

## YUSUF ATILGAN'IN AYLAK ADAM'I: C.

Hakan Sazyek

Yusuf Atılgan (1921-1989), ellili yıllarda başladığı edebî etkinliği içinde sadece iki eseriyle modernist roman tarzının ülkemizdeki önemli yazarları arasında yerini aldı. *Aylak Adam* (1959) ve *Anayurt Oteli* (1973), ardında görece az eser bırakmasına karşın yazarlarına ayrıcalıklı bir yer edindirdi. Ne var ki, bu sivrilmiş -Abdülhak Şinasi Hisar, Ahmet Hamdi Tanpınar gibi öncülerde de görüldüğü üzere- hemen olmadı. Yazar, ikinci romanı yayımlanana kadar geçen ondört yıllık uzun süreçte, *Aylak Adam*'ın, dönemin yaygın roman anlayışının kabulleri dışında kalışının da etkisiyle, geniş okur kesimlerine ulaşamadı<sup>1</sup>.

Zaten ilk örneğinden beri yansıtmacı, gerçekçi, toplumsalcı bir öz taşıyan Türk romanı o yıllarda Yaşar Kemal, Kemal Tahir, Fakir Baykurt, Talip Apaydın gibi önemli isimlerin öncülüğünde bu özü daha da pekiştiren bir 'köy edebiyatı' furyasına kapılmış gidiyordu çünkü. Dönemin hükümeti tarafından köye yönelik olarak yürütülen tarımsal modernizasyon politikaları da köyün kalkınmasını -İnönü döneminin kültürel ağırlıklı uygulamalarının tersine- sosyoekonomik düzlemde görüyor, böylelikle romandaki yönelimin çerçevesini genişleterek köy dalgasını kentlere taşıyordu. Hızla oluşan bu sinerji içerisinde kentli okuyucu dikkatini romanın, ürünleri kolayca tüketilebilen bu yeni çığırına yöneltmekte gecikmedi. Türk romanı artık -seksenli yıllara kadar sürecek- köy konusunun hegemonyasına teslim oluyordu<sup>2</sup>. *Aylak Adam*, böylesi bir edebiyat ortamına doğdu.

Yusuf Atılgan, bir yıl önce yazdığı romanıyla, 1958 Haziran'ında Yunus Nadi Roman Ödülü'nde ikinciliği kazandı. Jürisi Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Azra Erhat, Orhan Kemal, Behçet Necatigil, Haldun Taner gibi birbirinden oldukça farklı anlayışlara sahip isimlerden oluşan yarışmada birinciliği, *Yılanların Öcü* ile Fakir Baykurt kazanmıştır<sup>3</sup>. Dönemin baskın roman çığırına ait bu eserin birinci olması olağan bir sonuç olarak düşünülebilir. Ancak, "yadırgı" bir romanın -tıpkı yıllar önce yine bir "yadırgı" roman olan *Fahim Bey ve Biz*'in, CHP'nin 1942 Roman Yarışmasındaki üçüncülüğü gibi- ödüllendirilmesi dikkate değer. Bununla birlikte, birinci ve üçüncü olan romanlar *Cumhuriyet* gazetesinde tefrika edilmekle birlikte *Aylak Adam* bundan yoksun bırakılır. Bunda yine, edipler katında -tüm aykırılığına rağmen- estetik düzeyi kabul gören eserin okur katında itibar görmeyeceğini ticarî ve kültürel bağlamda öngören ürkek bir yaklaşımın rolü vardır, denilebilir. Atılgan'ın romanı ödüllendirilmiş; ama hemen ardından da cezalandırılmıştır sanki. Aykırı içeriğinin bedeli olarak... Nitekim, seçici kurulun değerlendirme sürecindeki tartışmalardan dolayı Necatigil'e küsen Orhan Kemal'in *Aylak Adam* hakkındaki sözleri, "cezalandırma"nın gerekçelerini belirginleştirirken satır aralarında egemen yansıtmacı, gerçekçi, toplumsalcı, mesajcı edebiyat anlayışının ona ne denli mesafeli durduğunu da -bu anlayışın yüzeysel bakış açısıyla ve söylemiyle- adeta deklare etmektedir:

"Aylak Adam'ı okudum. O da güzel roman doğrusu... Oğlanın romancı dokusu var. Kumaş iyi kumaş... İşçilik güzel... Beliriyor... Ama romanın meselesi ne? Getirdiği yorum ne? Bir delikanlı var, geliri kıyak... Bir çevresi var... Baylan çevresi sanki... Ressamı var, şairi var, kızı var, oğlanı var... Fındıklı apartmanları, Akademi züppeleri... Sanat, manat; aşk hepsi var... Ve oğlan aylak... Sevimli, hoş bir avare... Ama biraz filozof... Bunalan genç adamlar ve meyhaneler... Ve bu adam yaşıyor... Seviyor... Güzel... Romanın kapağını kapatınca bana vermek istediği, bana duyurmak zahmetine katlandığı mesaj ne?.. Kaypak bir mesajı var ama, bir roman için, hem de iyi bir roman için bu yetmez..."<sup>4</sup>

*Aylak Adam*, saygın bir yarışmada ikincilik ödülü kazanmış bir roman olarak 1959'da kitaplaştı. Yayımlanmasının hemen ardından da edebiyat çevrelerinde özellikle yazarına yönelik bir ilgi başladı. Özellikle Erdal Öz, Kemal Özer gibi ellili yılların genç öykücülerinden mektuplar geliyordu. Söz konusu ilginin kapsamına Ankara'dan bir okuyucu da (büyük kentli, konservatuar öğrencisi, daha sonra tiyatro oyuncusu olacak bir genç kız) katılıyor, kendisiyle tanışma arzusunun ısrarla belirtiyordu. Bu da gösteriyor ki, roman hiç değilse -o dönemin ölçüleri içerisinde- metropol kesiminde okuyucu bulabilmişti<sup>5</sup>.

Romanın yayımlanmasını izleyen süreçte eleştiri çevresi de -dar bir kadroyla da olsa- söz konusu ilgiye uzak kalmadı. 1959 yılının dergilerinde, hemen hepsi toplumsal/toplumsalçı anlayışta olan Tahir Alangu, Demirtaş Ceyhun, Muzaffer Erdost, Reşat Nuri Darago, Fethi Naci imzalarını taşıyan yazılar çıkar *Aylak Adam* üzerine. *Dost* dergisi de düzenli olarak gerçekleştirdiği aylık açık oturumların birini, Sunullah Arısoy, İlhan Başgöz, Fethi Naci ve Can Yücel'in katılımıyla, ona ayırır. Bu değerlendirmeler, genel olarak *Aylak Adam*'a olumlulayıcı bir beğenininden açısından yaklaşmaktadır. Romanı, olabildiğince nesnel birer tutumla anlamaya yönelik bu irdelemeleri toplumdan kopmuş aydın tipi, cinsel bunalımlar, gençlik romanı, değerler yitimi, asosyallik, Peçorin ve Oblomov gibi tiplerle yakınlık, maddî güç gibi başlıklar altında toparlamak mümkün.

Eleştiri dünyasının *Aylak Adam*'a -Fethi Naci'nin 1968'de, *Yeni Dergi*'de çıkan yazısı dışında- giderek azalan ilgisi, ikinci romanın yayımlanmasıyla birlikte ondört yıl sonra yeniden başlar ve 1978'e kadar aralıklarla sürer. Bu bağlamdaki yazıların çoğu aslında *Anayurt Oteli*'ni konu edinip *Aylak Adam*'ı da bu ekseninde yeniden hatırlayan, onunla Atılğan'ın yeni eseri arasında ilişkiler kuran bir yaklaşım sergilemektedir. Bunlar arasında özellikle -Yusuf Atılğan'ın köyünde uzun yıllar öğretmenlik yapmış, dolayısıyla onu o dönemde yakından tanımış olan- Halil Şahan'ın yazısı üzerinde durmak gerekir. *Türk Dili*'nin Haziran 1975 tarihli sayısının "kitaplar" bölümünde yer alan bu kısa tanıtma yazısı, yazarın romanlarındaki temel sorunsalın ne olduğu noktasında ilk doğru tanıyı koymasından bakımından çok önemlidir. 1959'dan beri *Aylak Adam*'a ilişkin görüşlerin hiçbirinde anılmayan 'yabancılaşma' kavramının altını ısrarla ve isabetle -ama içeriğini doldürmeden- çizmektedir Şahan. Dolayısıyla bu yazıcılığı, romana ilişkin eleştiri repertuarının tarihçesi içerisinde bir dönüm noktası olarak kabul etmek doğru olacaktır. Bu tarihten sonra özellikle Hilmi Yavuz, Ülker Onart ve Ertuğrul Özkök imzalarını taşıyan kayda değer eleştiri/inceleme çalışmalarında<sup>6</sup> da anılan kavram, artık temeli oluşturacaktır.

Eser çevresinde oluşan eleştiri hâlesine değinen bu satırların sonunda sözü edilmesi gereken bir husus var. Ortaya konan görüşlerin -romanın ana sorunsalını tespit edebilenler de dahil- hemen hepsinde temel terimler çerçevesinde ortak bir tutumun varlığı dikkati çekiyor. Bu, 'aydın/entelektüel', 'tip', 'kahraman' terimlerinin ısrarla kullanılmış olmasıdır. Söz konusu tutumda birkaç nedenin rolü olabilir. İlk, o yılların terminolojisinde modernist romana özgü bir alanın bulunmamasıdır. İkincisi, o dönemde kendisi dışında ancak birkaç eserin üretilmiş olduğu yerleşik yansıtmacı roman sisteminin -sayısı birkaçı geçmeyen sözcükten oluşan oldukça cılız- terminolojisini de baskınlaştırmış olmasıdır. Dolayısıyla gerçekçi ve toplumsalçı sistemin öngördüğü formatların ötesinde bir eserin bile onun terimleriyle değerlendirilmesinde teknik bir sakınca görülüyordu. Son olarak da anılan sözcüklerin -o dönemlerin yanında günümüz eleştiri ve akademi ortamında bile- çoğunlukla içi boşaltılarak adeta bir joker gibi kullanılmasıdır.

*Aylak Adam*'ın hastalığının doğru tanısı otuzbeş yıl önce konmuş bulunmaktadır. Bununla birlikte C.'nin bu hastalığı nasıl taşıdığı, yabancılaşmayı hangi boyutlarda yaşadığı sorusu yanıtızsız kalmaya devam etmektedir<sup>7</sup>. Dolayısıyla, 'özel yabancılaşma' kavramının

terminolojisine uygun bir sınıflandırma çerçevesinde yapılacak inceleme, romanın ana sorunsalını sağlıklı bir biçimde çözümlenmiş olacaktır.

## **I. C.’nin hastalığı: özel yabancılaşma**

*Aylak Adam*, ‘özel yabancılaşma’ yaşayan ‘anomik’ bir ‘birey’in yaşantısını 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 -8 nolu dipnotta künyesi verilen kitaptan- özlü bir bilgi aktarımı yerinde olacaktır, kanısındayım<sup>8</sup>.

‘Yabancılaşma’ ve onun önemli türevi ‘anomi’, toplumun temelini meydana getiren değer ve norm gibi etmenlerle, bireyi bunlara uymaya yönlendiren hatta zorlayan kurumlar arasındaki kopma durumudur. Yabancılaşmanın yaygınlıkla bilinen yönü 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 oluşturabilmektedir. 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.

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 karşılamaktadır. Kendi normlarını kişiler üzerinde deneyimleyen toplumun böylesi kişilere karşı etkisizleşmesi durumu, bireyin kimliğiyle denge kurmayı güçleştirir ve onda kişilik bunalımlarının ortaya çıkmasını pekiştirir. Anomi, ansiklopedik tanımıyla da “*hiçbir ölçüsü, süreklilik duygusu ya da yükümlülüğü olmayan ve bütün toplumsal bağlarını yadsıyan bireyin ruhsal*”<sup>10</sup> bozgun durumudur. Bu yönüyle de ‘normal’den sapmadır. 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 hedefleyip reddeden bir ‘pasif isyan’; ikincisi de ‘içe kapanma’dır. İkinci yol da ya bir hayale/ütopyaya sığınma ya da intihar etme ile sonlanabilir. Bazen birey bu yola birlikte de girebilir. 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 yapıyla/dış gerçeklikle uyum kuramamanın iç çöküntüsünü doğrudan ya da dolaylı; az ya da şiddetli ölçüde yaşayan bireydir.

## **A. C.’nin portresi**

Sadece bir baş harften oluşan adı<sup>11</sup> romanda ancak sayfalar sonra<sup>12</sup> beliren C., yirmisekiz yaşında bir gençtir. Babasından kalan mirasın getirdiği maddî rahatlık içerisinde, herhangi bir daimî işi olmaksızın yaşamaktadır. Hayatta tek ideali, toplumsal normların baskısına tutsak düşmeyen, sadece insanî değerlerden beslenen “gerçek sevgi”dir. Romana taşınan adıyla

“aylak” bir insandır o. Ne var ki bu niteleme, toplum tarafından, dışarıdan biçilen bir yanılısamının sonucudur ve romanın başlığı bu yanılısamaya dikkat çeken ironik bir tutumun ürünüdür. Yazarının bu tutumunu paylaşan ve romanın geneline yayılan eylem ve sözleriyle aslında dünyanın en zor işiyle uğraşan C. de söz konusu ironik tutumu içeriğe taşır. Onun bir yaşam tarzı olarak somutlaştırdığı şekliyle aylaklık -“dışarıdan” bakan gözlerce çok rahat olarak görülmesine karşılık- çok zordur. Çünkü ısrarla sergilediği kişilik yapısı, günlük hayatın yüzeyselliğini paylaştığı toplumun bütün değerlerine ve kurallarına gizil bir isyanı psikolojik tutum olarak davranışa dönüştürme cüretini barındırmaktadır<sup>13</sup>.

C., -sadece canı sıkıldığı için bıraktığı dört aylık kısa fakülte hayatına rağmen- düzenli ve uzun bir öğretim eşliğinde kazanılabilecek bir beğeni düzeyine sahiptir. Dolayısıyla, sadece sıradan, niteliksiz bir aylak değil; bir bohemdir. Sanatla içli dışlıdır. Özellikle sanatın resim ve edebiyat gibi kimi dallarında etkin ve bilinçli bir izleyici/okuyucudur. Birkaç sahneden ibaret kalan arkadaş çevresi içindeki konumu da bu bağlamdadır. Ressam arkadaşları vardır. Hatta, biricik idealinin peşinden gidişi dışında yaptığı tek iş olarak, ara sıra onlarına atölyelerinde öğrencilere modellik yapar. C., sinemaya da çok ilgilidir; ancak bu ilginin estetik boyutundan çok sosyal dokudaki belirleyici yönü ön plândadır onun için. Nitekim, söz konusu belirleyiciliğin algıdaki boyutları, “*asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle*” kentin caddelerini dolduran insanları öz değerlerine döndürme yolunda “*bir gün dünyada yaşayanların tümünü*” (23) aynı anda bir sinema salonuna sokup aynı anda dışarı çıkartmak gibi fantezilere ulaşır. Sanata ilişkin estetik yorumlar yapmaz hiç. Büyük kentin farklı mekânlarında “toplum”un temsilcileriyle farklı nedenlerle kurduğu kısa ilişkilerin fonluğunda küçük değiniler ve benzetmeler şeklinde belirir bu ilgi. Söz gelimi, geçtiği sokağın adının “İki Öksüzler” olduğunu görmesi ona Charlie Chaplin’in “Easy Street” filmindeki sokağı hatırlatır. Tramvayda bir ön sırada oturan adamın kulağının ardındaki kiri Matisse’in bir desenine; omuzları yokmuş gibi duran bir balıkçıyı da Modigliani’nin bir portresine benzetir. Çevresinde mutlaka estetik bir objenin bulunmasına özen gösterir. Taşındığı yazlıkta ilk işi evdeki koleksiyonundan seçip getirdiği “Çıplak” ve “İkinci Kahvaltısı” adlı iki resmi asmak olur. Meyhanede içerken radyoda “*cırlak*” bir sesin okuduğu şarkıya karşılık “*şu zırlı bitince piyano çalınan*” (26) bir istasyon bulmalarını söylemesiyle bulunan piyano ezgisi ona atölyedeki pikapta Ayşe’yle birlikte dinlediği piyano ezgilerini çağrıştırır. Yabancı kitapların satıldığı Haşet Kitabevi’ne gider sık sık. Aldığı kitapların sadık okuyucusudur. Kentin en gürültülü ortamlarında bile çevreyle ilişkisini kesip dikkatini okuduğu kitaba verebilir. “Kalabalık”tan usanç duyduğu zaman ise eve çekilip yaptığı öncelikli bir etkinliktir okumak. William Faulkner, Truman Capote, Norman Mailer okuduğu yazarlar arasındadır. Ve C., yazar. Gerçi giriştiği pek çok şey gibi, bunu da yarıda bırakacaktır; ancak farklıdır yazmayı amaçladığı konular. Genel kabul gören, yaygın konulardan çok kendisi gibi farklı insanların öykülerini yazmayı dener. Altı parmağı olan adam gibi. Bütün bunlar, C.’nin, -“batı/batılılaşma”, romanda hiç irdelenmemekle birlikte- hem batılı portresini vermekte hem de yabancılaşmayı bireylik kapsamında yaşayışının estetik boyutunu oluşturmaktadır.

Ama bunlar C.’nin bir aydın olduğu anlamına da gelmez. O, -‘ku-ya-ra’ ve ‘a-da-ko’ dışında- kavramsal bir düşünce üretmez<sup>14</sup>, kavramlarla konuşmaz; evet, günlük hayatın düşmanıdır ama hiçbir zaman varoluşa değin bir soru sormaz hayata. Karşısında olsa, dışında kalsa da toplumun andaki durumunu hazırlayan sosyal, politik ve kültürel koşulları düşünsel gündemine getirmez. En önemlisi de eleştirilerini kiteselleştirip ideolojikleştirmez ve bu doğrultuda çözüm önerileri getirmez<sup>15</sup>. Günlük hayatın dışına çıkmaya çabalamasına rağmen eleştirileri toplumun, bu devasa düzeneğin günlük çarkları arasında kalacak kadar oylumsuzdur. Bununla birlikte, algı düzeyiyle, insan ilişkilerine -kendi penceresinden olsa da- bakış açısıyla, yukarıda özellikle estetik yönüne değinilen, ilgi alanlarıyla C. bilinçli, özgüvenli ve elit bir metropol insanıdır.

C.'nin portresinin ikinci önemli yönü, maddî rahatlık içinde oluşudur. Babasından kalan mirastır bohem yaşantının kaynağı. Ne var ki bu durum bir çelişki de barındırır içinde. C., mirası sayesinde müreffeh bir şekilde yaşadığı babasından nefret etmektedir. Kendisini “zengin” değil de “paralı” (118) olarak niteleyişinin, dolayısıyla parayı önemsemeyişinin ardında, roman boyunca değinilen ve finalde iyice belirginleşen, bu kompleksin büyük rolü vardır. Yılda üç dört kez -istemeyerek gittiği- bankadan çektiği meblağı hoyratça harcamakta ve ara sıra parasız bile kalmaktadır<sup>16</sup>. Para, C. için aynı zamanda romanın sorunsalı bakımından da işlevsel bir nesnedir. Olumsuzladığı “toplum” parayı yüceleştirmekte; “*Hep para verip rahatlayacaksın! Ne yapayım ya? İnsanların en kolay anladıkları onun dili değil mi?*” (143) diyen C. de onu, “toplum”u aşağılamanın gereci olarak kullanmaktadır. Ancak bunu yaparken bile kaynağının ne olduğunu bilmenin huzursuzluğu içindedir. Kendisi para ile toplumu aşağılamakta; bir türlü yenemediği kompleksin öznesi, mirasın kaynağı, aynı zamanda “toplum”un bir temsilcisi olan baba da onun için örsellemektedir.

## B. C. ve “toplum”

Toplumun hemen bütün değerlerine, kurumlarına, yaşayış tarzlarına, insan ilişkilerine karşıt bir konumda olan C., yine de onun içindedir. Aktif bir isyana kalkışma, inzivaya ya da daha hafif bir tercihle ilk fırsatta evin korunaklı duvarları arasına çekilme gibi davranışlar sergilemez. Birkaç istisna dışında sürekli olumsuzladığı büyük şehir onu hep kendine çeker. Dolayısıyla, kent de bir mekân olarak toplumun bir parçasıdır gözünde. Bir türlü kopamadığı ama her şeyini eleştirdiği kentin damarlarında akmaktan alamaz kendini. Bu kapalı devre gezginlik, aynı zamanda romanın ana sorunsalı için yapılması gerekli bir işlemdir. C., caddelerde, sokaklarda, tramvaylarda, bankalarda, lokantalarda, berberlerde, sinemalarda rastladığı kişileri, davranışları, klişeleşmiş ilişkileri gözlemleme imkânına sahip olur. Kent, çeşitli kategorilerdeki eleştirilerini getirebilmesi için kozmopolit yapısıyla ona kucak açar âdeta. Kitle psikolojisine kapılmış kalabalıklarıyla, hemen her yerinden fıskıran “*büyük şehir gıcirtısı*”yla (73) C.’nin muhalif tavrını ve arayışını somutlaştırıp örneklendirmesi için fırsatlar sunar ona. Toplum, bir roman için gerekli olan ‘çatışma’nın yaşanabilmesi için âdeta karşı taraftır. O, böylelikle *Aylak Adam*’da bir antagonist (karşıt figür) hâline gelir. Kent de bunun için eşsiz bir ortamdır. Çatışmanın bir tarafı yekpareliğini, kalıplaşmışlığını, kitleselliğini kanıtlamaya; diğer tarafı ise bütün bunları sarsmaya, hırpalamaya adanmıştır kendisini. Ama daha önemlisi, biri bu “labirent” sahnenin içinde bir çıkış bulmaya çabalarken ötekiye onu kuşatmaya, engellemeye çalışır<sup>17</sup>. Kent ve içinde tek bir dev gibi homurdanan “toplum”, C. için bir “öteki”dir. Bütün norm, kurum ve insanlarıyla pasif bir isyana kalkışacağı “öteki”... Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki, C.’nin içine girdiği yabancılaşmanın kökeninde belli bir zamanın (elliler) -bütün semt, cadde, sokak vs. adları gerçek haliyle verilmesine rağmen- belli bir kenti (İstanbul) bulunmaz. Bir başka deyişle, C.’nin pasif isyanının hedefinde İstanbul ve o dönemde barındırdığı insan kadrosundan oluşan “toplum” yoktur. Onun için önemli olan, herhangi bir metropolün ve onun içinde koşuşturan herhangi bir kalabalığın varlığıdır. Dolayısıyla, C.’nin yabancılaşması belli bir yer ve dönemle sınırlı değildir. Romandaki bütün yer ve kişi adları değiştirilip -büyük kent olmak koşuluyla- herhangi bir batı kentine uyarlansa bile hiçbir şey değişmeyecek, C., aynı yaşantı tarzına sahip olup “*üst üste beton yapılar, otomobiller sürüsü, hızlı -yürüyen- insanlar sürüsü*” (18) barındıran her kentte yabancılaşmayı bütün boyutlarıyla yaşayacaktır. Bu da ondaki söz konusu temel insanî durumun, evrensel bir ölçekte oluştuğunu gösterir. Çünkü, C.’nin yabancılaşması, her ne kadar romanda bir karşıt taraf olarak güçlü bir etken konumunda ise de bizzat toplum tarafından başlatılmaz. O, C.’nin yabancılaşmasını pekiştirir sadece. Dolayısıyla yabancılaşmayı -bir yazgı gibi ruhlarında taşıyan diğer ilk evre

protagonistleri gibi- C. de kendi dar çevresinde filizlendirir, kişiliğinde büyütür ve bir yaşam tarzına dönüştürür. Böylesi bir kökene sahip yabancılaşmanın boy salması için tek toprak İstanbul'a ait olan değildir dolayısıyla. Protagonistin yabancılaşma bakımından yerelleşmesi - 13. notta da belirtildiği üzere- *Tutunamayanlar* (1971) ile başlayacaktır.

Bununla birlikte, kolektivitinin içerisinde hiç mi olumluladığı insan yoktur C.'nin? "Toplum"un üyeleri olmakla birlikte birkaç kişi vardır ki, C., onları kendisine bir şekilde yakın hisseder. Bunlar, kanıksanmış insan profilinin dışında kalan, farklı yönleriyle aykırılık taşıyan sıradan insanlar olmakla birlikte C.'de yalnız olmadığı vehmini uyandırma işlevini taşırlar. Ancak, C.'nin onlara yakınlık hissetmesi anlık yaşantıların geçici ilgisi içinde sınırlı kalır. Teyzesine benzeyen şaşı fahişe, insanların iş dönüşü "*ucuza huzur satın al*"(60)ma ihtiyaçlarından yararlanan dilenci, gece vakti tek başına bir lokantada yemek yiyen, dolayısıyla "*oraya uymayan*" (12) kadın, (geçmişteki kısa fakülte öğrenciliği sırasında gözlemlediği) sevgilisiyle birlikte kendine iki kişilik bir dünya kuran, böylelikle "toplum"un dışında kalma cesaretini gösteren öğrenci kız, altı parmağı olan kahveci, müşterilerle hiç konuşmayıp onları uğurlama yılışıklığını taşımayan garson gibi birey olmayan ya da bireyliği meçhul kişilerden oluşur bu -kendince- aykırı kadro. C., fahişeye çocukluğunun tatlı teyze-yegen ilişkisinin yanılmasıyla yaşayacak, kahvecinin hikâyesini yazacak, dilenciyle küçük bir oyun oynayacak, suskun garsonu bulup konuşmak için de aylar sonra pastaneye gidecektir. Ama onun yerine "*gerçek*" bir garson bulur karşısında. C., "*sonunda patronun akli başına gelmiş*" (215) ve onu kovmuş olduğunu düşünür. "Toplum" kendi normlarına uymayan "aykırı" kişiyi cezalandırmıştır. Bir kişinin aylaklığını kendisi için bir tehdit olarak algılamamakta; ancak bu kişi(ler) belirlediği norm ve değer silsilesine uyumsuzluk gösterdiğinde yaptırımını uygulamaktadır. C.'nin garsonla konuşmak isteğinin ardında onu kendi yansısını görmesi yatar.

## II. C.'nin yabancılaşmasının boyutları

Yabancılaşmanın anomik tezahürleri C.'nin şahsında hemen bütün yönleriyle görülmektedir. 'Pasif isyan'ın yanında 'içe çekilme' ve 'arayış' tutumları, roman boyunca girişik bir halde bulunurlar. C., toplumun içinde yaşamayı sürdürmekle birlikte içsel/düşünsel boyutta kendisini onun dışına çekmiştir. Bir yandan kentin çeşitli yerlerinde rastladığı "toplum" öğelerine yönelik içsel bir karşıt tutum geliştirip eleştiriler getirerek yabancılaşmayı davranış düzleminde yaşarken bir yandan da yalnızlık, kötümserlik, boşluk/belirsizlik, huzursuzluk, iç sıkıntısı gibi yabancılaşmanın psikolojik boyutuna çekilir. Bütün bunların fonluğunda da "iki kişilik bir dünya"nın sevgilisini aramaktadır<sup>18</sup>. Yabancılaşmasının bilinçaltındaki köklerini oluşturan 'Oidipus kompleksi' ve 'anne arketipi'ni de bu sonuncu boyutta görmek gerekir. Çünkü aradığı -ve hiç bulamayacağı- sevgili, çocukluğunun biricik kadını teyzenin bir izdüşümüdür aslında. Baba ise bu sevgiliyi kirleten bir lekeden başka bir şey değildir.

### 1.Davranış boyutu ya da 'pasif isyan'

C.'nin toplum içindeki yaşayışına ilişkin en belirgin özelliği, aykırı kimliğidir. Söz konusu aykırılığı, dışa dönük bir kişilikle birleştirmesi, onun sorgulayıcı bir tutum takınmasına zemin hazırlamaktadır. Sadece iki kişiden ibaret bir dünyanın izini sürerken çok sayıda kişiyle kısa ya da uzun süreli ilişkiler yumağı içine girer. Görece uzun ilişkileri sevgilileriyle, dolayısıyla kişilikleri -değişik düzeylerde- belirgin olan insanlarla kurarken kısa ilişkileri de garson,

dilenci, berber gibi çoğunlukla kimlik, statü sınırlarında kalan belirsiz kişilerle kurar. Onun, toplumsal yapının hemen her yönüne yönelik genel eleştirileri ikinci grup aracılığıyla gündeme gelir. Bu bağlamdaki sorgulayıcılığının ana hedefi de kitle psikolojisidir. Bu grupta bulunan kişiler, aslında “toplum”un kendi sürekliliği için ürettiği bütün normların etkilenicisi, dolayısıyla temsilcileridir. Toplumsal etki kapsamında yetişmiş fertlerin çoğunluğu bir uyum tutumu geliştirir ve kendisini bir kolektif bütünlük içerisinde var kılar, anlamlandırma yolunu seçer. C. bu sosyolojik gerçeği “tutunmak” gibi *-Aylak Adam*’ın onbir yıl sonraki ardılına olumsuz şekliyle ad olup kültleşecek- bir sözcüğün ekseninde açıklar. Söz konusu uyum tutumu, bir şeye tutunmaktır C.’nin dilinde. Kişi kendi dışında var olan “şey”lere “tutunarak” hem aidiyet duygusu beslemek suretiyle anlamlı bir varoluş nedeni yaratır hem de toplum içindeki konumunu sağlamlaştırır. İnsanların *“kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar”* bile vardır. Ne var ki bu da yetmez, *“herkes kendi tutamağının en iyi, en yüksek olduğuna inan”*dır (219) kendini. Gülünç olma pahasına bu genel yabancılaşma türevinin tadını çıkarır. Bunun dışına çıkan, yani bir tutamak bulamayan ya da bulduğu tutamak toplumla çatışan/çelişen kişi ise katı bir yaptırıma uğrayacak, dışlanacaktır. “Sistem”in işleyebilmesi için tutunan kesimin, uyumlu insan kadrosunun -görünürde de olsa- olabildiğince geniş bir kapsamda mevcut olması gerekir. Kendi içinde ve kendisi için sağlıklı bir öz oluşturan bu devasa yapı, *“bilmiyorlar da ondan. Ölçülerine uyacağımızı sanıyorlar. Bilseler kovarlar bizi.”* (169) diyen C.’nin gözünde hastadan başka bir şey değildir. İnsanlar uyum içinde birlikte yaşamaya seçeneksiz bir kutsallık olarak inanmaktadır ona göre. C., -kendi sözleriyle- işte bu noktada onlardan ayrılmaktadır. Bu onun için hem sıkıntı hem de sevinç kaynağıdır. Dolayısıyla yenilgi ve zafer, bütün protagonistlerde olduğu gibi, iç içe geçmiştir C.’nin yabancılaşmasında.

Bununla birlikte C., kendisini bu sağlıksız yapıyı onarmaya adanmaz; çözümünü kendisi için kuracağı “iki kişilik toplumda”, sevgi tutamağında görür. Böylelikle topluma yaklaşımını da küçük ölçekli ve pasif nitelikli isyankâr davranışlarla ve sözlerle sınırlı tutar. Bir birey olarak -kendi içindeki ruhsal rahatsızlıklarla birlikte- tutarlı bir tutum geliştirir ve bunu da “ku-ya-ra” ve “a-da-ko” şeklinde adlandırır. C.’nin bu tutumu kavramlaştırması da onu günlük hayattaki yaşantıların kapsamında anlık ve içgüdüsel tepkiler hâlinde yaşamadığını; bilinç düzeyine de taşıdığını gösterir. Dolayısıyla, C.’nin temel sıkıntı ve eleştiri kaynağı gündelik yaşam değil; toplum-yabancılaşmış birey çatışması ekseninde yaşanan toplumsal baskıdır. Bu, günlük hayatta somutlaşması bakımından genellikle onun dar fanusu içinde algılanmakla birlikte aslında *“bütün çağların trajedisini”* olan evrensel bir sorundur. Onun içsel olarak mücadele ettiği *“kumda yatma rahatlığı”*, aslında toplumun kendisidir. *“Alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahatlık”* olan kuyara *“düşünmeden uyuyuvermek, biteviye geçen günlerin kolaylığı”* demektir. *“Gövdeden ayrılma eğilimi, gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçış, özgürlüğe susamışlık”* demek olan “ağaç dalı kompleksi” içindeki C., ötelere, özgürlüğe kaçarken kendisinin de basmak zorunda kaldığı kumu olabildiğince örseleyecektir. Toplum da onu içinden ayırmamak için mücadele eder. Kendi *“içinde olsun, taşıtlara binsin, ilaç içsin, yemek yesin”* ister; Ne var ki *“bu çağrı süreksizdi”*r (94). Toplumun -C.’nin metaforuyla- baltası bu *“asi dal”*a (188) işleyemeyecektir.

C.’nin topluma karşı geliştirdiği pasif isyanın kimi örnekleri, adeta küçük, anlık iğne batırışlarıdır. Caddede karşıdan gelen bir kızı çevirip öper ve uzaklaşır. Yürürken simidi ısırarak yer (O yıllarda bu bir görgüsüzlüktür). Önünde giden bir adamdan sigara ister. Yanından geçen bir kadına *“merhaba”* der. Kadının *“sizi tanımıyorum”* deyişine *“ben de”* diye karşılık verir. Bir dilenciden sigara ister. Gece yarısı caddenin ortasına işer. Herhangi bir somut eleştirel tutum barındırmayan bu küçük kıskırtıcı dokunuşlarda, toplumsal normların görgü ve ahlâk bakımından zorlanması söz konusudur.

Kimi örnekler pasif isyan bağlamında eleştirel tutumu daha bir somutlaştırması bakımından dikkat çekicidir. Sözelimi akan trafiği ustaca yöneten polisi sevmez. Kendisi olsa trafiği karıştıracak ve sonra da gülecektir. Aynı zamanda bir sosyalleşme mekânı da olan berberde mesleğini icra eden adama konuşmamasını yoksa para vermeyeceğini söyler. Yine bir berberde traş olurken müşterilerle berberin dedikodularını dinler. Karşı apartmanda oturan bir kadın eşini aldatmaktadır. Birisi durumu kocaya haber vermenin “*sokağın namusu*” adına insanlık borcu olduğunu söyler ve bu kararda anlaşılır. C., “*kalıplarının içinde rahat*” yaşayan bu “*namuslu*” (214) toplum temsilcilerine karşılık kadını ve sevgilisini uyarmayı -biraz sonra vazgeçecek olmakla birlikte- düşünür. İki kişilik bir dünyanın bu gayrimeşru ve meçhul sevgililerini olumlular. Meyhanede gözlemediği bir adama ilişkin bir tahmin yürütür. Öğretmendir ve ertesi sabah traş olup öğrencilerin karşısına geçecek ve onlara toplumun değerlerini aşılacaktır. Bu bağlamda mekânlar önemli bir işlev görür. Kaçak sevgililer eve; içmek isteyenler de meyhaneye sığınır. Onlar, C.’nin sözleriyle “*toplum içinde yaşamının baskısını, yükünü hafifletebilmek*” için “içeriye” kaçarlar. Çünkü “*dışarıda bağırarak, kahkaha atmak yasak*”(218)lanmıştır onlara. C.’nin vurguladığı bu yasak, simgeseldir. Kişinin içinden geldiği gibi, toplumsal normları umursamaksızın yaşamasıdır genelde yasaklanan.

C.’nin bir gözlemden tahmine/hayale evrilme biçiminde başka toplum eleştirileri de vardır ki bunların en önemlisini “eli paketliler” imgesi çevresindekiler oluşturur. Aile kurumunun eleştirisi *Aylak Adam*’da sıkça görülür. C.’ye göre evlilik, “*üç oda, bir mutfak, iki çocuk*”(111)tan oluşan bir sarmal içinde geçen kısır döngüden başka bir şey değildir. Sevginin yerini alışkanlıkların ve rollerin aldığı bir çıkmaz... Yazın kaldığı pansiyonda tanıştığı aileye dönük gözlemleri ise, eleştirilerinin tahminden tanıklığa dönüşmesine zemin hazırlar. Bununla birlikte, Ayşe’yle geçirdiği bu tatilde kendisi de farkında olmaksızın pansiyona paketlerle dönecek, manavla benzer konuşmalar yapacaktır. Bu durum, “eli paketli” olarak bir eve dönmenin biraz da sevginin günlük ritüellerinden biri olarak rahatlıkla gerçekleşebileceğini gösterir C.’ye. Ama tek değeri olan sevginin kapsamı içinde yapmış olmasına rağmen sıyrılacaktır o konumdan. Çünkü romana yayılan bilinçli tutumunun dışında kalmaktadır “eli paketli”lik.

C.’nin değişik zamanlarda giriştiği kimi “iş”ler de pasif isyanı kapsamında yer alır. İlk işi kentteki sokak adlarını toplamaktır. Geçtiği sokağın levhasındaki “İki Öksüzler Sokağı” adını okuması yönlendirmiştir bu “iş”e onu. Diğer işleri gibi bunun da belirgin ve maddî bir amacı yoktur. Adları toplayacak ve sadece “*bunlar üzerine düşünecekti*”r (17). Aslında amacı sokak adları aracılığıyla kent-insan ilişkisini alaya almaktır. Üç gün çalışır ve yine aylıklığına döner. Bir süre sonra yazma isteği doğar içinde. Uzun süre şevkle yazar. Hikâyelerini kaleme aldığı insanlar büyük şehrin gürültüsünde silikleşen ama küçük özellikleriyle farklılaşan kişilerdir. C.’ye göre, onlar hiç değilse bu küçük farklarıyla toplumun dışında kalır. Sıkı sık burnunu çeken bir kadın, tikleri olan bir adam, altı parmaklı bir başka adam... Üç hafta sonra yorulur, yazdıklarını yırtıp çöpe atar. Artık “*gene eskisi gibi*”(61)dir. Bir müddet evinin olduğu sokakta dilenen adamı gözlemleyip takip eder. İnsanları kolaylıkla acındıran bu kurnaz dilenciye “*başka çeşit insanlar da olduğunu öğret*”(62)mek amacıyla girişir son “iş”ine. Ondan bir sigara ister. Dilenci kalkıp uzaklaşır. Evini merak eden C. de peşinden gider. Karanlık ve ıssız bir yere geldiğinde vazgeçer. Korkmamıştır; “*insanların, arabaların kaynaştığı büyük caddeler*” (63) onu yeniden kendilerine çekmiştir. C., bu üç “iş”i de yarıda keser.

C.’nin pasif isyanı, toplumu oluşturan insanların yılbaşı kutlamalarından yapmacıklıklarına; parfüm sıkıp yüksek topuklu ayakkabı giymelerine; bir iş sahibi olup çalışmalarından gazete okumalarına; evliliklerinden yeme içme tarzlarına kadar çok değişik yaşam alanlarını kapsamaktadır. Birbiriyle ilişkisiz görünen bu yaşantıların içindeki insanların ortak bir noktası vardır: Düşünmeden, sorgulamadan, aramadan tekdüze bir yaşantı zincirinin tekrara dayalı



alışkanlıkları içinde sıradanlaşmak.. C.'nin hedefinde hep bu eylemlerin öznesi olan insanlar vardır ama aslında onlar modernitenin çarkları arasında bireyliklerini bulamayan, dolayısıyla nesneleşen kişilerdir. Biraz farklı özellikler taşıyanlar bile aslında “herkes”in içinde kalmaktadır. Sözelimi “*kornasını ötekilerden başka öttüren bir şöför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrar*”(58)layarak yitmektedir. Bu da ‘genel yabancılaşma’dan başka bir şey değildir. C., bu sosyolojik gerçeği “*belki de insanlar kendi kendilerini düşünmek, hayaller kurmak için yeteri kadar yalnız kalamadıklarından anlayışsız oluyorlar*” (155) şeklinde romanesk bir cümleyle belirler.

## A.Psikolojik boyut

C.'nin bir protagonist oluşu sadece yabancılaştığı topluma yönelik içsel tepkilerle sınırlı değildir. O, bütün uçarılığının, elit serseriliğinin ardında - protagonistin ruhunda bir yük gibi taşınması mutlak olan- kimi içsel durumları da yaşamaktadır. Bunlar aynı zamanda onun girdiği anomik sürecin de güçlü belirtileridir. O, maddî açıdan elverişli bir zeminde yaşadığı aylıklığın rahatlığını, ferahlığını içinde hissetmez çoğunlukla. Elbette, bu iç rahatsızlıkları derin acıların, trajik bunalımların yoğunluğuna varmaz; ancak, yabancılaşmış bireyin yaşamakla yükümlü olduğu, yerini yadırgama hâli ve tedirginliği sürekli olarak içini ezmekten geri durmaz.

C., süreklince kendisini kuşatan insan silüetleri, yakın çevresindeki arkadaşları, değişen sevgilileri arasında bile **yalnızlık** duygusunu içinden atamaz. Gerçi “*hiç kimseyle bir yataкта uyumamıştı*”r (169) ama somut, insansızlığın getirdiği yüzeysel bir yalnızlık değildir yaşadığı. Bütün bu insan kadrosu sanki Tanrı'nın sadece kendisi için yarattığı dünyada birer oyuncudan, mankenden başka bir şey değildir. Bir başka deyişle “*olanla yetinerek, aramadan, düşünmeden yaşanılın diye yaratılmış*” dünya, hayat, toplum içinde “*yalnız*”(224)dır. C.'ninki, herkesin katıldığı bu “oyun”un dışında kalmanın getirdiği düşünsel bir yalnızlıktır. Zihninde “*Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?*” (12) şeklinde naif sorular uyanır. Kısıtlanan bireyle kuşatan toplumun iletişimsizliğinden kaynaklanan yalnızlığı, C.'yi, dili bile sorgulamaya yöneltir. İnsanların sözcüklere kendi duyarlılık hacimlerinde anlamlar yüklemesi, dolayısıyla bu anlamların görecelilik kazanması, C.'ye göre aslında farklı dilleri konuşmak ve anlaşılmamak demektir. Anlaşılmayan da genelde bireydir ve o, bu bakımdan da yalnızlaşacaktır. Bütün amacı kalabalığın içinden bulacağı “*tek insan*”la, ruh ikiziyle sadece iki kişilik bir dünya kurmakken bu yeni hayatın içinde de yalnızlığından kurtulamayacağını farkındadır. Çünkü “*sevmek*” sözcüğünün anlamını o meçhul sevgili bile kendisinden başka algılayacak, fiile başka dönecektir. Sonuçta C., yine “*yalnızlığı(n)a kaç*”(160)caktır.

C. sürekli **kötümserlik** içerisindedir. Bu ruh hâli, onun hem gönül ilişkilerinin seyrinde hem de kendisinin toplum içindeki konumuna ilişkin düşüncelerinde belirleyicidir. İnsanlar üzerine kurduğu hayaller, yaptığı tahminler hep kötümser bir zeminde boy verir. Gözlemlediği insanlara “*hayalinde yaşattığı hayat ne kadar kötüyse o kadar sevin*”mektedir. C.'nin bu bağlamda “*seçtiği kurbanlar hep en çok gülenlerdi*”r (192). “Toplum”un kendi hallerindeki sıradan insanların küçük mutlulukları karşısında bile sadistçe hayaller kurmaktadır. Sevgilisi ışıkları yanan bir apartman dairesini gösterince, oradaki ailenin sevgisizlik, alışkanlık ve rol ekseninde yaşadığı şeklinde bir tahmin yapar. Genç kızın “*neden bu kadar kötümsersin?*” sorusuna “*Sen neden değilsin?*” (111) diye ödünsüz bir yanıt verir. C., “*artık her şeyi kötüye yor*”(61)maktadır.

**İç sıkıntısı** -*Sokaktaki Adam*'ın Hasan'ında olduğu gibi- C.'nin de yazgısıdır âdeta. Bu, aradığını bir türlü bulamamaktan kaynaklanan bir sıkıntı değildir. Arayışını hayatının amacı hâline getiren C., buna engel olan “toplum”un içinde bulunurken yaşar iç sıkıntısını. Üniversite öğrenciliğine kadar uzanan bu azap hemen her gününü bir sis gibi kaplar. Günlere sıkıntıyla başlar ve saatlerini bunun eşliğinde geçirir. Bu noktada bir özeleştirir getirir ve “*kimbilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unuturlardı*” diyerek yaşadığı büyük eziyetin kaynağını kendi aylaklığında bulur. Ama yine de ısrarlıdır bir “iş”in insanı saran, kendinden uzaklaştıran sıcaklığından uzak durmakta. Babasının, sağlığında “*iş avutur*” diye öğüt veren sesini hatırlar ve hemen ardından “*böyle avuntu istem*”(57)ediğini düşünür. Hem baba nefreti hem de çalışmanın tekrarı barındıran tekdüzeliği karşısında aylaklığın getirdiği iç sıkıntısının ezici yükünü tercih eder.

C.'nin şehirdeki bitmeyen gezintileri, büyük ölçüde ondaki **boşluk** durumunun dışavurumudur. Bu, tek ideali dışında bütün değerlerini yitirmiş olmanın doğurduğu bir belirsizliktir. İçinde nefes alıp vermek zorunda kaldığı toplum ve kent, ona hiçbir şey vermemekte, -uzak ya da yakın- insan kadrosuyla bir ortak payda oluşturmamaktadır. Bindığı tramvaylardan ani inişleri, yürüdüğü yollarda birdenbire ters yöne dönüşleri, arkadaşlarının yanından nedensizce ayrılışları “*huzurunu yaşadığı günde bulamayan*” (209) C. için günlük hayatın ötelinde bir yerdeki meçhul sevgiliye ulaşmasını engelleyen labirentin, büyük boşluğun içindeki çırpınımlardır. Süreklilik, yükümlülük, sorumluluk gibi uyum tutumunun varlığını gerektiren bütün toplumsal bağları koparışı -idealine ulaşma dışında- hayat denilen muazzam bütünün küçük birer parçası olan günlerin içinde onu soluksuz bırakır. Biricik insanını bu ufak ufak tüketişlerin eşliğinde arayacaktır.

### C. Arayış ve bilinçaltı

C.'nin aradığı, “*sevişen iki kişinin kurduğu*” bir “toplum”dur. İdealindeki meçhul sevgiliyle kuracağı yaşamı “toplum” sözcüğüyle adlandırması, her ne kadar karşıtı olsa da kendisinin de aralarında bulunduğu insanların “*toplumsal yaratıklar olduğu*” gerçeğini kabullenmesinden kaynaklanır. C.'nin “*aldana aldana bir gün*” mutlaka bulmak istediği ruh eşiyle kuracağı “*daracık, sorunsuz, iki kişilik toplum*”, “*insan toplumlarının en iyisi*” (160) olacaktır. Antisosyal kimliğiyle beliren C.'nin, sosyolojik terminoloji içerisindeki sözcükleri kullanışı, “toplum”un kişi üzerindeki etkisinin geniş boyutlarını göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

C.'nin aradığı, ikiyüzlülük, yalan, yapmacıklık gibi toplumdaki insan ilişkilerinin temelinde yatan genel yabancılaşma öğelerinden çok daha ötede, sevgilinin dışında kalan her şeyi sildiren, unutturan; onunla bir bütünün içinde eriten bir aşktır. C. gibi aykırı ve norm karşıtı bir bireyin tutamağı da -toplumsal yapının rol ve statü gibi beklentilerinin dışında kalan özülle- ancak böylesi bir “*gerçek aşk*”(218)tır.

C.'nin arayışı, üç genç kızın oluşturduğu bir ilişki/sizlik fonu üzerinde hikâyeleşir: Ayşe, Güler ve B.. İlk iki kız -adlarının da belli olduğu üzere- genel yabancılaşmanın egemen olduğu birer toplumdaştır. İkisinde de “üç oda, bir mutfak ve iki çocuk” formülü, temel hayat idealidir. Bu yönleriyle C.'den çok uzakta kalırlar. (*Sokaktaki Adam*'da Ayhan'ın Hasan'ın uzağında kalışı da aynı nedene dayanmaktaydı. Bu bakımdan Ayşe ve Güler, Ayhan'ın bir devamı gibi dururlar romanda.) C., ikisiyle de “tam” bir gönül ilişkisi yaşar ve toplumsal yapının öngörülere ve yaptırımları altında ezilmelerinden ötürü onlardan ayrılır. Aradığı, onlarda yoktur. Üçüncü -ve adı C. gibi sadece bir başharften oluşan- genç kız B. ile ilişkisi bir tanışmadan öteye geçmez C.'nin. Oysa, hayata ve topluma bakışıyla âdeta izdüşümü olması

bakımından B., C.'nin aradığı sevgiliden başkası değildir. Ne var ki anlatıcının ve okuyucunun bildiği bu durumdan C.'nin haberi dahi olmaz. Atılgan özellikle belirgin bir ilişkinin içerisine sokmaz onları. Aksi durumda, gerçek sevginin hayata dökülüşü, C.'nin -ve muhtemelen B.'nin- idealini, sevginin günlük yaşamın sarmalında somutlaşma halleriyle, derin bir kırıklığa uğratacaktır. Ayrıca, küçük toplum ölçeğindeki bu kırılışı büyük toplum da türlü yönleriyle pekiştirecektir. Ancak asıl önemli sebep, C.'nin “*döne dolaşa*” (203) aradığı kişinin aslında bilinçaltında saklı bir başka kişi oluşudur. B.ile gireceği bir ilişki, C.'nin bu başka kişiye ulaşmasını engelleyecek oluşunun yanında -daha da önemli olarak- onun roman boyunca sergilediği kimlik ve kişilik yapısının temel nedenini de açığa çıkarmasını önleyecektir.

C.'nin aradığı gerçek sevginin asıl kahramanı, çocukluk yıllarının anıları içinde kalan teyzesinden başkası değildir. Bilinçaltında besleyegeldiği bu imge, aynı zamanda C.'nin arayışını, yapı açısından bir nedensellik bağı çerçevesine yerleştirmektedir. Arayış, cinsellik, öfke, toplum karşıtlığı gibi C.'nin romana yayılan kimlik ve kişilik yapısını bütünleyen her öge, çocukluğunun baba ve teyze figürlerinden beslenir. Öksüz geçen yıllarında hep tanık olduğu, babanın hizmetçilerle -hatta teyzesiyle bile- yaşadığı cinsellik sahneleri, C.'nin sonraki yıllarda ruhunu didikleyecek ‘Oidipus kompleksi’<sup>19</sup>ni filizlendirmiştir. Söz konusu kompleks, C.'ye günlük yaşantılarının içinde -bıyık antipatisinden kulak kaşıma güdüsüne, kadın bacağı fobisinden emek ve para düşmanlığına varan geniş dağarcığıyla- bir leitmotif hâlinde kendini sürekli gösterir. Kompleksin kökeni ise C.'nin -bir psikiyatrin kanepesinde gevşeyen bir hasta edasıyla- Ayşe'ye anlatışıyla açığa çıkar. Bu uzun iç döküşün sadece ilk cümlesi bile her şeyin özetidir: “*Bende gördüğün her şey babamla başlar*” (178). C.'deki kompleksin kendi içinde iki temel nedeni vardır. İlki, babanın sert, eleştirel ve şefkatsiz yaklaşımıdır. Sık sık dayak yer babadan ve erişkin bir erkek olduğunda seyrettiği, tanık olduğu her tokatı kendi yemiş gibi sarsılır. İkinci neden ise çok sevdiği teyzesinin varlığıdır. Baba, birbirini çok seven teyze ve çocuğu, bu iki sevgiliyi birbirinden ayırmaktadır. Ayrıca, teyze ve babanın yaşadığı tensel ilişkiler karşısında teyzesini sahiplenme sorumluluğu yükler kendisine. Teyzesi, o yatılı olarak ortaokula gönderildikten bir ay sonra ölür. Babanın tek yaptığı ise ona bol para göndermektir, sevgisizliğini bağışlatmak için bildiği yol budur. O da C.'nin lisedeki son yılında çekilecektir hayattan. Evde cenazenin yüzüne bakan C., artık kurtulduğunu hisseder; ancak babanın gölgesi Freudyen bir sanallık ormanında o yaşadıkça üzerinden ayrılmayacaktır.

C., teyzeden nefret etmez; aksine ona olan sevgisini büyütür; çünkü teyze de onun gözünde babanın mağdurudur. Gördüğü, ilişki kurduğu bütün kadınlarda “*kıskanç, bencil bir sevgiyle*” (179) bağlandığı teyzesini arar. Belleğinde hiç yer edinememiş olan annesinin yerine koyduğu teyzesi, bilinçaltında oluşan yegâne kadın imgesinin de sahibidir. Mavi gözlü bir kızda teyzesinin gözlerindeki maviliği; hayat kadınının gözlerinde ise teyzenin kendisine şefkatle yaklaşırken gözlerinde oluşan şaşılığı görür. Kişisel tarihinde oluşan bu anne arketipi<sup>20</sup> yediği yemeklerde teyzenin yaptığı yemeklerin kokusunu hatırlayacak kadar içine yerleşmiştir. Ne var ki, onun bir eşini ruhunu ve bedenini yaklaştırdığı hiçbir kadında bulamaz. Kentin sokaklarında, caddelerinde süregiden kırsaldöngü arayışında “*döne dolaşa hep Zehra teyzesine varacaktı*”r (203) çünkü. İçinde “*aldana aldana bir gün onu bulacak*” (197) olmanın umudunu taşımasına rağmen C.'nin arayışı, kişiliğini kemiren bu iki ruhsal rahatsızlığın gölgesinde ışıksız kalır.

*Aylak Adam*, başkişisinin yaşadığı yabancılaşma, pasif isyan, anomi, arayış öğeleri ile bütünüyle modernist bir öz barındırmaktadır. C., Hacı Vamık Bey'den (*Çamlıcadaki Eniştemiz*, 1944) devraldığı -onun serazat kişiliğinin ardındaki dolaylı varlığının dışında pek görülmeyen-, toplumsal yapıya yönelik eleştirel tutumu tipik bir ‘pasif isyan’a dönüştürmüştür. Ayrıca, Vamık Beyin pek de farkında olmadan yaşadığı yabancılaşmayı C.,

bilinçli olarak içselleştirir. Bunun yanında, Vamık Bey sadece kendi uçarı hayatını yaşayıp topluma yönelik bir tutum geliştirmemişken C., toplumsal yapıyla arasında bir çatışmayı özellikle yaratır. Ancak, C.'nin toplumsal yapıya yönelik örtük eleştirileri herhangi bir ideolojik öz barındırmaz. Onun toplumda olumsuzladığı durum, figür ve yaşantı tarzları, her modern toplumda ve kentte var olan genel nitelikli durumlardır. Bu, büyük ölçüde C.'nin içinde bulunduğu yabancılaşma şekliyle ilintilidir. O belli bir kültürel topluluğun, coğrafyanın belli bir dönemine borçlu değildir anomik sürecini. Zaten toplum da onu dışlarken her zaman ve her yerde geçerli olan ölçütleriyle davranır. C., söz konusu etkin konumunu aynı zamanda anomik öğelerle de bütünleyerek protagonistin Türk romanındaki konumunu biraz daha olgunlaştırmış olur. C., Hacı Vamık Bey'den devraldığı isyankâr ruhu Turgut Özben ve Selim Işık adlı iki tutunamayana taşıyacak; onun eksik bıraktığı yerelleşme, aydın olma gibi kimi noktaları ise onbir yıl sonra onlar dolduracaktır.

---

## NOTLAR

<sup>1</sup> Romanın (Varlık Yayınları, İstanbul, 1959) ikinci basımı ancak 1974 yılında yapılabilir (Bilgi Yayınevi, Ankara). Bunda da bir yıl önce çıkan *Anayurt Oteli*'nin (aynı yayınevi) yarattığı yeniden hatırlama dalgasının etkili olduğu söylenebilir. Ne var ki iki roman -yukarıda değinilen ortamın koşullarında- yine “unutulacak”, *Aylak Adam*'ın, 3.basımı 1985'te (İletişim Yayınları, İstanbul); *Anayurt Oteli*'ninki ise 1987'de (aynı yayınevi) gerçekleşebilecektir. İki roman da düzenli yeni basımlarına ancak ikibinli yıllarda (Yapı Kredi Yayınları) kavuşmuştur. Tabii, bu süreklilikte, izlerçevrenin geçirdiği modernleşmenin de hatırı sayılır payı olduğunu belirtmek gerek. Ancak, konuya -yine Hisar, Tanpınar ve Atay'ı da kapsayan- yazar cephesinden bakıldığında “... neden çevremde kimse yok?” sorusunun modernist romancılarımız için hep bir yazgı hükmünde kaldığını da unutmamak gerekiyor.

<sup>2</sup> Romanımızda köy konusunun yeri hakkında geniş bilgi için bkz.: Ramazan Kaplan, *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1988.

<sup>3</sup> *Yusuf Atılğan'a Armağan*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s.32-33.

<sup>4</sup> A.g.e., s.35.

<sup>5</sup> Yusuf Atılğan onbeş yıllık uzun bir flört döneminin ardından Serpil Gence adlı bu hayranıyla evlenecek ve köyünden çıkıp üniversite yıllarının mekânı ve romanının esin kaynağı olan İstanbul'a yerleşecek ve 1989'da orada yaşama veda edecektir.

<sup>6</sup> *Aylak Adam* hakkındaki eleştiri dağarcığına -seksenli yılların başlarına uzanan bir çizgide kronolojik olarak değinilen bu bölümün sonunda Ekrem Işın'ın yazısını da anmak gerek. Bu uzun yazı, ‘yabancılaşma’yı hiç anlamamakla ve aslında sosyopsişik özlü olan bir meseleye ideolojik ölçütlerle yaklaşmakla birlikte, 1959-1982 arasındaki yirmüç yıllık uzun kesitte yapılmış en oylumlu çalışma olarak dikkati çekmektedir. Buraya kadar adı geçen yazarlara ait eleştiri yazılarının ve açık oturum görüşlerinin metinleri için bkz.: *Yusuf Atılğan'a Armağan*, s.150 vd..

<sup>7</sup> *Aylak Adam* hakkında ikibinli yıllarda da -çoğu akademisyenlerce kaleme alınan- incelemeler çıkmaya devam etti. Bunlara Ali İhsan Kolcu'nun romanı - yabancılaşma'dan yine hemen hiç söz etmeksizin- inceleyen bölümüyle (s.27-61) *Yusuf Atılğan'ın Roman Dünyası* (Toroslu Kitaplığı, İstanbul, 2003) adlı kitabını; İsmet Emre'nin “Altıncı Parmağın Romanı: Aylak Adam” (*Arayışlar*, S. 11, 2004, s. 41-57) başlıklı makalesini; Strasbourg Marc Bloch Üniversitesinden Ali Büyükaşlan'ın *Aylak Adam*'ı Yeni Roman janrıyla ilintilendirmeye çalıştığı “Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* Romanı ve A...’dan C.’ya (A üç noktadan C noktaya) Roman Kisisi” (pdf/künyesiz) adlı dağınık yazısını, Sema Özher'in iddialı ve kapsayıcı başlığına rağmen romanı sadece mekânın simgeselliği bakımından incelemeye çalıştığı “Çağdaş İnsanın Tutamak Arayışı: “Aylak Adam” (*Firat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, C.16, S.1, 2006, s.121-129) konulu cılız makalesini ve Orhan Gudek'in C.'yi (sadece Engin Geçtan'dan yararlanıp) psikiyatrye dayanarak irdemeye çalıştığı “Bir Mukayese Denemesi: “Yeraltından Notlar” “Aylak Adam” Romanlarında Modern İnsanın Yalnızlığı ve Yabancılaşması” (*Türk Edebiyatı*, S.401, Mart 2007) adlı yöntemsiz ama yer yer doğru tespitler içeren yazısını örnek verebiliriz. Burada biraz İsmet Emre'nin makalesi üzerinde durmak gerekiyor. Bu uzun yazı, *Aylak Adam*'ı, barındırdığı bütün içeriksel ve figüratif öğeler tam aksi yönü işaret etmesine rağmen, çok zorlama ve yanlış yorumlarla postmodernist bir zemine çekmeye çabalamasıyla dikkat çekmektedir. Emre'nin temel yanılıgı, bir sosyolojik

olgu olan postmodernizmin 20.yüzyılın ikinci yarısından itibaren moderniteye/modernizme yönelik getirdiği eleştirileri ve bu bağlamda kullandığı kimi argümanları aslında ondan çok daha önce, yüzyılın başlarında yine moderniteye/modernizme tepki olarak gelişen ve literatürde ‘modernist’ olarak nitelendirilen sanat anlayışının işlemeye başladığı gerçeğini gözden kaçırmadır. Bu anakronik tutum, sözgelimi ‘zaman’, ‘mekân’, ‘figüratif kadro’ ile ilgili savları bakımından Emre’nin yazısını oldukça savruklaştırıyor. Evet, modernist roman sistemi, postmodernist estetiğin üstkurmaca ve metinlerarasılık gibi kimi yöntemlerinden de yararlanmıştı; ancak bu, *Tutunamayanlar*’la başlayan 1971 sonrası süreç için söz konusudur. Yazarın tespit ve hükümleri, Atay’ın önceli olan Hisar, Tanpınar, İlhan ve Atılın’ın hiçbir romanı için geçerli değildir. (Emre de makalesinde bu yöntemlere değin(e)memiştir; çünkü *Aylak Adam*’da doğal olarak bu hususta bir malzeme yoktur.) Ayrıca, *Tutunamayanlar* başta olmak üzere 1971 sonrasına ait çoğu modernist romanın anılan yöntemleri de kullandığı, dolayısıyla modernist özü postmodernist kisve içinde sunduğu bir gerçektir. Ancak bir romanın modernist mi ya da postmodernist mi olduğunu anlamak için iki basit ölçüt var. ‘Yabancılaşma’ ve bunu yaşayan roman başkışisi ‘protagonist’. Bir roman -üstkurmaca ve/ya metinlerarasılık yöntemlerini barındırmakla birlikte- içeriğinin odağında temel sorunsal olarak ‘yabancılaşma’yı bir ‘birey’in kırılan iç dünyası ve/ya asi kişiliği üzerinde içselleştirerek işliyorsa postmodernist değil; modernist bir romandır. Modernist romanın başkışisi de -yabancılaşmanın anomik türevleri olan- içe kapanma (yalnızlık, boşluk, yalıtılmışlık, ütopyik dünyaya kaçış/sığınış, intihar) ve/ya pasif isyan (topluma/toplumsal normlara içsel bir tepki geliştirme) özellikleriyle donatılmış bir ‘birey’dir. Dolayısıyla postmodernist romanın başkışisi hiçbir zaman protagonistin iç derinliğine, bunalımlarına veya içsel tepkilerine sahip değildir. Bu nedenle, bu sisteme ait olan bir romanın başkışisi ‘kahraman’dan (yansıtmacı sistem) ya da ‘protagonist’ten (modernist sistem) başka bir terimle anılmaktadır: ‘antikarakter’. Bu basit ölçütlerin uygulanması hâlinde birçok eleştirmeni/akademisyeni sarmalına alan yanılgılar yumağının çözüleceği görüşündeyim.

<sup>8</sup> ‘Yabancılaşma’ ve alt kavramları hakkında, bu makalenin öncelleri 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 -kaynakçalarında gösterilen- çalışmalara bakılabilir.

<sup>9</sup> Bu yazı boyunca ‘birey’; ‘kişi’, ‘fert’, ‘insan’ anlamında sosyolojik bir terim olarak kullanılmayacaktır. Sosyoloji ve sosyal psikoloji terminolojisinde ‘birey’ sözcüğü de yer almakla birlikte, bu bizim alanımıza giren ‘birey’i karşılamamakta; toplumun herhangi bir üyesi anlamında kullanılmakta, buna göre de bütün toplumdaşlar duyarlılık, iç yaşantı düzeyi, kültürel donanım farkı dikkate alınmaksızın aynı potaya alınmaktadır. Ancak anılan disiplinler, ‘toplum’u merkeze alarak çalıştığı için bunu bir eleştiri değil; bir tespit olarak belirtiyorum. Bu yazıda ‘birey’i, “diğer insanlara benzer özellikler de taşımakla birlikte, düşünsellik, duygusallık, duyarlılık, yaşantı bakımından kendine özgü yoğunluğu olan, yaratıcılığıyla ve beğenileriyle kendisine dönük yaşam alanları yaratabilen, ayrıca hayatı, insan ilişkilerini ve bu bağlamda kendi aidiyetlerini irdeleyen, sorgulayan, bu aidiyetlerin sayısını alabildiğine azaltabilen ve özerkliğinin sınırlarını genişleten kişi” anlamında kullanacağım.

<sup>10</sup> “Anomi”, *Ana Britannica*, C.2, s.121.

<sup>11</sup> C.’ye göre bir kişinin -kendisiyle “en az ilgili olan yanı”- adı bile toplum tarafından verilir (s.88). Kişinin toplum içerisinde yer almasının, ona ait oluşunun ilk basamağı addir. Dolayısıyla ad, bireyleşme sürecindeki bir kişinin kendi yetkisiyle benimsediği içsel bir öge değil; toplum tarafından, “herkesin bir adı olması gerektiği” öngörüsüyle dayattığı bir normdur. Adının söylenmesi, onu -simgesel bağlamda kalsa da- ‘herkes’ten biri kılacaktır. C.’nin, toplumsal yapının dayattığı öğelerden biri olan ‘ad’ karşısındaki retçi duruşunda, toplum karşısı oluşunun büyük rolü vardır. Bu bağlamda adına bile yabancılaşmış, bir başka deyişle, topluma yabancılaşmasını, adından başlatmıştır. Kafka gibi modernist; A.Robbe-Grillet gibi ‘yeni roman’cı yazarların da bu doğrultuda uyguladığı başharf sembolizasyonu, romanımızın protagonist kadrosu içinde sadece C.’de görülür. Bu noktada akla Pamuk’un *Kar*’ındaki KA gelebilir; ancak *Kar*, postmodernist bir romandır ve başkışisi de bütün özellikleriyle bir ‘antikarakter’dir. Zaten adının açılımı da verilmektedir: “KA”, Kerim Alakuşoğlu’nun şairlik adı oluşuyla çok farklı bir bağlama aittir.

<sup>12</sup> *Aylak Adam*, 2.b., Bilgi Yayınevi, Ankara, 1974, s.41. (İzleyen alıntıların sayfa numaraları bu basıma aittir.) C., hiçbir sahnede adını(n simgesel başharfını) söylemez. İlk kez anılan sayfada, figür olmayan anlatıcının ayrıç içi bir teknik düzeltmesi şeklinde geçen başharf, roman boyunca sadece Ayşe’nin günlüğünde, yani aksiyonel bir sahnede değil; yazılı bir metinde (on kez) anılır. Anlatıcıya ait ayrıç içi anma tutumunun ise ikinci ve son örneği de 184.sayfadadır.

<sup>13</sup> O, pek çok farklı yönlerinde olduğu gibi bu yönüyle de -yukarıdaki görüşlerin çoğunda bağlantılandırılan- İvan İlyiç Oblomov’dan kökten bir farka sahiptir. Aslında tipik bir yansıtmacı roman olan *Oblomov*’u belki -Ştolts gibi bir alternatif figürü barındırması, dolayısıyla tembellik-çalışkanlık karşıtlığı ekseninde kurulması bakımından- *Felâtn Bey İle Rakım Efendi* için örneklemek daha tutarlı bir tutum olur. Bununla yanısıra,

Oblomov’la -gerek köyündeki uzun yıllar içerisindeki yaşayış tarzı gerekse yine yazarlığındaki uzun yıllar içerisindeki kısırlığı dikkate alınarak- bizzat Yusuf Atılgan arasında da bir ilinti kurulabilir. Atılgan’ın “okuyacak bunca güzel kitap varken, yazarak ne diye keyfimi kaçırayım. Yazmak hasta ediyor beni. Keyfimi kaçırıyor, sinirlerimi bozuyor...” şeklindeki sözleri, bir “yazar” için oldukça ironik bir durumu barındırır. Daha geniş veri için bkz.: *Yusuf Atılgan’a Armağan*, s. 15 vd..

<sup>14</sup> Ekrem Işın, “Gündelik Yaşamın Eleştirisi: Aylak Adam”, *Yusuf Atılgan’a Armağan*, s. 284.

<sup>15</sup> C.’deki bu “eksiklik”, yaklaşık on yıl sonra Turgut Özben ve Selim Işık tarafından giderilecektir. Modernist romanımızda bir dönüm noktası olan *Tutunamayanlar* (1971) ile birlikte protagonist, aydın kimliği de kazanır. Yetmişli yıllar, modernist Türk romanının biçimde ve içerikte yeni arayışlarına tanık olmuştur. Öncü eserlerde yabancılaşmayı çoğunlukla kişisel ölçekte algılayan ve yaşantı düzleminde uygulayan yabancılaşmış figürler, anılan on yılda dikkatlerini yabancılaşmanın nedenlerine yönlendirmeye ve eleştirel bir tutum takınmaya başladı. Dolayısıyla, yetmişli yılların protagonistini bireyselliğine aydın oluşu da katarak sosyal ve siyasî sistemi düşünsel evreninin kapsamı içine aldı. Böylece ‘aydın’, ‘doğu-batı’ olguları ile ‘bürokrasi’ ve ‘eğitim’ kurumları modernist romanımızın yetmişlerde başlayan evresindeki ana sorunsallar arasındaki yerini alır. Dolayısıyla, öncü eserlerde toplumsal belirginliği pek önemsenmeyen, yabancılaşması hemen her topluma genişletilebilen protagonist, belirgin bir toplumun gerçekleri, koşulları içinde ele alınmaya başlar. Bir başka deyişle, öncü eserlerde -kentli, modern bir toplumda bulunmak koşuluyla- bir nevi evrensellik özelliği taşıyan protagonistler, *Tutunamayanlar*’la birlikte yerelleşir ve sonrasında da bu özelliğini korur. Oğuz Atay’dan sonra Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* (1973), *Bir Dügün Gecesi* (1979), Ferit Edgü’nün *Hakkari’de Bir Mevsim* (1977) gibi romanlarını bunlara örnek olarak verebiliriz. Bu noktada şunu da belirtmek gerekir ki, anılan sorunsallar, bu dönemde çok ağırlıklı olarak varlığını sürdüren yansıtmacı roman tarzının da başlıca öğeleri konumundadır. Temel fark olarak, modernist roman bunları protagonist figürlerin bireyselliklerinin ekseninde ve onların zihinlerinin odağında ironik bir tavırla, imgesel ve simgesel bir anlatım tutumuyla oluşturduğu dolaylamalı ve karmaşık bir yapının örtüklüğü ardında işler.

<sup>16</sup> Bununla birlikte, C.’yi, yansıtmacı romanımızın ilk örneklerinden başlayarak sıkça işlenmiş olan “mirasyedi” zincirine eklememek gerekir. Bu eserlerde mirasyedilik başat sorunsaldır ve edinilen miras da genellikle yenir bitirilir. (C.’ye kalan miras ise düzenli bir gelir şeklindedir.) Özellikle öğütücü veya öğretici bir tutumla yazılan bu romanlarda okuyucuya yönelik mesajın özünü oluşturur. Ayrıca bu tür romanlardaki mirasyediler birer ‘tip’tir. C., onlardan bu figüratif ölçütle kesin bir şekilde ayrılır.

<sup>17</sup> Bu çatışmanın yarattığı kısırdöngü, pek çok mitosta ya tercih/kaçış (Penelope) ya da ceza (Prometheus) şeklinde görülen (Bu isimlerin bulunduğu mitoslar hakkında geniş bilgi için bkz.: Azra Erhat, *Mitoloji Sözlüğü*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2007) kısır döngü şeklindeki olay örgüsü tarzını çağırıştırıyor ki bunlardan birine -Sisyphus- Tahir Alangu daha 1958 yılında dikkat çekmişti (bkz.: *Yusuf Atılgan’a Armağan*, s.156). Başkişinin bir kısır döngü yaşaması ve metaforik olarak bir ‘labirente sıkışıp kalma’sı çağdaş zamanlardaki ısrarlı uygulayıcısını Franz Kafka’da bulmuştur. Onun başatlaştığı bu öge, ‘ironi’ ve ‘cezayı suçun izlemesi’ ile birlikte “Kafkaesk” denilen janrın önemli özellikleri arasındadır.

<sup>18</sup> *Aylak Adam*, modernist romanımızda “arayış”ı barındıran ilk örnektir. *Tutunamayanlar*’dan başlayarak yetmiş sonrası modernist Türk romanında çokça işlenen bir motif olacaktır arayış. Anılan romanda Turgut Özben’in, Selim Işık’ın ardında bıraktıklarının izini sürmesi, Mehmet Eroğlu’nun *İssizliğin Ortasında* (1984) ve *Geç Kalmış Ölü* (1984) romanlarında Ayhan’ın, arkadaşı Zafer’i araması, Orhan Pamuk’un *Kara Kitap* (1990)’ında Galip’in kaybolan eşi Rüya’nın peşinde İstanbul’u dolaşması, bu ögenin modernist romanımızdaki görünümüdür. ‘Arayış’, yansıtmacı romanda da sıkça görülen bir içerik ögesi olan ‘bilinçlenme’nin çeşitlenmesi olarak da değerlendirilebilir. Bununla birlikte, ‘arayış’ın 1971 sonrasında yoğunlukla işlenmesi, büyük ölçüde protagonistin, yabancılaşmasının nedenlerini irdelemeye yönelişine koşut olarak söz konusu olmuştur. Zira protagonistler geniş bir sürece yayılan bu etkinlikleri sonunda kendi kişiliklerini bulurlar. Bunun sonunda bulunan ya da ulaşılan, izinden gidilen kişi değil; arayanın kendi kişiliği ya da idealleridir. Bu, somut bir arayış olmanın yanında protagonistin kendi geçmişleriyle hesaplaşma, onu sorgulama süreci haline gelir. Dolayısıyla ‘merkez kişi’yi arayış, tinsel bir yolculuğun eşliğinde sürdürülür. Sonuçta, doğulu mistik hayvan hikâyelerinde olduğu gibi, aranan kişi bulunamasa da içsel bağlamda arayış, kendi benliğini, kişiliğini bulma şeklindeki örtülü bir zaferle son bulur. Bir öncü olmakla birlikte *Aylak Adam*’ın ardıllarından bu bağlamda ayrılan yanı, arayışın uçu açık bir şekilde kalmasıdır. Bir üst notta belirtildiği gibi, yabancılaşmasını sorgulamaksızın yaşayan C.nin arayışı zafersiz bir kısır döngü hâlinde kalacaktır.

<sup>19</sup> Thebai mitosunun kahramanı Oidipus ve kısaca “erkek çocuğun babaya olan nefreti” şeklinde tanımlanan Oidipus/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.

---

<sup>20</sup> C.'nin teyze aracılığıyla kapatmaya çalıştığı ve sonra da arayışının bilinçaltındaki öznesi kılacağı anneye özlemine 'anima' değil; 'anne arketipi' kapsamında görmek daha tutarlı olacaktır. Daha geniş bilgi için bkz.: Carl Gustav Jung, *Dört Arketip*, Metis Yayınları, 3.b., İstanbul, 2009, s. 21 vd..

*Kitap-lık*, S. 142, Ekim 2010, s.64-78.