini travmatik şekilde kaybetmesi, Muazzez'in ise annesi ile güçlü bağlar kuramaması, birbirlerine verdikleri değer ve bağlılığın artmasını sağlar. Birbirleri için sadece üvey kardeş değil adeta can yoldaşı olurlar. Yalnızlık ve ilgisizlik iki çocuğun birbirlerine bağlarını güçlendirir. Ancak bu bağa ve Selahattin Bey'e duyduğu vefa hissine rağmen Yusuf, kendini yalnız ve yabancı hisseder.

Kaymakam Selahattin Bey'in Edremit'e tayini ile Yusuf'un yabancılaşması daha da artar. Okula başlar ancak devam etmez. Yeni ortamına uyum sağlamak için çaba da sarf etmez. Yaşadıklarının etkisinden kurtulamadığı anlaşılan Yusuf, zaman zaman kendisinde hâlâ korku uyandıran anılarını gözünde canlandırır. Yusuf, başına gelenlerin etkisinden tam anlamıyla kurtulamadığı için yaşadıkları karşısında beklenen tepkileri verememektedir. Bazı arkadaşlıklar kurar fakat bu arkadaşlıkları yüzeyseldir. Kaybettikleri onun iç dünyasına yeni insanlar almasının önünde engeldir. Yaşı on altıya geldiğinde gittikçe daha az konuşan biri olmaya başlar. Kendine yakın hissettiği bir arkadaşı olmaz. Bunaldığı zamanlarda bir arkadaşla ya da bir insanla sohbet etmek yerine doğaya kaçmayı seçer. "Hakikaten, ne yaparsa yapsın, kimlerle arkadaş olursa olsun alışamıyordu bu şehirlilere vesselam... Kendisini mütemadiyen yabancı ve ayrı buluyordu" (s.26). Ancak bir bayram günü yaşanan olay Yusuf'un hayatının belirleyicisi olur. Muazzez'e atılan kötü bir bakış ve Yusuf'un verdiği tepki kutuplaşmanın Yusuf'un hayat karşısındaki duruşunun belirginleşmesine neden olur. Bu olaya kadar suya sabuna dokunmayan bir tablo çizen Yusuf, olaydan sonra bir düşman kazanır. Fabrikatör Hilmi Bey'in oğlu Şakir ile Yusuf arasında çatışma başlar. Şakir ve çevresindekiler türlü yollarla Muazzez'i elde etmek için uğraşırlar. Selahattin Bey

kumarda borçlandırılır. Şahinde'nin gözü zenginlik ile döndürülür. Yusuf'un başına ise başka belalar sardırılır. Ancak Yusuf'a dair planların tam anlamıyla tutturulduğu söylenemez. Kübra ve annesi her şeyi itiraf ederek Selahattin Bey'in zeytinliğinde çalışmaya başlarlar. Bu arada yavaş yavaş Muazzez'i Şakir'le evlendirme konusunda ikna olmaya başlayan Selahattin Bey, Yusuf'a fikrini sorar. Ancak Yusuf belki de hayatta en çok değer verdiği kişi olan Muazzez ile ilgili bu kararda oldukça umursamaz davranır. Çocukluğundan beri duygularını ifade etmek yerine bastırmayı seçen Yusuf, bu konuda da aynı şekilde davranır. "Kızın babası sensin, onu benden çok düşünmen lazım. Bana ne?"(s.58). Bu cümleden de anlaşılacağı üzere Muazzez'i ve Selahattin Bey'i sevmesine, on bir yıldır onlarla yaşamasına rağmen bu aileye karşı bir aidiyet duygusu kazanamamıştır. Çevresine duyduğu yabancılaşma katıldığı aile için de geçerlidir. Ancak babasının ısrarlı tutumu ile önce Kübra ile konuşmasını tavsiye eder. Kübra, Hilmi beylerin yanında çalışırken onun ve oğlunun tecavüzüne uğramıştır. Bunları ilk kez açıkça anlatan Kübra'yı dinledikten sonra Yusuf daha fazla orada duramaz ve arkadaşı Ali'nin dükkânına gider. Dükkâna girer girmez verdiği tepki Yusuf'un içindeki öfke duygusunu neredeyse bütün insanlara yönelttiğini gösterir. Ne olduğunu soran Ali'ye "Siz ne biçim insanlarsınız?" diyerek cevap verir. Olaylardan kişileri sorumlu tutmak yerine tüm şehri sorumlu tutar.

"Şimdi dudaklarında hep o lakayt ve her şeyi bilen tebessüm vardı. Bir türlü anlayamadığı, bir türlü içlerine karışmadığı ve bunu zaten asla istemediği bu insanlarla arasında çelik bir duvar gibi yükselttiği bu tebessüm, onun müracaat ettiği son çareydi. Kendini bu şehrin korkunç akıntısından, ancak, etrafında ördüğü bu soğuk duvarlarla kurtaracağını sanıyordu" (s.69).

Yusuf'un etrafına karşı hissettiği yabancılaşma duygusu genel ahlak kurallarını hiçe sayan insanların varlığı ile pekişir. Yusuf tepkilerini gülümseme ve susma şeklinde gösterir. Kübra'nın yaşadıklarını ve bunların yansımalarını öğrendikten sonra da susmayı tercih eder. Kendi düşünceleri ve dili ile insanların dili arasında büyük farklar olduğunu hisseder. Bu yabancılaşma ve yaşananlara karşı tavrı, Yusuf'un dış dünyaya akıl erdiremediğini kabul etmesine yol açar. İnsanların ahlak anlayışını, birbirleriyle olan ilişkilerini anlayamaz.

Yusuf, yaşadığı şehri ve insanlarını benimseyemez Aksine onlarla asla aynı dilden konuşamayacağını farkındadır. Bulunduğu çevreye karşı duyduğu yabancılaşma hissi ve bu hissin sonucu olarak karakterinin bir parçasına dönüşen uyumsuzluk, Yusuf'un romandaki belirgin özelliklerindendir. Nitekim yüzeysel de olsa tek arkadaşı olan Ali'nin yaklaşımı da onu haklı çıkarır niteliktedir. Ali, Selahattin Bey'in kumar borcunu ödemeyi teklif eder. Yusuf ise buna "Muazzez'i sen mi istiyorsun?" diyerek cevap verir. Ali cevap vermez ancak kıpkırmızı olur. Yusuf dünyada karşılığı olmayan bir iyilik görmediğini söyleyerek yani bazı

gelişmelerin farkında olduğunu hissettirerek Ali ile Muazzez'in evlenmesine razı olur. Yusuf burada bir başkahramandan beklenmeyen bir tepki verir. Yıllardır iyi kötü arkadaşlık ettiği Ali'nin bu fırsatı değerlendirerek kız kardeşi konumunda olan Muazzez'e talip olmasına kızmak yerine o da son derece faydacı bir tutum sergileyerek teklifi kabul eder. İdeal bir kahramandan beklenen bütün kötülöklere karşı sevdiği, değer verdiği insanlar için mücadele etmeyi tercih etmez. Yabancı hissettiği bu çevreye ve insanlara inancı yoktur ancak bu tutumuyla kendisine de inancının olmadığını görürüz. Zira parayı teslim alırken söyledikleri de onu ideal kahraman olmaktan uzaklaştırır: "Ne o yahu, Muazzez'i sana yapacağız işte... Başka çare var mı?"(s.74). Doğrudan çaresizliği kabullenmiştir. Parayı teslim aldıktan sonra yine doğaya kaçır. Roman boyunca onu bunaltan durumlarda doğaya kaçışına şahit oluruz. Yalnız hatta yapayalnız olduğunu düşünür. Düşüncelerinde kimseye rastlayamaz ve onu düşünen kimse de yoktur.

"Düşüncelerini hangi istikamete koşturursa koştursun, karşısına kimse çıkmıyordu. Şu anda bu koskoca dünya üzerinde kendisini düşünen bir tek kişi bile mevcut olmadığına o kadar emniyeti vardı ki, acı bir kabadayılıkla kendisi de hiç kimseyi düşünölmeye layık bulmuyor; fakat bundan, sebebini anlayamadığı bir üzüntü duyuyordu" (s.76).

Yusuf duygularını bastırmaya o kadar alışmıştır ki yalnız kaldığında dahi kendi ile yüzleştğine tanık olmayız. Ona kendini bu kadar yapayalnız hissettirenin Muazzez'in ellerinden kayıp gitmesi midir? Yoksa bağ kurduğu üvey kardeşinin bu şekilde evlenecek olması mıdır? Ya da sadece yalnızlığı mıdır? Yusuf'un tepkilerinden bunu net olarak anlamak mümkün olmaz. Eve döndüğünde Muazzez'den aldığı tepki ise Yusuf için hiç beklenmediktir. Muazzez, Ali ile evlenmek istemez. O, Yusuf'u istemektedir. Anne ve babasının trajik ölümünde dahi ağladığına tanık olmadığımız Yusuf ilk defa ağlar. Ancak Muazzez'in bu arzusu ve gözyaşları Yusuf'un harekete geçmesini sağlamaz. Hislerini anlatan cümleler kurmaz. Kendisini gözleri yarı kapalı halde bir rüyadaymış gibi hisseder. Bu rüyada hissetmesinin sebebi Yusuf'un da Muazzez'e âşık oluşu mudur? Yoksa kendisini seven bir insanın olduğunu öğrenmiş olması mıdır? Sorularına da bir cevap bulmak mümkün değildir.

Yusuf, Ali'ye vereceği cevabı önceden hazırlamasına rağmen onunla karşı karşıya kaldığında ağzından dökölenler farklı olur. Muazzez'in razı olmadığını söyleyecektir; ancak Ali'nin 'elinden geleni yap bana ısındır' demesi üzerine 'peki' der. Bu gelişmeden sonra ilk defa Yusuf'un iç dünyasında neler yaşadığına tanık olunur. Yusuf, Muazzez'in hislerini

belli ettiği geceyi ömrünün en güzel gecesi olarak görür. Ancak Ali'yle yaptığı anlaşma durumu bir çıkmaza sokmaktadır:

“Hayatta hiçbir şey ona kıymetli görünmemiş, peşinden koşmak, erişmek, sahip olmak arzusunu vermemişti. Etrafına daima bir yabancı gözüyle bakmış, hiçbir yere bağlanmak arzusu duymamış, bu yalnızlığının gururu içinde memnun olmaya çalışmıştı. Şimdi ilk defa bir şey istiyor, hem de korkunç bir şiddetle istiyordu. Fakat niçin bu istek bir imkânsızlıkla beraber gelmişti? Niçin hayatının bu en büyük arzusunu, şimdiye kadar belki yine içinde, fakat en gizli yerlerde saklı duran bu arzuyu, hapsedildiği yeri parçalayarak ortaya çıkar çıkmaz, öldürmeye mecbur kalıyordu?.. Niçin? Kimin için?” (s.82).

Bu itirafın başında kullanılan cümlelere baktığımızda modernist anti-kahramanın özellikleri olan eylemsizlik, yabancılaşma ve yalnızlığı arka arkaya görürüz. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrası anti-kahramanların özelliklerini ortaya koyan bu kavramlar, savaştan önce yazılan bir romanın kahramanının özellikleri olarak gözümüze çarpar. Yusuf eylemsizdir, çünkü eyleme geçmeye değer bir şey görmez. Etrafına daima yabancıdır, uyum sağlamaya uğraşmaz ve yalnızlığı tercih eder. Muazzez'e olan duygularını o belli edene kadar bastırmıştır. Ancak Muazzez'in eyleme geçişi ile kendi ile yüzleşmeye başlar. Anlarınız ki Muazzez ‘en gizli yerlere sakladığı hayatının en büyük arzusu’dur. Fakat mevcut özellikleri nedeni ile tüm bu yüzleşmesine karşın duygularını bastırmaya devam eder. Muazzez'den olabildiğince kaçır. Ali ile yüz yüze gelmez. Vaktini evden dışarıda, zeytinlikte ve doğada geçirir. Bu arada Şakir, bir düğün esnasında Ali'yi öldürür. Ancak Ali'nin ölümü Yusuf'un yaşadığı karmaşayı arttırır. Karmaşa içine düşmesinin sebebi kendisini bir ölünün ardından mirasa konmuş gibi hissetmesi ve bu mirasın onu küçük düşürmesidir. Bunun yanında kendisi hakkında düşünme sıklığı da artar. Bu düşünceler bir anlamda kendini tartma kimi zaman kendisiyle hesaplaşma olarak görülebilir. Yusuf bugüne kadar ne yapabildiğini kendine sorar. Ancak aldığı cevap onu ümitsizliğe sevk eder. Okulu bırakması, herhangi bir mesleğin erbabı olmaması onu ümitsizleştirir. Yusuf bu ümitsizlikten sıyrılmak için karakterindeki isyankâr tarafa sığınmaya çalışır. Ustaların çıraklara zulmettiğini anlatan hikâyeleri hatırlar. Yusuf'a göre onu bu işten alıkoyan bu hikâyelere inanarak ezilmek istememesidir. Ancak içinde bulunduğu durum (işsizliği, işe yaramayan biri oluşu) Yusuf'un kendisi hakkındaki gerçekleri kabul etmesini sağlar.

Yusuf'un sorgulamalarına Muazzez de dâhil olur ve bu şartlarda ona dair hayaller kurmasını yadırgar. Tıpkı duyduğu hikâyeler yüzünden işe girmekten kaçması gibi, Muazzez ile ilgili konularda da kaçmayı tercih eder. Buna hakkı olmadığını düşünür. İşe yarar bir çare

bulamaz. “Başka bir yol başka bir çare lazımdı. On seneden beri içlerinde yaşadığı halde bir türlü alışamadığı bu insanların arasında onun da sağlam bir yeri olmalıydı. Yalnız kendisine dayanan, yalnız kendisinin olan bir yeri...”(s.107) Bu durum Yusuf’ta bazı değişikliklere yol açar. Hissettiği yabancılaşıma duygusu hafiflemeye başlar. Hatta kısa süreliğine insanlara katılmayı da ister. Nitekim haftalar sonra Muazzez’in Yusuf’u yakalayarak söylediği sözler de Yusuf’un eyleme geçmesini zorunlu kılar. Yusuf, Muazzez’i Şakir’e kaptırabileceği düşüncesi ile plansızca hareket eder. Hilmi beylerin evinde misafir olan Muazzez’i alıp kaçar. Muazzez Yusuf’la gitmeyi tereddütsüz kabul eder. Haberi alan Selahattin Bey, kaçıkları yere giderek onları Edremit’e dönmeye ikna eder. Ufak bir eğlence ile düğünleri yapılır ve hayat eskisi gibi devam eder. Yusuf halen işsizdir. İyice hastalanan Selahattin Bey’in evin geçimini sağlaması zoruna gider. Kendini her işi yapabilecek güçte görmesine karşın bir iş tutamaz.

Hayatı boyunca kendinden hiç şüphe etmeyen Yusuf, gelecek endişesi taşımaz ve here işi başarabileceğine inanır. Onun asıl üzüntüsü şimdiyle (bugünle) ilişkilidir. Bu noktada Yusuf’un asıl çelişkisi de ortaya çıkar. Geçmişe dönük pişmanlık duygusu hissetmese de ‘an’lık duyguları onun zamanı şimdide görmesine yol açar ve karamsarlığa iter. ‘An’da kaybolan Yusuf kendisine neden hiçbir işe yaramadığını sorar. Sorusuna ikna olabileceği cevaplar veremez. Bütün bunlara rağmen umudunu kaybetmemek için kendisine uygun bir iş olduğunu ancak henüz bu işi bulamadığını düşünür. Yusuf’un bu özelliği onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır. Eyleme geçmek yerine düşüncelere dalmayı ve bulunduğu duruma sebepler hatta bahaneler bulmayı tercih eder. Ancak bu sebep ya da bahaneler de onun için ayrı bir huzursuzluk sebebi olur. Dolayısıyla Yusuf’un eylemsizliği, düşünceleri ve duyguları arasındaki çelişki onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır. Bu noktada Yusuf’un öldürme eylemini gerçekleştirmesi onu anti-kahraman olmaktan uzaklaştırmış gösterebilir. Ancak Yusuf’un öldürme eylemini yalnızca bir ideal uğruna gerçekleştirmez. Daha önemlisi öldürme eylemi Yusuf’u kahraman yapmaz. Bu durumda Yusuf’un birilerini öldürmesi, onu kötülük için mücadele eden bir kahraman yapmaz.

Romandaki gelişmelerden, Yusuf’un yaşadıklarından ve karakteristik özelliklerinden anlaşıldığı üzere Yusuf, anti-kahramanlarda gözlendi birçok özelliğe sahiptir. Hayatının en büyük arzusu olarak gördüğü Muazzez’e sahip olmasına rağmen içinde taşıdığı huzursuzluğa ve bunaltıya çare bulamaz. İşsiz olmasının verdiği sıkıntı hiçbir zaman kendisini bulamamış olmasından kaynaklıdır. Felsefi anlamda yaşadığı durumun farkında

olmasa da işsizliği ve işsiz oluşuna gösterdiği tepki onun varoluşunu ve hayattaki konumunu sorgulaması ile ilişkilidir. Eyleme geçmek için gösterdiği çaba eylemi değerli bulmadığından ötürü yetersizdir. Bekleyiş halindedir ancak ne beklediğini bilmez. Bu nedenle romanın devamında kendini akıntıya kaptırır.

Yusuf'un durumunu fark eden Selahattin Bey, ona kaymakamlıkta tahrirat kâtibi olarak iş ayarlar. Bu işin Yusuf'a göre olmadığına farkındadır ancak kendi dünya görüşü doğrultusunda bu işin Yusuf için gerekli olduğunu ona telkin eder. "Yusuf sesini çıkarmadı. Artık hiçbir şey ona yapılamayacak gibi görünmüyordu. Dünyanın en zor ve karışık işi bile bu bekleyişten daha kolay ve aydınlıktı"(s.148). Ertesi gün işe başlayan Yusuf'un hisleri kendinden beklenen şekildedir. Ailesine, çevresine, hayata yabancı olan Yusuf, elbette yeni başladığı bu işyerine de yabancısıdır.

Birinci Dünya Savaşı'nın başlaması ile seferberlik ilan edilir. Eli silah tutan herkes askere alınır. Selahattin Bey, Yusuf'un kopan parmağını bahane ederek askere alınmasına mani olur. Yusuf ise memleketin durumunu anlamaktan acizdir. Yaşanan seferberliğe kayıtsız kaldığı görülür. Parmağı ona yalnızca Kuyucak'ı hatırlatır. Askere alınmayışını dert edinmez. Yusuf'un bu özelliği de onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır. Toplumsal olaylara duyarsızlık anti-kahramanlarda gözlenen belirgin özelliklerden biridir. Vatanına, milletine sahip çıkan bir duruş sergilemez. Selahattin Bey, bir akşamüzeri kalp krizi geçirerek vefat eder. Güçlü bir aile yapısı olmasa da Selahattin Bey'in ölümü otoritenin yokluğu anlamına gelir. Selahattin Bey'in sağlığında Yusuf kısmen bu otoriteye ortak olsa bile Selahattin Bey öldükten sonra bocalar. Selahattin Bey öldüğünde verdiği tepki yüzünden insanlar ona yaklaşamaz. Kendini bir kâbusta zanneden Yusuf, kapının eşiğinden içeri giremez. Üzüntüsünü nasıl yaşayacağını kestiremediği için bulunduğu yerden ayrılamaz.

Cenaze işlemleri ile ilgilenmez. Muazzez ile karşılaşmaktan kaçır. Günlerce adeta 'bir rüya hali' devam eder. Ta ki Muazzez'in şu uyarısına dek: "Kendini topla Yusuf! Sen böyle yaparsan bizim halimiz ne olur?"(s.162). Ancak bu uyarıdan sonra bile Yusuf'ta ideal kahraman dürtülerinin ortaya çıktığı görülmez. Kendisini toparlayıp aileye sahip çıkma inancına sahip değildir. Aksine öncesinde mevcut olan her işi yapabilirim düşüncesinde bile yıpranma görülür. Yusuf bir taraftan Selahattin Bey'in ölümünden dolayı üzülmürken diğer yandan sorumluluklarının daha önemlisi sorumluluk derecesinin artmasıyla kaygılanır. Artık kendinden başka iki kişiye daha bakma zorunluluğu, bunalımının artmasına yol açar.

“Şimdi bu emniyetin birdenbire uçup gittiğini, önünde, ne olacağını bilmediği günlerin, bir uçurum gibi uzanıp esnediğini görüyor, teslimiyetle başını eğiyordu. Fakat kafasının bir köşesinde hâlâ bu baş eğmenin muvakkat olduğuna, bir gün “kendi istediği gibi” hareket etmek imkânlarının tekrar doğacağına dair bir ümit yaşıyordu. Babasının ölümünden birkaç gün sonra tekrar gidip gelmeye başladığı tozlu odanın kendisi için son ve daimi bir sığınak olduğuna inanmaktan onu alıkoyan, işte bu müphem ümitti” (s163).

Yusuf içinde az da olsa bir ümit taşır; ancak o zamana kadar başına gelenlere teslim olması gerektiğini düşünür. Sevmediği, ait olmadığı işe devam eder. Yeni gelen kaymakam işinde değişiklik yapar. Artık kâtiplik yapmayacak, süvari tahsildarı olacaktır. Yeni kaymakamdan hiç hoşlanmasa da bu değişikliğin amacını sorgulamaz. Hatta bu değişiklikten memnun olur. “Ne tarafından düşünülürse düşünülün tahsildarlık herhalde bu Allah’ın belası tahrirat kâtipliğine tercih edilirdi”(s173). Ancak Muazzez’in “İyi ama Yusuf, sen köylere gidip günlerce kalırsan, ben burada ne yaparım?” demesi üzerine Muazzez’in bu işi kabul ederken hiç aklına gelmediğini fark eder. İş bırakmayı düşünür ancak Muazzez karşı çıkar. Çünkü Yusuf’un başka seçeneği yoktur. At almak için fikir danıştığı kişi de uzun zamandır görmediği Hacı Rifat’ın İhsan’dır. İhsan yazarın tabiriyle Yusuf’un “bu şehirde yaşamaya başladığı”(s.29) bayram gününde Şakir ile beraber bayram yerine gelen, Şakir’in grubundan İhsan’dır. Atın parasını İhsan öder. Ufak bir sohbetten sonra ayrılırlar. Yusuf’un düşünceleri ise şöyledir:

“Fakat Yusuf, yanından uzaklaşan İhsan’la birlikte, yalnız beş, on sene evveline ait çocukluk hatıralarının değil, bu şehirle olan bütün bağlarının da sürüklenip gittiğini zannetti. İhsan’a karşı şu anda duyduğu yabancılık, ona, artık kendisini Edremit’e bağlayan bir şey bulunmadığını da hatırlattı. Bir müddet daha düşününce dünyada da hiçbir yere bağlı olmadığını hissetti ve içten içe bu kadar yabancı olduğu bu hayatta kendisini birçok kayıtların kuşatmasına, ondan, istediği gibi hareket imkânlarını almasına müthiş içerledi” (s.177).

Bu satırlarda Yusuf’un yabancılaşmasının gittikçe arttığına tanık oluruz. Bundan sonrası da bu yabancılaşma doğrultusunda ilerler. Tahsilat için köylerde konaklar ve eve daha az gelmeye başlar. Geldiğinde bulduğu manzara ise sefaletin başladığı yönündedir. Muazzez de evde değildir. Geldiğinde de nerede olduğunu sormaz. Şahinde’nin iğneli sözlerine ses çıkarmaz çünkü Selahattin Bey’in evinin düştüğü durum ortadadır.

“Yusuf olduğu yerde, mihlanmış gibi kaldı. Köylerde ekmek, peynir, yoğurt, yumurta gibi şeylerle karın doyurmaya alıştığı için, biraz evvel aşağıda yediği bulgur pilavı ona hiçbir şey düşündürmemişti. Fakat şimdi, Salâhattin Bey’in evinde olduğunu hatırlayınca, sade bulgur pilavının, yanında hiçbir şey olmadan, veya birkaç biber turşusu ile, bu evde eskiden pek yenmediğini acı acı hatırladı. Demek, o

korktuğu günler başlamıştı? Demek gülünç bir tahsildar maaşına kalan bu aile, sade bulgur pilavıyla karın doyuranlar arasına girecekti!” (s.179).

Yusuf, bu durum karşısında ‘ne yapmalı’ diye düşünür ancak yapabileceği bir şey yoktur. Bu düşünceler, yalnızca sıkıntısının daha da artmasına neden olur.

“Yusuf bütün vücudunun demir çemberlerle sarıldığını zannederek kımıldadı. Yüzü, pis bir şeyin üzerine tükürüyormuş gibi, tiksinen bir ifade almıştı. Bütün bu sıkıntıları kendine layık bulmuyordu. Sanki içinde ayrıca yaşayan bir başka Yusuf vardı ve o, bu ekmek parası için çırpınan, fakir köylülerden vergi almak için bağırıp çağırın zavallıya istihfafla bakıyor ve ondan iğreniyordu” (s.180).

Bu sıkıntılı düşünceler Yusuf’un kişiliğindeki parçalanmayı ortaya çıkarır. Olduğu Yusuf ile olmayı istediği Yusuf aynı değildir. “Gitgide artan ve gitgide maddileşen bir bulantıyı geçirmek için” Yusuf’un yapabildiği tek şey pencerelerden birini açarak nefes almaya çalışmaktır.

Yusuf başka bir çözüm bulamaz ve tahsildarlığa devam eder. Şahinde ise onun yokluğunu değerlendirmeye başlar. Hilmi Beylerle görüşür. Yusuf’a sadık olan Muazzez annesinin gezmelerine başlarda katılmaz. Ancak Şahinde onu nasıl ikna edebileceğini bilir. Böylece kızı ile aralarındaki mesafe de azalır. Tekrar birlikte misafirlğe gitmeye başlarlar.

“Bundan sonra her şey o kadar çabuk ve kolay oldu ki, Muazzez de farkına varmadı. İlk günlerde eski tanıdıklarına, mahalle komşularına kadar uzanan ziyaretler genişledi. Hilmi Beyler bile tekrar ve sık sık gidilen yerler arasına girdi ve onların sık sık vaki olan ziyaretleri memnuniyetle karşılandı” (s.185).

Dedikodular yayılmaya başlar ancak Yusuf hiçbir şeyin farkında değildir. Evdeki sefalet ortadan kalkar, Şahinde bile evdeyken ona ihtimam göstermeye başlar.

“Yorgunluktan bir şey düşünecek halde olmayan Yusuf, bu fevkalade muamelelerin sebebini aramadan uyuyor ve ertesi gün tekrar gidiyordu. Fakat giderken memnun ve güler yüzlüydü. Bıraktığı birkaç meci diye ile evin bu kadar sıkıntısız geçinmesine hayret etmiyor, daha doğrusu hiçbir şeyin farkına varmıyordu” (s.187)

Yusuf artık öylesine yabancılaşır ki evdeki, Muazzez’deki farklılıkların sebebini sorgulamaz. Söylenen yalanlara kanar. “Aman yarabbi her şeye ne kadar da çabuk inanıyordu?” Muazzez kocasına böyle hayret eder. Aslında Muazzez Yusuf’un olanları fark etmesini ve onu kurtarmasını beklemektedir. Ancak Yusuf Muazzez’deki değişimi fark ettiğinde de beklenen tepkiyi vermez.

“Ne oldun sen! Ne oldun sen!” diye bağırmak istedi. Sonra bunu yapamayacağını anladı. Karısının uyandığı zaman kendisine müthiş şeyler söyleyeceğinden korkuyordu. Son günlerin birçok hadiseleri gürültülü bir hızla kafasından geçti. Olduğu yere düşecekti. Gene yavaş adımlarla dışarı çıktı, merdiven başında çöküp oturdu... İki ay... Tam iki aydır karısına dikkatle bakmamıştı” (s.193).

Yusuf, karısındaki değişikliği fark ettiğinde karısı ile yüzleşmek yerine ondan kaçmayı seçer. Çünkü söyleyeceği şeyleri kaldıramayacağını düşünür. Onun yerine Şahinde ile konuşur. Tanıştığı günden beri sevmediği, güvenmediği Şahinde’nin sözlerine inanmak ister. Ancak yalan söylediğinin farkındadır. Şehirde kaldığı bir hafta içinde fazlasıyla bilgi edinir. Evdekiler Hilmi Beylerle bile görüşmektedir. “Nasıl olup da bu kadar sakın kaldığına kendisi de hayret ediyordu. Bugün öğrendiği şeylerin onda birinin onu çıldırtmaya kâfi gelmesi lazımdı. Halbuki Yusuf kendine, biraz güçlülük de olsa, hâkim oluyor ve kafasını çatlatırcasına, çareler düşünüyordu” (s.197). Bu düşünceler Yusuf’un bütün bir hayatını sorgulamasına ve dünyayı kendisinden uzak bir yer olarak değerlendirmesine yol açar:

“Kafasından hatıralar birbirini kovalayarak geçmekte idi. Bütün hayatında kendine göre bir iş bile yaptığını hatırlamıyor, bu ömrü başka birinin yaşadığını sanıyordu. Çocukluğu, delikanlılığı, etrafıyla olan münasebetleri hep yabancı bir dünya ile yapılan temaslara benziyordu. Şimdi o, kendisine bu kadar uzak bulduğu bu dünyada, ne kadar müthiş azaplar çekiyordu! Bunlara ne lüzum vardı? Neden böyle korkunç çemberler onu sımsıkı bağlıyor, neden ona yavaş yavaş, sindire sindire en öldürücü işkenceler yapıyordu? Ne için, kim için?

Bu manasız ve yabancı hayatta bir tek şeye hakikaten sarılmış, hakikaten inanır gibi olmuştu. Bu da karısı idi. Muazzez’in varlığı Yusuf için büyük, boşlukları dolduracak mahiyette bir şey değildi, fakat onun yokluğu müthişti. Onun bu kadar sebepsiz yere, bu kadar insafsızca Yusuf’un hayatından koparılması çıldırtacak kadar acı idi. Hayatında asıl aradığı şeyin Muazzez olmadığını biliyordu, fakat Muazzez olmadan bunu aramaya muktedir olamayacağını sanıyordu” (s.200).

Yusuf aslında varoluşundan bu yana içindeki boşluğun farkındadır. Hayat onun için manasız ve yabancıdır. Bu nedenle çocukluğundan beri yaşadığı olaylarda genellikle beklenen tepkileri vermez. Tepkileri donuktur. Kendini ait hissetmez. Muazzez ise onun anlam arayışında yaşama bağlandığı bir araçtır. Bu nedenle onun yokluğunu göze alamaz. Yaşananlar ile ilgili onunla konuşamaz. Hatta Muazzez’in konuşma isteğinde onu susturur. Anlatacaklarını duymak istemez; çünkü hazır değildir. Bu yüzden bütün yaşananlara, bildiklerine rağmen karısını arkasında bırakarak gider. Hayatın gerçekleri ile yüzleşmektense bu gerçeklerden kaçınma anti-kahramanlarda gözlenen bir özelliktir. Gittiği köyde yatağa düşer ve iyileşmesi zaman alır. Onu hasta eden kabullenmek zorunda olduğu gerçeklerdir. Roman boyunca çizilen Yusuf karakterine bakıldığında, Muazzez’i korumak

söz konusu olduğunda hiçbir hastalığın ona engel olamayacağı görülür. Anne, babasının cesetlerini bekleyen, parmağı kopunca önemsemeyen Yusuf'un soğuk algınlığında yatağa düşmesinin sebebi budur.

Gerçeklerle yüzleşmeye karar verip döndüğünde ise artık çok geçtir. Evdeki manzara tam da tahmin ettiği gibidir. Hilmi Bey, Kaymakam İzzet Bey, Şakir, Hacı Etem, Kadri Bey, Şahinde ve kendini bilmeyecek kadar sarhoş Muazzez'i görür. Artık olanlardan kaçması mümkün değildir. Fakat anlam arayışının aracı olan Muazzez ile bu şekilde devam edemeyeceğinin de farkındadır. O yüzden rast gele ateş açar.

“En ufak bir kımıldama olduğunu zannettiği köşeye ateş ediyordu. Silahında kurşun kalmadığını anlayınca bir an durdu. Karanlık odada en küçük bir hareket bile yoktu. Ya herkes ölmüş, yahut korkudan bir köşeye büzülmüştü. Pantolon cebinden aldığı fişekleri el yordamıyla tabancasına yerleştirdi. Odanın rastgele iki köşesine birer kurşun daha sıktı (s.209).

Ancak bunda sonra Muazzez aklına gelir ve ona seslenir. Muazzez yaşıyordur ve Yusuf onu alarak gider.

“Hiçbir şey düşünmüyor, sadece kaçmak, hayatının en korkunç devirlerini geçirdiği bu yerlerden mümkün olduğu kadar çabuk uzaklaşmak istiyordu. Nereye olursa olsun! Dağbaşlarına, kimsesiz ormanlara veya kalabalık şehirlere!.. Yalnız adamakıllı uzak ve kimsenin onun bulamayacağı bir yere!”(s.211).

Yusuf'un kaçıışı sürmektedir. Bu kaçış yalnızca suç işlemiş olmaktan ötürü değildir. Yusuf'un kaçtığı, ait hissetmediği kendisi ve geçmişidir. Muazzez, yaralı olduğunu söyler ancak Yusuf buna rağmen yarasını kontrol etmez ve yola devam eder. Atın daha fazla gidemeyeceğini anladığında durur. Aklına ilk gelen karısının yarasını kontrol etmek ve sarmaktır ancak bunu yaptığına tanık olmayız. Bunun yerine karısını gocuğuna sararak yanına yatırır. Hâlâ huzursuzdur. Yine geçmişle ilgili düşünceler aklına gelir. “Muazzez'in orada, yanı başında ve tamamen kendisine terk edilmiş olarak yatması ona istediği kadar saadet vermiyor, hatta içini korkuya benzer bir nevi ürpermelerle dolduruyordu”(s.212). Muazzez geçmişte bir gün Yusuf'a ondan korktuğunu söylemiştir. O zaman bunun sebebini sormayan Yusuf, şimdi bunun sebebini öğrenmek için Muazzez'i uyandırmak ister ancak hemen yapmaz. “Gidip onu kaldıracak ve soracaktı. Fakat önünde uzanan ve siyah tiftik gocuğun içinde hiç kımıldamayan bu vücuda dokunmaktan korktu. Bir daha yerine de oturmadi. Sabaha kadar hep orada, karısının etrafında dolaştı”(s.213). Sabah olduğunda ise artık çok geçtir. Muazzez vefat etmiştir. Yusuf açtığı mezara Muazzez'i koyarken sonunda

yarasını görür. “Yusuf gözlerini bu yaraya dikti ve belki yarım saat, hiç kımıldamadan baktı. Orada, o kanlı çukurda, şimdiye kadar geçen bütün hayatını görüyor gibiydi” (s.214). Ait hissetmediği hayatını Muazzez ile birlikte mezara gömer. Sonrasında atını sürdüğü yön ve Yusuf’u nelerin beklediği belirsizdir.

Kuyucaklı *Yusuf* romanı, genellikle Anadolu hayatını gerçekçi biçimde yansıtmaları bakımından değerlendirilir. Ancak üzerinde durulması gereken önemli noktalardan biri bu romanın bir karakter romanı olmasıdır. Roman, karakter romanı bağlamında değerlendirildiğinde Yusuf’un bir roman kahramanı olarak taşıdığı özelliklerin onu ideal kahraman yapmaya yetmediği aksine ideal olmayan özelliklerle ön plana çıkarıldığını söyleyebiliriz. Berna Moran romanı, J.J Rousseau’nun “soylu vahşi” kavramı üzerinden değerlendirir ve metnin temelinde doğal/yapay karşıtlığının olduğunu belirtir. Moran’a göre Sabahattin Ali Yusuf’u kurgularken ne tipik bir köylü karakteri ne de toplumsal koşulların ürünü bir karakteri kurgulamıştır. Yusuf kimselere benzemeyen, yoktan var edilen bir kahramandır. Bu nedenle Yusuf roman boyunca tam anlamıyla kendi kimliğini bulamayan, arayışta bir kahraman olarak görünür. Romanın sonunda ise bu arayış son bulmak yerine devam eder. Moran bunun nedenini Sabahattin Ali’nin Kuyucaklı Yusuf’u üç ciltlik bir roman olarak tasarlamasında görür ve muhtemelen Yusuf’un kişiliğinin diğer ciltlerde tamamlanacağını savunur (2016:34-41).

Moran’ın Yusuf ile ilgili yaptığı tespitler Yusuf’u anti-kahraman bağlamında incelememizde oldukça önemlidir. Ona göre Yusuf Türk romanı için yeni ve ilginç bir karakterdir. Bunun nedeni yalnızca Yusuf’un ilk köylü kahraman olması değil, içinde bulunduğu toplumsal yapının ürünü olan değer ve görüşlerle bilinçsiz de olsa yaşadığı çatışmadır. Bu yönleriyle Yusuf, 1950’lerden sonraki Türk romanının “düzenle uzlaşamayan kahraman”larının ilk örneği olur. Yani Kuyucaklı Yusuf “Türk romanında yeni bir sorunsal başlatmakla kalmaz, bu sorunsala bağlı olarak yeni bir roman kahramanı tipi de getirir” (Moran, 2016:44).

Yusuf, 1950’lerden sonra sıkça karşımıza çıkacak Moran’ın tabiriyle “düzenle uzlaşamayan”, içinde bulunduğu toplumun görüş ve değerlerini benimsemeyen ve bu nedenle içinde bulunduğu topluma giderek yabancılaşan bir kahraman portresi çizer. Yusuf’un yaşadığı yabancılaşmayı çocukluğunda yaşadığı travmatik olaylara bağlamak mümkündür. Bu duyguların ve eylemsizliğinin roman boyunca devam ettiği görülür. Yusuf’un içe kapanıklığı, kendini yeni ailesine ait hissetmemesi, Muazzez’e karşı

duygularını onunla evlenmeden önce de evlendikten sonra da dile getirememesi, Muazzez ve annesinin ahlaki çöküşüne müdahale edememesi gibi romanın kaderini tayin eden pek çok ayrıntı onun anti-kahraman özellikleri gösterdiğini ortaya koyar.

3.3.5 Başkasının Denecek Kadar Kendisinin Olmayan Bir Hayatın Sahibi: Adnan

Mithat Cemal Kuntay'ın tek romanı *Üç İstanbul* (1938)¹⁵, başkışı Adnan'ın hayatı üzerinden İstanbul'un üç farklı dönemine odaklanır. II. Abdülhamit, II. Meşrutiyet ve Mütareke yıllarının değişen panoraması hemen hemen hiç ideal olmayan karakterlerle yansıtılır. Solok, romanın *Kırmızı ve Siyah* romanına benzerliğinden ve Adnan'ın karakter özelliklerinden bahsederken Adnan'ın anti-kahraman bağlamında değerlendirilebileceğine dair ipuçlarını da verir:

“... romanın baş kişisi Adnan'ın yoksul bir genç olması, yükselme ve sınıf değiştirme tutkusuna kapılması, soylu ve zengin iki ailenin kızlarına özel ders vermesi, onlarla duygusal ilişki kurması, bunlardan bir tanesine derin vurgunluğunun ölüm ânına kadar sürüp gitmesi ve ölüm sırasında meydana çıkması, vb. bakımlarından, bu roman, Stendhal'in *Kırmızı ve Siyah* adlı romanıyla (tutkulu bir genç olan Julien Sorel'in kişiliği, Mme de Renal ve Mile de la Mole ile ilişkileri, v.b.) yakın bir benzerlik göstermektedir; nitekim, yazar, «En çok beğendiğiniz romancıları söyler misiniz?» sorusuna verdiği karşılıkta, «En başta Stendhal. Hayatımda *Kırmızı ve Siyah* ile *Chartreuse de Parme* kadar kuvvetli roman okumadım» (Solok, 1978:417).

Taner Timur ise Adnan'ı Meşrutiyet döneminde birden yükselen halk kökenli bir sürü gencin prototipi bir çelişkili kahraman olarak niteler (1991: 222).

II. Abdülhamit döneminde “Yıkılan Vatan” isimli bir roman yazma amacı olan Adnan, veremli annesi ile birlikte Aksaray'da küçük bir evde yaşar. 93 Harbi muhacirlerinden olmasına rağmen aslında muhacirlerin yaşadığı asıl sıkıntıları yaşamaz. “Kâğıttaki muhacirle sokaktaki muhacir arasındaki farkı bilmiyordu ve hiç görmediği şeyleri yazdığı için çok sevindi” (s.13). Romanını yazmaya çalışırken beliren tutumu Adnan'ın kişiliği hakkında ilk ipuçlarını da verir. İdealleri olan vatansever bir genç gibi görünmesine karşın roman boyunca ideallerinden uzak, çıkarıcı ve pasif bir kişilik sergiler. Hukuk

¹⁵ Mithat Cemal Kuntay (2014). *Üç İstanbul*. 17. Baskı. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

bölümünü bitirdikten sonra avukatlık yapmayı ve adliyeye girmeyi düşünmemektedir. Hukuk alanında çalışmak istememesi onun karakter özelliğini de göstermektedir: “Çünkü Adnan ‘hadise-adam’dı. İnsan yığınından ayrı duran çehre!”(s.19). Adnan, memurluğu ya da avukatlığı kendine yakıştıramaz. “Sonra Adnan’ın kaleminin ucundan damlamaya hazırlanmış bir isyan edebiyatı vardı. Bu kalemle avukat lâyihası mı yazacaktı?”(s.19). Kaleminin güçlü olduğu vurgulanan Adnan romanını tamamlayamayacaktır. Yazar, başkahraman Adnan’dan şöyle bahseder: “O çocukluğundan beri kibirliydi; fakat bir müddetten beri, fukaralığın kibriyle birleşen gençliğin kibri -gözlüğünün camıyla büyüyerek- gözlerinden taşıyordu. Ve zaten öteden beri kendi talihsizliğine garazdı ve bu garaz başkalarının yanında gurur oluyordu” (s.42). Adnan’ın kibirli olmasının temel nedeni geldiği yer ve yaşadığı şartların onda uyandırdığı kompleks duygusudur.

Verem hastası annesi ile yaşayan Adnan’ın annesi ile ilişkisi oldukça sınırlıdır. Bu ilişki romanda yüzeysel olarak verilir. Anne ve oğulun sıcak ve samimi bir iletişimi söz konusu değildir. Adnan zaman zaman annesinin hastalığına üzülse de çoğunlukla annesi yokmuş gibi yaşar. Yaşadıkları ev de, annesi de komplekslerinin artmasına yol açar. “Şimdi hasta olduğu için sokağa çıkamayan anasından memnundu: Evlerinin sefaleti evlerinde kalıyordu!”(s.238). Adnan’ın evine ve annesine bakışı daha romanın başlarında onu ideal kahraman olmaktan uzaklaştırır. Anlatıcının çizdiği kahraman portresinde Adnan, yoksulluğun ve çaresizliğin mağduru olduğu kadar bu mağduriyetten duygusal faydalar sağlamaya çalışan bir yapıdadır.

“Adnan gün oluyordu, anasının hastalığından usanıyordu. Hastaya duyduğu hüznün, parasızlığın ve kışın ıstırapıyla bazan şiirini kaybediyordu. Anasının ölmesini değil, fakat yok olmasını istediği dakikalar vardı; Belkıs’ın güzelliğindeki ihtişamın arttırdığı bu ıstırap içinde Adnan’ı bazan romanı, bazan Zehra oyalıyordu” (s.232).

Romanın başında kaleminin gücüyle kitleleri arkasından sürüklemeye ideali olan Adnan, bir süre sonra romanı bir oyalanma aracına dönüştürür. “Adnan, idbarın bile adileştirmede kadına hınç duyuyordu. Bu acının heyecanı ile şimdi romanını yazacaktı. Şu romandan o kadar istediği halde bir türlü kurtulamıyordu” (s.382). İdeallerini yitirerek giderek yozlaştığı için romanını tamamlayamaz.

Adnan’ın arkadaş çevresi oldukça geniştir. Bu çevrenin içinde gerçekten vatansever birkaç kişi dışında çoğunlukla döneminde dalkavuk olarak görülen tipler yer alır. Özellikle eleştirse de uzak durmadığı Hidayet’in konağı ve çevresi Adnan’ın idealizmini anlamada

önem taşır. İttihat ve Terakki'nin bir neferi olan Adnan, gündüz saraylı akşam saray düşmanı olan adamlardan uzak duramaz. Kuşkusuz bunda Hidayet ile arkadaş olmasının kazandırdığı ayrıcalıklar da etkilidir. Edebiyat ve tarih hocalığı işini ona Hidayet ayarlar. Ayrıca Hidayet'in Adnan'ın romanı ile ilgilenmesi de Adnan'ın Hidayet'in gerçek yüzünü görmesine engel olur.

“O, zaten bu salondaki adamlardan mustarıpti; hepsini içyüzleriyle görüyor ve onları anladığını da hepsine belli ediyordu. Gözlerindeki bu zekâ soğuktu. Bu adamlar Adnan'ın edebiyattaki mevkiine alaka gösterecekler, Adnan onları sevimli bulacaktı. Onu, bu konakta yalnız Hidayet anlıyordu: “Romanımı dinlediğim zaman değişiyorum Adnan!” Ve Adnan da Hidayet'in bu laflarını dinlediği vakit yeni kuvvetle yaşamaya başlıyor, kendini cehennem kadar kuvvetli buluyor, Hidayet'i büsbütün seviyor, bir ucuz kadını tiksinden öpmek için karanlığa muhtaç olan adam gibi Hidayet'in içyüzünü görmemek için her şeye gözlerini kapıyordu” (s.101).

Bu ifadelerden de anlaşılacağı üzere Adnan, çıkarları için gerçeklerden kaçınır ve doğruları çarpıtmaya eğilimli bir yapıya sahiptir. Kadınlarla olan münasebetlerinde sınır tanımaması bu karakter zaafını tamamlar. Romanın başında Uranya'nın randevu evinde çalışan Filareti ile birlikte olduğu görülür. Kanseri hastası olan arkadaşı Fransızca muallimi Kadri'nin eşiyle de birlikte olur. Zamanında kızı Melahat'ı Adnan ile evlendirmeyi düşünen Tapu Müdürü Seniha Efendi felç olunca, karısı Macide ile birlikte olmaya başlar. Meşrutiyetten sonra Belkıs ile evliken okul arkadaşı Moizin karısı Raşel ile beraber olur. Avukatlık bürosu açtığında Süheyla ile evli olduğu halde, boşanmak için başvuran Bihter ile büroda birlikte olmaktan çekinmez. Süheyla ile evlenme planları yaparken başkası ile evli olan öğrencisi Belkıs'a âşık olur.

“Şimdi Adnan yalnız Belkıs'ı düşünüyordu, birdenbire kendine hayret etti: Belkıs'a o kadar çıldırdığı halde koridorunda Meryem Ana kandili yanan evdeki kadına –Samatyalı Filareti'ye - bir müddetten beri yine nasıl gidiyordu?”(s.175) Anlatıcının Adnan'ı anlatırken zaman zaman kahramanı ahlaki açıdan yargıladığı da görülür: “Fakat Adnan en çok kendisindeki iki Adnan'a şaşıyordu. Erkânıharp Müşiri'nin kızı Belkıs'a kolları uzaktan çırpınan Adnan aynı kollarla Macide'yi nasıl kucaklıyordu? Bu iki tecennün, bu iki kadın, bu iki aşk kendinde nasıl birleşiyordu?” (s.297).

Yaşadığı çatışmalar Adnan'ın kişiliğini oluşturur. Anlatıcı da Adnan'ın bu çelişkilerini ortaya çıkaran ayrıntıların altını çizer:

“... Belkıs'a koşuyor, Süheyla'dan kaçıyor, anasının verem döşegine eğiliyor, roman yazacağım diye sanata tırmanıyor, Hidayet'i hem beğenmiyor, hem onun gibi olmak istiyor,

Şair Raif'i beğeniyor onun gibi olmak işine gelmiyor, çırpınıp duruyordu”(s.186). Anlatıcının kahramana karşı takındığı bu tutum, yazarın Adnan'ın kişiliği üzerinden toplumsal bir sorunsalı dile getirdiğine işaretler. Adnan'ın bu zaafı bir taraftan yazarın toplumsal meselelere eleştirel yaklaştığını gösterir diğer taraftan Adnan'ı anti-kahraman olmaya yakınlaştırır.

İstibdat döneminde bu çatışmaların mağduru olan Adnan, Meşrutiyet'in ilanı ile yükselişe geçer. Ancak bu yükselişi romanın başında savunduğu idealizmden uzaktır. “...Memleketin havasında her işi onun yazıhanesine atan bir rüzgâr vardı. Her büyük dava mutlaka Adnan'ın yazıhanesinden geçecekti; bu bir “tabiat-ı eşya” idi. Ve bu acayip “tabiat-ı eşya” Adnan'ı her saat zengin ediyordu” (s.375). Adnan'ı İttihat ve Terakki'nin merkezi kişilerinden biri haline getiren yeni siyasal ve toplumsal düzen, onu kendisinin de beklemediği bir güç sahibi yapar:

“ Adnan istediği yere beş dakikada giryordu, her istediği şey beş dakikada cebinde, midesinde, kollarındaydı... Fakat memleketin felaketleri ondan kaçıyor, uzakta duruyordu; İstanbul'un kapısında üst üste yığılan genç ölüleri, Çanakkale'de, balya balya şehitleri –sanki Çin'de vebadan ölenlerdi- uzaktan seçemiyordu” (s.408).

Yükseldiği konum ve değişen şartları Adnan'ın gerçekleştirmek için hiçbir çaba sarf etmediği idealizminin de tamamen bitmesine neden olur. Memleketin içinde olduğu şartlardan uzaktır. Onun için artık tek ideal, serveti ve Belkıs olur. “Çeksiz erkek, incisiz kadın, Suvaresiz konak, kumarda para kaybedemeyen insan... Bunlar ne falaketti” (s.410). Zengin ve güçlü Adnan için felaket artık sahip olduklarını kaybetmektir. “Adnan geçenlerde Sarıkamış felaketine ağladığı zaman misafirleri inanmadılar” (s.469). Sarıkamış felaketinden sonra konağına gelenlerin yanında ağlasa da kimseyi inandıramaz. Çünkü Adnan'ın idealizmi 10 Temmuz'da ölmüştür.

Yerleşik hale gelen aşağılık duygusu Adnan'ın Belkıs'a olan bakışında da kendisini gösterir. “Adnan'a göre Belkıs'ın mermer vücudunda tükürük, ter, kan yoktu” (s.325). Belkıs, Adnan'ın gözünde öylesine ulaşılmazdır ki onu bir insan olarak dahi göremez. Belkıs'ın güzelliğinin yanı sıra ailesi sayesinde elde ettiği statü de bunda etkili olur. “Ancak Belkıs'ın düştüğü yer bile, Adnan'ın çıktığı yerden yüksekti; Adnan zengin, çok zengin olmaya mecburdu: Her gün biraz daha zengin, biraz daha, birçok daha (s.373). Belkıs'a ve konumuna duyduğu tutku giderek artar. Meşrutiyet ile birlikte Belkıs düşmüş olsa da Adnan'ın asla parayla elde edemeyeceği elitist bir duruşa sahiptir. Bu farklılık Belkıs'ı

Adnan'ın gözünde ulaşılamaz biri yapar. Belkıs ile evlenmesine rağmen Belkıs gözünde ulaşılmazdır.

“Karısının yanında Adnan da kendisini beğenmiyordu. Belkıs'ın dudaklarından kelimesiz bir Fransızca toz halinde uçar, serpilirken Adnan'ın ağzından Wiesenthal'in lugal kitabı sarkıp açılıyordu. Belkıs dudaklarıyla, Adnan avurtlarıyla konuşuyordu. Yatakta tek bir insan oldukları, birbirlerinde kayboldukları anda bile aralarından Boğaziçi haritasının mavi çizgisi geçiyordu: Biri Asya'da biri Avrupa'da, iki kıyı idi” (s.392).

Aralarındaki sınıf farkı Adnan'ın aşamadığı bir durum olur. Sınıf farkına duyduğu öfke zenginleşme ihtirasına dönüşürken idealizminin tamamen kaybolmasına yol açar.

Adnan'ın Meşrutiyet ile beraber aniden kazandığı konum ve para, mütarekenin ilanı ile aynı hızla ortadan kalkar. Adnan, başladığı noktaya dönmüştür ve artık yalnızdır. Yeniden romanını yazmaya çalışır. Roman yazmaya dönüşü onun kendini yeniden mağdur olarak hissettiğinin de işaretidir. Yazarken düşündükleri Adnan'daki yozlaşmanın kanıtıdır: “Kalemimi ısırdı, düşündü: Adnan, İttihat ve Terakki'yi - yani kendini- nasıl hicvederdi? Hem de böyle bedava! Hem de Ankara'dan hâlâ çağrılmadığı halde!”(s.557). Tüm yaşananlara rağmen Ankara'dan davet bekler. Ancak bu davet gelmedikçe öfkelenir ve öfkesi memleketin hayrına olan durumlara dahi sevinmemesine yol açar: “Kendisinin payı olmayan zafere, Adnan, eshamını almadığı şirketin kapısındaki “Muamelecı” gibi somurttu. “Lozan” muahedesine de kızdı: Çünkü onu hâlâ Ankara'ya çağırıyorlardı” (s.570).

Adnan'ın menfaatperest tutumu, memleket meselelerini kendi hırslarının aletine dönüştürmesi onu anti-kahraman olmaya yakınlaştırır. Nihayet Arslan, Adnan'ın romanın başından itibaren sezdirilen ve kısa sürede ortaya çıkan bu özelliklerini ‘anti-kahramana dönüşme’ olarak yorumlar:

“Adnan'ın giderek bir anti-kahramana dönüşmesi ahlaki yozlaşmasına bağlıdır. Adnan, kibir ve aşağılık duygusu gibi iki uç duygunun esiri olmuş son derece bencil bir karakterdir. Yükselme, sınıf atlama hırısı ahlaki değerleri ayaklar altına almasına neden olur. Adnan'ı özellikle başlangıçta, vatansever özelemler içinde, yüksek değerler peşindeymiş gibi gösteren asılsız romantik duyguları vardır. Bu görünümün aldatıcı olduğunu dikkatli okur en baştan görebilir. Namus ve namussuzluk Hidayet ile Mehmet Raif'in şahsında simgelendiğinde Hidayet'in tarafını tercih etmesi; Süheyla'ya karşı çirkin davranışı; “fazilet(i) bir tesadüf, namus(u) insanı rahat ettiren manevi bir konfor” olarak görmesi; milletin parasının çar çur edildiği mermer yalıdan gelen teklife ilkesizce koşması vb. Adnan'ın değer dünyası hakkında okuru fikir sahibi eder” (Arslan, 2016:21).

Üç İstanbul romanı, yakın geçmişte sosyal ve siyasi açıdan hızlı bir değişim dönemini temsili karakterler üzerinden kurgular. Dönem romanı olarak değerlendirilebilecek *Üç İstanbul*'un kahramanı Adnan da değişime verilen aydın tepkilerini görünür kılan, tipeleştirilmese de yazarın eleştirel tavrını temsil eden bir kahramandır. Adnan'ın değişimlere tepki verirken takındığı 'ben merkezci' tutum onun anti-kahraman özelliklerini yansıttığının da önünü açar. Milli Mücadele'yi bile kendisine gösterilmeyen ilgisizlik yüzünden zaman zaman öfkeyle karşılayan Adnan, bütün hayatı boyunca ben merkezci tavrından ödün vermez. Adnan'ı anti-kahraman olmaya yakınlaştıran bir başka özelliği de onun pasifliğidir. Hidayet'in konağında aktif ve duyarlı bir genç gibi görünse de İttihat ve Terakki'li yıllarda onu güç sahibi yapan asıl neden onun yükselme hırısıdır. Adnan'ın kadınlara karşı tutumu da onun karakter zaaflarını görünür kılar.

Üç İstanbul romanında Adnan'ı anti-kahraman olmaya yakınlaştıran bir diğer unsur da içine girdiği sosyal çevrenin Adnan'ın zaaflarını ve ahlaki çöküntüyü besleyen yapısıdır. Romanda ideal bir kadın tipinin olmayışı da Adnan'ın karakterindeki zaafları besleyen bir başka roman dinamiğidir.

3.3.6 Derin Sözlerine Pek Yakışmayan Bir Adam: Ömer

Sabahattin Ali'nin ikinci romanı *İçimizdeki Şeytan*(1940)¹⁶'ın başkahramanı Ömer de anti-kahraman bağlamında değerlendirilebilecek bir karakterdir. Ömer'i anti-kahraman olmaya yaklaştıran en belirgin özelliği hayata çarpıcı ve çelişkili bakmasıdır. Bu bakış onun ideal kahraman özellikleri taşımadığının da göstergesidir.

Romanın başında Ömer'in hayata bakışına dair çarpıcı söylemleri ile karşılaşırız: "Hayat beni sıkıyor..." dedi. "Her şey beni sıkıyor. Mektep, profesörler, dersler, arkadaşlar... Hele kızlar... Hepsi beni sıkıyor... Hem de kusturacak kadar..."(s.14). Can sıkıntısı, hayattan bunalma ve kendini bir ideal doğrultusunda güdülemeye olan inançsızlık anti-kahramanların belirgin özelliklerindendir. Ömer'i romanın başında bu duygular içerisinde çelişkili bir ruh haliyle görmek mümkündür. Ömer'in memnuniyetsiz ve hayatı sorgulayan ifadeleri artarak devam eder.

¹⁶ Sabahattin Ali (2014). *İçimizdeki Şeytan*. 31. Baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

“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!.. Milyonlarca senelik dünyada en eski şey yirmi bin yaşında... Bu bile biraz palavralı bir rakam. Geçen gün bizim felsefe hocasıyla konuşuyordum. Lafi gayet ciddi tarafından açtım ve ‘hikmeti vücudumuz’u araştırmaya çalıştım. Dünyaya ne halt etmeye geldiğimiz sualine o da cevap veremedi. Yaratmak zevkinden, hayatın bizatihi bir hikmet olduğu hakikatinden dem vurdu, fakat çürük. Ne yaratacaksın? Yaratmak yoktan var etmektir. En akıllımızın kafası bile bizden evvelkilerin depo ettiği bir sürü bilgi ve tecrübenin ambarı olmaktan ileri geçemez. Yaratmak istediğimiz şey de bu mevcut malları şeklini değiştirerek piyasaya sürmekten ibaret. Bu gülünç iş bir insanı nasıl tatmin eder bilmiyorum. Bize ziyasını beş bin senede gönderen yıldızlar varken, en kabadayısı elli sene sonra kütüphanelerde çürüyecek ve nihayet beş yüz sene sonra adı unutulacak eserler yazarak ebedi olmaya çalışmak yahut üç bin sene sonra, kolsuz bacaksız, bir müzede teşhir edilsin diye, ömrünü çamur yağurmak ve mermere kalem savurmakla geçirmek bana pek akıllı işi gibi gelmiyor” (s.14).

Bu düşünceleri Ömer’in anti-kahraman olarak değerlendirilmesi noktasında önemlidir. Roman boyunca Ömer’in kafasındaki benzer düşüncelere tanık olmak mümkündür. Ömer’de ideal kahramanın kesin ve kararlı düşüncelerine rastlanmaz. Şiddetle savunduğu bir düşünce başka bir düşünceyle ya sarsılır ya da tamamen kaybolur. Roman boyunca tutarsız bir karakter yapısı çizen Ömer, bu durumu ‘içindeki şeytan’a bağlar.

Ömer 25 yaşlarındadır. Dârülfünûn’a devam ederken geçimini sağlamak için memurluk yapar. Parasızlık nedeniyle üniversiteyi bitiremediğini söylese de bitirememesinin asıl nedeni farklıdır. “Okutulanlara ve bilhassa okutanlara karşı içinde yenilmez bir itimatsızlık, sebepsiz bir lakaytlık vardı” (s.72). Bu lakaytlığı işine karşı da sergiler. Çoğunlukla işe geç kalır ya da hiç uğramaz. “Ben bugün daireye uğrasam kolaydı, fakat hiç niyetim yok” (s.15). Kafasındaki sorular ve sorgulamalar son derece ciddidir. Hayattan herhangi bir alacağı olmayan, hayata inanmayan bir birey portresi çizer. İnsanın yaratma kabiliyeti ona göre boştur. Yaratıcılığı ile ebedi olma düşüncesini ise gereksiz bulur. Onun için tek gerçek eylem ölümdür. Ancak üşengeçliği nedeniyle ölmeye çalışmaz.

Romanın başında hayatın lüzumsuzluğunu vurgulayan Ömer’i daha sonra benzer düşünceyi savunurken göremeyiz. Anlatıcı da Ömer’in bu tutarsızlığının fark edilmesini isteyen tepkiler verir: “Ömer biraz evvelki derin sözlerine pek yakışmayan pişkin bir tavırla...”(s.15). Anlatıcının romanın başında gösterdiği bu tutum roman boyunca Ömer’in neleri yapıp yapamayacağına dair tahminleri de kolaylaştırır. Derin sözlere yakışmayan bir

pişkinlik sergileyen Ömer'in tutumu, roman boyunca bu doğrultuda ilerler. Ömer, savunduğu fikirlerin adamı olmaz. Söylemi ve eylemi birbirinden farklıdır. Duygu ve düşünceleri aniden değişir.

Hayatın anlamsızlığı ve ölmenin zorunlu bir tercih olduğuna dair yaptığı vurgunun hemen ardından vapurda Macide'yi görmesi ile birdenbire duygu ve düşünceleri değişir. İlk görüşte âşık olur. Bu az önce savunduğu fikirleri unuttur:

“Şu anda ömrümün en ehemmiyetli dakikalarını yaşıyorum. Hislerim beni şimdiye kadar asla aldatmamıştır. Müthiş bir şey oldu veya olacak. Şurada gördüğüm genç kız, bana, daha dünyaya gelmeden, daha dünyanın, daha kâinatın teşekkül ettiği sıralardan tanıdığım birisi gibi geldi. Sana nasıl anlatabilirim. ‘İlk görüşte deli gibi âşık oldum, yanıyorum, tutuşuyorum!’ gibi laflar mı söyleyeyim? Fakat işin tuhaf yanı bunlardan başka da söyleyecek sözüm yok. Hatta burada seninle nasıl durup çene çaldığıma hayret ediyorum. Bundan sonra ömrümün bir dakikasının bile ondan uzakta geçmesi benim için ölüm demektir. Demin pek göklere çıkardığım ölüme şimdi müthiş bir şey gibi bakmama da hayret etme, ne diye mi hayret etmeyeceksin? Ne bileyim ben? Sana izahat verecek değilim ya... Ne lüzumu var! Yalnız ukalalık etmeden bana bir akıl öğret! Ne yapayım? Korkunç bir vaziyet karşısındayım. Onu bir kere gözden kaybedersem ölünceye kadar ömrüm yalnız aramakla geçer; ve herhalde bu müddet pek kısa olur. Of be! Saçmalıyorum. Fakat fevkalade doğru söylüyorum. Onu bir daha hiç görmemek ihtimali en feci ve maalesef en akla yakın olanı. Düşün ki şu anda çehresini hatırlayamıyorum bile, fakat hafızamdan daha derin bir yerde onun bir taşla hakkedilmiş kadar keskin bir tasvirinin, akılların almayacağı kadar eski zamanlardan beri mevcut olduğuna eminim. Şu kalabalığın içine gözlerim kapalı olarak karışsam bir kuvvet beni muhakkak hiç şaşırtmadan doğru ona götürecektir” (s.18).

Bu paragraflarda Ömer'in duygu ve fikirlerindeki ani geçişler göze çarpar. “Saçmalıyorum. Fakat fevkalade doğru söylüyorum” sözleri karakterindeki çelişkinin görünür olmasına yol açar.

Ömer'in Macide'ye birdenbire âşık olması ve gelişen ilişkileri de Ömer'in karakterine uygundur. Hayatın anlamsızlığında can sıkıntısı ile boğuşurken karşısına çıkan Macide'ye ilk görüşte âşık olur.

“İsmi neydi? Macide, evet, Macide!” dedi. “Pek de güzel bir isim değil. Herhalde babası bir memur çocuğunda duydu ve kızına bu adı verdi. Ne olursa olsun, ismine rağmen yarın onu görürsem kendisine deli gibi âşık olduğumu söylerim..”

Macide'yi hayalinde canlandırmaya çalıştı. Yüzünü bir türlü tamamıyla bulamıyordu. Yalnız tramvaya binmek için yanından ayrıldıkları zaman nasıl tatlı bir yürüyüşle ve bir kere bile arkasına bakmadan uzaklaştığını ve bir de siyah, kıvrıcık saçlarıyla ince omuzlarının arasında ancak iki parmak kadar görünen harikulade güzel boynunu hatırladı. Gözleri ne renkteydi? Göze çarpan bir teni ve

çenesi olduğu muhakkaktı, fakat ağzının ve dişlerinin şekli nasıldı? “Nasıl olursa olsun!.. Bir benzerini bütün hayatımda görmediğim bir mahluk. Yarın... Yarın...” (s.60).

Bu düşünceler Ömer’in aklından Emine teyzesindeyken Macide’nin babasının ölüm haberini aldığı günün gecesinde, Macide’nin yan odasında geçiyor. Macide’nin kaybı için üzgündür ancak onu asıl ilgilendiren bir an önce Macide’ye âşık olduğunu söylemektir. Gerçek hayattaki üzüntüler onun kendi heyecanını ifade etmesinin ya da kendi trajedisini yaratmanın önünde engel olmamalıdır. Macide’ye kendini anlatırken kendi ile ilgili düşünceleri de onun çelişkilerini gizlemeye dahi çalışmadığını gösterir:

“Ben ikide birde böyle oluyorum, bazen bütün insanları boyunlarına sarılıp öpecek kadar seviyorum, bazen de hiçbirinin yüzünü görmek istemiyorum. Bu nefret filan değil... İnsanlardan nefret etmeyi düşünmedim bile... Sadece bir yalnızlık ihtiyacı. Öyle günlerim oluyor ki, etrafımda küçük bir hareket, en hafif bir ses bile istemiyorum. Taşıp dökülecek kadar kendi kendimi doyurduğumu hissediyorum.(...) Fakat sonra birdenbire etrafımda bana yakın birini arıyorum. Bütün bu beynimde geçen şeyleri teker teker, uzun uzun anlatacak birini” (s.88).

Ömer dalgalanan ruh halinin farkındadır ve bunu paylaşacak birine ihtiyaç duymaktadır. Bu kişi Macide olur. Şartlar gereği birlikte yaşamaya başlarlar. Ömer artık evli biri olduğunu düşünür. Geçindirmesi gereken bir eşi ve evi olur. İşe daha sık gitmelidir. Daha çok çalışmalı kazancını arttırmalıdır. Ancak bunlar ilk günden itibaren yalnızca düşünce halinde kalır. İş arkadaşı Hafız ile iş çıkışı dertleşmeye hayır diyemez. Arkadaşının durumuna üzülür. Para sıkıntısı içindedir ama yine de ondan borç alır. Eve dönerken ilk günden geç kaldığına pişman olur.

Ömer’in düşünceleri ile eylemleri tutarlı değildir. Eleştirdiği, ait hissetmediği arkadaş çevresinden uzak duramaz. Başta en yakın arkadaşı Nihat olmak üzere, Profesör Hikmet, Şair Emin Kâmil, Muharrir Hüseyin Bey, Muharrir İsmet Bey gibi insanların hiçbiri ile yeterince arkadaş değildir ancak yine de beraber vakit geçirmekten kendini alamaz. Tabi bunda onlardan aldığı borç paraların etkisi de yadsınamaz. Evli hissetmenin verdiği sıkışmışlık duygusu da hareketlerini yönlendirir. Akşamları tertiplenen toplanmalar geçim sıkıntısının verdiği baskıyı azaltmanın çaresi gibi görünür. Katılmadığında ya da erken kalktığında yapılan şakaları saçma bulmasına rağmen önemser. “Ömer bu nevi sözlerin salakça olduğunu bilse bile, tahlil edemediği birtakım hislerin tesiriyle, onlara ehemmiyet veriyor, hatta çok kere hareketlerini bunlara göre tayin etmeye mecbur kalıyordu” (s.137). Zaman zaman bu önemseme öylesine artar ki Macide’ye kızgın olarak eve döner.

Macide'nin her şeyden habersiz, olgun tavırları karşısında ise hemen yaptığına pişman olur ve : “Bana kızma!.. Benim kusuruma bakma! Bana kocan gibi değil, çocuğun gibi bak!” (s.163) diye yalvarır. Sevmese de, eleştirse de bu arkadaş ortamından vazgeçemez. Macide'yi de beraberinde götürdüğü zamanlarda ise her şeyden çok sevdiği karısının bunaldığını, bu ortamdan hoşlanmadığını fark etmez. Bazen de eski okul arkadaşları ile muhabbete öylesine dalar ki Macide'nin varlığını unuttur. Macide'nin rahatsızlığını fark etse de onu rahatsız eden nedeni anlayamaz. Böyle anlarda Macide'nin aklından geçenler, Ömer'i anlamakta önemlidir:

“Aylardan beri tanıdığı, sevdiği, beğenmediği ve artık kendinden uzak, çok uzak bulduğu Ömer... Onu gayet iyi anlıyordu. Karısının yanında başka bir kızı kucağına yatıran, sonra birdenbire, beş on kuruş borcunu düşünerek, söz söylemekten utanan... Karısını yollarda unutan, fakat aynı kadını, canını verecek kadar çok seven... Şu anda ismini duyduğu zaman nefret ve tiksinden bayılacak hale geldiği bir adamla ertesi gün, sırf yüzü tutmadığı için kol kola gezen... Hislerini belli etmemek için, şakaya, ciddi olmayan hücumlara kaçarken hakiki hislerini unutuveren Ömer, çırlıçıplak önündeydi” (s.222).

Ömer'in roman boyunca ortaya koyduğu portre Macide'nin gözünden net biçimde gösterilir.

Ömer, Macide ile çok mutlu olduğunu, onu ne kadar çok sevdiğini sürekli kendisine hatırlatsa da beraber yaşamının sorumluluğu altında ezilmeye başlar. “Hâlbuki şimdi daha küçük meseleler içini müthiş surette sıkıyor, onu çaresizliğe ve yeise düşürüyordu” (s.131). Bu baskı Ömer'de öncesinde görünmeyen hırsların ortaya çıkmasına yol açar. Yanlış olduğunu bildiği davranışları bazen mantığa bürüyerek bazen hiç umursamadan kabullenmeye başlar. Para bulmaya takıntılı hale gelir. Bunun için hırsızlığı, adam soymayı hatta sokak ortasında bağırarak dilenmeyi düşünmeye başlar. Öncesinde ilgisini çekmeyen şeyleri bile çılgınca arzular hale gelir. “Gözleri her şeye, saray lokmasından hasır şapkalara, rakı şişelerinden gümüş tabaklara kadar her şeye dayanılmaz bir hasretle takılıyordu” (s.138). Böyle bir anında eve dönerken girdiği büyük bir mağazada kendisiyle cebelleştiği anların sonunda bir çorap çalar. Yaptığı hırsızlığın sorumlusu kendisine göre içindeki şeytandır.

“Fakat... Fakat benim ne kabahatim var? Ben hangi fena maksadın kurbanıyım sanki? Hiç... Bir kere parasızlığın büsbütün tesirsiz olduğunu nasıl söylerim?... Her şeyin başlangıcı o... Sonra içimdeki bu melun şeytan... Her şeyi imkânsızlığı nispetinde bana cazip gösteren, beni olmayacak şeylerin hasretiyle kavuran bu korkunç his... Ben ki bütün ömrümde hiçbir maddi arzu duymamayı kendime

gurur vesilesi yapmak isterdim... Bir kadın çorabı... Aman yarabbi... Bir çorap... Hayır... Böyle değil... Ben çorap falan istemedim... Orada garip, benim elimde olmayan bir şey oldu... Parmaklarımın teri... İnsanın avcunda kayboluverecek kadar ince bir şey... Peki, neden yerine bırakmadım? Muhakkak ki ruhumun benim gözümünden kaçacak kadar uzak köşelerinde bir şeytan saklı... Beni oyuncak gibi kullanıyor..."(s.144).

Ömer’de yaptıklarının sorumluluğunu üstlenme davranışını görülmez:

“(...)fakat şu muhakkak ki bugün olduğum gibi olmak da istemiyorum. 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 oyuncakız..."(s.47).

Herkesi oyuncağa dönüştüren şeytan, Ömer’in korkularının da kaynağıdır: “Evet, evet onun korkusu... İçimde bu ürkek dünyayı yaratan onun korkusu... Ben bu değilim... Ben başka bir şeyler olacağım... Yalnız bu korku olmasa... Hiçbir şeyi bana tam ve iyi yaptırmayacağına emin olduğum bu şeytandan korkmasam..."(s.51). Ona hep destek olan, iş yerinde tek sevdiği arkadaşı veznedar Hafız Hüsametdin’in açığını kullanarak, onu tehdit ederek ondan para alır. Bu tavrının da sorumlusu içindeki şeytandır. Sevdği arkadaşı Bedri ve Macide’yi evde yalnız bulunca onlara hakaret eder. Suç yine şeytandadır. “Ben bu içimdeki melun şeytanı bir müddet daha gezdirir ve sonra her şeye bir son veririm” (s.181). Kendinde beğenmediği tüm davranışlarının sorumlusu içindeki şeytandır. Duyguları, düşünceleri ve eylemlerindeki tutarsızlıkla yüzleşmek yerine sorumluluğu içindeki şeytana atarak kaçınma eğilimi gösterir.

Romanın başından itibaren Ömer’in kendisine ve hayata dair sorgulamalarına tanık olunur. Hayatın sıkıcılığı karşısında, ona anlam katacak umutların peşinden gider. Bu anlamı başta Macide’de bulur. Ancak Macide’ye sahip olmak, kendisini değiştirmesini ve sorumluluk almasını sağlamaz. Aksine birliktelikleri tutarsız davranışlarının çoğalmasına neden olur. Kendisine dair şu tespiti onun anti-kahramanlarda görülen eylemsizlik, pasiflik ve kaçınma özelliklerine sahip olduğunu göstermektedir:

“Hayat herhalde katakulli değildi. Ama neydi? Bu hayatın bir manası olmak icap ederdi. İnsan dünyaya sadece yemek, içmek, koynuna birini alıp yatmak için gelmiş olamazdı! Daha büyük ve insanca bir sebep lazımdı. Lakin tembelliğe alışmış olan kafası bunu bulamıyor, bulmak için uğraşmaya üşeniyor, yanlış ve bayağı olduğunu sezdiği şeyleri de kabul edemediği için selameti firarda buluyordu... Her şeyden, her derin düşünceden, her üzüntülü nefis muhasebesinden kaçmayı itiyat edinmişti. Düşünce adamı olmaktan çıkmış, muhayyile, daha doğrusu kuruntu adamı olmuştu.

Etrafında kendisini doğruluğuna inandıracak bir fikir cereyanı bulamadıkça, arkadaşlarının ve hatta hocalarının, büyük ve gösterişli sözler arkasında adamakıllı esnafça işler kovaladıklarını gördükçe kendi muhayyel âleminde yaşamayı tercih ediyor ve hakikatte sadece muhayyilede yaşamak mümkün olmadığından maddi hayatında tesadüflerin, ani heyecan ve ihtirasların oyuncağı olup kalıyordu. (s.188-189).

Hayata dair anlam arayışına giren Ömer, bu arayışın altını dolduracak iradeye sahip olmadığı için hayatın basit olduğu sonucuna varır. Bu yargısı aslında onun sorunların üstesinden gelemeyen karakter zaaflarıyla doğrudan ilişkilidir. Hayatın anlamına dair daha büyük, daha insanca bir sebep aramak ister ancak tembelliğe alışmıştır. Tembelliği, anlam arayışını sürdürmesine engel olur. Bunun yerine beğenmediği basitliği seçer. Etrafındaki insanlara inancı kalmaz. Çünkü ona göre hiçbirini savundukları düşünceleri hayatlarına uygulayamamaktadır. Ömer de eleştirdiği insanlar gibi düşünceleri ile eylemleri arasındaki uyumsuzluğun ortaya çıkardığı karakter zaaflarına sahiptir. Hayatının idaresini ele alarak ideallerine ulaşan roman kahramanının aksine kendisini akışa bırakan bir anti-kahraman görünümündedir.

3.3.7 Kof Bir Ceviz Tanesi: Raif Efendi

Sabahattin Ali'nin son romanı *Kürk Mantolu Madonna* (1943)¹⁷, Türk edebiyatında yazıldığı dönemde ve sonrasında en çok ilgi gören eserlerden biridir. Raif Efendi karakteri mevcut özellikleri ile ideal bir roman kahramanına benzemez. Akatlı, romanın ön sözünde Sabahattin Ali'nin Rus edebiyatından etkilendiğine vurgu yapar: “(...) atmosferi ve yarattığı etki ile, on dokuzuncu yüzyıl Rus anlatı edebiyatının –özellikle de Dostoyevski ve Gogol’ün- çağrışımlarını taşımaktadır” (s.6). Akatlı'nın belirttiği husus *Kürk Mantolu Madonna* romanının bilhassa karakterler bağlamında farklı kişilik özellikleri ile kurgulanmaya başlandığını düşündürür. Romandaki karakterlerin mevcut özellikleri, ideal kahraman özellikleri taşımadığı gibi Türk romanında karakter bağlamında bir değişimin öncülüğünü de üstlenir. Romanın başkışisi Raif Efendi, anti-kahraman bağlamında değerlendirilebilecek kişilik özelliklerine sahiptir ve daha romanın başında anlatıcı tarafından anti-kahraman

¹⁷ Sabahattin Ali (2016). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

özelliklerini taşıyan bir kişi olarak anlatılır. Raif Efendi, kimsenin dikkatini çekmeyecek kadar sinik, sıradan olmanın ötesinde farkına varılmayacak kadar pasif biridir:

“Ne zaman kendimle baş başa kalsam, Raif Efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman tebessüm etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor. Hâlbuki o hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biriydi. Hayatının bildiğimiz ve bilmediğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı. Böyle kimseleri gördüğümüz zaman çok kere kendi kendimize sorarız: “Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar? Hangi mantık, hangi hikmet bunların yeryüzünde dolaşıp nefes almalarını emrediyor?” Fakat bunu düşünürken yalnız o adamların dışlarına bakarız; onların da birer kafaları, bunun içinde, isteseler de istemeseler de işlemeye mahkûm birer dimağları bulunduğunu, bunun neticesi olarak kendilerine göre bir iç âlemleri olacağını hiç aklımıza getirmeyiz” (s.11).

Raif Efendi, anlatıcının dikkatini sıradanlığı ve görünmezliği ile çeker. İşsizliğin bunaltısında, bir arkadaşı tarafından onun için icat edilen bir işe başlayan anlatıcının oda arkadaşıdır. İşyeri sahibi için Raif Efendi sessiz sedasız, kimseye zararı dokunmayan allahlık bir adamdır (s.18). Diğer memurlar için ise “doğru dürüst lisan bildiği bile şüpheli olan bir hımbıl”dır. İşyerinde anlatıcı da dâhil kimseyle yakın ilişki kurmaz. Öğle yemeklerini yine işyerinde masasında yer. İş çıkışı ise anlatıcıdan gelen kahveye gitme teklifini evden bekleyeceklerini söyleyerek reddeder. Öyle ki başta sıradanlığı ile dikkatini çeken anlatıcının dahi zamanla ondan sıkıldığı görülür: “(...) karşımdaki masada canlı olduğundan şüphe ettirecek kadar hareketsiz oturan, tercüme yapan veya çekmecesinin gözündeki “Almanca romanını” okuyan bu adamın sahiden manasız ve sıkıcı bir mahlûk olduğuna kanaat getirmiştım” (s.21). Ancak küçük bir olay -Raif Efendinin çizdiği bir karikatür- anlatıcının dikkatini çeker. Son derece sıradan görünen bu adamın görüldüğünden farklı bir dünyası olduğunu düşünür. Hastalığında onu ziyaret eder böylece aile üyelerini tanıma fırsatı bulur. Böylelikle ikisi arasında sözlere dökülmeden başlayan bir arkadaşlık doğar. “Onun da benden memnun olduğunu hissediyordum. Her insana ve ilk tanıştığımız sıralarda bana karşı gösterdiği o ürkek ve çekingen hali kalmamıştı” (s.34). Hastalandığında anlatıcıdan kendisine iletmesini istediği defterle Raif Efendinin asıl hikâyesi belirmeye başlar:

“(...) küçükten beri hakikatten ziyade hayal dünyasında yaşayan sessiz bir çocuktum. Tabiatımda manasız denilecek kadar ileri giden bir çekingenlik vardı ki, çok kere etrafım tarafından yanlış anlaşılma, aptal yerine konmama sebep olur ve beni üzerdi. Hiçbir şey beni, hakkımdaki bir kanaati düzeltmek mecburiyeti kadar korkutmazdı” (s.48).

Bu çekingenliği ve korkaklığı insanlarla ilişki kuramamasına neden olur. “En büyük zevkim evin bahçesinde veya derenin kenarında yalnız başıma oturup hülyalara dalmaktır” (s.48). Çekingen, korkak, sessiz, içine kapanık ve yalnız olan çocuğun yetişkinliğinde de değişmeyen duygusal özelliklerine tanık oluruz.

Raif Efendi, çocukluğundan itibaren mevcut özellikleri nedeniyle insanlarla ilişki kuramaz ve kitaplara yönelir. Kitaplar sayesinde asla olamayacağı kahramanların yerine kendini koyar. Hiç gidemeyeceği yerlere gider. Bazen bu özdeşleşme öyle ileri gider ki kendine zarar verir. Onu kitaplarla münasebetinde en çok etkileyen unsur kitaplardaki insanlarla kendi hayatında karşılaşmamasıdır. “Zaten muhitimden uzak duruşumun, vahşiliğimin bir sebebi de kitaplarda tanıştığım ve benimsediğim insanları muhitimde bulamayışım değil miydi?”(s.51). Raif Efendi’nin ailesi ile kuvvetli bağları yoktur. Annesi, babası ve iki kız kardeşi vardır ancak onlara karşı güçlü duygular ve bağlılık hissetmemektedir. Öğrenciliği de pek parlak geçmez. On dokuz yaşında askere alınır ancak mütarekenin ilanı ile eve geri döner. Bu dönemde yaşlıları gibi kahramanlık hayali kurmasına rağmen akranlarının bazıları eşkıyalar, bazıları ise düşman tarafından öldürülünce babası onu bir an önce uzaklaştırmak ister. “Babam beni İstanbul’a göndermeye karar verdi. Nereye gideceğimi o da bilmiyor, “Bir mektep bul, oku!” diyordu. Daima biraz beceriksiz ve mahcup bir çocuk olduğum halde babamın bana böyle söylemesi, oğlunu ne kadar az tanıdığını göstermeye kâfiydi” (s.48). Bu cümleler, onun babasıyla birbirlerine ne kadar yabancı olduklarının göstergesidir. Bu yabancılığa daha sonra babasının ölüm haberini aldığı anda da rastlanır:

“Gerçi babamı gerçek bir muhabbetle sevmem için de ortada bir sebep yoktu; onunla aramızda daima bir yabancılık mevcut kalmıştı ve birisi bana: “Senin baban iyi bir adam mıydı?” diye sorsa, verecek cevap bulamazdım. Çünkü iyiliği ve fenalığı hakkında bir fikir sahibi olacak kadar onu tanıımıyordum” (s.141).

Aynı şekilde annesi ve kız kardeşlerine de yabancısıdır. “Enişterim benimle alay eder gibi, ablalarım tamamen yabancı, anam eskisinden daha zavallıydı” (s.142).

Bu yabancılığa rağmen babasının ısrarları ile Sanayii ve Nefise Mektebi’ne girer. Resim yapmayı kendini ifade etmenin anlamlı yolu olarak görür. Bu nedenle derslere devam etmez. Hocalar ile bağ kurmaz.

“Zaten hocalar da bende fazla bir şey bulmuyorlardı. Evde veya atölyede karaladığım şeyler arasında ancak en manasızlarını gösterebiliyor, bana dair herhangi bir şey ifade eden, içinde benden herhangi bir şey bulunan resimleri büyük bir titizlikle saklıyor ve ortaya çıkarmaktan utanıyordum” (s.50).

Çekingenliği ve korkaklığı çocukluğunda ki gibidir. “Mütareke seneleriydi, şehir benim tahammül edemeyeceğim kadar hayâsız ve karmakarışık olmuştu” (s.50). Bu nedenle eve dönmek ister ancak babası hala umudunu kesmemiştir. Almanya’ya giderek sabunculuk öğrenmesini ve döndüğünde kendi sabunhanelerinin başına geçmesini ister.

Hayallerindeki Avrupa’ya gitme fikri Raif Efendiyi heyecanlandırır. “Bir ecnebi dil öğreneceğimi, bu dilde kitaplar okuyacağımı ve asıl, şimdiye kadar sadece romanlarda rastladığım insanları işte bu “Avrupa”da bulacağımı tahmin ediyordum” (s.51). Ancak Avrupa tecrübesi umduğu gibi olmaz. Başta yeni bir yerde olmanın verdiği heyecanla hareket eder. Adım adım dolaşır. Başlarda onda hayretler uyandıran bu yer kısa sürede sıradan bir şehre dönüşür. Pansiyon arkadaşları ile ilişkisi de aynı seyirdedir. Dil öğrenmek için her fırsatı değerlendirirken, zamanla bu alandan da uzak kalmaya çalışır. Sabunculuğu öğrenme düşüncesi ise yalnızca babasından aldığı mektuplarda aklına gelir.

“Almanya’ya niçin geldiğimi unutmuş gibiydim. Sabunculuk meselesini babamdan mektup aldıkça hatırlıyor, henüz lisan öğrenmekle meşgul olduğumu, yakında bu neviden bir müesseseye müracaat edeceğimi yazarak hem onu, hem kendimi avutuyordum. Günlerim birbirine tıpkı tıpkısına benzeyerek geçiyordu” (s.52).

Raif Efendi hayallerinde yarattığı Avrupa’yı ve kitaplardaki insanları burada da bulamaz. Umut bağladığı bu şehrin bu kadar kolayca tükenmesi, kederlenmesine yol açar. “Kendi kendime: “İşte Avrupa! Ne var burada sanki?” diyor ve esas itibariyle dünyanın pek sıkıcı olduğuna hükmediyordum” (s.52). Bu sıkıcılıkta yapacak bir şey bulamaz. Babasına tamamen yalan söylememiş olmak için bir sabun firmasına başvurur ancak devam etmez. Yine kitaplara sığınmaya başlar. Yeni bir dil öğrenmiş olması yeni kitaplar okumasına vesile olur. Fakat artık bildiği kahramanlar yoktur.

“Bu sefer okuduklarım, çocukluğumun ve ilk gençliğimin tercüme veya telif kitapları gibi sadece kahramanlardan, fevkalade insanlardan ve görülmemiş maceralardan bahsetmiyorlardı. Hemen hemen hepsinde kendimden, etrafımdan, gördüklerim ve duyduklarımdan birer parça buluyordum.(...) Üzerimde en çok tesir yapanlar Rus muharrirleriydi. Turgenyef in koskocaman hikâyelerini bir defada sonuna kadar okuduğum oluyordu. Hele bunlardan bir tanesi günlerce sarsmıştı. Klara Miliç ismindeki bu hikâyenin kahramanı olan kız, oldukça saf bir talebeye âşık oluyor, fakat buna dair hiç kimseye bir şey söylemeden, böyle bir aptalı sevmenin hicabıyla, müthiş iptilasının kurbanı olup gidiyordu. Bu

kızı nedense kendime pek yakın bulmuştum, içinden geçenleri söyleyememek, en kuvvetli, en derin, en güzel taraflarını müthiş bir kıskançlık ve itimatsızlıkla saklamak cihetinden onu kendime benzetiyordum” (s.54).

Raif Efendinin roman kahramanlarında dikkatini çeken değişim kendi hayatının akışında da etkili olur. Kaderini kendine yakın bulduğu kahramanlara benzetir. Kendine sakladığı en kuvvetli, en derin ve en güzel tarafları bir tabloda bulur. Bir sergide gördüğü kürk mantolu bir kadın portresi onun için bir portre olmanın ötesindedir:

“Ben bu kadını yedi yaşımdan beri okuduğum kitaplardan, beş yaşımdan beri kurduğum hayal dünyalarından tanıyordum. Onda Halit Ziya’nın Nihal’inden, Vecihi Bey’in Mehçure’sinden, Şövalye Büridan’ın sevgilisinden ve tarih kitaplarında okuduğum Kleopatra’dan, hatta mevlit dinlerken tasavvur ettiğim, Muhammed’in annesi Âmine Hatun’dan birer parça vardı. O benim hayalimdeki bütün kadınların bir terkibi, bir imtizacıydı” (s.55).

Raif Efendi, hayalindeki tüm kadınların bir imgesi olan portrenin onda uyandırdığı anlama öylesine odaklanır ki, portrenin sahibini yanına gelip onunla konuşmasına rağmen fark etmez. Portredeki kadınla tanışma düşüncesi ise ona yalnızca korku verir. Yirmi dört yaşında olmasına rağmen kadınlarla ilişkisi de sadece hayallerinde olmuştur. Kürk mantolu Madonna’nın yaşayan bir birey olduğu gerçeği onun için korkunçtur.

“Öyle ya, ressam kendi resmini yapmış olduğuna göre, bu harikulade kadın aramızda dolaşmakta, siyah ve derin gözlerini toprağa veya karşısındakine çevirmekte, alt dudağı biraz büyükçe olan ağzını açarak konuşmakta, hulasa yaşamaktaydı. Onu herhangi bir yerde görmek mümkün olabilirdi... Bu ihtimali düşününce ilk duyduğum his, büyük bir korku oldu. Benim gibi hayatında hiç macerası olmayan bir erkeğin ilk defa böyle bir kadınla karşılaşması hakikaten korkunç olurdu” (s.58).

Raif Efendi, hayatının anlamı gibi gördüğü bu kadını arayıp bulmak yerine, onun gerçek olduğu düşüncesinden bile korkar. Onun kahraman olmayan doğası anlam atfettiği kadın söz konusu olduğunda dahi onu harekete geçirmeye yetmez. İlk hissettiği duygu korku olur. Çünkü kendine olan güvensizliği bu kadınla karşılaştığında ona kendini ifade edememesine neden olacaktır. “Uzun seneler kimseye haber vermeden âşık olduğum komşumuz Fahriye ile, hayalen, çok kere hayâsızlığa kadar varan münasebetlerim olduğu halde, kendisiyle sokakta karşılaştığım zaman yerlere yıkılacak kadar şiddetli çarpıntılara uğrar, yüzüm ateş gibi kesilerek kaçacak yer arardım” (s.58). Çocukluğunda yaşadığı duygular yetişkin olmasına rağmen farklılık göstermez. Portrenin sahibi Maria Puder’in gelip Raif Efendi ile sohbet etmek istemesine Raif Efendi uzaklaşarak tepki verir. Yapılan

yüzeysel ve sahte sohbet ondaki anlaşılamayacak olma duygusunu kuvvetlendirir. Bu nedenle artık bu portreyi seyretmeye gelmek istemez. Onun için yalnızca bir portre olmaktan çıkan tablo ve tabloda ayrı kalma çelişkisi iki haftalık anlamlı hayatının sonu olur.

“Pansiyona döner dönmez eski manasız günlerin başlayacağını, yemekte Almanya’nın kurtuluşu planlarını veya enflasyon yüzünden servetini kaybetmiş orta halli insanların şikâyetlerini dinleyeceğimi, odamda Turgenyev’in veya Theodor Storm’un hikâyelerine kapanacağımı düşündükçe, bu son iki hafta içinde hayatımın nasıl bir mana almaya başladığını ve bunu kaybetmenin ne olduğunu fark ettim. Bir imkân, mevcudiyetine ihtimal vermeye bile cesaret edemediğim bir imkân, boş ve manasız akıp giden ömrümün yanma kadar sokulmuş ve sonra, birdenbire, geldiği kadar ani ve sebepsiz, çekilip gitmişti. Bunu ancak şimdi anlıyordum. Kendimi bildim bileli, bütün günlerimi, haberim olmadan ve nefsimi itiraf etmeden, bir insanı aramakla geçirmiş ve bu yüzden bütün diğer insanlardan kaçmışım. O resim aradığım bu insanı bulmanın mümkün olduğuna, hatta ona pek yakın bulunduğuma, bir müddet olsun beni inandırmış, içimde, bir daha uyutulması kabil olmayan bir ümit uyandırmıştı. Onun için, bu sefer düştüğüm inkisar o nispette büyük oldu. Etrafımdan daha çok kaçtım, daha çok içime saklandım” (s.62).

Bu satırlarda Raif Efendiyi anti-kahraman yapan özellikleri görebiliriz. Kendini bildiğinden beri içindeki boşluğu dolduracak bir arayış içindedir. Süregelen hayata bazen katılmaya çalışsa bile anlamın yoksunluğu kendini bırakmasına engel olur. Bir resme atfettiği anlamdan uzak kalacak olma düşüncesi ise hayal kırıklığına yol açar. Yaşanılan hayal kırıklığının sonucu ise kaçış ve yalnızlıktır.

“Yirmi dört yaşına geldiğim halde hâlâ çocukluğumun saflığından kurtulamamıştım. Basit, hatta belki de hiç güzel olmayan bir resim bende ne müfrit intibalar bırakmış, ne geniş ümitler doğurmuştu. O soluk insan yüzüne kitaplar dolduracak kadar çok manalar vermiş, onda, hakikatte asla mevcut olmayan vasıflar bulmuştum” (s.69). “Bana ne oluyordu? Bir tablonun bu kadar tesiri altında kalmak...”(s.70).

Maria Puder ile tanışmasından itibaren kendi ruhuna denk bir ruhu bulmanın sevincine kapılır. Aralarında geçen şu konuşma ise onları birbirine yaklaştıran duyguyu anlatır:

“Berlin’de yalnızsınız değil mi?” dedi.

“Ne gibi?”

“Yani... Yalnız işte... Kimsesiz... Ruhun yalnız... Nasıl söyleyeyim... Öyle bir haliniz var ki...”

“Anlıyorum, anlıyorum... Tamamen yalnızım... Ama Berlin’de değil... Bütün dünyada yalnızım... Küçükten beri...”

“Ben de yalnızım... “ dedi. Bu sefer benim ellerimi kendi avuçlarının içine alarak: “Boğulacak kadar yalnızım...” diye devam etti, “hasta bir köpek kadar yalnız...” (s.77).

Raif Efendi, Maria Puder'in hayatına girmesiyle arayışlarına anlam kazandırır. “Çocukluğumdan beri belki ilk defa olarak, hayatımın sebepsizliğini ve boşluğunu düşünerek içim ezilmeden, “Bugün de geçti işte... Ve bütün günlerim hep böyle geçecek, sonra ne olacak sanki!” demeden uykuya daldım” (s.85). Maria Puder, Raif Efendinin varoluşundaki güvensizliğin de somut sebebi olur. Çocukluğundan beri içinde var olan boşluk Maria Puder ile birlikte dolar.

“Hayatım müddetince hep onu aramış, onu beklemiştim... “Artık Maria Puder, yaşamak için kendisine kayıtsız ve şartsız muhtaç olduğum bir insandı... Maria Puder bana bir ruhum bulunduğunu öğretmişti ve ben de onun, şimdiye kadar rastladığım insanlar arasında ilk defa olarak, bir ruhu bulunduğunu tespit ediyordum. Muhakkak ki bütün insanların birer ruhu vardı, ama birçoğu bunun farkında değildi ve gene farkında olmadan geldikleri yere gideceklerdi” (s.85-87).

Arkadaşlıkları süresince yaptıkları sohbetlerde her ikisi de insana olan ihtiyaçlarını vurgularlar. Ancak arkadaşlığın aşka dönmesiyle yaşanan sarsıntı Raif Efendi'deki boşluğun yeniden oluşmasına yol açar.

“Yalnız içimde müthiş bir boşluk hissi vardı. Hayatımın en dolu, en manalı zannettiğim bir devresi birdenbire boşalmış, bütün manasını kaybetmişti. En tatlı emellerinin tahakkukunu gördüğü bir rüyadan acı hakikate uyanan bir insan gibi içim çekiliyordu. Ona hakikaten dargın değildim; asla kızmıyordum. Sadece müteessirdim. “Bunun böyle olmaması lazımdı” diyordum. Demek ki beni bir türlü sevmiyordu. Hakkı vardı. Beni hayatımda hiç, hiç kimse sevmemişti” (s.122).

Oluşan boşluk, anlamın yitimi Raif Efendinin kendini lüzumsuz olarak görmesine yol açar: “İşte bu andan itibaren bende, hayatımın istikametine hâkim olan değişme başladı. Lüzumsuzluğuma, faydasızlığıma bu andan itibaren inandım” (s.124). Çocukluğunda yer eden kök inanç ara sıra hayata karışmaya teşebbüs etse bile aklından çıkmaz ve yaşadığı problemlerle yüzleşmesine, sorunları çözmesine engel olur. Bu nedenle aralarındaki ilişkinin belirleyicisi de Maria Puder'dir.

Babasının ölüm haberinin ulaşması ile Raif Efendi Havran'a dönmek zorunda kalır. Aslında gitmek istemez. Ailesi ile asla kuramadığı bağı Maria Puder ile kurması ama gelen haberle eve dönmek zorunda kalması şu sorgulamayı yapmasına yol açar: “Herhangi bir yerde doğmuş ve herhangi bir adamın oğlu bulunmuş olmak bu kadar mühim değildi. Asıl mühim olan, iki insanın birbirini bulması bu derece güç olan şu dünyada, bu nadir saadete

ermekti” (s.138). Ruh eşini bulmuş olmayı diğer her şeyden üstün tutar. Ancak yine de dönmesi gerektiğini düşünür.

“Mesela, beni Havran’a bağlayan şeyler neydi? Üç beş zeytinlik, birkaç sabunhane, kendilerini tanımayı asla merak etmediğim birkaç akraba... Halbuki buraya bütün hayatımla, bütün yaşayan taraflarımla merbuttum. Şu halde neden burada kalamıyordum? Gayet basit: Havran’da işler yüzüstü kalır, eniştelirim bana para göndermezler ve ben burada hiçbir şey yapmaya muktedir olmadan çırpınırdım” (s.138).

Onu Havran’a bağlayan hiçbir şey olmamasına rağmen, kendinde Berlin’de yaşayacak, geçinecek özgüveni de bulamadığı için dönmektedir. İki yıldır Berlin’de babasının gönderdiği para ile geçinen Raif Efendi hayatının anlamını, ruh eşini bulmuş olmasına rağmen kendi hayatının denetimini ele alacak iradeye sahip değildir. “Babam beni İstanbul’a göndermeye karar verdi. Nereye gideceğimi o da bilmiyor, “Bir mektep bul, oku!” diyordu. Daima biraz beceriksiz ve mahcup bir çocuk olduğum halde babamın bana böyle söylemesi, oğlunu ne kadar az tanıdığını göstermeye kâfiydi” (s.48). Babasının ergenlik zamanında okul bulmasını istediğinde mahcup ve beceriksizdir olarak beliren karakter özelliği devam etmektedir. Eniştelерinin ona para göndermemesi durumunda, kendinde bir iş bulacak gücü görmez. Bu nedenle Havran’a dönmelidir. Orada umursadığı kimse olmamasına rağmen Maria Puder’e beraber gitmeyi de teklif etmez. Ayrılırken geleceğe dair plan yapmak yerine lüzumsuz konulardan konuşurlar. Ancak Maria Puder’in “Nereye çağırırsan gelirim!” demesi üzerine mutlaka çağıracağını söylese de ilerleyen zamanlarda onu çağırarak gücü kendinde bulamaz.

Babasının ölümünden sonra mirası bölüşen eniştelерinden asıl hakkını talep edemez. Kendisine bırakılan çorak yerler ile ilgili yalnızca babasının ölümünden sonra daha da zavallı olan annesi ile konuşur.

“Babamın hastalığından, annemin zavallılığından ve ablalarımın korkaklığından istifade edilerek yokluğumda bir hayli dolaplar dönmüşe benziyordu. Fakat ben yorulmadan çalışmak suretiyle her şeyi düzelteceğimi ümit ediyor, Maria’dan gelen her mektuptan yeni cesaret ve şevk alıyordum” (s.144).

Mektuplar sayesinde kazandığı azim ve şevk mektupların kesilmesi ile sarsılmaya başlar. Son mektubun kendine iade olması ile tüm umutları yok olur. Maria Puder sayesinde ortaya çıkan yaşama sevinci artık yoktur.

“Bir müddet, kısa bir müddet, o kadın beni her zamanki âciz, miskin halimden kurtarmış, bana erkek, daha doğrusu insan olduğumu, benim de içimde, yaşamaya müstait taraflar bulunduğunu, dünyanın zannedildiği kadar manasız olmayabileceğini öğretmişti. Fakat ben, onunla aramdaki rabıtayı kaybeder etmez, onun tesirinden kurtulur kurtulmaz, tekrar eski halime dönmüştüm. Ona ne kadar muhtaç olduğumu şimdi anlıyordum. Ben hayatta yalnız başına yürüyebilecek bir insan değildim. Daima onun gibi bir desteğe muhtaçtım. Bunlardan mahrum olarak yaşamam mümkün olamazdı. Buna rağmen yaşadım... Ama işte netice meydanda... Eğer buna yaşamak demek caizse, yaşadım...”(s.146).

Raif Efendi, anlamın yitimi ile eylemsiz, uyumsuz, inançsız, her şeye yabancı bir anti-kahramana dönüşür. Değersizlik hissi hiçbir şeye bağlanamamasına yol açar. En yakın gördüğü insanın aniden kaybolması ile bilhassa kendine yakın olabilecek herkesten kaçır. Evlenir, çocukları olur ancak aile aidiyeti kazanamaz. “Evlendim... Daha o gün, karımın bana herkesten daha uzak olduğunu anladım. Çocuklarım oldu... Onları sevdim, fakat hayatta kaybetmiş olduğum şeyi bana asla veremeyeceklerini bile bile...”(s.148). Kendini ailesine ait hissetmemesi ailesinin de ona alaka göstermemesine neden olur. Kendisini evin geçimini sağlayan, ‘birtakım yabancıları besleyen (s.150) biri olarak görür.. Üzüntü ya da mutluluk gibi zıt duygular bile ona uzaktır. Kimseden beklentisi olmadığı gibi, kimseye verecek bir şeyi de yoktur. “Böylece herhalde seneler geçecek, beklediğim gün gelecek ve her şey sona erecekti(...). Sıkılıyordum, sadece sıkılıyordum. Başka bir şikâyetim yoktu” (s.150).

Günün birinde Raif Efendiye bu defteri yazdıran karşılaşma gerçekleşir. Hiç ummadığı bir anda karşılaştığı Bayan Döppke’den Maria Puder’in doğum yaptıktan birkaç hafta sonra öldüğünü öğrenir. Bayan Döppke’nin yanındaki kız ise Maria Puder ile ikisinin kızıdır. Bayan Döppke kızı da alarak Berlin’e doğru yola çıkar. Raif Efendi ise yalnızca arkalarından el sallır. Ummadığı anda öğrendiği gerçeklerle hemen yüzleşemez. Kimseye anlatmadığı hayatını bir deftere aktarır. Hayatı boyunca Maria Puder hariç kimseye konuşamamıştır. İcini dökmek istediği anda yalnızca bu defteri bulur. Maria Puder’dan ayrılalı on yıl olmuştur ve bu on yılı aslında yanlış anlaşılmalara heba ettiğini anlar.

“On seneden beri belki boşuna yere herkesten kaçmışım, insanlara inanmamakta haksızlık etmişim. Aramış olsaydım, belki senin gibi birini bulabilirdim. Her şeyi o zaman öğrenmiş olsaydım, belki zamanla alıştır, seni başkalarında bulmaya gayret ederdim. Ama bundan sonra her şey bitti” (s.159).

Bu farkındalığa rağmen kaçınma davranışı devam eder. Aslında bir kızı olduğu gerçeğini de öğrenir. Bayan Döppke’yi ve eşini tanır. Ancak kızını arayıp bulmak ve onunla yaşamak hiç aklından geçmez. Mektuplar kesildiğinde Maria’yı nasıl olsa bulamayacağı için

aramaya gitmediği gibi kızını da aramaz. Tek sığınağı adını bile bilmediği kızını daima hayal etmek olacaktır: “Kafamda ona bir hayat seyri icap edip yanında yürüyeceğim. Onun nasıl büyüdüğünü, nasıl mektebe gittiğini, nasıl güldüğünü ve nasıl düşündüğünü tasavvur ederek bundan sonraki senelerimin yalnızlığını doldurmaya çalışacağım” (s.160). Anlam bulamadığı için oluşan eylemsizliği, Pasif ve edilgen yapısı gerekli durumlarda dahi eyleme geçmesine mâni olur. Değiştirmeyi değil, kabullenmeyi seçer. Ancak bu kabullenme günden güne parçalanmasına ve yabancılaşmasına neden olur.

Defterin sonunda ise hep istediğini söylemesine rağmen yazmayı dahi lüzumsuz bulur. Ruhunda hissettiği ikilem ve bunaltı devam eder. Ona göre defteri de ruhunu da saklamalıdır. Hayatına anlam veren kadınla ilgili asıl gerçeği öğrenmesi yoğun bir pişmanlık duygusuna yol açar.

“Bunlar bana, on seneden beri bir an bile yaşamamış olduğumu; bütün hareketlerimin, düşüncelerimin, hislerimin benden uzak bir yabancıya aitmiş kadar benden uzak olduğunu gösteriyordu. Asıl “ben”, otuz beş seneye yaklaşan ömrümde, ancak üç dört ay kadar yaşamış, sonra, benimle alâkası olmayan manasız bir hüviyetin derinliklerine gömülüp kalmıştım” (s.158).

Raif Efendi hayatını başka birinin hayatı gibi yaşar. Kendini ancak bir başkası üzerinden var etmesi, edilgen karakterinin bir örneğidir. Çocukluğundan itibaren kendini yalnız hisseder. Anne ya da babası ile ilgili anılarında ailesine olan yabancılığı belirgindir. Hiçbir emel ya da duygu onun eyleme geçmesi için itici güç olmaz. Bütün bu özellikleri Raif Efendiyi anti-kahraman özelliklerine sahip bir roman kahramanı yapar.

3.3.8 Mağlup Bir Muzaffer: Fahim Bey

Abdülhak Şinasi Hisar’ın ilk romanı *Fahim Bey ve Biz* (1941)¹⁸ anlatıcının babasının arkadaşı olan Fahim Bey’in vefat ilanı ile başlar, Fahim Bey’in genel özellikleri ve onu tanıyanların, ona dair düşünceleri ile devam eder. Anlatıcı romanda Fahim Bey’e oranla çok daha fazla görünür.

Abdülhak Şinasi Hisar’ın ‘hatıralarından hikâyeleştirdiği’ *Fahim Bey ve Biz*’in bir karakter yaratmaktan ziyade ‘mevcut varsayılan’ bir karakterin portresini vermeye çalıştığı

¹⁸ Abdülhak Şinasi Hisar (1996). *Fahim Bey ve Biz*. Ankara: Bağlam Yayıncılık. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

söylenabilir. Bu bakımdan, kitap her ne kadar bir karakter üzerinden gelişse de onun karakter sentezleyici bir yapıda olduğunu söylemek zordur; çünkü romanın hemen ilk bölümlerinde Fahim Bey’in nasıl bir kişiliğe sahip olduğu ayrıntıları ile verilir ve sonraki bölümler bu ‘kabullerin’ üzerinden sunulur. Dolayısıyla eserde yapıp etmeleri ile adım adım şekillenen bir roman kişisinden ziyade anlatıcının nakilleri ile somutlaşan bir kişilikten söz edilebilir (Kurt, 2009:458-459).

Anlatıcının gözlemi ile babasının çok yakın arkadaşı olan Fahim Bey, “orta yapılı, orta yaşlı, teni kehrüba gibi sarımtırak, dudaklarının üstünü kaplayan muntazam kesilmiş, sert ve koyu siyah bıyıklarıyla, başı bir kuş kafasını andıran ve insana pek ciddi olmak hissini veren birisidir” (s.11). Babası Bursa eşrafından, çok iyi kalpli olması ile tanınan biridir. O kadar iyi kalplidir ki “kefil olmayı bir nevi vazife telakki” eder. Babasının bu iyiliği Fahim Bey’e de geçer. Kendinden ziyade başkaları için uğraşır. Mektepten çıkınca babasından hiçbir talebi olmaz. Fahri olarak Bab-ı Ali’ye gidip gelir ve babasının tatmin olacağı büyük bir konak kiralar. Ancak eşyası olmadığı için konağın çoğu odası boş kalır. Anlatıcının babasının tabiriyle onu tanıyanlar Fahim Bey’in ‘bir bekleyişten ibaret hayatına’ şaşırır. Düzgün bir iş bulamaz, birçok tanıdığı rağmen kimseden bir yardım beklemez. Haline üzülen arkadaşlarına: “Bir gün olur elbette benim de hatırımlı sorarlar. Bana da iktidarına layık bir mevki verirler. Benim de halim düzelir. Siz üzölmeyin!”(s.14) diye cevap verir. Roman boyunca Fahim Bey’in bu iyimser tavrı hiç değişmez. Babasına mevcut durumundan hiç bahsetmez. Aldığı cüzi maaşı babasına dolgun bir maaş olarak bildirir. Hastalanan babasının İstanbul’a geleceğini duyunca hemen borç alarak boş evini dayar döşer. Babasının vefatından kalan mirasla öncelikle borçlarını öder ancak tüm borcunu ödemesi yıllar alır.

Fahim Bey ve arkadaşları eğlenmek için Beyoğlu’nu tercih ederler, bu eğlenceler iki felsefe üzerine kurulur: ‘optimizm’ ve ‘pesimizm’. Eğlencenin başında etkin olan optimizmdir. Sonunda ise pesimizm hâkim olur. Fahim Bey yorgun, bezgin ve ‘nevmit’ olduğu anlarda, anlatıcıya göre bir filozof kadar doğru şeyler söyler. Böyle gecelerin birinde Fahim Bey Fransız bir aktrise âşık olur. Tiyatro kumpanyası memleketine dönerken, ona vermek için tüm parasını harcayarak büyük bir buket yaptırır. Buket, kadının kompartımanına sığmadığı için yemekli vagona konur. Fahim Bey’in iyimserliği gibi aşırılıkları da üst düzeydedir. Sefarethanenin üçüncü kâtibi olarak gittiği Londra’da kendine düzgün kıyafetler yaptırmak için dönemin en büyük terzilerinden ‘pool’a giderek bir sefaret kâtibine iyi giyimli olmak için ne lazımsa yapılmasını söyler. Öyle çok çeşit kıyafet yapılır

ki herhangi bir dolaba sığmaz ve borcunu ödemesi yıllar alır. Bu nedenle de yıllarca bu kıyafetleri giyer.

“Gençliğinde bile usluluğu ve ciddiliğiyle tanınan Fahim Bey’i birçok beyler ve paşalar kendilerine damat etmek iste[rler] ama O, zengin bir eve içgüveyi olarak girmeye razı olma[z], kimsesiz ve orta halli bir kadın” (s.26) olan Saffet Hanım’la evlenmeyi tercih eder. “Onlar karı-koca sadakatının kadın-erkek en mükemmel numune[si]” (s.28) olurlar. Her gün Türkçe İstanbul, Fransızca Paris gazetelerini okuyan Fahim Bey önemli gördüğü yerlerin altını çizer, itinayla saklar bazı haberleri de eşi ile paylaşır. Saffet Hanım bu haberleri pek önemsemez, ‘bir rüya görür gibi duyar’. “Fahim Bey’e göre insan, kendi talihinden memnun olmak için bu gazetelerde zikredilen vukuatı her gün okumalı[dır]” (s.33). Fahim Bey aslında gazeteleri hayatının iyi taraflarına şükretmek için okur. Anlatıcı, yalnızca babasının anlatımıyla tanıdığı Fahim Bey’i daha yakından gözlemlemeye ve başka tanıdıklarından öğrenmeye başlar. Çamlıca’daki enişte ve halasının Fahim Bey ve eşi Saffet Hanım’la ilgili düşünceleri, babasının düşünceleri ile paralellik taşımaz. Halaya göre Fahim Bey ‘delişmen bir adam’, Saffet hanımsa ‘çok saffetli bir kadın’dır. Herkesçe ‘deli’ olarak bilinen Çamlıca’daki enişteye göre ise Fahim Bey ‘delinin biri’ ve kâfirdir. Ancak eniştenin görüşlerinin eski bir husumete dayandığı anlatıcı tarafından ifade edilir. Hâlbuki Fahim Bey, birçoklarına göre son derece kültürlü ve bilgili bir adam olarak görülür. Edebiyatçılar, lisancılar, oyuncular, musikişinaslar, iştikakçılar ve tarihişinaslara göre Fahim Bey adeta bir ‘filosofos’ olarak kabul edilir. Yine bir gün anlatıcının annesinin arkadaşı Huriye Hanım’dan Fahim Bey ile ilgili söylenenleri işitir. Buna göre Fahim Bey pısırsık, beceriksiz adamın tekidir. Karısının neyi var neyi yoksa bitirmiştir. Ayrıca orada burada genç kızlarla gezen, saman altından su yürüten bir adamdır.

Fahim Bey’in en büyük arzularından biri ‘teşebbüsü şahsi’ âlemine girmektir. Bunun için zamanında Londra’da tanıştığı nüfuz sahibi bir zata iş teklifinde bulunmaya gider. Yolculuğu zor geçince randevusuna bir gün önceden varmak yerine yalnızca bir saat önce varır. Hyde Park Oteli’nde oda bulamayınca ‘aklını kaçırarak gibi olur’. Israrlı olunca bir banyo odasında hazırlanmasına izin verilir ve randevusuna tam vaktinde yetişir. Ancak projesi çok önceden görüşüldüğünden orada olmasına gerek kalmadığı haberini alır. Olumsuz gelen sonuca, boş yere yapılmış yolculuğa rağmen Fahim Bey ümidini hiç yitirmez ve kendini takdir eder. Sonrasında anlatıcının bağlantı kurduğu bir projeye daha atılır ancak sonuç yine hüsrandır. Sermayedar onun hakkında “...kendisi nazik bir adam ama bir iş adamı değil ki, hayalperestin biri!”(s.49) diye düşünür. İşine bir sermayedar bulamayan

Fahim Bey tütün reji idaresinde tercüme bürosunda çalışmaya başlar. Anlatıcı ile bir gün burada karşılaşırlar. Anlatıcının arkadaşına göre Fahim Bey ‘nazik ve herkesin hayrını isteyen bir adam’, odacıya göre ise resmen bir ‘evliya’ gibidir. Ayrıca hademenin çocuklarının tahsiline de yardımcı olmaktadır.

Fahim Bey bir süre sonra kendisine bir idarehane tutar. İşine bir sermayedar bulmak için anlatıcı ile görüşmek ister. Anlatıcı idarehaneye gider ancak kapı açılmaz. Kapıcı buraya hiç gelen gidenin olmadığını söyler ve Fahim Bey’in kesin uyuduğunu tahmin ettiğini söyler. Kapıyı daha iyi çalmasını ister. Sonunda kapı açılır, Fahim Bey işe dair planlarını anlatır. Odada son derece itina ile tanzim edilmiş dosyalar, senelik raporlar, bilançolar ve defterler mevcuttur. Görünüşte kapıcının söylediğinin aksine yoğun bir çalışma temposu vardır. Ancak Fahim Bey bazı konularda anlatıcının soru sormasına izin vermez. Bazı sorulara da cevap vermeyince mühim bir grubun yardımını beklediğinden bahseder. “Bir gün olur, bu işi hep birlikte yoluna koyarız, inşallah! Görürsünüz! Gönül isterdi ki herkes akıllı ve rabıtalı olsun, fakat bu kabil olamıyor! Hayatımda bu iş yüzünden benimle birçok eğlendiler ama, zarar yok, hani Fransızca , ‘Sonuncu gülen iyi güler!’ gibi bir darbimesel vardır. Bu ne doğrudur!”(s.52)der. Anlatıcı ise ona tıpkı babasının Fahim Bey’e dediği gibi ‘ilahi Fahim Bey’ demek ister ancak bir yönüyle de ona inanmayı tercih eder.

Fahim Bey, bir gece bir rüya görür ve gördüğü bu rüyayı eşine, “Hanım! Gözlerimiz aydın! Yakında mukadderatımız büsbütün değişecek! Bak, görürsün, inşallah!”(s.62) diye müjde ile anlatır. Saffet Hanım da bu rüyayı çeşitli alametlerle süsleyerek başkalarına anlatır. Bazı alacaklı ve akrabaların da inanmasıyla rüya dilden dile dolaşır. Anlatıcı için bile Fahim Bey artık ‘bu rüyayı görmüş olan adam’ olur. Çamlıca’daki enişte Hacı Vâmık Bey’e göre ise rüya Fahim Bey’in öleceğine işarettir ancak enişte ondan önce ölür.

Anlatıcının Fahim Bey’e olan hisleri sürekli değişir. Bazen muhabbetli hisler duyarken, bazen meraklı bir alaka duymaya başlar. Bazen de ona karşı bezgin bir kayıtsızlık hisseder. Kimi zaman Fahim Bey’i ‘bir ders alır gibi dinlerken’, kimi zaman onu memnun etmeyen şeyler söylediğinden yakını. Fahim Bey ise aynı iyimserliği ile hayata sarılmaya devam eder. Değişen Fahim Bey değildir. Anlatıcı değişmekte ve bu nedenle zaman zaman Fahim Bey’e olan hisleri de değişmektedir.

“Fahim Bey’e rastgelsem o her zamanki halim ve selim haliyle, benim halsizliğimden habersiz, yine eskisi gibi tebessümle bakardı. Bense, şehrin içlerini dışlarını gördüğüm bu anda, Fahim Bey’i de, ne yapayım, biraz ahmak ve bunak bulmaktan kendimi alamadığım olurdu” (s.81) .

Fahim Bey, Galata'daki idarehanesinin kirasını ödeyemeyince, 'küçük adamlar' diye nitelediği insanlara karşı küçük düşmemek için uzak bir akrabası aracılığıyla borcunu göndererek, kalan eşyalarını aldırır. Bu esnada Fahim Bey'in dosyalarına bakan uzak akraba gözlerine inanamaz. Çünkü dosyalarda tutulan kayıtlar bir iş kurmak için altın değerinde bilgilerdir. Tek gereken ise bu işe yatırım yapacak bir sermayedardır. Ancak işine yarayacak daha fazla bilgi bulmak için bu dosyaları karıştırdıkça tuhaf şeylerle karşılaşır. Fahim Bey, birçok kez kendi kendine mektup yazmış ve cevaplamıştır. Hayalinde kurduğu işyerini gerçekmişçesine faaliyete geçirmiş ve tanıdıklarını işe almıştır. Bunları gören uzak akraba "Demek ki bizim haberimiz yok ama zavallının aklından zoru varmış!"(s.91) diye düşünerek gördüklerini Saffet Hanım'a anlatır. Saffet Hanım da korku ve perişanlıkla, eşinin bazı huylarını deliliğine yorarak komşularına anlatır. Zamanla Fahim Bey'in cinnet getirmekte olduğu rivayetleri yayılır. Fahim Bey ise eşinin konuşmalarından habersiz, bu dedikoduları kimin uydurduğunu merak eder. Ancak yine de fazla umursamaz. Oldukça yaşlanmış olmasına rağmen yaşlılığının ve vücudunda oluşan değişikliklerin farkında değildir. Bazı tanıdıklarını unutmasına karşın sıhhatinin yerinde olduğunu iddia eder. Oysa sıkıntıları saymakla bitmez. Her uzvu ayrı sorunludur. Ona göre tüm bunlara sebep rutubetli havadır. Fahim Bey bu konuda da gerçekçi değildir. Yine mütercim olarak resmi bir dairede çalışmaya başlar. Bir gün çalışanlardan birinin yanındakine: "Gençler için çiçeği burnunda diyoruz. İhtiyarlar için de sümüğü burnunda diyebiliriz!" (s.111) dediğini duyar. Kendisinden mi bahsediliyor diye düşünürken hastalığı çağdırmamak adına hiçbir şey duymamış gibi davranmayı seçer. Alınsa da yaşlılığına yapılan tüm imaları görmezden gelir. Artık sermayedar bulma söylemleri de değişir, 'bu işle meşgul olmaya hükümet beni tavzif edecek' gibi yeni sözler söylemeye başlar. Anlatıcı artık Fahim Bey'in bitmez tükenmez ümitlerinden, 'halden ziyade istikbalde yaşayan bir adam' olmasından sıkılmaya ve ondan kaçmaya başlar. Fahim Bey ise her zaman ki iyimserliği ile ebediyete intikal eder.

Roman boyunca Fahim Bey hiçbir koşulda iyimserliğini yitirmez. Girişimleri iyi sonuçlanmayınca hayali ile yaşamaya ve gerçekmiş gibi yapmaya başlar. Yaptıklarının kimseye etkisi de zararı da olmaz. Borcuna sadıktır. Onu gören, bilen, tanıyan herkesin onun hakkında farklı düşünmelerinin sebebi kendi değer yargıları ve yaşanmışlıklarıdır. Anlatıcı da anlatının sonunda kendinden de örnek vererek bunu vurgular.

Fahim Bey, daha önce incelenen eylemsiz roman kahramanlarından farklıdır. Fahim Bey amaçlarını planlayan, insanları ikna edebilen dolayısıyla düşünceleri ile eylemleri arasında belli ölçüde uyumlu bir portre çizen kahramandır. Fahim Bey'i anti-kahraman

olmaya yakınlaştıran yönü kendi hayal dünyasında kurguladığı yaşamı eyleme dökme çabalarıdır. İdeal kahraman özelliklerini taşıyıp taşımadığı anlatıcı da dâhil romandaki diğer kişiler tarafından anlaşılamayan Fahim Bey’in kendi değerleriyle ve hayalleriyle ördüğü bir kurguyla gerçek hayat arasında zaman zaman denge kurabildiği görülür. Bu yüzden herkes onu kendince tanır. O ise tüm yargılardan bağımsız hayalleri ile yaşamaya devam eder Ancak her şeye rağmen ideal bir kahramanın özelliklerini gerçekten taşımadığı söylenebilir.

3.3.9 Sınırlı Bir Dörtgen İçinde Yaşayan İnsan: Öğretmen

Kemal Bilbaşar, Türk edebiyatında toplumcu gerçekçi köy romanları ile tanınan bir romancıdır. Ancak yazarın ilk romanı *Denizin Çağırışı*(1943)¹⁹ yazarla özdeşleşen mevcut anlayıştan oldukça farklı bir anlayışla kaleme alınmıştır. Duruel romanın yabancılaşma temasına odaklanan yönünü ön plana çıkarır: “Aydın bireyin kasaba ortamındaki yalnızlık ve bunalımlarını anlattığı ilk romanı *Denizin Çağırışı* (1943) ise yalnız kendi romancılığında değil, o güne kadar yazılmış Türk romanları arasında da ayrıksı bir yere sahiptir” (Duruel,2009:s.110). Roman yazarın dünya görüşünden ve edebi anlayışından uzak olmasına rağmen uzun süreler göz ardı edilir. Fethi Naci de edebiyat tarihçilerinin *Denizin Çağırışı* romanını ihmal ettiğinden bahseder: “Talihsiz bir roman *Denizin Çağırışı*. Elimin altındaki kaynaklara bakıyorum: Tahir Alangu, *Cumhuriyet’ten Sonra Hikâye ve Roman* (1965) adlı çalışmasında *Denizin Çağırışı*’nın adını anmakla yetinmiş; Cevdet Kudret, *Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*’da (III. Kitap, 1900), “Kemal Bilbaşar, ilk romanını 1943 yılında yayımlamış ise de, roman türündeki çalışmalarını 1960 yılından sonra yoğunlaştırmıştır” demekle yetinmiş. *Meydan Larousse*, *Denizin Çağırışı*’nı Kemal Bilbaşar’ın romanları arasında saymış ama romanın yayım tarihini yanlış yazmış: 1939. *Ana Britannica*, “Çok önemli yapıtlar arasında” *Denizin Çağırışı*’nı da yazmış, üstelik 1972’de ikinci baskısının yapıldığını da belirtmiş ama roman hakkında bilgi vermemiş. *Denizin Çağırışı*’na ilgi duyan bir Behçet Necaigil var; *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*’nde (2.baskı, 1979) şöyle diyor Necaigil: “... roman, psikopat bir ilkokul öğretmenin dengersiz dünyasını yansıtan bir hatıra defteridir.(...) Yer yer Dostoyevski tiplerini ve Knut Hamsun’un Açlık romanının kahramanını hatırlatan grotesk (gülünç, acaip, tuhaf – F.N.),

¹⁹ Kemal Bilbaşar (2013). *Denizin Çağırışı*. 3. Baskı. İstanbul: Can Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

hasta kişisiyle bu roman, yazarın ilk romanı idi”. Yakın zamanlarda, yanılmıyorsam, bir Selim İleri *Denizin Çağırışı*’ndan söz etti. Oysa üniversite yıllarında, yani neredeyse yarım yüzyıl önce, okuduğum *Denizin Çağırışı*, bende unutulmaz izler bırakmış bir romandır, bence Bilbaşar’ın en iyi romanıdır” (Naci,2010: 280-281).

Demir Özlü (2014:210), Todorov’un Dostoyevski’nin *Yer Altından Notlar* kitabı üzerine yaptığı çalışmadan hareketle, Türk romanında “karşı-kahraman” (anti-héros) yaratmış yapıtları araştırır. Bu çalışmada 1959 sonrasına odaklanan Özlü, *Denizin Çağırışı*’ndan 2010 yılında haberinin olması ile pişmanlık duyar. Roman üzerine tespitleri de romanın ele aldığı temayı dolayısıyla anti-kahraman bağlamında değerlendirileceğini imler:

“Bu şaşırtıcı ölçüde derinlikli roman, belki toplumla uyumsuzluğunda patolojik yanlar da görülebilecek (...) bu tedirgin “yabancı”nın, bu yeraltı insanının, bu Todorov’un deyimiyle tikel anti-kahramanın Türk yazınında ilk ortaya çıkışı olduğu gibi, Batı’daki varoluşçu olarak görülmüş akrabalarından da önce oluşudur. Bu durum Türk yazını açısından çok olumlu bir puandır”(Özlü,2014:212). Özlü romanın kahramanının Türk edebiyatının anti-kahramanlarından biri olduğu düşüncesindedir: “Denizin Çağırışı’nın anlatıcı-kahramanı (‘ben’ anlatımı) bir anti-kahramandır. Bu romanı okurken bir yandan Dostoyevski’nin *Yer Altından Notlar*’ı ile Camus’nün *Yabancı*’sını düşündüm durdum. Bir ölçüde Sait Faik’i de. Kuşkusuz bizim kuşağın 1950’lerdeki dünyasını da”(Özlü,2014:214).

Kitap boyunca adı geçmeyen başkışı kendini şöyle betimler: “ben sürüngeleler topluluğundan bir adamım” (s.12). Kendini sürüngelelerle özdeşleştiren başkışının roman boyunca uçlar arasında gidip gelişine şahit oluruz. Yalnız, yabancı, uyumsuz, eylemsiz, tutarsız ve zaman zaman paranoyakça eğilimleri göze çarpar. Kuşkusuz bunda karakterinin ve babasının intiharının etkisi büyüktür. Ancak kendini özdeşleştirdiği asıl kişinin babası olduğu görülür.

Başkışının babası bilinmeyen bir sebeple intihar eder. ‘Bir eli yağda bir eli balda’ bu adamın intiharı çevresi tarafından anlaşılamaz. Ancak sonrasında verilen detaylardan kahramanın babasının sağlıklı bir ruh haline sahip olmadığı anlaşılır.

“Bazı bahar aylarında yüzünün sarardığı ve zayıfladığı görülürdü. Bu zayıflamada iddia edildiğine bakılırsa, uykusuzluktan ileri gelirdi.(...). Bence babamın gizli bir derdi vardı, sinirli bir adam olduğu muhakkaktı. Annem onun uykudan ve karanlıktan yakındığını söz arasında birçok zamanlar söylemişti. Odasında lamba yanmadan babamı uyku tutmazmış. Deniz kenarında dolaşmaktan korkarmış. Korkmakta ne kadar haklıymış ki o mavi sularda dünyaya gözünü yummuştu” (s.13).

Babasının ölümünden sonra ise annesi çamaşırcılık yaparak geçimlerini sağlar ve imkânsızlıklara rağmen bunu oğluna hissettirmemek için elinden geleni yapar. Babasını trajik şekilde kaybeden başkişinin anne sevgisi ile büyüdüğü söylenebilir: “(...) evimizde mutluluk hiç eksik değildi” (s.13). Ancak babası ile kendini özdeşleştirmesi, babasının korkularını da sahiplenmesine yol açar. “... ilk çocukluk günlerimde babama yalnız yüz çizgilerimle değil, ruhen de benzemek için uykunun ve karanlığın düşmanı kalmaya kendi kendime söz verirdim. Öğretmen okulundaki öğrenim hayatımda da bu karara sadık kalmışımdır” (s.13). Öğretmen okulunda iken annesini de kaybeden başkişinin sonrasında da herhangi bir yakını olduğuna tanık olmayız.

Okulundan mezun olduktan sonra ‘... kasabası’nda öğretmenliğe başlar. İlk günlerin idealizmi, kasabanın ve yöneticilerin duyarsızlığı karşısında giderek yok olur. ‘Beyaz zambaklar memleketini’ kışkandıracak projeleri, milli eğitim memuruna ve kaymakama takılır. “Çocukların yetişmesinden ziyade sınıf geçmenin esas olduğunu okulda bize öğretmemişler. Bu dersi de sınav odasında, babası zengin bir öğrenci için iltimas istemeye gelen kaymakamın nutkundan öğrenecekmişim...”(s.18-19). İdealleri önüne koyulan bu engeller ve yanlış tutumlar öğretmenin kasabaya yabancılaşmasına yol açar. “(...) kırmızı peştamal önlüğü ile kahveci çırağından, yakası kirli deri ceket giyen çeltik fabrikası sahibi Osman Nuri Bey’den total kaymakama varıncaya dek, o kasabanın tüm insanlarından uzak yaşamıştım. Ne erkekleriyle dostluk ne karlılarıyla yarenlik etmiştim” (s.29). Çevreye duyulan yabancılaşma zamanla kendisine de yabancılaşmasına neden olur. “Kısacası, benim etrafımda bir salyangoz kabuğu pıhtılaştı. Kale dibindeki han odasında, beş numaralı lambanın alevinde her gece eski benliğimin bir parçasını pervanelerle birlikte yaktım ve bu kabuk içine sığabildim” (s.19). Alışamadığı, ait olmadığı bu kasabadan uzaklaşma kararını, yine kendisi gibi zamanla yabancılaşan ve yalnızlaşan doktorun tavsiyesi ile alır.

“Nasıl da cesaret etmiştim buna? Beş yıl havasını birlikte teneffüs ettiğimiz, emellerimizin ve arzularımızın pörsüdüğüne birlikte tanık olduğumuz o kasabada her gün birbirimizi, ama yalnız dış kalıplarımızla görüp tanıdığımız, bir tek kelime konuşmadığımız halde iç dünyamızda geçenleri çok iyi bildiğimiz o insana hangi cesaretle bütün çılgınca korkularımı, deliliklerimi açabilmiştim?”(s.24-25).

Bu cümlelerde göze çarpan bir başkasına duyduğu güvensizlik ve güvensizliğin aksine gösterdiği içtenliğin bir arada olmasının getirdiği şaşkınlıktır. Bu güvensizliğe rağmen görüşmesi ise aslında bir yardım çığlığı olur. Kendisinin ve olumsuz özelliklerinin

farkındadır ve bu durumdan korkar. Doktora “Beni bir karanlığın istila etmesinden korkuyorum”(s.25) derken bozulan psikolojisi açığa çıkar.

Doktorun tavsiyesi ile kasabadan uzaklaşarak İzmir’e gelir. Çünkü doktora göre öğretmenin sorunlarının kaynağı, ülkenin otuz üç yıldır içinde olduğu ‘baskı yönetimi’, kasabanın insanı ve coğrafyasıdır. Ancak İzmir’e ayak basması ile öğretmenin sorunlarının yalnızca bu sebepler olmadığı anlaşılır. Çocukluğundan itibaren yaşadığı trajik kayıpların ortaya çıkardığı karakter zaafları ücra ve yozlaşmış bir kasabada daha da ilerlemiştir. Uykusuzluk ve karanlık korkusu bile burada ortaya çıkar.

Trenin rötar yaparak İzmir’e varması ‘demiryolları idaresi için “ahvali adiyе” olurken, öğretmen gibi ‘beş yıl sapa bir yerde kurulmuş küçük bir kasabada kabuğuna çekilerek vesvese ve korkularıyla baş başa yaşa’yan biri için felaket olur. Bilmediği bir şehre duyduğu yabancılık, yalnızlık korkusunun ortaya çıkmasına neden olur.

Yalnızlık korkusu romanın başlarından itibaren göze çarpan bir diğer özelliğidir. İstasyonda yalnız kalmanın verdiği güvensizliği, sonrasında sokaklarda hisseder. “Bir köpek sesi işitemeyecek kadar dünyada yalnız olmanın ruhu doldurduğu karanlık boşluğu bir kez daha tüm acılığıyla bu direğin altında duydum” (s.16). Çocukluğunda annesi, okul hayatında arkadaşları ve kasabadaki han odasında diğerleri ile bastırdığı yalnızlık duygusu İzmir’e gelmesiyle ortaya çıkar. İstasyon ve sokaklarda karşılaştığı yalnızlık, geceyi geçirmek için gittiği ‘... Palas’ın banyosunun şartları ile ücra kasabada yaşadığı yoksul şartları karşılaştırmasıyla yoğun bir mutsuzluğa dönüşür. “Ben her konuda Tanrı’nın yoksul yarattığı ve mutluluk hazlarından mahrum ettiği bir yaratık idim.(...) Bütün yaşama isteğimi yitirmiş gibi idim” (s.33). Tam bu anda aklına gelen annesi ile hatıraları bu duyguların daha da pekişmesine yol açar. “(...) İçimde hiçbir kuşkunun gölgesi bulunmayan o çocukluk günlerinde bir annenin şefkatli koruyuculuğuna erişmek, oysa şimdi ölüm korkularının yalnızlığında bunalıp ter dökerken bir anne elinin okşayışından bile yoksun kalmak ne felaketti” (s.34). Bu yoğun mutsuzluktan kurtulmanın yolu yalnızlıktan olabildiğince kaçmaktır. Kendi tabiri ile ‘Yalnızlık Şeytanı’, kuruntularının artmasını tetikler. Bundan dolayı, yalnızlığı ile yüzleşmemek için kendi kendine tutunacak nedenler yaratır. Otelde karşılaştığı onu fark etmeyen sarışın kadın da böyle bir tetiklenmeye yol açar: “Sarışın kadın! Senin davetini ben duydum ve uzaklardan, bilmediğim bir şehrin insan bilincini karartan yabancılığında, seni bulmaya geldim” (s.39). Sarışın kadın, yalnızlığa ve yarattığı mutsuzluğa karşı tutunmanın çaresi haline gelir. Fiziksel yalnızlıkla ortaya çıkan korkularına

engel olmak için olabildiğince yalnız kalmaktan kaçır. Bu nedenle bir evin odasını pansiyon olarak tutar. ‘İçeride yatmakta olan insanların verdiği güven’e (s.65) ihtiyaç duyar. Mekânsal olarak da kendine güvenli bir bölge oluşturur. “(...) Konak- Başdurak- Bahribaba Parkı ve pansiyonum arasına çizilen dörtgenin dışındaki yerler hemen hemen meçhulüm kaldı” (s.69). Bu dörtgen içindeki hayatı sürekli gözlemler.

Öğretmen, yalnızlık ve korkularla baş etmeye çalışırken çoğunlukla tutarsız bir kişiliğe bürünür.

“Bu kerte karnı tok hamallara, bir daha açlıklarından öleceklerini bilsem bir bavul bile taşıtmamaya karar veriyordum. Ama eğer onlardan birisi bu kararı verdiğim an karşıma çıksaydı, “Merhaba arkadaş!” diye teklifsizce koluna girerdim” (s.15). “Otel çığırtkanlarından nefret ederim. Ne var ki onlardan birini bulsaydım (...) peşi sıra gitmeye razı olacaktım” (s.16).

Bu tutarsız kişilik bazen uydurduğu yalanlarda, bazen kendisine bakışında görülür. “Eğer onun gelmeyeceğini bilmiş olsaydım, kalabalık dağılmazdan önce, onurumu ayaklar altına alarak yolculardan birinin yardımını isteyecek, ayaklarımın hasta olduğundan söz açacak, belki de koluna yaslanarak itile kakıla dışarı çıkabilecektim” (s.15). Bir yabancidan yardım istemeyi onuruna bir hakaret olarak görürken, yalnız ve yabancı olduğunu söylemek yerine hasta olduğunu söylemeyi düşünür. Yine bindiğı bir arabada tanıştığı komişere muharrir olduğunu söylemekten çekinmez. Bunu ‘güçsüzlüğümü ve korkaklığını sezdiğini sandığı komişere, aslında önemli bir kişi olduğunu göstermek arzusuyla’ yapar (s.20). Bu yalanı ‘otel kâtibi sandığı hademeye haddini bildirmek için’ sürdürür. “Kaşlarımı çatmakta devam ederek ona, mesleğimin gazetecilik olduğunu, İstanbul’dan geldiğimi not ettirdim” (s.31). Otele vardığında hissettiğı ‘efendilik’ duygusu öğretmenin kendine bakışını anlamamızda oldukça önemlidir. Otel hademesinde gördüğü ihtimam bir anda kendini tıpkı bir efendi gibi görmesine yol açır.

“O hafif bir baş eğmesiyle emirlerimi yapacağına beni temin ederken iki dakika önce bir arabacı karşısında küçülmüş olduğumu unutuyor, hatta cimri ve duygusuz arkadaşımı ve hastalığımdan sorumlu tuttuğum babamı affediyordum. Kuşkusuz ben bir efendiydim ve böyle bir otele gelenlerden farklı karşılanmamıştım” (s.27).

Kasabada yapayalnız geçen beş yıl öğretmende birtakım kişilik problemlerinin doğmasına neden olmuştur. Yıllarca ezilmiş bir hayat süren öğretmen artık efendi olmayı arzular. Gördüğü en ufak ilgiden sonra kibirli bir tavır takınır. Otelden sonra yerleştiğı Pakize Hanımların evinde, odası hazırlanırken aynı kibirli tavrını sürdürür.

“(…) yapılan her şeyi yersiz bir şımarıklıkla beğenmiyor, bazen bir levhanın asılmasını büyük bir mesele haline getiriyordum. Birkaç kez karyolanın yerini değiştirmek zorunda kaldılar. Yorgunluktan canı burnuna gelmiş olan çamaşırcı Emine kadın, şaşı gözlerini benim üstümde toplamaya çalışarak güvey giren bir erkeğin bile bu kadar huysuzluk etmeyeceğini söyledi” (s.61).

Yine mahallede kendisinden Müdür Bey olarak bahsedilmesine başta şaşırır. Bu yalanın ev sahibesi tarafından yayıldığını düşünür. “Şu da var ki mahalle kadınlarının beni müdür sanmaları gururumu okşamıyor değildi. Bu nedenle yokuştan aşağı doğru kasıla kasıla iniyordum” (s.70). Kendini efendi olarak hissedeceği hiçbir durumu kaçırmaz ve bu durumlarda oldukça kibirli davranır. Yeni bir elbise yaptırmak için gittiği terzi de de aynı tavır göze çarpar:

“Ben elbisemin sadelik içinde zenginlik göstermesinden hoşlanırdım. Sonra elbise demek, karakter demekti. İnsanın nasıl bir adam olduğunu, ne düşündüğünü elbisenin kıvrımları kadar hiçbir şey yansıtamazdı. Elbisenin önleri iliklenmediği halde ilikli gibi durmalı idi. Bu, insanın kararlarındaki kesinliği gösterirdi. Göğüs yuvarlaklıkları, bir yüksekte atma gösterişiyle aşırı bir kabarıklık almamalıydı. Ceketin yakası, içinden pazarlıklı insanlar gibi sinsi sinsi gömleği örtmemeliydi” (s.98).

Otelden sonra yerleştiği evin sahiplerinin kızıyla olan ilişkisinde de aynı tutarsızlık söz konusudur. Başta ev sahibesi Pakize Hanım’ın kızı için kendisini bir damat adayı olarak görmesinden rahatsız olurken, mahallede çıkan dedikodular sonucunda kendini bir kahraman gibi görerek Zehra ile nişanlanır. Oyun olarak gördüğü bu durum nişan yüzüğünü parmağında görmesi ile gerçeğe dönüşerek kaçınmasına neden olur. “Parmağımı saran soğuk çember az zaman sonra ruhumu da sıkmaya başladı” (s.115). “Sessiz tören sona erdikten, herkes birbirine hayırlı geceler diledikten sonra odamda yalnız kaldığım zaman düşten uyanmış gibi parmağımdaki halkaya şaşkınlık ve korkuyla bakıyordum” (s.116). Oyunun gerçeğe dönüşmesi ile ne yapacağını bilemeyen öğretmenin bunaltısı artmaya başlar. “Dayanılmaz bir isteksizlik sıkıntısıyla bunalıyor, hiçbir şeyden memnun olmuyordum” (s.118). Bu bunaltılar beraberinde kaçınma duygusunun ortaya çıkmasına neden olur.

Öğretmen çoğu zaman davranışlarının sorumluluğunu almaktan uzak bir portre çizer. Başına gelen olaylarla baş edemediğinde başkalarını suçlar. Genellikle intihar eden babası ilk suçlu olur. Bunun dışında zor şartlar altında yaşadığı kasaba, onu beklemeyen arkadaşı, otelde eski çamaşırlarını getiren hademe, onu marangoz sanan terzi, otelden sonra yerleştiği mahalle ve ev, temas kurduğu insanlar da onun suçlu gördüğü kişiler arasındadır. Davranışlarındaki yanlışları çoğunlukla hayat şartlarına ve ötekiye bağlamaya çalışır. Ancak

bir o kadar da yanlışlarının ve bu yanlışları yaptıran yalnızlığının farkındadır. Bu farkındalık anlarında kendisiyle yüzleştigine tanık oluruz. Ancak bu yüzleşmeler ona öylesine zor gelir ki, ani bir kaçınma ile şartlar ve diğerleri suçlu olur. “Ah o ilçe, o küçük kasaba, beni böylesine zavallı yapan orası değil miydi? Belki mayamda bozukluk vardı. Belki de ben gerçekten hasta yaratılmış bir adamdım. Ama hiç kuşkusuz beni hasta ve zavallı yapmakta o kasabanın büyük günahı vardı” (s.17). Kendiyle ilgili gerçekleri kabullenmekten olabildiğince kaçınır. Bu kaçınmaya rağmen zaman zaman gerçekleri kendine itiraf ettiğini görürüz.

“Kesin olan bir şey varsa benim herkes tarafından farklı gördüğümdü. Benim gözlerimde karartan, çirkinleştiren bir mercecek vardı. Yaşamayı tatsız, dünyayı sınırlı gösteren bu mercecek bana babamdan mı yadigâr kalmıştı? Yoksa yaşadığım zamanın eseri mi idi bilmiyorum. Herhalde benim merceklerim bozuktu” (s.88).

Zaman zaman da kendini, kendinden beklenmeyecek bir olgunlukta tanımlar:

“Bu dünyaya insanlar ya savaşçı ya da peygamber olarak gelirlerdi. Bende peygamberlerin kuşku duyan, ama gene de kendini savaşız teslim eden kanı vardı. Bundan dolayı dünyanın her şeyinden kuşkullanmış, fakat hiçbir zora karşı direnmeden, yenilgiyi önceden kabullenerek durmadan kaçmışım. Hatta kendimden bile kaçmak sevdasına düşmüşüm” (s.91).

Öğretmen zaman zaman bizzat kendi itiraflarıyla, bazen de şartlar ve diğerlerine yükleyerek betimlediği özellikleri ile yazıldığı dönemin oldukça ilerisinde bir anti-kahraman portresi çizer. Bilbaşar, romanı yazdığında varoluşçu anti-kahraman örneklerinden olan J. P.Sartre’ın *Bulantı* (1938) ve Albert Camus’ünün *Yabancı* (1942) adlı romanları henüz yazılmamıştır. Öğretmenin hem çevresine hem kendisine yabancılaşması, tutarsız davranışları ve sorumluluktan kaçınmaları ile Türk romanının ilk nitelikli anti-kahramanlarından olur.

Öğretmenin anti-kahraman özelliklerini modernist bir tavırla yansıttığını gösteren ayrıntılardan biri de onun can sıkıntısı, güvensizlik, yabancılaşma gibi duyguları yaşadığı mekândır. Öğretmenin çizdiği portre ve hissettiklerini tamamlayan önemli noktalardan biri de bütün bunların kente geldikten sonra belirginleşmesidir. Dolayısıyla kentin varlığı, kahramanın ‘aylaklığını, amaçsızlığını, güvensizliğini, yabancılaşmasını vb.’ tamamlar. Oteller, pansiyonlar, amaçsızca gezilen kent sokakları ve caddeleri öğretmenin içinde bulunduğu ruh halini tamamlar. Bu bakımdan *Denizin Çağırışı* romanı bilhassa 1950’li yıllardan sonra *Aylak Adam*, *Sokaktaki Adam*, *Tutunamayanlar* gibi romanların başkışileri için kullanılabilecek anti-kahraman tipinin ilk örneği olarak değerlendirilmelidir.

3.3.10 Hayatın Kendisine Gülmemiş Olduğu İnsanlardan Biri: Seniha

Nahid Sırrı Örik'in ilk romanı *Kıskanmak*²⁰ (1946) dönem romanları içerisinde bütünüyle ideal olmayan kahramanlar barındırmasıyla öne çıkar. Seniha, abisi Halit ve abisinin eşi Mükerrerem çevresinde gelişen olaylar zincirinde olumlu yönleri vurgulanan ideal bir kahraman göremeyiz. Enis Batur romanı, 'baştan uca bir negatif şahıslar galerisi olarak niteler (Batur, 2003:8). Hülya Dünder Şahin ise Nahid Sırrı Örik ve eserleri hakkında şu tespiti yapar:

"Cumhuriyet dönemi yazarları içinde yer almasına rağmen dili ve üslubu yenilikçi birçok yazardan farklı olan Örik'in romanları, gerek karakterleri, gerek olay örgüleri, gerekse betimlenen insan ilişkileri bakımından ayrı bir yerde duruyordu. Bütün karakterlerin anlatıcı tarafından "güzel" ya da "çirkin" diye etiketlendiği, herkesin birbirinin kuyusunu kazdığı, paranın ve güzelliğin en önemli değerler olduğu bu romanlarda neredeyse hiç "iyi" insan yoktu. Sevgi, dostluk, dayanışma gibi olumlu duygu ve değerler birkaç ufak örnek dışında neredeyse hiç temsil edilmiyordu. İnsan ilişkileri genel olarak çıkara ve sömürüye dayalıydı" (2017:8).

Şahin, yazarın yapıtlarına dair tespitini 'narsisizm' üzerinde yoğunlaştırır. Buna göre roman karakterlerinin çoğunluğu narsisistik kişilik bozukluğuyla ilişkilendirilir. Anti-kahraman bağlamında inceleyeceğimiz kahraman, romanın başkışisi Seniha'dır. Seniha'nın iddia edildiği gibi narsisistik özellikleri mevcuttur. Ancak bu özelliği Seniha'nın salt kötü de yapmaz.

Seniha 39 yaşında, gözlerinden başka güzelliği olmayan, çirkin ve evlenmemiş bir kadın olarak ideal roman başkışisi özelliklerine uymaz. Abisi ve abisinin genç eşi ile birlikte yaşamaktadır. Görünürde her ikisi ile de problemi olmamasına rağmen iç dünyasında onlara olan nefret ve öfkesi göze çarpar. Özellikle abisine olan duyguları ideal kardeşlik duygusundan çok uzaktır.

"Kıskanmak... Seniha'nın yüreğinde ilk beliren, kendisini ilk duyuran ve hemen her gün daha fazla gelişip büyüyen his olmuştu. Halit'le aralarında sekiz yaş vardı ve onu kıskanmadığı bir zamanı hiç bilmiyordu" (s.54).

Abisini kıskanmadığı bir zamanı olmayan Seniha'nın bu duygusunun kalıcı olmasında çocukluğunda yaşadıklarının etkisi vardır. Abisinin güzelliği karşısında

²⁰ Nahid Sırrı Örik (2018). *Kıskanmak*. 9. Baskı. İstanbul: Oğlak Yayıncılık. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Seniha'nın çirkinliği anneleri tarafından dahi dile getirilen bir gerçektir. Annesinin abisinin güzelliğini: “Ah benim güzel evladım! Ne olurdu, zavallı Seniha da sana benzeseydi!”(s.56) sözleriyle anlatmasına tanık olan Seniha'nın kişilik gelişimi bu bakış üzerine şekillenir. Çirkinlerin anneleri tarafından dahi sevmeyecekleri düşüncesi Seniha'nın hayatında sevgiye yer olmadığı inancının yerleşmesine yol açar. Abisinin güzelliğinden sonra aldığı eğitimle de ailede kayırılan taraf olması Seniha'nın kıskançlığının artmasına neden olur. Avrupa'da tahsiline devam eden abisine gönderilmek üzere evdeki eşyalar dahi satılırken, Seniha'ya çıkan bir talip düğün yapacak paranın olmaması nedeniyle kabul edilmez. “Halbuki Seniha parlak çeyizler ve gürültülü debdebeli düğünler heveslisi değildi ki! O her şeyi, her hakkını Halit'e bırakarak dolabındaki bir iki elbisesini bir küçük bavula koyup Cemil Şevket'e gitmeye hazırdı.”(s.185). Anne babasının taraflı bu kararına karşılık Seniha, Cemil Şevket ile kaçmaya hazırdır. Konuşmak için buluştukları gecede Cemil Şevket ile birlikte olur. Bu birliktelik Cemil Şevket'in Seniha'dan kaçmasına neden olur. “Ve o devir kendisini sevdiğini söyleyen adama nefisini veren kızın nikâhla alınmasını tasvip etmediği, o kızı buna asla layık bulmadığı için, genç komşu da o geceden sonra ilk fikirlerini derhal değiştirmişti.”(s.185). Cemil Şevket, Seniha ile birlikte olmalarının ertesinde ona sahip çıkıp evlenmek yerine Seniha'dan uzaklaşır. “Ve bu uzaklaşma, bu döneklık Seniha'nın yüreğine sonsuz bir hüznün ve nefret getirmiş, lakin genç adama karşı duyduğu aşkı da öldürmüştü” (s.185). Roman boyunca Seniha'nın sevgi hissettiği tek kişi olarak gördüğümüz Cemil Şevket ile ilişkisinin bu şartlar altında noktalanması Seniha'nın nefretini arttırır. Halit'in Avrupa'dan dönmesi ile aile Seniha'yı dört çocuk babası, geçkin bir adamla evlendirmek ister. Bu kararı kabul etmeyen Seniha için evlilik bahsi kapanır.

Anne ve babasının ölümünden sonra abisi ile yaşayan Seniha'nın kıskançlık hissini pekiştiren bir diğer durum da toplum tarafından dayatılan erkek egemenliğidir.. Abisi bir erkek olarak dilediği şekilde hayatını yaşarken, Seniha'nın bastırılmış hayatı ve bu baskının sonuçlarından biri olan bastırılmış cinselliği de abisine olan kıskançlığının pekişmesinin bir diğer sebebidir.

“Kardeşinin türlü türlü zevkler içinde sabaha varan hovardalık ve çapkınlık gecelerini Seniha, Şişli'nin bu kırlar ortasındaki küçük evinde birkaç sene kitap, roman ve hikâye okumakla geçirmişti. (...). Yaşı artık otuza pek yaklaşan bu kızın da kendisi gibi bir eti ve âsabı olduğunu, bu et ve âsabın da buhranlarla kıvrınması ihtimali bulunduğunu ise hiç hesap etmiyor, kızkardeşini bir kocaya vermek düşüncesi hatırına bile gelmiyordu” (s.64).

“Ve yüz erkeğin kollarından geçmiş, erkeğin ve zevkin her çeşidini görmüş kadınları belki çıldırtabilen bu erkek vücuduna karşı o kadınların duydukları ihtirasları ve bu erkek vücudundan aldıkları zevkleri düşünün, bunları düşünmek vaziyet ve mecburiyetinde kala kala, Seniha’nın tahteşşuurunda belki çok karışık ve çok gizli buhranlar da olurdu. Ve belki ağabeyine kininin en kuvvetli sebeplerinden biri, ihtimal ki unutmak istediği bu buhranlara istemeyerek dahi olsa düşmesine böyle sebebiyet veriydi” (s.65).

Tüm bu olumsuz duygularla donanmasına rağmen görünürde hiçbir şey belli etmeyen Seniha’nın hayat amacı abisinin acı çektiğini görmek olur. Bu amaç doğrultusunda hareket eden Seniha, abisinin genç eşi Mükerrerem’e abisini aldatması için çeşitli koşullar yaratır. Sonunda başarılı olur ve abisi hapse girer. Ancak Seniha’nın abisine duyduğu öfke bununla bitmez. Gün gün abisinin cezasının bitişini bekleyerek asıl darbeyi öyle vurmaya planlar. Kıskançlığı ve öfkesi hayata tutunmasını sağlar.

“Ve Seniha artık bunun hep bu şekilde son nefesine kadar süreceğini çok iyi biliyordu. Ancak ağabeyi kendinden evvel ölürse, ağabeyinin kendinden evvel toprağa verildiğini öğrenirse belki de biraz sükûn bulacak, kendisi iyi kötü yaşarken toprakta toprak olmuş bir ölüyü artık pek kıskanmayacaktı...”(s.222).

Seniha mevcut özellikleri ile Türk romanının ideal olmayan kahramanlarından biri olur. Ancak olumsuz özellikler ile donatılmasına rağmen salt kötü bir kahraman da değildir. Çirkinliği sebebi ile annesinden dahi sevgi görmemesi, babasının koruyucu varlığını hissetmeyişi ve abisi ile kardeş olmalarına karşın birbirlerine yabancı kalmaları Seniha’nın salt kötü olarak değerlendirilmemesini gerektirir. Asgari düzeye indirdiği aile ilgisini görmemesi ve ailesi tarafından ötekileştirilmesi Seniha’nın hayata tutunma aracı olarak nefreti seçmesine neden olur.

“Zorla kendisini sevmelerini Seniha hatta babasından ve hatta annesinden de istemek için kendinde hak görmezdi. Bunun için de kendisini sevmeyerek ağabeyini sevdiklerinden, ağabeyini kendisine bin kere tercih ettiklerinden dolayı onlara kızmıyor, onlara karşı kine benzer bir his beslemiyordu. Fakat hiç değilse tahsiline ehemmiyet vererek İstanbul’daki kız idadisine veya kız muallim mektebine gönderselerdi!”(s.58)

Seniha’da modern anti-kahramanın belirgin özellikleri ilk bakışta göze çarpmaz. Yalnızlığı, sevgi göremeyişi onu mağdur bir kadın kahraman yapabilecekken onun bu mağduriyetine kötücül duygu ve düşüncelerle karşı çıkması anti-kahraman olmaya yakınlaştırır.

3.3.11 Değirmen Durduğu Zaman Uyanan Değirmenci: Halil Hilmi Efendi

Reşat Nuri Güntekin'in son romanlarından olan *Değirmen*²¹ (1944), köhneleşmiş Osmanlı bürokrasisi üzerine eğilen hiciv yönü ağır basan bir romandır. Romanın başkahramanı Kaymakam Halil Hilmi Efendi üzerinden Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı öncesi hali yansıtılır. Romandaki diğer kahramanlar da dönemin ruhuna uygun olarak yozlaşmış bireylerden oluşur.

Sarıpınar kaymakamı Halil Hilmi Efendi roman boyunca ideal, sorumluluk sahibi bir bürokrat olmaktan öte, sorumluluk almaktan çekinen, kararsız, saf çıkarıcı kimliği ile dikkat çeker. Halil Hilmi Efendi 45 yaşındadır, yirmi yılı aşkın süredir evli ve dört çocuk babasıdır. Neredeyse evlendiklerinden beri hasta olan eşi ve çocuklarıyla yaşar. Ailesini birkaç aylığına Isparta'daki kayınbabasına gönderir. Bu arada evleri tamir edileceğinden hükümet konağındaki depo odasına yerleşir.

“İlk gece, kendini bu odada yalnız bulunca şaşaladı; birkaç kere karısının iniltisine benzer bir sesle uyanıp onun yanındaki yerini boş görünce âdeta ürktü. Fakat gün geçtikçe (değirmen birdenbire durduğu zaman uyanan değirmenci gibi) onda garip uyanmalar oluyordu. Uyanmalar ve hatta değişiklikler” (s.18-19).

Ailesinin uzaklaşmasıyla değişen koşullar, Halil Hilmi Efendi'de de değişikliklere neden olur. Daha sosyal olmaya ve kitap okumaya başlar. Kendinden önceki kaymakamın Bulgar kızı isimli bir kadınla rezaletleri olur ve kaymakamın gidiş sebebi olarak da bu rezaletler gösterilir. Ancak kaymakamı yerinden eden Bulgar kızı Sarıpınar'da kalmaya devam eder. Bulgar kızını kendisi de uyarmak için makamına çağıran Halil Hilmi Efendi'nin asıl amacı merakını gidermek, çokça bahsedilen bu kızı görmektir.

“Kızın geleceği günün sabahı Halil Hilmi Efendi, karbonatla dişlerini ovdu; pantolonunun pürüzlenmiş paçalarını makasla düzeltti, sonra, çarşıya çıkarak fesini kalıplattı; sakalını düzelttirdi. Maksudı ona babaca nasihat vermekle başlamak, bir yüzüzlük yapmaya kalktığı halde, şiddetle çıkışarak ne adam olduğunu anlatmaktı” (s.20).

²¹ Reşat Nuri Güntekin (2016). *Değirmen*. İstanbul: İnkılap Kitabevi. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

Özenle hazırlanan Halil Hilmi Efendi, karşısında Bulgar kızını görünce kendinden önceki kaymakamla makam odasında yaşadıklarını düşünmeye başlar. Bu düşünceler daha önce hiç vermediği tepkilerin doğmasına neden olur.

“Bütün bu rezaletler, kendisini geceleri bir yer yatağı serdirip yatmaktan bile ürktüğü bir makam odasında, Sultan Mehmet’in karşı duvardaki çevresinden hayretle bakan büyük gözleri karşısında olmuştu, öyle mi? Bu düşünce, Halil Hilmi Efendi’yi âdeta kudurtmuştu. Gözlerinde gaddar bakışlar, sesinde mavzer kurşunu çatlayışları ile belki iki üç dakika esti, savurdu; Bulgar kızına şimdiye kadar hiç kimseye söylemediği kelimelerle başladı. Şimdiye kadar hiç kimseye söylemediği sözler sarfetti. Ah, bu ses ve bakışları idarecilik hayatının daha başka saatlerinde de bulmak mümkün olsaydı? Şimdiye kadar Mutasarrıf hatta Vali idi” (s.21).

Halil Hilmi Efendi’de ailesinin uzaklaşması ile başlayan değişimin ilk işaretleri bastırıldığı bazı duyguların tetiklenmesiyle belirir. Yirmi beş yıllık idarecilik hayatında hiçbir kadının yüzüne bakmayan Halil Hilmi Efendi sarf ettiği sözler üzerine ağlamaya başlayan Bulgar kızını korkmadan incelemeye başlar. Karısı ile Bulgar kızını karşılaştırır. “Ne ürkek ne biçare hali vardı bu kızın! Kendisi de Nusret gibi namussuz bir idare adamı olsaydı neler yapamazdı ona?” (s.22). Bu düşüncelerle cebelleşen Halil Hilmi Efendi, farklı hissetse de ona nasihat vererek kızını gönderir. Ancak bir hafta sonra Ömer Bey evinde bir ziyafet verir. Öncesinde bu tip ziyaretlere asla katılmayan Halil Hilmi Efendi, Bulgar kızının da geleceğini öğrendikten sonra teklifi reddedemez.

“Derken bir hafta sonra bu ziyafet meselesi çıktı. Ömer Bey, bir akşamüstü Ohannes’in eczanesinde yakaladığı Halil Hilmi Efendiyi iğnelemek için evinde bir eğlenti yapacağını, bunda Bulgar kızının da bulunacağını haber verdikten sonra “reddetmeyeceğini bilsek zat-ı âlinizden de rica ederdik. Huzurunuz bize şeref verir,” diye eğlenmiş, onun kabul ettiğini görünce de şaşırılmıştı” (s.23).

Böyle gecelere asla katılmayan Halil Hilmi Efendi, içkinin de verdiği güvenle ‘felekten bir gece’ çalmak ister. Gecenin koşulları onu gençliğine Yûşa Tepesi’ndeki geceye götürür. Beykozlu olan Halil Hilmi Efendi on beş, on altı yaşlarında iken arkadaşları ile Abraham Paşa korusuna gider. Yûşa tepesinde hep birlikte eğlenirler ve oraya yeniden döneceklerine söz verirler (s.16). Ancak Halil Hilmi Efendinin bir daha oraya döndüğüne tanık olmayız. Bu mutlu gençlik anılarından biri olur ve o geceden sonra ilk defa Ömer Bey’in evinde geçirdiği bu gece mutludur. “Bu da Yûşa Tepesi’ndeki gece gibi hayatta bir daha geri dönmesine imkân olmayan bir geceydi. Farkı, bunun artık bir son olduğunu acı acı bilmesinde idi (s.23). Nitekim ufak çaplı bir depremin olmasıyla evdekiler birbirine girer.

Başta deprem olup olmadığını anlayamayan şehrin ileri gelenleri idarecilik yılları boyunca karar almaktan hiç hoşlanmayan Kaymakam Halil Hilmi Efendi'ye sorarlar.

“Kaymakam, meseleler üzerinde uzun, derin konuşmaktan zevk alan bir adamdı. Yalnız, sonunda bunların bir hükme bağlanmasını istemeseler! O, uzaktan insana bir hiç görünen ve çok kere bir tek kelime kırtıgil bir “evet” veya “hayır”a kadar inen hüküm, ne demir leblebiydi yarabbi! Fakat dünyanın aksiliğine bakın ki, büyük, küçük herkes her gün ondan sade bunu istiyordu. Yirmi beş yıla yaklaşan idarecilik hayatında onu perişan eden bu idi. Ne yazık ki bu gecesinde de, başköşedeki koltuğunda her zamanki gibi akıllı uslu oturuyor görünmekle beraber içinden çılgıncasına eğlendiği bu tek sefahat gecesinde de onu rahat bırakmıyorlar, kendisini -resmî vazifesi ile hiçbir alâkası olmayan- bu zelzele meselesinde de karar vermeye, otoritesini kullanmaya davet ediyorlardı” (s.6-7).

Ufak çaplı sarsıntıyı bir deprem takip eder. Konaktakilerin tümü merdivene toplanınca merdiven çöker. Halil Hilmi Efendi ise içkinin verdiği sarhoşlukla bir yer sofrasına basar ve o da merdivene doğru düşer. Sarıpınar'da yaşanan deprem Ömer Bey'in evinde oldukça şiddetli hissedilir. Ancak kaymakamın bazı bağlantılar neticesinde işe aldırıldığı belediye başkâtibi Rıfat, İstanbul'a depremin büyüklüğünü ve kaymakamın ağır yaralı olduğunu bildiren bir telgraf çeker. Hâlbuki deprem halk tarafından hissedilmemiştir. Yaralılar yalnızca Ömer Bey'in evinde merdivenin çökmesiyle yaralanan kişilerdir. Kaymakam ise ağır yaralı olmak bir yana sadece birkaç çizikle depremi atlatmıştır. Ancak gelenlere sarhoş olduğunu söyleyemeyecek olan Doktor Arif kaymakamın ağır yaralı olduğunu söyler. Romanın bundan sonraki kısımları trajikomiktir. Depremin büyüklüğü tüm yurttan duyulur. Hemen bir yardım heyeti yola çıkarılır ve yardım paraları gelmeye başlar. Ancak ortada ne yaralı ne yıkıntı vardır. Kaymakam Halil Hilmi Efendi ise depremle birlikte eski haline geri döner. Gazetecinin verdiği haberi düzeltmeye çalışır ancak pasif, pısırık ve iş bilmez yapısı işlerin daha da karışmasına yol açar. Sorumluluğu üzerinden atmak için belediye reisi ile birlikte bir araştırma komisyonu kurarlar ancak belediye reisi ve komisyondakilerde kaymakamdan farksızdır. İşler giderek karışır. Yardım heyeti ile birlikte yerine bir kaymakam vekilinin de geldiğini gören Halil Hilmi Efendi için artık tek amaç koltuğunu kaptırmamak olur. Doktor Arif'i de buna alet ederek taraftar toplamaya çalışır.

Kahramanın sorumluluktan kaçan yapısı roman boyunca yer yer kendini gösterir. Halil Hilmi Efendi, Çetrefilli birçok durumda depremden yaralı olarak kurtuluşunu bahane etmeyi seçer. Aslında depremden sonra kendi kendine yaptığı muayenede gayet iyi olduğunu anlar ancak yaşadığı depremi bir felakete dönüştürerek durumu birçok defa kullanır.

“Biz siviller de yaralı olduğumuz halde yürümeyi biliriz Kumandan Bey, dedi ve fazla bir şey duymadığı halde derin ağrılarla dişini sıkıyormuş gibi hareketlerle Kumandanın kolunda ağır ağır yürüdü” (s.34).

Yaşananların sorumluluğunu kendinde aramak yerine başkalarını suçlar ve kendini bir kurban gibi görür.

“Yakan hainler kim? Nereden bilsin o? İstanbul gazetelerine telgraf gönderen gazeteci; mutasarrıfa telgraf gönderen jandarma kumandanı; kendisi için ağır yaralı diyen doktor; günlerden beri kafasını şaşırtarak ciddi bir teşebbüste bulunmasına engel olanlar; bir suikast hazırlayan Mutasarrıf, Mutasarrıfa âlet olan Vali; hülâsa uzun zulüm ve suikast zinciri ki ucu duvardaki çarpık ve tozlu çerçevesi içinden kalkık kaşlarının, büyük gözlerinin ebedî hayretiyle bakan padişaha kadar gidiyor. — Yaktılar beni hainler!..

Kaymakam bu cümleyi kırk elli defa tekrar ettikten sonra bir parça ferahladığını hissetti ve tekrar sofanın kireçlerine basarak aşağı indi” (s.76).

Mutasarrıfın geleceği ve Ömer Bey’de kalacağı haberini aldıktan sonra korkusu iyice artar:

“— Bu sefer hakikaten “Buyrun cenaze namazına! ” Vay sarhoş edepsiz vay. İşte bu aklıma gelmezdi. Kasabada topu topu sekiz, on yaralı var. Mutasarrıfa, ben başta olduğum halde hepsinin burada yaralandığını söyleyince ne kalır? ... Bununla beraber Mutasarrıf şerefine verilen bir davete gitmemelik olmazdı. Zaten Halil Hilmi Efendi için tek ümit sofrada bulunanların, kendisine acıyarak, dillerini kısa tutmaları idi” (s.99).

Halil Hilmi Efendi yukarıda da bahsi geçtiği gibi yaşanan felaketten kendisini acındırarak, kimi zaman zavallı gibi görünerek sıyrılmaya çalışır. Kendisinden üst rütbedekilere karşı saygılı ve uyumludur. Ancak onun yeterince kurnaz olduğu söylenemez. Mutasarrıftan sonra gelen Vali teftişlerinde en çok onun üzerine gidilir.

— Bu mezbele içinde senelerce nasıl oturdun kaymakam?.. Cin çarpmasından korkmadın mı? Fakat çarpar azizim çarpar. Mezbelede oturmaktan korkmayı, vakti saati gelince, cin mutlaka çarpar!..

O zaman Halil Hilmi Efendi:

— Onda şüphe yok vali beyefendi hazretleri, dedi. Bir kanlı kelle atılmadan bu meselenin kapanmayacağını ben de anladım. Siz sağ olun!

Vali hayretle kaymakamın yüzüne baktı. Halil Hilmi Efendi’nin hayreti onunkinden aşağı değildi. Kendi sesini işitmemiş olsaydı bu sözün kendi ağzından çıktığına kendi de inanmayacaktı”(s.132).

Döneminin tipik idareci özelliklerini yansıtan Halil Hilmi Efendi, kendisini anti-kahraman olmaya yakınlaştıran özelliklere sahiptir. Örneğin kararsız oluşu bu kararsızlığının

edilgen tavrını ortaya çıkarması bu özelliklerinden biridir. Romanda her ne kadar içine düştüğü durum ve onun bu durumdan sıyrılmaya çalışırken sergilediği tavırlar, ironik şekilde kurgulansa da Halil Hilmi Efendi'nin romanda yer alma biçimi onu anti-kahraman olmaya yakınlaştırır. Yazarın sosyal bir meselenin altını eleştirel bir üslupla çizmek istediği aşikârdır. Bu eleştiri yapıldıkça ortaya çıkardığı ideal olmaktan uzak bir kişiliğe sahip olması başkahramanın anti-kahraman olarak düşünülmesini kolaylaştırır. Bu bakımdan Reşat Nuri Güntekin'in Tanzimat döneminden itibaren toplumsal bir meseleye ideal olmayan kahramanlar üzerinden değinen yazarların genel tavrını sürdürdüğü söylenebilir. Romanda Halil Hilmi Efendi, değişimi ve gelişimi arzulayan ve ideal olana ulaşmak yerine mevcut konumunu kaybetmemeye çalışır. Bunun gibi mevcut özellikleri ile ideal roman kahramanından oldukça uzak, 'kahraman olmayan kahraman'a yakındır.

3.3.12 Yüzünde Bir Mahalle Çocuğu Hali Olan Bir Baba: Kondos Ali Rıza

Sait Faik Abasıyanık (1906-1954), Türk edebiyatında Çehov tarzı hikâyeciliğin önemli temsilcisidir. Eserleri dönemin mevcut havasından farklılıklar taşır. Ahmet Hamdi Tanpınar, Sait Faik Abasıyanık'ın kahramanlarını 'girift cemiyet makinesinden kendiliğinden fırlayıp çıkmış yahut bu makinenin içine girmeyi hiç tecrübe etmemiş yersiz insanlar' olarak tanımlar. Yine Sait Faik'in *Lüzumsuz Adam* eserinin Albert Camus'nün *Yabancı*'sını hatırlatan benzerliklerine vurgu yapar. (Tanpınar, 1995:123). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın da belirttiği gibi Sait Faik Abasıyanık'ın kahramanları, klasik ve ideal kahraman kalıplarına uymaz. Vedat Günyol, yazarın klasik hikâyeden uzaklaşan hikâye yapısına dikkat çeker. Klasik hikâyenin başat öğeleri olan tek hâkim olay, tek belirgin karakter ve izlenim birliği Sait Faik'in birçok hikâyesinde görülmez. Çoğunlukla hikâyeleri kahraman bile denemeyecek bir kişinin bir anını, herhangi bir ruh durumu ya da durumlarını konu eder (Oktay, 1993:161).

Ahmet Oktay (1993:155), Sait Faik'in Fransa'da geçirdiği öğrencilik yıllarının, kişiliğinde ve sanatında etkili olduğunu vurgular. Ona göre Sait Faik, kentin içinde bir gezgin gibi gezinirken çevreyi izler. İster kentin bulvarlarında ister varoşlarında dolaşsın, bu avare adam hep yalnızdır. Sait Faik'te yalnızlık temel kategoridir (Oktay, 1993:s164). Enginün ise Sait Faik'in anlattığı şahısların özelliklerini vurgularken alışılmışın ve idealin uzağında olmalarının altını çizer: "Bu şahıslar hiç de güzel, cazip değildirler. Ama onların hepsi bütün kusurlarıyla sevimlidirler, tıpkı hayat gibi" (Enginün,2010:323). Türk

edebiyatında hikâyeci kimliği ile ön planda olan Sait Faik Abasıyanık iki roman kaleme alır. Araştırmamız açısından bu bölümde incelenecek olan eseri *Medarı Maişet Motoru*'dur.

Sait Faik Abasıyanık'ın ilk romanı *Medarı Maişet Motoru* (1944)²², çoğul başkahramanları ile dikkat çeken bir romandır. Birbiriyle bağlantılı hikâyeler ile kurgulanan romanda biraz daha ön plana çıkan bir kahramandan bahsetmek zordur. Buna rağmen Ali Rıza'nın anti-kahraman özelliklerini yansıtan ve başkahraman olmaya en yakın roman kişisi olduğu söylenebilir.

Doğançay'dan sonra Edirne taraflarında istasyon amiri olarak çalışan Ali Rıza üç çocuk babasıdır. Çocukları, Melek, Naci ve mütareke zamanında sokakta bulup evlat edindiği Hikmet'tir. Karısının ölümünden sonra memuriyeti bırakır ve evin geçimini çoğunlukla evlatlık Hikmet sağlar. Eşinin kaybından sonra Ali Rıza'nın hayatının bir çöküşe doğru gittiğini söylemek yanlış olmaz. Tütün ve alkol bağımlılığı da bu düşüşü çabuklaştıran sebepler olarak göze çarpar. Seferberlikten sonra hastalanan Ali Rıza, uzun süre iyileşemez. Hastalıktan sonra ise zaman zaman nükseden ataklar geçirir.

“O hastalıktan kalktıktan beri bazen nadir günlerde kafasında derin, yeri doldurulmaz bir boşluk, tam bir boşluk hissedirdi. Öyle ki, bu boşluk bir gün devam edecek olsa insan mahvolurdu. Kafasındaki boşluk şöyle bir saat sürer; bir şey hatırlamaz, bir şey düşünmez, yüzü balmumu gibi sarı, gözleri bulanık dolaşırdı. Adanın bütün tepelerini böylece dolaşmakla bu hal geçirdi. O zaman Yanko'nun dükkânının önünde kanı tekrar derisine yayılır, eski neşesini bulurdu” (s.20).

Romanın başında kızına bir berber dükkânı açma hayali olan Ali Rıza, genellikle çelişkili bir karakter yapısı ortaya koyar. Zaman zaman ideali arayan bir kahramanmış gibi görünmesine rağmen tutarlı tavırları yoktur. Bazen çocuklarını düşünen bir baba portresi çizerken, bazen dünyayı umursamayan bir avareye dönüşür.

“Bir akşam sarhoştı. Geçen seneydi galiba. “Harp olacaktı Ali Rıza!” demişlerdi.

— Olsun be, demişti. Yanacak hasırım yok ya dünyada. Yaş da altmış, askerlik de yok. Vız gelir. İsterse dünya yansın”(s.42).

Kızına berber olmasını istediğini söylerken çocuğunu düşünen bir baba olgunluğuna sahiptir:

²² Sait Faik Abasıyanık (2016) *Medarı Maişet Motoru*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

— Kızım Melek! Sen maşallah adamakıllı kendini bilir bir kızsın. Beni iyi dinle: Ben bugün varım, yarın yokum. Bütün düşüncem sen, bir de Hikmet. Nerede o, daha gelmedi mi? Rıza Kaptan’la mı gitti? İyi öyleyse... Akşama paralı gelir. Tabii pay almıştır canım! Son vapurla buradadır.

Gelelim biz kendi işimize, dediğim gibi bu yalan dünyada ne ekersen onu biçersin. Sen adam olursan, ben mesut olurum... Birdenbire tepeden inme asıl maksadına girmek lüzumunu hissetti:

— Seni berber yapacağım. Dimitro’yla konuştum, ne zaman istersen gidip çalışırsın. Bir seneye kalmaz sanatı kaparsın, fena sanat mı? Sen sanatı kaptın mı mesele yok... Ötesini bana bırak. Ben sermayeyi düzerim... ilâh... (s.13).

Ali Rıza kızına olan sözlerinde oldukça idealist görünür. Tek düşüncesinin çocukları olduğunu vurgular. Yaşam şartları gereği de kızının çalışması lüzumludur. Ancak çalışmanın gerekliliğinden bahseden Ali Rıza’nın memuriyeti bıraktıktan sonra doğru düzgün bir işi olmaz. Hamallık, balıkçılık ve temizlikçilik yapar ancak hiçbirisi süreklilik arz etmez. Çoğunlukla Melek ya da Hikmet’ten para alır.

Kızına berber olma fikrini açarken kurduğu cümlelerin asıl aklından geçenler olmadığını ise daha sonra kendi ile yüzleşmesinde öğreniriz.

“Bir utanma hissi duydu. “Ayıp be!” dedi. “Kıza neler söyledim. Ama haklıyım be! Hayır, ne hakkı? Neden haklıyım? Ne boş lakırdılardı onlar. Böyle mi söylemeliydim? Demeliydim ki: ‘Kızım! Biz, daha doğrusu ben, artık hamallık, balıkçılık yapacak vaziyette değilim. Her tarafım ağrıyor. Perişanım. Şu üstüme başıma bak! Bana vız gelir ama senden utanıyorum. ‘Bak Melek’in babasına!’ diyecekler. Bir küçük dükkân açalım istersen. Ben biraz rahat edeyim. Birkaç sene sonra biz de bir ufacak ev alır -üç dört odalı bir şey- ikisinde biz otururuz, öteki odaları yazın kiraya veririz. Sen helal süt emmiş bir esnaf çocuğu bulur, evlenirsin, torunlarını görürüm.’ Böyle söyleseydim herhalde daha iyi olurdu, daha düşündüğümü söylemiş olurum” dedi kendi kendine” (s.17-18).

Kendisi ile yüzleştiği zamanlarda ise pişmanlıkları göze çarpar. Ancak hatalarından ders çıkararak gelişim gösteren bir roman kahramanı olamaz. Aklından geçenler ile söyledikleri örtüşmez. Bunun sebebini ise ‘yarım sarhoşluğuna’ bağlar. Hayata bakışı karmaşıktır. Sarhoş, aylak bir avare gibi görünürken gittiği yılbaşı yemeğinde oldukça özenlidir:

“Ali o akşam harikulade güzel giyinmişti. Her yerinde fazla mübalağa edilmeyen bir şıklık vardı. Bu kıyafeti alabilmek için adam belki günlerce uğraşmış olmasına rağmen bu kıyafet onun malı, bizatihi kendisinin olduğu hissini veriyordu” (s.33).

Yine bu yemekte mekânı gözlemleyen Ali Rıza, bir eve sahip olmanın nasıl bir duygu olduğunu fark eder.

“Berber Dimitro’nun yemek salonunun çatalları, kaşıkları, bıçakları, pembeye yakın tabakları, kesme sürahileri, tavandaki avizesi, yerdeki ayı postu Ali Rıza’ya bir eve sahip olmanın hazlarını tattırmıştı. Bazen iskeleden göç eşyalarını boş odalara taşımış, fakat bu garip eşyaların boş odaların ortasına atıldıktan bir iki saat sonra alabileceği o insanı sersem eden, içini gıcıklayan rahatı, intizamı hiç düşünmemişti.”

“Bir yaylı koltuktan seyredilen deniz ile denizin içine kapanmış karşıki boş adanın bu kadar güzel olacağını aklından bile geçirmemişti” (s.35).

Hayatını ‘duvarları öldürülmüş sivrisinek, ezilmiş tahtakuruları’ ile her tarafa yayılan bir rutubetin olduğu bir bodrumda sürdüren Ali Rıza, bir evin taşıdığı anlamı keşfeder. Kendisi de buna sahip olmak ister ve Kaşık Adası’ndaki ev aklına gelir.

“— Ulan! dedi. Ne duruyorum be? Alırım çoluk çocuğu bekçi gibi gelir yerleşirim. Kim ne diyebilir?” (s.40).

Çalışarak, kazanarak bir ev sahibi olma gibi bir dürtüsü olmayan Ali Rıza, boş bulduğu bu eve hayallerini gerçekleştirmek için yaşadıkları bodrumdaki eşyaları toplayarak yerleşir. İdeallerine ulaşma hedefi vardır ancak kullandığı yöntemle klasik kahramandan uzaklaşarak anti-kahramanca davranır.

Berber dükkânı açma konusunda Melek’e her daim destek olacağını söylemesine rağmen, Melek berber dükkânını ancak babasından saklayabildikleri ile açar.

“— Paraları ne yapıyorsun kız? Diye haykırıyordu. Kime yediriyorsun? Ne halt karıştırıyorsun? O kadar bahşiş alıyorsun. Yoksa zift boğazına abur cubur mu yiyorsun? Söyle nankör kız, bizim halimiz ne olacak? Bu gidişle dükkânı nasıl açacaksın?” (s.120).

Genellikle tutarsız davranışlarıyla dikkat çeken Ali Rıza, dükkân açıldıktan sonra ise kızını hem kendinden para saklamayı başardığı için hem de dükkânı açabildiği için tebrik eder:

“— Kız, paraları Allah aşkına nerede sakladın? diyordu. Bereket bulamadım ha! Bravo! Nasıl yaptın bu işi ha? Aferin kız! Ben de günahına giriyordum. Aferin Melek, aferin! Maşallah sen!”(s.120).

Bununla beraber Ali Rıza artık ayık gezemez hale gelir. Kızından aldığı paralar tamamen içkiye gider. Para alamadığında hırçınlaşır. Melek’in adaya gelen Fahri ile arkadaş olması ve onun evinde bir gece geçirmesi ise Melek’e şiddet uygulamasına neden olur.

Ancak onu çekip gitmekle tehdit eden Melek’e karşı yumuşar. Saçlarını okşar. Artık Ali Rıza’nın tek derdi para olmuştur.

“Önceleri Ali Rıza içmeyince daha güzel konuşur, bir işi, bir hadiseyi daha iyi kavrarken, bütün bunların yerini bir alıklık almış; ayık hiçbir gün bulamadığı tabii hale dönmek için çok içmek lazım gelmeye başlamıştı. Sabahleyin uyandığı zaman belinden bir ağrı kopuyor, -tıpkı bir rüzgâr gibi- bu ağrı artıyor, akşama doğru azıyordu. Bu fizik ağrıyla, o moral sersemliği geçiren, öğleyin başlanılan, gece saat on ikiye kadar ilaç alır gibi yarım saatte bir içilen, tek tek şarabın son bardağı -onu tam yatağına uzanırken içmek âdetiydi- olan yirminci bardaktı” (s.155).

Artık ayık kalamayan Ali Rıza, dükkânda işlerin kötü gitmesini bahane ederek dükkânı dağıtır ve Melek’in İstanbul’a kaçmasına neden olur. Orada da zaman zaman kızının peşini bırakmaz ve ondan para alır. Sonunda hapishanede oğlu Hikmet ile karşılaşır. Hikmet’e Melek’ten şöyle bahseder:

“— Önce pasajdaymış; sen gitmişsin ya, bana söylemedin. Ben buldum ama sonra... Bize para verdiği için rahatsız oluyormuş küçük hanım! Başka bir yere girdi. Orada da buldum. Bir aralık Ankara’ya gitmiş, dönmüş gene buldum. Bu sefer de bir herifle beraber üzerime yürüdüler. Gitmeye ara verdim. Geçenlerde ne olursa olsun dedim, uğradım, yok... Koydunsa bul!.. Çıkmış oradan. Bu sefer izini kaybettim. Aksilik, öteki ustası, yani son gittiği yerin ustası da dükkândan çıkmış. Bütün İstanbul’u arayacak değilim ya!.. Artık onu bulamam. Çocuğu olmuş biliyor musun? Burnuma çocuğun kokusu geliyor, Hikmet, ufak çocuklar ne güzel kokarlar, kim bilir?” (s.191).

Kızını çoğunlukla para alabilmek için arayan Ali Rıza, torununu hayal ederken oldukça samimidir. Alkol bağımlılığı nedeniyle umarsız ve tutarsız davranışa bile roman boyunca salt kötü bir karakter çizmez. Ali Rıza’yı anti-kahraman olmaya yakınlaştıran husus onun düşünceleri ile eylemleri arasındaki uyumsuzluktur. Aslına bakılırsa ideal baba olmanın hangi zorunlulukları getirdiğini bilir. Ancak ‘avareliği’, eyleme geçme-uygulama konusundaki tembelliği onu kolaycı hatta kimi zaman baskıcı bir baba yapar. Duygularında samimi, eylemlerinde tutarsız biri olarak anti-kahramanın özelliklerini yansıtır.

3.3.13 Müdafaasız Bir Adam: Mümtaz

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarından biri olan *Huzur* (1949)²³ tez konumuzun tarihsel sınırı açısından incelenecek son romandır. Huzur, metinsel derinliği ile kendinden önce yazılan Türk romanlarından oldukça farklı bir yapı arz eder. Konusu, kurgusu, zamanı ve karakterleri bütün bu unsurların ilişkisinin ortaya çıkardığı komplike yapı *Huzur*'u Türk edebiyatının önemli romanları arasına yerleştirir. Bir aşk romanı kurgusuna sahip olsa da Osmanlıdan Cumhuriyet'e geçiş, geçişle beraber gelen sorunlar ve bu sorunların sosyal hayata, bireyin iç dünyasına yansımaları romanın temel sorunsallarındandır. Bununla birlikte romanın atmosferini oluşturan II. Dünya Savaşı, savaşın ortaya çıkardığı kaygılar romandaki karakterlerin anti-kahraman olarak belirmesinde etkili olan toplumsal boyutlardır.

Anti-kahraman kavramının tanımı üzerinde dururken, tanımın zorluklarından yola çıkarak anti-kahramanın iki uçlu anlaşılması gerektiğinden bahsetmiştik. Anti-kahraman genel anlamda kahraman nitelikleri taşımayan kahramanı anlatmak için kullanılsa da, kavram olarak doğuşu ve kullanım sıklığının artışı Modernizmden sonradır. Ahmet Hamdi Tanpınar *Huzur* romanında yarattığı kahramanlarda Türk modernleşmesinin toplum kadar bireyler üzerindeki etkisini de gözler önüne serer. Kendisi ile yapılan bir röportajda Huzur'un roman kahramanları için kullandığı kelimeler onları anti-kahraman bağlamında ele almak için bize ipucu verir niteliktedir: "Dikkat ederseniz Huzur'un bütün kahramanları istemeden veya isteyerek müteaddi ve zalimdirler. Fakat aynı zamanda kurbandırlar. Hepsi böyledir"(Tanpınar,2002:211). Burada Tanpınar'ın roman kahramanlarını, aslında geleneksel kahraman niteliklerine uygun olarak yaratmadığı açıkladığı görülür. Müteaddi, zalim ancak kurban olan bu kahramanlar ikircikli yapıları ile anti-kahraman olurlar. Günay Erkol, çalışmasında Tanpınar'ın kahramanlarının 'erkeklik kaygıları' üzerinde durur ve Tanpınar'ın bütün romanlarının, 'ihtiyatsız duygusallık, güç ve inisiyatif yoksunluğu, eylemsizlik ile tanımlanan erkeklik anksiyeteleri içerdiğini belirtir:

²³ Ahmet Hamdi Tanpınar (2014). *Huzur*. 22. Baskı. İstanbul: Dergâh Yayınları. İncelenen romanın sayfa numaraları bu baskıya aittir.

“Hegemonik bir erkeklik gerçekleştiremeyen Tanpınar’ın erkek karakterleri, gerçeklikten umutsuzca kaçış ihtiyacı uyandıran bir başarısızlık duygusu yaşarlar; sonuç olarak çaresizliğe düşerek inzivaya çekilirler” (Erkol, 2016: s.253).

Moran’ın “bir huzursuzluğun romanı” olarak incelediği Huzur, başkahraman Mümtaz’ın hikâyesidir (2016:269). II. Dünya Savaşı arifesinin kaygılı ortamında, savaşın ilanından bir gün önce başlayan roman, savaşın ilanı ile son bulur. Yirmi dört saatlik bir vak’a zamanı söz konusu olsa da Mümtaz’ın anlatıları ve hatıralarıyla çocukluğundan romanın bittiği ana dek genişleyen bir kozmik zamandan bahsetmek gerekir. Mümtaz parçalanmış kişiliği, varoluş bunalımları ve korkuları, yalnızlığı, eylemin önemini vurgulamasına rağmen eylemsizliği, benliğini tamamlayacak bir insan ya da amaç arayışı ve huzursuzluğu ile modern insanın bir temsili olur.

Mümtaz’ı romanın başında İhsan abisine hasta bakıcı ararken görürüz. Abisinin hastalığının yanı sıra, bir süredir birlikte olduğu ve evlilik planları yaptığı Nuran ile ayrılmışlardır ve her an İkinci Dünya Savaşı’nın başlama ihtimali vardır. Bu nedenle Mümtaz son derece sıkıntılı ve kafası karışık durumdadır.

“(…) Birkaç ay evvel sevdiği kadın yaşama iradesini tek başına kullanmak istemiş, ondan ayrılmıştı. İhsan evde hasta yatıyordu. Dokuz gündür zatürree onu yakalamış, yavaş yavaş bugün bulunduğu o dar geçide kadar sürüklemişti. Her an çok fena bir şey olabilirdi”(s.60).

Kafası İhsan’ın hastalığı, savaş beklentisi ve özellikle Nuran’ın hatıraları ile dolu olan Mümtaz’da parçalanmalar başlar. Nefes aldığı her anda artık yalnızca kendisi yoktur. Tüm bu düşüncelerle bilinci bölünerek dışarıdan gelen her etkiye açık hale gelir. Dışarıdan gelen her etkinin Nuran’la arasındaki küskünlüğe yoran Mümtaz, kendisini ruhsal açıdan bir düşüşün içinde hisseder. Bazı anlarda yalnızca bu küskünlüğün ve ruhsal düşüşün etkisinde kalarak konuşur. Bu anlarda Mümtaz’ın dış dünyayla ilişkisini yönlendiren iç dünyasında yaşadığı sorunlardır.

“Böyle zamanlarda Mümtaz için iyi, kötü, güzel, çirkin hiçbir şey yoktu. Tıpkı arkasındaki uzviyetten, kendisini besleyen sinir cihazından, terkip ve tahlil imkânlarından alakası kesilmiş, adeta tek başına kalmış bir gözde, son ihsas anlarını tek başına yaşayan müstakil bir gözde sade sarsılıştan ibaret bir kâinatın akisleri gibi, Mümtaz bu ölüm bahçesinin canlı hayallerine, o kül rengi tıkızlıktan kopup kendisine gelen her şeye anlamadan bakardı” (s.64).

Her Şeye anlamadan bakan Mümtaz tek başına kendi iradesiyle yaşadığı bir hayat olmadığına inanmaya başlar. Mümtaz'ın yaşadığı ikilemler; dış dünyadaki uyarlanlarla i  dünyasında giderek büyüttüğü korkuların, endiŐelerin birbirine karışmasına dolayısıyla zihinsel bir bulanıklığa yol açar.

Anlatıcı, Mümtaz'ın ikilemlerle dolu i  dünyasını yansıtan tahlillere sıkça yer verir. Bu tahlillerde Mümtaz'ın azapla mutluluk, eylemle-eylemsizlik, arasında sıkışmış bir ruh haline sahip olduğu ortaya çıkar:

“Hakikat Őuydu. Mümtaz Bin bir Gece'deki eskicinin hik yesine benzeyen ikiz bir ömrü yaşıyordu. Bir taraftan güzel günlerinin hatırası zihninden ayrılmıyor; fakat o güneŐ doğar doğmaz, ayrılığın gecesi bütün azaplarıyla içinde kuruluyordu. Hulasa hemen hemen muhayyilesinde yaşayan genç adam cennet ve cehennemini beraberinde gezdiriyordu. Bu iki haddin arasında, uçurum kenarlarında Şiddetli uyanıŐlarla dolu bir somnambl hayatı vardı. Bu iki zıt ruh haletinin arasından etrafla konuşur, dersini verir, talebelerini dinler, yapacaklarını tarif eder, dostlarının iŐleriyle uğraşır, yakalandığı zaman münakaŐa eder, hulasa kendi hayatını yaŐardı” (s.67-68).

Tanpınar'ın ifadesiyle ‘ikiz bir ömür yaşayan’ Mümtaz mantığı ve duyguları arasında bocalar. İhsan'ı örnek alarak oluşturduğu mantığı, yaşadıkları ve yaşadıklarının Şekillendirmeye başladığı karakteri, duygularıyla çelişir haldedir. Mümtaz, her ne kadar zaman zaman mantığın önemini vurgulayan idealist bir kahraman gibi görünse de aslında korkularının etkisinde olan, endiŐeli, eylemsiz, edilgen ve ikilemlerle yaşayan bir karakterdir.

Mümtaz sokakta Nuran'ın akrabaları ile karşılaşır. Mümtaz'a aşık olduğu vurgulanan Muazzez ile ilgili Mümtaz'ın aklından geçenler Mümtaz'ı anti-kahraman yapan başka bir yönünü de ortaya çıkarır.

“Hakikaten bu kızıda hoŐuna giden bir taraf vardı. Zalim, Şımarık, hodbin, beyinsiz, fakat güzeldi. Bir meyve gibi tatlı ve çekiciydi. Onu beğenmek, sevmek, arzu etmek için hiçbir hazırlığa ihtiyaç yoktu. Kumral saçların daima değişen, daima dalgalı çerçevesinden bu yüzü kendine doğru çekmek, bu diŐlerin parıltısını öperek, ısırarak kapatmak yetiŐirdi. Kuyu gibi fakat aydınlık, lezzetli bir an. Ondan ötesini düşünmek, bir ufuk aramak manasızdı” (s.77).

Hastalığın, aşk acısının ve savaş endiŐesinin ortasında Mümtaz'ın Muazzez ile ilgili aklından geçirdiği bu düşünceler Mümtaz'ın karakter özelliklerinin ve geliŐiminin aksini gösterir. Arkadaşları ile buluŐacak olan Mümtaz'da ikiz yaradılışlı karakterine uygun olarak

gerilimler ve rahatlamlar baş gösterir. Kendisi için uzun bir sürenin (on beş gün) ardından arkadaşları ile buluşmadan önce de aynı ikilemi yaşar. Bir taraftan kendini yalnız hissetmeyeceği için rahatlamış diğer taraftan kalabalık içine gireceği için korkmuştur. Anlatıcı Mümtaz'ın bu ruh halinden yola çıkarak onu müdafaasız biri olarak tanımlar:

“Birdenbire söylediği söze kendisi de şaşırdı. Hakikaten müdafaasız adamdı. Ona insanlar kendilerini ve arzularını zorla kabul ettirirlerdi. Sade bu kadar mı ya? Düşüncesi hep Nuran'ın etrafında dolaşıyordu. Fakat korktuğu kadar hırpalanmış değildi. Talihin ihanetine uğramağa alışanların sükûneti içinde yorgun ve dalgın yürüdü. Yaz günleri, rüzgârıyla o kadar hoş giden Yenicami'nin kemeri altında bir daha “Müdafaasız adamım...” diye tekrarladı. “Her şeyimi alabilirler...” (s.362).

Muazzez'den Nuran'ın eski eşine döndüğünü öğrenen Mümtaz için bu haber beklenmedik şekilde bir rahatlama etkisi yaratır. Mümtaz bu haberi kaderci bir anlayışla “Oldu ile bittiye çare yoktur, diyen bir atalar sözü hatırlıyordu. Bu da aynı şeydi”(s.363) düşünceleriyle karşılar.

Nuran'la ilgili düşüncelerinde rahatlama olan Mümtaz'ı savaşın başlama düşüncesi de artık eskisi gibi korkutmaz.

“Harp olacaktı. Karaborsanın hazırlandığını gözleriyle görmüştü. Fakat ona da o kadar müteessir değildi; hiç olmazsa isyan hissi duymuyordu. “Mademki bir zaruret haline geldi. Mademki bu hallerin başka türlü içinden çıkılmaz!” ne diye telaş etmeliydi!”(s.363).

Mümtaz artık yaşadıklarını kabullenmeye çalışsa dahi bunların altında ezilmeye başlar. Onu sıkıntıya sokan konuları olduğu gibi kabullenmek o an için kendisine en iyi çözüm gibi görünür. Ancak kısa zamanda bilincinde bir ses belirmeye başlar; bu ölümüne sebebiyet verdiğini düşündüğü, intihar eden arkadaşı Suat'ın sesidir. Sürekli Suat'ı ve yaptıklarını düşünür. Mümtaz, Suat'ın intihar etmeden evvel bıraktığı mektubu farkında olmadan ezberlemiştir. Artık düşüncesinin bir tarafı tamamen Suat'la ilgilidir.

Acele acele yoluna devam etti. “Bütün mektubu ezberlemişim!” Keşke İhsan'ın nasihatini dinlese ve seyahate çıksaydı. Şimdi unuturdu. Fakat Suat, İhsan'ın hangi fikrini doğru bulmuştu. “İnsan, bütün kâinattan mesuldür.” Evet, buydu. Suat, “Doğru, fakat budalaca. Daha doğrusu ilk bakışta doğru fikrini veriyor.” diyordu. Biraz sonra da itiraz ediyordu; bu onun tabiatıydı. Bir an evvel beğendiğine muhakkak hücum edecekti. “Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce'in M. Bloom'u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz” (s.368).

Bu noktadan sonra Mümtaz'ın düşüncelerinde tartıştığı Suat adeta Mümtaz'ın kötücül bir alt-beni haline gelir. Tanpınar'ın ikiz yaradılışlı olarak tarif ettiği Mümtaz yazarının bu düşüncesi doğrultusunda hareket etmeye başlar. Aklında sürekli olarak Suat ile konuşur. Artık benliğinin bir kısmı Suat'a aittir. Benliğinde ve iç dünyasında hem bu durumun farkına varıp rahatsızlık duyar hem de bu rahatsızlıktan bir türlü kurtulamaz. Mümtaz'ın Suat'la konuştuğu anlar ona daha küçük ve artık mesut gelen sıkıntılarını da özletir.

Zihninde sürekli Suat'la konuşan Mümtaz, düşünceden düşünceye sivrilmeye başlar. Sokakta tanık olduğu konuşmalarda savaşın gündemde olması da düşüncelerinin dağılmasının bir diğer sebebidir. İnsanları savaşa gidecek askerler olarak tasavvur eder. Arkadaşlarının yanına geldiğinde Mümtaz'ı her zamankinden solgun bulmaları onun bu iç çekişmelerini dışarıya yansıtmaya başladığını gösterir.

Mümtaz aslında yolunda gitmeyen bir şeylerin olduğunu farkındadır. 'Ne kadar çocuğum! Zorla kendimi çıldırtıyorum' düşünceleri itiraf niteliği taşır ancak farkındalığına rağmen kendisine çekidüzen vermez. Kahramanın inisiyatif alarak işleri yoluna sokan özelliği Mümtaz için söz konusu değildir. Bunun aksine sorunlarını çocukluğuna kadar götürerek kendisini olayların akışına bırakmayı seçer.

Savaş ile ilgili düşünceleri de tutarsızlaşmaya başlar. Bazen savaşın gerekliliğini vurgularken, bazen uzlaşmanın gerekli olduğunu düşünür. Savaş ihtimalinin birey ve toplumda yarattığı güvensizlik duygusu ise Mümtaz'ın şu sözlerinde net olarak görülür:

"-Şu, emniyetsizlik. Hayat bir türlü yoluna giremiyor. Ve giremeyecek de. Biz harpten evvelki zamanı tanımadık. Çocuktuk. Fakat insan kitapta okuyunca şaşırıyor. O ne emniyet ve istikrardır. Para, iş, düşünme şekli, cemiyet içindeki mücadeleler, hepsi, evvelden döşenmiş yollarda yürür gibiydi. Hâlbuki şimdi, her şey alt üst. Hudutlar bile bir gün, bir saat içinde değişiyor. Hadiseler ve asabımız bir anda sıfırdan yüze yükselebiliyor. Evet, belki bir çare bulurlar. Fakat işleri halletmez. Çünkü emniyetsizlik, korku, politika adamlarını şaşırttı. Verilmiş bir yığın söz, iflas eden ümitler sınırları bozdu"(s.375).

Mümtaz'ın sözlerinin savaş ortamının güvensizliğini yansıttığı açıktır. Burada dikkat edilecek bir diğer husus ise Mümtaz'ın tutumudur. Mümtaz yalnızca söylemleri ile durumu anlamaya ve anlatmaya çalışır. Ancak söylemlerini destekleyecek eylemlere roman boyunca tanık olmayız. Eyleme geçerek etkin olmak yerine edilgen bir duruş sergiler. Savaş sıkıntısının konuşulduğu bu ortamda radyodan gelen müzik sarsılmasına neden olur.

“Karşı kahvelerden birisinde bir radyo veya gramofon, akşam saatine başka bir sarsıntı getirdi. Eyyubi Bekir Ağa’nın Mahur Bestesi akşamın içinde yüzdü. Mümtaz olduğu yerde sarsıldı. Dinlediği bestenin arasından, Nuran’ın dedesinin Mahur Bestesi, aşkın ve ölümün o muzlim şiiri içine doluyordu. Kendi kendine “Yarın gidecek ve benden dargın olarak...” Birdenbire içinde garip, tahammül edilmeyecek kadar büyük bir hiddet kabardı. “Neden böyle oldu; niçin herkes bana böyle yükleniyor? Huzurdan bahsediyordu. Peki, benim huzurum nerede kaldı? Ben yok muydum? Bu kadar yalnız ne yapacağım?” Hemen hemen genç kadının kelimeleriyle konuşmuştu. “Huzur, iç rahatı...”(s.379).

Huzuru aradığı kişinin Nuran olduğunu düşünen Mümtaz, Nuran’dan vazgeçerek huzuru içinde araması gerektiğini düşünür. Ancak fark ettiği bu gerçekliği kendisine kabullendirmesi güçtür. Suat’ın Mümtaz’ın içine yerleşen sesi onu rahatsız etmeye devam eder.

Romanın sonuna doğru İhsan’ın artan rahatsızlığı nedeni ile Mümtaz’ı yine arayış halinde görürüz ancak o, romanın başlarına oranla olumsuz yönde bir değişim sergiler. Önce daha sakin ve bilinçli bir arayış gerçekleştirirken artık zihninden Suat’ı atamayan, dağınık düşüncelerinin esaretinde bir Mümtaz vardır. Bu nedenle İhsan’ın hastalığına odaklanamaz. Doktor çağırmasını isteyen yengesini adeta duymuyor gibidir. Derhal harekete geçmek yerine düşüncelerinin bunalımını yaşar. Düşüncelerinde hâlâ Nuran vardır. Mümtaz zamanla kendisini dış dünyaya kapatan bu ruh hallerinin farkına varır. Farkına vardığı anlarda da kendisini mahcup hisseder. Mümtaz’ın çelişkilerine yol açan bu halleri onu anti-kahraman olmaya biraz daha yaklaştırır.

“-Ne olur Mümtaz, bir doktor çağır.

Bunu Nuran mı söylemişti, yoksa büyük yengesi mi? Fakat Nuran uzakta idi. Bu gece bu küçük evdeki korkuyu, telaşı bilemezdi. O yarın İzmir’e gidecekti. Şimdi belki de eşyalarını hazırlamakla meşguldü. Yahut Fahir’le evde konuşuyorlar, istikbal için projeler hazırlıyorlardı” (s.384).

Mümtaz’ın düşünceleri öylesine dağınıktır ki koşulları anlamaktan uzak hale gelir. Nuran’ı düşünmekten bir türlü uzaklaşamaz. Bunun yanında herhangi bir düşünceye odaklanmaktan çok rastlantısal olarak aklından bir sürü düşünce geçer. Sonunda doktor çağırarak amacıyla sokağa çıkar. Umduğu doktoru bulamaz. Tavsiye üzerine başka bir doktor bulmaya gider. Doktorla eve giderken yine konu savaş olur. Mümtaz’ın iç dünyasında kendini anlama biçimi onun anti-kahramanın çelişkilerini taşıyan bir roman kişisi olduğunu da gösterir. Mümtaz karamsar, dünyadan ve dünya nimetlerinden haz alamayan hatta ıstırap duyan biri olarak kendisini anlamaya çalışır.

Mümtaz içinde bulunduğu durumun farkındadır ancak bir türlü durumu düzeltmek için harekete geçemez. Savrulan düşünceleri arasında hissettiği suçluluk duygusu ile buhranı artmaya başlar. Doktorun İhsan'ı kontrol etmesinden sonra korkulacak bir durumun olmadığını öğrenen Mümtaz için kendisini dünyaya bağlayan tek kaygı da ortadan kalkar.

“Mümtaz, cami tarafına baktı. Bir güvercin sürüsü yere doğru süzüldü ve birdenbire tekrar yükseldi. “Acaba neden korktular?” diye düşündü ve sualini sorar sormaz yine unuttu. Fakat henüz fikirlerin devamını hiç olmazsa yokluğu ile duyabiliyordu. “Bu imkânsızlık değil, belki bir isteksizlik. Acaba her şeye böyle kayıtsız mıyım? Dünyayı bir daha kendimde kuramayacak mıyım? Bir daha hatıralar bende konuşmayacak mı?” “Yoksa kendi kontrolüm altında iken çıldırıyor muyum? Böyle göz göre göre...” (s.411).

İhsan'ın durumunun tehlikeli olmadığını öğrenmesinden sonra Mümtaz, kendini içinde bulunduğu durumun akışına bırakır. Kontrollü bir çıldırma olarak değerlendirilebilecek bu durum, Suat'ın zihninde yeniden belirmesi ile artar. Benliğinin Suat tarafından ele geçirildiğini düşünen Mümtaz konuşmasının sonunda Suat'ı reddetmeyi başarır ancak bu başarı ideal bir kahramanın başarısı gibi değildir:

“-Olmaz, dedi. Seni bırakamam. Benimle geleceksin. Keskin bir istihza ile konuşuyordu. -Nuran'sız, bu kadar sefalet içinde... olmaz. Ve kollarını açmış onu kucaklamağa çalışıyordu. Mümtaz bir adım geriye çekildi.

...

Mümtaz, yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:

-Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelemem.

-Geleceksin!

-Hayır, alçaklık olur.

-Öyle ise kal mezbelende...” (s.418).

Mümtaz'ın bu satırlarda Suat vasıtasıyla kendi içsesiyle konuştuğu söylenebilir. Bayramoğlu, Suat ve İhsan çatışmasının aslında Mümtaz'ın kendi iç dünyasındaki iki zıt kutbun çatışması olduğunu savunur (Bayramoğlu, 2007:64). Mümtaz, İhsan'ın idealizmi ile Suat'ın nihilizmi arasında bir yerde kalır. Nuran'la yaşadıkları, Suat'ın intiharı sonucunda Nuran'ın hayatından çıkması, İhsan'ın hastalığı ve savaş ihtimali romanın sonunda bizi ruh sağlığı bozulmuş bir Mümtaz'a götürür. Ancak Mümtaz'ın ruh sağlığını bu derecede bozan yalnızca son yirmi dört saatte yaşadıkları değildir. Bu noktada öncelikle Mümtaz'ın trajik çocukluğunun üzerinde durulmalıdır.

Mümtazın çocukluğunun yalnız geçmesinin nedeni anne ve babasının kaybetmesidir. “Çocukluğunun mühim bir devrinde çok yalnız kalan Mümtaz, kendi kendisiyle konuşmayı sever”(s.12) hale gelir. İşgal nedeniyle taşınmak üzere oldukları bir anda babası bir cinayete kurban gider. İşgalin başlamasıyla yakın çevresi (komşular) Mümtaz’ın babasını alelacele bir ağacın altına gömerler. Mümtaz babasının ölümünü dahası gömülme şeklini hiç unutmaz. Annesini de mezarın başında ağlarken hatırlayan Mümtaz, kendisini ağacın dibinde çalışanlara bakmaktan da alıkoyamaz.

Babasının ani kaybının yanı sıra, bu kaybın gerçekleştiği koşullar ve sonrasında yaşananlar da Mümtaz’ın karakter gelişiminde etkili olur. Yola devam etmeleri gerektiğinden Mümtaz’ın babasının acısını yaşayabildiğini söylemek zordur. Babasının kaybı ile annesinin geçirdiği değişim Mümtaz’ın dikkatini çeker.

“Hafızasında gerisi gelmeyen birkaç hayal vardı. Bunlardan biri, annesinin yola çıkar çıkmaz değişmesiydi. Artık o, kocasının ölüsü üzerinde ağlayan, sızlayan kadın değildi. Yola çıkmış, oğlunu ve kendisini kurtarmağa çalışan kadındı” (s.27).

Annesinde gerçekleşen bu kahramanca değişimi Mümtaz’da göremeyiz. Kendini olayların akışına bırakan bir hali vardır. İlk cinsel tecrübesi de bu akışın neticesinde olur. Babasının ölümünün ardından yaşadığı ilk cinsel tecrübe Mümtaz’da suçluluk duygusunun ortaya çıkmasına neden olur. Parla, son derece olumsuz bir suçluluk duygusuna neden olan bu tecrübenin Mümtaz’ın tüm yaşamını etkileyen izler bırakmasının yanı sıra evrensel günah duygusunu da tetiklediğini belirtir (Parla,2015:297).

“İçinde büyük bir günah işlemiş duygusu vardı; kendisini bilmediği şeylerden mücrim sanıyordu. Belki de o anda sormuş olsalar, babamın ölümüne ben sebep oldum, derdi. Bu çok korkunç bir duygu idi. Kendisini son derecede sefil buluyordu. Bu garip ruh hali Mümtaz’da senelerce devam edecek, her adım atışında ayağına takılacaktır. İlk gençliğine girdiği devirlerde bile Mümtaz bu hislerin içinde kalacaktır. Rüyalarının bir tarafını dolduran hayaller, o garip tereddütleri, korkuları, hayatının zenginliğini ve ıstırabını yapan bir yığın ruh hali hep bu ikiz tesadüfe bağlıdır”(s.25).

Anlatıcının ‘garip’ ruh hali olarak belirttiği durum Mümtaz’ı anlama noktasında önemlidir. Koşullar nedeni ile kaybının acısını bastırmak zorunda kalan Mümtaz’ın yaşadığı ilk cinsel tecrübenin koşulları da ruh halini ve kişiliğini etkileyen unsurlar olur. Adını bile bilmediği biriyle yaşadığı tecrübe ve o kişinin de hayatından ani çıkışı Mümtaz’a kendisini ‘sefil’ hissettirir. Sonrasında Akdeniz’de uzak akrabalarının yanına gelen Mümtaz ve annesi kısa süreli olarak toparlanmış görünse de Mümtaz’ın garip ruh hali zaman zaman kendini

gösterir. Deniz, kayalar, ışık, gölge oyunları ve su sesi metaforları ile anlatılan bir ölüm arzusu ve aynı zamanda bir ölüm korkusu söz konusudur.

“(…)Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.

Mümtaz, bu karanlık aynada henüz başlangıçta olan ömrünün dost hayallerini, babasının altında yattığı ağacı, olduğu gibi bıraktığı mesut çocuk saatlerini, han odasında bakir tenine çok derin bir aşı gibi yapışan köylü kızını, büyük siyah gözlerini her an bu uğultulu davete koşmağa hazır bir ürperme ile arar, sonra onun sadece boşluğun aynası olduğunu görünce yerinden kalkar, kâbuslu bir rüyadan çıkar gibi kayaların dev gölgeleri arasından, her adımda sendeleyerek, solmaya çalışırdı”(s.35).

Mümtaz’ın ölümden kaçışı ancak aynı zamanda ölümü arzulaması annesinin ölümünden sonra da devam eder. Babasını kaybettikten kısa süre sonra annesini de yitirmiş olmak Mümtaz’ın hafızasında zaman boşluklarının oluşmasına neden olur. Annesi ile olan son anını hatırlamasına rağmen annesinin ölümünden sonraki zamanı net olarak hatırlayamaz. Anne ve babasının ayrı yerlerde olan mezarlarını zihninde birleştirir. Yaşadığı acıların yanına, yarın ne olacağını bilmemenin endişesi de eklenir. Mümtaz’ın bir taraftan entelektüel ortama girmesinin diğer taraftan içindeki çelişkileri büyütmesinin kırılma anı anne ve babasını kaybetmesidir. Bu kırılma anı *Huzur* romanında Mümtaz’ı anti-kahraman yapan asli unsurları da net biçimde ortaya koyar: Bunlardan ilki Ahmet Hamdi Tanpınar’ın sıkça üzerinde durduğu ‘kader ve tesadüflerdir’. Mümtaz’ın anne ve babasını kaybetmesi ve ardından İhsan’ın yanına gitmek zorunda kalması kahramanın kaderinde tesadüflerin rolünü ya da etkisini gösterir. İkinci unsur da bu tesadüflerden sonra Mümtaz’ın çelişkilerini besleyen entelektüel ortama girmesidir. Mümtaz’ın acı hayat tecrübelerinden sonra bu acıları entelektüel bir tereddüte taşıması da onu anti-kahraman olmaya iten sebeplerdendir. Tam bu noktada modern dönem romanlarında başkişiyi anti-kahraman yapan önemli bir ayrıntı da belirmiş olur: Kent yaşamının sunduğu imkânlar, bireyleri bir taraftan felsefeye ve düşünmeye sevk ederken diğer taraftan onun acılarını ve çelişkilerini besleyen bir paradoks yaratır. Bu paradokslar da roman kişilerinin anti-kahraman bir yapıya bürünmesiyle estetize edilir.

Mümtaz’ın işgal yıllarında ebeveynlerinin trajik ölümü ve ilk cinsel deneyimi ile geçen çocukluk ve ergenlik dönemi sadece babasından duydukları ile tanıdığı İhsan’ın yanına gelmesi ile farklı bir evreye girer. Başlarda yadırgasa da zamanla İhsan abisine duyduğu hayranlıkla kendini geliştirir. Nuran’ın hayatına girmesi ile Mümtaz’ı daha yakından tanımaya başlarız. Ancak Mümtaz’ın -kendini geliştiren bir idealist gibi görünse de- fikirlerinde geleneksel kahramandan uzak anti-kahramana uygun ayrıntılar dikkat çeker:

“Mümtaz şüphe içindeydi:

-Yolun büyüğü, küçüğü yoktur. Bizim yürüyüşümüz ve adımlarımız vardır.

Fatih, yirmi bir yaşında İstanbul’u fethetmiş. Descartes da yirmi dört yaşında felsefesini yapar. İstanbul bir kere fethedilir. Usul üzerinde konuşma da bir kere yazılır. Fakat dünyada milyonlarca yirmi bir, yirmi dört yaşında insan vardır. Fatih ve Descartes değillerdir diye, ölsünler mi? Kesif yaşasınlar yeter. Yani büyük yollar dediğimiz şeyin büyüklüğü bizim içimizdedir. Nuran dikkatle genç adama bakıyordu... (s.133)

Mümtaz’a göre herkesin bir talihi vardır. O kendi talihini iç dünyasında değerlendirmeyi tercih eder. Sanat onun iç dünyasına yönelmesinde etkilidir. Çünkü Mümtaz’a göre sanat ölümün olduğu gibi kabullenilebilmesini kolaylaştırır. Mümtaz’a göre bazı insanların yaşamı sanat eseri gibi güzel olabilir. Mümtaz’ın bu düşünceleri James Joyce’un eserlerinden itibaren görülen sanatçı-kahramanlarınkiyle benzeşir. Ancak Mümtaz, sanatı bu kadar önemsemesine hatta sanata sığınmasına rağmen roman boyunca sanat izleyicisi ya da okuru olmaktan öteye gidemez. Mümtaz’ın sanatla ilişkisinde de eylemsiz oluşu onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

Mümtaz’ın bir roman kahramanının eyleme vurgu yapan özelliğinin aksine eylemsizliğe ve sıradanlığa vurgu yaptığı dikkat çeker. Mümtaz’ın eylemsizliği bilinçli bir tercihtir. Mümtaz bu tercihini büyük olanın dışında kalmak biçiminde açıklar. Ona göre büyüklük tehlikelidir. İnsanı, serbest düşünme alışkanlığından uzaklaştırır ve ‘hadiselerin oynacağı’ yapar.

Mümtaz, düşünceleriyle hayata müdahale etmek yerine hayatı kabullenmeyi ve harekete geçmekten duyduğu kuşkuyu belirtir. Ona göre büyük işler yapmak kişinin kendisinden feragat ederek serbest düşünceden uzaklaşması anlamına gelir. Aynı zamanda değişimi sağlamak için atılan büyük adımlar, işleri yoluna koymak yerine daha kötü hale getirmektedir. Bu nedenle Mümtaz’ın bilinçli bir eylemsizlik tercihi yaptığı söylenebilir. Elbette bu noktada Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Mümtaz’da oluşturmak istediği muhafazakâr kimliğin etkisinden de bahsedilebilir; ancak bu Mümtaz’ın eylemsizliğinin yegâne açıklaması olamaz. Mümtaz dünyanın kendiliğinden işlerliğini savunan kader inancına sahip görünse bile vurguladığı eylemsizlik roman boyunca karar almaktan kaçınan, çoğunlukla diğerlerinin aldığı kararlar doğrultusunda hareket eden Mümtaz’ı anlama konusunda önemlidir.

İnsan sevgisinden ve insana olan inancından bahseden Mümtaz insanın değişme ve değiştirebilme kapasitesi konusunda ümitsizdir. ‘İnsanı teganni etmek’ isteyen Mümtaz için aslanan trajedinin kendisidir.

Roman boyunca Mümtaz’ın en fazla hissettiği duygulardan biri korkudur. Bunda travma dolu çocukluğunun yanı sıra her ne kadar İhsan Abisi ve ailesi ile tutunmaya çalıştığı değerler olsa da benliğine yerleşen kaybetme duygusu da etkindir. Yine Nuran’la yaptıkları bir konuşmada ümitsizlikten bahseder:

“Ümitsizlik, ölümün şuuru, yahut bizdeki terbiyesi... Onun hayatımızdaki bir yığın kısılacı... Dört tarafımızı saran mengene dişleri, ne bileyim. Her hareket, cinsi ne olursa olsun, onun neticesidir. Hatta şu devrimizde olduğu yerde kabuklaşmadan korku var ya... Sevilen şeylerin birbiri peşinden inkârı. Babam gibi olacağım korkusu. Nihayet, ne yapsam bir türlü ölümden kurtulamayacağım. Hiç olmazsa beni bir uçta, bir kutup yolculuğunda bulsun. Yahut toplu bir halde enternasyonal söylerken, yahut, kaz ayağı adım atarken...”(s.135)

Mümtaz bunları düşünürken anlatıcı da kahramanın çocukluğundan itibaren taşıdığı korkuların farkındadır. Anlatıcının kahramana bakışı roman boyunca değişmez. Kahramanını iyi tanıdığı romandaki pek çok ayrıntıda görülebilir. Anlatıcının kahramanın eylemsizliğine yaptığı vurgular da Mümtaz’ın olayların gidişine müdahale edemeyecek pasiflikte bir karaktere sahip olduğunu bir başka açıdan gösterir. Anlatıcının kahramana bakışındaki bu sabitlik onun değişim yaşamadığını dolayısıyla anti-kahraman özelliği taşıdığını da gösterir.

Anlatıcının tuzak olarak belirttiği korku ve ümitsizlik Mümtaz’ın yaşamında son derece etkilidir. Nuran’la kısa sürede gelişen ilişkisi Mümtaz için kaybetme korkusunun depreşmesi haline gelir.

İnanmadığı arkadaşlığı da Mümtaz’ın korkularını harekete geçirir. Mümtaz yapısı gereği yaşadığı anın ve duyguların tadına varsa dahi bilincinde beliren sorulara ve korkulara engel olamaz. İlk defa her yönden âşık olduğu kadının yanındadır ancak Mümtaz’ın benliğinin bir yanı buna inanmakta zorluk çeker.

“Şimdi Nuran’ın karşısında onun güzelliklerini, bu küçük kaçışların, arzu, iştiha ve itiyatların üstüne çıkan bir bakışla sayıyor, bu kadar değişik şekilde güzel bir kadının yanı başında geçecek hayatı, imkânsız bir şey gibi düşünüyordu. Tam adını koymadığı bir nevi ümitsizliğin verdiği pervasızlıkla gözleri genç kadının yüzünde, ellerinde dolaşıyordu” (s.100).

Nuran Mümtaz için görür görmez âşık olduğu benliğinin eksiklerini dolduran kadın olur.

Mümtaz romandaki bazı tali karakterlerin düşüncelerinden ve sözlerinden etkilenererek kötümser düşüncelere yönelir. ‘İnsanoğlu denen ahmaklar kafilesinin’ yok olmasının gerekliliğine inandığı bile olur. Mümtaz’ın bazı olay ve kişiler karşısında takındığı bu kötümser tavır, Nuran’a duyduğu aşkla kısmen iyimserliğe yaklaşıp da bütünüyle ortadan kalkmaz. Çünkü Nuran’la yaşadığı ilişkiyi de çelişkileriyle şekillendirir. Nuran’ın yakınında olduğunda kendini mutlu hisseder. Ancak Nuran’ın kayıtsız tavırları onu bir anda hüznə boğabilmektedir. Bu hüznü anlarında Nuran’ı kendinden çok uzakta gören Mümtaz, bu çelişkileriyle aşk tecrübesini çocuksu duygularla yaşayan bir kahraman olarak görülebilir. Bu açıdan bakıldığında anti-kahraman olmaya yaklaşır.

‘Nuran’ın varlığıyla kendi varlığını bulan, ‘Nuran’ı hayatın öz kaynağı, bütün gerçeklerin annesi’ olarak gören Mümtaz, için artık Nuran hem bir arzu hem de bir korku nesnesine dönüşür. Nuran’ın gelmesini beklerken hissettiği duygular neşe ve kaygı arasında gidip gelir. Yine Nuran’da bir kadında aradığı tüm özellikleri bulmasına, sadece sevgili değil aynı zamanda dost olmalarına rağmen Mümtaz’ın içindeki korkuyu atamadığına tanık oluruz. Nuran’ın Mümtaz ile ilgili bazı düşünceleri de Mümtaz’ın özelliklerini anlamak adına mühimdir:

“Bazen genç kadına bu eski şeylerin meftunu çocuğun kendisini zorla bir katakomp’a tıkmak istediği şüphesi geliyordu. Bu dünyada türlü türlü hazlar, başka çeşit düşünceler de vardı. Üsküdar’ı seviyordu, fakat halkı fakir, kendisi bakımsızdı. Mümtaz bu biçarelikler arasında Acemaşıran, Sultani yegâh diye rahatça yaşıyordu. Ama hayat, hayatın daveti nerede kalıyordu? Bir şeyler yapmak, bu hasta insanları tedavi etmek, bu işsizlere iş bulmak, mahzun yüzleri güldürmek, bir mazi artığı halinden çıkarmak...”(s.155)

Nuran’ın da bu noktada Mümtaz’ın eylemsizliğinin farkında olduğunu söylemek mümkündür. Mümtaz Nuran’ın gözünde biçarelikler arasında musiki ile rahat eden bir adamdır. Bu nedenle harekete geçme arzusu hissetmez.

Nuran Mümtaz için yalnızca âşık olduğu kadın değil aynı zamanda hayatın ta kendisidir. Çocukluğundan beri zaman zaman istediği, aynı zamanda korktuğu ölüm düşüncesine karşı elde ettiği zaferdir. Hayata tutunmak için aradığı sebeplerden biri Nuran’dır. Ancak buna rağmen karşılaştığı sorunlarda hemen yılgınlığa ve umutsuzluğa düşer. Bunlardan ilki Nuran’ın kızı Fatma’nın ona bir türlü alışamaması olur. Romanın

başında Nuran'ı ilk gördüğünde kızı Fatma'yı da görür. Yedi yaşlarındaki bu çocuğun varlığı, zaman zaman iletişime geçmeye çalışsa da Mümtaz için bir diğer kaygı kaynağıdır. Mümtaz Fatma'yı kısmen kendi çocukluğuna benzetse de onunla bağ kurmayı başaramaz. Bunun için yeterli gayreti gösterdiğini söylemek de güçtür. Hatta zaman zaman yedi yaşındaki bu çocuk karşısında Mümtaz'ın da çocuklaştığına ve Nuran'ı kıskandığına tanık oluruz. Mümtaz'ın Nuran'ın kızı Fatma'yla kurduğu ilişkide de inişli çıkışlı bir süreç vardır. Bu ilişkide Mümtaz'ın -yukarıda da bahsedilen- çocuksu tavırları belirleyicidir. Çünkü Fatma'nın Mümtaz'ı kıskanmasını olağan karşılamak yerine bu kıskançlığı 'saadet zehirlenmesi' olarak görür. Mümtaz ideal bir kahraman olsaydı Fatma'nın huzursuzluklarını olağan karşılar ve iç dünyasında dahi ona karşı bir tavır takınmazdı.

"Nuran'ın evine kabul edilmek saadeti Mümtaz için zevklerin en büyüğüydü. Yazık ki, Fatma'nın huysuzlukları bu saadeti zehirledi" (s.145).

Handan İnci, Tanpınar'ın tipolojik 'aşık erkekler'inden biri olarak gördüğü Mümtaz'ı zayıf ve edilgen olarak niteler. Sürekli çocuksuluğuna dikkat çekilen Mümtaz, Tanpınar'ın diğer âşık erkekleri gibi kendisini etkileyen olaylar karşısında eyleme geçemeyen pasif biri olarak dikkat çeker (İnci, 2014: 95). Yine Nuran ile bir sohbetlerinde aralarında geçen konuşma da söz fark etmeden Fatma'ya gelir ve Nuran'ın tepkisiyle karşılaşır.

"-Ben yine çocuğumla meşgulüm... fakat sen yedi asrın ölüsüyle...

Mümtaz cevabın şiddetine şaşırdı. O sadece komik bir şey söylemek, genç kadını güldürmek istemişti.

- Darıldın mı?

- Hayır, fakat Fatma'dan bahsetmeye ne lüzum vardı şimdi?

- Beni hiç sevmediğini hatırladım da...

- Kendini sevdirmeye çalış. Sesi hala dargındı. Mümtaz ümitsizlikle başını salladı:

- Kabil mi sanıyorsun? Nuran cevap vermedi. O da bunun güçlüğüne biliyordu" (s.157-158).

Aslında Mümtaz Fatma'yı anlamaya çalışır. Onda kendi çocukluğunun izlerini bulur. Fatma'nın üzüntüsü ve kıskançlıkları ile kendi çocukluğundaki yalnızlık arasında benzerlik kurar. Çünkü ikisi de birer çocuk olarak kendi hayatlarında irade sahibi değildir. Yaşadıkları onların iradesi dışında gelişir ve onları hayat ya da kader mağduru yapar. Mümtaz kendisinin çocukluk yıllarını da Fatma'nın halini de 'ıstırap' olarak değerlendirir. Bu duygular onu Fatma'ya yaklaştırır.

Ancak Fatma'yla özdeşim kursa bile bu özdeşim, onları yakınlaştıracak kadar görünür bir hal almaz, yansımaz. Mümtaz'ın kişilik özelliği haline gelen eylemsizliği bu nokta da etkili olur.

Mümtaz'ın eylemsiz ve edilgen tavrı Nuran'a eski eşi Fahir ve Suat'tan gelen mektuplarda da kendisini gösterir. Nuran mektupları ona verdiği tek yaptığı mektupları yırtmaktır. İçinde sevdiği kadının rahat bırakılmayacağına dair inanç pekişir. Bu inancın pekişmesinde Mümtaz'ın Nuran'ı tanıma biçimi etkilidir. Mümtaz'a göre Nuran, insanlarla ilişkisinde gerektiğinden fazla iyimserdir. Bu endişeyi bertaraf etmek için Nuran'la hemen evlenmesi gerektiğini düşünür. Ancak onu ikna etmek için gerekli özgüvene sahip değildir. Kendisi için bir şeyler yapma gücünü kendine bulamaz.

Fatma ile bir türlü bağ kuramayışının yanı sıra Fahir ve Suat'tan gelen mektuplar Mümtaz ve Nuran'ın arasında bir mesafenin oluşmasına neden olur. Mümtaz bu noktada da kahraman niteliğine uyan, mesafeyi kapatmaya çalışan çözümler bulmak yerine anti-kahraman olarak ümitsizliğe kapılarak bunaltılar ve korkular yaşamaya başlar. Anlatıcının yaşananları anlatırken kullandığı dil ve seçtiği kelimeler ise anti-kahramanın psikolojik durumunu yansıtan bir ayna gibidir.

“Düşüncesi, her an kutru biraz daha küçülen, açıkta sıfıra doğru giden bir diske benziyordu. Her şey bu baş döndürücü dönüşte küçülüyor, ufalıyor, renk ve mahiyetini değiştiriyor, garip bir pelte, Suat'ın sefil ve bulaşık şahsiyetinin iğrenç hamuru haline geliyor ve bu hamur yol boyunca göze çarpan her şeyi içine alıyor, cıvık yığnında döne döne beraberce sıfıra götürüyordu” (s.204-206).

Mümtaz başına gelen olaylarla baş etmek yerine, olayların altında ezilen, edilgen bir karakter çizer. Nuran'ı kaybetme korkusu, onunla beraber yaşama düşüncesine baskın gelir. Artık hep tedirgindir. Nuran yanında bile olsa onu uzağında hisseder. Yaşadıkları, hayata olan inancında sarsılmalara yol açar. Yaşadığı sarsıntılar onun hayatına giren diğer insanları da kaybetme endişesini duymasına yol açar. Bu endişeler de onun hayatı başkalarının kuşatması altında yaşadığına olan inancını pekiştirir. Mümtaz hayatı ‘yavaş yavaş boğulmak’ olarak görür.

Suat'ın Nuran'a göndermiş olduğu mektuba, tanımadığı biriyle olan ilişkisinde yaşananlara ve Suat'ın eşinin yaşadıklarına tanık olmasına rağmen Suat'la olan ilişkisine sınır koyamaz. İhsan, Mümtaz'ın evinde Nuran ile birlikte verdikleri davete Suat'ı da çağırır. Musiki sırasında gelen Suat her ikisine de selam verir. Suat'ın gelmesiyle beraber Mümtaz,

müziğin üzerindeki tüm etkisine rağmen Suat'ı düşünmekten ve onu incelemekten kendini alamaz. Suat'ın gözlerinde gördüğü 'isyan, hor görme ve hiddet' onu korkutur:

“O andan itibaren Suat'ın orada ve kendi aralarında bulunması onu ürküttü. Artık onu eskisi gibi kıskanmıyordu. Vakıa düşüncesi garip bir şekilde yine onunla meşguldü. Suat'ın Nuran'la arkadaş olması, onu sevmesi, çoktan beri tanıdığı, istihzasından, pervasızlığından ürküp sıkıldığı, laubali hallerini, küçük çılgınlıklarını sevdiği, zekâsını, düşüncesinin sıçrayışlarını beğendiği, fakat yolları ayrı olduğu için elinden geldiği kadar uzak yaşadığı bu adamı, birdenbire büsbütün başka bir plana çıkarmış, hayatının ıstıraplı bir parçası yapmıştı. O kadar ki, Nuran'a yazdığı mektuptan beri onu düşünmeden, onu merak etmeden üst üste üç saat vakit geçirmemişti. Mümtaz o günden beri Suat'a karşı içinde, farkında olmadan bütün zulüm görenlerin duyduğu cazibeye benzer bir his duyuyordu” (s.248).

Mümtaz'ın Suat'a karşı hisleri oldukça karmaşık şekillere bürünür. Kendisine kısmen yakın, kısmen kendisinden uzak gördüğü bu adam, Nuran'a yazdığı mektupla Mümtaz'ın düşüncelerindeki temel sorunsallardan biri haline gelmiştir. Ancak bu noktada Mümtaz'ı asıl korkutunun Suat'ın içinde olduğu yoğun ümitsizlik duygusu olduğunu belirtmek gerekir. Mümtaz'ın Suat'ta gördüğü bu durum bir nevi kendi içinde bastıramadığı ümitsizliğin görünür yüzü olur. Nuran da bu ümitsizliğin bir diğer yüzüdür. Yanında, yakınında, hayatında olmasına rağmen musikin de etkisiyle onu kendisine çok uzakta hisseder:

“Bütün bunların gülünç olduğunu kendisi de biliyordu. Hatta Mümtaz, daha başka bir şeyi, bu tarzda düşünmek ve duymak itiyadını ta çocukluğundan beri biraz da kendisinin hazırladığını biliyordu. Çocukluğunun hazin tesadüfleri ona, her sevdiği şeyi kendisinden çok uzakta, erişilmez bir âlemde düşünmek itiyadını vermişti; nasıl aşkı keskin günah ve ölüm fikriyle beraber, yani bir nevi telafisi kabil olmayan'ın mükâfat ve azabı olarak tanıdıysa, bu uzaklık düşüncesi de onda o yıllarda kök salmış bir düşünce idi. Kaldı ki, Mümtaz çocukluğunun bu miraslarını, çok zihni, şartlarına göre az çok marazi ve şiirin terbiyesine erken açılmış bir ergenlik çağında ve bütün gençliği boyunca, ta Nuran'ı tanıdığı aylara kadar, kendi isteğiyle derinleştirmişti (s.251).

Bu düşünceler, Mümtaz'ın hayatını anlamlandırmak için sanata ihtiyaç duyduğunu da gösterir. Mümtaz'ın hayatın zorluklarını sanata sığınarak aşmaya çalışan bir roman kahramanı olduğu da söylenebilir. Kendi sıkıntıları Edgar Allan Poe, Baudelaire gibi şairlerin şiirlerindeki sorunsallarla benzeştirir. Bu sanatçıların 'imkânsızın ülkesinde' yaşadığını düşünen Mümtaz onların ülkesinde yaşamak ister. Ancak Mümtaz'ın kendisini yakın hissettiği sanatçılardan farkı benzer duyguları yaşasa da aynı tecrübelerden geçmemiş olmasıdır. Mümtaz'ı onlarla duygudaş yapan taraf sanat endişesi değil yaşamının yalnızca acı yönlerini hatırlaması, bu acıların karakterini inşa eden en önemli harç olmasıdır.

Mümtaz'ın acıları üzerinden inşa ettiği hayatı ve düşünceleri, onun gençlik heyecanlarını hissetmesini de engeller. Onun hüznü ve acı duyguları, gençliğine ve sevinçlerine en önemlisi de huzuruna engel teşkil eder. Bu engellerin Mümtaz'ı bütünüyle karamsar yaptığı söylenemese de eylemsiz birine dönüştürür.

Mümtaz tüm yaşam sevincine karşın hayatın acı taraflarını sahiplenmiş bir doğaya sahiptir. Trajik çocukluğunun etkileri Nuran ile olan ilişkisine de yansır. Sevdiğini kaybetme korkusu, onunla geçirdiği vakte odaklanmasını güçleştirir. Bu nedenle çoğunlukla tedirgin ve kötümserdir. Evlenmelerine engel durumları ortadan kaldırmak yerine asla evlenemeyecekleri düşüncesine kapılır. Nitekim Suat'ın intiharı ile bu kehanet gerçekleşir ve Nuran'ın tercihi ile ayrılırlar. Suat'ın Mümtaz ve Nuran'ın evlendikleri zaman yaşayacakları evde intiharı Mümtaz'ın hayatını etkileyen köklü olaylardan biri haline gelir. Çok sevdiği, üstadı olarak gördüğü İhsan abisinin görüşleri bu konuda Mümtaz'a yardımcı olmaz. İhsan abisinin Mümtaz'a dair yaptığı tespitler ve öneriler ise Mümtaz için can sıkıcıdır.

Mümtaz'ın dikkat çekilmesi gereken özelliklerinden biri de çalışmalarıdır. Şeyh Galib üzerine bir kitap yazmakta olan Mümtaz, Nuran'ın hayatından çıkmasıyla ilhamının da gittiğini belirtir. Oysa Nuran ile beraber oldukları dönemde de yaptığı çalışmadan memnun değildir.

“Mümtaz bir taraftan onu dinlerken, bir taraftan da Şeyh Galib'in üzerinde düşünüyordu. Kitabın ne planını, ne de yazdığı kısımları beğenmişti. Hepsini tekrar değiştirmek lazımdı. Hamlelerle değil, sağlam bir düşünce ile çalışmak istiyordu. Kanlıca koyunda, mehtap denize bir altın oluk gibi boşanırken, Nuran'a bunu anlattı” (s.167).

Mümtaz “Bir hikâyenin behemehâl bir yerde başlayıp, bir yerde bitmesi, behemehâl kahramanların kesif şekilde, döşenmiş bir rayda yürüyen bir lokomotif gibi yürümesi lazım mı?” diyerek yaptığı sorgulamayla başkahramanın ideal özellikleri taşıyıp taşıyamaması gerektiğine dair bir tartışmaya girer. Bu sorgulama hikâyenin ve kahramanın klasikleşen yapısını da tartışmaya açmak anlamına gelir.

İhsan'ın kendisine dair yaptığı espitler de Mümtaz'ın İhsan abisine belki de ilk kez kin ve öfke duymasına neden olur. İhsan abisi Mümtaz'dan hislerinin değil düşüncenin adamı olmasını beklemektedir. Ancak Mümtaz anlaşılmadığını düşünerek sorgulamalarına devam eder.

“- İhsan’ın hakkı var! Hayat benden fikir ve belki de mücadele istiyor. Hissi duruşlar değil! Birdenbire içinde bir isyan yükseldi. Fakat bunun için Nuran’ı unutmak behemehal şart mıydı? Hem niçin unutmalı, neden kendisini fakirleştirmeliydi? Güneşin altında terini sile sile kendisiyle konuşarak yürüyordu. İçinde İhsan’a karşı bir kin vardı:

- Bu çocuk için ve benzerleri için ben Nuran’ı unutacağım! Fakat onlar, kendileri, hayatlarında acaba bu cinsten bir fedakârlık yapacaklar mı?” (s.304)

Kahramanı kahraman yapan özelliklerden biri, bireysel mutluluğu ve çıkarından öte cemaatinin-toplumunun çıkarlarını ve mutluluğunu gözetmesidir. Ancak Mümtaz zaman zaman kahramanın bu doğasından oldukça uzaktır. Kendi mutsuzluğuna odaklanır ve fedakârlıklarına karşılık bekler.

“- İhsan, bana fıkirden bahsediyor... Ben o kadar bedbahtım ki... Birdenbire İhsan’a karşı deminki hiddet ve kini yeniden duydu:

- Niçin hayatın üzerinde duranlar insanı anlamıyorlar?

Hayat ve insan ayrı şeylerdi. Biri ötekini etiyile, kemiğiyle, alın teriyle, düşüncesiyle yapıyordu. Fakat aynı şey değildiler. Birinden birini seçmek lazımdı. Fakat Mümtaz ikisinin ortasında sonuna kadar sallanacağını biliyordu. Ne ferdi saadetinden vazgeçebilecek, ne de etrafındaki hayatın korkunç icabını, bu on yaşında evliya türbesini bekleyen biçare kızı ve ihtiyar Ermeni karısını unutacaktı.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın ikiz yaradılışlı olarak nitelediği Mümtaz bu noktada da ikiliğin arasında, sallantıdadır. Hislerinin etkisinde olan Mümtaz, İhsan’ın beklediği düşünce adamı olamayacağının farkındadır.

“Ben zayıf adamım; sadece zayıf yaratılmış bir adam. Fakat hangimiz zayıf değiliz... Bu son sözü söylerken Suat’ı düşündüğünü kendisi de biliyordu. Nitekim girdiği küçük kahvede cebinden mektubunu çıkararak kim bilir kaçınıcı defa okumaya başladı” (s.305).

“Hayır Suat’ın düşüncesi de, Nuran’ın düşüncesi gibi, bütün öbürleri gibi onu bırakmayacak ve Mümtaz bütün ömrü boyunca onları beraberinde taşıyacağı için birkaç rüzgarda birden parçalanacaktı” (s.306).

Romanın üçüncü bölümünün sonu olan bu cümleler, başta ele aldığımız Mümtaz’ın bir gününün zeminini oluşturur. Mümtaz zaman zaman idealist portreler çizse de yukarıdaki ayrıntılardan da görüleceği üzere kahraman idealizminden oldukça uzak, trajik çocukluğundan kalan kaybetme korkusu ile baş edemeyen, aşk acısı çeken ve savaş psikolojisini son derece gerçekçi yansıtan bir karakterdir. Pasif edilgen yapısı, eylemsizliği ve ikilikler arasında kalan kararsızlığı ile bir anti-kahraman olarak değerlendirilebilir.

SONUÇ

Sözlüklerde ‘savaşta veya tehlikeli bir durumda yararlık gösteren (kimse), alp, yiğit’, ‘Bir olayda önemli yeri olan kimse’, anlamlarına gelen kahraman; tarihin, cemiyet ya da millet bilinciyle yaşamının önemli figürlerinden biri olagelmıştır. Tarihsel ve toplumsal açıdan önemli bir yere sahip olan kahramanın niteliklerinin ortaya çıkmasında, milletlerin, toplumların ya da toplulukların kahraman algısını oluşturmada edebi eserler önemli bir rol üstlenmiştir. Başlangıçta -mitlerden itibaren- inanç ve değerler bağlamlarında yüceltilen kahraman, süreç içerisinde sözlü ve yazılı edebi eserlerin önemli bir figürüne dönüşmüş ve bir edebi terim olarak da kabul görmüştür. Dolayısıyla kahraman kavramının tarihsel ve toplumsal dinamiklerden beslenerek edebi eserlere yansıdığı, zamanla edebi bir terim olarak kabul gördüğü söylenebilir. Kahramanın edebi eserlerde olgusal bir unsura dönüşmesi bir süreç sonucu gerçekleşir. Mitler, masallar, destanlar, halk hikâyelerinde kahramanın varlığı iki açıdan önemlidir. Bunlardan birincisi kahramanın inanç ve değerlerin ortaya koyulması için idealize edilmiş kişilere duyulan ihtiyacı karşılamasıdır. İkincisi de kurguya dayalı edebi eserlerin/türlerin doğası gereği, olayların merkezinde yer alacak kişilere duyduğu ihtiyaçtır. Bu ihtiyaçlar zamanın değişen şartlarına göre farklılaşmıştır. Böylece kahramanın özellikleri de zaman içerisinde değişmiştir. Örneğin mitolojideki kahraman, Tanrı ya da yarı-tanrı özellikleriyle cesarete ve ortaya çıktığı dönemin değerlerine yapılan vurgunun sembolüdür. Masallarda -devletlerin kurulmasıyla- mitolojide Tanrılara ait özellikler devlet adamlarına atfedilir. Halkına iyi davranan ya da eziyet eden devlet adamları kahraman ya da kötü olmanın temsilini üstlenirler. Dolayısıyla mitlerden masallara geçilen süreçte kahramanın özellikleri değişim gösterir.

Destan dönemi, insanoğlunun toplumsallaşmaya başladığı ve toplumsal yapıyı ortaya çıkaran aile hayatı, vatan sevgisi, toplu yaşam gibi kavram ve pratiklerin görülmeye başlandığı dönemdir. Destanlarda kahraman, bütün insanlık veya ait olduğu toplum için maceraya atılarak düzen kuruculuğu rolünü üstlenir. Toplumuna veya dünyaya iyi bir düzen getirmek için vardır. Bu kahramanların birçoğu ölüme çare arar, insanlığı tehdit eden kötülük unsurları ile savaşarak insanlığa yaşanacak bir dünya yaratmaya çalışır. Masaldan destana geçiş sürecinde kahramanın değişim gösteren özelliği olağanüstü özelliklere sahip olmaya devam ederken ait olduğu toplumun karakteristiğini yansıtmıştır. Halk hikâyelerinde de kahramanın ait olduğu toplum için mücadele ettiği görülür. Halk hikâyelerinde kahramanın bazen daha küçük toplulukların içinden çıktığı görülür. Halk hikâyelerindeki kahramanların

bir özelliği de destan kahramanları gibi içinde yetiştiği topluluğun karakteristiğini ortaya koymasındır.

Mitler, masallar, destanlar, halk hikâyeleri, modern hikâye ve romana uzanan süreçte kahraman, sıradışı özelliklerini kaybetmeye başlar. Kahraman, sahip olunan değerleri bünyesinde taşıyan sembol olmaya devam ederken olağanüstü özelliklerini kaybetmeye başlar. Bununla birlikte modernleşme süreçlerine kadar sıradan insandan farklı olma özelliğini korur.

Modern edebi bir tür olarak romanın ilk örneğinin hangi eser olduğu tartışılrsa da genel kabul bu eserin Cervantes'in *Don Kişot*'u olduğu yönündedir. Roman türünün ortaya çıkmasında ve gelişmesinde insanın dünyadaki konumunu, kendine bakışını yeniden yapılandırmasının etkisi büyüktür. Bu etki zamanla anti-kahramanın ortaya çıkışında da etkili olacaktır. Roman ve modern hikâye türünün ortaya çıkmasından sonra kahraman, eserlerin kurgusunda merkezi kişi olma özelliğini devam ettirse de olay örgüsünde yer alma ve bu olaylarda iradesini kullanma biçimi ile farklılaşır. Kahraman artık, olayların merkezinde yer alsa da zaman zaman olayların gidişatını kontrol etmekte zorlanır. Gelişmeleri idare edemez ve edilgen konuma düştüğü de görülür. Tam da bu noktada edebi eserlerde kahramanın tanımı da değişir ve 'roman, hikâye, tiyatro ve benzeri edebiyat türlerinde en önemli kişi' biçiminde tanımlanır. Bu tanım günümüzde de kahramanın sözlüklerdeki anlam karşılığıdır. Kahramanın işlevi ve tanımındaki bu değişim, anti-kahramanın ilk örneklerinin de ortaya çıkmasını sağlar. 19.yüzyılın sonuna gelindiğinde bireycilik görüşü ön plana çıkmaya başlar. Bu durum romanın genel yapısında da değişikliklere neden olur. XVIII. yüzyılın eyleme dönük, tuttuğunu koparan realist kahramanı, XIX. yüzyılda değişmeye başlar. Modernitenin sunduğu imkânlarla kuşkulu yaklaşımlar artar. Böylece ideal kahraman daha edilgen bir yapıya bürünür. Eylemsizliğe kadar ilerleyen bu edilgenlik anti-kahramanın oluşumunda önemli bir neden olarak gösterilebilir. Dolayısıyla anti-kahramanın oluşumunda türlerin gelişimi ile toplum ve birey yapısının değişmesi arasındaki paralellik etkilidir.

Anti-kahramanın oluşum nedenleri ortaya koyulabilse de tanımının yapılması ve tarihsel sınırlarının (özellikle başlangıç noktası) belirlenmesi zordur. Ancak arkaik dönemlere kadar izinin sürülebileceği ve varlığının modern edebi türlerle somut olarak belirdiği söylenebilir. Anti-kahramanın arketipine bakıldığında Antik Çağ destanları, Yunan tragedyalı ve İspanyol edebiyatının pikarolarına kadar uzanan geçmişe gidilebilir. Antik

çağ destanlarının kahramanlarının doğasında bazı anti-kahramanca özellikler olduğu söylenebilir. Bu görüşe paralel olarak Rosette C. Lamont, Odisse'nin edebiyat tarihindeki ilk gerçek anti-kahraman olduğunu savunur. Bazı araştırmacılar da İspanya'da ilk gerçek anti-kahramanın, şövalye romanslarının bir parodisi olan *Tormesli Lazarillo* (1554) olduğunu iddia eder.

Edebi eserlerde kahraman, bir taraftan toplumların en geniş çerçevede insanlığın sahip olması gereken vasıf ve değerlerin ideal örneği olmaya devam ederken diğer taraftan mücadele ettiği kötülüğün karşısında 'iyi' olanı da temsil eder. Bununla birlikte zaman zaman -modern dönemlerden önceki- edebi türlerdeki kahramanların anti-kahramanın oluşumuna zemin hazırlayan, nüanslarda fark edilen özelliklerinden de bahsetmek mümkündür. Örneğin Gılgamış Destanı'nda kahramanın ideale ulaştığı yola ölümsüzlüğü arayarak başlaması dikkat çekicidir. Kahramanın ölümsüz olmayışı ve kendi gerçekliğini keşfedene kadar ölümsüzlüğü araması onun ideal özelliklere sahip bir varlık olarak dünyaya gelmediğini gösterir. Oğuz Kağan destanında da kahramanın olağanüstü niteliklere sahip olsa da sıradan bir insan gibi ölümlü olmasının altı çizilebilir.

Bir masal kahramanı olan Keloğlan'ı kahraman yapan özellikleri dürüstlüğü, zekâsı ve ahlâkıdır. Bunun yanı sıra Keloğlan'ın fiziksel özellikleri ve sorunlara yaklaşma biçimiyle destan kahramanlarından farklı olduğu da görülür. Bu özellikleri Keloğlan'ın bir taraftan 'halk'tan biri olduğunu gösterir ve onu daha gerçekçi bir kahraman yapar diğer taraftan destanlardan sonra kahraman özelliklerinin değişmeye başladığına işaret eder.

Köroğlu; yiğitliği, zulmün karşısında duruşu ile bir halk hikâyesi kahramanıdır. Ancak Köroğlu'nun amacına ulaşmada başvurduğu ahlâkî olmayan yöntemler ve zaman zaman düşmanına yenilmesi gibi zaafı, kahraman algısının zamanla değiştiğini gösterir. Bu türden değişimler, modern edebi türlere gelindiğinde kahramanın özelliklerinin yanı sıra terimsel açıdan tanımının da değişimini etkiler.

Köklerini antik çağdan alsa da anti-kahraman, modernitenin bireyciliğe ve bireysel eyleme vurgu yapan, eylemsiz, uyumsuz, işlevsiz kahramanıdır. Bu nedenle modern edebi türlere gelene kadar ideal özellikler göstermeyen kahramanların anti-kahraman olarak değerlendirilip değerlendirilmeyeceği çok boyutlu bir tartışma alanı yaratır.

Anti-kahramanın tanımının yapılamayacağına dair iddianın en güçlü kanıtı kurguya dayalı her edebi eserde farklı özelliklerle belirmesidir. Sözlük tanımlarında ilk dikkat çeken nokta, anti-kahramanın kahraman olmayan tarafına vurgu yapar. Ancak bu vurgu,

sözlüklerin tanımlarda karşıtlık ilkesini esas aldığını ve bu ilkenin anti-kahramanı tanımlarken olmasa da onun özelliklerini belirlerken bir muğlaklığın doğmasına yol açar. Tanımlar anti-kahramanın ‘ne olduğu’ değil ‘ne olmadığı’ üzerinde yoğunlaşır. Anti-kahramanın çetrefilli yapısı tanımlardaki bu muğlaklığın doğmasında oldukça etkilidir. Çünkü anti-kahramanı tanımlamak doğmasını sağlayan kavram olan kahramanın tanımındaki değişimler ve güçlüklerle birlikte zorlaşır. Zorluğun sebeplerinden biri de her edebi metinde karakterize edilen anti-kahramanın kendine has ve kurgulandığı metin bağlamında kimlik kazanmasıdır. Yani her kurgusal metinde kendine özgü özellikler barındırır. Bununla birlikte anti-kahramanın sözlük tanımları ortak bazı hususların altını çizmektedir. Bu ortaklıkların en belirgin olanı anti-kahramanın ne olduğu üzerine değil ne olmadığı üzerine yoğunlaşılmasıdır. Sözlüklerde genellikle ‘bir kahramandan beklenen genel özellikleri taşımayan başkişi; bir oyun, kitap ya da filmde geleneksel kahraman niteliklerine sahip olmayan başkarakter; genel anlamda bir oyunun ya da bir anlatının kahraman nitelikleri taşımayan başkahraman’ biçiminde tanımlar yapılır. Bu sözlük tanımlarından yola çıkılarak ‘cesur ve becerikli kahramanın antitezi; kahramanın başarılı olma özelliğinin aksine sıradanlığın ve yetersizliğin göze çarpan örneği; başarısızlığı ‘meslek edinen’ kimse gibi tanımlar da yapılır. Ancak sık kullanılmasına, karışık ve karmaşık doğasına karşın anti-kahramanı sadece kahraman olmayan başkişi olarak tanımlamak mümkün müdür? sorusunun cevabı da muğlaktır. Bu bakımdan anti-kahramanın tanımını yapmak yerine özelliklerini belirlemek yerinde olacaktır. Bu özellikler, anti-kahramanın edebi eserlerde hangi karakteristiklerle var olduğunu da ortaya koyar. Anti-kahramanın tanımındaki bu belirsizliklere rağmen varılan nokta anti-kahramanın modern edebi türlerde oluş halinde kendini gösterdiğiidir. Anti-kahramanın kurgusal edebi türlerdeki oluş hali toplumsal eleştirinin, ironinin, kimi mizahın kapılarını aralar ve anti-kahraman, eserin anlaşılması yahut inelenmesinde bir enstrümana da dönüşebilir.

Anti-kahramanın belirgin özelliklerinden biri kahraman karşıtı tüm özellikleri kasten kendinde toplamasıdır. Ancak bu karşıtlığın anti-kahramanı antagonist (karşıt) kahramanla aynı noktada birleştirmediğini unutmamak gerekir. Antagonist kahraman (karşı-muhalif kişi) başkahramanın karşısına konumlandırılan; onu engellemeye, yıpratmaya, yolundan döndürmeye çalışan, genellikle ikinci derecede önemli kişilere denir. Oysa anti-kahramanın eserde başkişi olması zorunludur. Bunun yanı sıra anti-kahramanın doğruyu, ideali göstermesi için karşıt bir kahramana ihtiyacı da yoktur. Anti-kahraman, antagonist kahraman gibi salt kötü de değildir.

Anti-kahramanın -yazarın toplumsal eleştiri yapabilmesini sağlayan- zaafları vardır. Anti-kahramanlar, genellikle değişime verilen yanlış tepkilerin temsilini üstlenirler. Örneğin. Türk romanında *Araba Sevdası* romanının kahramanı Bihruz Bey ve *Felatun Bey'le Rakım Efendi* romanının kahramanı Felatun Bey, modernleşme tecrübelerini özümseyememeleri yönüyle toplumsal eleştirinin temsilciğini üstlenir.

Anti-kahramanın bir diğer özelliği eylemsiz oluşudur. Bu noktada eylemsizlikten kasıt hareketsizlik değildir. Anti-kahramanlar, olay örgüsüne, kurgulardaki gidişata müdahale edememek bağlamında eylemsizdirler. Olay örgüsünün düğümlenmesinde ya da çatışmaların çözülmesinde irade gösteremezler. Örneğin *Huzur* romanının başkahramanı Mümtaz, Nuran'la ilişkisinin bitmemesi için herhangi bir girişimde bulunmaz. Roman boyunca yaşanan gelişmelere doğrudan müdahale etmeyi tercih etmez. Aklını sürekli meşgul eden kitap projelerini de eyleme geçiremez. Dolayısıyla romanın başkişisi olmasına rağmen eylemsizlik onun kişilik özelliklerinden biridir.

Anti-kahramanlar, eserlerin başından sonuna kadar aynı kişilik özelliğine sahiptir. Burada kastedilen anti-kahramanların yaşadıkları kötü tecrübelerden sonra da değişim geçirmemeleridir. Örneğin *Kürk Mantolu Madonna* romanının başkişisi Raif Efendi ve *Denizin Çağırışı* romanındaki 'Öğretmen' roman boyunca hayatlarını düzene sokacak ya da hayatlarındaki sıradanlığı değiştirecek hamle yapmazlar. Bunun yanı sıra yaşadıkları kötü tecrübeler de onların değişim geçirmesini sağlamaz.

Dünya edebiyatında –yukarıda bahsedildiği gibi- anti-kahramanın varlığına ilişkin tarihsel süreçten bahsedilirken arkaik örneklerle kadar gidilebilir. Ancak bu tarihlendirme anti-kahramanın edebi metinlerin ilk örneklerinden itibaren var olduğu anlamına gelmez. Anti-kahramanlık özelliklerine sahip kahramanların ortaya çıkışı modern edebi türlerin doğuşu ile başlatılabilir. Elbette *Tormesli Lazarillo* (1554) gibi ilk modern örnekleri etkileyen geleneksel metinlerin varlığını unutmamak gerekir. Bu eser gerek yazıldığı dönem gerekse ortaya çıkardığı kahraman profili ile anti-kahramanın habercisi sayılacak geleneksel metinlerden biridir. Toplumun çürümüşlüğüne -sınıf atlamak için- ayak uyduran, dürüstlük ve çalışkanlık yerine hilekârlığı tercih eden Tormesli Lazarillo'nun hikâyesinin anlatıldığı bu eserin başkişisi, roman türünün ortaya çıkmasından hemen önce anti-kahraman özelliklerini yansıtmaktır.

Modern roman türünün ilk örneği kabul edilen *Don Kişot* (1605) romanının başkişisinin aynı zamanda anti-kahraman özelliklerini taşıyan ilk roman kahramanı olduğu

söylenbilir. Don Kişot'un anti-kahraman bağlamında ilk örnek oluşu edebi türlerin modernleşirken ironiden yararlandıklarını da gösterir. Dolayısıyla anti-kahramanın ortaya çıkış sürecinde ironinin önemli bir destek ya da itici güç olduğu söylenebilir. Benzer durum Türk romanının ve anti-kahramanın ortaya çıkışında da görülebilir. Bununla birlikte anti-kahramanların romandaki varlığının süreç boyunca yalnızca ironiye bağlı olmadığını belirtmek gerekir. Romanın edebi bir tür olarak gelişme gösterdiği süreçlere ve anti-kahramanların romanlarda yer alma biçimine bakıldığında ironinin anti-kahraman yaratmak için kullanılan tercihlerden birine dönüştüğü görülebilir. Süreç içerisinde toplum ve bireyin yapısı dahası bireyin toplumla kurduğu ilişkinin boyutları değişmiş ve çeşitlenmiştir. Bu değişim ve çeşitlilik anti-kahramanın karakteristiğini de değiştirmiştir. Toplumsal değerler ve edebi ölçütler bağlamında geleneksel yapının eleştirilmesi ile ortaya çıkan anti-kahramanlar, bunların yanı sıra var olan yeni toplumsal yapıyı da eleştiren, bireyin toplumdaki konumunu sorgulayan bir temsille görünmeye başlamışlardır. En geniş anlamda modernleşmenin ortaya çıkardığı çelişkileri kendi karakterinde yansıtan anti-kahramanlar ortaya çıkmıştır. Zamanla ideal olmayan kahramanların sayısı ve taşıdığı karakteristik özellikler de çeşitlenmiştir. G. Flaubert (*Madam Bovary*, *Bouvard and Pecuchet*) James Joyce (*Ulysses*), Dostoyevski (*Kumarbaz*, *Yeraltından Notlar*, *Budala*), M. Lermontov (*Zamanımızın Bir Kahramanı*), İ. Turgenyev (*Rudin*), İ. Gonçarov (*Oblomov*) Kafka, (*Dönüşüm*, *Şato*, *Dava*) Ferdinand Celine (*Gecenin Sonuna Yolculuk*) Robert Musil (*Niteliksiz Adam*), Herman Hesse (*Bozkırkurdu*), Albert Camus (*Yabancı*), J.P. Sartre (*Bulantı*, *Sözcükler*) S. Bellow (*Boşlukta Sallanan Adam*) gibi pek çok yazar, eserlerinde farklı anti-kahraman özelliklerine sahip kahramanları anlatmışlardır.

Türk edebiyatında roman türünün ilk örneklerinden itibaren kahramanların anti-kahraman olma özelliğini yansıtmaya başladıkları görülür. Anti-kahramanın Türk romanındaki varlığını -özelliklerini farklı açılardan yansıtmaya bağlamında- Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki dönemde inceleyebiliriz.

İlk örneklerinin ortaya çıktığı Tanzimat döneminde romanın en önemli sorunsallarından biri modernleşmedir. Genel kabulle yanlış batılılaşma olarak da adlandırılan bu sorunsal anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanlarla anlatılmıştır. Ahmet Midhat Efendi, *Felatun Bey'le Rakım Efendi* romanının kahramanı Felatun'un sahip olduğu özellikler onu anti-kahraman bağlamında değerlendirmemizi sağlar. Ancak romanın sonunda Felatun Bey'in yaşadıklarından ders çıkaracağını, borçlarını ödeyip, işinin kıymetini bileceğini düşünmesi onun romanın sonunda da olsa değişim yaşadığını gösterdiği

için Felatun Bey'i anti-kahraman olarak kabul etmek güçleşir. Çünkü değişime uğrama/aydınlnma anti-kahramanların sahip olduğu bir vasıf değildir. Felatun Bey'i anti-kahraman bağlamında önemli kılan nokta sonraki dönemlerde de romanlarda sıkça karşılaşılan ve anti-kahraman özellikleri yansıtan alafranga tiplerin ilk örneği olmasıdır. Bu bakımdan Felatun Bey'i Türk edebiyatının ilk anti-kahraman örneği olarak görmek yerine anti-kahramanın oluşumuna öncülük eden karşıt kahraman olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Şık* romanının başkişisi Şöhret Bey de yanlış batılılaşmanın komik duruma düşürdüğü roman kahramanlarından biridir. Kıssadan hisse çıkarılması için çizilen Şöhret Bey, romanın başından sonuna kadar ideal olmayan davranış ve düşünme biçimlerini temsil edecek özelliklere sahiptir. Bu özellikler, Şöhret Bey'i Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinin başlarında temsili tiplerden biri olarak da ön plana çıkarır.

Recaizâde Mahmut Ekrem'in *Araba Sevdası* romanının başkişisi Bihruz Bey, dış dünyanın gerçeklerine uyum sağlamakta zorlanan, çabuk kandırılan, sürekli çöküş içinde, okuduklarının etkisinde kalarak kendi yarattığı dünyada yaşayan biridir. Bu özellikleri onu anti-kahraman olmaya yaklaştırır.

Servet-i Fünûn dönemine gelindiğinde anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanların karakterinde değişiklikler gözlenir. Servet-i Fünûn dönemi edebiyatının bireyin iç dünyasına yönelmesi, anti-kahraman özelliklerini yansıtan roman kişilerinin özelliklerinin de değişmesi anlamına gelir. Bu noktada Halid Ziya Uşaklıgil'in *Mai ve Siyah* romanının başkişisi Ahmet Cemil önemli bir örnektir. Anlatıcının tabiriyle 'bir hülya esiri' olan Ahmet Cemil'in toplumsal sorunlardan uzak kalışı, iç dünyası ile dış dünyası arasındaki dengeyi kuramayışı, az da olsa yabancılaşma etkisini göstermesi ve eylemsizliği onu kendinden önce anti-kahraman özelliklerini yansıtan roman kişilerinden farklı bir kahraman yapar. Ahmet Cemil, sorunlarla başa çıkamaması, eylemsizliği ile anti-kahramanın oluşum sürecinde önemli bir örnek olarak değerlendirilmelidir.

Servet-i Fünûn döneminden sonra Cumhuriyet'e kadarki süreçte Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin gibi yazarların anti-kahraman özelliklerini barındıran kahramanlar yarattığı görülür. Bu süreçte, romanlarda geçen kahramanlar, genellikle Türk romanının temel sorunsallarından biri olan yanlış batılılaşmayı işaret eden kurgularda görünmüştür. Bu roman kahramanlarını Tanzimat yıllarında aynı sorunsalları imleyen

kahramanlardan farklı kılan yönleri gülünç duruma düşmemeleridir. Bu kahramanlar genellikle değişime direnme iradesini gösteremeyen edilgen kahramanlardır. Örneğin *Kiralık Konak* romanının kahramanı Naim Efendi, roman boyunca gülünç duruma düşmez. Ancak değişimi yanlış anlayan damadı ve torununun çöküşünü de engelleyemez.

Cumhuriyet dönemi, farklı edebi anlayışların eş zamanlı görüldüğü bir dönemdir. Bu çeşitlilik romanlarda anti-kahramanların da çeşitli özelliklerle yansıtılması anlamına gelir. Cumhuriyet dönemi Türk romanında anti-kahramanların temelde iki açıdan görünür olduğu söylenebilir. Birincisi Tanzimat döneminden itibaren ele alınan sorunsalları devam ettiren en geniş anlamda bütünüyle sosyal meselelerden yola çıkılarak yaratılmış anti-kahramanlardır. Örneğin Reşat Nuri Güntekin'in *Değirmen* romanındaki Halil Hilmi Efendi, bürokrasinin taşraya kadar uzanan sorunlarını temsil eder. Tanzimat döneminden beri devam eden bir toplumsal sorunu ideal olmayan özellikleri ile devam ettirir. Halil Hilmi Efendi, bir taşra yöneticisi olarak mevcut düzeni değiştirme idealini taşımaz. Aksine konumunu korumak için ahlâki olmayan yollara başvurur.

Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* romanındaki Fahim Bey, toplumsal değerlerle kendi değerleri arasında bocalayan, hayallerindeki hayatı yaşamak isterken toplumsal gerçeklerle karşılaşan bir kahramandır.

Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* romanındaki Adnan, XX. yüzyılın başlarında toplumsal ve siyasi açıdan yaşanan hızlı değişimlerin bireyler üzerine etkisini gösteren bir hayatı yaşar. Kısa aralıklarla değişen iktidarların bürokratların hayatını nasıl değiştirdiğini gözler önüne serer. Adnan'ın yaşadıkları toplumun yaşanan değişimlerden sert bir şekilde etkilendiğini göstermektedir. Bu bakımdan Adnan, Tanzimat döneminden itibaren modernleşme sorunlarının yarattığı bir tipin temsili ya da bütünüyle toplumsal sorunsallara işaret eden zaaflarla örülü bir kahramandır. Görüldüğü üzere Cumhuriyet döneminde anti-kahraman özelliklerini yansıtan roman kahramanlarının bir bölümü yazarların toplumsal ve siyasi eleştirilerinin bir enstrümanı gibidir. Taşıdıkları zaaflar, toplumsal sorunlara işaret eder.

Cumhuriyet döneminde anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanların ikinci özelliği ise romanın başlangıcından itibaren ele alınan sorunsallardan farklı olarak yeni ve daha bireysel sorunsallarla yaratılmalarıdır. Örneğin Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanındaki Raif Efendi'nin yaşadığı sorunların kaynağı toplumun geçirdiği değişim süreci değildir. Raif Efendi, kimsenin dikkatini çekmeyecek kadar gösterişsiz

biridir. Çocukluğundan itibaren kendini yalnız hisseden Raif Efendi'nin eylemsizliği, pasifliği, yabancılığı bütünüyle kendi yaşadıklarının bir sonucudur. Dolayısıyla Raif Efendi'nin anti-kahraman özelliklerini yansıtırken ortaya çıkan sorunsalların kaynağı toplumsal sorunlar değildir.

Nahid Sırrı Örik'in *Kıskanmak* romanındaki Seniha, çocukluğundan itibaren dışlanmış, çirkinliği yüzünden evlenememiş, ağabeyinin gölgesinde kalmış bir kahramandır. Geçmişten gelen bu sorunları Seniha'nın kötücül zekâsının da kaynağıdır. Dolayısıyla Seniha'yı anti-kahraman olmaya yakınlaştıran özelliklerin hemen tamamı yalnızca onun yaşadıklarıyla biçimlenmiştir.

Kemal Bilbaşar'ın *Denizin Çağırışı* romanındaki Öğretmen'in de zaaflarının kaynağı toplumsal sorunlar değildir. Çocukluğundan itibaren yaşadığı trajik kayıplar ve bu kayıpların ortaya çıkardığı karakter zaafı uzak ve yozlaşmış bir kasabada görünür hale gelir. Dolayısıyla onu yaşadığı toplumdan uzaklaştıran asıl neden toplumsal değerlerle çatışma değil kendi geçmişidir. Toplumla yaşadığı sorunlar, romandaki çatışma unsurunun odağında değildir. Bu sorunlar, romandaki asıl çatışma unsurunu ortaya çıkaran karakterin etkisi ile bir sonuç olarak belirir. Cumhuriyet döneminde anti-kahraman özelliklerini yansıtan kahramanların bazıları kendi hayatlarındaki eksiklikler, sarsıntılar ya da sorunların ortaya çıkardığı zaaflarla yaşayan kahramanlardır. Bu kahramanların toplumla uzlaşmadığı noktalar genellikle bireysel sorunlara işaret eder.

Türk romanında kent olgusunun bir mekân dahası bir tema olarak yerleşmesine kadarki süreçte anti-kahramanların genellikle toplumsal bir sorunsalın ortaya çıkması için yazarın düşüncelerini yansıtan ideal olmayan bir tip olarak kullanıldığını söyleyebiliriz. Bu nedenle kentli kimliğin ortaya çıkışına kadarki süreç Türk romanında anti-kahramanın oluşum süreci olarak değerlendirilmelidir. Çalışma boyunca pek çok roman kahramanına anti-kahraman demek yerine 'anti-kahraman özelliklerini yansıtan' ya da 'onu anti-kahraman olmaya yakınlaştıran' ifadeleri tercih edilmiştir. Bu bir yönüyle çelişki ve kararsızlığın göstergesidir. Bu kararsızlığın iki düşüncenin çatışmasıyla ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Romanın modern bir edebi tür olarak ortaya çıkışında (*Don Kişot*) ironik bir tutum vardır ve bu tutumun anti-kahraman üzerinden gösterildiği aşikârdır. Türk romanında da ilk telif örnekler eleştirel bir tutumun ideal olmayan kahramanlar üzerinden kurgulanarak yansıtıldığı örneklerdir. Ancak Türk romanının ilk telif örneklerinde yaratılan kahramanlar bugüne kadar farklı adlandırmalarla incelenmiştir. Züppelik, alafrangalık, budalalık vb.

kavramlar bu kahramanların anti-kahraman bağlamında değerlendirilmesini güçleştirmektedir. Dolayısıyla bu birbirini beslediği kadar birbirine zıt olan yapı, Türk romanında anti-kahraman değerlendirilmesi yapılırken başlangıçtan itibaren her ideal olmayan kahramanın anti-kahraman tanımlamasıyla değerlendirmemesi gerektiğini göstermektedir. Türk romanında anti-kahraman, bir oluşum süreciyle birlikte değerlendirilmelidir. Bu çalışma anti-kahramanın Türk romanındaki oluşum sürecini değerlendiren bir çalışmadır. Çalışmanın sonuna gelindiğinde anti-kahramanın somut olarak hangi romanda başladığını ilk örneğinin hangisi olduğunu söylemek incelenen konunun kesin sınırları olmayan kavramsallığı nedeniyle mümkün değildir. Bununla birlikte ilk roman örneklerinden itibaren anti-kahramanın varlığı hissedilir ve her ideal olmayan kahraman Türk edebiyatında anti-kahramanın oluşum sürecinin belirginleşmesine katkı sağlar. Bu bakımdan Felatun ve Bihruz Beylerden başlayan ideal olmayan kahramanın günümüze kadar farklı özelliklere sahip farklı eleştirel tutumları takınan var olma sürecinden bahsedilebilir.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, Sait Faik (2016). *Medarı Maişet Motoru*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Abrams, M. H. A. (2009). *Glossary of Literary Terms*. Seventh Edition. Earl McPeck.
- Ahmet Mithat Efendi (2012). *Felâatun Bey İle Râkım Efendi*. Yay. Haz. Şerife Baş Çağın, 6. Baskı, İstanbul: Özgür Yayınları.
- Akgün, U. Ö. (2008). *Kahraman Olgusunun Çizgi Romandan Sinemaya Uyarlamadaki Görünümü: Tarkan ve Conan Örnekleri*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Aktürk, E. (2018). Berlin Sokaklarında Bir Anti-kahraman: Franz Bieberkopf . *Süleyman Demirel Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1 (32) , 512-524 .
- Akyıldız, H. B. (2014), “Eylemsizlik Ve Anti-kahramanların Dönüştürücü Gücü Üzerine”, *Humanitas Dergisi*, Sayı 4, 17-29.
- Akyüz, K. (1995). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri 1860-1923*. İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Alptekin, A. B. (2011). “Doğu Türklerinin Nasreddin Hocası Mitolojik Bir Kahraman mıdır?”. *Bilig*, Güz - Sayı 59, 21-30.
- And, M. (2008). *Minyatürlerle Osmanlı-İslâm Mitologyası*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Antihero. (<https://www.merriam-webster.com/dictionary/antihero> 22.12.2018) (URL-7)
- Antihero. (<https://www.britannica.com/art/antiheroerişimtarihi:22.12.2018>). (URL-9)
- Antihero. *Cambridge Dictionary*. Erişim: 22 Aralık 2018.
- <https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/antihero> (URL-8)
- Argunşah, H. (2006). Tanzimattan Meşrutiyete Türk Romanı. *2Literatür Dergisi*, (Yeni Türk Edebiyatı Özel Sayısı) , İstanbul: Bilim Ve Sanat Vakfı, 23-100.
- Armstrong, K. (2006). *Mitlerin Kısa Tarihi*. Çev: Dilek Şendil, İstanbul: Merkez Kitaplar.
- Arslan, N. (2007). *Türk Romanının Oluşumu*. İstanbul: Phoenix Yayınları.
- Arslan, N. (2016). Üç İstanbul’un “Örtük Yazar”ı ve Abdülhamit İmgesi”. *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları (HÜTAD)*. Sayı 25, 7-22.
- Aydın, E. (2002). “Roman ve İnsan”. *Hece*. Sayı:65/66/67. (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002). 352-358.
- Bakhtin, M. (2001). *Karnavaldan Romana*. Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

- Balcı, Y. (2002). *Türk Romanında Aydın Problemi (1908-1950)*. 1. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Baldick, C. (2001). *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Newyork: Oxford Univercity Press.
- Batuk, C. (2009). Mit, Tarih ve Gerçeklik Sorunu Üzerine Notlar. *Miler ve Nihal-İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*. Cilt 6. Sayı 1, 1 Ocak –Nisan, 27-53.
- Batur, E. (2003). Tutkunun Negatif Çehresi Üzerine Kanlı Bir Divertimento. Nahid Sırrı Örik, *Kıskanmak*. 2. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayınları. 9-14.
- Bayat, F. (2005). *Mitolojiye Giriş*, Çorum: Karam Yayınları.
- Bayramoğlu, Z. (2007). *Huzursuz Huzur ve Tekinsiz Saatler*. İstanbul: YKY.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilbaşar, K. (2013). *Denizin Çağırışı*. 3. Baskı, İstanbul Can Yayınları.
- Bilgin, N. (2004). *Felsefeden Ekonomiye Antik Yunan Dünyası*. İstanbul: Arkeoloji Ve Sanat Yayınları.
- Boratav, P. N. (1969). *100 Soruda Türk Halk Edebiyatı*. Gerçek Yayınevi, İstanbul.
- Bottero, J. (2005). “Gılgamış Destanı”. *Eski Yakındoğu- Sümer’den Kutsal Kitap’a*. Derleyen: Jean Bottero, İstanbul: Dost Kitapevi Yayınları.
- Bourner, R. – Quellet, R. (1989). *Roman Dünyası ve İncelenmesi*. Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Boynukara, H. (2002). Karakter ve Tip. *Hece*. Sayı:65/66/67. (Mayıs/Haziran/Temmuz 2002). 174-187.
- Broombert, V. (1991). Meanings and indeterminacy in Gogol’s “The Overcoat”. *In Proceedings of the American Philosophical Society*. Vol 135, No. 4. s. 569-575.
- Brombert, V. H. (1999). *In Praise of Antiheroes: Figures and Themes in Modern European Literature 1830-1980*. University of Chicago Press.
- Campbell, J. (2013). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. Çev. Sabri Gürses. İstanbul: Kabalcı Yayınları.
- Cemil, M. (2008). *Kırk Ambar*. Cilt I, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Cuddon, J.A. (2013). *A Dictionary of Literary Terms and Literary Theory*. U.K: Blackwell Publishers..
- Çüçen, A. K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*. 25-34.
- Dino, G. (2008). *Türk Romanının Doğuşu*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

- Dostoyevski, F. (2017). *Yer Altından Notlar*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Duruel, N. (2009). *Genç Olmak Seksen Yazardan Seksen Öykü*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Duymaz, A. (2007). Oğuz Kağan Destanı'ndan Dede Korkut Kitabı'na Kahramanların Beden Tasvirlerinin Sembolik Anlamları Üzerine Değerlendirmeler. *Millî Folklor*, 19, Sayı 76, 50-58.
- Ecevit, Y. (2001). *Türk Romanında Postmodern Yaklaşımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2009). *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*. Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları.
- Ekici, M. (2006). Türk Sözlü Geleneğinde Anlatıcılar ve Anlatmalar Arasındaki İlişkiye Art Zamanlı ve Eş Zamanlı Bir Bakış. *Mitten Meddaha Halk Anlatıları Uluslararası Sempozyum Bildirileri*. Ankara, s. 83-89.
- Eliade, M. (2001). *Mitlerin Özellikleri*. Çev: Sema Rifat, İstanbul: Om Yayınevi.
- Eliot, T.S. (2007). *Edebiyat Üzerine Düşünceler*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu, İstanbul. Paradigma Yayıncılık.
- Enginün, İ. (2010). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. 11. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Erhat, A. (1972). *Mitoloji Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Escarpit, R. (1968). *Edebiyat Sosyolojisi*. Çev. Ali Türkay Yazıcı, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Finn, R. (1984). *Türk Romanı*. 1. Baskı, Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Fromm, E. (1992). *Rüyalar, Masallar, Mitoslar (Sembol Dilinin Çözümlemesi)*. Çev. Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Fromm, E. (2001). *Sahip Olmak Ya Da Olmak*. Çev. Aydın Arıtan, İstanbul: Arıtan Yayınevi.
- Forster, E.M (2007). *Roman Sanatı*. Çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları.
- Frye, N. (2015). *Eleştirinin Anatomisi*. Çev: Hande Koçak, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Furst, L. R. (1976) The Romantic Hero, or Is He an Anti-Hero. *Studies in the Literary Imagination*. Cilt 9. Sayı 1. 53-68.
- Goldmann, L. (2005). *Roman Sosyolojisi*. İstanbul: Birleşik Dağıtım Kitabevi.
- Gökşenli, E. Y. (2017). 16. ve 20. Yüzyıl İspanyol Romanında Anti-Kahramanın Gelişimi. *Selçuk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi (SEFAD)*. (38). 95-110.

- Görkem, İ. (2006). Halk Hikâyeleri”. *Türk Edebiyatı Tarihi*. C. II, (Ed. Talat Sait Halman; vd.). İstanbul: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 419-435.
- Graves, R. (2010). *Yunan Mitleri*. Çev. Uğur Akpur, İstanbul: Say Yayınları.
- Gümüş, H. (1989). Önsöz. *Bourner, Roland – Quellet, Real Roman Dünyası ve İncelenmesi*. Çev. Hüseyin Gümüş, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları, V-VII.
- Günay-Erkol, Ç. (2016). İstanbul’da Uyurgezmek: Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Huzur’unda Huzursuz Bir Adam. *Hece: Ahmet Hamdi Tanpınar Özel Sayısı*. Sayı 61. 249-269.
- Gündüz, O. (2009). Geleneksel Anlatma Formlarından Çağdaş Romana. *Turkish Studies International Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*. Volume 4/1–I Winter, 763–799,
- Güntekin, R. N. (2017). *Damga*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (2016). *Değirmen*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (2016). *Gizli El*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Güntekin, R. N. (2017). *Gökyüzü*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Gürpınar, H. R. (2009). *Şık- Tutuşmuş Gönüller*. İstanbul: Everest Yayınları.
- Harmancı, M. (2010). *Türk Masallarında Keloğlan Tipi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Haykır, T. (2018). *Epikten Romana Anlatma Esasına Bağlı Metinler (Prof. Dr. Şerif Aktaş’ın Doktora Dersi Notları)*. Ankara: Berikan Yayınevi.
- Hegel, G. W. (1994). *Estetik: Güzel Sanat Üzerine Dersler (Cilt I)*. Çev. T. Altuğ, H. Hünler, İstanbul: Payel Yayınları.
- Hero. *Cambridge Dictionary*. Erişim: 20 Aralık 2018. <https://dictionary.cambridge.org/tr/> (URL-2)
- Hero. *Oxford Dictionaries*. Erişim: 20 Aralık 2018. <https://en.oxforddictionaries.com/definition/hero> (URL-3)
- Hisar, A. Ş. (1996). *Fahim Bey ve Biz*. Ankara: Bağlam Yayıncılık
- Huyugüzel, Ö. F. (2004). *Edebiyatımızın Zirvesindekiler Halit Ziya Uşaklıgil*. 1.Baskı Ankara: Akçağ Yayınları.
- Huyugüzel, Ö. F. (2018). *Eleştiri Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Işık, N. (2012). Türk Masal Kahramanlarının “Yolculuk”tan Olgunluğu Değişim Süreci”. *Türk Dünyası Araştırmaları Dergisi*. Sayı:200, Ekim, 1-18.

İnci, H. (2014). *Orpheus'un Şarkısı; Tanpınar'ın Romanlarında Aşk ve Kadın*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

İşler, E. (2011). Yeni Roman'ın Düşünsel Temelleri ve Anlatısal Yapısı. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 30, 179-182.

Jung, C. G. (2005). *Dört Arketip*. Yayına Hazırlayan: M. Bilgin Saydam, İstanbul: Metis Yayınları.

İşler, Er; Türkyılmaz, Ü. (1997). Geleneksel Roman'dan Çağdaş Roman'a "Kişiler"in Anlatıdaki Konumu", *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3 (3). 102-105.

Kacıroğlu, M. (2010). Selim İleri'nin Cemil Şevket Bey, Aynalı Dolaba İki El Revolver Romanında Üstkurmaca Yapı ve Tarihsellik Düzleminde Anti-Kahraman İmgesi. *Folklor/Edebiyat*. (62) , 203-216.

Kadiroğlu, M. (2014). *Savaş Sonrası (1950-1960) İngiliz Tiyatrosunda Anti-Kahraman*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kahraman. *Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 20 Aralık 2018. <http://sozluk.gov.tr/> (URL-1)

Kaiter, E; Sandiuc, C. ; Satan M. (2011) Hero or Anti-Hero?. *International Conference of Scientific Paper AFASES*. Brasov, May, Germany: 452-457.

Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.

Kaplan, M. (2001). *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar 3 - Tip Tahlilleri*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Kara-Düzgün, Ü. (2007). *Başkurt Destanlarının Tipolojisi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara: Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Kara-Düzgün, Ü. (2014). *Türk Destan Kahramanı Ve Başkurt Destanlarının Tipolojisi*. Konya: Kömen Yayınları.

Kara Düzgün, Ü. (2012). Türk Destanlarında Merkezi Kahraman Tipinin Tipolojisi. *Folklor/Edebiyat*, Cilt:18, Sayı:69, 9-46.

Karaca, A. (2001). Kuyucaklı Yusuf. *Türkoloji Dergisi*, Cilt 14, Sayı 1, 93-119.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2004). *Kıralık Konak*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Karaosmanoğlu, Y. K. (2010). *Nur Baba*. 16. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Kaya, M. (2004). *Türk Romanında Destan Etkisi*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. İstanbul: Ak Akademik Kitaplar.

- Kerman, Z. (2009). *Yeni Türk Edebiyatı İncelemeleri*. 1. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2004). *Edebiyat Araştırmaları I*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Köprülü, M. F. (2011). *Türk Edebiyatı Tarihi*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kramer, S. N. (2002). *Tarih Sümer’de Başlar*. Yayına Hazırlayan: Mustafa Küpüşoğlu, İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Kundera, M. (2016). *Roman Sanatı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kuntay, M. C. (2014). *Üç İstanbul*. 17. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Kurt, M. (2009). Geleneksel ile Modern Arasında: Fahim Bey ve Biz, *Gazi Türkiyat Türkoloji Araştırmaları Dergisi*. C: I, Sayı 5, 457-467.
- Küçük, S. (2016). *Modern Türk Tiyatrosunda Mitoloji*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Konya: Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Kütükcü, T. (2018). *Hayatın Dinamiklerinden Yazınsal Metne Tanzimat Romanı(Sosyolojik ve Anlatıbilimsel Bir İnceleme)*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.
- Laftsidis, A. (1993). *Homeros’ta Yunan Kahraman Tipleri*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Lamont, R. C. (1976) From Hero to Anti-Hero. In *The Anti-Hero: His Emergence and Transformations* ed. By Lilian R. Furst, James D. Wilson. Georgia State UP: Atlanta, 1-23.
- Levi-Strauss, C. (2013). *Mit ve Anlam*. Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: İthaki Yayınları.
- Liktor, C. (2016). Muharrem Ya Da Modern Bireyin Bir Yeraltı Adamı Olarak Portresi. *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 12*, Yayına Hazırlayan: Deniz Bayrakdar, Bağlam Yayınları, İstanbul, 39-54.
- Lukacs, G. (2008). *Tarihsel Roman*. Çev. İsmail Doğan, İstanbul: Epos Yayınları.
- Lukacs, G. (2017). *Roman Kuramı*. Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları.
- MacKay, M. (2018). *Roman Nedir?*, Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Mardin, Ş. (1992), *İdeoloji*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Mit. *Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 30 Aralık 2018. <http://sozluk.gov.tr/> (URL-4)
- Mit. <http://www.nisanyansozluk.com/?k=mit>) Erişim: 4 Ocak 2019.(URL-5)
- Mitoloji. *Güncel Türkçe Sözlük*, Erişim: 5 Ocak 2019. <http://sozluk.gov.tr/> (URL-6)
- Moran, B. (2016). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I- Ahmet Mithat’tan Ahmet Hamdi Tanpınar’a*. 29. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2017). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. İstanbul: İletişim Yayınları.

- Naci, Feti (2010). *Yüzyılın 100 Türk Romanı*. 6. Baskı, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Narlı, M. (2007). *Roman Ne Anlatır Cumhuriyet Dönemi (1920–2000) Türk Romanı Üzerine Tematik Bir Tasnif Ve Değerlendirme*. 1. Baskı, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Necatigil, B. (1988). *100 Soruda Mitologya*. 4. Baskı, İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Neddeau, M. (1981). Yeni Roman ve Alain Robbe-Grillet. *Yeni Roman*. Çev. Asım Bezirci, İstanbul. 11-17.
- Niemneh S. (2013). The Anti-Hero in Modernist Fiction: From Irony to Cultural Renewal. *Mosaic: A Journal For The Interdisciplinary Study Of Literature*. Volume 46, Number 4, December, 75-90.
- Oğuz, M. Ö. (2004). Destan Tanımı ve Eski Türk Destanları. *Milli Folklor*. Sayı 62, 5-7.
- Oktay, A. (1993). *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Örik, N. S. (2018). *Kıskanmak*. 9. Baskı, İstanbul: Oğlak Yayıncılık.
- Özcan, T.(2003a). Oğuz Kağan Destanı'nın Kahramanlık Mitosu Bakımından Çözümlemesi. *Millî Folklor*. 57 (Bahar). 76–81.
- Özcan, T.(2013b). Modern Bir Öncü: Keloğlan. *Bilig*, Sayı 65, 247-258.
- Özgül, M. K. (2002). Romanın Hikâyesi. *Hece*. Sayı:65/66/67. (Mayıs/Haziran/Temmuz). 7-15.
- Özkan, İ. (1997). Köroğlu Destanı'nda Kahraman ve Atının Doğumu ile İlgili Motiflerin Tahlili". *Türk Dili*. Sayı 549, Eylül, 223-233.
- Ögel, B. (1998). *Türk Mitolojisi (Kaynakları ve Açıklamaları İle Destanlar) I*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları.
- Özlü, D. (2014), *Borges'in Kaplanları*, 2. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özön, M. N. (1985). *Türkçede Roman*, haz.: Alpay Kabacalı, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Özmen, E. (2016). *Değişen Toplumsal Düzen Işığında İspanyol Edebiyatında Bir (Anti) Kahraman Olarak Kadın Pikara İmgesi*. Yayımlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Quinn, E. (2006). *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*. Second Edition. Newyork: Facts On File.
- Parla, J. (2015). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Parla, J. (2015). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. 3. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

- Parla, J. (1990). *Babalar Ve Oğullar / Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*. 1. Baskı, İstanbul:1990.
- Propp, V. (1985). *Masalın Biçim Bilimi*. Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Recaizâde Mahmut Ekrem (2005). *Araba Sevdası*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Rifat, M. (1985). “Vladimir Propp Ve Masalın Biçimbilimi”. *Masalın Biçim Bilimi*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları. 4-7.
- Rosenberg, D. (2003). *Dünya Mitolojisi-Büyük Destan ve Söylenceler Antolojisi*. 3. Baskı, İstanbul: İmge Yayınevi.
- Rivers, E. L. (1976). “ The Anti-Hero in Spain”. In *The Anti-Hero: His Emergence and Transformations*ed. Ed. Lilian R. Furst, James D. Wilson. Georgia State UP: Atlanta: 23-27.
- Sakaoğlu, S. (2011). *Türk Halk Edebiyatı*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Sabahattin Ali (2014). *İçimizdeki Şeytan*. 31. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sabahattin Ali (2014). *Kuyucaklı Yusuf*. 61. Baskı, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sabahattin Ali (2016). *Kürk Mantolu Madonna*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sever, M. (2011). Köroğlu Destanı’nda (Azerbaycan Kolu) Kahraman ve Karşı Kahraman Tipleri. *Gazi Akademik Bakış*. Ankara, s.195-202.
- Stevick, P. (20017). *Roman Teorisi*. Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Akçağ Yayınları.
- Solok, C. K. (1977). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman I*. 2. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Solok, C.K. (1978). *Edebiyatımızda Hikâye ve Roman II*. 2. Baskı, İstanbul: Varlık Yayınları.
- Şahin Dünder, H. (2017). *Nasisist Entrikalar Nahit Sırrı Örik’in Yapıtlarına Psikanalitik Bir Bakış*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Şenderin, Z. (2010). Yusuf Atılgan’ın Canistan Adlı Romanında Bir Anti - Kahraman: Selim. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*. (7) , 135-142
- Şimşek, E. (2017). Türk Masallarının Millî Tipi: Keloğlan. *Akra Kültür ve Edebiyat Dergisi*. Sayı 11, 41-57.
- Tanilli, S. (2006). *Uygarlık Tarihi*. 2. Baskı, İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Tanpınar, A. H. (1995). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. 4. Baskı., İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2014). *Huzur*. 22. Baskı, İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2002). *Mücevherlerin Sırrı*. (İ. Dirin, T. Anar, Ş. Özdemir, Haz.)İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Tekin, M. (2017). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Timur, T. (1991). *Osmanlı Türk Romanında Tarih Toplum Ve Kimlik*. İstanbul: Afa Yayınları.

Watt, I. (2007). *Romanın Yükselişi Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*. Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınevi.

Uşaklıgil, H. Z (2004). *Mai ve Siyah*. İstanbul: Özgür Yayınları.

Uysal, Z. (2014). *Metruk Ev Halit Ziya Romanında Modern Osmanlı Bireyi*. 1. Baskı, İstanbul: İletişim Yayınları.

Yavuz, H. (1977). *Roman Kavramı ve Türk Romanı*. İstanbul: Bilgi Yayınevi.

Yavuz, H. (1987). *Yazın Üzerine*. İstanbul: Bağlam Yayınları.



ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Berrin TURAN TİLBE
Doğum Yeri ve Tarihi : Eskişehir

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Dumlupınar Üniversitesi Sosyoloji
Yüksek Lisans Öğrenimi : Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Ortaöğretim Sosyal Alanlar Eğitimi Felsefe Grubu
Öğretmenliği
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyet/Yayınlar : -
Aldığı Ödüller : -

İş Deneyimi

Stajlar : -
Projeler ve Kurs Belgeleri : -
Çalıştığı Kurumlar : -

İletişim

E-Posta Adresi : berrinturan-@hotmail.com

Tarih : 18 / 09 / 2020 (Tez sınav tarihi)