



İSTANBUL'DA BİR “YABANCI”: AYLAK ADAM'IN C.'Sİ

A “STRANGER” IN ISTANBUL: C. OF AYLAK ADAM

Gökhan TUNÇ¹

Öz

Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam romanı, yayımlandığı dönemde özellikle birçok genç Türk aydınını derinden etkilemiştir. Söz konusu etkinin en belirleyici ögesi olarak araştırmacılar genellikle romanın merkezî kişisi üzerinde durmuş ve onu flaneur ve alfranga züppe kavramlarıyla anlamlandırmaya çalışmışlardır. Bu makalede ise, Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam adlı romanının merkezî kişisi C.'ye atfedilen flaneur ve alafranga züppe ifadelerinin doğruluğu sorunsallaştırılacak ve her iki kavramın da C.'nin niteliğini ortaya koymaktan uzak olduğu gösterilmeye çalışılacaktır. Bu makalede C.'nin özgün karakterini anlamak açısından Albert Camus'nün Yabancı (L'Étranger-1942) romanının merkezî kişisi Meursault ile bir karşılaştırma yapılmış ve C.'nin absürt bir tip olduğu ileri sürülmüştür. Makalenin ikinci düzleminde ise C.'nin yaşadığı yer olan İstanbul'un metropol olduğu kanıtlanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Yusuf Atılgan, Aylak Adam, Albert Camus, Meursault, metropol.

Abstract

Yusuf Atılgan's novel called Aylak Adam deeply influenced many young Turkish intellectuals at the time it was published. The researchers generally focused on the main character of the novel as the determinative factor of the mentioned influence and they tried to identify him with such concepts as loiterer (flaneur) and Frankish (alafranga). In this article, the accuracy of epithets attributed to C. of Aylak Adam will be questioned and it will be claimed that both epithets are far from presenting the real quality of C. In order to reveal the original character of C., this article will make a comparison between C. and Meursault, who is the main character of Albert Camus' L'Étranger and it will be argued that C. is an absurd character. Secondly, it will be shown that Istanbul where C. lives in is a metropolis.

Keywords: Yusuf Atılgan, Aylak Adam, Albert Camus, Meursault, Metropolis.

¹ Doç. Dr., Anadolu Üniversitesi, gokhantunc@anadolu.edu.tr

1. GİRİŞ

Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam adlı romanı Bâkî'nin ünlü bir beyti ile başlar: “Mufassal kıssa anlatırsın garip efsane söylersin.” (Atılğan, 2001: 9). Yusuf Atılğan gibi klasik roman tarzının dışına çıkarak modernist romanın Türkiye'deki öncülerinden biri olan bir yazarın, klasik Osmanlı şiirinin en önemli isimlerinden birinin beytini epigraf olarak kullanması dikkat çekicidir. Ancak Atılğan'ın neden Osmanlı şiirine gönderimde bulunduğu sorusundan çok, burada önemli olan beytin içerdiği anlamdır. Beyitte dile getirilen garip efsane söylersin ifadesinin romanda karşılığının ne olduğu sorusu, aslında bu yazıda romanın modernizmle ilişkisini ortaya koyması açısından çok önemli bir işleve sahiptir. Bu bağlamda yazının temel çerçevesini romanın estetik özelliklerinden çok, Aylak Adam'ın kente bakışta ve romanın merkezî kişisi olan C.'nin niteliği konusunda kendinden önceki romanlardan önemli farklılıklar içerdiğinin ispatı oluşturacaktır. Söz konusu farklılıklar ise romanda anlatılanın “garip efsane” olarak nitelendirilmesini mümkün kılmaktadır. Yazı boyunca romandaki olayların geçtiği mekân olan İstanbul'un metropol bir şehir olarak konumlandırıldığı düşüncesi ve merkezî kişi olan C.'nin Albert Camus'nün Yabancı adlı romanının “anti-kahramanı” olan Meursault'yla yakınlıkları ortaya konulmaya çalışılacaktır. Öte yandan birçok farklı yazıda ileri sürülen C.'nin metropolde yaşayan bir flaneur olduğu düşüncesi de tartışılacak ve C.'nin söylenenin aksine flaneur olmadığı gösterilmeye çalışılacaktır. Aynı şekilde C.'nin alafrağa züppelerin Cumhuriyet modernleşmesindeki devamı olduğuna ilişkin düşünce de sorunsallaştırılacaktır. Ancak bu çabadan önce ilk olarak İstanbul'un metropol olma özelliğine değinilecektir. Daha sonra ise metropol bir şehirde yaşayan C.'nin niteliği konusu sorunsallaştırılacaktır. Böylelikle romanın modernlik algısının açılanması sağlanacaktır.

Orhan Koçak “Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna” adlı yazısında, modernistleri ikiye ayırmıştır. Koçak'ın, özellikle ilk modernistlerle ilgili söyledikleri Yusuf Atılğan'ın daha önceki edebî kuşaktan ayrıldığı noktayı göstermesi açısından önemlidir. Koçak ilk modernistleri şöyle değerlendirir:

Kişiliğin basit inkârı değil de daha dolaylı bir bireyselliğe doğru aşılması anlamında modernist üslûp, Haşim'in, Yahya Kemal'in, biraz Nahit Sırrı Örik'in, daha çok Sabahattin Ali'nin ve asıl Tanpınar'ın yazılarında belirir. Kendi dışındaki dünyaya değil de parçalanmamış olmaktan gelen bir genişleme, bir tür ışığa ya da aydınlanma vardır yazılarda. (Koçak, 1991, s. 17). Yusuf Atılğan ve Oğuz Atay gibi ikinci modernistlerin dış dünyayla kurdukları ilişki, ilk modernistlerden farklı bir çizgidedir. İkinci modernistler dış dünyayla kurdukları ilişkide bir “ışığa” ya da “aydınlanma”nın yerine “parçalanma” ve “huzursuzluk” hâkimdir. Söz konusu farklı iki yönelimin temel özelliklerinin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur ve Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam adlı romanlarında görünür olduğu söylenebilir. Bu açıdan Huzur ve Aylak Adam'da İstanbul'un taşıdığı özelliklerin birlikte sorgulanması C.'nin niteliğinin daha da somutlanması açısından işlevsel olacaktır.

2. MEDENİYET ŞEHRİNDEN METROPOLE DOĞRU İSTANBUL

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda ve Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam'ında İstanbul'un nasıl konumlandırıldığı sorusunun cevabı, Türk modernliğinin seyrinin izlenmesi açısından önemlidir. Örneğin Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda İstanbul (özellikle de İstanbul Boğaz'ı), görkemli Osmanlı medeniyetini yansıtan bir ayna işlevine sahiptir. Huzur'da, İstanbul geçmişteki kültürel zenginliğiyle

alımlarıdır. Bu anlamda İstanbul'un farklı yerleri, geçmişi yansıtan derinlikli bir içeriğe sahiptirler. Romanda, İstanbul büyük ve ihtişamlı bir medeniyetin izlerini taşır şekilde betimlenir. Buna karşılık, Aylak Adam'da İstanbul'un görkemli geçmişle ilişkisi tamamen kesilmiştir. Metropol olarak konumlandırılan İstanbul, "motor gürültüsü[yle], kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlarla" (Atılğan, 2001, s. 16) doludur. İstanbul, Huzur'da İtri'nin müziğinin sesini yansıtırken, Aylak Adam'da bu şehirdeki ses motor gürültüsü ve büyük "şehir gıcirtısı"dır (Atılğan, 2001, s. 53). Huzur'da İstanbul Boğaz'ının güzellikleri uzun uzadıya anlatılırken Aylak Adam'da anlatıcının İstanbul'la ilgili dikkatini çeken özellik "asfalt, üst üste beton yapılar, otomobil sürüsüdür." (Atılğan, 2001, s. 15). Bu anlamda Aylak Adam'da İstanbul'un görkemli geçmişiyle ilişkisinin tamamen kesildiği, İstanbul'daki mekânların ve nesnelerin geçmişle ilişkisini yansıtacak çağrışımlarının sona erdiği söylenebilir. Aylak Adam'da, metropolün özellikleri olan, hız, kalabalık, gürültü, betonlar ve motorlarla dolu çevre öne çıkarılır. C.'nin İstanbul'a yönelik algısında yer alan "Motor gürültüsü", "kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar", "asfalt", "üst üste beton yapılar", "otomobiller sürüsü" İstanbul'un metropol oluşunu kanıtlar. Oturduğu pastanenin camından etrafı izleyen C., "Bu şehirde ne çok insan vardı! Acaba geçenlerden birini eskiden görmüş müydüm?" (Atılğan, 2001, s. 52) diye düşünür. Bahsedilen durum, metropollerde var olan ikincil ilişkilere gönderimde bulunur. Birbirini tanımayan kayıtsız insanlar sürüsü, birbirine bakmadan hızla yürürler. Söz konusu metropolde, insanların sevdiği kişiyle karşılaşması da ancak rastlantı sonucu gerçekleşebilir. Romanda, C.'nin aradığı özelliklere sahip B. ile karşılaşamaması, yedi farklı yerde okura sunulur.

Bu bağlamda, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur'unda, bir medeniyetin simgesi olma özelliğine sahip İstanbul'un, Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam'ında geçmiş medeniyetten ve her türlü kültürel anlamdan soyutlanmış, tarihsel bağını yitirmiş bir metropole dönüştüğü söylenebilir. Bahsedilen durum Aylak Adam'ın yazıldığı tarihsel koşullarla birlikte de düşünülebilir. Aylak Adam'ın yazıldığı tarih olan 1959 yılı, Demokrat Parti ile birlikte 1950 yılından itibaren başlayan kentleşmenin izlerinin derinden hissedildiği bir dönemdir. Ekonomik nedenlerle kırdan kente yapılan göç, kentte de yetersiz ekonomik imkânlar nedeniyle gecekondulaşma ve hızla kalabalıklaşan kent nüfusu, romanda bahsedildiği gibi görünürlük kazanmıştır. Ahmet Oktay'ın Metropol ve İmgelem adlı kitabında söylediği "Kentleşme, 1950'lerden itibaren görülmeye başlayan, hızı 1970'lerden sonra iyice artan bir olgudur. İç göçle birlikte kentler bir yandan gecekondu patlamasına sahne olurken, bir yandan da konut üretiminde bir patlama yaşanmıştır." (Oktay, 2002, s. 50) ifadeleri de Aylak Adam'ın yazıldığı dönemin ortamını anlamak açısından önemlidir.

3.AYLAK ADAM'IN C.'Sİ FLANEUR MÜ?

Bu noktada, metropolde yaşayan C.'nin niteliğinin ne olduğu tartışılabilir. Birçok yazıda C.'nin flaneur olarak konumlandırıldığı görülür. C.'nin metropol olan İstanbul'da çalışmadan yaşıyor oluşu, tiyatrocular ve ressamlarla olan ilişkisi, yüzeysel bir okumada gerçekten de onun flaneur olduğunu düşündürür. Ancak C.'nin flaneur oluşuyla ilgili ileri sürülen kanıtlar sorgulandığında, söz konusu düşüncenin geçerli olmadığı görülebilir. Flaneur'un önemli özelliklerinden biri yaşadığı metropolü ev gibi kabul etmesidir. Metropolde kendini evindeymiş gibi hisseden flaneur huzur içinde ve zevk alarak

burada dolaşır. Flaneur'ün bahsedilen özelliklerini Walter Benjamin, ünlü eseri Pasajlar'da şu şekilde somutlar:

Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi duvar süsüdür; duvarlar not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulübeleri kitaplıklardır; café'lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır. (Benjamin, 1995, s. 131)

C.'nin, Benjamin'in belirlediği unsurlarla örtüşen özelliklere sahip olmadığı söylenmelidir. Nitekim Nurdan Gürbilek de "Taşra Sıkıntısı" adlı yazısında, her ne kadar düşüncesini çok fazla temellendirme ihtiyacına girmese de, C.'nin yaşadığı şehri bir iç mekân olarak görmediğinden söz eder. Gürbilek'in söz konusu yazısı şöyledir:

Yusuf Atılgan'ın sıkıntısı Baudelaire'deki gibi bir büyük şehir sıkıntısı, bir "Paris Sıkıntısı" değildir. Atılgan'ın aylağı da Baudelaire'deki anlamıyla bir flaneur değildir zaten; büyük şehir yaşantısının gelip geçici heyecanlarına kapılmış, şehrin parlayıp sönen ışıklarından, uçucu zevklerinden tat alan, şehri bir iç mekân gibi kullanan, orada kendini evinde hisseden biri değildir. Bu yüzden yazarı da yüzeyle, yanıp sönen, uçucu, bu hâliyle bile şaire yol gösterebilecek bir imgeyle yetinemez. İçsel dünyayı konu edinmiş her roman gibi o da onun ötesine, daha derinine iner. (Gürbilek, 2007, s. 56)

Aylak Adam'ın C.'si, metropol niteliğinde olan İstanbul'u Benjamin'in ifadesiyle bir ev gibi, Gürbilek'in ifadesiyle de iç mekân olarak görmez. Ancak C.'nin İstanbul'da dolaşırken kendini evinde düşünüp aynı zamanda estetik bir haz alması bir yana, İstanbul'a çok olumsuz bir bakışının olduğu söylenebilir. Daha önce ifade edildiği gibi C., asfalt, üst üste beton yapıların, otomobil sürülerinin olduğu bir mekânda hissederek kendini. C.'nin "büyük şehrin gıcirtısı" ifadesi de, onun yaşadığı mekâna karşı olumsuz yaklaşımını ortaya koyar. Sözü edilen özelliklerle düşünüldüğünde, yaşadığı şehrin C. için haz ve huzur kaynağı olmaktan uzak olduğu vurgulanabilir. Yine flaneur'ün diğer özellikleri olarak gösterilen tiyatroc ve ressamlarla ilişki kurmanın da C. için geçerli olamayacağı söylenmelidir. Yüzeysel bir okumada, C.'nin ressamlarla yakın bir ilişki kurduğu sanılabilir. Fakat C., ressamların kendisiyle resim aldığı için görüşüklerini düşünerek aslında kendisini onlara pek de yakın hissetmez. Aynı şekilde tiyatroc arkadaşıyla meyhanede karşılaşmasına karşılık, C. onun çok konuşacağını düşünerek ondan uzaklaşabilmenin yolunu bulmaya çalışır (Atılgan, 2001: 35). Bir başka açıdan flaneur'ün fahişelere ilişkiye girmesiyle, C.'nin şaşı kadınla olan birlikteliği arasında paralellik kurmak olanaklıdır. Fakat C.'nin fahişelerle ilişkisi romanda annesinin yerine konumlandığı Zehra Teyzesi dolayımıdadır. Annesini çok küçükken kaybetmesi nedeniyle annesinin yerine teyzesini ikame eden C., sokakta gördüğü fahişeyi teyzesine benzetir ve onunla cinsel ilişki kurmanın yerine başını dizlerine koyarak onun gözlerine bakmayı tercih eder. Bu nedenle söz konusu ilişkinin nevrotik olduğunu söylemek olanaklıdır.

4. AYLAK ADAM'IN C.'Sİ ALAFRANGA ZÜPPE Mİ?

C.'nin flaneur olma savının yanı sıra alafanga züppe olup olmadığı da sorgulanması gereken bir tartışma konusudur. Özellikle Rezaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası adlı romanında Bihruz merkezinde kavramsallaştırılan "alafanga züppe" ile Aylak Adam romanının merkezî kişisi olan C.

arasında yüzeysel benzerlikler ilk bakışta kendisini hissettirmektedir. Örneğin genelde alafranga züppeler ve özelde Bihruz'da görülen miras yedi olma durumunun C.'de de var olduğu söylenmelidir. Bihruz, çalışmayıp babasından kalan mirasla geçimini sürdürmektedir. C. de aynı şekilde babasının mirasıyla geçimini sağlamaktadır. Ancak her iki roman kişisi arasında temelli bir ayrımın bulunduğu vurgulanmalıdır. Söz konusu ayrım ise C.'nin çalışma hayatına karşı var oluşsal bir duruş geliştirmesidir. Söz konusu durum romanda şöyle somutlanır:

İş avutur derdi babası. O böyle avuntu istemiyordu. Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını ötekilerden farklı öttüren bir şoför, çekicisini başka ahenkle sallayan bir demirci bile iki gün sonra kendini tekrar ediyordu. Yaşamın amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Çoğunluk çabadan yenilikten korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak. (Atılğan, 2001, s. 8).

Görüldüğü gibi C.'nin çalışmama amacı, herkese benzememe arzusudur. Çalışmama arzusunun kaynağını ise C.'nin babası ile ilgili duygularında aramak gerekir. Bu bağlamda Aylak Adam'da C.'nin çocukluğuna yapılan özel vurgu dikkati çeker. C.'nin çocukluğundan itibaren babasına karşı hissettiği düşmanlık, onun hayatında belirleyici bir etkiye sahiptir. Öyle ki babasının o çocukken kulağını çizmesi onda tike neden olur ve kulağına her dokunuşunda babasını hatırlar. Bu şekilde babasıyla çocukluğunda yaşadığı deneyimlerin onda kalıcı etkiler bıraktığı görülür. Çocukken, C. eğer babası adamsa, kendisinin adam olmayı reddedeceğinden bahseder. Lacan'ın belirlediği şekilde, simgesel otoritenin temsilcisi olan babaya karşı oluş (Tura, 1996, s. 50), C.'nin, aynı zamanda simgesel düzenle belirlenmiş kodlara karşı olmasına da yol açar. Böylelikle babanın reddi, dolaylı olarak sembolik düzenin reddine dönüşür. C.'nin, babam adamsa ben adam olmayacağım şeklinde düşünmesi, tam da Lacan'ın babanın reddinin toplumsal kodların reddi anlamına geldiğine yönelik düşüncesini akla getirir. C., sosyo-kültürel Yasa'nın her türlü koduna, bağlanımlarına karşıdır. Söz konusu karşı oluşun içinde herhangi bir işte çalışma da bulunmaktadır.

Öte yandan alafranga züppenin belirleyici öğelerinden biri olan gösteriş merakı C.'de hiçbir şekilde görülmez. Bihruz'un sıradan halkla olan uyumsuzluğu gösteriş merakından ve elitist bakışından kaynaklanırken, C. için diğer insanlara benzememek kendini gerçekleştirmenin bir yoludur. C., her türlü toplumsal koda karşı oluşla varlığını anlamlı hâle getirir. C. romanda ku-ya-ra" ve "a-da-ko" olarak adlandırdığı kavramlarla söz konusu durumu somutlar:

Bütün çağların trajedisi bu, Ku-ya-ra; 'Kumda yatma rahatlığı'. A-da-ko: 'Ağaç dalı kompleksi.' Şimdi kumda yattığım için kuyara diyorum. Daha da genişletilebilir. Kuyara, alışılmış tatların sürüp gitmesindeki rahatlıktır. Düşünmeden uyuyuvermek. Biteviye geçen günlerin kolaylığı. Ya adako? Ağaç dalındaki, gövdeden ayrılma eğilimini fark ettin mi bilmem? Hep öteye öteye uzar. Gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçıştır bu. Özgürlüğe susamışlıktır. Buna ben 'ağaç dalı kompleksi' diyorum. Genç hastalığıdır. Çoğunlukla kuyara dişidir. Adako erkek. Pek seyrek cins değiştirdikleri de olur. Ağaç dalı kompleksine tutulmuş kişi tedirgindir. İnsanların ağaç dallarını budayıp gövdeye yaklaştırdıkları gibi, yakınları onun içindeki bu Adako'yu budarlar. Onu gövdeden ayırmamak için ellerinden geleni yaparlar. Kimi insana ne yapılırsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez ona. (Atılğan, 2001, s. 132)

Ayrıca C. alafrağa züppeliğın temsilcisi mahiyetinde olan Bihruz gibi ne eksik bir eğitime sahiptir ne de gösteriş meraklısıdır. Hatta C. gösteriş meraklısı Bihruz'un aksine göz önünde olmayı sevmemektedir. Aynı şekilde miras yedi olan Bihruz'un marka giyme takıntısı, mesire yerlerinde pahalı arabalarla dolaşma isteğine karşılık C.'de söz konusu arzuların var olmadığını söylemek mümkündür. Öte yandan hem Bihruz'da hem de C.'de aşk unsurunun sorunlu bir nitelikte olduğu gözlemlenmektedir. Bihruz, gösteriş merakıyla koşut olarak peri gibi olduğunu düşündüğü, ki onun düşüncelerinin tam tersi özelliklerdedir, Periveş adlı bir kıza âşiktir ya da âşık olmak istemektedir. Bihruz, âşık olacak bir kız bulmuş veya bulduğunu sanmıştır. Hâlbuki C., metropol bir şehirde, kendisine hiç benzemeyen insanların içinde, kendisine benzeyen kıızı aramaktadır. Bu kişiyi bulmak, hiçbir değere inanmayan C. için hayatı anlamlı kılacak tek ögedir.

Gösterilmeye çalışıldığı gibi C.'yi, hayatta gösterişi her şeyden ön plana alan yüzeysel "alafrağa züppe" ile ilişkilendirmek pek mümkün değildir. Bu noktada herkese ve her yere (oidipus kompleksi içinde olduğu teyzesi ve B. hariç) yabancı olan C.'yi nasıl anlamlandırmak gerektiği sorusu sorulabilir.

5. İKİ YABANCI: AYLAK ADAM'IN C.'Sİ VE YABANCI'NIN MEURSAULT'SU

Bu yazıda ileri sürülecek düşünce, var oluş felsefesinin önde gelen isimlerinden Albert Camus'nün Yabancı (L'Étranger-1942) romanın merkezî kişisi Meursault'yla C.'nin birlikte değerlendirilebileceğidir. Bu bağlamda C.'nin var oluşçu felsefe ile birçok özelliğinin ortak olduğu söylenebilir.

Daha önce alıntılanan, C.'nin kornasını ötekilerden farklı öttüren şoförün, çekicini ahenkle sallayan bir demircinin bile iki gün sonra kendini tekrar ettiğine dair düşünceleri (Atılğan, 2001, s. 8) absürd kavramını doğrudan düşündürür:

Avuntu, alışkanlık ve özellikle tekrar sözcükleri, Camus'nün felsefik düşüncelerini hatırlatır. Bilhassa "alışkanlık" ve "tekrar" sözcükleri, Camus'nün felsefi düşüncelerini temellendirdiği Sisifos söyleni ile ilgilidir. Hatırlanacağı gibi Sisifos söyleninde Sisifos tanrılar tarafından taşı dağa çıkarmakla cezalandırılmıştır. Ancak Sisifos'un taşı her yukarı çıkarışında taş "tekrar" aşağı düşmektedir. Söz konusu durum Camus'nün insanın sürekli tekrar eden alışkanlığa dayalı sıkıcı yaşamının metaforu olarak kullanılmıştır. Sisifos söyleninden hareketle saçma kavramını üreten Camus, saçmanın ortaya çıkışını, birçok insanın içinde bulunduğu yaşamın mekanikliğinin ve monotonluğunun insanlara varlıklarının değerini sordurması ile ya da öteki insanlardan temel ayrılığın hissedildiği zaman olarak belirler.

C., hayatın mekanikliğini duyar, ancak onun saçmayı duyumsaması, öteki insan varlıklarından temel ayrılığını keskin bir şekilde hissetmesiyle oluşur. Bu noktada C., kendine benzer bir kıza âşık olarak söz konusu saçma duygusunu aşmaya çalışır. Bir başka ifadeyle C., saçma dünyada ancak aşkla varlığını anlamlı hâle getirebilecektir. Aşkın C. için işlevi, onun Meursault'dan ayrıldığı noktadır. Meursault, yalnız olduğunu bilir, ama yaşamını anlamlandırmaya çalışmaz. Geçmişte ya da gelecekte yaşamaz, yaşamının amacı ya da anlamı yoktur. Bu nedenle şimdi ebedî bir boşluktan ibarettir. Meursault, birlikte olduğu kadın olan Marie için şunları düşünür: "Şimdi artık ayrı kalmış bedenlerimiz dışında hiçbir şey bizi birbirimize bağlamıyor, anımsatmıyordu" (Camus, 1999, s. 110). Meursault'ya

atfedilen “anti-kahramanlık” özelliğinin C. için de söz konusu edilebileceği söylenebilir. Pasif bir nitelik, herhangi bir mesleği olmamak, bütün toplumsal kuralları ve uzlaşmaları göz ardı etmek konusunda Meursault'yla C. benzer özelliklere sahiptir. Gerek Meursault'nun gerekse C.'nin sıradan eylemleri romanlarda ayrıntılı bir şekilde ele alınır. Meursault, geleneksel kahramanlardan çok farklı olarak, en basit gündelik gerçekliğin içinde okura gözüktür. Örneğin, Meursault yaptıklarını şöyle özetler okura: “Kurschen tuzlarıyla ilgili bir ilanı kestim, gazetelerden hoşuma giden şeyleri kesip koyduğum eski defterlere yapıştırdım. Ellerimi yıkadım, sonra balkona çıktım” (Camus, 1999, s. 28). Benzer ifadeler beş sayfa sonra tekrarlanır: “Öğle yemeğine gitmek için bürodan çıkmadan önce ellerimi yıkadım. Öğle vakitleri bu an çok hoşuma gider. Akşamsa çok hoşlanmam” (Camus, 1999, s. 32). Romanda benzer şekilde, Meursault'nun ellerini yıkama sahnesi sık sık tekrar edilir, ne yemek yaptığı [“Kendime patates haşlamak niyetindeydim” (Camus, 1999, s. 33)], onu nasıl kaldırdığından söz edilir. Bu şekilde, hayatın sıkıcılığı da cisimleşmiş olur. C.'nin aynı şekilde elini yıkaması, “çişini yapması”, “saçını kestirmesi”, “tırnağını kesmesi” romanda dile geirilir. Romanda C.'nin tırnağını kesme sahnesinden şöyle bahsedilir: “Sedirten inerken ayak tırnaklarını gördü: Büyümüştü. Işığı yakıp küçük bir makasla tırnaklarını kesti.” (Atılğan, 2001, s. 30). Yine Aylak Adam'da kötü bir romancıdan ve onun kahramanının hiç işemediğinden bahsedilir (Atılğan, 2001, s. 13). Her iki roman kişisi de absürd dünyada yapılacak çok önemli olaylar olmadığı için en sıradan hâllerleriyle okura sunulurlar. Öte yandan her iki roman kişisi arasında görülen bir diğer dikkat çekici benzerlik, her ikisi için de bütün eylemlerin eşdeğer konumda olmasıdır. Meursault için bütün eylemler eşittir: Sigara içmekle adam öldürmek [“O anda içimden, insan ateş eder de edemez de, bence ikisi de bir diye geçirdim” (Camus, 1999, s. 60)], yüzmekle evlenmek arasında bir önem farkı yoktur. Bu bağlamda, annesinin ölümü de onu ağlatmaz. C.'nin de benzer özelliklere sahip olduğu düşünülebilir. Örneğin, C. sosyo-kültürel Yasa'nın kodlarından biri olan aile kurumunu eleştirir. Üç oda, bir mutfak sahibi olmayı, eli paketli olmayı simgesel düzenin bir parçası olduğu için reddeder. Gündelik hayatın gereklerini yerine getiren erkekleri “omuzu düşük adamlar”, bayanları ise, “uzun tırnaklı kızlar” (Atılğan, 2001, s. 14) olarak adlandırır. C.'nin aradığı kişiyi bulduğuna dair kanıtının, onun toplumca belirlenmiş verili kodların dışında hareket etmesinin oluşu bu bağlamda önem kazanır. C.'nin ve onun aradığı kişi olan B.'nin toplumsal ve kültürel sistemin bir ifadesi olan simgesel düzenin dışında oluşu, bir adlarının olmayışlarıyla da somutlanır. Çünkü C., adlar konusunda şunları söyler: “Bence insanın adı onunla en az ilgili olan yanıdır. Doğar doğmaz, o bilmeden başkaları veriyor” (Atılğan, 2001, s. 63). C., her türlü alışkanlıklara, bağlanımlara karşıdır. Bir yerin müşterisi olmayı bile istememesi, söz konusu düşünce ile ilişkilidir. Bütün toplumsal değerleri reddeden C. için aşkı aramak dışında bütün eylemler eşdeğerdedir. Sokaklarda dolaşmanın, tablo almanın, insanların arasına katılmanın hiçbir değeri yoktur. Bu yüzden C.'yi metropolde dolaşmaktan zevk alan bir flaneur olarak değil, hayatın sıkıcılığından bunalan ve aşkla var oluşana anlam kazandırmaya çalışan absürd bir tip olarak vasıflandırmak daha doğru olacaktır.

6. SONUÇ

Bu makalede, Aylak Adam'da konuların geçtiği mekân olan İstanbul'un, kendisinden önceki romanlardan farklı olarak, metropol niteliğine büründüğü gösterilmeye çalışılmıştır. İstanbul bu romanda geçmiş kültürle ilişkisinden sıyrılmış; beton evler, kalabalık caddeler ve otomobil sürüsünden ibaret hâle gelmiştir. Bunun yanı sıra makalede, söz konusu metropolde yaşayan romanın merkezî kişisi C.'ye atfedilen flaneur nitelendirmesinin ise yanlış olduğu gösterilmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde C.'nin alafranga züppenin dönüşmüş hâli olduğu düşüncesinin doğru olmadığı kanıtlanmaya çalışılmıştır. Bu kavramlara karşılık, C.'nin Albert Camus'nün Yabancı adlı romanının merkezî kişisi olan Meursault'yla "anti-kahraman" olmaları, gündelik eylemleri ile romanlarda görülmeleri, toplumsal kurumları ve değerleri reddetmeleri, bütün eylemleri eşdeğerde görmeleri gibi benzer özelliklerinin olduğunun kanıtlanması için uğraş verilmiştir. Ancakiki roman kişisi arasında şöyle bir temel ayrım vardır: Her ne kadar her iki roman kişisi için de hayat absürd bir özelliğe sahip olsa da, Meursault bu durumu aşmaya çalışmaz, fakat C. aradığı kızı ve aşkı bularak hayatı anlamlandırmaya ve var oluşunu gerçekleştirilmeye çalışır. Diğer taraftan yazının başında değinilen, romanda "garip efsane" anlatıldığına yönelik ifadenin C. ile ilişkilendirilebileceği ileri sürülebilir. C., bütün toplumsal kuralları ve değerleri yok saydığı ölçüde topluma yabancı kalmaktadır. İfade edilen durum onun garip olarak nitelendirilmesi sonucunu doğurur.

KAYNAKÇA

- Arslan, N. (2011). Osmanlı ve Rus Toplumlarında Medeniyet Değişmesi: Bihruz'lar ve Oblomov'lar. *Türkoloji*, 18, 47-83.
- Atılğan, Y. (2001). *Aylak Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Benjamin, W. (1995). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Camus, A. (1999). *Yabancı*. Vedat Günyol (Çev.) İstanbul: Can Yayınları.
- Gürbilek, N. (2007). *Kör Ayna, Kayıp Şark*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. H. (1995). *Son Bakışta Aşk: Walter Benjamin'den Seçme Yazılar*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Gürbilek, N. (1995). *Taşra Sıkıntısı*. Yer Değiştiren Gölge içinde (42-67). İstanbul: Metis Yayınları.
- Oktay, A. (2002). *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Koçak, O. (1991). Aynadaki Kitap/Kitaptaki Ayna. *Defter*, 17.
- Tanpınar, A. H. (2005). *Huzur*. İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tura, S. M. (1996). *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.