

ATTILA İLHAN'IN *SOKAKTAKİ ADAM'I*: HASAN

Hakan Sazyek

Attila İlhan'ın ilk romanı *Sokaktaki Adam* (1953) aynı zamanda bu türdeki modernist kulvarın önemli bir ürünü olma özelliğini de taşımaktadır. Döneminde bu yönüne -o yılların, dış gerçeklik-içerik ilişkisini biricik ölçüt olarak bilip kullanan eleştiri ve teorik ortamında- herhangi bir vurgu yapılmamış olan *Sokaktaki Adam*, roman sanatının son birkaç onyılda kazanımları ve bunun yanı sıra bilimsel gelişmeler ışığında artık barındırdığı romanesk özü gözler önüne serebilen bir konuma ulaşmıştır.

Edebiyatımızda ilk örnekleri (*Fahim Bey ve Biz* (1941), *Çamlıcadaki Eniştemiz* (1944) ve *Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği* (1952)) Abdülhak Şinasi Hisar tarafından verilen, *Huzur* (1949) ve -*Sokaktaki Adam*'dan hemen bir yıl sonra tefrika edilmekle birlikte ancak 1962'de kitaplaştırılan- *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı eserleriyle Tanpınar'da ikinci temsilcisini bulan modernist roman sisteminin üçüncü adı da ilk romanıyla Attila İlhan'dır.

Yazarı, her ne kadar sonraki eserlerinde çizgisini önemli ölçüde değiştirerek içerikte ve biçimde yansıtmacı sistemin gereçlerini barındıran örnekler vermeye yönelmiş olsa da *Sokaktaki Adam* figür profili, sorunsalı, anlatım düzeneği, anlatıcı kimliği ve kurgusu bakımından bütünüyle modernist sisteme özgü nitelikleri olan bir eserdir. Onun bu yönü, aynı zamanda, modernist Türk romanının ilk evresine ait birikim içinde de ayrı bir yere sahip olmasını sağlamıştır. Zira, Hisar ve Tanpınar'ın yukarıda anılan romanları ile Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı (1959), daha yalın sayılabilecek bir mimari anlayışla inşa edilmişken *Sokaktaki Adam* oldukça girişik bir yapıyı barındırmaktadır. Dolayısıyla, *Tutunamayanlar* (1971) ile başlayan ikinci evrede başatlaşacak kimi modernist biçimsel öğeleri yaklaşık yirmi yıl önce kullanmış olması, İlhan'ın romanının özgünlüğünü biraz daha belirginleştirmektedir. Özellikle anlatım sisteminin 'çoklu anlatıcı'ya (multinarrator) dayanması, Türk romanında bir ilktir. Yirmi iki bölümlük romanın her bölümünde anlatıcı da değişmektedir. Bir başka deyişle her bir bölümde anlatıcılığı romanın figürlerinden biri üstlenir. Ayrıca bu anlatıcı figürler doğrudan reel okuyucuya olduğu gibi karşılarında var olan ve eserin kurmaca dünyasına dolaylı da olsa dahil olan belirsiz bir muhataba da anlatılmaktadır. Örneğin bir arkadaş, bir polis ya da telefondaki bir ses... Dolayısıyla anlatıcıların seslendiği dinleyicilerin sanal değişkenliği de kendi içinde bir başka özgünlük kazandırır esere. Şunu da belirtmek gerekir ki, birkaç on yıl sonra, yirminci yüzyılın sonlarında postmodernist roman sisteminin üstkurmaca yöntemine bağlı bir tekniğin içinde yerini alacak olan 'okuyucuya seslenme, onunla diyalog kurma' da İlhan'ın romanında çok önceden başarıyla uygulandığı görülen özgün yöndür.

Romanı dönemin diğer modernist ürünlerinden ayrı kılan bir başka yön de yazarın reel kimliği ile metnin kurmaca içeriği arasındaki uzaklıktır. Bu noktada şu kuşatıcı saptamayı yapmak gerekiyor. Hemen her sanatçı dış gerçekliği algılayış tarzına göre eser verir. Sanat eserini yapıcısının mizacının, yaşam biçiminin, dünya görüşünün, ideolojisinin kısacası kabullerinin ürünü olarak gören bu yaygın anlayışın ardında sanatçı ile eseri arasında bir kimlik bağı olduğu algısı yatar. Yansıtmacı sanat anlayışı için söz konusu olan bu yaygın kabul büyük ölçüde modernist tarz için de geçerlidir. Woolf, Joyce, Proust gibi batılı öncülerin yanında Hisar, Tanpınar, Atılgan, Atay gibi yerli modernistlerin de realiteyi algılayışları, yaşayış tarzları, sanat/edebiyat üzerine görüşleri ile romanları arasında güçlü bir geçişim/benzerlik vardır.

Sokaktaki Adam -yabancı ve yerli öncüllerinin tersine- Attila İlhan'ın redlerinin ürünüdür. Toplumcu bir sanat/şiir anlayışına sahip olan İlhan, ilk romanında görece karmaşık ve sinematografik bir kurgu eşliğinde yabancılaşmış bireyin içsel serüvenini işler. Ona göre, Kurtuluş Savaşından, Cumhuriyetin kuruluşundan sonra özellikle büyük kentlerde yaşayan “orta halli zümrelere mensup bir nesil yetişti. Bu nesil, sinemanın, dergilerin, basının da himmetiyle batının taklitçisi haline geldi. Bu onların henüz o çağı değil de kendi çağını yaşıyan içtimai çevrelerinden ayrılmalarına, onunla çelişmelerine, ona kızmalarına” zemin hazırladı. Dolayısıyla -bizim özel yabancılaşma içerisinde değerlendirdiğimiz- bu tür kişiler Attilâ İlhan'ın bakış açısıyla “toplum dışı, gerçek dışı; her türlü sapık maceraya müsait” insanlar oldular. Sosyal çevreleriyle aralarına koydukları gizli duvarın yanında yaşadıkları ülkenin sorunlarına da ilgilerini kopardılar. Sonunda “ya korkunç bir egoizmin, ya dehşetli bir kötümserliğin esiri oldular, ya da ufalanıp” (İlhan, 1953, 243) yok oldular. Yazar bu görüşlerinin ardından, romanda, yukarıda andığı anomik kişilerin bir örneğini, “neyi istemediğini bilmekte, fakat neyi istediğini bilmemekte” (244) olan, sosyal ve kişisel bağlamda yokluğun eşğine gelmiş bir insanı işlediğini vurgulamaktadır. Böylesi bir kişi ise yabancılaşmış bireyden, roman terminolojisindeki karşılığıyla bir protagonistten başkası değildir. Bununla birlikte, yazarının gerek realite gerekse kurmaca evren içerisinde benimsemediği bir zihniyeti/algı tarzını/yaşam biçimini barındırması, dolayısıyla temsil etmesi *Sokaktaki Adam*'ın modernist niteliğine gölge düşürmez.

Bir üçlemenin ilk kitabı olarak tasarlanan *Sokaktaki Adam*'ın protagonisti, yazılıp henüz yayımlanmamış *Zenciler Birbirine Benzemez*'de (1957) bir arayışın içine giren, “bir tereddüdün ağrısını çek”en ve henüz yazılmamış *Herkesin Eli Ötekinin Cebinde*'de (bu roman, 1963 yılında *Kurtlar Sofrası* adıyla yayımlanacaktır) ise “memleketin şartlarını kavrayıp gerekli terkihi yap”an (244) başkişilere evrilir. Bir başka deyişle, ilk romanın yenik başkişisi, son romanda ‘kahraman’a dönüşür. Söz konusu dönüşüm, aslında Attilâ İlhan'ın da redlerinden kabullerine doğru bir yönelimi barındırmaktadır.

Sokaktaki Adam'ın -onaltı yıl sonra, 1969'da yapılan ikinci basımı da dahil- diğer önemli özelliği bir açıklayıcı metni de barındırmasıdır. Şiir kitaplarının sonlarına “meraklısı için notlar” koymayı ve okura bu notlarda şiirlerinin yazılma serüvenlerine ilişkin bilgiler vermeyi poetik bir gelenek haline getiren İlhan bu ilk romanında da adeta bir epiloğa/sonsöze yer vermiştir. “*Sokaktaki Adam*'ın yayımlanması münasebetiyle Attila İlhan'la konuştuk: Attilâ İlhan'ın Romancılık Maceraları” başlıklı bu metin adından da anlaşılacağı gibi röportaj formunda düzenlenmiştir. İlginç olan nokta, doğal olarak kitabın okura sunulmasından sonra düzenlenmesi ve bir gazete ya da dergide çıkması gereken¹ sorucusu meçhul bu röportajın kitapla birlikte yayımlanmasıdır. Bu da -yukarıda benim de figüratif bağlamda alıntılar yaptığım- röportajın bizzat Attila İlhan tarafından düzenlendiğini gösteriyor. Nihayet, kitabın onaltı yıl sonraki ikinci baskısının önsözünde -röportajı/epiloğu kasederek- kullandığı “...romanın ilk baskısındaki önsözde...” (İlhan, 1985: 14) ifadeleri bu husustaki ikirciğimizi bütünüyle ortadan kaldırmaktadır. Dolayısıyla, sorulara verilen yanıtlardan oluşan bu kısa metnin bir epilog olarak önemi ve niteliği de belirginleşmiş olur. Bu sanal röportajdaki söz konusu üç soru ise şöyle: “1. Türk okuyucusu sizi daha ziyade şair ve tenkitçi olarak tanımaktadır. Romancı hüviyetiniz pek bilinmiyor. Bize biraz bu tarafınızdan bahseder misiniz? 2. “*Sokaktaki Adam*” hakkında elbette bir diyeceğiniz olmalı. Kanaatinizce bu roman nasıl bir romandır? 3. Dediklerinize bakılırsa siz “tezli” bir roman yazmışsınız. Tamamen içtimai meseleleri bahis konusu ediyorsunuz. Bunun roman tekniği ile iyice bağdaşabildiğine, okuyucunun karşısına bir roman yerine bir sürü can sıkıcı nutuk çıkarmayacağına kani misiniz?” (241-246) Gerek soruların içeriği gerekse İlhan'ın verdiği yanıtlardaki tavrı, bu röportajın, “meraklısı için” vurgulanması gerekli bilgileri özenle seçip yoğunlaştırarak aktarma anlayışının bir ürünü olduğunu daha da belirginleştirmektedir.

Özellikle son soruya verilen yanıt, romanın biçimsel yönünü ön plâna çıkarması bakımından dikkat çekicidir. Burada Attilâ İlhan, Türk romanının henüz tanışmadığı bir teknik olan 'découpage'dan yararlandığını belirtir. Aslen inşaat, dekorasyon, ahşap ve kâğıt işleme gibi iki ya da üç boyutlu alanlara özgü olan ve ana figürü/deseni, kendisini çevreleyen diğer desenlerden kesme işlemi ile ayırma ve böylelikle daha bir ön plâna çıkarma şeklindeki bu teknik, roman türünün kurmaca boyutsuzluğunda, iç içe gibi verilen iki olay örgüsü arasında birini diğerinden yalıtma şeklinde uygulanabilmektedir. Bu yalıtma ya da ayırma işleminin *Sokaktaki Adam*'daki iki katmanlı olay örgüsünde uygulanışını saptayabilmek mümkündür. Romanda, kaçakçılık ekseninde oluşan ve polisiye nitelik taşıyan bir olay gelişimi ve bu olaylar bütünü'nün merkezinde yer alan başkişinin yabancılaşması ekseninde gerekçelenen aşk ilişkisini barındıran ikinci bir olay gelişimi vardır². Aslında bu iki kulvarın ilki, ikinciye fon olma işlevini yüklenmektedir. Yine, bu iki olay bütünü'nü birbiriyle ilintilendiren bir ara öge olarak Meryem ve mekânını/çevresini anmak gerekir. Dolayısıyla, romanın ana sorunsalı olan yabancılaşmış bireyin bunalımları ve bunun bir aşka yansması, bir polisiye fon üzerinde işlenmektedir, denilebilir. Attilâ İlhan'ın bu yanıtında üzerinde durduğu bir diğer husus, romanının "cinematografique" bir eser oluşudur. Gerçekten de özellikle polisiye gerilimin tırmanma sürecinde finale doğru korku, telaş, umutsuzluk anları aracılığıyla gittikçe artan tempo, okuyucunun romanı bir filmin görselliği içine girerek okumasına zemin hazırlamaktadır.

Romanın özellikle içeriğine ve figüratif kadrosuna ilişkin açıklamaları barındıran bu "sonsöz"e yer veren ilk basımından onaltı yıl sonra, 1969'da yapılan ikinci basımda Attilâ İlhan "Roman Dedik" başlıklı üç bölümlük bir önsöze yer verir. Onun, aslında edebî eserler dünyasında pek yaygın olmayan bir tutumla, kitabının ikinci baskısına da yeni bir açılımcı dış metin yazması, kişisel bir gereksinimden kaynaklanmıştır. Dönemin yansıtmacı, gerçekçi, toplumsalçı roman ortamındaki -öncülleri olan Hisar ve Tanpınar'ın romanlarının da daha önce karşılaştığı- ilgisizliğe/yadırgıya geç de olsa sitemkâr bir yanıt verme gereksinimidir bu. Oysa roman en azından biçimiyle çok farklı bir "görüntü" sergilediğini göstermiştir izlerçevreye. İlhan, eserindeki orijinalitenin en önce/en kolay algılanması gereken dış yapı bağlamında bile görülememesine sitem etmektedir.

Modernist roman sisteminin Türk edebiyatındaki ilk bildirgesi sayılabilecek bu önsözde, özellikle yansıtmacı romanın "*olayların, kişilerin, konuşmaların yan yana dizildiği, ama olay, kişi ve konuşma olarak dizildiği bir öğeler (elemanlar) bohçası gibi*" (İlhan, 1985: 12) işlendiği kurgu anlayışına karşı çıkararak "*bütün öğeleri içinde eriten, başlı başına ve kendi kendine yaşamaya yeterli ve yetenekli bir bütün olarak düşünme*"nin gerekliliğini vurgular. Bu sözlerin ardında, romanın da şiir gibi kendisini oluşturan parçaların ötesinde ve onlardan farklı bir muğlâklıkta kurulmuş bütün olması gereği yatar ki bu da modernist roman tarzının deformasyona dayalı ana biçim ilkesini de -protagonistin yanbaşında- ön plâna çıkarır (Sazyek, 2008: 49) Anlaşılması biraz güç olsa da söz konusu biçimsizlik, yansıtmacı sistemin o yıllarda Türk edebiyatına verdiği en harcıâlem tarz olan köy romanının işleyegeldiği "*köy gerçekliğinin farklı fakat ilkel, dokunaklı fakat yavan düzeyi*"ne oranla estetik açıdan her halükârda kuşkusuz çok daha üstündür. İlhan tam bu noktada, anılan tarzın en güçlü kalemine, Yaşar Kemal'e ait bir eserin adından hareketle kurduğu formüle ve kışkırtıcı bir cümleye yer verir: "*O düzeyde ise yer demirdir, gök de bakır.*"

Attilâ İlhan, onaltı yıl önce oldukça keskin bir muhalif bakış açısıyla hatlarını belirlediği yabancılaşmış bireye ikinci basımda daha ılımlı ve iç'ten bir yaklaşım sergiler. Röportajda, ideolojik kimliğine sadık bir yazar tutumu takınmış olan İlhan; önsözde bireyliği önceleyen bir serbestliğin beslediği sanatçı kimliğiyle yaklaşır başkişisine ve onun temsil ettiği şey'lere. Üstelik bir özdeşleşme bile dikkati çekmektedir bu hususta. Yazar, "*bir şehir ve liman çocuğu ol*"masının da etkisiyle zaten o yıllarda kentli bir romanın izini sürmektedir. Sait

Faik'te bulduğu şehrin, avareliğin, bohem in yaşantısı ile Romen yazar Panait İstrati'den Orhan Kemal'e tevarüs eden “*tutkusal Akdeniz kopuğu ve kenar mahalleli hergele havası*” (İlhan, 1985: 17), bu İzmir delikanlısını çok etkilemektedir. Öte yandan, çekim alanına girdiği Marksist estetiğin toplumcu dalgası, Attilâ İlhan'ın romancılığın eşiğinde dayanacağı estetik alt yapıyı da belirlemektedir. Böyle bir alt yapının üzerinde yükselen *Sokaktaki Adam*, başkişisinin elit serseriliğiyle yazarının o dönemdeki bireysel kapılışlarını da özdeşleştirir aynı zamanda.

Hasan'ın hastalığı: yabancılaşma

Sokaktaki Adam, ‘özel yabancılaşma’ yaşayan ‘anomik’ bir ‘birey’in macerasını anlatır. Bu noktada yabancılaşma ve öznesi üzerinde durmak gerekiyor. Ancak, yabancılaşmanın kökeni, tarihçesi ve ekollerine ilişkin ayrıntılı bilgi vermek yerine romanın yenik kişisini değerlendirme bağlamında -3 nolu dipnotta künyesi verilen kitaptan- özlü bir bilgi aktarımı yerinde olacaktır, kanısındayım³.

‘Yabancılaşma’ ve onun önemli göstergesi ‘anomi’, toplumun temelini meydana getiren değer ve norm gibi etmenlerle, bireyi bunları uymaya yönlendiren hatta zorlayan kurumlar arasındaki kopma durumudur. Yabancılaşmanın yaygınlıkla bilinen karşılığı olan kendi değerlerinden uzaklaşmanın yanı sıra ‘özel’ bir yanının da oluşunun kanıtı, herkeste olmasa da bazı kişilerin davranışlarında, tutumlarında ve dış dünyayı algılayış tarzlarında oluşan olağan ötesi yaşantı ve durumların bulunmasıdır. Bu noktada altı çizilmesi gereken, toplumsal yapıdaki benzer koşullar ve durumlar her kişide değil; ancak ‘birey’ler üzerinde normal dışı sonuçlar oluşturabilmektedir⁴. Dolayısıyla birey, toplumdaki yeriyle ve rolüyle örtüşmediğini hissetmeye, toplumsal yapı kendisinden uzaklaşmaya başladığı anda yabancılaşma sürecine girer. Bu kopuş, yanında dış gerçekliği ve yerleşmiş kuralları sorgulamayı getirir. Nihayetinde bireyin yoluyla toplumunki birbirinden ayrılır. (Sazyek, 2008: 31-32)

“Sosyolojik bağlamda kolektif nitelikli bir kuralsızlığı işaret eden ‘anomi’nin birey merkezli durumundan başka bir şey olmayan ‘bireysel anomik’, kişinin içinde yaşadığı toplumla bağlarının gevşemesi, giderek kopması sürecinde yaşadığı ruhsal çöküşü ve bireysel kurallarını yitirisi karşılama durumudur. Kendi normlarını kişiler üzerinde deneyimleyen toplumun böylesi kişilere karşı etkisizleşmesi durumu, bireyin kimliğiyle denge kurmayı güçleştirir ve onda kişilik bunalımlarının ortaya çıkmasını pekiştirir (Atiker, 1995: 66) Anomi, ansiklopedik tanımıyla da “*hiçbir ölçüsü, süreklilik duygusu ya da yükümlülüğü olmayan ve bütün toplumsal bağlarını yadsıyan bireyin ruhsal*” (AB, 2: 121) bozgun durumudur. Bu yönüyle de ‘normal’den sapmadır. (Sazyek: 33-34) Yalıtılmışlık, yalnızlık, iletişimsizlik, amaçsızlık, değersizlik, boşluk, umutsuzluk, geleceksizlik şeklindeki iç yaşantıların oldukça yoğun ve şiddetli yaşandığı bir bozgun sürecidir anomik. Anomik ruh hâli bireyin karşısına iki seçenek çıkarmaktadır. İlki, dış gerçekliği, toplumu ve onun değerlerini reddeden bir ‘pasif isyan’; ikincisi de ‘içe kapanma’dır. İkinci yol da ya bir hayale/ütopyaya sığınma ya da intihar etme ile sonlanabilir. Toplumsal düzenin realitesinde var olan bu olgu kurmaca eserlere - yabancılaşmış bireyin romanesk karşılığı olan terimle- protagonistin taşıdığı bireysel özellikler ve yaşadığı süreçler halinde yansır. Dolayısıyla protagonist, toplumsal gerçeklikle uyum kuramamanın iç çöküntüsünü doğrudan ya da dolaylı; az ya da şiddetli ölçüde yaşayan bireydir (Sazyek, 2008: 40).

Ve Hasan...

“-Bir saattir onları seyrediyorum. Sessiz sessiz, adamı ürküten bir düzenle, yanıp söniyorlar. Zaman zaman bir tanesi düşüyor. Akıp gidiyor. Ötekilerin kılı bile kıpırdamıyor.” (SA⁵, 113)

Böyle söylüyor Hasan “eliyle yıldızları göster”erek. Ve ekliyor: “Ben, o düşen yıldızlardan biriyim.” (114)

Sokaktaki Adam’ın sorunsalı bu “yıldız” imgesinde yoğunlaşır. Hasan, kendisini kuşatan pek çok dünyevî, illegal, gayrimeşru olayın, durumun ve kişinin içinde yer alırken aynı zamanda kendisini düşen bir yıldız gibi yalnız hissetmektedir. Bu sözler, Attila İlhan’dan oniki yıl önce Abdülhak Şinasi Hisar’ın *Fahim Bey ve Biz*’indeki “Bir yıldız sönmüce uzaktakiler bir şey duymaz” cümlesi ile aynı insanî acıyı paylaşır.

Sokaktaki Adam, gemilerde kamarotluk yapan Hasan’ın, arkadaşlarıyla bulaştığı kaçakçılık işi nedeniyle içine girdiği polisiye/kriminal olaylar dizisinin satır aralarında bir yenik kişiyi, bir yabancıyı barındırır. Hasan’ın psikolojik analizi bize *Sokaktaki Adam*’ın modernist yüzünü gösterecektir. Dolayısıyla bu yazıda Hasan’ın içinde bulunduğu illegal/gayrimeşru ilişkiler yumağından çok içinde yaşadığı “mekânsız kurt”un boyutları irdelenecektir.

Hasan duyarlı, bilinçli ve kültürlü bir bireydir. Üniversite yıllarında yaşadığı aşkın diğer kahramanı Ayhan’la ikisini parlak bir gelecek beklemekteyken Hasan ansızın her şeyi terk eder, gemilerde çalışarak dünyayı dolaşır. Ama Ayhan hep içindedir. Aşkı, yabancılığının nedeni olmamakla birlikte onu besleyen bir kaynaktır aynı zamanda. Hasan’ın kendisini “Bâbil’in ötesi”nde, yani toplumun dışında hissetmesi, dolayısıyla bir yabancılaşma yaşaması, Ayhan’la yaşadığı aşktan önce de mevcuttur. Rahat bir yaşamdan başka bir şey istemeyen sevgilisi de “herkes”in, genelin içinde bulunduğu için, Hasan’ın terk ettikleri arasında yerini almıştır. (Bu arada, geneli temsil eden sevgili tipi, *Sokaktaki Adam*’dan altı yıl sonra *Aylak Adam*’daki Güler’de görünecektir.) Bununla birlikte, bir protagonist olarak içinde yaşadığı bütün durumların merkezinde -romanın kapsadığı iç zaman kesiti içinde görülebildiği kadarıyla- hep aşkı, Ayhan bulunmaktadır. Yazarın, polisiye olayların fonluğunda ön plâna çıkardığı bu hüsranlı aşk, protagonistin iç evrenini işleme yolunda oldukça güçlü/elverişli bir gereç olarak görünmektedir. Bir başka ifadeyle, bir yabancı olan Hasan’ın karşısına, en yakınında yer alabilecek bir “Bâbil” temsilcisinin konulması, hem romanın entrik yoğunluğunu pekiştirme hem de işlenen sorunsalı somutlaştırma bakımından kayda değer bir ögedir.

Çok anlatıcılı bir roman olan *Sokaktaki Adam*’da doğal olarak Hasan da yedi bölümde anlatıcılığı üstlenir⁶. Romanın ana sorunsalı olan yabancılaşma da en çok bu bölümlerde yoğunlaşmaktadır. Diğer figürlerin -özellikle Yakup’un ve Meryem’in- anlatıcı olduğu bölümlerde de Hasan’ın aykırılığı ve yabancılaşması söz konusu edilmektedir; ancak bunlar dıştan ve anlık izlenimlerden ibaret değinmeler hâlinindedir. Dolayısıyla görünenin ve bilinenin ötesinde bambaşka bir iç gerçekliği yaşayan, “*insan hâline gelmiş sıkıntı*” (93) Hasan’ı ancak kendisi anlatabilir.

Hasan’ın romanda somutlaşan ilk kişilik özelliği ‘*iç sıkıntısı*’dır. Gemiyle İstanbul’a girerken onu betimleyişi -bir psikoloji terimi olarak- bir yansıtma tutumu saklar içinde. Şehre ilişkin ilk izleniminde bile onu ruhu olan bir varlık gibi algılayıp kendisiyle özdeşleştirme tavrı vardır: “*İstanbul’u dehşetli bir can sıkıntısı içinde buldum.*” (31) İstanbul’u bu şekilde niteleyişinin ardında saklı duran yansıtma tutumu izleyen sayfalarda kendisini ele verir çabucak. Aslında Hasan İstanbul’u sevmektedir. Ancak bir şeyi sevmek -“*bu şey ister bir şehir, ister bir kadın olsun*” (33)- tek başına yeterli değildir. Karşılıklı bir aidiyet duygusunun

da bu sevgiyi çok güçlü bir şekilde sarmalaması gereklidir. Ne var ki Hasan “*onda ve bizde bu sıkıntı varken*” şeklinde gerekçelendirerek şehrinden de uzak durmayı tercih etmektedir. Biraz sonra rıhtıma çıkacak ve kentın “*sıkıntıyla gerin*”diğini (34) görecektir.

Kendisini “*insan haline gelmiş sıkıntı*” (93) olarak niteleyen Hasan’ın iç sıkıntısı nedensizdir. İlk evre protagonistlerinin ortak özelliğidir bu nedensizlik. Onu içlerinde bir mizaç, bir huy daha da ötesi bir yazgı gibi taşırlar. Oysa ‘normal’ bir insanın sıkıntıları somut bir sebebe dayanır. Böyle bir “*adam sıkılır ve niye sıkıldığını*”nı (36) farkında olur. Buna karşılık Hasan’ın içi -maddî bakımdan yaşamaya muktedir olmasına rağmen- “*ölecekmiş gibi*” sıkılmaktadır. Dünyevî ve gündelik “*çekişmeler, budalaca gurur, sersemce gösteriş, ahmakça tevazu*” (36), yani olağan bir insanın toplumsal yapı içinde hayata tutunmasını sağlayacak her türlü insanî durum ya da zaaf onun dışında kalır. O “*her şeye karşıdan bakıyor ve sıkıntidan çatlıyor*”dur. Bununla birlikte bir şeyler yapmak gereğini de içinde duymaktadır. Ondandır yirmi yıl sonra aynı açmazları çok daha trajik boyutlarda yaşayacak bir başka tutunamayan olan Selim Işık’ın toplumsal düzlemde gerekseyerek sorduğu “Ne yapmalı?” sorusu bireysel nitelikli olmakla birlikte Hasan’da da mevcuttur. Ama ne yapılması gerektiğinden çok daha önce yaptıklarının muhasebesini dökmek ile sınırlı kalır. Bunlar, öğrenimini yarıda bırakmak, askere gitmek, âşık olup bu aşktan vazgeçmek, kamarot ve kaçakçı olmaktan ibarettir. Hepsinin sonucu yine iç sıkıntısıdır. Çünkü tümü “*bir şeyler yapıp kurtulmak*” (37) için yapılmıştır. Bir başka deyişle, sonsuz bir iç sıkıntısının eşliğinde yapıldıkları için bir türlü tamamlanamazlar. Dolayısıyla, bu eylem/süreç/ilişki yumağı (*Aylak Adam* (1959) C.’nin de hemen bütün eylem ve ilişkileri hep yarım kalacaktır) bir başka anomik durumu beraberinde getirir: ‘**Amaçsızlık**’. Yukarıda sözünü ettiğim, kendini gündelik bütün dünyevî oluşların dışında tutan Hasan’ı bu noktada mahv eden şey Meryem’le diyalogunda dile getirdiği “*insanî olan ve olmayan bütün amaçların dışında kalmış olmak*” durumudur (94). Onun için yaşamayı sürdürmenin biricik itkisi “*nefes almak gibi kötü bir alışkanlık*”tır. Hasan bu noktada düşüncelerini daha da ileri götürerek öldükten sonra bile iç sıkıntısının devam edebileceğini söyler (138).

Hasan’ın iç sıkıntısı ve ona kaynaklık eden amaçsızlığı -yukarıda belirttiğim üzere- hiçbir eylemi tamamlayamaması sonucunu doğurur. Aslında o bu eksik bırakma tavrını bilip isteyerek sürdürmektedir. Devamlılık/ istikrar gibi tutumlar onun eylem anlayışının dışındadır. ‘Normal’in içinde kalan insanların mutluluğunu sağlayan “tekrar” ve yarattığı alışkanlık duygusu Hasan’ı mutsuz eder. Onda “*alışkanlıklar peydah ed*”en (160) her şey rahatsızlık nedeni olur. Taşıdığı “*başsız ve sonsuz can sıkıntısı*”ndan sıyrılma arzusu çok sonraları uyanacaktır içinde. Yüzüne “*yapışmış görünmez, bezdirici, çileden çıkarıcı*” bir örümcek ağı görseleğiyle somutlaştırdığı bu sıkıntısından uzaklaşıp ‘normal’e, insanların arasına, topluma, “Babil’e dönme şeklinde de değildir bu arzu. Gerçi Hasan kendisi de söylemez bu isteğin yönünü ama sanki romanın finaline dönük bir ima da yok değildir. Bu isteği ilk defa dillendiren “*Onlardan bir kurtulabilsem!*” (165) sözleri, sonsuz iç sıkıntısını yine ölümün sonsuzluğu içinde yok olarak ortadan kaldırma şeklindeki yönünü kuvvetle çağrıştırmaktadır.

Hasan’ın içinde yoğunlukla yaşadığı anomik sürecin bir başka şiddetli alt durumu ‘**belirsizlik/boşluk**’tur. Kendisini hiçbir kişiyle, uğraşla var edememesinin doğurduğu bir durumdur bu. Aslında bütün anomik süreçler birbirlerini yaratmaktadır. Bunlar birbirlerini doğurur, besler, birbirlerine geçişerek süreci büyütürler. Hasan’ın içinde bulunduğu boşluk da iç sıkıntısı/amaçsızlık ve -aşağıda üzerinde durulacak olan- diğer anomik durumlar ile sıkı sıkıya ilintilidir.

Hasan’ın beslediği boşluk kendi içinde farklı hedefler bulur. Elbette öncelikli hedef protagonistin kendisidir. Bunu da bazen hayatın kendi pratiği içinde aksiyonel bir zeminde, bazen de kavramların soyut zemininde gerçekleştirir. Söz gelimi, hayatın içindeki konumunu

sorgularken “*Ben neden ve neyimden eminim sanki? Bir hayvan gibi tıkınıyor, tepiniyor ve uluyorum.*” (41) şeklinde yaptığı saptama zaman ve uzam bakımından oldukça net bir boşluğu imler/gösterir. ‘Boşluk’u belirginleştirmede -kendisini hedeflerken kullandığı- bir başka ölçüt yarar ögesidir. Yarar-zarar karşıtlığı üzerinde yükselen bu belirsizlik türü, hayatın acımasız ve sığ maddî ortamında kalakalan Hasan’ın yine bu hayatın dayandığı iki temel değerden, kayıp ve kazançtan yoksun oluşu aracılığıyla gerçekleşmektedir aynı zamanda. Yine bir diyalogda söylediği “*Ben hiçbir şey kaybetmem. Çünkü ben hiçbir şey kazanmam. Kazanmayanların kaybedecek şeyleri yoktur.*” (93) sözleri bu ironik yoksunluğu açıkça göstermektedir.

Hasan’ın hayatla ‘boşluk/belirsizlik’ bağlamındaki ilişkisi de yok denecek bir noktadadır. Uzun süredir kendi dışında hiçbir şeye aldırış etmemektedir. Bu umursamayış tavrı giderek düşünmeme, hissetmeme düzeyine varacaktır. Ancak, söz konusu içsel durumlar sığ bir ruha sahip oluştan dolayı değildir. Tam tersine Hasan, “*Kötü bir şey duymak. Hele ne duyduğunu anlamamak, beterin beteri.*” (126) sözlerindeki gizli ilençten anlaşılacağı üzere, duyarlı bir birey oluşun getirdiği yalnızlığın kapı açtığı mutsuzlukla bu noktaya gelir. Nitekim, Meryem hakkında içinden geçirdiği “*Cahil, mutluluğu bundan geliyor*” (159) sözlerinde bilmenin, duymanın, duyarlı olmanın zemin hazırladığı acılı bir bilgece tavır vardır. Tabii, onun “cahil” sözü ile okumamışlığı değil; ruhça yüzeyde kalmışlığı kastettiğini ve biraz daha geri plânda genel yabancılaşmaya dönük bir eleştiri getirdiğini de unutmamak gerek.

Hasan’ın içindeki boşluğun bir başka tezahürü, kendini her şeyin dışında görmek şeklindedir. Özel yabancılaşma içindeki bireyin yaşaması kaçınılmaz olan bu anomik durum, onun genelgeçeri, normalı oluşturan her şeyi dışlama ve kendine tek kişilik bir yaşam alanı yaratma çabasıyla çok yakından ilintilidir. Ne var ki bu çabanın çok bilinçli bir tutuma dayandığını da belirtmek güçtür. Hasan, bu husustaki düşüncelerini, yabancılaşmasını ve anomik durumlarını somutlaştırmada bir gereç olarak kullandığı Meryem üzerinden vermeyi sürdürür. Bu bağlamda, Meryem’i genel yabancılaşmanın ya da ‘normal’in bir temsilcisi olarak mihenk aldığını da unutmamak gerekir:

“Meryem, içgüdüleriyle, alışkanlıklarıyla yaşıyor. (...) Oysa ben, öyle olamıyorum. Hayatımda ben yokum, hiç yokum, başkaları da yok; kimse beni ilgilendirmiyor, çünkü: Ben kendi kendimi ilgilendirmiyorum. Huzursuzluğumun, can sıkıntımın sebebi ne? Bu kayıtsızlık mı? Diyelim ki, her şeyin dışındayım; aşkın ve eşekliğin, domuzlar gibi bulaşık çukurlarında eşinmenin, kanun içi ve kanun dışı hırsızlığın, dışındayım.” (128)

Üstteki alıntı pasaj, Hasan’ın bir protagonist olarak içinde duyduğu boşluğun sadece “neyi kaybettiğini bilmemenin yanında neyi istediğini de bilmemek”ten ibaret bir günlük bunalım sebebi olmadığını da göstermektedir. Dolayısıyla ‘boşluk’un, onun bir tutamak elde edemeyişinin, yani hayata tutunamayışının da önde gelen etmenlerinden biri olduğunu verir satır aralarında. Hasan artık yaşamın dışındadır. Ancak bu da onu mutlu etmek bir yana dinginleştirmek için bile bir çözüm yolu olamaz. İçinde bulunmak için çaba göstermediği hayatın dışında kalmak da onun içindeki huzursuzluğu gidermekten çok uzaktır. Çünkü, ne kadar dışında kalsa da bakışlarını büsbütün çeviremediği yaşama özgü her şeyi “saçma” olarak niteler ve yadırgar. Ona göre her şey saçmadır, ancak “*aralarında derece farkları*” (167) bulunmaktadır, o kadar. Dış gerçekliği algılamada elinde sağlıklı ölçütler bulunmayan protagonist, evrensel ve toplumsal ölçekteki kurulu düzenin işleyiş sistemini kendi karmaşasının açısından bakarak yargılar ve içindeki boşlukla dış’ın düzeneğini aynı görür. Söz gelimi, kendisinin “*sanki mekân içinde değil, zaman içinde yaş*”adığını (87) düşünebilmektedir. Böylelikle yine bir tür -psikolojik anlamıyla- yansıtma tutumu örneği

sergiler. Buna göre “her şey yanlış bir ölçüye göre cereyan” etmektedir ve Hasan bunu “gayet kuvvetle” (167) hissetmektedir. Aslında “yanlış” olan kendisidir; bütün protagonistler gibi...

Hasan, kaybolmuş yitikleri ve amaçları arasında sıkışıp kaldığı boşluğun içinde, onun boyutlarına vâkıf olamaksızın yaşarken tek bir şeyi kesin olarak bilmektedir. ‘Acı’, kendisini “mekânsız kurt”, “Mohikanların sonuncusu”, “yarım İsa” gibi gizemli nitelermelerle bezeyerek yaşamla, hatta aşkıyla iç’ten çatışan ve çelişen adamın en kırılğan, naif tarafıdır:

“Neyi kaybettiğimi düşünebilsem, istiyor istiyor, fakat asla bunu başaramıyordum. Yoksa artık ben yok muyum? Acıyan bir tarafımı biliyorum, ve bunu, azarlanmaktan korkan bir çocuğun yarasını sakladığı gibi saklıyayım, dost düşman gözünden saklıyayım istiyorum.” (243)

Hasan’ın duyduğu acı aslında mutsuzluğunun somutlaşmış hâlidir. O, acı çekmeyi insan olmanın başlıca koşulu olarak görmektedir. Ancak, bu acının belli bir nedeni yoktur. Nedensiz, başsız ve sonsuz bir acı, var oluşun acısıdır o. Nitekim, onu hayata bağlayan son bağ, çektiği acılardır (232). Acı çekmeyen ya da küçük ve gündelik gerekçelerle acıyı geçici olarak hisseden insanlar mutlu olabilmektedir ancak. Romanda, bu bağlamda Hz.İsa’ya dönük anıştırmaların ve özdeşleştirmelerin varlığı dikkat çekiyor. Bilindiği üzere, İsa’nın acısı ve sevgisi sanat eserlerinde çok sık işlenmiş bir motiftir. Apokaliptik metinlerdeki öğretici, yol gösterici amaçlı işlenişinin yanında özellikle modernist metinlerde dinî içeriğinden uzak bir tutumla ele alınmıştır. Söz konusu seküler tutum, İsa’nın acı çekme ve toplumsal baskı ve kötülük karşısında bilgece boyun eğip içe çekilme gibi kült özellikleri üzerinde yükselir. Bu yönleriyle o, modernist yazarlarca âdeta bir “tutunamayan” olarak kabul edilir (Ecevit, 2005: 294). Modernist roman sisteminin edebiyatımızdaki doruğu olan *Tutunamayanlar* da İsa’nın anılan tutumla işlenişine önemli bir örnektir. Bunun yanı sıra, İlhan ile Atay’ın romanı arasında başka hususlarda olduğu gibi Hz.İsa’nın dinî bir kişilik olmaktan ziyade insanî acının ululuğunun ve yabancılaşmanın simge figürü olarak işlenmesi bakımından büyük yakınlık vardır. Söz konusu ilintinin, Hasan’ın “Ben insan mıyım be? Ben İsa’yım İsa, yarım İsa” (201) sözleriyle Selim Işık’ın günlüğündeki “İsa-Mesih’i her zaman beğenirim; küçük çocukların futbolcuları beğenmesi gibi. Adamımdır.” (Atay, 1990: 601) cümleleri arasındaki mizahî benzerliğe kadar vardığını da eklemek gerekir. Tabii, iki romandan verdiğim bu örnekler, mizahîliğin istisna olma durumunu değiştirmez. Nitekim, İsa *Sokaktaki Adam*’da “acıların en ilâhisi” (191) olan acısı bakımından ele alınır ve böylelikle Hasan’ın acısı da bir anlamda yüceltilmiş olur.

‘Yalnızlık’, Hasan’ın bir protagonist olarak içinde bulunduğu anomik sürecin önemli bir türvidir. Burada söz konusu olan, kişinin çevresinde başka insanların olmayışından kaynaklanan somut yalnızlık durumu değildir. Tam tersine kalabalıklar içinde, hiç değilse kendisini sarmalayan bir insan kadrosu içerisinde yaşanan içsel yalnızlıktır. Anomik sürece giren birey, kendi dışındaki hemen her şey ve herkesle arasına duygusal ve düşünsel bir mesafe koyduğundan ötürü yalnızlık onun için âdeta olağan bir tercih konumuna gelir. Bu bakımdan, yabancılaşmış birey/protagonist içine girdiği böylesi bir yalnızlıktan yakınmak bir yana hoşnutluk bile duyabilir. Fahim Bey ve Turgut Özben bu türden benimsenmiş bir yalnızlığı yaşayan protagonistlerdir. Ancak anomik yaşayan birey, içinde bulunduğu yalnızlığı bir tercih değil; yaşamak zorunda kaldığı bir yükümlülük olarak da algılayabilir. Böylesi bir yalnızlığın ise bireyin yaşadığı ruhsal çöküş sürecini -diğer etmenlerle birlikte- pekiştirmekten başka bir getirisi olmayacaktır. Hasan’ın “Yalnızlık. Kimsesizlik. Bir orospunun dostluğundan ve pörsük sevgisinden bile uzak yaşamak” (42) sözleriyle tanımladığı, böyle bir yalnızlıktır. İçi dışı yalnızlıktır onun (58). Çok yalnız değildir, “büyük yalnız”dır (236). Böyle ağıdalı ifadelerle dile getirmektedir Hasan, içindeki derin yalnızlığı.

Hasan, ‘dış’arıdaki hemen herkesle bir ‘iletişimsizlik’ içerisindedir. İstanbul’a döndükten sonra iç sıkıntısını giderebilmenin yolunu ararken yeni ilişkiler kurmak gelir aklına. Ne var ki bu oldukça güç olacaktır, çünkü o “*epeyce zamandır, bütün çevrelerle çeliş*” (87) mektedir. Daha önemlisi, “*Yaşamak münasebetler kurmak demekse, ben onu yapamıyorum*” (87) diyen Hasan artık herhangi bir insanî ilişki kurabilecek durumda değildir; çünkü insanlarla iletişim kurabilmek için kendisinde var olması gereken bağlam yoktur. Konuşma diliyle “ortak nokta” ya da eskilerin deyişiyle “asgarî müşterek” denilen bu bağlamın olmayışı olası bir iletişimi daha baştan imkânsız hâle getirir. Dolayısıyla, anomik bireyin yaşadığı iletişimsizlik, ‘yalnızlık’ta da olduğu gibi, somut bir ilişkisizlik değil, çevredeki insanlarla duygusal ve düşünsel paylaşımın derinlemesine gerçekleşmemesi şeklinde anlaşılmalıdır. Böylesi bir iletişim yokluğu diğer tarafı değilse de protagonisti oldukça olumsuz etkileyecektir. Dolayısıyla iletişimsizlik, birey yalnızlığından hoşnut olsa bile, ‘herkes’le arasındaki gizli çatışma ve kopma sürecinin şiddetini artırıcı bir etkiye sahiptir. Hasan’ın, aynı dili konuşan muhatabıyla bir paylaşım kuramamaktan kaynaklanan gergin ve kaçkın ruh hâlini veren şu pasaj bu tespitlere iyi bir örnek:

“(...) Konuşurken, durmadan jestler yapıyor, kımıldanıyordu. Bunların hepsi yapmacıktı. Terden, gömleğimin sırtıma yapıştığını hissediyordum. Aramızdaki soğukluğu, elimi uzatsam, kalıp kalıp tutabilirdim. Başım ağrıyordu. Hele şakaklarım! Buradan gitmeliydim. Buradan bir gidebilsem!(...)” (91)

Hasan, insanlarla kuramadığı iletişimi -ya da paylaşımı- bir köpekle kurar. Bir başka deyişle, olay akışının herhangi bir yerine yerleştirilen ve romanın entrik yapısında hiçbir işlevi olmayan sembolik ve ironik bir sahne aracılığıyla onun diğerleriyle yaşadığı iletişimsizliğin varlığı kuvvetle vurgulanmış olur:

“Beyoğlu’ndan el ayak çekilmiş. Elektrik direğinin dibinde, tüyleri çamurlu, gözleri çapaklı bir köpek işiyor. Beni gördü. Bir kulağını gözünün üstüne düşürerek, külhanbeyce selâm verdi. “Merhaba” dedim. Sonra biz iki it, ayrı ayrı, kendi yollarımıza gittik” (161)

Hasan, farklı zamanlarda tanıştığı ve epeydir birlikte olduğu çevresindeki insanlarla bir paylaşım sorunu yaşarken, hayatına birkaç dakikalığına giren, daha önemlisi insan dahi olmayan bir varlıkla, bir hayvanla çok derin bir içsel paylaşım yaşayabilmiştir. Çünkü, ikisinin de ortak noktaları ya da asgarî müşterekleri vardır. İkisi de sokağa aittir. Sokak köpeği ile “sokak adamı”...

Hasan’ın iletişimsizliğinin ardında, anomik yapıyı tamamlayan diğer etmenlerin yanı sıra, ‘sevgisizlik’ bulunmaktadır. O, negatif durumların, duyguların insanıdır. Hayata ve insanlara alabildiğine uzak olan Hasan kendisiyle de barışık değildir. Gerek kendisine gerekse dışarıya yönelik algıları, yargıları ve tutumları sürekli olumsuz niteliklidir. An ya da geçmiş içindeki yaşantılarını ve davranışlarını sürekli sorgulayan, onlarla didişme gereği duyan protagonist, bu yıkıcı özelliğiyle de modernist romanımızın 1971 sonrasına ait yenik kişilerine öncülük etmektedir. Hasan insanları sevmez, şarkıları sevmez, kendini hiç sevmez. Hatta sevgisizliği zaman zaman nefret derecesine erişir. Hiçbir zaman “*iyi bir adam ola*”maması, kendini sevmeyişinin ana nedenidir. Bununla birlikte sadece bir kez “*başka türlü yaratılmayı*” (38) da ister. Bu, hayatı günlük yaşayan bir kalem şefi de bir sinek de olabilir. Birbirlerinden çok farklı bu insan ve hayvanın ortak paydası genelin, kolektivitinin mensubu bulunmaları, dolayısıyla genel yabancılaşmanın temsilcisi olmalarıdır. Tabii, bu istekte örtülü bir eleştirel tavır da görmek mümkün. Hasan, alaturka çalgılı eğlenceden, yani “saz”dan da nefret eder.

Ancak bu nefretin kökeni kendisiyle, hayatı algılayış tarzıyla ilgili değildir. Eğlence yerine giderken içinden geçirdiği “*Benim babam saza bayılırdı. Ben onun için nefret ederim*” (69) cümleleri, Hasan’ın babaya karşı olan tiksintisinin bir Ödip kompleksi tezahürü olduğunu açıkça göstermektedir. Romanda sadece iki cümle ile bir Freudyen çeşni olarak kalan bu kompleks altı yıl sonra *Aylak Adam*’da C.’nin çok derinlemesine işlenen önemli bir kişilik problemi olarak görünecektir⁷.

İlk evre modernist ürünlerinde pek görülmeyen ‘**arayış**’ motifi, *Tutunamayanlar*’la birlikte kullanılmaya başlayan hâliyle olmamakla birlikte *Sokaktaki Adam*’da (ve *Aylak Adam*’da) kendini gösterir. ‘Arayış’ın 1971 sonrasında yoğunlukla işlenmesi, büyük ölçüde protagonistin, yabancılaşmasının nedenlerini irdelemeye yönelişine koşut olarak söz konusu olmuştur. Zira bu yenik kişiler geniş bir sürece yayılan arayışları sonunda kendi kişiliklerini bulurlar. Bulunulan ya da ulaşılan şey, izinden gidilen kişi değil; arayanın kendi kişiliği ya da idealleridir. Bu, bir arayış olmanın yanında protagonistin kendi geçmişiyle hesaplaşma, onu sorgulama süreci hâline de gelir. Dolayısıyla ‘merkez kişi’yi arayış, tinsel bir yolculuğun eşliğinde sürdürülür. Sonuçta, aranan kişi bulunamasa da içsel bağlamda arayış, kendi kimliğini, kişiliğini bulma şeklindeki örtük bir zaferle son bulur (Sazyek, 2008: 51-52)

Sokaktaki Adam Hasan da arar; ancak neyi aradığını bilmez. Aslında o, günlük hayatın dışına çıkıp varlığını onun ötesinde anlamlandırmanın peşindedir. Ne var ki Hasan’ın “*Başka bir şeyler arıyordum. Ne aradığımı galiba bilmiyordum. Değişik, başka bir şeyler.*” (202) sözlerinde görüldüğü gibi bunda başarılı olamaz. Her ne kadar Selim Işık ve Turgut Özben (*Tutunamayanlar*) ile onları izleyen protagonistler de yolculuklarını çok bilinçli olarak yapmamışlarsa da belli bir hedefin izinden giderek aradıklarını bulmuşlardır. Hasan’ın hedefi ve sonu meçhul arayışı ise sürpriz bir finalle kesilip kalır. O, aradığı şeyi belirleyememenin ve ona erişemeyeceğini anlamının sonunda arayışını, hayat yolculuğunu bilinçli olarak bitirir.

Hasan’ın bir yaşam tarzı hâline getirdiği (202) arayışı aynı zamanda somut bir nitelik taşır. Üniversitede öğrenciyken birdenbire her şeyi terk ederek gemilerde kamarotluk yapmaya başlamış ve dünyayı dolaşmıştır. İçinde zaten mevcut bulunan ve somut yolculuğunun tahrikçisi olan öte duygusu, bu yolculuklardan sonra daha da güçlenmiştir. O, ruhunun başnabuyrukluğuna kendini kaptıran bir âvâredir. Hasan’ın gezginliği yabancılaşmasının somutlaşmış hâlidir. Liman liman gezmek, sürekli yolculuk etmek, -ne olduğunu bilemediği/belirleyemediği şeyin peşinde- bir arayışın yanıbaşında bir kaçışın, uzaklaşımın da simgesidir. Toplumdan, alışkanlıklardan, sıradanlıklardan kaçış ve kendini onların dışında var kılmanın yolunda bir arayış:

“*Sizin hiç her şeyinizi bir belkiye bağladığınız olmamış mıdır? Hele bazı hallerde, insan, bunu yapmak için, hayvancasına arzu duymaz mı? Bilir ki bundan sonrası, bundan evvelsine nazaran, birkaç kat daha çekilmez olacaktır. Bu, hiçbir şey değiştirmez. Arzuya baş eğer ve tam insan olmak yolunda, bir adım atmış olur.*” (196)

Sevgilisine toplumun yaygın ve yerleşik değer yargıları açısından bakan Ayhan’ın gözünde ‘anormal’ bir insandır o. Ona göre herkes zaman zaman alıp başını gitmek, sorumluluklarını unutmak, dilediği gibi yaşamak ister ama bu istek anları çok kısa sürer, kısa sürmelidir. Böylesi anlarda ‘normal’ bir kişi “*hemen aklını başına toplar, çevresini, zorunluluklarını*” hatırlar ve kitlenin uysal bir üyesi olur. Oysa Hasan bu kalıbın dışına çıkan bir kişi olarak “*insanın güvenebileceği, itimat edebileceği*” (211) bir insan olmanın çok uzağındadır. Hasan’ın gözünde ise Ayhan yozlaşmanın, karmaşanın içindedir. Konfor ve statü peşinde oluşu onu tam anlamıyla bir genel yabancılaşma temsilcisi kılar. Bu yönüyle o “*ahlâksızlıklar, dalaveralar, karaborsalar, ihtilâller, hükümet darbeleri (...) aşağılık ve kibar fahişeler,*

seviciler, puştlar, kumarbazlar, hırsızlar, teşkilâtlı propagandalar” ile dolu “*Bâbil’de*”dir. Hasan her ne kadar “*beni sev ve beni unut (...) sen Bâbil’desin*” dese de onu oradan çekip almak ister. Gidecekleri yer ise “*Bâbil’den öte*” formüle ibaresinin içinde saklı bir belirsizliktir. Çünkü Hasan “*ötesi nasıl, bunu bilmiyor*”dur. Ama “*Bâbil’i istemediği*” (223) de kesindir.

“*...Ve seni Babil’den öte götüreceğim.-*” , romanın alt başlığıdır. Eserin ilk basımında kapağın sağ alt köşesine iliştirilmiş olan bu alt başlık, sonraki basımlarda bir epigraf hâlinde ilk bölümün başına alınmıştır. Kitabın yeni basımlarında görsel olarak biçimsel önemini yitirse de bu alt başlık/epigraf, romanın ana sorunsalının özel yabancılaşma bağlamında toplum-birey ayrışması olduğunu kanıtlamaktadır. Ayrıca, söz konusu sorunsalın metaforik bir zemindeki ifadesini de oluşturur. Romanda Bâbil, toplumu, genelgeçer ve normal olan değerleri, daha da ileri bir söyleyişle kişinin kendine yabancılaşması ve kitle psikolojisine katılması olgusunu temsil eder⁸. Bu özelliğiyle de orijinine, bir İbrani mitosu olan “Bâbil Kulesi” söylencesinin özüne sadık bir nitelik gösterir. Bu mitosu şöylece özetleyebiliriz: İnsanoğlunun tek bir dili konuştuğu çağlarda kral Nimrod Tanrı’ya insanoğlunun gücünü kanıtlamak için Şinar adlı yerde bir kule yaptırmaya girişir. Kule yükselmeye başlar. Kralın ihtirası bir süre sonra Tanrı’nın gazabına uğrar. Kulenin yapımında çalışan binlerce insan bir anda birbirinin anlayamadığı yetmişiki farklı dilde konuşmaya başlar. Kulenin yapımı yarım kalır ve herkes dünyanın değişik yerlerine dağılır.

Aslında bir kentin kuruluşu, dillerin türeyişi ve insanların yeryüzüne dağılışı gibi üç farklı kökenle ilgili (Hooke, 1995: 162) etiyojik bir söylence olan “Bâbil Kulesi”, yirminci yüzyıl düşüncesinde ve modernist edebiyatında, genellikle modern çağ insanlarının iletişimsizlik, yalnızlık gibi ortak sorunları ile ilintilendirilerek işlenmiştir. Vaktiyle tek dili konuşurken anlaşabilen insanlar, dillere bölündükten sonra nasıl bir başka dili anlayamaz, onunla iletişemez hâle geldiyse modern toplumun fertleri de koşturmacadan ve karmaşadan ibaret yaşamlarında dillerini anlayabilmelerine rağmen birbirleriyle insanî bağlamda iletişimden yoksun düştüler (Sazyek, 2008: 130-131).

Babil’in romanda ilk geçişi Tevrat’a bir gönderme biçimindedir. Hasan, Ayhan’a “*Tevrat’ta şöyle bir cümle olacak “...ve seni Bâbil’den öte götüreceğim...”* şeklinde bu anıştırmayı yapar ve onu kendi özeline indirgeyerek devam eder: “*İşte benim için bütün mesele bu! Bâbil’den öte gitmek. Kötü bir tabiatım var. Bâbil’den sıkılıyorum. Bâbil bana göre değil.*” (223) Bundan sonra sevgilisiyle konuşmaları hep Bâbil ekseninde geçecektir. Hasan hep Bâbil’den ötesini işaret eder Ayhan’a. O ise ne kadar eleştirel hatta aşağılayıcı bir tutumla baksa da o toplumsal yapıya aidiyetinden uzaklaşmayı göze alamaz. “*Ve Hasan...*” başlıklı alt bölümün başında da belirttiğim gibi, Ayhan’ın anılan yönüne bağlı kalması, romandaki işlevine, genel yabancılaşmanın temsilcisi oluşuna son derece uygun düşen bir özelliktir. Zaten, birey-toplum farklılaşması da bu ikilinin karşı karşıya geldiği sahnelerde/pasajlarda yoğunlaşmaktadır. Hasan, romanın sonunda sevgilisinden kesin olarak ayrılmanın ve kendi öngörülerini doğrultusunda mutlu bir geleceği elde edememenin hüsraniyla ölüme yürürken teselliyi yine Bâbil’in ötesinde bulur. Hayatın içinde kalarak gerçekleştiremediği, her türlü kuralın, normun, alışkanlığın ötesinde iki kişilik mutlu ve serâzâd bir geleceği ölümün belirsizliğinde ve tek başına umar.

Hasan, Ayhan’ı kesin olarak geride bıraktıktan sonra yaşamla arasındaki son bağı da yitirmiştir. Kendisini “*bir maçı bitirmek üzere hiss*”etmektedir (232) artık. Gereksiz ve “*tehlikeli bir delilik*” (232) olarak nitelediği ‘**intihar**’dan ilk kez arkadaşı Yakub’a söz eder. “*İntihar eden dağın hikâyesi*”ni anlatır ona. Görkemli dağ bir gün temellerinin kaydığını anlamış ve ertesi gün intihar etmiştir. 21.Bölüm, Hasan’a ait “*Gün mükemmel başlamıştı*” cümlesiyle biter. Olay akışının başından beri neredeyse hiç olumlu, mutlu, umutlu bir düşüncesine rastlanmayan Hasan’ın, hayatının son gününe böylesi olumlu bir ruh hâliyle

başlaması tesadüfî değildir. O, bu “macerayı”, hayatını kendi iradesiyle bitirip kurtulacağını bilmektedir âdetâ. Yakub’un anlatıcı olduğu son bölüm artık gittikçe hızlanan bir tempoyla Hasan’ı bekleyen sona ulaştırır. Bir cankurtaranın caddelerdeki telâşlı seyrinin yarattığı gerilim Hasan’ın az sonra yaşayacağı sona giden pasajlara yayılır. İstanbul’daki son akşamdır. Sabah erkenden gemiyle yeni bir macera başlayacaktır. Meyhane çıkışı sokakta yürürken kavga eden birkaç kişiyi görürler. Yakub’un vazgeçirmeye çalışmasına rağmen Hasan “*Bu kadarı fazla!*” (261) diyerek kavganın ortasına girer. Ağzından çıkan bu söz, sanki o âna değil; hayata karşı atılmış bir çığlıktır. Piposu ağzındadır. Savrulan bir bıçak kasıklarına dalar ve Hasan yere düşer. Adamlar kaçar. Yakub çığlık çığlığıdır.

Bu sahne, Hasan’ın bir cinayete kurban gittiğini düşündürüyor. Ancak, dövüşenlerin arasında hırsla, istekle karışması, ölümü beklerkenki hâli ve başucundaki Yakub’a söyledikleri, onun, bu kavgayı hayattan kurtulmak için bir vesile olarak kullandığını açıkça gösteriyor:

- *Hasan, diyorum, acıyor mu?*
- *Hayır! diye fısıldıyor. Gözleri gülüyor. Hayır! diye fısıldıyor.*
- *Hasan, diyorum, şimdi bir doktor buluruz.*
- *Budala! diyor.*
- *Sakin, Hasan! diyorum, ölme!*
- *Ölmiyeceğim, diye fısıldıyor. Sesi bir genç kızın fısıltısına benziyor: - Gidiyorum, diyor, o kadar: Bâbil’den öteye!*
- *Bâbil’den öteye mi?*
- *Evet! diyor ve, ikinci sefer nasıl geleceğimi biliyorsun! diyor.”* (263)

İntihar, anomik ruh hâlinin ve sürecin sonunda Hasan’ın karşısına çok güçlü bir seçenek olarak çıkmıştır. Daha önce de belirttiğim üzere, özel yabancılaşma yaşayan bireyi, içe kapanması ve bunun bir türevi olarak anomik bir sürece girmesi durumunda iki seçenek bekler. Bunların ilki bir hayale/ütopyaya sığınma, ikincisi ise intihardır. Hasan sonuna kadar hayalini besler. Ayhan’ı alıp “*Bâbil’den öte*”ye gidecektir. Ancak, bu hayalini hayata geçiremeyeceğini anladıktan sonra gerçekleştirebileceği tek bir eylem kalmıştır geriye: İntihar. Başka da bir çıkar yol yoktur çünkü.

Hasan’ın yaşadığı yabancılaşmanın tezahürleri sadece yukarıdaki paragraflarda ele alınan anomik durumlardan ibaret değildir. Elbette anomik sürecin ağırlığı Hasan’da çok daha fazladır; ancak -yeri daha az olmakla birlikte- topluma, sıradan olana, genele karşı gösterdiği eleştirel tutum da ondaki yabancılaşma olgusunu meydana getiren bir başka öğedir. Söz konusu tutum, her ne kadar *-Aylak Adam*’dan başlayarak artçı eserlerde yoğunlukla var olacak- ‘pasif isyan’ düzeyinde değilse bile Hasan’daki yabancılaşma olgusunu bütünleyebilen bir hacme ve işleve de sahiptir. Nitekim, bu tutumun örneklerinin oluşturduğu birikim, Hasan’ın yabancılaşmasının salt kendi içine dönük, yani anomik bir nitelikte sınırlı kalmadığını, aynı zamanda topluma dönük bir yönünün de olduğunu net bir biçimde gösterir. O, toplumsal yapının her türlü yerleşik değerlerine o denli karşıttır ki, aşkının kahramanı Ayhan’ı terk edişi bile bu muhaliflikten payını alır. Genç kıza söylediği “*Beni sev ve beni unut*”, çünkü “*sen Bâbil’desin*” (223) sözü, kendi bireyliğinin ilkelerini ödünsüzce her türlü dış ögenin üstünde tutan bir yabancı kişiliği imler. Ayhan’la ilişkisinin odağında “Bâbil”in bulunması da Hasan’ın yabancılaşmasının dışa/genele açık yönünü belirginleştirmek içindir. Zira, Ayhan’ın idealleri Hasan’la evlendikten sonra başarılı bir kariyer ve konforlu bir hayattan başka bir şey değildir. Bütün bunlar ise Hasan’ın içe dönük bir yolculuk şeklindeki hayat çizgisine bütünüyle zıttır. Özellikle evliliği genel yabancılaşmanın temel kurumlarından biri olarak görmektedir o. Ayhan’ın başlıca hedefleri, insanı kendinden uzaklaştıran, toplumsal statü ve rolün emrine soka özelliğiyle Hasan’ın hedefsiz dünyasının ilkeliliğinden çok uzakta kalmaktadır.

Hasan'ın topluma/genel yabancılaşmaya dönük eleştirel tavrını oluşturan tek öge Ayhan'la ilişkisi değildir. Gemilerde tanıdığı Türk, Fransız, İsveçli vs. arkadaşları, bulaştığı kaçakçılık işi dolayısıyla ilişki kurduğu gayrimüslimler, yine bu vesileyle tanıdığı kadınlar gibi romanın figüratif kadrosunu meydana getiren kalabalık bir fon da Hasan'ın toplumsal yapıya karşıtlığını sergilemesine yer yer araç olurlar. Herkesin birbirine benzemeye çalıştığı (31), birbirinin hayatını düzenlemeye kalkıştığı (124), ilâhî yargının sahibi olan “*Allaha rağmen, yalana yemin harcamak küçüklüğünü, kanunlara ve vicdana rağmen bütün (...) kepezelikleri*” (129) yaşadığı, tehlikedeki hayvanlar gibi tetikte davrandığı, “*kurtlar gibi birbirlerini parça*”ladığı (56) vahşi bir arenadır toplumsal alan. Bu acımasız ortamda insanlar hayatta kalabilmek için mücadele edip birbirlerini ezerken asıl önemlisi sevgi, saygı, emek, hoşgörü, vicdan gibi temel insanî değerlerden uzaklaşmaktadırlar. Sonuçta, kendileri gibi olamayan ya da içlerinin yüzü silikleşen figürlere dönüşmektedirler. Hasan, bu kolektif ortamı ve bu ortama karşıtlığını “*kıraathane*” imgesiyle somutlaştırır: “*Bir kahveye mi girsem? Zamanlarını kâğıt oyunlarına, tavlaya, bilârdonun serseri toplarına harcıyan insanlar. Saçları biryantinli otomobil tamircileri. Tornacılar. İçi geçmiş emekliler. En iyisi, bir parka gitmeliyim. Ağaçlar. Sonbahar. (...)*” (95) Hasan, değişik katmanlardan gelip toplumu oluşturan bu insan profilinin kendince özgülüğü karşısında onların arasında bir çay içimi bir süre kadar bile kalmak istemez. Doğa bile bu insan ormanından daha sevgili, daha şefkatlidir âdeta.

Attilâ İlhan'ın ilk romanı *Sokaktaki Adam*, bu makalede kanıtlamaya çalıştığım üzere, başkişisinin yaşadığı yabancılaşma, anomi ve ölüm (intihar) gibi öğeleri ile tam anlamıyla modernist bir öz taşımaktadır. Anılan içerik özelliklerinin yanı sıra, roman -bu yazının ilgisi dışında kalmakla birlikte- modernist sistemin başat teknik yönlerini de barındırır. Düzensiz bir kurgu yapısı, çoklu anlatıcı, bilinç akışı gibi biçim öğeleri *Sokaktaki Adam*'ın modernist niteliğini iyice pekiştirir. Hasan'ın -öncül romanlarda (*Çamlıcadaki Eniştemiz* (1944) Vamık Beyin uçarı kişiliğinin ardındaki dolaylı varlığının dışında) pek görülmeyen- toplumsal normların yarattığı yerleşik düzene karşı eleştirel tutumu, altı yıl sonra, *Aylak Adam C.* tarafından çok daha ileri götürülecek, tam anlamıyla bir ‘pasif isyan’ hâlini alacaktır.

NOTLAR

¹ Röportaj, kitaptan sonra *Seçilmiş Hikâyeler* dergisinin Ekim 1953 tarihli 21. sayısında çıkmıştır.

² Romanın bu yönüne dikkat çeken ve eseri kapsamlı olarak inceleyen bir çalışma için bkz.: Yakup Çelik, “Attilâ İlhan'ın Roman Öncesi ve İlk Romanı: Sokaktaki Adam”, *Türkiye Günlüğü*, S.70, 2002, s.70-85.

³ ‘Yabancılaşma’ ve yan kavramları hakkında, bu makalenin öncülü olan “Türk Romanında Protagonistin Serüveni I” (*Adam Sanat*, S.214, Kasım 2003, s.75-81) ve “Türk Romanında Protagonistin Serüveni II” (a.g.d., S.219, Nisan 2004, s.54-62) başlıklı yazılar ile *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Romanlarında Özel Yabancılaşma* (Akçağ Yayınları, Ankara, 2008) adlı kitaba ve -bibliyografyalarında gösterilen- kaynak dağılımına bakılabilir.

⁴ ‘Birey’i diğer insanlara benzer özellikler taşımakla birlikte düşünsellik, duygusallık, duyarlılık, yaşantı bakımından kendine özgü yoğunluğu olan; yaratıcılığıyla, beğenileriyle, hedefleriyle kendisine dönük yaşam alanları yaratabilen; ayrıca hayatı, insan ilişkilerini ve bu bağlamda kendi aidiyetlerini sorgulayan, bu aidiyetlerin sayısını alabildiğine azaltabilen ve özerkliğinin sınırlarını genişleten kişi anlamında kullanıyorum.

⁵ *Sokaktaki Adam*’dan verdiğim sayfa numaraları 5.basıma (Karacan Yayınları, İstanbul, 1982) aittir.

⁶ *Sokaktaki Adam* ilk evre modernist romanları arasında figür anlatıcılı tek eserdir. O, bu yönüyle de kanonik evre romanlarına öncülük eder. Tabii, artçıllarının, tek bir figür anlatıcılı barındırdığını da eklemek gerekir. Ayrıca, Pınar Kür’ün *Asılacak Kadın*’ı ve Orhan Pamuk’un *Sessiz Ev*’i *Sokaktaki Adam*’dan sonra yayımlanan çoklu anlatıcılı iki önemli örnek olarak anılabilir.

⁷ Oedipus mitos ve kısaca “erkek çocuğun babaya olan nefreti” şeklinde tanımlanan Ödip kompleksi hakkında geniş bilgi için bkz.: Behçet Necatigil, *Mitolojya*, Gerçek Yayınevi, 4.b., İstanbul, 1988; Sigmund Freud, *Totem ve Tabu*, Sosyal Yayınları., İstanbul, 1996.

⁸ Babil sözcüğü Akadcada “bâb-ilû” şekliyle “Tanrı’nın kapısı” anlamına gelmesinin yanı sıra İbranicede “Babel” şeklini alarak “kargaşa, karışıklık” anlamını kazanmıştır (<http://tr.wikipedia.org/wiki/Babil> Kulesi). Bu yönü ile romandaki temsilciliğinin niteliği arasında da çok sıkı bir koşutluk vardır

KAYNAKLAR

- AB* *Ana Britannica*, C.2.
- Atay, Oğuz (1990) *Tutunamayanlar*, 6.b., İletişim Yayınları, İstanbul
- Atiker, Erhan (1995) *Bireyselleşme ve Toplumsal Farklılaşma*, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, İstanbul.
- Ecevit, Yıldız (2005) “*Ben Buradayım...*”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Hooke, Samuel Henry (1995) *Ortadoğu Mitolojisi*, çev.: Alâeddin Şenel, İmge Kitabevi, 3.b., Ankara.
- İlhan, Attilâ (1953) *Sokaktaki Adam*, 1.b., Seçilmiş Hikâyeler Dergisi Kitapları, Ankara
- İlhan, Attilâ (1985) *Sokaktaki Adam*, 5.b., Karacan Yayınları, İstanbul.
- Sazyek, Hakan (2008) *Abdülhak Şinasi Hisar’ın Romanlarında Özel Yabancılaşma*, Akçağ Yayınları, Ankara.

Kitaplık, S. 133, Aralık 2009, s. 91-104.