

"Lüzumsuz Adam"da Yalnızlığın Toplumsal Dolayımı - Fatih Altuğ

"LÜZUMSUZ ADAM"DA YALNIZLIĞIN TOPLUMSAL DOLAYIMI

"LÜZUMSUZ ADAM"DA YALNIZLIĞIN TOPLUMSAL DOLAYIMI

Fatih Altuğ

İster var olmanın açılımı, yaratıcılık olanağı, kısıtlayıcı bağlardan uzaklaşma olarak, ister var olmanın dayanılmaz kapanımı, özyıkımın hazırlayıcısı, ayakların basacağı zemin eksikliği olarak niteleyelim, yalnızlık, kendiliğinden, ansızın tecelli eden bir var oluş hali değildir; değişik tarihsel koşullardan, farklı toplumsal bağlamlardan dolayımınarak "kuvveden fiile" geçer.

Bu yazıda, Sait Faik Abasıyanık'ın dördüncü öykü kitabı olan "*Lüzumsuz Adam*" la (1948) aynı adı taşıyan ilk öyküsünde ortaya konan yalnızlık hâlini, İkinci Dünya Savaşı sonrası İstanbul'unun tarihsel ve toplumsal bağlamı içinde konumlandırmak amaçlanmaktadır. Georg Simmel'in metropolün öznelerin zihinsel yaşamlarına etkisi üzerine geliştirdiği kuram ve Walter Benjamin'in aylaklığı kavrayışı, *Lüzumsuz Adam* öyküsünün bağlamsallaştırılmasında nirengi noktaları olacaktır.

Sait Faik'in ilk üç öykü kitabı olan *Semaver* (1936), *Sarnıç* (1939) ve *Şahmerdan*'ın (1940) oluşturduğu birinci döneminden sekiz yıl sonra yayımlanan *Lüzumsuz Adam*, Sait Faik öykücülüğünde bir dönüm noktası olarak görülmektedir. İlk olarak Mayıs 1947'de *Varlık* dergisinde yayımlanan ve kitaba adını veren öykü de yazarın ikinci dönem öykücülüğünün temel niteliklerini göstermesi bakımından temsil edicidir.

Fethi Naci, *Sait Faik'in Hikâyeciliği* adlı kitabında Sait Faik öykücülüğünün birinci döneminin özelliklerini şöyle saptıyor: "emeğe, emekçiye duyulan sevgi, saygı; insan sevgisi, insana güven; daha iyi bir dünya inancı" (31). Fethi Naci'nin saptamalarına göre, bu dönemde olaylar köyde, kasabada, adada, yabancı ülkelerde, vapurda, trende ve okulda geçer. Şehirde geçen öykülerin sayısı epey azdır. Öykülerin 26'sı geçmiş zamanda, 28'i şimdiki zamanda geçer. 17 öyküde yazar kendini anlatırken, 37 öyküde köylüleri, işçileri, çocukları, lümpenleri, varlıklı kişileri anlatır (21). Olaylar, kitabı bir şekilde anlatılır. Konuşma dilinin anlatım olanaklarından yararlanılmaz (23).

İkinci dönemle birlikte şehir, Sait Faik öykücülüğünde birinci dönemde olmadığı kadar ağırlık kazanır. "Lüzumsuz Adam" öyküsünde şehir, anlatıcının maruz kaldığı, kaçındığı, arzuladığı

mekândır. "Lüzumsuz Adam", insanlarla iletişime girmek istemeyen, şehir insanından sakınan, hayatını üç dört sokaktan ibaret bir mahallede sürdüren, bu mahallenin insanını seven fakat yalnızca gözlemlemeyi tercih eden bir adamın öyküsüdür.

Mahalle ile şehre yüklediği anlamlar arasındaki karşıtlık, anlatıcının özneliliğinin oluşumunda toplumsal mekânın kurucu bir öneme sahip olduğunu gösterir. Daha öykünün ilk paragrafında bu karşıtlık sezdirilir. Anlatıcı, mahallesinden pek memnundur ve yedi senedir—dükkan kirasını almak için Karaköy'e gitmek dışında— bu mahalleden dışarı çıkmamıştır. Yabancı olandan kaçmakta, kimse ile görüşmek istememektedir. Hatta insanların yazılı bir şekilde kendisine ulaşmasını bile istememekte, posta müvezzilerinden bile kaçmaktadır (9). Öykünün ilk cümlesi olan "Ben bir acayip oldum" (9), anlatıcının her zaman böyle olmadığını ve bu durumun ona da garip geldiğinin işaretidir. Geçmişte kalmış aslî bir hâl vardır; şimdiki hâl ise geçmişe göre bir sapma içermektedir.

Anlatıcı, şehirden kaçışını, korkusunu değişik vesilelerle tekrar tekrar dile getirir. Fransızca bir dergi almak için çıktığı tramvay yolundan, yani İstiklâl Caddesi'nden hemen uzaklaşmak, mahallesinin sokaklarına geri dönmek ister. Tramvay yolu insanlarından korkmaktadır (10). Bu korkunun nedenini hemen vermez, ama bu insanların kendi sokağının insanlarına benzemediğini belirterek kendi sokağındaki insanları sevdiğini, en azından onlardan korkmadığını ima eder. Başka bir yerde de İstanbul'a darıldığını söyleyerek (12) darıldığının yalnızca insanlar değil, şehrin kendisi de olduğunu belirtir. Bu durum, şehirden kaçışın yalnızca anlatıcının kişisel ilişkilerinin bozulmasından kaynaklanmadığını, şehirde yaşamının getirdiği sorunların da bu kaçışta önemli olduğunu gösterir.

Şehrin başlı başına bir korku nesnesi olarak ortaya çıkışını anlamlandırmak için öncelikle öykünün geçtiği tarihsel bağlamı saptamak gerekiyor. Öykünün sonunda anlatıcının, şehirde dolaşmaya karar verdiğinde gittiği ve "temiz, asfalt, kocaman yollar" (15) diye betimlediği yer, Şehzadebaşı ile Şişhane arasında uzanan Atatürk Bulvarı'dır. Bu bulvar, Henri Prost'un 1937 yılında hazırladığı nâzım plân çerçevesinde yapılmış, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra tamamlanmıştır (Tapan 79). O hâlde Mayıs 1947'de *Varlık*'ta yayımlanan öykü, 1945 ile 1947 tarihleri arasında bir dönemde geçmektedir.

İkinci Dünya Savaşı sonrası dönem, hem İstanbul, hem de tüm dünya için şehirlileşme açısından önemli bir dönemdir. Dünyadaki metropollerin sayısı artmakta, üçüncü dünya ülkelerinde de yeni yeni metropoller oluşmakta ve İstanbul gerçek bir metropol hâline gelmektedir. Şehirleşmenin gelişimi ile şehirlerdeki nüfusun artışı da paralel gitmektedir. Savaş sonrasında, Türkiye'nin tüm şehirlerinin nüfus artış hızı yüzde 6 olmuştur (Tekeli 12). Bunun sonucunda büyük şehirlerde özellikle İstanbul'da köklü değişimler ve sarsıntılar yaşanmıştır. İstanbul'da yapılan üretimin miktarı artınca, yapılan karayolları ile bu üretimin diğer yerlere dağıtımı kolaylaşmış, bankacılık yurdun her tarafına yayılmış, Türkiye'nin kapitalistleşmesi sürecinde önemli yol alınmıştır. Toplumsal hayatta görülen hızlanma ve hareketlilik insan ilişkilerini de etkilemiştir. Köylülükten ve geleneksel yaşam biçimlerinden kopuş, toplumsal bir türdeşleşmeyi sağlamıştır. Şehir deneyimi, bir yandan bireylerin eski yaşam biçimlerinden travmatik olarak kopmasına neden olarak aynılaştırıcı bir ortak deneyim alanı oluşturmakta, ancak diğer yandan da zaten sarsıcı olan bu ortaklığın kendi çelişkilerini ve çatışmalarını üretmesine neden olmaktadır. İhsan Bilgin'in belirttiği gibi, "Toplumsal çeşitli

katmanları, tarihin, kökenin, kültürün yüklerini, bariyerlerini görmezlikten gelerek, piyasa ortamının canlılığı ve aynılaştırıcılığı içinde birbiriyle karşılaşılabilmekte, kaynaşabilmekte ve de çatışabilmektedir" (263).

"Lüzumsuz Adam" öyküsü de yukarıda anlattığımız sürecin başlarında geçmektedir. Anlatıcı, daha önce kendisine ait hissettiği şehri artık kaybetmiştir. Bir cemaat gibi yaşadıkları, herkesin birbirini tanıdığı ve birbirinden korkmadığı günler geride kalmıştır. Öyküde anlatıcı şöyle der: "Sanki döveceklermiş, linç edeceklermiş, paramı çalacaklarmış -ne bileyim bir şeyler işte— gibime geliyor da şaşıyorum" (15). Anlatıcı, bu insan kalabalığında artık kendini garip hissetmektedir. Bunca yıldır yaşadığı yerin yabancı olmuştur. Şehrin yeni oluşan mantığını anlayamamaktadır. "Sevişemeyecek olduktan sonra neden insanlar böyle birbiri içine giren şehirler yapmışlar?" (15) diye merak etmektedir. Kendisine aşına gelmeyen ve her biri birbirinden tamamen farklı olan bunca yabancı yüz kimlere aittir, akli almamaktadır. Bu tür bir toplumsal mekân, sevişmenin değil, birbirini küçük görmenin, boğazlamanın, kandırmanın mekânı olabilir ancak. Yalnızca insan ilişkileri değil, binalar da değişmektedir. Eskinin kültürel mekânları birer birer gözden kaybolmaktadır.

Anlatıcı, fiziksel olarak yer değiştirmeden yaşanan bir göç deneyimine maruz kalmıştır. Öznelliğin kendini konumlandığı ya da içinde bulduğu anlamlarla kodlanmış fiziksel mekânda, bir kod bozumu gerçekleşmiş ve aynı mekân, yepyeni kültürel kodlarla yüklenip tekinsizleşmiştir. Yeni mekâna nüfuz edemeyen ya da onun içinde eriyip akmayan öznellik, mekânın tamamen dışına da çıkamaz. Anlatıcının gövdesi, bu kimlik-mekân örtüşmezliği içinde eski mekân ile yeni mekân arasında bir eşiğe dönüşür.

Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Yaşam" başlıklı makalesinde şehir deneyimine maruz kalan kişinin, bu deneyime karşı ne türden duygusal ve zihinsel tepkiler geliştirdiğini, kendini nasıl uyarla(yama)dığını göstermeye çalışır: "Modern yaşamın en derin sorunları, toplumun egemen güçlerine karşı, tarihsel mirasın, dış kültürün ve yaşam tekniğinin ağırlığına karşı, bireyin kendi var oluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar" (83).

Öyküde doğrudan anlatılmayan, ancak sezdirilen bir gerçek vardır: Anlatıcı, yedi yıllık mahalleye kapanma deneyiminden önce şehrin yeni hâline kapılmıştır. Şehir bir süre, arzulanan, içinde erimek istenen bir mekân olarak görülmüştür. Şehrin yeni değerleriyle özdeşleşilmiştir. Ancak travmatik bir deneyim, şehrin arzulanan yanından çok Simmel'in sözünü ettiği baskılayıcı yanının ağırlık kazanmasına neden olmuştur.

Vaktiyle yaşanmış olan şehir deneyiminin anlatıcının öznelliğindeki etkilerini daha iyi gösterebilmek için Simmel'in makalesine biraz daha ayrıntılı bakmak gerekiyor. Simmel yeni şehir öznelliğinin oluşumunu şöyle ifade ediyor: Şehirdeki yaşamın hızı ve hareketliliği, insanın duygusal yaşamının yoğunlaşmasına neden olur. Uyarıların artması karşısında duygular artık yeterli olamaz. Kentli insan, dalgalanma ve süreksizliklere karşı kendisini korumak için duyarlılığını en aza indirip zihinselliğini ortaya koyar. Duygusal tepkilerden arınıp akılcı tepkiler vermeye başlar. Bu durumda insanlar için ayırt edici özellikler, niceliğe indirgenmiş olur. Kent yaşamının doğurduğu insan için artık iyi, kötü, samimi, geçimsiz gibi özellikler taşıyan insanlar yoktur; onların yerini biçimsel benzerliklerinin dışında hiçbir ortak özelliği

kalmamış, sayılara indirgenmiş insanlar alır. Dünyayı algılayış tarzının salt zihinselleşmesi, kişiler ve eşyaların kendi aralarındaki ayrımların yok olmasına neden olur. Bu durum da insanlarda kayıtsızlık ve kanıksamışlık duygusunu tetikler. Bu insanda, artık niteliğe ilişkin soruların yerini "kaç para?" sorusu almıştır. İnsanların sayısının artması, ister istemez ilişkileri sevgi ilişkisinden sakınma ilişkisine dönüştürür. Bir kasabada, karşılaşılan her insana gösterilen içsel tepkinin şehirde gösterilmesi olanaksızdır. Bu kadar çok kişiye gösterilecek yakınlık, bireyin bütünüyle atomize olmasına ve düşünemez hâle gelmesine neden olacaktır (86-89).

Lüzumsuz Adam'ın sığındığı mahalle, bir yanıyla Simmel'in kasabası gibidir. Bu bakımdan anlatıcının öyküde şehrin karşıtı olarak konumlandırılan mahalle ile ilişkisine baktığımızda özneliliğinin görünümünü saptayabiliriz. Mahalledeki yerler ile şehri temsil eden yerlerin adlandırılması, bu iki yer arasındaki karşıtlığı gösterir. Anlatıcı, oturduğu sokaktaki insanlardan söz ettiğinde "bizim sokağın [insanları]" (10) derken istiklâl Caddesindeki insanlardan söz ederken "tramvay yolu insanı" (10) demektedir. Sokakla kurulan ilişki nitelikseldir; insanlarla sokak arasında aitlik bağıntısı vardır; hâlbuki caddenin aslî unsuru bir nesnedir: tramvay, insanlar sokağa, sokak da bize aitken, şehirde insan, tramvay yoluna aittir.

Anlatıcı, mahallenin insanlarından söz ettiğinde "sevimli", "sessiz", "iyi" gibi niteleme sıfatları kullanırken şehirdeki insanları bir sıfat tamlamasının ögesi olarak değil de bir isim tamlamasının ögesi olarak kullanmaktadır: "Tramvay yolu insanı". Bu kullanımlar, şehir insanının nitelikten arındırılmış ve şehir tarafından belirlenmiş nicel yaşamlarına uygundur.

Anlatıcının alımladığı şekliyle mahallede, ticarî hayattaki İnsanî ilişkiler zihinselleşmemiştir; yani bir hizmet sunan kişi, müşterilerini birbirinden farkları olmayan ve yalnızca para sahibi oldukları için değer kazanan insanlar olarak görmez. Bu kişi için her müşteri, farklı bir özelliği olan insandır; henüz nesneleşmemiştir. Örneğin işkembeci, anlatıcının önüne herkesin önüne koyduğu bir örnek işkembe çorbasından koymaz, onun limonlu içtiğini bilir ve o gelecek diye daha önce kullandığı limonu saklar (10). Bu tür insanîliğini kaybetmemiş ticarî ilişkilere bir başka örnek de portakalcı Salomon ile olan ilişkisidir. Anlatıcı, portakalları pahalı bulup almadığında portakala—şehirdeki portakalcılardan farklı olarak—arkasından fena fena bakmaz. Aksine ona hak verir (12). Anlatıcı, mahallesindeki İnsanî ilişkilerden o kadar memnundur ki bir gün beş parasız da kalsa işkembecinin, portakalcının, gittiği kahvenin sahibi madamın onu aç bırakmayacağından emindir (15). Ancak bu ifadenin hemen ardından bir itiraf gelir: "Bunlar hayal ama mahallemi ben böyle seviyorum işte!" (15). Bu itiraf, övgüyle dile getirilen niteliklerin gerçekten var olup olmaması meselesinden çok anlatıcının böyle tahayyül edilen bir mahalle imgesine ihtiyacı olduğunu gösterir.

Bu bakımdan, anlatıcı-mahalle ilişkisi özne-nesne birliği üzerine kurulu değildir; özne ile bize aktardığı mahalle arasında kapatılamaz bir yarıklık vardır. Mahalle ile ilişkisi iyi olmasına iyidir fakat yine de mahalleden biri gibi değildir. Kendi isteklerini söylemek ya da evet / hayır demenin dışında anlatıcının mahalleli ile konuştuğu görülmez. Mahalleli ile de yakın ilişki kurmaktan kaçınmaktadır. Mahalle ile şehir arasındaki eşikte ikircimli bir konumda asılı kalan anlatıcı, her ne kadar şehirdeki eski hayatından kaçmışsa da bu hayatın getirdiği alışkanlıklar onu bırakmamaktadır.

Örneğin şehir hayatının getirdiği sorunların en önemlilerinden biri olan, nesnelerin ve insanların tüm niteliklerinden arındırılıp niceliğe indirgenmesi olgusuna anlatıcıda da rastlarız. Kendi sokağını numaralamaya eli varmayan anlatıcı, mahallesinin diğer sokaklarını 1, 2, 3, 4 diye kolayca numaralayabilmiştir. Bu sokakları falancanın oturduğu sokak ya da filan dükkânın bulunduğu sokak diyerek adlandırmak yerine, onları hiçbir özneliliği olmayan numaralarla adlandırmayı seçmiştir.

Önceki günkü limonunu saklayan, müşteri ile ilişkileri henüz zihinselleşmemiş işkembecinin ismine verdiği önem de aynı olgunun bir başka göstergesidir: "İsmi ister Bayram, ister Muharrem olsun, her işkembeci benim için Bayram'dır" (10). Mahalledeki hareketleri, gezintileri hep hesaplanmıştır: "On bire doğru küçük yokuşu çıkar, tramvay yoluna varır, sola döner, on beş adım atar, bir kütüphanenin önüne düşerim" (10) ya da "Elifi elifine dört buçukta uyanırım. Dört buçuk gezinti saatimdir" (11).

Her ne kadar kendi eylemlerine dair zaman anlayışı nicel olsa da mahallenin içsel zamanı, günün geçişi nitel terimlerle anlatılır: "Akşam olur. Akşamın olduğunu bizim madamın pastanesinin camlarına dallı bir perde çekilince anlarım" (12). Nabzının düzeni bile şaşmaz burada. Mahalle nitel olanın, düzenin, şaşmazlığın, tekrarın mekânıdır. Öyküdeki zaman kullanımı da bu nitelikte uyumludur. Anlatıcı, kendini ve mahalleyi anlatırken çoğunlukla geniş zamanı kullanır. Şehrin her an sürprizlere açık yaşamına karşılık mahallenin değişikliğin az olduğu, her gün benzer olayların meydana geldiği döngüsel yaşamı ancak geniş zamanla anlatılabilir.

Mahallenin alımlanışı konusunda buraya kadar ifade edilenler, modern hayatın getirdiği kamusal alanın sınırlarının bir nebze daraltılarak mahallenin de özel alanın sınırları içine çekildiğini gösterir. Ancak bu mekân, yine de eve dönüşmez. Mahalle, ev ile kamusal alan arasında bir eşiktir. Bir yanıla evin uzantısı gibidir-, anlatıcıyı şehre oranla güvende hissettirir; ancak diğer yanıla da tekinsizdir: Sokaklardan birindeki lokanta, anlatıcıya "öyle gelir ki, bu lokantada memnu meyvalarla yemekler satılır. Her akşam aynı melankolik, garip adamlarla kadınlar geliyor. Belki de kurbağa, fare, karga, kedi, köpek, insan eti yiyorlar" (11). Aynı kızıdan hoşlandıkları marangozun sokağından geçerken de senelerden beri hissetmediği, şehre özgü olduğunu sandığı çarpıntıyı hisseder: "Senelerden beri bu tip çarpıntılara yüreğimi kapamıştım" (12). Şehrin en işlek caddesi ile şehrin çevresinin eşliğindeki ara mekânda bulunan mahalle, bu anlamda anlatıcının arada kalmışlığını tekrar eder. Aynı anda düzenin, tekinsizliğin, şaşmazlığın, şaşkınlığın, sıkıntının ve arzusun mekânı olur.

Mahalleli ve şehirli özneliliği arasında kalakalmış anlatıcının mahalledeki ve şehirdeki birçok kişiden farklı olmasını sağlayan bir başka özelliği bu noktada devreye girer: aylaklık. Anlatıcı, geçimini Karaköy'deki dükkânın kirası ile sağlamakta, başka bir iş yapmamaktadır. Walter Benjamin, *Pasajlar* adlı yapıtında aylaklığın (flânörlüğün) toplumsal işlevini ortaya koymuştu. Görüşlerini, 19. yüzyılda Paris'in durumunu ve Baudelaire'in bu durum karşısındaki konumunu ortaya koyarak örneklendirir. Aylak adam, şehrin sokaklarında dolaşan, çevreyi gözlemleyen kişidir. Bir yandan sokaktaki kalabalığın parçasıyken diğer yandan tek başınadır. Özgürlüğü kısıtlanmış kalabalık arasındaki özgür biridir. Çünkü işi yoktur; kapitalist ilişkilerin getirdiği uzmanlaşma, işbölümü gibi süreçlerin dışına çıkabilmektedir. Böylece çalışmanın getirdiği, kendi ürününe ve doğaya yabancılaşma gibi olumsuzluklardan da

kurtulabilmektedir. Bu, şehre gündelik ilişkilerin dışından bakabilmeyi de sağlar. Böylece şehir ile arasındaki ilişkilerde özne konumuna geçebilmektedir. Benjamin, aylak adamın bu konumu kazanmasında pasajların önemli bir etkisi olduğunu iddia eder. Pasajlar, 19. yüzyılda Paris'te otomobillerin çoğalması nedeniyle bulvarlarda insanlara yer kalmaması sonucunda ortaya çıkan toplumsal mekânlar olmuşlardır. Bu mekânlar, aylak adamlar için gözlemlene olanağı sağlamışlardır. Benjamin'e göre, vitrinleri ve insanları gözlemleyen aylak adamlar, o dönem toplumunun kapitalizme karşı son direnişidir (113-21).

Acaba "Lüzumsuz Adam'daki anlatıcı, Benjamin'in tanımladığı anlamda bir aylak adam mıdır? 1850'lerin Paris'i ile İkinci Dünya Savaşı sonrasında İstanbul'u arasında büyük benzerlikler vardır. Benjamin dönemin Paris'ini ayrıntılarıyla anlatır. Şehirde büyük nüfus hareketleri vardır. Çeşitli toplumsal gruplar arasında birliktelikler ya da çatışmalar görülmektedir. Şehirde büyük imar hareketleri yaşanmaktadır. Toplumsal hareketlilik o kadar artmıştır ki şehrin yüzyıl önceki şehirle ilgisi kalmamıştır. Bu durum, İstanbul'un savaş sonrası konumuna benzemektedir. Dolayısıyla o dönemde Paris'te ortaya çıkan aylak adam tipinin İstanbul'da çıkmaması için bir neden yoktur. Anlatıcı, çalışmaması ve sokaklarda yürümeyi saati saatine programlanmış bir eylem olarak tasarlaması bakımından da bir aylak adamdır: "İnsan gezinirken etrafına bakacak, yolda durup vitrin seyredecek, birinin yüzüne bakacak, ağır ağır yürüyecektir elbette" (11). Baudelaire'de pasajların gördüğü işlevi, "Lüzumsuz Adam'da anlatıcının yaşadığı mahalle görmektedir. Bu mahalle, caddelerin, bulvarların getirdiği yabancılaşmadan kurtulmanın bir yoludur. Nabzının düzeni bozulup çarpıntıya dönüştüğünde bir doktor arkadaşının dediği gibi, nabız "[y]ürürken normalini bulur" (12). Şehrin tekinsizliğinin oluşturduğu çarpıntının üstesinden mahallede yürümekle gelir.

Diğer yandan, anlatıcı ile aylak adam arasında bire bir örtüşmenin olduğunu söylemek de zordur. Oğuz Demiralp'in *Tanrı Bakışlı Çocuk* kitabında belirttiği gibi, Benjamin'e göre aylak adamı şehre karşı özne konumuna getiren zihinsel yetileridir (147). Şehrin zihinselleştirmesine maruz kalan aylak adam, şehri kendi silahını kullanarak aşmaya çalışır. Burada söz konusu olan, başıboş bir avarelik değil, "başı dolu" bir aylaklıktır.

"Lüzumsuz Adam"ın anlatıcısı için aynı gözlemleri yapmak mümkün değildir. Anlatıcının, şehirdeki zihinselleşmenin getirdiği sonuçlardan kaçmak için mahalleye sığındığını daha önce söylemiştim. Kısmen kendisi de bu zihinselleşmeden etkilenmiştir fakat mahallede yürürken etrafa attığı bakışlar zihinselden çok duygusaldır. Bu yüzden anlatıcıda, şehrin getirdiği durumu, bu durumun olumlu yönlerini kullanarak aşmanın yerini, şehre direnme, mahalleye sığınma almıştır. Bir özne olmaktan çok nesne olmama isteği söz konusudur. Eski tanıdıklarından birinin "Serserilikten vazgeçmedin gitti" (15) sözlerine karşı içinden söyledikleri bu açıdan anlamlıdır: "Serserilikten değil, kendimden vazgeçtim ama dert anlatamıyorum" (15). Hiçbir öznellik talebi kalmamıştır artık.

Şehrin getirdiği yeni zihniyete karşı savunmacı bir tutum sergileyen anlatıcı, bir bakıma yok olanın, tükenmekte olanın kaydını tutmaktadır. Şehrin önemli merkezlerinden birinin hemen yakınındaki bir mahalleye sığınmayı seçmesini de bununla ilişkilendirebiliriz. Anlatıcı, yalnızca kendisi için yeni bir hayat kurmak isteseydi çok kolay bir şekilde şehre göç edenlerin oluşturduğu yeni bir mahalleye taşınıp orada şehrin yozlaştırmasına maruz kalmamış

insanlarla yaşayabilirdi. Fakat o, bunu yapmayı yok olmakta olanın son anlarına, direnişine tanıklık etmek istemiştir.

Yok olmakta olan, yalnızca insanî ilişkiler değil, şehrin kozmopolitliğidir de. Sait Faik'in tüm öykülerinde azınlıklara karşı hoşgörölü ve insancıl bir bakışın egemen olduğunu söyleyebiliriz. Öykülerin çoğunda azınlık karakterleri Rum iken, "Lüzumsuz Adam" öyküsünde durum farklıdır. Yahudiler, hem Türk öykücülüğünde, hem de Sait Faik öykücülüğünde ilk defa bu öyküde bu kadar çok yer kaplamaktadır (Gürsel 64-65). Bunda dönemin koşullarının etkisi büyüktür. Hem Türkiyeli Yahudiler, hem de Avrupa'daki Yahudiler için zor bir dönemdir bu. Bir yandan Varlık Vergisi uygulaması ile Türkiye'dekiler fakirleşmekte, diğer yandan da Avrupa'dakiler soykırıma maruz kalmaktadır. İşte gerek Sait Faik'in, gerekse anlatıcının yok olmakta olana karşı duydukları yakınlık sonucunda Yahudiler, bu öykünün önemli öğelerinden birini oluşturur. Öyküde, "Yahudi" sözcüğünün geçtiği her yerde "güzel", "sevimli", "iyi" gibi sıfatlar kullanılır. Anlatıcının zengin Yahudilerden çok yoksullarla alışverişi vardır (12). Her sabah gittiği kahvenin sahibi "Frenkle Yahudi kırması" (9) bir kadındır ve "dünyalar kadar iyi kadındır" (9). Mahallesindeki sokaklardan birinde oturan Yahudi kızı, güzelliği ve cinsel cazibesi ile anlatılır (11-12). Öyle ki öykünün sonunda hayatta her şeyden vazgeçtiği halde o kızıdan vazgeçemediğini söyler (15). Mahallesinin "civcivli" olduğunu söylerken bu civcivliliğin nedenini şöyle belirtir: "Oturanların yarısı levantenle Yahudi olan bir mahallede civciv olmaz olur mu? Hele Yahudiler!.. Ne iyi, ne tatlı, ne civcivli, ne hayatı sever insanlar!.." (12).

Ancak yeşermekte, belirginleşmekte olanla karşılaşma ânı, artık yok olanın kaydını tutmakla yetinmesini olanaksızlaştırır. Doğan Hızlan'ın Sait Faik öyküleri için yaptığı saptama bu öykü için de geçerlidir: "Bütün ilkler onda bunalım yaratır" (aktaran Alptekin 182). Öykünün sonunda mahalleden çıkıp Unkapanı, Saraçhane ve Fatih çevresini dolaşması, yedi yıldır kurduğu düzenin bozulmasına neden olur. Şehirde sürekli değişen yaşam, bir şeylerin yıkılırken yeni bir şeylerin ortaya çıkması, yedi yıldır unutmaya çalıştığı şeyleri hatırlatır.

Yedi yıldır yıkanmayan anlatıcı, hamama gidip yıkanma isteği duyar. Hamam sahnesinin simgesel bir önemi vardır. Mahalleye taşınalı beri yıkanmak aklına bile gelmemiştir. Şehre tekrar çıkmasıyla bir kaşıntı başlar. Hamamda *ayrıntılarıyla tasvir edilen bir süreçten* sonra arınır. İnsanın bu kadar çözü çözü olmasına şaşar; "Bayağı kabuk bağlarmışız" der (16).

Şehre tekrar çıkmasıyla yaşadığı ruhsal kabuk atmaya, bedensel bir eylemle simgeselleştirir. Yedi yıldır kapandığı mahalle, onun kabuğudur: Vaktiyle yaşadığı şehir deneyiminden aldığı yaranın iyileşmesi için ortaya çıkan bir kabuk. Ancak kabuk, yarayı dışarıdan koruduğu gibi, yaranın dile gelmesini de engeller; içteki dışsallaşamaz. Nesne olmama çabasının zemini olmada mahalle elverişli iken, kendini dile getirme, öznelliğini açığa çıkarma mekânı olarak kısıtlayıcıdır. Şehre çıkmak, içeride bastırılmış özneliğin arzu şeklinde ifşa olmasını sağlamıştır.

Yedi yıl önceki başıboş, serseri ve programsız döneminin yerine ikame etmeye çalıştığı, yine avare ama ne zaman uyanacağı, kahveye gideceği, yürüyüşe çıkacağı programlanmış hayatının düzeni artık bozulmuştur. Şehirde dolaştıktan sonra geldiği evinde bir gün boyunca uyur. Bu uykudan sonra şehrin diğer taraflarını da gezme isteği duyar. Artık düzen

bozulmuştur. Yedi yılın döngüsellığı sona ermiştir. Bir yedi yıl daha dışarı çıkmamaya karar vermek ister, ama başaramaz. İki günlük şehir deneyiminden sonra başı dönmüştür.

Öykünün sonunda anlatıcı, gelecek için yeni bir yaşam tasarlar. Dükkânını satıp, sazlı gazinodaki kızlardan birini metres tutacaktır. Bir yıl onunla yaşadıktan sonra bir vapura binip intihar edecektir. Walter Benjamin, intiharın modern zamanın en büyük kahramanlık eylemlerinden biri olduğunu söyler (aktaran Demiralp 217). Fakat öyküdeki intihar etme isteğinde böyle bir kahramanlıktan çok umutsuzluk, baş edememe, yılgınlık ve direnişin tükenmesi söz konusudur. Doğası gereği, insanın "toplum ne düşünür?" sorusunu en az dikkate aldığı eylemlerden biri olan intihar, anlatıcının durumunda farklılık gösterir. İntihar edeceğini bildirdiği cümle bir koşullu cümledir; koşul da kimsenin görmemesidir: "kimseler yoksa denizin içine bırakayım kendimi" (16). Bu cümle, yalnızlığın en çıplak hâlinin bile toplumsal dolayımından kurtulamadığını gösterir.

Toplumsal olan, korkunun nesnesi olduğu kadar arzunun da nesnesidir. Onunla karşılaşan özne, parçalanmaktan kaçınmak için mahalleye / cemaate sığınıp, yitmekte olanın kaydını tutabilir. Ancak vaktiyle toplumsalla karşılaşmasının benliğinde oluşturduğu yarı, onu bırakmaz, mahalleliye karşı tutumu müphemleştir; iki arada bir derede kalmış özne, ikinci bir karşılaşmada tekrar arzular parçalayıcı şehri. Ancak direnişinin güçlü olmayacağını bilir. İntihar er ya da geç onunla buluşacaktır.

Bu noktada "Lüzumsuz Adam"ın, Oğuz Atay'ın "Beyaz Mantolu Adam"ından ve Edgar Allan Poe'nun "Kalabalıkların Adamı"ndan ayırımına dikkat etmek gerekir. Her iki öyküde de yabancılaşma derecesi "Lüzumsuz Adam'dan fazladır. İki "adam" da doğrudan dile gelmez; sözcüklerle ya da fiziksel görünüşleriyle şehrin simgesel gramerince kapsanamazlar. Yıkıntılardan şehrin içine fırlayan bu adamlar, bastırılmış, kovulmuş ve tekinsiz olanın dehşetini şehre sokarlar. Lüzumsuz Adam ise öyküsünü kendi ağzından anlatabilir. Dile olan inancını yitirecek kadar yabancılaşmamıştır; kendi öyküsünü anlatırken muhatabıyla / okuruyla konuşur gibidir. Bu metni okurken okuyucunun zihninden neler geçebileceğini tahmin eder; sanki bu zihinden geçenleri duymuş gibi metnin içinde okuyucuyla diyaloga girer: "Sağdaki sokağa sapıp sapmamakta tereddüde düşerim... Neden mi? Anlatayım: [...] bu sokaktan geçmeye de mecburmuşum gibi yaparım. Neden mi? Ben de onu anlatacaktım" (11). Konuşma diline özgü bu ifadeler, anlatıcının zihinsel yanından çok duygusal yanını açığa çıkarmasını mümkün kılar. Devrik cümlelerin sıklığı ve şiirsellik de öykünün zihinsellik-duygusallık eşiğindeki konumunun duygusallığa doğru ağır basan nitelikleridir.

Böylece "Lüzumsuz Adam"ın anlatıcısı, Benjamin'in "hikâyesini deneyimden çekip al[an], kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan [yola çıkıp] bunu kendisini dinleyenlerin deneyimi haline getirtir" (Benjamin 81) "hikâye anlatıcısı" ile sahici deneyimin olanağının kalmadığı, dil ile deneyim arasındaki yarığın kapatılamaz biçimde açıldığı "Beyaz Mantolu Adam" ve "Kalabalıkların Adamı" arasındaki ikircimli eşikte yerleşmiş olur.

Kaynaklar

Abasıyanık, Sait Faik. "Lüzumsuz Adam". *Lüzumsuz Adam*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004. 9-16.

Alptekin, Mahmut. *Bir Öykü Ustası: Sait Faik Abasıyanık*. İstanbul: Dilek Yayınevi, 1976.

Benjamin, Walter. "Charles Baudelaire: Kapitalizmin Yükseliş Çağında Bir Lirik Şair". *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1995. 95-176.

—. "Hikâye Anlatıcısı". Çev. Nurdan Cürbilek ve Sabir Yücesoy. *Son Bakışta Aşk*. Haz. Nurdan Cürbilek. Çev. Ahmet Doğukan ve diğer. İstanbul: Metis Yayınları, 1994. 77-100.

Bilgin, İhsan. "Modernleşmenin ve Toplumsal Hareketliliğin Yörüngesinde Cumhuriyet'in imarı". *75 Yılda Değişen Kent ve Mimarlık*. Ed. Yıldız Sey. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları ve Tarih Vakfı ortak yayını, 1998. 255-72.

Demiralp, Oğuz. *Tanrı Bakışlı Çocuk: Walter Benjamin Üzerine 49'a Parçalanmış Deneme*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1999.

Fethi Naci. *Sait Faik'in Hikayeciliği*. İstanbul: Adam Yayınları, 1998.

Gürsel, Nedim. "Çağdaş Türk Edebiyatında Yahudi Tipleri". *Bozkırdaki yabancı*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993. 56-73.

Simmel, Georg. "Metropol ve Zihinsel Yaşam". Çev. Celal A. Kanat. *Defter 16* (Nisan-Temmuz 1991): 83-94.