

**T. C.**  
**FATİH SULTAN MEHMET VAKIF ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**  
**TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TÜRK ROMANINDA FLANÖR DÜŞÜNCENİN ELEŞTİREL İKİ**  
**YORUMU:**  
**AYLAK ADAM VE AYLAKLAR**

**MELİKE KILIÇ**  
**130101013**

**TEZ DANIŞMANLARI**  
**PROF. DR. ALİ ŞÜKRÜ ÇORUK**  
**YRD. DOÇ. DR. ZEYNEP KEVSER ŞEREFÖĞLU DANIŞ**

**İSTANBUL, 2017**

FSMVÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı tezli yüksek lisans programı 130101013 numaralı öğrencisi Melike Kılıç'ın ilgili yönetmeliklerin belirlediği tüm şartları yerine getirdikten sonra hazırladığı “**Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar**” başlıklı tezi aşağıda imzaları olan jüri tarafından **16.01.2017** tarihinde oybirliğiyle kabul edilmiştir.

**Prof. Dr. Hasan AKAY**  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Müdürü

**Prof. Dr. Ali Şükrü ÇORUK**  
(Jüri Başkanı-Danışman)  
İstanbul Üniversitesi

**Yrd. Doç. Dr. Zeynep Kevser**  
**ŞEREFOĞLU DANIŞ**  
(Jüri Üyesi-Danışman)

Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi

**Prof. Dr. M. Fatih ANDI**  
(Jüri Üyesi)  
Fatih Sultan Mehmet Vakıf  
Üniversitesi

**Prof. Dr. Hasan AKAY**  
(Jüri Üyesi)  
Fatih Sultan Mehmet Vakıf  
Üniversitesi

**Doç. Dr. Mehmet SAMSAKÇI**  
(Jüri Üyesi)  
İstanbul Üniversitesi

## BEYAN

Bu tezin yazılmasında bilimsel ahlak kurallarına uyulduğunu, başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunulduğunu, kullanılan verilerde herhangi bir tahrifat yapılmadığını, tezin herhangi bir kısmının bu üniversite veya başka bir üniversitedeki başka bir tez çalışması olarak sunulmadığını beyan ederim.

Melike Kılıç

16.01.2017



## ÖZET

Bu çalışma, modernitenin oluşturduğu tiplerden biri olan aylakların, Türk romanına etkisini Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam ve Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar eserleri üzerinden incelemektedir. Moderniteyle gelen değişimlerin mekâna, zamana, topluma ve bireye etkisinin ele alındığı ve modernleşmenin, başkenti olan Paris'ten başlayarak, edebî eserlere ve Türk edebiyatına tesirlerinin irdelendiği tez, aylaklığa karşı toplumdaki iki farklı bakış açısını ortaya koymaktadır. Paris modernleşmesinin ardından, modern olana alışma sürecinde ortaya çıkan yeni tiplerden flanörün aylaklığı, bazı eserlerde modern olana başkaldırı ve bir duruş olarak görülürken, bazı eserlerde flanörler bir meşgaleye sahip olmamasıyla yerilir. Tez, aylaklığa bakışın Türk romanında da aynı şekilde teşekkül ettiğini ileri sürer. Bu görüşlerden elde edilen ise, Türk romanında aylaklık durumunun iki kutbunu gösteren Aylak Adam ve Aylaklar'ın flanör düşünce ve çalışma felsefeleri bağlamında incelenerek; dönem romanlarında toplumun yeniye, yeni çalışma tarzlarına, aylaklığa ve mirasyediliğe olan tavrıdır. Aylak Adam'da aylaklığın bazen bir başkaldırı bazen de toplumun dışlamasına bağlı olarak bireyin yabancılaşması sonucu ortaya çıkan bir durum olarak verildiği ve kahramanın aylak olmasının ona ait olumsuz bir durum olmadığı roman bağlamında açıklanmıştır. Aylaklar romanında ise, birden fazla aylak karakterin aylaklık durumlarının olumsuz olarak gösterilmekten öte, işsizliğin büyük bir eksikliğe tekabül ettiği, romana dayanarak ileri sürülmüştür, roman Marks'ın Fransa'daki başıboşlar için kullandığı ve geliştirdiği lümpen kavramıyla bağlantılar kurularak değerlendirilmiştir.

## ABSTRACT

This study is an inquiry into flannies, which is a new figure that emerges with modernization, and into the ways in which the flanneires effect Turkish novel, particularly through the novels *Aylak Adam*, written by Yusuf Atılgan and *Aylaklar*, written by Melih Cevdet Anday. The thesis aims to consider the modernization together with the changes, those to be concerned in relation with the shifts on the concepts of time, space and individuals. I attempt to analyze how these very changes influence the Turkish literature, in general, and the Turkish novel, in specific. Having handled the modernization from its beginnings in Paris, I intend to assert two main approaches towards the figure of flanneire in societal sense. Inside the adaptation process that is followed by the Paris modernization, the figure of flanneire is tend to be considered either as a figure of rebellion, or, it is criticized for being lack of the feeling and the act responsibility. So, the thesis asserts that the main approaches towards the flanneire is projected into the literature as well as the same. What is collected as a result of this diversity, I attempt to consider the novels *Aylak Adam* and *Aylaklar* as the two poles of flanneire thought. I intend to comprehend the adaptation process of modernization, as reflected into the novels *Aylak Adam* and *Aylaklar* with regard to flanneire thought. Following this map, I discuss the ways in which the society produces to survive in order to adapt what is new, and what is mainly thought about the figures of flanneire and heir. Based upon the novel *Aylak Adam*, it is explained that being a flanneire does not simply signify negativity, but represents either rebellion or alienation, related to the exclusion by the society. In the novel *Aylaklar*, among various representatives of flanneire, the figure is represented rather than basically being a negative figure, but as a figure in order to highlight the unemployment as a major deficiency. The novel is mainly evaluated with regard to the concept of "lumpen" that Marx had created and improved, for those who was roving in France.

## ÖNSÖZ

Flanör düşünce, modernite ile birlikte ortaya çıkan birçok düşünceden biridir. Toplumun büyük kırılmalar yaşaması; kentleşme gibi her alanı etkileyen büyük bir değişimin yaşanması yeni fikir ve tiplerin ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Değişen çalışma şartları ve günlük hayata bir tepki olarak ortaya çıkan flanör düşünce; Türk edebiyatına da tesir etmiştir. Tezimizde flanör düşüncenin Türk edebiyatındaki iki yansıması incelenmektedir. Türk edebiyatında 1940'lara kadar kültürel kırılma ve Doğu-Batı karşıtlığı altında ele alınan aylaklık hâli, 1950'lerden itibaren varoluşçuluk bağlamına yerleşmiş ve insanın varlık olgusunu sorunsallaştırmasıyla birlikte ele alınmıştır. Türk edebiyatının ilk çalışma karşıtları olan züppelerin bilinçli bir aylaklık durumuyla bağdaştırılmaları mümkün değildir. Fakat sonrasında ortaya çıkan ve bilinçli bir şekilde, modernizmin getirdiği çalışma şartlarına karşı durup “yeni” üzerine düşünen aylaklar, tezimizin konusunu oluşturmaktadır.

Tezin ilk bölümünde, genel bir modernleşme tanımına girilmiştir; sonrasında Paris modernizasyonu ve flanör tipini doğuran caddelerin oluşumu kronolojik olarak anlatılmıştır. Modernizasyonun neticesinde kentin bir sahneye dönüşmesi; vitrinlerin Paris'te oluşan pazara etkisi ve nüfus değişimi, mahalle hayatının ortadan kalkmasıyla değişen karşılaşma ritüeli, gündelik hayatın oluşumu ve bu değişimlerin insan ve neticede toplum psikolojisine tesiri incelenmeye çalışılmıştır. Kentin bir pazara dönüşmesi neticesinde çalışma ve boş zaman kavramlarının değişimiyle bu şartların eleştirisi ve işçi haklarına dair görüşler ortaya konulmuştur. İkinci bölümde ise, ilk bölümde bahsedilen dönüşüme karşı bir tavır olarak ortaya çıkan flanör tipinin oluşumu ele alınmış; flanörün “seyr” hâli, yürümenin ve onun getirdiği yavaşlığın şehri anlamadaki önemi ile flanörün iç dünyasını ele veren “sıkıntı” meselesi üzerine araştırmalar özetlenmeye çalışılmıştır.

Üçüncü bölümde ise, flanörün edebî metinlerde yer alması ve Türk romanındaki tezahür şekilleri ile Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam'ı ile Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar romanı flanör düşünce bağlamında incelenmiştir. Yusuf Atılgan'ın, kahramanını aylaklığı nedeniyle yermemesi, onun iç sıkıntılarını ve

davranışlarını nedenleriyle birlikte vermesi gibi sebeplerle Aylak Adam romanı, bohem hayatına Türk edebiyatındaki olumlu bakışlardan biridir ve bu bağlamda Fransız edebiyatındaki bakışla ele alınmıştır. Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar'ı ise, kahramanlarının kişiliklerini, yaşadıkları mekân ve zamanı, diyaloglarını ve çevrelerinin kahramanlara tepkilerini veriş şekliyle, aylaklığı olumsuz bir tavırla karşılayan anlatılardan biridir. Bu sebeple Aylaklar romanı; Marks ve Engels'in birlikte ortaya koyduğu ve daha sonra Marks'ın geliştirerek, kentin çirkin tarafını oluşturan ve Baudelaire'in övgüyle bahsettiği; paçavracı, fahişe, çöpçü vs. gibi tiplerle beraber mirasyedilikle hayatını devam ettiren bohemleri eleştirmek için kullandığı lümpen-proletarya kavramı çerçevesinde okunmuş ve Marksist bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir.

Tez içinde; aynı yazarın aynı tarihte neşrettiği kitaplar; dipnotlarda ve kaynakçada a,b gibi sınıflandırmalarla yer almıştır. Ayrıca kitapların muhtelif yerlerinde başka yazarlar tarafından neşredilen yazılarından yapılan alıntıların hangi kitapta yer aldığı dipnotlarda belirtilmemiş, bu sebeple bu metinler kaynakçada ayrı olarak yazılmıştır.

Lisanstan başlamak üzere tüm akademik çalışmalarında bana birçok pencere açan ve geniş bir bakış açısı kazandıran değerli hocam **Prof. Dr. Ali Şükrü Çoruk'a**, kendisini tanıdığım ilk günden itibaren her manada desteğini gördüğüm **Yrd. Doç. Dr. Zeynep Kevser Şerefoğlu Danış'a** ve yoğunlukları arasında yardımlarını esirgemeyen arkadaşlarıma, hocalarıma ve aileme teşekkür ederim.

## KISALTMALAR LİSTESİ

a.e.	: Aynı eser
a.g.e.	: Adı geçen eser
a.g.m.	: Adı geçen makale
a.g.y.	: Adı geçen yayın
bkz.	: Bakınız
bs.	: Baskı veya basım
C.	: Cilt
çev.	: Çeviren
haz.	: Hazırlayan
S.	: Sayı
s.	: Sayfa/sayfalar
ty.	: Tarih yok



## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
KISALTMALAR LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ .....	1
1. BÖLÜM: MODERNLEŞME VE AYLAKLIK.....	3
1. 1. MODERNLEŞME.....	3
1. 2. PARİS MODERNLEŞMESİ.....	5
1. 2. 1. KENTİN BİR SAHNEYE DÖNÜŞMESİ .....	9
1. 2. 2. KENTTE KARŞILAŞMALAR VE ETKİLERİ:.....	14
1. 2. 3. KENTTE GÜNDELİK HAYATIN OLUŞUMU.....	16
1. 2. 4. KENTTE ZAMANIN TASNİFİ: ÇALIŞMA VE BOŞ ZAMAN ÜZERİNE .....	19
1.2. 4. 1. Aylaklığa Övgü-Bertrand Russell: .....	20
1.2. 4. 2. Tembellik Hakkı-Paul Lafargue:.....	22
1.2. 4. 3. Boş Zaman-Marks: .....	23
1.2. 4. 4. Açık İşsizlik, Boş Zaman-Thorstein Veblen: .....	24
1.2. 4. 5. İş ve Boş Zaman-Herbert Applebaum .....	25
1.2. 4. 6. Boş Zaman-Erich Fromm.....	25
1.2. 4. 7. Tüketim Alanı Olarak Boş Zaman-Baudrillard.....	27
2. BÖLÜM: FLANÖR TİPİNİN OLUŞUMU .....	29
2. 1. CADDE VE İNSAN.....	29
2. 1. 1. YÜRÜMEK ÜZERİNE .....	36
2. 1. 2. SIKINTI ÜZERİNE.....	39

2. 1. 3. SEYİR ÜZERİNE .....	42
<b>3. BÖLÜM: FLANÖRÜN CADDEDEN EDEBÎ METNE YÜRÜYÜŞÜ .....</b>	<b>44</b>
3. 1. TÜRK EDEBİYATINDA FLANÖR .....	44
3. 2. AYLAK ADAM ROMANININ FLANÖR DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:.....	45
3. 2. 1. ROMANIN KONUSU .....	45
3. 2. 2. ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ .....	45
3. 2. 3. ROMAN KAHRAMANLARI.....	47
3. 2. 4. ROMANDA ZAMAN ANLATISI.....	48
3. 2. 5. C.'NİN AYLAKLIK MEKÂNLARI.....	48
3. 2. 6. ROMANIN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	49
3. 2. 6. 1. Aylaklık .....	49
3. 2. 6. 2. Yalnızlık .....	49
3. 2. 6. 3. Sanat .....	50
3. 2. 6. 4. Toplum Eleştirisi .....	51
3. 2. 6. 5. Yabancılaşma.....	51
3. 2. 6. 6. Fetişler .....	52
3. 2. 7. AYLAK ADAM ROMANININ FLANÖR DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ.....	54
3. 3. AYLAKLAR ROMANI KAHRAMANLARINA İKİ AYRI BAKIŞ: FLANÖR MÜ LÜMPEN Mİ? .....	65
3. 3. 1. ROMANIN KONUSU .....	65
3. 3. 2. ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ .....	66
3. 3. 3. ROMAN KAHRAMANLARI.....	69
3. 3. 4. ROMANDA AYLAKLIK MEKÂNLARI .....	73
3. 3. 5. ROMANIN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ.....	74

3. 3. 5. 1. Çalışma, Çalışma Karşılığı.....	74
3. 3. 5. 2. Yeni Neslin Eleştirisi ya da Yozlaşma: .....	76
3. 3. 5. 3. Kaçma, Kurtulma, Özgürlük .....	77
3. 3. 5. 4. Aylaklık .....	78
3. 3. 6. KAHRAMANLARIN İÇSEL YOLCULUKLARI .....	78
3. 3. 6. 1. Tarihin İçinde .....	78
3. 3. 6. 2. İç Denizlere Sefer ya da Davut Bey'in Heykeli.....	80
3. 3. 6. 3. Eylemsiz Yürüyüşler .....	82
3. 3. 7. FLANÖR YA DA LÜMPEN.....	83
SONUÇ.....	98
KAYNAKÇA .....	102

## GİRİŞ

Her yeni düzen, eski olanı yok etmese de ona “eski” sıfatını vererek bir farklılığa yol açar. Modernizm dediğimiz deneyim tarzının getirdiği yenilik ise, dünyanın her köşesindeki insanı etkilemiş ve eski ile yeni arasında bir değerlendirmeye mecbur bırakmıştır. Sürekli yenileşmeye ve geçiş süreçlerine neden olan modernizm; coğrafi keşifler, endüstri devrimi, teknoloji ve hız, sanayileşme ve onun getirisi olan iktidar ve sınıf mücadelesi, buna bağlı olarak değişen finansal düzen, makineleşme, insanların makinelerle yarışırılması gibi sonuçlar doğurmuştur.

19. yüzyılın başkenti kabul edilen Paris, modernizmin ve modernitenin getirilerinin sahnesi olmuştur. Paris’in görüntüsüyle alakalı değişimler, insanların hayatlarını da derinden etkilemiş ve onların dışı kapalı dünyasının caddelere taşınmasına yol açmıştır. Gelişen teknolojiyle birlikte yapılan sokak ışıklandırmaları gece ve gündüz kavramlarının iç içe geçmesini beraberinde getirirken, yeni açılan kafeler ve alışveriş merkezleri dış mekânı iç mekân hâline getirmiştir. Küçük mahallelerin yıkılarak tek bir cadde sistemine geçilmesi ve sanayinin gelişmesiyle Paris vitrinlerinin tekstil ürünleriyle dolması da şehir insanının hayatına modayı sokmuştur. Şehrin morfolojik yapısını dönüştüren bu çalışmalar ve caddelerin birer pazara dönüşmesi, çalışma şartlarını da etkilemiş, insanlar birçok hakları göz ardı edilerek saatlerce çalıştırılmış ve boş zamanları da kendi yaptıkları ürünleri satın almaları üzerine tasarlanmıştır. Değişen zaman ve mekân algısının insan ve toplum psikolojisi üzerindeki etkisi değişen çalışma şartlarıyla birleşince, yeni yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır. Bu farklı yaşam biçimlerinin öne çıkan tiplerinden biri de, çalışma şartları ve modernitenin süreçlerini içselleştiren, topluma bir başkaldırı niteliğinde hareket eden flanörlerdir. Sistemin dayattığı yaşam biçiminin insanlar tarafından normal görülmesi durumuna karşı çıkan ve caddelerde kalabalığın içinde gezerek izlenimler edinen flanörler, kendisini ilk kez Baudelaire’in eserlerinde gösterir. Eserlerini, şehir hayatına ve yeni düzene alışık insanların çirkin bulduğu tip ve mekânların bir sahnesi olarak tasarlayan Baudelaire, flanörü ele alan ilk isimdir. Fakat bu kavram ilk kez Walter Benjamin tarafından Pasajlar adlı eserde kullanılmış ve “bilinçli aylak” diyebileceğimiz flanörler, adlandırılarak başkaldırdığı toplumun

bir parçası olmuştur. Şehirleşme ve toplumsallaşma konusundaki bu yenilik ve yeni tipler, Paris'ten başlayıp tüm Avrupa'ya yayılmış ve 20. yüzyılda bu etki Türk edebiyatında da kendisini göstermiştir.

Türk modernleşmesi, edebiyat ve dil ile kendisini gösteren inkılaplar neticesinde gerçekleşmiştir. Batıdan gelen yeni türler, beraberinde yeni konu ve fikirleri getirmiş flanör tipi de Türk romanında kendisine yer bulmuştur. Türk modernleşmesinin önemli bir evresini gösteren çalışma şartlarıyla ilgili anlatılar ve çalışmayan tipler; Tanzimat döneminden itibaren romanların asıl konusunu oluşturmuştur. Arabayla gezmeleri ve farklı düşünce dünyalarının tezahürleri olmaları nedeniyle flanör düşünce içinde gösteremediğimiz “züppe” tipi Tanzimat döneminin sosyal ve siyasi şartları ile, modernleşmenin Türk toplumu ve bireyi üzerindeki etkisini açık olarak göstermektedir. Tanzimat'tan başlayan ve günümüzde hâlâ romanlarda işlenen çalışma şartlarının insan iradesini ve tefekkürü engellemesi bahsi önemli görüldüğü için tezimizin konusunu oluşturmuş ve tez Batı düşüncesinden ve flanör tipinden etkilendiğini düşündüğümüz iki yazarın romanlarının -Yusuf Atılgan ve Melih Cevdet Anday- bu düşünceyle ilişkisi bağlamını incelemek üzerine kurulmuştur.

# 1. BÖLÜM: MODERNLEŞME VE AYLAKLIK

## 1. 1. MODERNLEŞME

*“Doğa hâli akılcı değil, toplumsal öncesi bir durumdur. Akıl ancak bundan sonra sadece kentte güdüleyici bir güç hâline gelir. İnsan akılcı ya da dindar doğmaz. Doğa hâlinde birincil olan şey insanın görevleri değil, doğal hakları, yani gücüdür. Kişinin doğal hakkı gücünün yettiği her şey, bir beden yapabildiği her şeydir ve hiç kimse bir başkasının istediği gibi yaşamak zorunda değildir.”* (Deleuze ve Spinoza’dan alıntılan: Diken, 2011: 149) Modernizmin insana dayattığı, artık bu fiziksel gücün kontrol edilebilir hâle gelmesidir.

*“Modernizm, insanın gücünü, serbest bir şekilde yalnız kendi ihtiyaçları için kullandığı dönemden, fiziksel gücün makineler gibi tekdüze bir şekilde işleyen ve işveren tarafından belirlendiği şekilde kullanılması gereken bir kaynağa dönüşmesidir.”* Bu bağlamda doğayla birlikte insan gücü de zaptedilmelidir. Bauman, modernizmden bahsederken buraya eğilir ve Hobbes’tan alıntıyla; *“Doğal olan, akış hâlinde olan bir dünyaydı ve doğal olanın zaptedilmesi için bir düzen yaratılmıyordu”* der. (Bauman, 2014A: 17) *“Modern pratiğin amacı yabancı toprakların fethi değil, haritadaki boşlukları doldurmaktır ve boşluğa tahammülü olmayan doğa değil, modern pratiktir.”* (Bauman, 2014A: 21) Bu açıdan modernizmin, düzeni kendisine bir ödev olarak benimsemesinin sebebi, doğal olanı zaptetmektir, denebilir.

Modernliğin düzeni bir ödev olarak kendisine biçtiğinden, ancak düzen ve kaosun modern ikizler olması gerekçesiyle bunun imkânsız olduğundan bahseden Bauman, *“Varoluş, düzen ve kaos olarak çatallaştığı ölçüde moderndir; varoluş, düzen ve kaos alternatiflerini içerdiği ölçüde moderndir”* tanımlamasıyla modern olanın çelişkisini anlatır. Modern dünyada düzen, her zaman için bir *“hayatta kalma savaşı”* vermektedir. Fakat düzen; ancak karmaşayı anlamakla mümkündür. Çünkü *“düzen ancak kendi ötekisiyle birlikte var olabilir ve onun ötekisi başka bir düzen değil kaostur; yani tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık ve müphemlik.”* (Bauman, 2014A: 17-20)

Düzen ödevini yerine getirmeye çalışan modernlik, daima bu karmaşayla birlikte var olacaktır. Modern insan ve modern toplum da bu karmaşayla yaşamak durumundadır. Modernizmin adlandırma ve sınıflandırmayı imkânsız hâle getirmesi de kaosla birlikte var olabilmesinden kaynaklanır.

Deleuze'e göre ise, bu işleyiş kentin akılcılığı iledir ve bu akılcılık kentin doğasıdır. Deleuze "doğa hâli"ne bir alt başlık açarak kentin doğa hâlini bu akılcılığın belirlediğini söyler. "Ahenkli bir işler bütünü" olarak kent ile akıl arasında yakın bir ilişki olduğunu; kentin, aklın ideali konusunda mümkün olduğunca uzağı hedeflemesinin, yasalarının toplamının akla uygun olması için çabalamasının kendi doğası olduğunu belirtir. Spinoza'nın da, doğal hakların bir toplum sözleşmesi vasıtasıyla kente emanet edilebileceğinden ve kentin de bunun karşılığında bireylerin güvenliğini sağlayacağından bahsetmesi, yani aklın yapay olmadığını, hatta onun doğal olduğunu ve kentin bu doğal akla göre düzenlendiğini belirtmesi konuyla alakalı başka bir bakış açısidir. (Diken, 2011: 149)

Marshall Berman modernliği, "Dünyanın her köşesindeki insanlarca paylaşılan hayati bir deneyim tarzı; başka bir deyişle uzay ve zamana, ben ve ötekilere, yaşamın imkânları ve zorluklarına ilişkin bir deneyim tarzı" olarak tanımlar. Modernizmin kaynaklarını ise; "fiziksel bilimlerde gerçekleşen, evrene ve onun içindeki yerimize dair düşüncelerimizi değiştiren büyük keşifler; bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren, yeni insan ortamları yaratıp eskilerini yok eden, hayatın tüm temposunu hızlandıran, yeni tekelci iktidar ve sınıf mücadelesi biçimleri yaratan sanayileşme; milyonlarca insanı atalarından kalma doğal çevrelerinden koparıp dünyanın bir başka ucunda yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik altüst oluşlar; hızlı ve çoğu kez sarsıntılı kentleşme; dinamik bir gelişme içinde birbirinden çok farklı insanları ve toplumları birbirlerine bağlayan, kapsayan kitle iletişim sistemleri; yapı ve işleyiş açısından bürokratik diye tanımlanan, her an güçlerini daha da arttırmak için çabalayan ve gitgide güçlenen ulus-devletler; siyasal ve ekonomik alandaki egemenlere karşı direnen, kendi hayatları üzerinde biraz olsun denetim sağlayabilmek için didinen insanların kitlesel toplumsal hareketleri; son olarak, tüm bu insanları ve kurumları bir araya getiren ve yönlendiren, keskin

*dalgalanmalar içindeki kapitalist dünya pazarı*” olarak sıralar. Ona göre yirminci yüzyılda, bu “*girdab*”ı doğuran ve onu sürekli yaşatan süreçler “modernleşme” diye adlandırılmıştır.

Berman modernliği, 16. yüzyılın başından 18. yüzyılın başına kadar olan ve insanların modern hayatı algılamaya yeni başladıkları dönem ilki olmak üzere üç evreye ayırır. Bu ilk dönemde “*kendilerini neyin çarptığını henüz anlamayan insanlar içinde buldukları duruma umutsuzca ve el yordamıyla bir sözcük bulmak için çarpınırlar.*” Tecrübelerini kim ya da neyle paylaşabilecekleri konusunda fikirleri yoktur. 1790'ların büyük devrimci dalgasıyla başlayan ikinci evrede ise, Fransız Devrimi ve onun etkileriyle büyük, modern bir kamu, bir anda ve dramatik biçimde doğuverir. Bu kamu, devrimci bir çağda; kişisel, toplumsal ve siyasal yaşamın her boyutunda altüst oluşlar ve patlamalar doğuran bir çağda yaşıyor olma duygusunu paylaşmaktadır. 19. yüzyılın modern kamu alanı, modern olmayan dünyalarda yaşamının neye benzediğini hatırlatır. Bu “*içsel ikilik*” aynı anda iki ayrı dünyada yaşıyor olma hissini, modernleşme ve modernizm düşüncelerini doğurur ve kökleştirir. Üçüncü ve son evrede, 20. yüzyılda; modernleşme süreci neredeyse tüm dünyayı kaplayacak kadar yayılmış; gelişmekte olan modernist dünya kültürü sanatta ve düşünce alanında göz alıcı başarılar sağlamıştır. Öte yandan modern kamu, genişledikçe sayılamayacak kadar çok, özel dillerde konuşan bir sürü parçaya ayrılır; sayısız, bölük pörçük şekillerde ele alınan modernlik düşüncesi canlılığından, tınısından ve derinliğinden çok şey kaybeder; örgütlenme ve insanların hayatlarına bir anlam verme yetisini yitirir. Bunun sonucunda bizler, kendimizi bugün kendi modernliğinin köklerinden kopmuş bir modern çağın ortasında buluruz. (Berman, 2013: 27-30)

## **1. 2. PARİS MODERNLEŞMESİ**

Sanayi Devrimi'nin büyük ölçüde tamamlanıp; sanayici ve işletmecilerin gelirlerinde büyük artış olması fakat taşranın ve işçilerin bu zenginlikten payını alamaması neticesinde 1848'de, Avrupa genelinde kendisini gösteren ayaklanmalar Paris'i de etkisi altına almıştır. Şubat 1848'de Baulevard des Capucines'de Dışişleri Bakanlığı önündeki küçük çaplı bir gösterinin kontrolden çıkması ve gösteri



esnasında sivillerin hayatını kaybetmesi sonucu yaşanan karmaşa, geçici hükûmetin nisan sonlarında seçim düzenlemesi ve Kurucu Meclis Cumhuriyeti'nin mayıs ayında resmen ilan edilmesiyle sonuçlandı. İşçi sınıfı, meselelerini konuşabileceği bir alana sahip oldu, siyasi ve sosyal reformları gözden geçiren ve adına "işçi parlamentosu" denilecek bir komisyon kuruldu.

İşçiler kazanmış oldukları haklardan memnunsalr da bu uzun süremedi. Ekonomi gittikçe zayıfladı ve bu yeni bir karmaşaya yol açtı. Nihayetinde 2 Aralık 1851'de meclis feshedildi ve parlamento üyeleri tutuklandı. Aralık ayında Yeni Anayasa'nın oy çokluğuyla kabul edilmesiyle, İkinci İmparatorluk Dönemi başladı ve Louis Napolyon'un isteğiyle, 1848'de Blaye eyaletinin vali yardımcılığından istifa eden Haussmann, önce İtalya sınırına, sonra Bordeaux'ya atandı. 1853'te Haussmann'ın Paris'e atanmasıyla birlikte ise; Paris'in dönüşmesi fikri eyleme geçti. Hatıralar'ında, imparatorun kendisine, yeniden inşa edilecek Paris sokak düzeninin planlarını verdiğiinden bahseden Haussmann, imparatorun istediğinden daha fazlasını yapmıştır. Harvey'in gerçeklerin gizlendiğini ve anlatılan birçok şeyin efsane olduğunu belirttiği Hatıralar'da bahsedilen Paris sokak düzeni planlarına uymayan Haussmann, -Harvey'in deyimiyle- *"hırslı, güce son derece önem veren, kendine ait tutkulu bağlılıkları olan, enerjik, düzenli ve ayrıntı düşkün"* bir kişiliğe sahip olması sebebiyle Paris'in dönüşümünü kendi isteğine göre düzenlemiş ve etrafına topladığı çok sayıda mimarın onun fikirlerine bağlı olması projeyi hızlandırmış, Haussmann azledildikten sonra dahi onun projelerinin Paris'te, 30 yıl kadar uygulanmaya devam edilmesine yol açmıştır. (Harvey, 2013: 133-134)

1850'lerde, sosyal, siyasi ve ekonomik birçok sorunla boğuşan Paris, kentin kötü kanalizasyon sistemi ve yoksulluk nedeniyle bir yandan da kolera ile uğraşıyor ve bu hâliyle hasta bir insana benzetiliyordu. 1847-48 Buhranı'nda yaşananlar, Paris için düzelmeye giden yolun kapanmasına sebep olmuştu. 1870'lerdeki Paris ise imparatorluğun tekrar kurulması sebebiyle daha iyi durumdaydı. Köklü ve geniş kapsamlı değişimler şehrin ve toplumun iyiye gitmesini sağlamıştı fakat 1871 Paris Komünü'nün doğmasını sağlayan ayaklanmaya bu değişimler engel olamadı. 1848-1871 devrimleri arasında süreklilik olmasına rağmen ikisini birbirinden ayıran pek

çok şey vardır. Aradaki süreç, Haussmann'ın eserlerinin kentin görüntüsünü yeniden inşa etmesine tekabül eder ki bu Parislilerin bilincinde de derin izler bırakmıştır. Robert Moses'nin *“Adım adım büyük ölçüde modernizasyon sorununu ilk kavramış olan Baron Haussmann'dır”* (Berman, 2013: 206) dediği ve kentin kaderini elinde tutan Haussmann'ın farkı, ayrıntılara verdiği önemdi. Kentin iç mekân tasarımında sokak lambalarıyla dahi bizzat ilgilenen Haussmann, 1850- 1870 yılları arasında yeni bir dünya pazarının ve yeni bir uluslararası iş bölümünün temeli olacak ulaşım ve nakliye sistemini geniş anlamda hazırlamış ve Paris'i bu yeni ağın merkezine yerleştirmiştir. Bu dış mekân ilişkilerindeki değişme, Paris'in iç mekânının değişimini doğurmuştur. Bu sebeple, sadece yeni bir yol ağını değil; kanalizasyon, parklar, anıtlar ve sembolik yerler; okullar, kiliseler, idari binalar, konutlar, oteller, iş yerleri vs. tümünün ıslahı için imparatorluğun da desteğiyle yatırımlar yapılmış, yeni bir kentsel mekân tasarlanmıştır. (Harvey, 2013: 147)

Şimdinin ve geleceğin, geçmişte aranması gerektiğini kabul eden Haussmann ve meslektaşları, geleneğe onu yıkarak bağlı kaldılar. Daha önce görülmemiş boyutta bir yıkım gerçekleştirip bunun *“yaratıcı yıkım”* olduğunu savundular. Hittorf'un, Boulogne Korusu ve Zafer Anıtı'nı birbirine bağlayan caddeyle alakalı çalışmaları, Baltard'ın *“Demirden şemsiyeler istiyoruz”* talebi karşılığında yaptığı binalar ve benzer birçok çalışma, bugünkü Paris'in ilk adımlarıdır.

Benjamin'in *“Yıkıcı karakter hiçbir şeyi kalıcı addetmez”* deyişini hatırlatan bu yıkıcı tavır, modernizmin getirisi olan **“geçicilik kültürü”**yle (Lefebvre, 2013: 96) açıklanabilir. Modernliğin özünü –bir sınıf stratejisi olarak- açığa vuran bu kült, istikrar denge ve kalımlı sağlamlık kültürüyle tam bir çelişki hâindedir. Giddens'in *“Modernlik, geleceğe yöneliktir, öyle ki ‘gelecek’, karşı-olgusal model oluşturma statüsünde durur. (...) Gelecekle ilgili öngörüler şu anın bir parçası oluverirler; dolayısıyla da geleceğin aslında nasıl gelişeceğini etkilerler”* dediği modernizm şimdikiyi yıkarak, başka bir bakışla geleceği yıkmaktadır. Bu hâliyle de, modernliğin oluşturanların eski dogmalarını yerine koyacak kesinlikle aramalarına karşın, modernlik etkin biçimde kuşunun kurumsallaşmasını içermektedir. (Giddens, 2014: 172- 173)

Yüzlerce binanın yıkımına yol açan yeni inşaatlar, binlerce insanın evlerinden olmasına neden olmuş ve mahalleleri yok etmiş, böylece Paris artık fiziksel ve insani olarak birleşik bir mekân hâline gelmişti. *“1851’de 1,3 milyon olup, göçler neticesinde 1870’lerde neredeyse 2 milyona fırlayan”* nüfusun (Harvey, 2013: 235) da etkisiyle, bulvarlar muazzam miktarda insanın bir araya geldiği yeni ekonomik, toplumsal, estetik zeminler yaratmıştır. Sokaklar, bulvarlar boyu küçük iş yerleri ve dükkanlar uzanırken, her köşe başında restoranlar ve kaldırım kafeleri yer alıyordu. (Berman, 2013: 207) Bu bağlamda, İmparator ve Haussmann’ın aklındaki ne olursa olsun, çabalarının en net sonuçlarından biri kent sınırları içinde mal ve insan dolaşımı kapasitesini arttırmak oldu. (Harvey, 2013: 148)

Louis Chevalier’in, *Emekçi Sınıflar ve Tehlikeli Sınıflar*’da belirttiği gibi, yoksul halk 1950’lerden sonra yaşanan kötü şartlar nedeniyle mahallelerinin yıkımını ve yenilenmesini istiyordu. (Berman, 2013: 207) *“Fakat bu ‘yalnızca Orta Çağ’dan kalma eski teneke mahallelerin yıkımı manasına gelmiyor, Haussmann’ın bu yaratıcı yıkımı gerçekleştirirken farkında olmadan kent yoksullarının içe dönük ve dışarıya sınıktı kapalı dünyasını yıkmasını da ifade ediyordu.”* (Berman, 2013: 209) Bunun sonucu ise, gelir kaynağı kısıtlı olan bireylerin farklı yollara başvurarak kent içinde karışıklığa neden olmaları ve sınıf ayrımının açığa çıkmasıydı.

Harvey, “Hausmannizasyon” denilen Paris modernizasyonunu, Hausmann’ın öncesi ve sonrasını ayrıntısıyla anlatır. 1848’de Avrupa genelinde, özellikle Paris’te, ekonomi-politik, yaşam, ve kültür hususunda bazı kopuşların gerçekleştiğinden bahseden yazar, 48 öncesinde kentin yaşamsal parametrelerini düzeltmeye çalışan bir kent vizyonu varken, sonrasında kenti neredeyse zor yoluyla modernliğe sürükleyen Hausmann’ın gelişinin Paris’i tümüyle değiştirdiğini anlatır. *“Ingres ve David gibi klasiklerin, Delacroix gibi renkçilerin karşısına Coubert’nin gerçekçiliği ve Manet’in empresyonizmi; Lamartine, Hugo, Musset, Sand’ın romantizminin karşısına ise Flaubert ve Baudelaire gibi sıkı, özlü, bilenmiş roman ve şiiri gelmiştir. Zanaatkâr usulüne göre düzenlenmiş dağınık imalat atölyelerinin yerine, makineler ve modern sanayi; dar kıvrımlı sokaklar ve pasajların yerine ise bulvarlara taşan geniş*

*mağazalar gelmiştir. Ütopyanizm ve romantizm, yerini gerçekçi işletmecilik ve bilimsel sosyalizme bırakmıştır.” (Harvey, 2013: 8)*

Hausmann’ın kentsel idealinin, birbirini izleyen uzun caddeler boyunca perspektif ağırlıklı bir bakışı sağlayabilmek olduğunu söyleyen Benjamin ise; onun etkinliğinin Napoléon’un emperyalizmine uygun düşen bir olgu olduğunu savunur. Kent sosyolojisinin değişimi, Hausmann’ın diktasını sağlamlaştırarak Paris’i olağan dışı bir yönetim altına sokmaya çalışması, “*kökenden yoksun büyük kent halkı*”na olan nefreti ve işçi sınıfının şehrin pahalılaşması sebebiyle taşraya gitmek zorunda kalması gibi nedenler Paris halkını kendi şehrine yabancılaştırmış, sonuç olarak Paris mahalleleri eski görselliklerini yitirmişlerdir. Nihayetinde Parisliler kente karşı aidiyetlerini yitirmiş, büyük kentin yeni ve “*insancıl olmayan*” karakterinin bilincine varmaya başlamıştır. (Benjamin, 2014: 101-102)

Paris’in değişen görüntüsü, sosyal ve siyasi şartların bir sonucuyken, yeni şartların da nedeni olmuştur.

## **1. 2. 1. KENTİN BİR SAHNEYE DÖNÜŞMESİ**

Gösteri, kentsel yaşam için her zaman temel bir konuydu. Parisliler için 1950’lerden itibaren bir imparatorluk temaşası niteliğinde olan gösteri algısı, İkinci İmparatorluk Dönemi’nde değişmiş, imparatorluğun temaşası pek çok açıdan metalaştırma ve sermaye dolaşımının günlük hayat üzerindeki derinlere inen gücüyle muntazam bir biçimde birbirine geçmişti. Gösteri, yeni iş alanları üretip, çalışan sayısını artırıyor ve malların, paranın ve insanların dolaşımını kolaylaştırarak; Paris’in bir pazara dönüşmesine hizmet ediyordu. Paris’teki birçok mekânın sosyalleşilen ve boş vakit geçirilen yerlere dönüşümü, aynı zamanda kişilerin kendilerini de sergileyebildikleri dışa dönük bir kentleşme biçimini öne çıkardı. Mağazalar ve vitrinler malın artık gösteri nesnesi olarak var olmasına neden olmuş, vitrin dekorasyonları, yeni bir iş sahası açmıştı. Vitrinlerin görselliği; yeni açılan kafe, tiyatro ve eğlence yerleriyle birleşti ve kent teşhirin merkezi hâline geldi.

Bunların yanında artan mekanikleşme, ham madde fiyatlarının düşmesi, tüketim ve üretim verimliliğinin artması, emek gücünün ve sömürü oranının

yükselmesi pek çok malı özellikle de giyim mallarını ucuzlattı. Fakat yine de sınıf ayrımlarının önüne geçilemedi. Bunların yanında, yeni açılan demiryolları sayesinde turistlerin de ülkeye gelip gezintilere çıkması durumunun son derece yaygınlaşmasıyla, onlar da bu kalabalığa dahil oldular. Fransa'daki öğrenci ve sanatçı sayısının artmasını ise Pierre Bourdieu, şu cümlelerle anlatıyor:

“Basının gelişmesi, çoğu parasız pulsuz, başkentli veya taşradan gelip Paris'te o zamana değin soyluların ya da Parisli kentsoyluların ayrıcalığında bulunan yazarlık veya sanatçılık uğraşlarına atılmayı deneyen orta sınıftan ya da halk sınıfından gençlerin akınına çevrimsel bir nedencilik ilişkisiyle bağlı olarak, kültür ürünleri piyasasının daha önceden benzeri görülmemiş bir biçimde genişlemesinin birçok belirtilerinden birisidir. İş dünyasında tanık olunan gelişmeler sonucunda uğraş alanlarının artmasına karşın, şirketler ve kamu görevleri (özellikle eğitim sistemi), sayıları 19. yy'ın ilk yarısında tüm Avrupa'da son derece artan ve Fransa'da İkinci İmparatorluk dönemi boyunca yeni bir atılıma tanık olunan tüm ortaöğretim diploması sahiplerine iş olanağı sağlayamamaktadır.

Üst kademe yöneticisi mevkilerine yönelik istem ve sunum (arz ve talep) arasındaki uyumsuzluk, üç özgül etmenden dolayı özellikle Fransa'da belirgindir: Küçük ve orta kentsoyluların çocuklarına açık olan askerlik, tıp, yöneticilik gibi mesleklerin önünü uzunca bir dönem için kapatan Devrim, İmparatorluk ve Restorasyon kaynaklı yönetim kadrolarının genç olması (bunlara, yönetimi ellerine geçiren ve kentsoylu kökenli “güç”leri engelleyen soyluların rekabetini eklemek gerekir); ellerinde bir diploma olanların Paris'te yığılmasına yol açan merkeziyetçilik; özellikle devrim deneyimiyle duyarlılık kazandığı için her türlü yükselme hareketini toplumsal düzen için bir gözdağı gibi gören ve yönetim içinde önemli mevkileri öncelikle kendi çocuklarına saklamayı deneyen -klasik ortaöğretime girişi tekellerine almaya çabalayarak- büyük kentsoyluların tekelci anlayışı (Guizot'nun 1 Şubat 1836'da Temsilciler Meclisi'nde, klasik dil ve yazın eğitiminin geri kalmış niteliği üstüne verdiği söylev bunun kanıtıdır). Gerçekten de, İkinci İmparatorluk döneminde, özellikle ekonomik büyümeyle ilintili olarak ortaöğretimdeki öğrenci sayısı artmaya devam etmektedir (1850'de 90 000'den, 1875'de 150 000'e çıkar); yazın ve bilim alanları başta olmak üzere, yükseköğretimde de aynı durum geçerlidir.” (Bourdieu, 1999: 102-103)

Paris'in bu yeni görünümü ve kalabalığı, “*insanların fiziksel olarak yalnız kalmadan, kalabalıkta eriyebilecekleri*”, âşıkların da kalabalığın içinde baş başa

kalabilecekleri bir ortam oluşturdu. Âşıklar, bulvarların akıntısına kapılıp, kendi aşklarını her zamankinden daha canlı biçimde, “*dönen bir dünyanın sabit noktası olarak*” algılayabildiler. Bu sebeplerle, bulvarlar modern aşk için önem arz eden alanlara dönuştü. (Berman, 2013: 208-209) Bunun yanında aynı yerde iki ayrı halkın varlığı; zengin burjuva tüketiciler ve yoksul üretici halkın aynı mekânlarda olmasa da aynı caddelerde, sokaklarda aynı anda bulunması, yoksul halkın daha fazla kazanma arzusuyla farklı iş kollarında çalışmaya başlaması kent yaşamının karmaşasına fahiş, hırsız vs. gibi yeni tipler ekledi. Paris’in ahlaki açıdan yozlaşması da bu durumların neticesiydedir.

Baudelaire bu durumu Kaybedilen Hâle ve Yoksulların Gözleri gibi şiirlerinde sıklıkla işlemiştir:

“Akşam yorgundunuz biraz, yeni bir bulvarın köşesindeki, yeni açılmış bir kahvenin önünde oturmak istediniz. Henüz tamamlanmamış bir görkemi utkuyla gösterircesine sağda solda molozlar, harç döküntüleri vardı. Işık altında, pırıl pırıl kahve. Gaz lambaları bile ateşli bir başlangıç tutkusunu sergileyip tüm güçleriyle aydınlatıyorlardı beyaz ışıklarla kamaşmış duvarları, aynaların pırıl pırıl yüzlerini, silme çubukların ve kornişlerin altın yıldızlarını, taşınalı köpek gezdiren tombul yanaklı saray uşaklarını, bileklerine tünemiş atmacalara gülen kadınları, başlarında meyveler, börekler, kızarmış av hayvanları taşıyan su perilerini ve tanıçaları, uzanmış kollarında küçük Bavyera vazosu ya da alacalı dondurmaların çift renkli dikilitaşlarını sunan Hebe’leri, Ganymede’leri; oburluğun hizmetine sunulmuş bütün tarihi, bütün efsaneyi. Ama sonra sokakta kırk yaşlarında, sakalı kırılmış, paçavralar içinde bir adam görürler. Yanında iki çocuk vardır. Eşsiz bir hayranlıkla hepsi yeni kahveyi seyretmektedir. Babanın gözleri, “yoksul dünyanın tüm altınları gelmiş bu duvara yerleşmiş sanki” der. Oğlanın gözleri ise, “ama ancak bizim gibi olmayanların girebilecekleri bir yer burası” der, en küçüğün gözleriye şaşkın ve derin bir sevinçten başka bir şey belirtmeyecek kadar büyülenmiştir. Halk ozanları, arzu ruhu iyileştirip yüreği yumuşatır derler. Benim o akşamki ruh hâlimi yansıtması açısından şarkıda söylenen doğrudur. O üç kişinin, o ailenin gözleri yüreğimi yumuşatmakla kalmamış, kendimden, önümüzdeki, susuzluğumuzdan çok açgözlülüğümüzü sergileyen bardaklar ve sürahilerden utanç duymuştum. Aynı düşünceyi okumak için gözlerimi gözlerinize çeviriyordum güzelim; o öylesine güzel, o öylesine tarifsiz, tatlı gözlerinize, tutkunun ve ay ışığının konakladığı yeşil gözlerinizin ta içine bakıyordum güzelim, ve siz o anda bana: “Şunların hâline bak, ne sinir şeyler, gözlerini araba kapısı gibi koca koca açmışlar, kahveciye söyleyin de lütfen uzaklaştırınlar,” dediniz. “Anlaşmak böylesine güçtür işte,” diye bitirir şair, “düşünceler böylesine birleşmez şeylerdir, sevgili

meleğim, sevişenler arasında bile.” Şiir yeni bulvarların kamusal alanında geçer. Ana niteliklerini kısmen onu aydınlatan ve taşıp dışarıya doğru yayılan ticari ve özel etkinlikler sayesinde kazanır. Özel ve kamusal alan arasındaki sınır geçirgen olarak nitelendirilir. Şiir mal sahipliğinin, estetiğin ve toplumsal ilişkilerin muğlaklığını ve kamusal alan üzerinde denetim için mücadele noktasını işaret eder. Şairin aşığı kamusal alan üzerinde birinin sahipliğini ortaya koymasını ister. Kafe de tam olarak bir kamusal alan değildir: Ticaret ve tüketim amaçları için seçilmiş kişilerin içeri girme izni vardır. Yoksul aile burayı kendilerinden alınan altını içselleştiren bir dışlama yeri olarak görür. Burayı görmezden gelemeyen ve aynı şekilde kafenin içindekilerin de kendilerini görmezden gelemeyeceği bir şekilde onlarla yüzleşmek zorunda kalırlar. Şair onları modernitenin bir temsili olarak görür. Paris’i oluşturan “binlerce kökünden edilmiş hayatın” bir işaretidirler. Şair farklılıklara ve karışmaya değer verir. Sevgilisi ise tıpkı Cavaignac’ın 1848 Temmuz Günleri’nde devrimcileri bulvarlardan temizlediği gibi yoksulların tahliye edilmesini ister. Güvenliği ve dışlamayı ayrımcılıkta arar.” (Harvey, 2013: 283-285)

Guy Debord, modern endüstriye dayanan toplumun, “*rastlantısal ya da yüzeysel olarak gösterisel değil, temelde gösteri yanlısı*” olduğunu söyler. “*Hâkim iktisadın imajı olan gösteride amaç hiçbir şey, gelişme ise her şeydir. Gösteri, kendinden başka hiçbir şeye varmak istemez. Ona göre gösteri, üretilen nesnelere kaçınılmaz süsü, sistemin rasyonelliğinin genel açıklaması olarak ve sayıları giderek artan imaj- nesnelere doğrudan doğruya biçimlendiren ileri bir iktisadi sektör olarak güncel toplumun esas üretimidir.*” Yani bu yeni düzenin doğurduğu toplum yeni bir iktisadi sektörü teşkil eder ve gösteri bu insanları kendisine bağlar. Gösteri, iktisadın kendisidir. (Debord, 2014: 38)

Guy Debord, “*Toplumdaki gösteri, somut bir yabancılaşma imalatına tekabül eder*” derken de insanın kendi yaşamından kopuşunu kastetmektedir. Ona göre; “*iktisadi yayılma, özgül endüstriyel üretimin yayılmasıydı ve kendisi için hareket eden ekonomiyle birlikte gelişen şey, bu ekonominin başlangıçtaki çekirdeğinde bulunan yabancılaşmadır. Ürettiği şeyden ayrılmış olan insan, kendi dünyasının bütün ayrıntılarını giderek daha güçlü bir şekilde bizzat üretir ve böylece kendini dünyasından giderek daha fazla ayrılmış hisseder. Yaşamı kendi ürünü olduğu ölçüde yaşamından ayrı düşmektedir.*” (Debord, 2014: 45) Çalışarak boş zaman elde eden insanın boş zamanı kendi ürünüdür ve bu ürüne yabancılaşarak boş vakti için başkalarının kararı verilmiş eylemlere yönelir. Gösteri bunlardan biridir. Besim

Dellaloğlu'nun Paris'in vitrinleri bahsinde “*Vitrinde görüyorsun. Ve alıyorsun. Çünkü vitrindeki sana “al-beni” diyor. Kanıyorsun. Kimin eli kimin cebinde belli değil! Sen mi seçiyorsun. Seni mi seçiyorlar. Özne artık vesile olarak mevcuttur*” demesini hatırlayabiliriz. Kentte kendisine yabancılaşmış kişi, kendi ürünü/kendisi olan metaya karşı yalnızca vesile durumundadır ve yabancılığı, sıkıntısı, “bıkkınlığı” bundan kaynaklanır. Flanör insanın aynı anda üretici, ürün ve tüketici olduğu bu düzene karşı bir tavidir. “*Trafiği sabote eder(ek)*” var olur, yalnızlığını kalabalığın içinde yaşar, modern hayata katılır fakat onunla özdeşleşmez. (Dellaloğlu, 2012: 148) Hiçbir şeyin tam ortasında yer almaz, çünkü müstesnadır. Kalabalığın, kentin, özne oluşun sınırındadır. Modern hayatın içinde modernist bir direnişçidir. Modern değil modernist bir öznedir. Modern öznenen onu ayırırsa sisteme karşı direnmesidir. Flanör, “**badaud**”dan bununla ayrılır, aylıklık onun tercihi, var olma şeklidir, avarelik ise bir tercihin neticesi değildir. Flanör kent içinde yalnız da değildir, istisnalar onun yalnızlığına izin vermezler; paçavracı, yosma, kapatma, haydut, lezbiyen, komplocu, kumarbaz vs... Burada, flanörün bir istisna, bir kurban olduğundan bahsedebiliriz. Flanör bir istisnadır çünkü kuraldışıdır, normal olana karşı duruşun temsilidir ve her istisna gibi aynı zamanda kurbandır. Toplumun alışıldık normlarının dışında kalmak, “normal olanlar”ın dışlamalarına maruz kalmayı da doğuracaktır. Guy Debord ise; bu tecrit edilme bahsini modern kentin tamamına yayar, ona göre “*Ekonomik sistem, döngüsel bir tecrit üretimidir. Tecrit tekniği yaratır ve bunun karşılığında da teknik süreç tecrit eder*” Guy Debord bunu, üretim araçlarının insanı bireyselleştirmesi yönüyle kullanmış olsa da yabancılaşmayı yaşayanın sadece kentin düzenine karşı duranlar olmadığını göstermesiyle önemlidir. “*Flaneur, varlığı ve eylemleri ile bir tür tavır-alışı gerçekleştirmektedir. İçinde dolaştığı toplumun/hayatın kimi değerlerine bağlı iken, kimi değerlerine hayli kayıtsız kalabilmektedir.*” (Alver, 2014: 287) Yani aslında her modern birey dışlanmış, bireyselleştirilmiş ve toplumdaki –bedenen değilse de- koparılmıştır; fakat bunun modern bireye göre toplumsal bir normal hâline gelmesi onu flanörden ya da bu normallerin karşısında duran istisnalardan ayırır.



## 1. 2. 2. KENTTE KARŞILAŞMALAR VE ETKİLERİ:

Deleuze: “Doğa hâlinde insan hayatı karşılaşmaların insafına kalır” diyor. Buna göre kent içindeki karşılaşmalar güvenlidir. Kent, tam olarak, çözümdür, karşılaşmaları örgütleyerek bir beden onunla uyuşan diğer bedenlerle ilişkiler kurmasını ve bunu güven içinde yapmasını mümkün kılar. (Diken, 2011: 150) Giddens da, Goffman’ın “**uygar ilgisizlik**” ve “**odaklanmış etkileşim**” söylemleriyle kent içindeki karşılaşmaların, doğa zamanındaki gibi olmadığından bahseder. O da karşılaşmaların güvenliğini anlatır ve güvensizliğin psikolojik etkileri üzerinde durur.

*“Modern toplumlarda, özellikle birçok kentsel ortamda, ya pek tanımadığımız ya da daha önce hiç karşılaşmadığımız kişilerle az çok sürekli bir etkileşim içindeyizdir; bu etkileşim, göreceli, geçici ilişkiler biçimindedir. Modern toplumsal etkinliğin anonim ortamlarındaki günlük yaşamı oluşturan çeşitli karşılaşmalar, ilk anda, Goffman’ın “uygar ilgisizlik” olarak adlandırmış olduğu davranışla sürdürülür. Bu olgu, çok ufak ipuçları ve sinyaller söz konusuymuş gibi görünse de onu sergileyenlerden, karmâşık ve yetenek gerektiren bir yönetim bekler. Örneğin, iki kişi kentte yürürken birbirlerine yaklaşır ve geçip giderler. Bundan daha önemsiz ve ilgi çekici olmayan başka ne olabilir?”* diyen Giddens sergilenen ilgisizliğin kayıtsızlık değil “**kibar yabancılaşma**” olduğunu, iki insan göz göze geldikten sonra, karşısındakinden zarar gelmeyeceğine dair güven edinerek uzaklaştıklarını söyler. “**Işıkların söndürülmesi**” olarak adlandırdığı bakışların ayrılış ânı, kibar yabancılaşmanın örneğidir. Fakat, karşılıklı güvenin bakışlarda sağlanamadığı ve düşmanca bakışların görüldüğü zamanlar da olur ki bu uygar ilgisizliğin modernlik ortamlarında, yabancılarla karşılaşmalarda söz konusu olan görünür bağlılıkların en temel biçimi olduğunu kanıtlar. “*Üstelik bu iletişim, sadece bakışlarla değil duruş ve beden diliyle de ilgilidir.*” (Giddens, 2014: 82-85)

Kentte karşılaşmalar başka dünyaların oluşumuna yol açar, dış mekânın iç mekâna dönüştürülmesi fakat dışarıdaki insanların ev halkına benzememesi birey ve toplum psikolojisinde farklı açılımlara yol açacaktır. Tek bir mekâna dönüşen büyük

caddelerin aynı anda farklı sınıflar tarafından kullanılması etkileşimleri de beraberinde getirecektir.

Engels, Die Lage der arbeitenden Klasse in England (İngiltere’de Çalışan Sınıfın Konumu) adlı kitabında şunları yazar:

“İnsanın saatlerce yürüyüp, yine de sonunun başlangıcına bile varamadığı, kent dışındaki düzlüklere yaklaşıldığına değgin en ufak bir işarete bile rastlamadığı Londra gibi bir kent, aslında tuhaf bir şey. Bu dev merkezleşme, üç buçuk milyon insanın tek bir noktaya yığılıp kalması, bu üç buçuk milyonun gücünü yüz katına çıkarmış... Gelgelelim bu durumun nelere mal olduğunu insanlar ancak sonradan anlayabiliyorlar. İnsan ancak birkaç gün anacaddelerde gezindikten sonradır ki, bu Londralıların, kentlerini dolduran uygarlık mucizelerini yaratabilmek için insanlıklarının en iyi yanını feda etmek zorunda kaldıklarının, içlerinde uyuklayan yüzlerce gücün bir işe yaramadığının ve bastırıldığının ayırıcısına varabiliyor... Sokakları dolduran kargaşanın bile itici, insan doğasının başkaldırmasına yol açıcı bir yanı var. Bütün sınıflara ve mevkilere mensup, birbirlerinin yanından geçip giden bu yüzbinler, aynı niteliklerin ve yeteneklerin taşıyıcısı olan, aynı ölçüde mutlu olmak isteyen insanlardan oluşmuyor mu? ... Oysa onlar hiçbir ortak yanları, birbirleriyle hiçbir ilgileri yokmuşçasına, birbirlerinin yanından geçip gidiyorlar; üzerinde kendiliklerinden anlaşmaya varmış oldukları tek nokta, kalabalığın karşılıklı hızla akıp giden kolları birbirinin yolunu kesmesin diye, herkesin kaldırımın sağından yürümesi; ama çevresindekilere bir kez olsun bakmak, kimsenin aklına gelmiyor. Bu toplum teklerinin yığıldıkları mekân küçüldükçe, her bireyin o acımasız umursamazlığı ve her türlü duygudan yoksun, yalnızca kendi özel yararları üzerinde odaklaşması, daha itici ve yaralayıcı biçimde belirginleşiyor.” (Engels’ten alıntılanan: Benjamin, 2014: 214- 215)

Benjamin, Engels’in insanların hareketleri üzerinden geliştirdiği ahlaki tepkiyi ve insanların yürüyüşlerindeki tempo üzerinden eleştirdiği estetik görüntüyü; “*Flâneur*’ün kalabalığın içinde hareket ederken sergilediği, gazetecinin de çaba harcayarak ondan öğrendiği çeviklik ve rahatlık”ı zikretmemesi yönünden eksik bulsa da; Engels’in anlatısı büyük kentlerdeki karşılaşmaların ve aldırmaçlığın bir örneğini teşkil etmektedir.

Bauman da kentin cadde yaşamında insanların birbirleri için yüzeyler olduğunu söyler. Ona göre *“her gezici, sabit bir yüzeyler sergisi boyunca hareket eder”* ve bu esnada sergilenir. Bu sergilemede çekicilik vardır fakat hiçbir anlaşma yoktur. Dolayısıyla da büyük bir risk yükü taşır. **“Tatlı başarı”** ve **“acı yenilgi”**nin olabilirlikleri ayırt edilemeyecek kadar ustaca dengelenir. Kent caddesi aynı anda hem heyecanlandırıcı hem de korkutucudur. *“Benliği bir yüzeye, yani kişinin istediği gibi denetleyebileceği ve düzenleyebileceği bir şeye indirgeyen kent caddesi benliğe kendisini davetsiz misafirlere karşı koruyacağı güvenliği sunar.”* Kişi, yüzeylerin ister istemez yarattığı karmaşadan dolayı, sürekli savunma hâlinde olmalıdır. Kişi hareketlerini ne kadar hesaplayarak yaparsa yapsın yine de her adımında bir risk vardır. Uzun vadede kişinin kaçamadığı kumar insanı tüketen bir şey olur ve bir iltica düşüncesi karşı konulması zor bir ayartmaya dönüşür. Karşılaşmaların ve kalabalığın benliğe riskli etkisinin neticesini **“yabancılaşma”** olarak görür. Fakat flanörün hazza ulaşmasını sağlayan talihinin götürdüğü yere gitme durumu, evrensel ötekilik sayesinde oluşan bir durumdur. Bu haz ise, yabancıların yabancılıklarının korunması, mesafenin dondurulması ve yakınlaşmanın önlenmesi sayesinde korkuyu yener. Haz tam da karşılıklı yabancılıktan, yani sorumluluğun olmamasından ve şu kanaatten kaynaklanıyor: *“Yabancılar arasında ne olursa olsun bu, yabancıları uzun süreli yükümlülüklerle sokmayacak ve ardında (denetimi kolay sanılan) eğlence/mutluluk anını aşacak (belirlenmelerinin zorluğu ile ünlü) sonuçlar bırakmayacaktır.”* (Bauman, 2014A: 184)

### **1. 2. 3. KENTTE GÜNDELİK HAYATIN OLUŞUMU**

Pierre Mayol, gündelik hayatın düzenlenmesinin en az iki kesit üzerinden eklemlendiğini söyler. Bunlardan biri *“sistemi sokağın toplumsal alanında görünür olan ve giyim kuşamla, nezaket kurallarının az çok katı biçimde uygulanmasıyla yürüyüş ritmiyle şu ya da bu kamusal mekândan kaçınma ya da tam aksine mekânı kuşatma ile kendini gösteren davranışlar,”* diğeri ise *“mahallenin alanındaki “davranış” biçiminden umulan simgesel kazançlar.”* (Certeau, Giard, Mayol, 2015: 30-31) Paris’in modernizasyon sonrası mahalle kavramını yitirmesi bizi gündelik

hayat içinde sokaktaki davranışları ele almaya iter. Burada gündelik hayatın ev dışındaki tezahürü sokak/cadde üzerinden incelenebilir.

Giddens ise, *“Modernliğin sonucunda ortaya çıkan yaşam tarzları bizi geleneksel toplumsal düzen türlerinin tamamından söküüp çıkarmıştır. Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. Yaygınlık düzleminden bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir.”* (Giddens, 2014: 12-13) der. Buna karşılık Lefebvre, gündelik hayatı oluşturanın modernite olduğunu savunur. *“Üsluplar, üslupların sonu ve kültürün başlangıcı, gündelik hayatın yerleşmesi ve sağlamlaşması”* olarak 3’e ayırdığı gündelik yaşamın, moderniteyle birlikte itinayla incelenen bir nesne olduğundan bahseder. Örgütlenen gündelik hayat, kapalı bir devre (üretim-tüketim-üretim) hâline gelmiştir. Önceden biçimlendirilen gereksinimlerin ne olacaklarını tahmin etmek artık işten değildir, hatta bunların kullanım süreleri de bilinmektedir. Konunun uzmanları, nesnelerin kullanım sürelerini de iyi bilirler ve bu süreler, üretim maliyetleri ve kârlarla karşılıklı bağıntı içinde, nesnelerin demografisi içinde yer alır. Bunun yanında gereksinimin kullanımdan düşmesi de, nesnelerin motivasyonlarını da yönlendiren bu uzmanların elindedir. *“Amacı, hedefi ve resmî meşruiyeti tatmin olan modern topluma uygulanan arzu stratejisi şehirler gibi nesnelerin de geçicilik kültürüyle algılanmasına sebep olur.”* (Lefebvre, 2013: 86-96) Geçiciliğin getirisi olan gündelik hayattaki üretim-tüketim-üretim devresi, zikrolunan sınıf ayrımını ve çalışma zamanı ile boş zaman kavramlarını doğuran nedenlerin başında gelmektedir.

Giddens, “Sosyoloji ve Modernlik” bahsinde, tüm geleneklerin modern dünyayı biçimlendiren ana dönüştürücünün kapitalizm olduğunu kabul ettiğini söyler. Ona göre, *“modernliğin belirginleşen toplumsal düzeni hem ekonomik sistemi hem de diğer kurumları açısından kapitalisttir. Modernliğin huzursuz ve dinamik karakteri, yatırım-kâr-yatırım döngüsünün kâr oranındaki düşme eğilimiyle birleşip sisteme katılınca kalıcı bir genişleme özelliği kazandırmasının bir sonucu olarak*

*açıklanır.*” Bu bakış açısı sonraki sosyolojik incelemeleri derinden etkileyecek karşıt yorumların çıkmasına yardımcı olan Durkheim ve Weber tarafından eleştirilmişti. Durkheim ise, modern kurumların doğasını endüstriyalizmin etkisi bazında inceledi. Ona göre kapitalist rekabet, ortaya çıkan endüstriyel düzenin merkezî özelliği değildi; kapitalist değil, endüstriyel bir düzende yaşıyorduk. (Giddens, 2013: 18-19) Bu açıdan bakıldığında, Durkheim’in görüşleri Lefebvre, Hobbes ve Bauman ile benzerlik göstermektedir. Modernizmin doğanın zaptedilmesi olduğunu dile getiren Hobbes da, düzen ödevinden bahseden Bauman da modernizmi kapitalist buluyordu. Bu noktada kapitalizm ve endüstriyalizmin ne kadar farklı kavramlar olduğu sorusuyla karşılaşılıyor. *“Modernlik, kurumlar düzeyinde çok boyutludur ve çeşitli gelenekler tarafından belirlenen unsurlardan her biri burada ayrı bir rol oynar”* diyen Giddens, bu boyutları tartışırken, *“Modern toplumlar kapitalist mi yoksa endüstriyel midir?”* diye soruyor ve bunun ayrımını şöyle yapıyor:

“Kapitalizm, özel sermaye mülkiyeti ile mülksüz ücretli emek arasındaki ilişki merkezinde yoğunlaşmış bir meta üretim sistemidir; bu ilişki bir sınıf sisteminin ana eksenini oluşturur. Kapitalist girişimcilik, fiyatların yatırımcılar, üreticiler ve tüketiciler için aynı işaretleri oluşturduğu rekabetçi pazarlar için üretime dayanır. Endüstriyalizmin ana karakteristiği ise cansız maddi güç kaynaklarının mal üretiminde kullanımınıdır; makineler bu üretim sürecinde merkezi rol oynar. Bir "makine", bu tür güç kaynaklarını çalışma aracı olarak kullanarak bir dizi işi yerine getiren, insan elinden çıkma bir araç olarak tanımlanabilir. Endüstriyalizm, insan etkinliğinin, makinelerin, ham madde ve ürün girdi ve çıktılarının eşgüdümü için üretimin belli kurallara göre toplumsal örgütlenmesini öngörür. Bu kavram -"Endüstri Devrimi"ndeki kökeni, bizi, böyle düşünmemiz için baştan çıkarsa da- çok dar bir anlamda da anlaşılmalıdır. Endüstriyalizm, akla hemen kir pas içindeki atölye ve fabrikalarda şakırdayan büyük, hantal makineleri, kömür ve buhar gücü imgelerini getirir. Endüstriyalizm kavramı, bu tür konulardan hiç de az olmamak üzere, tek güç kaynağının elektrik, kullanılan tek mekanize aygıtın da elektronik mikro devreler olduğu ortamlara da uygulanabilir. Dahası, endüstriyalizm yalnızca iş ortamını değil; ulaşım, iletişim ve gündelik ev yaşamını da etkiler." (Giddens, 2013: 60- 61)

## 1. 2. 4. KENTTE ZAMANIN TASNİFİ: ÇALIŞMA VE BOŞ ZAMAN ÜZERİNE

Modernizmin, gündelik hayatı üretim-tüketim-üretim mefhumuna göre düzenlemesi kuşkusuz, üretici ve tüketicilerin zamanı kullanmasını da etkiledi. Yatırım-kâr-yatırım döngüsü zamanın kullanımından etkilendiği için, modern insanın gündelik hayatı zamanın modernizme uygun olarak tasnif edilmesi sonucunu doğurdu.

Modern öncesi kültürler, zamanı hesaplamak hususunda farklı tarzlara sahipti. Tarıma dayalı toplumlarda takvim ayırt edici bir özellik olmakla birlikte, doğru zamanı göstermek noktasında yetersiz ve değişebilirdi. Modernizmle birlikte, takvim ve saat neredeyse dünya çapında standartlaşmış ve zaman sanayi ve ticaretle uğraşan toplumların önemsedikleri bir kavram hâline gelmiştir. Kapitalizm ve endüstriyalizm, modern insanın zamanını çalışma ve boş zaman olmak üzere ikiye ayırmıştır. Bu bağlamda, modern toplumsal yaşamı geleneksel dünyanın kurumlarından koparma işinde önemli rol üstlenen kapitalist girişimcilik, zaman ve mekânın ifade ettiği alanı da gelenekten kopartmıştır. Böylece çalışanın iş gücü gibi zamanı da metalaşmıştır.

Guy Debord'a göre, "*Çalışmanın özgürleşmesi*" ve boş zamanların artması hiçbir şekilde çalışma içinde özgürleşme veya bu emeğin şekillendirdiği bir dünyanın özgürleşmesi değildir. "*Çalışmada yitirilen hiçbir etkinlik, çalışmanın sonucuna boyun eğerek yeniden kazanılamaz.*" (Debord, 2014: 43)

Boş zamanın varlığı moderniteye bağlanmakla birlikte, Antik Çağ'dan beri bu kavram üzerine düşünülmektedir. Yalnızca onun bu kadar sık zikredilmesi, modernizmin ağır çalışma şartlarına bağlanabilir. İnsanlar daima boş zamana ihtiyaç duymuştur; modern öncesi toplumlarda zaten bu vakte sahip oldukları ve makineyle yarışmak zorunda kalmadıkları için boş zamanın 18-19. yüzyıllarda bir sorun hâline gelmesi söz konusudur. Endüstri Devrimi'yle birlikte, insan gücüne duyulan ihtiyacın artması ve insan gücünün de metalaşmış olması, modernliğin sorunlarından biri hâline gelmiştir. (Aktan Küçük, 2007: 1)

İnsanların ihtiyaçlarını ve o ihtiyaçlara ne zaman sahip olacaklarını belirleyen kapitalizm, işçi sınıfın boş zamanlarında da ne yapacağını belirlemiştir.

“Modern, kapitalist toplumun, Protestan etiğın de katkısıyla, çalışma ve boş zaman karşısında aldığı tavır oldukça nettir. Buna göre, çalışmak yüce, boş zaman ancak hak edildiğinde zararsız, aylaklık ise “ölümcül bir günah”tır. Genel yargı, boş zamanın çalışmanın sonucu olarak ortaya çıkması zorunluluğudur. Öyle ki, “insanlar çalışarak sadece para değil boş zaman da kazanırlar.” Boş zamanı, çalışma üzerinden tanımlama tavrı, Puritanların, başarıya çalışarak ulaşma, kurtuluşu çalışarak kazanma/ haketme ideolojisi bağlamında, Batı medeniyetinin çalışma emri altında geliştiğine dair inançtan kaynaklanır. Bu nedenle, akla, mantığa en uygun, en “rasyonel” olan şey, ilerlemeyi sağlayan, hep daha iyiye doğru evrilen modern dünyanın gelişimini devam ettiren çalışma pratiklerini, günlük yaşamda etkin kılmaktır. Böyle bir düşünceden hareketle, dayanağını da rasyoneliteden, ilerleme fikrinden alarak, kapitalizm kendini haklı kılar ve gündelik yaşam, çalışma merkezli bir görünüm alır. Artık, zaman ve mekân keyfi değildir. Her ikisi de katı bir disiplinle düzenlenir. Çalışmak için ayrı, eğlenmek için ayrı zamanlar; ciddi işler için ayrı, hayatın daha az ciddi olan kısmı, “boş vakit kısmı” için ayrı mekânlar vardır. Böylelikle, “çalışmaya ve boş zamana ayrılan zaman ve mekânlar, birey ve toplumun refahını güvence altına almak için matematiksel kesinliklerle belirlenir.” (Nels Anderson ve Chris Rojek’ten alıntılan: Aktan Küçük, 2007: 16)

Bu bağlamda, modernizmden sonra çalışma şartları ve boş zaman hakkı konusunda birkaç görüşü ele alacağız:

#### **1.2. 4. 1. Aylaklığa Övgü-Bertrand Russell:**

*“EYLEMLERİM vicdanın denetimi altında olduğu hâlde, GÖRÜŞLERİM bir devrim geçirmiş bulunuyor. Dünyada gerektiğinden çok çalışıldığını, çalışmanın erdem olduğu inancının büyük zararlar doğurduğunu, modern endüstri ülkelerinde vaaz edilmesi gereken şeylerin, öteden beri vaaz edilegemekte olanlardan çok değişik olduğunu sanıyorum”* (Russell, 2012: 9) diyen Russell, insanların tasarruflarıyla en çok yaptıklarından biri, tasarruflarını hükûmetin birine ödünç vermek olduğunu ve çoğu uygar hükûmetlerin kamu harcamalarının geçmiş savaşlar için yapılan ödemelerle, gelecekteki savaşlara hazırlıktan ibaret olduğunu savunur.

Bu hâliyle, tasarruflarını hükûmetlere borç veren modern insanın, Shakespeare'deki katil kiralyan kötü adamla aynı durumda olduğunu söyler.

Aylaklığa Övgü adlı eserinde çalışmanın neliğini sorgulayan Russell, onu ikiye ayırır: *“biri yeryüzünde veya yeryüzüne yakın bulunan maddenin durumunu, böyle başka bir maddeye göre değiştirmek,”* diğeri ise, *“başkalarına, yeryüzünde ve yeryüzüne yakın bulunan bir maddenin durumunu, böyle başka bir maddeye göre değiştirmelerini söylemek.”* Birinci cins çalışmanın *“tatsız ve para getirmeyen”* bir iş olduğunu, ikincinin ise *“tatlı ve para getiren”* bir iş olduğunu savunan Russell, ikinci cins çalışmanın çok çeşitli olduğundan emir verenlerin yanı sıra, ne gibi emirler verileceği konusunda akıl verenlerin varlığından bahseder ve *“Bu iki grup tarafından birbiriyle taban tabana zıt iki cins akıl verilir, buna da siyaset denir”* der. Bu iki gruptan ayrı olarak, toprak mülkiyetini ellerinde bulundurmamak yoluyla, yaşama ve çalışma hakkını kendilerine bir imtiyaz diye verdikleri başka insanlardan bu imtiyazlara karşılık para alan aylak sınıfının varlığından bahseden Russell: *“Bunların aylaklığı ancak başkalarının emeği sayesinde mümkün olabilmektedir; gerçekten de, bunların rahat aylaklığa duydukları arzu, çalışmayı öğütleyen tüm kutsal vaazların tarihsel kaynağıdır... Bunların en istemeyecekleri şey, başkalarının da onlar gibi aylak kalmasıdır...”* diyerek çalışmanın istenilir bir şey olduğunu doğal karşılamanın çoğunlukla başkalarının çalışmasıyla hayatını idame ettiren bu sınıfın telkinlerinden bize kalan bir alışkanlık olduğunu söyler.

Russell, çalışmanın bir düzen içerisinde, 4 saate indirgenmesini ve kişinin bunun karşılığında yaptığı işe oranla bir karşılık almasını, tükettiği kadar üretmesini savunur. İnsanların gerektiği kadar boş vakte sahip olmasının onlara mutluluk getireceğini fakat aksi uygulanarak çalışmanın evrensel bir sefaletle sebep olduğunu, uygarlık ve eğitim sonucunda boş vaktin de akıllıca kullanılabileceğini savunan Russell, zenginler ve onların “çanak yalayıcıları”nın övgüler düzdüğü namuslu emek, basit yaşayış gibi olguların, nüfusun bir bölümünü gerektirdiğinden çok çalıştırmak suretiyle geri kalanının emeğinden vazgeçildiğini ve çalışan nüfusun büyük yüzdesinin aylak bırakıldığını anlatır. Netice ise bu boş kalan nüfusun bir kısmına havai fişek yaptırıp diğer kısmına onları patlattırmak suretiyle savaş çıkartmaktır.



Russell, “*Modern insan her şeyin, o şeyin kendisi için değil de, başka bir şey uğruna yapılması gerektiğine inanıyor. (...) Şehir insanların zevkleri nitelik bakımından çoğunlukla edilgin hâlde bulunuyor. Sinema seyretmek, futbol maçlarını izlemek, radyo dinlemek vb. Bunun nedeni de şehirlilerin bütün enerjilerini çalışmada tüketmeleridir*” der ve aylak sınıfının insanlığı barbarlıktan kurtardığını savunur. Tabii bu aylaklıktan kasıt, 24 saatinin 4’ünü çalışarak geçirip boş vaktini aylaklıkla değerlendiren insanın aylaklığıdır.

Çalışma ve boş zamanla alakalı önerilerini ve eleştirilerini sıralayan Russell, “*Modern üretim yöntemleri hepimize rahat etme ve kendimizi güvenlik içinde duyma olanağını verdiği hâlde, bizler bunun yerine bazı insanların aşırı derecede çalışması, bazılarının da açlıktan kıvrınması yöntemini seçmişizdir*” diyerek, boşaltılmayan boş zamana Lafargue’ye benzer bir eleştiri getirir.

#### **1.2. 4. 2. Tembellik Hakkı-Paul Lafargue:**

Paul Lafargue, çalışma sistemlerinin sert ve ironik bir dille eleştirdiği Tembellik Hakkı’nın önsözünden itibaren, din adamlarına ve zenginlere çalışmanın iyiliği hususundaki telkinleri nedeniyle eleştiri getiriyor. “*Kapitalist ahlak, Hıristiyan ahlakın içler acısı parodisi, işçinin tensel isteklerini aforoz ediyor. İdeali, üreticinin ihtiyaçlarını asgari düzeye indirmek, sevincini ve tutkularını elinden almak, aralıksız ve acımasızca sadece iş yapan makine rolüne onu mahkûm etmektir*” (Lafargue, 2015: 8) diyen Lafargue, çağın çalışma yüzyılı değil; acı, sefalet ve çürüme çağı olduğunu iddia ediyor.

“*Kapitalist uygarlığın egemen olduğu uluslardaki işçi sınıfı tuhaf bir deliliğe yakalanmış gibidir. Bu delilik iki yüz yıldır, bahtsız insanlığa işkence eden bireysel ve toplumsal sefaleti beraberinde getirmiştir. Bu delilik, bireyin ve evlatlarının hayati gücünü tüketmeye kadar vardırıan çalışma aşkı, can çekişen çalışma tutkusudur. Bu zihinsel abartıya karşı tepki koyacakları yerde rahipler, ekonomistler, ahlakçılar, çalışmayı kutsallaştırmışlardır*” (Lafargue, 2015: 13) diyerek, kapitalist toplumdaki her türlü düşünsel yozlaşmanın ve bozukluğun nedeninin çalışma olduğunu söyler.

Din adamlarının öğretilerine karşılık, İsa'nın aylaklığı ve tembelliği yücelttiğini savunan Lafargue, işçi sınıfının insanlığı bağımsızlaştırarak kölelikten kurtarmak ödevine ihanet edip, kendisini çalışmaya kurban ettiğini ve bunun sonucunun sert ve korkunç olduğunu dile getirir. (a.g.e.: 18)

Lafargue, 18. yüzyılın filozof ve ahlakçıların, günde 12 saat çalışma idealinin karşısına, günde 3 saat çalışma önerisiyle çıkar. (a.g.e., 2015: 23)

Eserinde, çocukların çalışması, kurulan fabrikaların halka verdiği zararlar, zengin toplumlarda halkın çoğunlukla yoksul olması gibi konuları tartışan Lafargue, çağın düşünürlerini Platon ve Aristoteles'le karşılaştırarak, Antik Çağ filozoflarının yozlaşmamış olduğunu ve yurttaşlarının en büyük boş zamanı yaşamalarını istediklerini hatırlatır.

*“Ticaret dürüst olabilecek neyi üretebilir?”* (a.g.e.: 73) diyerek Russell'ın “namuslu emek” bahsiyle de birleşen Lafargue, makinenin insanlığın kurtarıcısı olduğunu, insanı aşağılık ve ücretli işlerden kurtaracak, azat edecek ve ona boş zaman ve özgürlük verecek Tanrı olduğunu savunur. (Lafargue, 2007: 11-22)

### **1.2. 4. 3. Boş Zaman-Marks:**

Marksist kuram için boş zaman, toplumun temel bir sorununu oluşturmak yerine daha çok alt yapısal sorunların çözümü ile gerçeklik kazanacak bir boyutunu içerir. Bu sorunun çözümü ise, “Toplumsal olarak gerekli emek-zamanın giderek sifıra yaklaşması”yla mümkündür. Marks, emeğin işçiye özgü dirimsel bir etkinlik olduğunu, işçinin yaşamını ortaya koyuş tarzı olduğunu savunur. Gerekli geçim araçlarını sağlamak için başka birine sattığı şey bu dirimsel etkinliktir. Bu dirimsel etkinlik onun yaşayabilmesi için yalnızca bir araçtır, yaşamak için çalışır, çalışma yaşamının bir parçası değildir; olsa olsa yaşamını feda etmektir. (Marks, 2007: 25)

Marks'a göre, “artı-emek yaratmak için gerekli emek-zamanı azaltmak değil, toplumun gerekli emeğini belirli bir asgari dereceye düşürmek söz konusudur artık. Bu azalmanın dolaylı sonucuysa, toplumun tüm üyelerinin, herkese tanınmış olan boş zaman ve olanaklar sayesinde, sanat, bilim vb. alanlardaki eğitimlerini

geliştirebilmeleridir.” Zamandan tasarruf ile bu boş vaktin sağlanabileceğini savunan Marks, *“Eğlenceye ayrılmış zaman kadar daha yüksek dereceden etkinliklere ayrılmış zamanı da kapsayan boş zaman, böyle bir zamanın keyfini çıkararak herkesi doğal olarak başka birine dönüştürür ve işte doğrudan üretim sürecine giren de bu farklı kişidir”* der ve bireyin değişiminin toplumun değişimi olduğunu savunur.

*“Zaman insanın gelişim alanıdır”* görüşünü, *“Boş zamanı olmayan, tüm yaşamı uyku, yemek ve benzeri şeylerin getirdiği fiziksel kesintiler dışında kapitalist için çalışmakla geçen kişi, yük hayvanından bile aşağıdır. Kendi dışına yönelik zenginlik üreten bir makinedir yalnızca”* diyerek destekler.

Köleliğin ortaya çıkışının iş bölümüyle başladığını, insanın zevkini işi hâline getirmesi gerektiğini, işin insanın karşısında yabancı bir güç gibi dikilip insan tarafından denetlenmek yerine onu köleleştirdiğini savunan Marks, burjuvazi ve üst sınıfı eleştirirken, iş süresinin sistemli bir şekilde azaltılması gerektiğini ve işçi sınıfının boş zaman hakkını savunmuştur.

#### **1.2. 4. 4. Açık İşsizlik, Boş Zaman-Thorstein Veblen:**

*“Yunan filozoflarından günümüze kadar, insan yaşamının ivedi, gündelik amaçlarına hizmet eden çalışma süreçleriyle ilişkiden bağımsız olmak ve bir ölçüde serbest zaman sahip olabilmek, değerli, güzel, eksiksiz bir yaşamın önkoşulu olarak kabul edilegelmiştir”* (Veblen, 2014: 38) diyen Veblen, modernizmin ihtiyaçları değiştirmesiyle, insanların doğasının da değiştiğini savunmuştur.

Veblen’e göre kapitalizm, insanı haz nesnesi olarak görür. Ona göre bilimi, kültürü, teknolojiyi, ortaya çıkararak, insanı doğanın basit bir parçası olmaktan kurtaran, doğayı değiştiren bir varlık yapan, insanın *“iş yapma içgüdü”*dür. Fakat kapitalizm, bu iş yapma içgüdüünü bireyin kapasitesini yok sayarak ondan daha fazlasını istemekte, boş zamanlarını ise gösterişle doldurmaktadır.

Veblen, zamanın tüketimi hususunda, *“Serbest zaman, üretken olmayan zaman tüketimi anlamı taşır. Zaman, üretken olmayan bir biçimde üretken çalışmanın değersiz sayılması duygusundan dolayı ve aylak bir yaşam sürmeyi”*

*olanaklı kılacak parasal gücün kanıtı olarak tüketilir.”* diyerek, boş zamanı paralı olanlara has kılar. *“Ekonomik açıdan bakıldığında da görüleceği gibi, bir istihdam biçimi olarak serbest zaman, tür açısından sömürüye dayalı yaşamla çok yakından bağlantılıdır; serbest zamanlı yaşamı nitelendiren başarıların ve bu tür yaşamın süslü ölçütleri olarak görülen şeylerin, sömürüden elde edilen kazançlarla pek çok ortak yanı vardır”* (a.g.e.: 39-40) diyerek bu fikri destekler.

Çalışma ve boş zaman faaliyetlerinin toplumu sınıflara ayırdığını düşünen Veblen, bu *“gösterişli tüketimci sınıf”*ın *“Aylak Sınıf”* olduğunu ve onların üretim kısmında değil tüketim ve gösteriş kısmında yer aldığını savunur. (Veblen, 2014: 35-40)

#### **1.2. 4. 5. İş ve Boş Zaman-Herbert Applebaum**

Serbestlik ve boş zamanın, yaşamın birçok yönüyle ilişki hâlinde olmasıyla, serbestlik/ boş zaman ikiliğinin konuyu ele almak için yeterli olmadığını savunan Applebaum, zaman sorununu bir demokrasi sorunu olarak irdeler, ve ona göre bu, yaşamsal bir öneme sahiptir. Boş zamanın ne şekilde kullanılacağını sorgular ve *“1960 ve 1970’lerde daha fazla ücrettense daha fazla boş zamanı yeğ tutmaya yönelik güçlü bir hareket var gibi görünse de, Roberts ve Olszewka’nın iddialarına göre 1980’lerden itibaren iktisadi ve siyasi sorunların boş zamanı ve serbestliği gözden çıkarma pahasına çözüldü”* diyerek değişen şartların zamanın kullanımına etkisinden bahseder. Boş zaman üzerine birçok görüşü değerlendiren Applebaum, üretim ve tüketimin birbirinden ayıramayacağını ve boş zamanın üretimin emek verimliliğiyle doğru orantılı olduğunu savunur. (Applebaum, 2007: 47-51)

#### **1.2. 4. 6. Boş Zaman-Erich Fromm**

“Bireyin, ekonomik amaçların aracı olarak boyun eğmesi, sermaye birikimini ekonomik etkinliğin amacı ve hedefi hâline getiren kapitalist üretim biçiminin garipliklerinden kaynaklanmaktadır. Kişi, kâr sağlamak için çalışır, ama sağladığı kâr, harcanmayacak, yeni sermaye olarak yatırıma dönüşecektir; bu artan sermaye gene yatırıma dönüşerek yeni kârlar getirir, bu döngü böyle gider. Elbet, lükse, ya da "gösteriş savurganlığına" para harcayan kapitalistler vardır, ama kapitalizmin klasik temsilcileri, harcamayı değil çalışmayı

sevmişlerdir daha çok. Sermayeyi tüketim amacıyla kullanmak yerine biriktirme ilkesi, çağdaş sanayi dizgemizin büyük başarılarının önkoşuludur. İnsanın çalışmaya karşı yaklaşımı böylesine tutucu olmasaydı ve çalışmasının meyvalarını, ekonomik dizgenin üretim kapasitesini geliştirme amacı uğruna yatırım yapma isteği bulunmasaydı, doğaya egemen olma yolunda bir gelişme asla sağlanamazdı; tarihte ilk kez, maddi gereksinimlerin doyurulması uğrunda durup dinlenmeksizin sürdürdüğümüz mücadelenin sona ereceği bir geleceği gözümüzün önüne getirmemize izin veren olgu, işte bu toplumdaki üretici güçlerin gelişmesi olgusudur. Ama gene de, yalnızca sermaye birikimi uğruna çalışma ilkesi nesnel olarak insanoğlunun gelişmesi açısından çok büyük bir önem taşımakta, ancak öznel olarak insanı kişisel olmayan amaçlar için çalışmak durumunda bırakmakta, kendi elleriyle inşa ettiği makinanın kölesi hâline getirmekte ve böylece onu bir kişisel önemsizlik ve güçsüzlük duygusuyla doldurmaktadır.” (Fromm, 2011: 98)

İşin insan için kaçınılmaz bir zorunluluk değil, onu doğanın tutsaklığından kurtaran ve bağımsız kılan bir şey olduğunu savunan Erich Fromm, endüstrileşmeyle işin tanımının değişmesi ve çalışmanın artık zevkli bir etkinlik olmak yerine, bir göreve, saplantıya dönüşmesi durumunu eleştirir.

Bireyin bireysel benliği koruması temelinde başkasıyla bütünleşmesine, “sevgi” diyen Erich Fromm, bunun temelde iki öğeyle olabileceğini bunun birinin sevgi ve diğerinin çalışmak olduğunu anlatır.

*“İnsanlar yalnızca dışsal gereksinimler yüzünden çalışıyor olsaydı, yapmak zorunda olduklarıyla yapmak istedikleri arasında pek çok sürtüşme meydana gelecek ve bu durum onların verimliliğini azaltacaktı. Ne var ki, kişiliğin toplumsal gerekliliklere dinamik uyumuyla, insan enerjisi sürtüşmeye neden olmak yerine özgül ekonomik gereklere uygun şekilde davranma eğilimi oluşturacak şekilde biçimlenmiştir. Dolayısıyla çağdaş insan, böylesine çok çalışmak zorunda bırakılmamış, psikolojik önemi çerçevesinde çözümlenmeye çalıştığımız o içsel çalışma zorlanımına kapılması sağlanmıştır.”* diyen Erich Fromm’un, *“İnsanlar yalnızca dışsal gereksinimler yüzünden çalışıyor olsaydı, yapmak zorunda olduklarıyla yapmak istedikleri arasında pek çok sürtüşme meydana gelecek ve bu durum onların verimliliğini azaltacaktı”* (a.g.e.: 225) tezi moderniteyle birlikte gerçekleşmiştir.

Modern insanın gündelik hayattaki rollerini psikolojik açıdan değerlendiren Fromm, gece ve gündüz, işte ve dışarıda, yani üretir ve tüketirken vs. farklı durumlarda bireylerin farklı karakterlerle kendilerine yabancılaşmış olduklarını savunur.

#### **1.2. 4. 7. Tüketim İçin Boş Zaman-Baudrillard**

Tüketimin idealist bir uygulamaya dönüştürüldüğünden bahseden Baudrillard, yaşam biçimlerinin artık dolaylı yoldan var olabildiğini ifade eder. İnsanın ve toplumun hakikati göz ardı ettiğini, tüketim toplumunun asıl-kopya, gerçeklik-görünüş gibi karşıtlıklarla açıklanamayacağını ve insanın bu toplum içinde yalnızlaştığını savunur. Bilgi çağıyla birlikte bir yapay gerçeklik oluşturulmuş, bunun nihayetinde ise birey yalnızlaşmış ve hakikate yabancılaşmıştır.

*“Çalışma ve boş zaman eylemleri ideolojiler tarafından belirlenmiştir”* ve tüketim de onların isteklerince gerçekleşmektedir. Baudrillard’a göre, üretim coşkusuyla üretim üzerine kurulan şiddet oyunları artık sona ermiştir. Günümüzde herkes üretmektedir. Oysa bu arada çalışma kavramının hiç fark ettirilmeden başka bir şeye dönüştürülmüş olduğu görülmektedir. Çalışma da (Marks’ın ideal anlamda açıkladığı ancak bugünkünden çok farklı olan) bir gereksinim, bir boş zamanları değerlendirme gibi toplumsal bir “talep” nesnesine dönüştürülmüştür, yani yaşamın genel gidişatını belirleyen temel bir kurum olmaktan çıkmıştır.

*“Çalışma sürecinin anlamını yitirmesine koşut olarak, çalışma da toplumsal bir talebe dönüşmüştür. - Çalışma ya da iş alanında yapılan yatırımlardaki artışa karşın tüketim alanındaki harcamalarda bir düşüş görülmektedir. Otomobilin kullanım değeri ve prestij denilen şey sona ermiştir. Hız ve çalışma nesnesini karşı karşıya getiren aşk söylevi de sona ermiştir. Bundan böyle bu söylevin yerini tüketim nesnesi üstünde yoğunlaşan bir söylev almıştır. Otomobilin özellikleriyle uyumlu hâle getirilen bir söylev (daha az benzin tüketin, güvenliğinizi düşünün, hız artık eski moda bir kavramdır, vb.) zorlayıcı, dolaysız ve etkin bir yönlendirme biçimi olmaya çalışmaktadır. Başka bir deyişle kutuplara yer değiştirilerek oyun sürdürülmek istenmektedir. Çalışma bir gereksinime, arabaysa bir çalışma ürününe dönüşmek zorunda kalmaktadır. Tüm araçlar arasında hiçbir fark bulunmadığını gösteren en güzel kanıt budur. Politikanın anlamını ve önemini yitirmesiyle birlikte “seçme” hakkı düzeninden “seçme” yükümlülüğü düzenine geçilmiş olmaktadır.- Çalışma da iktidarın geçtiği aşamalardan geçmiştir. Çalışma senaryosu (önceden belirlenmiş bir süreç) ise aslında*

çalışma ve üretme olaylarının gerçekten de sona ermiş olduklarını gizlemeye çalışmaktadır. Grev senaryosunun gerçekte grevin sona ermiş olduğunu gizlemesi gibi. Çünkü grev bundan böyle işi bırakma değil, çalışma hayatının bir ritüele dönüşmüş, yarım yamalak bir alternatifidir. Grev başladığı anda fabrika yönetimine el koyan personel (gücül düzeyde) bir yandan grevde olduğunu söylerken, diğer yandan da normal üretimi sürdürmektedir. Bu bir bilimkurgu öyküsü değildir. Söz konusu olan şey çalışma sürecine uydurulan kılıftır. Üstelik bu kılıfın adı grevdir. Bir üretim bunalımına dönüştürülen grev, modası geçmiş araç gereçle yapılan bir düşük üretim sürecine benzemektedir. Oysa böyle bir durumda ne grev ne de çalışmadan söz edilebilir. Yapılması gereken şey ikisinden aynı anda söz etmektir. Sonuç olarak ortaya bambaşka bir adı olan: Çalışma sihirbazlığı, göz aldatmacası (bir melodram dememek için), bir üretim “scénodrame”ı, bomboş bir toplumsal sahnesinde oynanan kolektifbir dramaturji çıkmaktadır. Burada çalışma ideolojisinin “i”si bile yoktur (“nesnel” sömürü süreciyle “gerçek” çalışma sürecini gizlemeye çalışan şey geleneksel etikdir) yalnızca bir çalışma senaryosu vardır. Tıpkı bir iktidar ideolojisi değil de, bir iktidar senaryosundan söz edilebileceği gibi. İdeoloji, göstergelerin gerçekliğin üstüne yıktıkları bir suçluluk duygusundan başka bir şey değilken; simülasyon gerçekliğe kısa devre yaptırılarak, göstergeler aracılığıyla yeniden yaratılan şeydir. İdeolojik çözümlemenin amacı nesnel süreci yeniden oluşturmakken; hakikati bir simülakr şeklinde sunmaya kalkışmak sahtekârlıktan başka bir şey değildir. İşte bu yüzden iktidar, ideolojik söylevlerle ideoloji üstüne çekilen söylevlerin hepsiyle aynı görüş ve düşünceleri paylaşmaktadır. Çünkü bunlar hakikat’le ilgili söylevler olup hepsi olumludur. Özellikle de devrimci olanlar simülasyonun öldürücü darbelerine karşı son derece etkilidirler.” (Baudrillard, 2013: 49-51)

## 2. BÖLÜM: FLANÖR TİPİNİN OLUŞUMU

### 2. 1. CADDE VE İNSAN

Flanör kavramını ilk olarak Walter Benjamin, Pasajlar adlı eserinde Charles Baudelaire'in kendisi ve kahramanları için kullanır. Paris modernizasyonundan sonra, mekân ve zamanın iç içe geçmesi, Paris'in eski hâlini kaybetmesi üzerine şehir içinde yaşayan bohem ve dandy tiplerin yerini flanöre bıraktığını söyleyen Benjamin, Paris gravürlerini içeren Physiologies adındaki cep kitaplarında yer alan tanıtım metinlerinin önemini vurgular:

“Bu kitaplarda, piyasada çevresine bakan birinin karşılaşılabileceği tipler irdeleme konusu yapıyordu. Paris yaşamının, sokaklardaki seyyar satıcılarından operanın fuayesindeki züppelere varana kadar, physiologue'un ele almadığı hiçbir tip yoktu. Bu türün en parlak dönemi, kırklı yılların başına rastlar. Bu dönem, tefrikanın doruğunu oluşturur; Baudelaire'in kuşağı, bu ekolden geçmiştir. Sözü edilen ekolün Baudelaire'in kendisine pek bir şey vermemiş oluşu, şairin kendi yolunu ne kadar erken çizdiğinin bir göstergesidir.” (Benjamin, 2014: 129)

Bu kitaplarla tiplerin ele alınışından sonra, kentin fizyolojisine sıra geldiğini söyleyen Benjamin, “*asfalt yolda inceleme amacıyla bitki toplamaya çıkan*” diye nitelediği flanörün, Paris'in dar kaldırımlarının yerini pasajlara bırakmasıyla kendi evini bulduğunu ve “*gezmeye çıkanların ve tütün tiryakilerinin, her meslekten olanların en sevdikleri yerin, vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını*” sağladığını anlatır. Burada Benjamin'in flanörü “*vakaniüvis ve filozof*” olarak nitelemesinden, onun amaçsızca gezinen bir avare değil, geçmişini şimdiye taşıyan zaman algısıyla kentin tarihini yazacak bir gözlemci, insan ve şehir hâlleri üzerine düşünerek buradan bir eserle ayrılacak bir düşünür olduğuna varabiliriz. Flanörün evi olan caddeler, aynı zamanda onun sanatının kaynağını oluşturmakta, flanör tipinin sanatçı ve bir sanat eseri olarak kalabalığın içinde bulunmasını sağlamaktadır. Flanör, açık mekânın geniş alanların imkânlarını çözümlenmeye çalışır, “*yavaşlık ise onun artıdır.*” O büyük mimari yapılarda vücut bulur, konuşmaktan ziyade hissetmeyi tercih eder.



Yani flanör tipi Paris'in bir ürünüdür, metropollerin güçlü bir şehirleşme bilinci elde etmelerine, şehre ait yaşam biçimlerinin şehrin her yakasına doğru yayılmasına da bağlanabilir. Flanör **dandy**den bu noktada ayrılır. Modernizasyon sonrası Paris'in bir ürünü olan flanörler, sadece kıyafetleriyle dikkat çekmeye çalışan dandyler gibi değildirler, kalabalığın içinde kalabalığa dahil olmayan istisnalardır. Seyyahlardan ayrıldığı nokta ise amaçsız ve belli bir nedene bağlı olmadan gezmeleridir.

Flanör şehri bir kitap gibi okur. Anıtları, mimari eserleri, müzeleri vb. bu okuma sürecine dahil eder. Buralardan edindiği tecrübeleri ise bir ürün olarak ortaya koyar. Bu sebeple flanörler entelektüel insanlardır. Nesnelere sadece bakmakla hatta onları görmekle kalmayıp, okumalarını da yaparlar. Köksal Alver, flanörü; *“Flaneur, modern gündelik hayatın çözümlenmesinde önemli bir birim, bir tarihsel toplumsal fenomen olarak karşımıza çıkan sosyo-kültürel bir tiptir. Flaneur, bir aylak, bir boş gezen veya savurgan kişidir. Bir gözlemci veya dedektiftir. Bir şüphecidir; devamlı bakar, not eder, sınıflandırır. Kentin heyecanlarına dalar, kalabalıklarda yıkanır. İzlenimlerini kaydeder, her şeyi görmek ister. Caddelerde yürürken estetik duyarlılığını geliştirir”* şeklinde tanımlar. (Alver, 2014: 286)

Flanör, Fransızca **“flâner”** fiilinden gelmektedir:

“Flâner sözcüğünün Almancada *“bummeln”* şeklinde karşılandığı düşünülecek olursa, kavramın birinci anlamının “yavaşça yürüyüş yapmak” ikinci anlamının ise “hiçbir şey yapmamak” anlamlarını içerdiği söylenebilir. *“Bummeln”* sözcüğünün de Aşağı (Kuzey) Almanca *“baumeln”* sözcüğünden türediği ve bu kelimedenden köklendiğini düşünecek olursak, kavramın *“hind und her shwanken”* (sağa sola yalpalamak) anlamına geldiği hemen görülecektir. Bummeln kullanımından -Almancada “flanörlerin gezmelerini” fiil hâline soktukları *“flanieren”* sözcüğünde de olduğu gibi, “yavaşça, amaçsız geziler” anlamı da çıkmaktadır. (Sarı, 2012: 289)

Flanörü “mistik bir gezgin” olarak ele alan görüşler de vardır. Flanörün gezme ve aynı anda izleme hâli, İslâm mistisizminin “seyretme” durumuyla

benzerdir; fakat mistikler seyir için çölleri tercih ederken flanörü yola koyan kalabalıklardır. (Alpyağıl, 2007: 207) Flanör kavramının mucidi Benjamin ise onu, toplumun ve şehrin büyük bir değişimden geçtiği bir zamanda şehrin sokaklarına çıkan flanörü bir “*dedektif ve iz sürücü*” olarak da ele alır. Kalabalığın içinde fakat ona dahil olmadan, yani kendisini gizleyerek gözlem yapan flanör, istemeden de olsa konumu itibariyle dedektiftir. Görünüşte tembel olan flanörün “*iyi ve uyanık bir gözlemci*” olması, büyük kenti evi gibi bildiği için geliştirdiği doğru tepki biçimleri; onu Paris’in en ücrasındaki mekânlara ve bir dedektifin daima vardığı yere yani bir suça götürecektir. Baudelaire’in eserlerinde de görüldüğü gibi, kentin en sıkıntılı tipleri yani şehri var edenler, en büyüleyici görüntülerine kalabalık içinde kavuşur. Kent yaşamının geçiciliğinden ve hızın ruhu dinlemeyi engellemesinden insan ruhunu korumanın ancak “onlar”dan/kalabalıktan uzak yaşayarak ve onların sebep olduğu kasveti eserler için bir kaynak olarak kullanmakla mümkün olacağını düşünen Baudelaire’in; bu ayrık sınıftan kalabalık içinde etkilenmesinin sebebini kentte fakat kentin kalabalığından ayrı kalabilmeyi başarmalarının bir temsili olarak görmesinde arayabiliriz.

Poe’ya göre flanör, “*her şeyden önce kendini kalabalık içinde tedirgin hissedeni biri*”dir fakat Baudelaire’de kalabalık olmazsa olmazdır ve flanörü var eden bu kalabalıktır. Onun iç sıkıntılarını ve kasvetini teşkil eden bu kalabalık değildir; aksine o kalabalıkların adamıdır ve şehrin merkezinde kendini bulur.

Baudelaire’in kalabalıklar içindeki durumunun sebeplerinden biri de, benzersizleşmektedir. Baudelaire, fiziki bir yalnızlıktan korkan fakat iç dünyasını da diğer insanlardan farklı kılmak, bu başkalıkla yalnız kalmak isteyen biridir. Bunu elde etmenin yolunu ise insanların kendisinden tiksinişi, nefret etmesi olarak görür. (Naz,1997: 181-182) Her iki durum için de kalabalıkları kullanır ve bu hâliyle “*istisna*” vasfına bürünür.

Mehmet Rifat da, Baudelaire’i “*gerçekçi, dekadant, sembolist, Racine’vari, katolik, gerici ve devrimci*” olarak ele aldığı yazısında onun karşıtların birliğinden oluştuğuna karar verir. “*Antimodern ya da moderniteye direnen modern*” dediği Baudelaire, Paris modernizasyonunun neticesinde çehresi değişen Paris’e hem bir

ilgi, hem de bir antipati duymaktadır. Paris'in yeni biçimlerine tikslenmeyle birlikte bir sevgi duyunca onu şiirle değil düzyazıyla anlatmaya karar verir. (Rifat, 2016: 67-75) Paris'ten bazen sevgi ve bazen iğrenmeyle bahsettiği Paris Kasveti metinleri de bu sayede ortaya çıkar. Kristeva, iğrençliğin her alandaki tanımını yaptığı eserinde; modern edebiyatın “*din, ahlak ve hukuktan boşalan yeri doldurmadığı*”nı, daha ziyade “*üstbensele ya da sapkın konumların tahammül edilemezliğiyle*” yazıldığını; bunların imkânsızlığını gözler önüne serdiğini, zor kullanılarak dayatıldıklarını, “hem zorunlu hem absürd” olduklarını ortaya çıkardıklarını söyler. Ona göre sapkının yaptığı gibi edebiyat da onları kullanır, onlardan kaçmanın yolunu bulur ve onları umursama. İğrençliğin edebiyattaki tezahürünü anlatan bu tavır; Baudelaire'de kendisini flanör tipiyle bulur. Modern kentin kalabalığını iğrenç bulan ve bu iğrençlikten hoşlanan; bu çirkinliği ve farklılaşmayı özgürlük kabul eden Baudelaire; Kristeva'nın “*İğrencin büyüüne kapılan yazar onun mantığını tahayyül eder, kendini ona yansıtır ve sonuç olarak da dili –üslubu ve içeriği- sapkınlaştırır. Ama öte yandan iğrenme duygusunda iğrencin hem yargıcı hem de suç ortağı olması, bu duyguyla karşı karşıya kalan edebiyat için de geçerlidir. Bu açıdan da, bu tür edebiyat, temiz ve kirli, yasak ve günah, ahlaki ve ahlaki olmayan gibi ikili kategoriler arasından açılan yolu katederek yazılır*” tasavvuruna bazı noktalarda uymaktadır. (Kristeva, 2014: 28-29)

Baudelaire'in kalabalıklarını modern insanlar ve onların arasına karışamayan kahramanları oluşturur. Daha evvel bahsettiğimiz bu kahramanlar, Ali Artun'un hülasasıyla “*sağa sola savrulmuş başıboş ayaktakımı*” (Artun, 2014: 16) Fransızların “**La Boheme**” dedikleri gurubu oluşturur. Halkın, varlıklarını ve sanatlarını kabul etmedikleri bu grup, sanata adanmış ebedî bir yaşayış tarzı tutturmuş, sanatlarını barlarda ve meyhanelerde icra etmektedir. Asıl üyelerini suç erbabının oluşturduğu Bohemya, Baudelaire'in şiirinde kendisini bulur. Bu metinlerle Bohemyayı bir sahneye dönüştüren Baudelaire, sanatın bireyden ve toplumdaki da özerkleşmesini ister, “**dandy**”nin edebî metinde boy göstermesi bunun neticesiyledir. (Artun, 2014: 22)

Benjamin, “*Kalabalık Baudelaire’e öylesine içkindir ki, onda bu kalabalığın anlatılmasını aramak boşuna olur. Baudelaire’in en önemli konuları, tanımlamaların kalıbına hiçbir zaman dökülmemiştir. Dejardin’in anlamlı biçimde dile getirdiği gibi, Baudelaire için önemli olan, ‘imgeyi süslemekten ve işlemekten çok, belleğe yerleştirmektir’*” der. Baudelaire’in kalabalığının hep büyük kent kalabalığı, Parisinin ise hep aşırı kalabalık bir Paris olduğunu söyleyen Benjamin, Baudelaire eserlerinde Paris anlatımlarının farkı ve üstünlüğünün; “*sanatçının kentle kitleyi ayrı ayrı değil iç içe görmesi*” olduğunu söyler. Kalabalık bir peçe, bir sis perdesidir. Baudelaire, Paris’i bu peçenin ve sisin ardında görür ve şehri çekici kılan bu “*saklı görünürlük*”tür. (Benjamin, 2014: 216)

Benjamin’e göre; Baudelaire’in bir flanör kimliğiyle kalabalığa dahil olmasının asıl nedeni de şehrin ve kalabalığın bu çekiciliğinin Baudelaire’i yenik düşürmesidir. Fakat aynı anda kalabalığın insani olmadığını bilen ve hem kalabalığın suç ortağı olup hem ondan kopan Baudelaire, kalabalıkla görünüşte yoğun bir ilişki kurmuş olsa da, “*niyeti onu tek bir aşağılayıcı bakışla hiçliğin uçurumuna yuvarlamak*”tır. (Benjamin, 2014: 220-221)

Benjamin, Baudelaire ve eserlerini konu aldığı eserinde flanör tipini farklı zamanlarda ve mekânlardaki benzerleriyle birlikte ele alır. Fakat flanöre kimliğini veren Hausmann’ın Parisidir. Yenilenen caddeler, zamanın gece ve gündüz olarak bölünmesini engelleyen ışıklandırmalar ve pasajlar flanörü var eder ve onun incelemeleriyle var olurlar. Benjamin’in tasviriyle flanörün Parisinde, şehri, yayalara hayat hakkı tanımayan taşıtların manzarasından kurtaran pasajlar rağbattedir. Caddelerde, kalabalığa karışan insanlar ve flanör vardı. “*Rantiye yaşamundan vazgeçmek istemeyen*” ve işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek, insanları birer uzman yapan iş bölümünü protesto eden flanör, pasajlarda ve mağazalarda kendini gösterir.

Nilgün Tandaçgüneş de Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: Gözlemleyen Özne Olarak Flanörü Yeniden Okumak makalesinde, flanörün kentli ve kalabalıklar arasında olmak zorunluluğundan bahseder. Flanörün hem bir eylem hem de bir figür olmasını; kendisi ve çevresi için merak uyandıran bir tip olmasına

bağlayan Tandıçgüneş, flanörün kentli olmasının onun “kaçınılmaz yazgısı” olduğunu söyler. (Tandıçgüneş, 2012: 113)

“Gelişen, serpilen gitgide büyüyen şehri içsel meraklarıyla yine gezerek takip eden, bulvarlarda can bulan ve şehri bir “baş yapıt” gibi okuyan, durmadan yeni gelişmiş şehir varoşlarına, periferilerine girip çıkan, buralarda huzur bulan, evdeki yaşama değil de adeta ev dışı yaşama açılarak soluk alan bir tipolojidir bu. Flanör, burada da gezilen şehrin zihinde ürettiği yeni algı ve imajları belleğine kazıyan biridir. Zira “*flâneur*” sözcüğünün türediği ve ilk ortaya çıktığı yıllarla, “bulvar” sözcüğünün yaygınlaşmaya başladığı yılların birbirine çok yakın bir zamansal dilime karşılık gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu zaman aralığı 1810’lu yıllarla başlayıp, 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsar. Charles Baudelaire’in Paris’in sokaklarını arşınlaması, Paris toplumunu bu gezginlik etkinliği içinde ve bu yolla çözümlemesi de yine aynı sürece denk gelir. Onun dandyvari flanörlüğü Paris’in bir kültür metropolü olarak gün yüzüne çıkmasına aracılık eder.” (Sarı, 2012: 295)

Flanörün sahip olduğu ilk sır bir labirent olarak metropolün mitsel yönüdür. “*Yalnızlığını kalabalıklandırmasını bilmeyen, telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilmez*” diyen Baudelaire, flanörün kalabalıklar içinde fakat kalabalıktan ayrı olarak var olması gerekliliğine vurgu yapar. Kalabalığın hem içinde hem dışında olma hâli, modernitenin mekâna getirdiği içerideyken dışarıda ve dışarıdayken içeride olma hâline benzemektedir. İç mekânın şeffaflaşarak dışarıya ait olması gibi, kalabalığın içinde eriyerek hem kalabalığa ait olma fakat onun dışında sayılma sanatını yakalayabilen flanör, kendisini evi olarak addettiği kalabalıklar içinde belirsiz, görünmez kılar. Bu da kalabalığın içinde görüntü ve hareketleriyle varlığını daha görünür kılan **dandy**’nin psikolojisinden uzak bir hâldir. Flanörün kendi evindeki görünmez hâli, Baudelaire’in şiir ve nesrinin başkahramanı olmasını sağlamaktadır. Şehrin yeni görüntüsünün ürettiği yersiz yurtsuzlar, Baudelaire’in eserlerinin kahramanlarıdır.

Claude Taller, 19. yüzyılın ilk yarısında flanör, aylak, boş adam, tembel biri olarak betimlenirken, Baudelaire’in onu kitlenin gözlemcisi ve “bilinçli aynası” olarak gördüğünü belirtir. (Taller’dan alıntılan: Sarı, 2012: 298)

Baudelaire de eserlerinde bunu sıklıkla yineler. Kahramanı için, “*Basit bir flâneur’dan daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır*” (Baudelaire, 2014: 214) diyen Baudelaire’in “*basit bir flâneur*”den kastı “**badaud**” yani avaredir. Modernite ise, “*bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele avuca sığmaz, koşullara bağlı olan diğer yarısıdır*” ki bu, Baudelaire’in modern ressama biçtiği “*şimdinin geçici, koşullara bağlı yeniliği*”ni yakalama göreviyle örtüşmektedir. Ona göre, sıradan hayatta dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur. Bu sebeple flanörün mekânı, kalabalığın toplumsal mekânı olan metropoldür. Sanatçı da “*kalabalığın kendisi kadar büyük bir ayna ya da bilinçle donatılmış kaleydeskop*” gibidir; hayatın çeşitliliğini yeniden üreten, daima istikrarsız, ele avuca sığmaz olan hayattan daha canlı imgelerle hayatı açıklayan bir aynadır. (Frisby, 2013: 12)

Baudelaire, kahramanının kalabalığa olan tutkusunu ve kaostaki ustalığını şöyle anlatır:

“Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gelgit noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak - dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prenstir. Nasıl ki cins-i latif tutkunu ailesini karşısına çıkan, çıkabilecek -ya da çıkamayacak bütün güzel kadınlardan kurarsa; nasıl ki tablo tutkunu tuval üzerine boyanmış, düşlerden oluşan bir toplumda yaşarsa, hayat tutkununun ailesi de bütün dünyadır.” (Baudelaire, 2014: 210- 211)

“Adımlardaki o hafiflik, tavırlardaki o özgüven, egemen hava içindeki o sadelik, bir giysiyi taşımada ve bir atı idare etmede sergilenen o tarz, her zaman sakin ama hep arkasındaki gücü eleveren tavırlar bakışlarımız güzel ile ürkütücünün çok gizemli bir biçimde iç içe geçtiği bu ayrıcalıklı varlıklardan biriyle karşılaştığında, şöyle düşünürüz: “Zengin bir adam belki, ama işsiz bir Herakles olduğu kesin.” (Baudelaire, 2014: 210- 211)

Ona göre, flanörün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddi hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Fakat, modernite ile birlikte flanör de dışında kalmaya çalıştığı düzen tarafından adlandırılarak sınıflandırılmış olur ve fark edilmemek kaygısı, Benjamin'in onu adlandırması ile son bulur.

## 2. 1. 1. YÜRÜMEK ÜZERİNE

Flanörün en temel işlerinden biri yürümektir, fakat bu yürüyüş herhangi bir yürümek değil, etrafında olanları bilerek ve dahil olduğu kalabalığı kendisinde hissederek yürümektir. Burada “seyret\_” fiilini zikredebiliriz. Her iki manasıyla da seyir flanörün işidir: yürümek ve görmek.

Modernitenin getirdiği toplumsal mekanizmalar karşısında bireyin yerini arayan David Le Breton, “Yürümeye Övgü” adlı eserinde, her şeyin karşısına yürüme ediminin güzelliğini koymuştur. Breton'un bahsettiği kent yürüyüşlerinin ise, flanörün kent içindeki yürüyüşü konusunda fikir vermesi beklenmektedir.

*“Çağdaşlarımızın büyük çoğunluğu bu gerçeği unutmuş olsa ve insanın sadece arabadan indiğini düşünse de insan türü ayaklarla başlar”* (Leroi-Gourhan'dan alıntılan: Breton, 2008: 12) alıntısı ve bir çağ eleştirisiyle başlayan Breton, *“Yürüyüşün gündelik uygulamaları içinde yoğun olarak eleştirilmesi ve bir boş zaman aracı olarak değerlendirilmesi bedenin toplumumuzdaki işlevi konusunda açılmayıcıdır”* diyerek, aynı boş zamanı cep telefonuyla uğraşarak geçirmenin sorun olmamasını bedene yapılan bir kötülük olarak görür. *“Yürüyüş, dünyanın uçsuz bucaksızlığını bedenin oranlarına indirger”* (Breton, 2008: 27) diyerek de, yürümenin beden için ne manaya geldiğini açıklar.

Breton, kentte yürümek bahsini ise, duyuyla birlikte ele almıştır. *“Kent insanın dışında değildir, içindedir, onun, gözlerinin, kulaklarının ve öteki duyuvarının içindedir, sahiplenir kenti insan ve ona yüklediği anlamlara göre etki eder”* (Breton, 2008: 99) diyerek herkesin kenti kendine göre algılayacağını ve kent yürüyüşlerinde duyuvarın açık olması gerektiğini söyler. Fakat böyle bir yürüyüş, modernitenin ve kent kültürünün isteklerine karşı olarak yavaş bir yürüyüş olacaktır.

Benjamin de 1840'lı yıllarda pasajlarda kaplumbağa gezdirmenin kibarlığın göstergelerinden biri olduğunu kaydeder. Değişimin, makinelerin ve makineleşen insanların hızına karşı bir tepki olarak algılanabilecek bu kaplumbağa yürüyüşü, flanör için en uygun tarzıdır. Kalabalıkla kendini özdeşleştiren fakat onların dışında kendi içinde yaşayan flanör, Benjamin'in "sis perdesi" olarak nitelediği kalabalığın ardındaki gerçekliği bulmak ister. Kalabalık, flanörün bir dedektif gibi aradığı kötü ve korkunç olanı görmesini engellediği için, korkuncu çekici kılar. Baudelaire'in birçok eserinde görünen toplumun dışlanmış tiplerini yüceltme ve onları olduğu gibi kabul etme hâli bu sebeplerledir. Baudelaire, kopmuş olduğu toplumdan zevk almasını korkunç olanda bulduğu çekiciliğe borçluydu. Kalabalığın ardında ulaştığı, "sis perdesi" olmadan gördüğü gerçeklikten "tat alan" Baudelaire'de kent, oranın sakinlerinin gözünden direkt olarak anlatılmamakta, anlatıma gördüğünden tat alan bir şairin estetik öğeleri eklenmektedir. (Benjamin, 2014: 148)

Breton da çağın hızının bu yavaş yürüyüşe tahammülü olmadığından bahseder:

"Aylaklık, acelesi olan insanın hüküm sürdüğü dünyada bir terslik gibi gözüktür. Zamanın ve yerin tadını/ çıkarma olan yürüyüş bir kaçış, modernliğe bir naniktir. Çılgın yaşam ritimlerimiz içinde bir kestirme yoldur, mesafe almaya elverişli bir etkinliktir" (a.g.e.: 14)

Ona göre bir kenti arşınlayarak kendini keşfetmenin bir başka biçimi, gerçeküstücüler gibi, sokaklarda, rastgele, başboş dolaşmaktır ve ancak böyle bir yürüyüş aylakçadır. 60'lı yıllarda sityasyonistler bu rüzgârın götürdüğü yere gitme alışkanlığına tekrar sahip çıkmışlar ve bu tür yürüyüşleri "*farklı ortamlardan alelacele bir geçiş tekniği*" gibi tanımlamışlardır.

Kentli belli bir amaçla evinden çıkıp bir güzergâhta yürüyebilir ama kimi zaman da keyfine bırakır işi ve adımlarını engellemeye çalışmaz. Yürüyüşçü, kimi zaman, belki ileride daha bilinçli olarak döneceği yerleri tanımak için elinde haritayla dolaşsa da kendi kişisel yolunu yaratarak keşfetmeye çalışır kenti. Kentte yerlerin çekiciliğinden başka bir sınır tanımayan aylak böyle yürür. Alışkanlıklarını



bir yana bırakır, alışık olduğu güzergâhlar ağını terk eder, onların ötesine geçer, unuttur onları, aşar. Aylak kentte, ormanda yürür gibi yürür, keşiflere açıktır.

Aylak, kendi içinden gelen ses doğrultusunda yol alır, duygusal çekimlerini anlık sezgileri, bir yerin atmosferiyle ilgili sezgileri yönlendirir; girdiği yol beklentilerini karşılamamışsa ansızın, kolayca yolu kısaltır ya da başka bir yöne sapar. Yerlerin çekiciliğiyle baş başadır, tutsağı olmuştur ve henüz bilmediği ama kendisine değişik bir yaşam sunan coğrafi eşiği atladığında daha sonraki yerin çekiciliğine kapılır. Kendisine hüznün verici gözüken vasat bir yerden hoşlanmadığı da olur. İzlenen yol yürüyüşünün duygusal durumuna göre asla aynı mesafelerde değildir ve görülen manzaralar da hep aynıları olmaz. Yorgunluk derecesi, acele etmek zorunda olmak ya da olmamak, yürüyüş için kendini hazır hissetmek ya da hissetmemek yürünen güzergâhı elverişli ya da elverişsiz hâle getirebilir. Bu bağlamda nesnellik her zaman yaşanan anın atmosferinden süzülür, beden bu işi sahiplenmesi ya da sahiplenmemesiyle ilgilidir, asla katıksız bir fizyoloji değildir, bir psikoloji, daha doğrusu duygusal bir coğrafyadır.

Benjamin ise flanörün yürüyüşünü, *“Yürüme eylemi, atılan her adımla birlikte daha bir güç kazanır; bistroların, dükkânların, gülümseyen kadınların baştan çıkarıcılığı gittikçe azalır; buna karşılık bir sonraki sokak köşesinin, uzakta, sisler içerisinde uzanan bir meydanın önünde yürümekte olan bir kadının sırtının çekiciliği gittikçe daha karşı konulamaz olur. Ondan sonra açlık gelir. Ama flâneur, bu açlığı dindirmenin belki de yüz yolundan birini bile öğrenmek istemez; bunun yerine yabancı olduğu mahallelerde bir hayvan gibi dolanıp, yiyecek arar, kadın arar; ta ki bitkin düşüp, onu yabancı ve buz gibi bir ifadeyle kabul eden odasında, yatağında çöküp kalana kadar”* şeklinde tarif eder. (Benjamin, 2014: 263) Benjamin’in tasviri, flanörün kalabalığın ardındaki insani olmayan yönü görüşünden kaynaklanan iç sıkıntısını da ortaya koymaktadır.

Breton *“aylaklık etmek kentte yürümek sanatıdır”* der. Sokak dört duvar arasındaki kentli gibi, binaların cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi hisseden aylak için bir apartman dairesidir. Aylak, amatör bir sosyologdur ama aynı zamanda da güçlü bir romancı, bir gazeteci, bir siyaset adamı, bir anekdot toplayıcıdır. Her

zaman uyanık, gevşek ve uyuşuktur, hoş ve ince gözlemleri, mola verdiği bir kafede, notlar almadıkça ve gözlemlerini profesyonelleştirmedikçe ya da suç ortaklığı yapan bir kulak yorumlarını dinlemedikçe çoğu zaman anında unutulur, kaybolur gider. (Breton, 2008: 100-103)

Sivil itaatsizlik kavramını hukuki ve siyasi manada ilk kez kullanan düşünür Henry David Thoreau da her yürüyüşün bir haçlı seferi gibi olduğundan bahseder. Devletin yasaları ve vicdanı kıyaslayan ve ne olursa olsun insanın vicdani yasaları doğrultusunda hareket etmesi gerektiğini savunun Thoreau, yürüyüşü de sivil itaatsizliğe dahil eder ve yürüyüş için özgür olunması gerektiğini savunur. Aylakların bir evi yoktur fakat onlar her yerde evinde olan insanlardır. Bu mesleğin sermayesi olan boş vakit, özgürlük ve bağımsızlığı hiçbir servet satın alamaz. Thoreau'nun çalışma ve boş zaman üzerine fikrini de, *“Bir insan ne kadar az çalışırsa, kendisi ve içinde yaşadığı cemiyet bakımından o kadar faydalı olur”* düşüncesinden ve *“Yeryüzünün tümüyle ekilip biçilmesini istemediğim kadar her insanın ya da insan parçasının ekilip biçilmesini de istemem”* (Thoreau, 2013: 56) cümlesinden edinebiliriz.

Thoreau, kent içindeki flanörün değil, kenti terk edip ormana gidebilecek kadar özgürleşmiş, itaatsiz bir aylağın yürüyüşünü tarif etmektedir. Burada üzerinde durulması gereken ise, kentte ya da ormanda yürüsün, bir aylağın özgür ve itaatsiz olması gerektiğidir. Modern dünyanın gündelik hayatından sıyrılabilmiş biri ancak bahsedilen yürüyüşleri gerçekleştirebilir. Flanörlüğün temelinde yürüme edimi vardır.

## 2. 1. 2. SIKINTI ÜZERİNE

Svendsen, sıkıntıyı *“benliğin kimliği karanlıkla kaybettiği, görünüşte sonsuz bir hiçliğe hapsediği uykusuzluğa benzer bir hâl”* olarak tarif eder.

Milan Kundera'ya göre sıkıntı, edilgen, etkin ve başkaldırı hâlindeki sıkıntı olarak üçe; Doehleemann'a göre ise durumsal sıkıntı, doygunluk sıkıntısı, varoluşsal sıkıntı ve yaratıcı sıkıntı olmak üzere dörde ayrılır. Flaubert **“modern sıkıntı”** ve **“ortak sıkıntı”** diye bir ayırım yaparken; Lars Svendsen bunlardan Doehleemann'ın

sıkıntı tipolojisini tercih etmektedir. (Svendsen, 2008: 52) Flanörün sıkıntısı ise, yeni olanla alakalı ve ona karşı bir tavır almasına sebep olan bir sıkıntı olduğu için, modern ve başkaldırı hâlindeki sıkıntıya karşılık gelebilir. Fakat bunun yanında flanörün sıkıntısı “kasvet” de diyebileceğimiz, asıl sebebi belli olmayan yahut tek bir sebebe bağlı olmayan bir sıkıntı oluşuyla varoluştan ya da psikolojik durumlardan kaynaklanan sıkıntı tipolojisine de girebilir. Baudelaire’in 2007’ye kadar Paris Sıkıntısı olarak çevrilen eseri Le Spleen de Paris’in; Anamur ve Hâleva tarafından yapılan Türkçeye çevirisi Paris Kasveti adıyla yayınlanmıştır. Mütercimlerin bununla ilgili açıklamaları ise; sıkıntı kelimesinin Fransızca’daki karşılığı olan “**ennui**” kelimesinin değil; İngilizce’de sıkıntının boyutlarını aşan bir bunalım duygusunu tanımlayabilmek için kullanılan “**spleen**” kelimesinin kullanımının bilinçsiz ya da gelişigüzel olmadığını düşünceleri. Baudelaire “**ennui**” kelimesini “sıkıntı” anlamında başka eserlerinde de kullanıyor üstelik. Bu sebeple Baudelaire’in/flanörün sıkıntısı; varoluşsal, yaratıcı, sebepsiz, modern ve başkaldırı ile bağlantılı olarak düşünülebilir. Normal olana karşı gelen flanörler kalabalıktan farklılıklarıyla ayrılır. Bu farkın büyük bir kısmını ise nedenini tam olarak açıklayamadıkları varoluşsal sıkıntıları oluşturur.

*“Sıkıntı, yeniyile ve yeni olanın sürekliliğiyle de ilgili bir durumdur.”* Modernizm yenileşmenin tekrarı niteliğindedir. Tıpkı bir şeyin moda olması için yeni olmasının yeterli oluşu gibi. *“Moda özünde kişisiz bir şeydir. Bundan ötürü arayana anlam da vermez”* der Svendsen. (Svendsen, 2008: 57) Anlamın bulunamadığı noktada sıkıntının başlaması flanörü **dandy**den ayıran noktadır. **Dandy** moda ile yakından ilgilenen ve görünürlüğün anlamsızlığından sıkılmayan biridir, umursamazlığı flanörünkenden ayrıdır. Flanör, kalabalık içinde görünürlükten kaçınan ve *“sıkıntının hazzın kıyısında dolaşan zevki”*ni (Barthes’ten alıntılan, Svendsen, 2008: 59) tadan bir tiptir. Sıkıntı, insanı dünyada konumlanmaktan aciz bırakır ve bir yön saptama eksikliğine tekabül eder. (a.g.e: 26) Aylaklık da bir sabite yokluğu, yön saptayamama ve kendini kalabalığa, insanlara, dünyaya dahil hissetmeme durumudur. Aylağın özne olarak merkezîleşmemesi ve nesne olarak da kalabalık içinde fark edilememesi bu sebeptir. Yine de sıkılmak için, öznenin kendini az çok bir birey olarak kavrayabilmesi gerekir. O zaman dünyaya ve kendi

öz kişiliğine ilişkin bir anlam talep eder. (a.g.e.: 41) Bu anlam talebi, sıkıntıyı ve flanörün kişiliğini oluşturur. Flanörün şehri bir imge deposu olarak algılayıp, çeşitli anlamlar çıkarması bu yüzdendir.

Svendsen, sıkıntının bir aylaklık sorunu değil bir anlam sorunu olduğunu söyler. (a.g.e: 43) Aylak ve avareyi, flanör ve **badaudu** birbirinden ayıran da bu anlam sorunudur. Bizim flanörle kastettiğimiz, bir anlamın peşinden koşan, kendi varoluşuna çalışan ve bu çalışma esnasında şartların belirttiği çalışmalara karşı duran bir tiptir.

Benjamin de can sıkıntısının, *“iç kısmı en sıcak, en alacalı ipekle astarlanmış, sıcak, gri renkli bir kumaş”* olduğunu söyler:

“Rüya gördüğümüzde, bu kumaşa sarınırız. Ondan sonra kendimizi, onun astarının arabeskleri arasında yuvamızda gibi hissederiz. Uyuyan kişi ise, bu kumaşın altında kasvetli ve canı sıkılmış gibi gözüktür. Uyanıp ne rüya gördüğünü bize anlatmak istediğinde de, bize anlattığı çoğunlukla bu can sıkıntısı olur. Çünkü zamanın astarını bir çırpıda tersyüz etmeyi kim başarabilir ki? Oysa rüyaları anlatmak, bundan başka bir şey değildir.” (Benjamin, 2014: 264)

Ona göre flanörün pasajlardaki konumu da bundan farklı değildir. Benjamin, *“Bu mimari yapılar içerisinde anne ve babalarımızın, onların anne ve babalarının yaşamlarını, ceninin ana rahminde hayvanların yaşamını sürdürmesi örneği, rüyadaymışçasına bir kez daha yaşarız”* derken, zamanın geçmiş ve şimdide buluşması durumuna atıf yapmaktadır. Tüm varlıkların geçmişle beraber tek bir hayatı sürdürmesi gibi, geçmiştekilerle beraber yürüyen cadde insanların yaşamı, tıpkı rüyalardaki gibi herhangi bir vurgudan yoksun devam eder. Yaya dolaşmak, bu uyuklamanın ritmidir. (Benjamin, 2014: 264) Yani can sıkıntısı, geçmiş ve bugün, rüya ve gerçek arasında yürüme edimi olmadan ritmini bulamayacak bir durumdur. Flanör, can sıkıntısına ritmini veren kahramandır. O sıkıntıya sarınır ve yürür; yürüdükçe de sıkıntısı artar.

### 2. 1. 3. SEYİR ÜZERİNE

Barthes, Eyfel Kulesi bahsinde Maupassant'ın sevmediği hâlde kuleyi görmemek için orada sık sık öğle yemeğini yediğini anlatır ve *“İnsanın kendi bakışını yalnız kendisinin bilmemesi gibi Kule de merkezini oluşturduğu eksiksiz optik sistemin tek kör noktasıdır, Paris de bunun çevre çemberini oluşturur. Ama Kule, kendisini sınırlamış gibi görünen bu devinim içinde yeni bir güç kazanır: Bakıldığında nesnedir, ziyaret edildiğinde bu kez bakış hâline gelir”* (Barthes, 2015: 14) der. Flanör de Paris caddelerinde bir göz olarak vardır ve tek işi seyretmektir. Eyfel gibi görünür olmamakla beraber Paris caddelerine anlamını veren kalabalığın onu keşfedecek ögesidir.

Ellul de bakışın insanı merkezleştirmesi bahsinde; *“... imajları tek tek kaydediyorum ve onların yanyana konulması bana içinde yaşadığım dünyayı, etrafımı kuşatan dünyayı gösteriyor. Bu uzayı baştan sona tarayan ve benim oradaki her şeyi bilmemi sağlayan görme araçlarımla ben bu evrenin merkezindeyim. Bu gerçeklik imajlarını birbirine bağlayarak, onu bir bütün olarak kavriyor ve bakma eyleminin bir sonucu olarak onun bir parçası hâline geliyorum”* derken; aynı anda özne ve nesne olmaktan bahsediyordu. (Ellul, 2004: 29) Ona göre, her şeyin başlangıcı ve neticesi olan görme eylemi, merkezdeki insan ve çevresindeki imajlar ilişkisini belirleyiciliği ve insanı fiziksel evrene tekabül eden gerçekliğe hapsedmesiyle aynı zamanda korkunçtur. Burada Benjamin'in *“Bir daha göremeyeceğini düşündüğün şey imgeye dönüşür”* demesini hatırlayabiliriz; o imgenin gerçeklik içindeki hâlini, Baudelaire'in tarih ve şimdi arasındaki zaman ilişkisiyle birleştirerek anlatır. Yani Ellul'ün bahsettiği imajlar (görünen her şey) ve Benjamin'in bahsettiği imgeler (bir daha göremeyeceğini düşündüğün şey ki bu da her şeye tekabül eder) flanörü merkez kılmasıyla önemliken; onun peşine düştüğü şeyleri oluşturmasıyla ayrıca ehemmiyet arz eder. Flanör öznenin, kendisini fark etmesi durumuna farklı bir bakış açısı getiren Uğur Tanyeli ise; günümüzde bireysel olarak flanörlerden değil; *“flaneur toplulukları”*ndan bahsedilebileceğini öne sürer ve tekilliği şart koşan bir rolün gruplar hâlinde oynanmasını yerer. Günümüzdeki aylaklardan kastı; *“avare”* diye nitelediğimiz *“boş, amaçsız”* bir grup olan Tanyeli;

“Bireyin amaçsızlığında, aylaklığında gözlemcilerini neredeyse büyüleyen yüceltilebilir bir taraf bile var. Çünkü, kişi kendi özne olabilme durumunu en dolaysız biçimde böyle farkedebiliyor. Grubun amaçsızlığı ise, hem onu oluşturanların bireyleşemediğini, hem de grubun ait olduğu toplum parçasının kamusal roller oynamaya ne denli isteksiz olduğunu ortaya koyuyor” diyerek; flanörün özne olarak konumlanma durumunu şehir içindeki nesnelere ve kalabalık üzerinden değil de; flanörün içinde bulunduğu “kendi gibi” başka bir topluluğun üzerinden değerlendirir. (Tanyeli, 2013: 416-417)

Ellul, “Geceleri göremediğim zamanlarda mesafeli bir konum alırım” (Ellul, 2004: 35) der ve dünyayla arasındaki mesafenin açıldığını söyler. Paris modernleşmesinden sonra; geceleri de evi gibi hissettiği caddelerde bulunabilen flanör için bu durum da söz konusu değildir; o, şehirdeki imge deposundan kendi işine yarayanı bulabilmek için yürümeye devam eder. “O, modern dünyanın, modernizmin seyredenidir. Gözüne nesne kıldığı şeyler tamamıyla modernizmin ürünleridir: kapitalist metropoller, caddeler, pasajlar, dükkanlar.” (Alver, 2014: 287) Benjamin de flanörün bakınmaya verdiği önemi şöyle anlatır:

“*Flâneur*'de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında *Flâneur*, bir *badaud*'ya (boş gözlerle bir yere toplanıp olan bitene bakan) dönüşmüş olur. Büyük kente ilişkin aydınlatıcı betimlemeler, bunların hiçbirinden kaynaklanmaz. Bu betimlemeler kentte kendi düşüncelerine ya da dertlerine dalmış olarak gezinenlerce yaratılır. “*Fantastique* eserime” imgesi, bu kişilere uyar; Baudelaire, düşüncelerini bu kişilerin gözlemininkiyle ilintisi bulunmayan konular üzerinde yoğunlaştırmıştır.” (Benjamin, 2014: 163)

### 3. BÖLÜM: FLANÖRÜN CADDEDEN EDEBÎ METNE YÜRÜYÜŞÜ

#### 3. 1. TÜRK EDEBİYATINDA FLANÖR

Türk modernleşmesi Tanzimat dönemi ile başlar. Bu dönem romanlarındaki kahramanların “aylak” diye nitelendirebileceğimiz kişiler olduğunu söyleyebiliriz fakat; Tanzimat sonrası yazılan romanlardaki şahısların aylaklığı, mirasyedi olup çalışmadan gezmelerinden kaynaklanıyorsa da şehir içinde değil mesire yerlerinde dolaşmaları, sürekli arabalarıyla dolaşmaları ve bize kentten haber vermemeleri onları flanör olmaktan yahut bahsettiğimiz gibi bir aylaklıktan uzaklaştırır. Servet-i Fünûn dönemindeki romanlarda da bu değişmez. Sonraki dönemlerde ise gerek millîleşme çabaları gerek İstiklal Savaşı, Türk romanının konularını Anadolu’dan almaya başlamasında etkili olur. Romanların konusu Cumhuriyet sonrasındaki dönemde İstanbul’a dönecektir. Peyami Safa’nın bohem hayatı yaşayan kahramanlarının ardından; Sabahattin Ali’nin İçimizdeki Şeytan’ı ile başlayan, kahramanı avarece sokaklarda dolaştırma, Tanpınar’ın Huzur’u ve İlhan’ın Sokaktaki Adam’ıyla devam etse de bunlar da tam bir aylaklık hâlinde değildirler; farklı uğraşlar edinirler.

Hikâyede ise flanör ya da aylak denildiğinde akla ilk gelen isim Sait Faik Abasıyanık’tır. Öyle ki Şerif Aktaş, eserleri, üslupları ve konularıyla topluma etkileri bakımından Baudelaire ile Abasıyanık’ı eşitleyerek; Türk modernleşmesinin de flanör düşüncenin başlangıcının da Sait Faik’in eserleri ve yaşayışı olduğunu söyler. (Aktaş, 2005: 58-59) Flanör düşüncenin, Batı’dan gelen neredeyse tüm kavramlar gibi Türk kültür dünyasına ayak uydurarak hikâyeye ve romanlarda yer ettiğini Ayfer Tunç, “*Bana öyle geldi ki, Sait Faik’in içinde kökü bu topraklara bağlı, aslen buralı bir Flâneur var*” diyerek anlatır. “*O, İstanbul’un herhangi bir yerinde, Beyoğlu’nun bütün arka sokaklarında, Haliç’in girinti çıkıntılarında, Tarlabaşı’nda, Dolapdere’de, Şişli’de, Şişli’nin arkalarında, Feriköy’de, Beşiktaş’ta, Menekşeli vadilerin adı olan Mecidiyeköy’de, kısacası bu toprakların Flâneur’ünün rahat edebileceği ne kadar sokak varsa hepsinde, kendi evinin yatak odasındaymişçasına rahat ve güvende dolaşır*” der. (Tunç, 2005: 174-175) Bahsettiğimiz tüm flanörler,

kendi topraklarına göre bir yürüyüş tutturmuşlardır. Bu yürüyüşü özgünleştirerek edebiyatımızdaki asıl aylaklık anlatısını ortaya koyan ise, Aylak Adam'ı ile Yusuf Atılgan olmuştur. Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar romanı ise, burjuvaziye karşı gelişi ve yazıldığı dönemde modernizmin dayattığı çalışma fikrine karşı tavrı anlatması bakımından önemlidir.

### **3. 2. AYLAK ADAM ROMANININ FLANÖR DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ:**

#### **3. 2. 1. ROMANIN KONUSU**

Yusuf Atılgan'ın 1959 tarihli Aylak Adam romanı, babasından kalma mirasla hayatını çalışmadan sürdüren 28 yaşındaki C.'nin yaşantısını anlatır. Yazarın ilk romanı olan Aylak Adam; Kış, İlkyaz, Yaz ve Güz olmak üzere dört bölümden oluşur. Hakkında az şey bildiğimiz ve adını dahi romanın ilerleyen sayfalarında öğrendiğimiz C.'nin hayatı, İstanbul'un Harbiye, Beyoğlu, Dolmabahçe, Karaköy, Taksim gibi semtlerinde başıboş gezmekle geçer. Bohem hayatı yaşayan ressam arkadaşlarıyla geçirdiği zamanın dışında evde ya da kalabalıklar arasında olan C., babasından kalan mirasla yaşamakta ve çalışarak hayatını "normal" bir şekilde idame ettiren kesimi sevmemektedir.

#### **3. 2. 2. ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ**

Roman kış, ilkyaz, yaz ve güz başlıkları altında dört bölümden oluşmaktadır. Geçmişe geri dönüşler de olmasına rağmen kronolojik bir sıra ile ilerleyen bu parçalarda, C.'nin hayatına farklı şahıslar girer. İlk bölümde Ayşe ile olan yaklaşmasından; ikinci bölümde Güler ile ilişkisinden; üçüncü bölümde Ayşe ile tekrar karşılaşması ile birlikte yaşadıklarından; son bölümde ise şaşı fahişe bir kadına, Zehra teyzesi rolünü oynatmak istemesinden bahsedilir. İnci Enginün, "*C'nin geçim sıkıntısı yoktur. Belli bir derdi, ülküsü de yoktur*" (Enginün, 2012: 376) dese de, Yusuf Atılgan, geçim sıkıntısı olmayan birinin sıkıntısızlığı sıkıntı edinebildiğini göstermek için yazmış olabilir. 1950'lerin sancılı kentleşme sürecinde gittikçe "kalabalıklaşan" kente, romanın ilk cümlesinde gönderme yapılır. Özellikle,



sokakta birlikte bulunmak durumunda kaldığı yabancıların yaşadığı geçici ilişkiler karakterin tedirginliğini yansıtır.

Romanın başkahramanı C., babasından kalan miras sayesinde geçim sıkıntısı çekmeyen bir tiptir. Onun yaptığı tek iş, aylak aylak sokaklarda gezerek parasını harcamak ve kafasında saplantı hâline getirdiği kadını aramaktır. C., tüm roman boyunca o kadını arar. Yaşamdaki tek gayesi budur.

Romandaki ilk kısımda, C., bıyıklı terzilerin kendisini dövmesinden bahseder. Terzilerin “bıyıklı” olmasına takılan C., bunun altında yatan nedenleri sıralar: C.’nin küçük yaşta annesini kaybetmesi, teyzesi Zehra tarafından büyütülmesi, babasının eve gelen hizmetçileri taciz etmesi, C.’nin, babası gibi kadın düşkünü olmak istememesi ve babasından nefret etmesi, babası ve teyzesinin ilişkisi olduğunu öğrenmesi, babasına bu ilişkiyi bitirmesini söylemesi ve bunun sonucunda dayak yemesi, yaşadığı bunca karmaşanın içinde büyüyen C.’nin, takıntılı bir insan hâline gelmesi, Edebiyat Fakültesi’ne yazılması ve burada yapamayarak dört ay gibi kısa bir sürede bırakması gibi sebepler onun bazı nesnelere fetiş hâline getirmesine neden olur. Romanın ilk olaylar zinciri C.’nin iç dünyasının tanıtılmasıyla son bulur.

Romanın ikinci ve üçüncü bölümünde ise, daha çok şimdiye dair bilgiler verilir. Ayşe ve Güler karakterlerinin romana dahil olduğu bölümler birbirine benzer. C. ressam sevgilisi Ayşe’den ayrıldıktan sonra üniversite öğrencisi Güler’in peşine düşer. Birkaç denemeden sonra Güler ile tanışır fakat kendisini “elipaketliler”den yapacağı için ondan uzaklaşır. Olayları mevsimin değişmesiyle C.’nin tatile gitmesi ve orada Ayşe’yle karşılaşması izler. Tatildeyken Ayşe’yle tekrar birlikte olan C., dönmeden Ayşe’den ayrılır ve teyzesine benzeyen kadının hayalini kurar. Romanın sonraki bölümünde ise, şaşı bir fahişeyi teyzesine benzeterek ondan şefkat umar. Romanın başından itibaren var olan arayışın nefret edilen bir babayla büyüyen annesiz bir çocuğun arayışı olduğunu bu şefkat ihtiyacından anlarız. Fakat gözleri renkli olmasına rağmen bu kadın da onun istediği kadın değildir. Roman, C.’nin arayışını devam ettirerek sokaklarda dolaşmasıyla devam eder. Kahvede oturduğu esnada bir kadın dikkatini çeker ve onun peşine takılır. Kadının otobüse binip uzaklaşmasıyla bir taksiye binmek ister fakat taksinin ani freni bir tartışmaya sebep olur. Tartışmanın büyümesiyle taksicinin burnu kırılır ve polis C.’yi sorgular.

Anlattıklarını kimsenin anlamayacağını düşünen C. ise yalnızca “Otobüse yetişecektim” diyip susar. Babası gibi olmamayı bir takıntı hâline getiren C., aslında toplumun kendisini anlamayacak insanlardan oluştuğunu fark etmenin kırıklığıyla öylece kalakalmışken roman son bulur.

### 3. 2. 3. ROMAN KAHRAMANLARI

**C. :** Romanın başkişisi olan C. iç sıkıntılarında sokaklarda kurtulmaya çalışan ve aylaklığı meslek edinmiş bir tiptir. Roman boyunca onun arayışlarına eşlik ederiz. Tüm roman kişileri onunla yaşadıkları olaylar kadar yer bulur romanda. Geçmişten gelen sıkıntının, modern insanın sıkıntısıyla birleşmesi onu sokakların adamı yapmış; arayışı asla bitmeyen C. sokakları mesken edinmiştir. Modernizmin insanların duygusal ve psikolojik dünyalarına ve sokak hayatına tesirini, C. karakteri üzerinden açık bir biçimde görürüz.

**C.’nin Babası:** Roman, C.’nin babasına karşı olan nefreti üzerine kurgulanmıştır. “Baba gibi olmama arzusu” C.’yi buhrana sürükler. Baba mefhumu romanda C.’ye olan tesiriyle birlikte anılmakta, anılarda kalmakla beraber zihinde yaşatılmaktadır. Aylakların tersine, normal insanlara normalleşmeleri yolunda ilk meskenlerini bulan, yani emlakçı olan baba, C.’nin okumasını istemediği için C., babası gibi komisyoncu olmayı reddetmiş ve üniversiteye kadar okumuş, fakat okulunu yarım bırakmıştır.

**Zehra Teyze:** C.’yi büyüten teyzesidir. Annesinin ölümünden sonra ona anne şefkati gösteren Zehra Teyze, mavi gözlü bir kadındır. C. roman boyunca onun gibi bir kadın arar. C.’nin babasıyla olan ilişkileri nedeniyle C. babasına nefret duyarken Zehra teyzesine olan sevgisi azalmamıştır.

**B. :** C.’nin roman boyunca aradığı ideal kadındır. Onunla görüşebildiyse de ona ulaşamamıştır.

**Güler:** C.’nin büyük umutlarla peşine düştüğü Güler, onun “ötekiler” dediği normal insanlardan biridir. Ailesiyle birlikte yaşayan ve iyi bir damat adayı arayan, evlendiğinde ise eşini akşamları eve elinde paketlerle dönen normal bir insan yapmaya çalışacak biridir. Bu sebeple C. ondan uzaklaşmıştır.

**Ayşe:** C.'nin peşine düştüğü ve aradığını bulamadığı kadınlardan biridir. C. ile Ayşe arasında daha çok cinselliğe dayanan bir ilişki vardır. Bu durum ona şehvet düşkününü babasını hatırlatır. Ayşe'nin bacaklarına karşı olan ilgisi, babası ve Zehra teyzesi arasındaki diyalogu zihninde canlı tutmaktadır.

**Romanda bahsi geçen diğer şahıslar:** Mecit (meyhanedeki garson), Erhan ve Nedim (B.'nin eski sevgilileri), Sadık, Eleni (pastırmacının karısı, hizmetçi), Sami, Fatma, Necmi, Naciye Hanım (pansiyon işletmecisi), B.'nin anne ve babası, Dilenci, Mühendis Hayri ve karısı Semiha, Semra (Mühendisin kızı), Feyyaz (C. ilk kez onunla geneleve gitmiş), Ahmet (memur, ev arkadaşı), Sacide ve fahişe şaşı kadın.

### **3. 2. 4. ROMANDA ZAMAN ANLATISI**

Öncelikle yazar romanı mevsimlere bölmüştür. Bu ise bir yılı anlattığını verir bize. Fakat bunun dışında net bir zaman kavramı yoktur. Günler bazen toplu şekilde anlatılır. Çünkü C.'nin yaşantısı monotondur. Aslında modern her insan gibi her gün aynı şeyleri yapmaktadır. Aylaklığı onu farklı kılmaz. Roman bu yönden eleştirildiyse de, yazar belki de birkaç saat aynı eylemleri okuyor olmanın verdiği sıkıntıyı da okuyucuya duyurmak, “ötekiler” dediği her akşam eve ellerinde paketlerle dönen ve her sabah uyandıklarında aynı şeyleri yapan normal insanlara aynılığın sıkıntısını hatırlatmak istemiştir.

### **3. 2. 5. C.'NİN AYLAKLIK MEKÂNLARI**

Şiirsel bir sokak tasviriyle başlayan ve yine sokakta yaşanan olayların anlatısıyla son bulan romanda, C.'nin bulunduğu mekânlar, sokaklardır. Çünkü o, aradığı kadının dışarıda bir yerde olduğunu düşünür. İç dünyasını dışarıda unutmayı arzular. Romanın ilk bölümünde, aradığı kadının Ayşe olduğunu düşünen C. bir pansiyonda yaşar. Sokaklar ile işi bitmiştir. Ama aradığı kadının Ayşe olmadığını anladığında kendini yine sokaklara atmıştır.

C.'nin arkadaşları genellikle sanatçılar ve öğrencilerdir. Bu yüzden verilen kapalı mekânlar, atölyeler ya da kendi evidir. Bunun haricinde roman genel olarak sokaklarda geçer. Romanda geçen başlıca yerler şunlardır: Parklar, Nişantaşı, Maçka,

İki Öküzler Sokağı, Eli Paketliler Sokağı, Aslan Yatağı Sokağı, Sıra Serviler Sokağı, Dolmabahçe, Karaköy, Sinema salonları, Ağa Cami, Taksim, Beşiktaş, Kadıköy İskelesi, Mirgün, İsmail Paşa Korusu, Naciye Hanım'ın pansiyonu, Sultanahmet ve en önemlisi sinemalar...

### **3. 2. 6. ROMANIN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

#### **3. 2. 6. 1. Aylaklık**

Aylaklık, romanın ana konusunu oluşturmaktadır. Babasından kalma miras sayesinde geçim sıkıntısı çekmeyen C., geçmişten gelen olaylar sebebiyle çektiği iç sıkıntısını sokağa çıkararak gidermeye çalışır. Erken yaşta annesini kaybeden ve teyzesi tarafından büyütülen C., ona benzeyen bir kadın arayışıyla sokaklarda boş gezinir:

*“Birden kaldırımdan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi.” (Atılgan, 2011:9)* diye başladığı roman, aynı sokaklarda “o”nu aramasıyla sürecektir.

Aslında çok sevdiği teyzesiyle ilişki yaşayan kadın düşününü babasına duyduğu nefret sebebiyle ona benzemeyen insanlar aramakta, babası gibi olmamasını sağlayacak bir kadını arzulamaktadır. Bu sebeplerle ve sevmediği babasından kalan para sayesinde sokaklarda dolaşan C., ötekiler dediği normal, her gün işe gidip gelen insanlara karşı aşağılamayla karışık bir nefret duymaktadır. C.'nin aylaklığı yalnızca çalışmaya karşı bir aylaklık değildir, o herhangi bir şeye bağlanmaya karşıdır.

#### **3. 2. 6. 2. Yalnızlık**

Roman kahramanı C., kalabalıklar içinde yaşasa da yalnız bir bireydir. Annesizliğinden başlayarak hayatını oluşturan mefhumlardan ayrı büyümesi onu topluma karşı bir yabancılaşmaya itmiş ve roman içinde hayatına birçok arkadaş ve kadın girmesine rağmen onun yalnızlığı hiç dinmemiştir. Bunu romanın sonunda kendisini kimsenin anlamayacağını söylemesinden netlikle anlayabiliriz. Kahramanı insanlardan uzaklaştıran ve farklı kılan da bu ezeli yalnızlık ve ilişki kuramama hâlidir.

### 3. 2. 6. 3. Sanat

Boş zaman savunucularının çoğu, toplumun sanata yönelebilmesi için çalışmanın dışında yorgun olmadan geçirebilecekleri boş zamanlara sahip olması gerektiğini iddia eder. C. ise tüm zamanı boş olan bir kahramandır ve zamanının bir kısmını sanatçılarla geçirir.

Kendisi ancak yazmak üzerine denemelerde bulduysa da yaşamayı daha yüksek bir sanat kabul ettiğinden yahut aylıklık damarlarına işlediğinden bu eylemden de uzak durur:

“Sevişen iki insanda bile bir anda aynı duygular olmuyor. Önemli bu, unutmamalı. İki kişilik toplumlarda önemli sorunlar! Bir deneme başlığı olabilir. Biri çıkıp yazsa... Ben? Yapamam; yaşamak varken. Ben ya ararım ya da yaşarım.” (Atılğan, 2011: 112)

Fakat C., sanata uzak bir kahraman değildir. Roman boyunca gittiği resim atölyesinde, ressam arkadaşlarının sohbetlerine dahil olur. Çevresi genelde entelektüellerden ve sanatçılardan oluşur. Yüksek bir çevre içinde bulunabilmek de onun sanatla alakalı bir karakter olduğunu ortaya koyar.

Bunun yanında sinemayı çok önemser. Salonlarda izlediği filmlerin tesirini uzun uzadıya hisseder ve sinemadan çıkmış insanın normal insandan ayrı sınıflandırılması gerektiğini vurgular:

“İki saat sonra kalabalığın içinde, sinemadan bir dar sokağa çıkan sanki başka birisiydi. Düşünüyordu: "Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. Gördüğü film ona bir şeyler yapmış. Salt çıkarımı düşünen kişi değil. İnsanlarla barışık. Onun büyük işler yapacağı umulur. Ama beş-on dakikada ölüyor. Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsi yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar." (Atılğan, 2011: 18)

Kendisine tutunacak bir şey aramaktan ziyade, tutunabileceği şeylerden kaçan bir kahraman olmasıyla bir sanatçı olamamıştır fakat çevresi sanatçılarla doludur.

### 3. 2. 6. 4. Toplum Eleştirisi

Roman, Bay C. ve ötekiler ayrımı üzerine kurulmuştur. Kahramanın topluma yabancılaşmasının asıl nedeni onlar gibi bir şeye bağlı kalamamak her gün aynı mekânlara gidip aynı yere dönememektir. Bay C.'nin ötekilerden farkı, doğduğu günden itibaren bağlanabileceği hiçbir şey bulamamış olması ve bu sebeple bağlanmayı bilmemesidir. Geçmiş düşüncesi olmayan, aile kavramını idrak edememiş ve bir mekâna bağlı kalamamış olan C., kendisini tek bir işle sınırlayamayacak ve insanlarla normal ilişkiler kuramayacak bir tiptir. Romanın başından itibaren çalışan erkek ve kadınları yani normal insanları müstehzi bir bakışla inceleyen C., tezin başından itibaren zikrettiğimiz tembellik ve boş zaman hakkına sahip olmak zorunda olan bir kahramandır. Yalnız kalmak istediği zamanlarda yalnız kalması gereken ve her şeyi istediği vakitte yapması gereken bir tiptir. Bu durumun aksi onun farklı kişiliği ve farklı psikolojik durumuna aykırıdır. Zengin bir babanın oğlu olarak büyümesi de onun çalışmayı öğrenmemesine sebep olmuş ve bu da C.'nin çalışma karşıtlığının başka bir sebebini oluşturmuştur.

### 3. 2. 6. 5. Yabancılaşma

Aylak Adam, yaşadığı toplum içerisinde kendini kabul ettirmeye çalışan ve aynı zamanda kendi kendisini kabul etmeye ve anlamaya çalışan bir adamın hikâyesini anlatır. Modern dünyaya alışmaya çalışan ayrı bir tipi, sosyal görünen fakat sosyal ilişkiler konusunda başarısız olan bir tipi anlatır. Başkalarına karşı onların yalnızca alışkanlık ve rahatlık arzusuyla yaşadığını düşünmekten kaynaklanan bir aşağılamayla bakan C., kendisini onlar gibi görmek istemez ve bu yüzden farklı ilişkiler kurar. C.'nin asıl "öteki"si nefret ettiği babasıdır. C. roman boyunca babasına benzemeyen insanlar bulmaya ve babasının tezatı bir insan olmaya çalışır. Fakat kurduğu ilişkiler neticesinde kendisinin de toplumdaki ötekilerin de babasından izler taşıdığını görerek zaman zaman kendisinden ve toplumdan uzaklaşır.

### 3. 2. 6. 6. Fetişler

Aylak Adam romanı çoğu araştırmacı tarafından psikanaliz bağlamında incelenmiş ve kahramanın geçmişinden kaynaklanan obsesyonlara sahip olduğu söylenegelmiştir. Romanın genelinde de görebileceğimiz üzere nesnelere Bay C.'nin takıntıları hâline gelmiştir. Deleuze'ün "bedensiz organ" nitelemesini hatırlatan bıyık, kulak ve bacak takıntıları bunlardan bazılarıdır. C.'nin babasının bıyıklı olması, bıyıktan nefret etmesine sebep olmuş ve bıyık gördüğünde babasını hatırlaması sebebiyle bıyıklı insanlardan da nefret etmiştir. Romanda bunun en açık görüldüğü sahne, sanatçı arkadaşlarıyla buluştuktan sonra eve gelip uykuyla uyanıklık arasında gördüğü kâbustur:

"Ayakyolundan yana yürüdü. Döşeme ayaklarının altından gidip gidip geliyordu. "Bir yüzümü yıkasam." Musluğa uzandı; tutamadı. Ayakyolunun açık kapısından yana upuzun düştü...

Sonra baktı o tiyatrodaki oturmaya. Sahne şıpır şıpır akıyor. Kiremitlerin hepsi mi çatlak? Bir de koku, nerden geliyor bu? Ardına baktı: Kapı bir lağıma açılmış. Kimse kapamıyor. Çevresinde hiç kadın yok; tümü de erkek. Tıraş olmuşlar, şap sürmüşler suratlarına sanki. Karalar giymişler. Gözleri sahnede. Ortada bir kız duruyor. Sırtı dönük adam arkadaşı değil mi? Sızmıştı o ya. İşte ayılmış, gelmiş. Kıza yaklaşıyor. Isıracak mı yine? Kız aktörü itip sahnenin önüne yürüyor. Yüzü kıpkızıl boyalı. Ağlıyor. Şaşılacak şey bu akan yaşın boyaları silmeyeşi. "Bakın bu adam her gece ısıyor beni," diyor. Şimdi kalkıp aktörü döverler. Kız şaşkın, öyle duruyor. Kimse kıpırdamıyor. Şaplı yüzler kırışmış; gülüyorlar. Nedense içini bir korku kaplıyor. Kalkıyor. Salon sımsıkı. Nasıl kaçacak? Omuzlara basa basa koşuyor kapıya. Bağırıyorlar. Birkaçı yumruk gösteriyor. Şimdi lağımın içine yürüyor. Koku artmış. Bu şehrin böyle bir lağımı olsun, ummazdı. Işıklı. İki yanında kapılar var. İnsanlar girip çıkıyor. Beyaz önlüklü bir kadın ona doğru koşup önünde duruyor. "Ah" diyor. "Baban sandım seni. Sizin evde hizmetçiydim ben. Tıpkı baban gibisin. Bir bıyıkların eksik." "Defol, babama benzemem ben." "Niye kızılıyorsun? Babaya çekmek kötü bir şey mi? Yaman adamdı senin baban." "Defol. İstemiyorum." "İstesen de istemesen de onun gibisin sen. Bak nasıl bakıyorsun bacaklarıma." "Hayır, hayır sus!" Kadın gülüyor. Korkunç bir öfke kabarıyor içinde. Üstüne yürüyor ama kadın artık yok. Çevresinde kendi halinde insanlar var. Kokuyu duymuyorlar mı? Oysa çatlayacak. Ya bu dondurucu soğuk...

Kendine geldi." (Atılın, 2011: 21-22)

Takıntılarında en belirgin olanları ise; babasının Zehra teyzesiyle olan ilişkisine şahit olduğunda duyduğu cümle sebebiyle ortaya çıkan bacak ve olayı gördüğü ve babasına saldırdığı için babasının kulağına vurarak hasar bırakması sonucu oluşan kulak takıntısıdır. Bu hadise C.'nin hayatındaki büyük kırılmanın asli sebebidir. Güvendiği iki şeyden de aynı anda kopmuş ve büyük bir hayal kırıklığına uğramış ve bu onda büyük hasarlar bırakmıştır:

"Babam adamsa ben olmayacaktım. "Büyüyünce bıyık bırakmayacam" derdim kendi kendime. Ertesi gün daha çok dövüştüm. Ötekiler benden yıldılar. Öğretmenler babama yazarlardı. İyi ki okumamı istemiyordu. Yoksa ona inat okumazdım. "Okuyup da ne olacak? İşadamı olmalı," derdi. Teyzem ona çıkışırken, ben işadamı olmamaya karar verirdim. Bazı kere teyzem bana büyüünce ne olacağımı sorardı. "Bilmiyorum," derdim. "Komisyoncu olmayacam ben." Gülerdi. Başını salları, "Sen," derdi, "bu kötü adamın yüzünden azap çekeceksin." O zamanlar onun, kötü dediği bu adamın metresi olduğunu bilmezdim. Sevilende bizimle ortak duygular vardır sanırız. Onun da babamdan öğrendiği kanısındaydım. Durumu benden iyi gizlemişlerdi doğrusu. Çok geç farkına vardım. İlkokulu bitirdiğim yaz, bir gün odada dergi okurken kapı çalındı. Açılıp kapanınca babamın sesini duydum. " Hizmetçi nerde?" Teyzem, "Dışarı çıktı," dedi. "Ya çocuk?" "Ortalıkta yok. O da çıkmış olacak." Sonra bir sessizlik. Eğilip aralık kapıdan baktım. Babam bir koluyla teyzemin etekliğini kaldırıp sarmış, öteki eliyle çıplak bacaklarını okşuyordu. "-Zehra, şu bacakların yok mu?" dedi. Çevrem kararır gibi oldu. Fırladım. Üstlerine atıldığımda bacaklar hala çıplaktılar. "-Bırak onu, bırak!" diye bağırđım... Elini ısırđım. "Uyy anam!" dedi. Dışlerim acıdı. Birden sol kulağıma yapıştı. Pis, yakıcı bir acı duydum. Teyzem, "Ah, ne yaptın?" diyordu. "Kulağı yırtıldı! Alçak, kulağını yırtttın onun! Kulağı yırtıldı." Ağlıyordu. Sonra düştüm. Kafamdaki ses durmadan, "Kulağı yırtıldı," diyordu. Kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı, kulağı yırtıldı..." (a.g.e: 122)

Kendisinin de kadınların bacaklarıyla ilgilenmesi nedeniyle babasına benzediğini düşünmesi ve bu sebeple kendisinden de soğumasına yol açan bu takıntı roman boyunca tekrar eder:

"Neden ona her gelişinde bacaklarını da getirirdi? Hep böyle olurdu. Onları okşama, sıkma isteğiyle avcu karıncalanmaya başladıkça bir kulağı yanardı. Dokunamazdı." (a.g.e.: 80)



“Yirmi adım ötesinde esmer, güzel bir bacak büküle açıla uğraşiyor, topladığı kumları öbür ayağın üstüne yığıyordu. Ayak küçüldü, küçüldü, kayboldu. Kadının bacağı başka yapacağı kalmamış gibi bir zaman durdu. Soluğu hızlandı. Burnunun yakınındaki kumlar midye kabuğu kokuyordu. Kulağını kaşdı. Neden denize girmiyordu bu kadın? Birden ayağın üstündeki yığından kumlar aşağı kaymaya başladı. Parmaklar, yuvasından ışığa çıkmış bir köstebek yavrusu gibi şaşkın, kıpır kıpır göründü. Kadın, ayaklarını silkip, bu oyunu ta baştan bir daha oynadı. Sonunda yığını dağıtıp bacaklarını uzattı. Sanki tedirgindiler. Kendilerine bakıldığını mı biliyorlardı? Gözlerini onlardan ayıramıyordu. Kumlarda hep o midye kabuğu kokusu vardı. Sonra kadın ayağa kalktı. "Gidiyor. İyi. Denize..." Bacaklar ona doğru geldi.” (a.g.e.: 103).

Romanda sürekli hâlde, okuyucunun aklından çıkarmayacak şekilde bıyık, bacak ve kulak; gerek başkalarını izlerken gerekse kahramanın kendi kulaklarına dokunmasıyla hatırlatılır. C. gün içinde çocukluğun travmasını kaç kere hatırlıyorsa okur da onunla birlikte bu travmaya dahil olmaya başlar. Nesne, bütünü habercisidir ve C., bu nesnelere müstakil olarak düşünemez. Bıyık, kulak ya da bacak babasına, kendisine ya da teyzesine ait olmasa da onlara ait gibidir ve onları hatırlattığı için C.’yi bunaltmaktadır. Romanın tümüne bakıldığında C. de bedensiz bir organ gibidir; şehirdedir fakat şehir dışıdır; gerçektir fakat herkesin gerçekliğinin dışında kalmayı tercih eder. Bıyığın C.’nin babasını haber vermesi gibi, C./flanör de bize kenti ve caddeleri haber vermektedir.

Bunun yanında bir nesne çerçevesinde olmamakla beraber roman boyunca birçok obsesyonla karşılaşırız. Güler’in farklı bir sokağa sapması sebebiyle onu takip etmeyi bırakması, iki kadının el sıkışması ya da sarılmasının C.’nin bir sonraki hedefini belirlemesi gibi normal insanlara tuhaf gelecek totemler bunlardan bazılarıdır.

### **3. 2. 7. AYLAK ADAM ROMANININ FLANÖR DÜŞÜNCE BAĞLAMINDA İNCELENMESİ**

Aylak Adam, Tanzimat’tan modernleşmeye kadar uzanan süreçte **flanör**ie hâlini “dışarıdan” yargılar bir tavırla değersizleştirerek değil de “içeriden” bir bakışla kurgulayan ilk romandır. Bu hâliyle toplumsal alanda büyük bir kırılmayı işaret eder.

(Tandaçgüneş, 2012: 130) Zira flanör, döneminin gerilimlerinden beslenir, onun yaşadığı dönüşüm, toplumun yaşadığı dönüşümün izdüşümüdür. Yusuf Atılgan da böyle bir kişi kurgulamıştır romanı için. Ahmet Kemal, C. için; “*Toplumdan kopmuş, onunla ilişkilerini kesmiş, mutsuz, aylak bir adamı ele almış Atılgan*” (Kemal, 1992: 177) der. Toplum kadar mutsuz, toplumun mutsuzluğunu da içinde yaşayan bir adamdır C. Her şeyden önce annesiz, teyzesi tarafından büyütülmüş ve babasını sevmeyen bir adam. Aylaklığında babasının ona bıraktığı paranın sağladığı boş zamanın ve Zehra teyzesinin gibi mavi gözler aramasının etkisi büyüktür. Çocukluğunu arar aylak adam kentin sokaklarında roman boyunca.

Kendisi gibi olmayanlara; diğerlerine/ötekilere/onlara karşı aldığı bu tavrın toplumsal nedenlerden çok ruhsal nedenlerden kaynaklandığını savunan görüşler de vardır. Her mavi gözlü kadının peşine takılarak hayal kırıklığına uğraması; bir yaşındayken kaybettiği annesi ve onu büyüten teyzesinin mavi gözlü olmasına bağlanır. Mavi gözlü kadın bir fetiş hâlini alacak kadar önemlidir C. için. Bu ise Jung'un "anima arketipi" kompleksine bağlanır. (Coşkunoglu Bear, 2006: 343) Çocuk yaşlarda geçirdiği bir diğer travma ise; çok sevdiği Zehra teyzesi ve babasını uygunsuz bir vaziyette görmesinin ardından babasının kulağına vurmasıdır. Bunun neticesinde babasının, Zehra teyzesine bacaklarıyla alakalı bir şey söylemesi dolayısıyla kadın bacaklarının da bir fetiş hâline gelmesi söz konusudur. Ayrıca babasını, sevdiği tek kadın olan teyzesini elinden aldığı için düşman gibi görerek ona benzemekten korkar ve babasının bıyıkları nedeniyle bıyıklı erkeklerden nefret eder. Kulağına vurulması sebebiyle de nedensiz bir şekilde sürekli kulağını kaşımaktadır. Coşkunoglu bunu da Freud'un Oidipus kompleksine bağlamaktadır. C. sıkıntılı bir karakterdir ve ruhsal sorunları onu topluma karşı yabancılaştırarak aylak olmasına neden olmuştur. Toplumsal normlara karşı gelmesi, kimseyle anlaşamaması vs. bu sebeplerdir.

Nurdan Gürbilek ise, onun ruhî durumlarını reddetmemekle beraber Aylak Adam'ın sıkıntısının başkalarıyla başladığını söyler. Bauman'ın geziciyi var edenin “evrensel ötekilik” olduğunu söylemesi gibi (Bauman, 2014B: 184) Gürbilek de C.'yi var edenin ve sokaklara çıkarmanın başkaları olduğunu söyler. Romanda uzun bir ötekiler listesi vardır ve başkaları sürekli küçültücü nitelendirmelerle var olur. Toplumsal

normların dışında kalarak ötekilerin kurbanı olan aylak onlara hınçlanarak “işini bilenler, sadaka vericiler, et alış-verişçileri” demektir. (Gürbilek, 2013: 124-127) Kurban, hınç ve başkaları meselesinin sorunsallaştırıldığı metinde, Sartre’ın “Başkaları cehennemdir” demesi gibi, C.’nin cehennemini onu evde ve sokakta yalnız bırakmayarak hiçbir şey yapmamaya sürükleyen zihnindeki kişilerin oluşturduğunu söylemek mümkündür. C.’nin ilk başkası ise babasıdır. (Gürbilek, 2013: 131) Romanda babaya duyulan öfke, onunla yatan Zehra Teyze’ye duyulan öfkeyle birleşir ve bu durum onları başkaları/ötekiler listesinde ilk akla getiren kişiler kılar.

Aylak Adam’da yalnız alaycı bakış değil genel olarak bakış, görülüyor ya da görülmüyor olma özel bir önem taşır. Lokantadaki garsonun “sırnaşık” ya da “yılışık” bakışları, sinemanın önünde müşteri bekleyen fahişenin “şaşı” ya da “donuk” bakışları, bu donukluğun “C.’de bir boşluk duygusu uyandırıyor olması” önemlidir. (Gürbilek, 2013: 130) Flanör için şehrin nesnesi ve seyreden öznesi, demiştik. Özneyken ötekilere belki Gürbilek’in tanımıyla “narsistik incinmişlikle” bakan ve bu sebepten onları sürekli aşağılayıcı sıfatlarla tanımlayan C. nesneyken ne şekilde değerlendirildiğini merak eder ve bu sebeple başkalarının bakışları onu duygusal olarak etkilemektedir. Başkaları da onun “başkası” olduğunu bilmekte ve o yüzden mi; “şaşı”, “donuk” ya da “sırnaşık” bakmaktadır; yoksa farklı olduğu için toplumun kurbanı edilen; istisna durumları nedeniyle hor görülen C. başkaları tarafından onlara baktığı gibi mi görülmektedir? Gözün yalnız kendisini görememesi durumu ya da kalabalık içinde karşılaşacağı ve tanımadığı birinde gerçek sevgiyi bulacağı inancı, C.’de başka bakışlarda cevaplar aramayı doğurmuştur. Bu sebeple roman boyunca birçok yerde, başkalarının bakışlarının tasvirini -uzun ya da kısa-görürüz.

*“Birden kaldırımdan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi”* (Atılğan, 2011: 9) diye başladığı romanın ilk kısmında bize şehirde olduğunu “kaldırım” ve “kalabalık” kelimeleri ile bildirir. Bir romanın ilk cümlesi olarak başlangıçsızlığı da anlatan bu olaya ortasından dahil olma durumu Heidegger’in **Geworfenheit (Fırlatılmışlık)** kavramını da akla getirir. (Sarı, 2012:

286) Kahraman sürgün edildiği kalabalıktan sıkılır fakat; “O” dediği kişinin o kalabalığa dahil olduğu düşüncesi bu sıkıntıyı eritir. “O” dediği kendisi gibi aylak bir kadındır. Kimi zaman –Zehra teyzesini andırdığı için- mavi gözlü bir kadının peşinden gider, kimi zamansa obsesif tavırlar içinde insanların hareketleri konusunda kehanetlerde bulunur ve sonra kehanetinin aksini gerçekleştiren birinin peşinden gider. Şehir, onun için işaretler deposudur:

“Sonra köşeyi gördü. Bazen, görünür bir sebep olmadan, insana önünden geçtiği yapı, bir sokak köşesi, üstünde oturduğu sandalye hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir. İşte bu köşede bugün bir şeyler olacaktı. Artık hep oraya bakıyordu. Gelip geçenlere göre orası, şehirde binlercesi olan basbayağı bir yerdi. Yoksa o mu büyütüyordu? Orada geçebilecek her günlük bir olayı, içindeki önyargıyla değerlendirip olağanüstü bir şey mi sanacaktı? Konuşan iki adam ayrılmak üzereydiler. El sıkıştılar. "Çıkarın şapkalarınızı!" Çıkardılar. İnsanlardan yenilik beklemek saçmaydı. Şimdi köşede iki kız durmuş konuşuyorlardı. Ayakkapları topuksuzdu. Bak bu iyiydi. Yoksa?.. Yüreği çarptı. Birinin yağmurluğu devetüyü, öbürününki açık maviydi, işte ayrılacaklardı. İçinden bağırdı: "Haydi, el sıkışın!" Kızlar öpüştüler. Yerinden fırladı. Kapıdan çıkarken garsonun sesini duydu.

— Beyim, para! diyordu.

Elini cebine sokup ilk tuttuğu parayı çıkardı. Beşlikti. Buzdolabının üstüne bırakıp çıktı. Köşeye koşarken kızların ikisini de görüyordu. Devetüyü Yüksekaldırım'dan, açık mavi Tophane'den yana yürüyordu. "Tanrım, hangisi?" Köşede bir an durdu. Sonra devetüyünün arkasından gitti Her şey o bir anlık duruşta olup bitmişti. Gene yanıldı. Açık mavili B. idi. Onun arkasından gitseydi hikaye bitecekti. Ama o Güler'le gitti. Tesadüf mü? Değildi. Bu şehirde en sevmediği yer Tophane caddesiydi. Belki vapur düdüklarının çağrısından korktuğu için, belki de bu yoldaki fakültede geçirdiği sıkıcı günlerin etkisiyle sevmiyordu. Oysa Yüksekaldırım'ı severdi. Devetüyünün oradan çıkacağı umulurdu. Sonra Ayşe'ye gittiği günlerden kalma ayak alışkanlığı vardı. (Kişiyi habersiz yöneten alışkanlık...)" (a.g.e: 47-48)

Benjamin, flanör için zaman ve hareket alanının önemini sürekli hâlde yineler. Fakat flanörün zamanının başka bir niteliği vardır. Kökünü Bergson ve Proust'tan alan zamanın bölünmezliği, ve şimdinin tarihten ve gelecekte oluştuğu düşüncesi, flanörün iç dünyasında büyük öneme sahiptir. Benjamin'in, caddede yürürken bazen geçmişe ve bazen geleceğe yürümekte olan flanörün bir gezintisini

anlatırken kullandığı “*anneye doğru giden yol, inen yokuş*” imgesi, Aylak Adam’ın Bay C.’sini sokaklara çıkartan asli nedendir, çünkü o annesi gibi onu büyüten teyzesine en çok benzeyen kadını aramaktadır:

“Sere serpe dolaşmaya çıkan için cadde, şöyle bir değişim geçirir: Dolaşmaya çıkkanı, artık yitip gitmiş bir zamandan geçirir. *Flâneur*, cadde boyunca yürür; onun için her yol, yokuş aşağı iner. Annelere doğru olmasa bile, bir geçmişe doğru iner; bu, *Flâneur*’ün kendi özel geçmişi olmadığı ölçüde derinlik kazanabilen bir geçmiştir. Ama yine de hep bir gençliğin geçmişi olarak kalır. Peki burada söz konusu olan, neden aynı zamanda yaya dolaşan kişinin kendi yaşanmış hayatının geçmişi? Üstünde yürüdüğü zeminin, asfaltın altı boştur. Adımları tuhaf titreşimlere yol açar, yer döşemelerine vuran gaz lambası, bu çifte zemine tuhaf ve ikili bir ışığı yansıtır. *Flâneur*’ün figürü, bir saat mekanizması tarafından hareket ettirilircesine, çifte zeminli, taş yolun üstünden kayıp gider. Ve bu mekanizmanın bulunduğu yerden, eski bir oyuncakmış gibi, bir oyuncak saatin sesi gelir.” (Benjamin, 2014: 262- 263)

Romanın devam eden cümlelerinde Atılğan, caddeyi, gazeteci çocuğun çorapsızlığını anlatmaya varan bir dikkatle tasvir eder. “*Erkekler yeni traş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı*” (Atılğan, 2011: 9) diyerek modernizmin makineleştirdiği bu erkek ve kadınların tasasızlığına değinir. Yeni traş olmuşluk bir erkek için süs kabul edilebilir, her sabah işe gidiyor olmayı da çağırıştırır. T. Gautier’nin anlatımıyla, yepyeni bayram giysilerine bürünmüşlük havasını yok etmek için giysilerini zımparayla eskiten gösterişsiz flanör türünden olan Baudelaire’in (Gautier, 2008: 12) başlatmış olduğu bir düşünce hareketinin takipçisi olmayı hak eden bir tavidir, “diğerlerine” olan bu karşı tavır. C. bu traşlı adamlardan biri değildir, o da gösterişsizdir, hatta aradığı kadın da o boyalı kadınlardan değildir, Güler’i “boyasız ve topuksuz” olduğu için sever. C. onlara karşıdır, onları umursamamaktadır. O sadece aradığı kadına odaklanır, şehrin sokaklarında gezer, tramvay durağında şarkı söyler, topluluk içinde simit yer ya da yoldan geçen bir kızı öper:

“Rum kızını öptüm. Harbiye’ye yakın caddenin ortası tenhaydı. İki kişiydiler; kol kola gülüşerek geliyorlardı. Yanımdan geçerlerken benden yana olanı tuttum, öptüm. Yüzü soğuktu. Bağıştılar. Öteki, -Terbiyesiz, pis sarhoş, dedi. Kafamı hınçla geriye attım gülerken. Gittiler.

Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz. Oysa ben sarhoş falan değildim. Bir bardak şarap içmiştim yemekte. Hem onu öpmemişim ki soluğumda şarap kokusu duysun(...) Öptüğüm kız bir şey dememişti. Yoksa o muydu? Niye gitmedim ardından? Ötekini kovup konuşmak için ona döndüğüm zaman, "Sus, biliyorum", diyecekti. (Atılğan, 2011: 10)

"Nişantaşı'ndan Maçka'ya tramvayla geldi. İnerken ayağı kaydı. Gecedен ıslak taşlar donmuş, kaygan. Yokuş aşağı yürüdü. Çekine çekine basıyor yere. Başında tablası, geç kalmış bir simitçi geçiyordu yanından; durdurdu, bir simit aldı. Kadının biri evinin önünde kilim silkeliyordu. O geçerken durdu, sonra yine başladı. "Güzel kadın ama asık yüzlü. Hep asık yüzlü oluruz, ya da sırtkan." Simit yiyerek yürüyor. Tek tük geçenler dönüp ona bakıyorlar. "Kılığı düzgün bir adamın sokakta simit yemesi yasaktır. Bütün yasaklar gibi bunun da bir kaçamak yolu yok mu? Simidi kır, cebine sok. Tek elinle bir lokma koparıp, kimseye sezdirmeden ağzına at. Ama, ben dişlerim sağlamken ısıracağım." (a.g.e: 13)

Bu tavrıyla da C. insanın özgürlüğü ve bağımsızlığı uğruna her türlü baskıdan ve bağımlılıktan kurtulmasını öngören aldırmaçlık felsefesine bağlı, kinik bir flanör kabul edilebilir. (İspir, 2012: 59) Aldırmaçdır C. , fakat; kendi içinde bir yolculuğu vardır, tasasız değildir. Bir kadın suretinde kendisini arayan sıkıntılı bir karakterdir. Aradığı kadını defalarca bulduğunu sanmıştır; fakat -romanda bize o kişiymiş gibi gösterilen fakat gerçekten C.'nin aradığı kişi olup olmadığını bilmediğimiz- B. ile hiç konuşmamıştır. Günlüğüne "*Bütün suç onun aylak olmasında, bari resim yapsa*" (Atılğan, 2011: 127) yazan Ayşe'yi, çok sevdiğini sandığımız hâlde, kendisini anlamadığı için bırakmıştır. Güler ise yine aradığı kadın değildir, onun hayattan tek beklentisi mutlu bir evlilik ve çocuklardır, C.'yi hiç sevmediği "eli paketliler"den biri yapmak istemektedir, bu yüzden Güler'i de sevmez C. İçindeki sıkıntıyı eriten kadın o değildir. Burada toplum normlarına uyan ve onu toplum içinde bir istisnaya/kurbana dönüştüren "normal erkekler"i "eli paketliler" diye tarif etmesi dikkat çekicidir:

"Bir yerleri olması kötüydü. Sonra insan kendinin değil, o yerin isteğine uygun yaşamaya başladılar. Gene de içinin bir yanı onunla buraya oturmaktan, altında dizlerini kendininkilerin arasına almaktan, kimselerin tedirgin etmediği bir konuşmaya dalmaktan hoşlanıyordu. Öyle olmasaydı, evvelsi gün burada otururlarken, Güler, "-Dünyadan çok şey beklemiyorum. Üç oda, bir mutfak, sevdiğim adam, biri kız biri oğlan iki çocuk..." deyince, yalnız, "-Adam bıkıp

kaçsın, çocuklar kuşpalazına tutulsunlar diye mi?" der demez, ürperirdi. Bu sözü başka bir yerde işitseydi "Bu kız beni eli paketlenenlerden biri yapmak istiyor. Onlar için yaratılmış. Benim aradığım değil o," diye düşünür, belki çeker giderdi. Güler -eli öyle güzeldi ki- ona kırgın kırgın bakmış, "-Ah!" demişti, "biliyorum; bir gün olacak bu." Olacak dediği neydi? Beklediği şey mi, yoksa sevdiği adamın bıkip kaçması mı?" (a.g.e: 69-70)

O bütün gün sokaklarda dolaşarak gerçek sevgiyi, doğru kadını arar. Fakat aradığı bir olmayandır. (Kolcu, 2003: 34) Bunun için kentin sokaklarında dolaşır, insanları izler, bazılarını takip eder, hepsine kafasından bir meslek vermeye çalışır, ona göre herkesin bir mesleği olmalıdır. Sevmediği insanları sevmediği mesleklerde hayal eder, iç sıkıntıları, buhranlar ve çeşitli düşüncelerle gezmekle geçer hayatı. Üstelik, kendi mesleği de sevdiği ve yapması güç bir iştir:

"Ya bu geniş kalçalı, büyük butlu çocuk? İnsanların geleceğini bedenlerinin, yüzlerinin biçimi düzenler. Al işte ihtiyarı. Neden pantolonunu çıkarmıyor? Ya bacakları tüysüzdür ya da damar düğümleri vardır. Büyük butlu çocuk... Okula gidince arkadaşları takılır. Üzgünlüğünü belli etmek istemez. Geceleri yorganın altında gizli gizli ağlar. İnsanlara küser. Büyüyünce kadınların önünde çekingen olacak. Kalçalarına güleceklerini sanacak. Ne iş tutar acaba? Büyük butlu; oturak iş tutsun. Sayman olsun. Banka müdürü olsun. Ya okuyamazsa? Gişede bilet satıcısı? Terzi." Bu çocuğa uygun bir iş bulamıyordu. Lapacıydı, aylak olamazdı. Aylak olmak dünyanın en gücü işiydi. Tuttu okulu bitirdiği yıl üçüncü dünya savaşında öldürdü." (a.g.e: 98-99)

Bazen işi olsun diye çabalar, önce sokak adlarını toplamaya başlar, edindiği ilk iş budur, dolaşmakla ilgili olmasına rağmen üç günden fazla katlanamaz buna. İkinci işi ise, hikâye yazmaktır, bundan daha kalkıştığı anda vazgeçer. Babasının "iş avutur" diye düşünür, fakat; böyle bir avuntu istemez:

"Kim bilir, iç sıkıntısı olmasa, belki insanlar işe gitmeyi unutulardı. '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 başka öttüren bir şoför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu.

Yaşamının amacı alışkanlıktı, rahatlıktı. Çoğunluk çabadan, yenilikten korkuyordu. Ne kolaydı onlara uymak! Gündüzleri bir okulda ders verir, geceleri sessiz, güzel kadınlarla yatardı istese. Çabasız. Ama biliyordu: Yetinemeyecekti. Başka şeyler gerekti. Güçlüğü umutsuzca zorlamak bile güzeldi. Duvardaki şu resmin nasıl yapıldığını görmüştü: Islık çalar gibi uzanan dudaklar, kırışan genç alın; uzun, umutsuz, koyu mavi bakışlar. Böylesi gerekti ona. Ama resim yapamazdı. Olsun! Yazacaktı. O gece yatar yatmaz uyudu.” (a.g.e: 41)

Yine yazmak konusu aklına gelir bir bölümde, “*Biri çıkıp yazsa... Ben? Yapamam; yaşamak varken. Ben ya ararım ya da yaşarım.*” (Atılğan, 2011: 112) diyerek çalışmak hususundaki düşüncesini de açıkça ortaya koyar.

Bir taşra hikâyesi olan Köyden’de de işsiz kalıp bir ağacın dibine oturan Osman’a; “*Yılın bu vakti, hava böyle güzel olsun, yağmur yağmasın, ben aylak kalayım, olacak şey değildi bu.*” (Atılğan, 2012: 27) dedirten Atılğan’ın “aylak” tanımının içinde işsizliğin barındığını yine görürüz. Aynı zamanda aylak, ne yapacağı belli olmayan da biridir, takıntılarının inanışlarının ve şehrin içindeki işaretlerin peşinden giden aylağın nerede, nasıl davranacağı kestirilemez. Bu da aylağın kendisini bağımsız kılmasının yollarından biridir:

“Alemdar’a dek yürümüş, çocukluğunda içinde yaşadığı iki katlı eski evin önünden geçip, kafası o günlerin kimi açık, kimi belirsiz, karışık anılarıyla dolu, tramvaya binmiş biriye, yalnızsa, aylaksa onun nerede ineceği bilinmez.” (a.g.e.: 137)

Şehir içinde, başka insanlar için hiçbir şey ifade etmeyen yerler, olaylar ve kişiler onun için hiçbir şey yaşanmamasına rağmen çeşitli anlamlarla doludur. Obsesif bir şekilde, sıradan bir sokağa sebepsiz anlam yükleyip orada âşık olduğu kadını bulabileceğini düşünmesi geçmişindeki bir olaya bağlanabildiği gibi; sebepsiz yere de bu tip düşüncelere dalar:

“Bazen, görünür bir sebep olmadan, insana önünden geçtiği yapı, bir sokak köşesi, üstünde oturduğu sandalye hayatında önemli bir yer tutacakmış gibi gelir. İşte bu köşede bugün bir şeyler olacaktı. Artık hep oraya bakıyordu.” (Atılğan, 2011: 47)



“Üstelik bıyıklarını burardı. Kulağını kaşdı. Kız şimdi onun yürüdüğü kaldırımdaydı. Tam ötekine geçmeyi düşündüğü sıra Kuledibi'nden Şişhane'ye çıkan yola saptı. Bu yolu tanıyordu. Bugünün hep tuhaf tesadüflerle yüklü olduğunu düşünür düşünmez, içinde eskiden burada geçmiş, hatırlasa sevineceği bir şeyi unuttuğu duygusu belirdi. Hatırlayamıyordu. Bir gün canı sıkkın, tramvayla geçerken bu sokağı görmüş -öteki ucundaki yangın kulesiyle asfaltın zıtlığı avutacak gibiydi- ilk durakta inip ona gitmiş, ama hiçbir şey değişmemişti. Bu değildi. Unuttuğu bambaşka bir şeydi. Belki tramvaydan inip geldiği gün de aynı şeyi aramıştı. O zamanlar bu sokakta anlayamadığı, Yahudice sandığı bir dil konuşulurdu. Acaba gene öyle miydi? Yoksa burada mı oturuyordu? Ne olursa olsun onunla ilk konuşması bu sokakta olacaktı. Bugün değil, yarın yahut başka bir gün, ama ille bu sokakta konuşacaktı.” (a.g.e.: 48-49)

Romanın sonlarına doğru, C., kişiler ve olaylar hakkındaki izlenimlerini ve kendisinin bunlara karşı olan kayıtsız ama gözlemci tavrını iki kelimelelik bir felsefeye indirgeyip romanı okuyucuya özetler:

*“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 eğilimini fark ettin mi bilmem? Hep öteye öteye uzar. Gövdenin toprağa kök salmış rahatlığından bir kaçıştır bu. Özgürlüğe susamışlıktır. Ben buna ‘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 yapılsa yararı olmaz. Asi daldır o. Ayrılır. Balta işlemez ona.”*

C. bunları, Ayşe’ye kumda yatarken kalkıp yanına giderek söylemiştir. Başından beri eli paketlilere karşı gelmiş ama sonunda kumda yatma rahatlığına varmıştır, fakat; Ayşe’ye ve kendisine güveni tamdır, asi daldır o, uğraşılsa da kesilmez, yani ağaç dalı kompleksi devam eder.

**Kumda yatma rahatlığı**, daha çok normal insanlara ait bir davranıştır. Alışılmış tatlar ve hazzı içinde barındırır; miskin bir aylıklık söz konusudur. Ayrıca şehre ve diğer insanlara karşı aykırı bir tavır da yoktur. Şehrin ve insanların içinde

ama onların gündelik telaşlarına dahil olmadan; Aylak Adam C. gibi tramvaylarda, sokaklarda vs. diğer insanları rahatsız edecek kadar rahat davranmadan sadece kendini dinleyerek, çalışmadan yaşama durumudur. Bu hâliyle “Ku-ya-ra” flanörün değil lümpenin tavrıdır. C.’nin “**ağaç dalı kompleksi (a-da-ko)**” diye adlandırdığı düşüncesi ise; bir yerde Deleuze ve Guattari’nin “nomad düşünce”siyle birleşir. Bu düşüncelerinde sadece nomad (göçebe) üzerinde değil, **yersiz yurtsuzluk** üzerinde de durmuş olan Deleuze ve Guattari’nin, bu felsefesi modern insanın köksüzlüğünü de kapsamaktadır. Bu mecburiyet aslında köksüzlüğü ifade eder. “*Bu yersiz yurtsuzluk sadece dış dünya ile alakalı değildir, insanın içinde ve zihninde de aranmalıdır.*” (Sarı, 2012: 287-288) Aylak Adam’ın kendisini ayrı bir dal olarak nitelendirmesi de köksüzlüğüyle alakalıdır, zihnindeki kopukluklar, “*kahramanın ve romanın dilinin sıkıntılı olması*” (Gürbilek, 2005: 53) bunların hepsi kahramanın kökten ayrılıp, kendi isteğiyle köksüz kalmasıyla, yabancılaşıp yalnızlaşmasıyla alakalıdır. Gelgelelim dal kesilse ya da başka bir yere uzasa bile kök ağaçtadır. Asla tam bir kopuş gerçekleşmez. C.’nin tedirginliği ve takıntıları da kopmak istediği/koptuğu ağaçta kökünün kalmış olmasıdır, nihai bir özgürleşme gerçekleşmemiştir. **Ku-ya-ra** ve **a-da-ko**’nun cinsiyetlerinin olması da dikkate değer bir durumdur.

Aylak Adam C. edebiyatımızda tepkiler de uyandırmıştır. İşsiz-güçsüzlüğe karşı tepki alacağını Atılğan da bilmektedir ki roman kahramanı C. “*Aylakım ben*” dediğinde, karşısındakilerin tepkisini ölçer ve Güler’in küçümsememesine şaşırır. (Atılğan, 2011: 61) Yine Güler, babasına ailesinin işsiz olduğunu söylediğinde ailesinin tepkisi yazarın, romanının kahramanına gelecek tepkileri bildiğini gösterir:

*"Kahvaltıda babam dün gece geç geldiğimi söyledi. Yüzü asıktı ama umursamadığı belliydi. Başka şeyler düşünüyordu. Annem de öyle.*

— *Ressam mı? diye sordu annem.*

— *Değil. Aylakmış; öyle diyor.*

*(Dün gece lokantada bira içerken sormuştum.)'*

— *Aylağım ben, demişti, param var. Hem benim yapacağım bir iş de yok.' Sonra yolda başım dönüyordu. Kapının kuytusunda öpüştük. 'Yarın evine götür beni' dedim.*

'— *Olmaz, dedi, evime bir giren bir daha çıkamaz. Güveniyor musun kendine?'*— *Bilmem.'*)

— *Nasıl geçiniyor öyleyse?*

— *Geliri varmış.*

— *Bir gün getir de tanışalım, dedi annem.*

*Babamın yüzü ekşidi. İşsizleri sevmez. Kızarmış ekmekleri getirdiler..." (a.g.e.: 27-28)*

Her dönemde, başıboşluk çeşitli tepkilerle karşı karşıya kalsa da Aylak Adam'ın C.'si arayışını İstanbul'un önemli semtlerinde sürdürerek, dönemin caddelerindeki değişimi ve toplum kurallarının başkalaşmasını bize vermesiyle önemlidir. Sokağa çıkmanın nedeni ister topluma karşı bir tavır isterse ötekilere karşı bir kırgınlık olarak; ruhsal ya da toplumsal sebepler olsun, kalabalığın içinde kalabalığa dahil olmadan var olan C.'nin hikâyesi, Türk romanında flanör düşüncenin bir izdüşümü olarak değerlidir. Roman "onlar"a meydan okuma gücüyle onlar tarafından görülme ihtiyacı arasındaki gelgitten yapılmıştır. (Gürbilek, 2013: 141) Modernizmin dayattığı çalışma şartlarına karşı gelmeden ve alışverişlerini ve gündelik yaşamlarını kapitalizmin planladığı şekilde sürdürerek C.'yi istisna ya da kurban pozisyonuna getiren ötekilere karşı kırgınlık ve kızgınlıktan kaynaklanan dik duruşun birlikte hissedilmesi şaşırtıcı değildir. Bu sebeplerle C. de roman sonunda kendisini anlamayacak olan topluma susacaktır ve aylaklığına devam edecektir:

"Çevresindeki herkes ona düşmanca bakıyordu. Kuşatılmıştı. Artık otobüse yetişmesi olanaksızdı. Birden sol şakağındaki ağrı yeniden başladı. Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyverdi. Şimdi ona istediklerini yapabilirlerdi. Yanındaki polis kolunu sarsıp, ummadığı yumuşak bir sesle sordu:

- Ne oldu? Anlat.

- Otobüse yetişecektim...

Sustu. Konuşmak gereksizdi. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı.” (a.g.e.:155)

Aylak Adam C. aslında, kendisini anlatmasına gerek kalmayacak kadar yakın olduğunu bildiği bir yabancıyı aramıştır roman boyunca. Rum kızını öptüğü kısımda, “Öptüğüm kız bir şey dememişti. Yoksa o muydu? Niye gitmedim ardından? Ötekini kovup konuşmak için ona döndüğüm zaman, "Sus, biliyorum", diyecekti.” (Atılğan, 2011: 10) düşüncesini son kısım ile birlikte okuduğumuzda aradığı kadından, kendisine, kişiliğine dair bilgiye -C.’ye benziyor olduğu için- sahip olmasını beklemektedir. Onun sokaklarda dolaşmasının sebebi olan kadın, susarken dahi onu anlayabilirken; diğerleri/ötekiler/onlar ise anlatsa dahi anlamayacaklardır. C. her insanda olan anlaşılma ihtiyacıyla, “o kadın”ı aramak için sokaklarda dolaşmaya devam etmiş ya da artık o tek kişiye olan inancını da kaybedip vazgeçmiştir. Fakat roman başladığı yerde –sokakta- ve başladığı şekilde –C. romanın başında da terzilerle dövüşmüştür- bittiği için, bu olay da yeni serüvenlerin başlangıcı olabilir.

### **3. 3. AYLAKLAR ROMANI KAHRAMANLARINA İKİ AYRI BAKIŞ: FLANÖR MÜ LÜMPEN Mİ?**

#### **3. 3. 1. ROMANIN KONUSU**

Melih Cevdet Anday’ın kendi adıyla yazdığı ilk romanı olan Aylaklar, Cumhuriyet Gazetesi’nde tefrika edilmiş ve ardından eser olarak basılmıştır. Döneminde olumlu ve olumsuz birçok eleştiri alan roman, mecliste dahi gündeme gelmiştir. Osmanlı’dan kalma bir konakta, Sultan Abdülhamid’in Eczacıbaşı olan Şükrü Paşa’dan kalma mirasla yaşayan aylaklar, Şükrü Paşa’nın kızı Leman Hanım’a yakınlıklarıyla derecelendirilir. Hayalperest eşi Davut Bey, onun arkadaşı Dünder Bey, kızları Mürşide ve evlendikten sonra ölen kızları Pakize’nin eşi Galip ile, Galip Bey’in oğlu olup olmadığı roman içinde tartışılan Muammer, Galip’in yeğeni Nesime, Muammer’in arkadaşı Şükrü ve Muammer’in eşi Ayla’nın yaşadığı konakta, işe gidip gelen kimse yoktur.

“Avukat Muammer’in çalışmadığı için bir kuruş bile geliri yoktu. Dünder Bey oldum bittim parasızdı. Nesime sevgilisinden ayrıldıktan sonra gidecek bir yeri olmadığı için, konağın

damadı olan dayısı Galip Bey'in yanına sığınmıştı. Küçük Paşa, para lakırdısından nefret ederdi. Sarhoş Mürşide Hanım küçük bir çocuk gibi annesinin eline bakıyordu.” (Anday, 2011: 19)

Anday, romanda, bir ailenin Abdülhamit zamanından 1965'e kadar geçirdiği değişiklikleri anlatır. Ertesi gün ne yaşayacaklarını bilmeyen ve yiyip içip gününü gün eden, çalışmadan yaşayan ve arzularını sınırlamayan birçok tipin aynı konak içindeki yaşantısının, Muammer karakterinin ön plana çıkarılmasıyla anlatılan roman, iki bölümden oluşur ve olaylar iki farklı bakış açısıyla verilir. İlk bölümde üçüncü kişinin anlatıcı olarak seçtiği romanın ikinci bölümü, öne çıkan karakter Muammer'in günlüğü şeklinde kaleme alınmıştır.

### **3. 3. 2. ROMANIN OLAY ÖRGÜSÜ**

Romanın ilk bölümünün ilk kesiti romandaki karakterlerin tanıtımını içerir. Leman Hanım ve Şükrü'nün gözünden konak içinde yaşayanların -Galip, Dünder, Muammer, Mürşide, Ayla, Nesime ve Davut- anlatıldığı bu bölüm, daha çok asıl olayların verileceği sonraki kısımlar için oluşturulmuş fragmanlarla kurulmuş gibidir. Romanın ilk bölümünde, merkez, konağın sahibi olan Leman Hanım gibi anlatılır. Sonrasında bir iktidar mücadelesine dönüşen gelin-kaynana çatışması görülür. Vapurda başlayan ve konağa gidene kadar süren Leman Hanım'ın konak ahalisini “sokaktan toplama” durumu, psikolojik olarak da Leman Hanım'ın çatısı altında yaşayan kahramanların en belirgin karakteristik özelliğini romanın başından okuyucuya sunmuştur.

İkinci kesitte ise, romanın en önemli öğelerinden biri olan konak tanıtılır. Konağın harap hâli, içeriden ve dışarıdan ayrıntılı tasvirlerle anlatılır. Harap hâlde olduğu için kapatılan odalarla birlikte 18 odadan oluşan konağın ilk katında Leman Hanım ve Davut Bey, ikinci katında Nesime, Galip ve Mürşide, üçüncü katında Muammer ve Ayla, zemin katında ise hizmetçi Melahat ve aşçı yaşamaktadır. Konakta yaşayanların ardından, konağın ve Leman Hanım'ın geçmişine geçilir, Sultan Abdülhamid'in Eczacıbaşı Şükrü Paşa'nın üçüncü evliliğinden kızı Leman Hanım, ailenin diğer üyelerinin ölmesiyle tek varis olmuş ve Paşa'nın padişahın geleceği düşüncesiyle ihtimamla yaptırdığı konağın ve diğer tüm mal varlığının

sahibi olmuştur. Fakat, Leman Hanım Meşrutiyet'ten itibaren konakta yaşayanların geçimini sağladığı için, mirastan fazla bir şey kalmamıştır. Fakat konağın umursamaz ahalisinin sormaması gibi, Leman Hanım da maddi durumlarıyla alakalı herhangi bir bilgi vermemektedir. Konağın önce ve sonrasının anlatıldığı ikinci kesitte, onun sonunu getiren nedenler de verilmiştir ve aileyi maddi olarak ayakta tutan mirasın azalmasıyla konak da çatırdamaya başlamıştır.

İlk bölümün üçüncü kısmı, maddi durumun iyileştirilmesi çabalarını anlatır. Buna çare olarak da Leman Hanım, kızı Pakize'yi zengin biriyle evlendirmeyi bulmuştur. Fakat Pakize, bir dans öğretmenine gönlünü kaptırmış, onunla beraber olduğu için de maddi durumu iyi ile kötü arasında yansıtılan fakat aslında kötü olan Galip Bey'le evlendirilmiştir. Evlendikten ve Muammer'i doğurduktan sonra ölen Pakize'nin, intihar edip etmediği ve Muammer'in Galip'in oğlu olup olmadığı roman boyunca gündemde olan tartışmalar olacaktır. Bu kısımda Muammer'in yetiştirilmesiyle alakalı da bilgiler verilir. Leman Hanım, Muammer'in eğitimiyle birinci kişi olarak ilgilenmiş ve çocuğu özel hocalarla eve hapsetmiştir. Ancak 12 yaşında evden çıkan Muammer, hayata adapte olmakta zorluk yaşaması nedeniyle Leman Hanım'dan nefret edecek ve bu nefret onun karakterindeki isyan duygusunu perçinleyecektir. Bu sırada Leman Hanım'ın konağın şenlenmesi için Muammer'i evlendirme fikrini görürüz. Konağın sonunu geciktirmek için çeşitli yollara başvuran Leman Hanım'ın çaresi, konakta eski günlerdeki gibi şenlik havasında günler geçirilebilmesidir.

İlk bölümün dördüncü kısmında ise, Galip'in yeğeni Nesime'nin kocasını terk ederek bir tiyatro sanatçısıyla gitmesi ve ardından onunla da olamayıp Leman Hanım'ın konağına sığınışı anlatılır. Nesime'nin bu durumlarıyla alakalı konak ahalisinden duyulan cümleler, ahlaki yapının değişiminin de habercisidir. Bu kısımda romana giren bir diğer karakter ise Ayla'dır. Muammer ve babaannesi Leman Hanım'ın ruh ziyareti esnasında tanıştığı Türkoloji öğrencisi Ayla, Muammer'in arkadaşı Şükrü ve babaannesi Leman Hanım'ın çabalarıyla Muammer'le görüşür ve konağa gelin olarak gelir. Leman Hanım'ın onca maddi zorluk içinde yaptığı düğün, son gösterisidir. Bu sırada roman içinde Şükrü ve Nesime'nin ilişkilerini görürüz.

Hayatını kurtarmak için iki yol olduğunu -iş veya koca- söyleyen Nesime'nin, ikincisini tercih ederek Şükrü'yle beraber olması fakat Şükrü'nün hiçbir şeye inanmayan kişiliğiyle Nesime'yle sadece ilişki içinde olması durumları roman sonuna kadar devam edecektir.

Sonraki kısımda Muammer'in Beyoğlu'nda bir avukatlık bürosu açması fakat işletmemesi, Davut Bey'in hayalleri nedeniyle yaptığı masraflar vs. konağın sonunu hazırlayan nedenler olarak gösterilir. Son kısımda ise, Galip Bey ölür ve ölüm döşeğindeyken Muammer'e kendi oğlu olduğunu söyleyerek roman boyu süren şüpheyi ortadan kaldırır. 18 gün sonra evin tüm aylakları, Muammer ve Ayla'nın evlilik yıl dönümünü kutlamak üzere kurulan büyük sofradayken icra gelir ve konak elden gider. Galip Bey'in ölmeden önce biriktirdiği paralarla aldığı apartman dairesine geçen konak ahalisi için hiyerarşik yapı son bulmuştur.

Sonraki bölümde, romanın bunak kahramanları Davut Bey, Leman Hanım ve Dünder Bey sırasıyla ölürlür. Apartman dairesinde; Muammer, Ayla, Nesime, Şükrü ve Mürşide kalmıştır.

Romanın bu kısmından sonra, Muammer'in günlüğünden onun varoluş sancılarını okuruz. Cinselliğe sığınan Muammer, Nesime ve Ayla ile ilişkisinin yanında bir geneleve giderek, çözümü burada arar. Fakat bulamamıştır. Genelevden dönerken avukat bir arkadaşıyla karşılaşır ve ondan bir tabanca edinir. Sonraki kısımda Muammer'in bu tabancayla kurtuluşu aradığını, önce intiharı, sonra Ayla'dan kurtulmayı ve Şükrü'yü vurmaya tasarladığını görürüz. Nitekim sonuncusunda tabancayı ateşleyecektir.

Sürekli bir şeylerden kurtulmak fikriyle hareket eden Muammer, evvela Ayla'dan, bir yönüyle evden uzaklaşabilmek için avukat arkadaşı Eşfak'ın yanına işe girer. Ardından evlenme ya da birlikte yaşama teklifini reddettiği Nesime'nin, bir iş bulup evden gitmesiyle onu kaybeder ya da ondan kurtulur. Ardından ilişkilerini hiçbir zaman kıskanmamasına rağmen, kurtulma fikrini aklına koyduğu için silah doğrulttuğu Ayla ve Şükrü'nün de evden gitmesiyle, teyzesi Mürşide ile yalnız kalır. Deli ve cinselliğe düşkün teyzesi Mürşide, yeğeniyle yalnız yaşamayı ve birlikteliği

içeren hayaller kurmaktadır. Bu durumdan kurtulmak isteyen Muammer romanın sonunda evden kaçarak bir otele yerleşir ve cebinde hiç parası yoktur. Fakat her şeyden kurtulmanın ve tamamen özgür olmanın huzuru içindedir.

### 3.3.3. ROMAN KAHRAMANLARI

**Leman Hanım:** Romanın birinci bölümünün merkezi ve romanın asli mekânını oluşturan konağın sahibidir. Yetmiş yaşlarında, iyi ve gösterişli giyinen bu kadın, roman boyunca güçlü görüntüsüyle karşımıza çıkar. Asaleti önemseyen ve bunu parayla münasebetiyle ölçen Leman Hanım, parayı önemsiz kılacak kadar varlık sahibi görünmeye çalışır. Bununla birlikte konağın giderleriyle yakından ilgilenmekte ve aslında çok iyi durumda olmayan konağı da kendisi gibi asil göstermeye çalışmaktadır. Bu sebeple çevresindeki kalabalığa etkisi, onların aylaklık edebilmesi olmuştur. Bu yönüyle Leman Hanım, Aylaklar romanındaki kişileri birincil olarak etkileyen şahsiyet, mirasyedi olarak geçinen aylakların para kaynağı olmuştur.

Leman Hanım'ın kişiliğini çevresi, yetiştirilişi ve soyuna olan bağlılığı belirler. O, hiçbir zaman ciddi bir sorunla karşılaşmamanın güçlülüğünü yaşamaktadır ve konağın elden çıkması gibi bir durumda yıkılabilecek bir karakterdir. Konakla Leman Hanım o kadar özdeşleşmiştir ki, konağın elden çıkmasıyla o da hastalanır ve konağın yıkılışıyla ölür. “Konağın şımarık kızı” olarak yetişen ve ilk evliliğini kimin ne diyeceğini umursamadan bitiren Leman Hanım, Davut Bey'le evlenmiş, Pakize ve Mürşide adında iki kızı olmuş; Pakize'yi kaybetmiş ve Mürşide'yi delirtmiştir denebilir.

**Davut Bey:** Leman Hanım'ın ikinci eşi Davut Bey, onun yaşında ve onun gibi at meraklısı bir şahsiyettir. Kulakları ağır işitir. Bir Osmanlı bürokratının torunudur. O da mirasyedir fakat Leman Hanım'la tanışmaya kadar o mirası harcamıştır. Gençliğinde Jön Türklerle birlikte Avrupa'ya kaçarak örgütlenme yeteneği sayesinde sivrilen ve örgütteki çıkar hesapları nedeniyle siyasetten uzaklaşan Davut Bey, bu hikâyesiyle Melih Cevdet Anday'ın dedesi General Kadri Reşit Anday'ı andırmaktadır. (Doğan, 2012: 145)



Davut Bey, Leman Hanım için kurgulanabilecek ideal eştir. Onun gibi para meraklısı ve pahalı zevkleri olan Davut Bey, imkânsız hayalleri için servetin büyük bir kısmını harcayabilen bir karakterdir. Ayrıca romanda Osmanlı bürokrasisinden kalma bir kalıntı işlevi görür. Gençlik yıllarından arkadaşı Dünder Bey'in de romana katılmasıyla romana siyasi- tarihî bir işlev kazandırmakla yükümlüdür.

**Galip Bey:** Romandaki aylaklara içgüveyi olarak dahil olan Galip, sara hastasıdır. 55 yaşlarındaki kahraman, Leman Hanım'ın kızı Pakize'yi âşık olduğu kör bir dervişten kurtarmak için onunla evlendirilir. Titizlik hastası, sakin ve sabırlı olan Galip, bir yıllık evliliklerinin ardından eşi Pakize'nin Muammer'i doğururken ölmesiyle Erenköy'deki konağa yerleşmiştir.

Galip, romanda, konağın mali durumu düzelsin diye Pakize'yle evlendirilen fakat evlilikten sonra konak ahalisini hayal kırıklığına uğratarak aslında zengin olmadığı anlaşılan bir tip olarak verilir. Bu sayede Leman Hanım'ın çevresindeki aylak grubuna dahil olur. Onun ileriyi görerek yaptığı birikim, konağın elden çıkmasından sonra konak ahalisini kurtarmışsa da Leman Hanım, ömrü boyunca çalışmayan Galip'e saygı duymayacak ve kendisinden aldığı paraları biriktirdiğini söyleyecektir.

**Mürşide:** Leman Hanım'ın büyük kızı Mürşide, roman boyunca çirkinliği ile öne çıkarılır. İçkiye düşkünlüğüyle bilinen Mürşide, sürekli evde olması, annesinin ona geçmişteki hikâyeleri ezberletircesine eğitim vermesi gibi sebeplerle psikolojisi bozulmuş bir karakterdir. Evlerine gelen misafirle ilişkiye girmesi ve ardından hamile kalması fakat Leman Hanım tarafından çocuktan kurtarılması gibi sebepler de onun psikolojisini derinden sarsar. Romanda içkiye ve cinselliğe düşkünlüğüyle ön plana çıkartılan Mürşide, çirkinliğinden kaynaklanan mahrumlukla kadınlara karşı hınç beslemektedir. Roman sonunda evdeki herkesten kurtularak yeğeni Muammer'le yaşamak gibi bir arzuyla Muammer'e evde olanlarla alakalı notlar bırakmaya başlamış ve sonuçta Muammer'in de psikolojisini bozmuştur. Muammer'in kaçtığı son kişi olarak Mürşide, kahramanın özgürlük için son merhalesini teşkil eder.

**Muammer:** Muammer, romanın başında silik bir kişi olmasıyla beraber, ikinci bölümde günlüğüyle asıl kahraman olduğunu duyurur. İlk bölüm, onun doğduğu ve büyüdüğü ortamın şartlarını anlatması açısından önemlidir. Annesinin istemeyerek yaptığı bir evlilikten doğan ve Galip Bey'in oğlu olup olmadığı roman boyunca tartışılan Muammer, evde ve geç gönderildiği okulda yaşadığı sıkıntılarla büyür. Ardından evli olup olmaması durumu kendisi için fark etmediği hâlde Leman Hanım ve Şükrü'nün çabalarıyla evlenir. Böylece, ileride belirecek özgürlük fikri için kurtulması gereken bir kişiyi daha hayatına dahil etmiş olur.

Romanın ilk bölümü Muammer'in bu özgürleşme fikrine engel olan konak, aile, okul, evlilik gibi öğelerin onun hayatına nasıl dahil olduğunu anlatır. İkinci bölüm ise onun özgürleşme arzusuyla bu bağlardan nasıl kurtulduğu üzerine kurgulanmıştır. Evvela çareyi kurtulmakta değil zihnen uzaklaşmakta bulan Muammer; işe ve cinselliğe kaçmış, bunlardan beklediği sonucu alamayınca ölüme kaçma fikrine tutulmuştur. Fakat nihayetinde kaçmanın özgürleşme için bir çare olmadığını fark ederek, kurtulmayı istemiş ve tüm bağlarından sırasıyla kurtulmuştur. Roman, Muammer'in Leman Hanım'ın kanatları altında pasif bir birey olarak yaşaması, sonrasında zihninin açılarak eylem fikrini içselleştirmesi ve eyleme geçmesi olayları üzerine kurgulanmıştır, diyebiliriz.

**Şükrü:** Romana/konağa Muammer'in fakülteden arkadaşı sıfatıyla giren Şükrü, Leman Hanım'ın dedesi Şükrü Paşa'ya benzettiği için "küçük paşa" dediği aslen "küçük burjuva" olarak adlandırılabilir bir karakterdir. Romandaki olayları yönlendirici ve düşünceleri belirginleştirici işlevi bulunan Şükrü, roman içindeki diyaloglarda çektiği nutuklarla aylaklığı övmektedir. Yeni nesil gençleri temsil eden Şükrü, annesinin verdiği cep harçlıklarıyla geçinen, fakülteyi yarıda bırakmış, hiçbir şeye inanmayan bir karakter olarak yansıtılır. Nesime'yle olan ilişkisi Mürşide'nin kıskançlık krizlerini doruğa çıkaran Şükrü, Muammer'in karısı Ayla ile de ilişkisi varmış gibi yansıtılır.

**Dündar Bey:** "Meşrutiyet ihtilalcisi" Dündar Bey, Davut Bey'in gençlik arkadaşıdır. Romandaki aylaklardan biri olmakla beraber, ara sıra işe gider. Birkaç evlilik yapmış fakat bu konuda da dikiş tutturamamış, bu zamana kadar hiç para

hesabı yapmamış Dünder Bey, konağın işleyişini Leman Hanım'dan sonra ilk düşünen insandır. Siyasi ve tarihî bilgisiyle romana farklı bir boyut kazandıran Dünder Bey, sağduyusuyla da roman kahramanlarını etkilemektedir.

**Nesime:** Galip Bey'in yeğenidir. Evli olduğu adamdan kaçarak bir başkasıyla yeni maceralar yaşamış ve ardından konağa, dayısının yanına gelerek yerleşmiştir. Konaktakilerin de çok sevdiği Nesime, aylaklıktan kurtuluşu arayan bir karakterdir. Ya okuyarak ya da biriyle evlenerek bu aylaklık hâlden kurtulabileceğini düşünen Nesime, konağa yerleştikten sonra Şükrü'yle ilişki yaşamaya başlamış fakat onun hiçbir şeye inanmadığı gibi evliliğe de inanmadığını görerek ondan vazgeçmiştir. Sonuçta aynı umutlarla Muammer'le de ilişki yaşamış fakat onun da kendisiyle evlenmeyeceğini görerek Şükrü'nün bulduğu bir işe girmiş ve konaktan ayrılmıştır.

Romanın iki etkin erkek figürünü yönlendirmesi ve Ayla ile Mürşide'nin kıskançlıklarına hedef olmasıyla romana hareket getiren Nesime, kendi kendine ayakta kalmaya çalışan tek karakterdir.

**Ayla:** Muammer'in eşi Ayla, Muammer ve Leman Hanım'ın ruh doktoruna gittikleri bölümde romana girer. Güzelliğiyle ön plana çıkartılan Ayla, idealist bir Türkoloji öğrencisi olarak anlatılır. Fakat Muammer'in evlilik teklifinden sonra okulu bırakır ve yeni idealini konağın hanımı olmak olarak belirler. Ayla, romandaki kadınlar arasında bir çatışmaya sebep olması ve Muammer'in kurtulması gereken önemli bir ögeyi teşkil etmesiyle romanın önemli karakterlerindedir.

**Pakize:** Leman Hanım'ın erken yaşta ölen küçük kızı Pakize, annesi gibi kimin ne diyeceğini düşünmeden yaşayan bir karakterdir. Gençken gönlünü bir dans hocasına kaptırmış ve onunla birlikte olduğu için Galip'le evlendirilmiştir. Muammer'in iç sıkıntılarının bir sebebi de annesiz büyüme ve babasından emin olamamaktır. Geriye dönüşlerle hatırlanan Pakize'nin roman karakterleri üzerindeki tesiri önemlidir.

**Şükrü Paşa:** Dimetokalı bir imamın oğlu, Sultan 2. Abdülhamid'in Eczacıbaşı Şükrü Paşa, Leman Hanım'ın babası ve mal varlığının kaynağıdır.

Osmanlı bürokrasisinin bir örneğini teşkil eden Şükrü Paşa, mal varlığıyla konaktakilerin aylaklıklarını hazırlamıştır.

### 3.3.4. ROMANDA AYLAKLIK MEKÂN LARI

Aylaklar romanının mekânı, Leman Hanım'ın konağıdır. Olayların İstanbul'da geçtiğini anladığımız bir ilk cümleye sahip olan roman, şehri hissettirmez. Yalnız Beyoğlu, Erenköy, Bostancı, Kalamış gibi sadece ismini duyduğumuz yer adları vardır. Konak, romanın ikinci bölümünde uzun uzadıya tasvir edilir. Konağın harap hâli, içeriden ve dışarıdan ayrıntılı tasvirlerle anlatılır. Harap hâlde olduğu için kapatılan odalarla birlikte 18 odadan oluşan konağın ilk katında Leman Hanım ve Davut Bey, ikinci katında Nesime, Galip ve Mürşide, üçüncü katında Muammer ve Ayla, zemin katında ise hizmetçi Melahat ve aşçı yaşamaktadır. Konakta yaşayanların ardından, konağın ve Leman Hanım'ın geçmişine geçilir, Sultan 2. Abdülhamid'in Eczacıbaşı Şükrü Paşa'nın üçüncü evliliğinden kızı Leman Hanım, ailenin diğer üyelerinin ölmesiyle tek varis olmuş ve Paşa'nın padişahın geleceği düşüncesiyle ihtimamla yaptırdığı konağın ve diğer tüm mal varlığının sahibi olmuştur. Konağın yapılışında rol oynayan padişahın geleceği düşüncesi, sonraki bölümlerde Davut Bey'in akıl sağlığını kaybetmesiyle yeniden canlanacaktır.

Konak olayların geçtiği yer olmakla beraber yaşananlara yön verir. Konağın varlığı ve yokluğu üzerine kurgulanan romanda, konak hem Şükrü Paşa'nın birikimi, hem Leman Hanım'ın iktidar alanı hem de aylaklara aylaklık etme kaynağını oluşturan yer olarak belirginleşir. Aylaklar genel itibariyle konaktadırlar. Muammer eğitiminin ilk yıllarında okula dahi gitmez ve burada eğitim alır. Romanda kahramanların dışarıdaki hayatlarını yalnızca birkaç kez görürüz. Romanın başında Leman Hanım ve Davut Bey'in vapurdaki sahnesi, Galip Bey'in ev dışında tuvalet ihtiyacını bile gideremediğini sezdirenen macerası, Şükrü'nün balıkçı pazarından alınması ve konağa gelmesi ile gördüğümüz dış hayat, Leman Hanım'ın aylakları toplamasıyla son bulur. Sonrasında; Ayla ile karşılaşılan ruh doktoruna gitme, Muammer ve Ayla'nın ikinci karşılaşmaları ile Nesime'nin Muammer'in iş yerine gittiği sahneler, romanın dış hayattan verdiği sınırlı anlatılardır.

Romadaki ikinci mekân ise apartman dairesidir. Oraya geçmeden evvel konağa icra gelmesiyle dışarıda yemek yemeye karar veren aile çay bahçesi benzeri bir yerde otururlar; konağın yokluğu onları toplu hâlde ilk kez dışarı çıkarabilmiştir.

Romanın ikinci bölümünde ise olayların çözüldüğü apartman dairesini görürüz. Konaktaki hayatları gibi kapalı bir hayat yaşayan aile, diğer apartman sakinleri ile iletişime geçmez. Yeni bir kahraman ya da yeni bir mekân yoktur. Yalnızca katlara dağılmış hiyerarşik görüntüden, tek katta yaşayan aylaklar görüntüsüne geçilir. Bir ev sahibi yok gibidir artık. Leman Hanım'ın iktidarı bitmiştir.

Romanın sonunda ise Muammer'in yerleştiği Tepeüstü'ndeki otel odası karşımıza çıkar. Muammer evden çıkabilmekle özgürleşmiş ve artık gerçek bir aylak olmuştur.

### **3. 3. 5. ROMANIN TEMATİK AÇIDAN İNCELENMESİ**

Romanın asıl konusu, aylaklık olarak görünse de art alanda birçok gönderme vardır. 1960'larda yazılan roman, her edebî eserde olduğu gibi dönem şartları doğrultusunda birçok eleştiri içerir.

#### **3. 3. 5. 1. Çalışma, Çalışma Karşıtlığı**

Öncelikle romanın, çalışmamaya ya da çalışma karşıtlığına bakışı önemlidir. Toplumdaki birçok tipin gözünden çalışmama durumunun ele alındığı romanda, romanın merkez karakterlerinden Leman Hanım'ın çalışma karşıtlığına daha geleneksel baktığını görürüz. Çalışmayan insanları “boş gezenin boş kalfası, yarım adam” gibi söylemlerle nitelendiren Leman Hanım, yeni neslin karmaşık bakış açısına aşina değildir. Dünder Bey ise, çalışanların çalışmayanlardan farkı olmadığını düşünür:

“Bu evde boş gezenin boş kalfası olmıyan kim var? diye karşılık verirdi. Ben hayatına kumar oynamış adamım. Ama felek bizi tutmadı. Bu da suç mu sanki? Asıl suçlular, bugün

sizin, onun, ötekinin büyük adam diye adlarını saygı ile andığımız kimselerdir. Cemal Paşa bir gün bana: “Sen delisin!” demişti. Asıl deli olan kendisi idi, o da, Talât da, Enver de... Onlar memleket üzerine kumar oynadılar, batırdılar sonunda memleketi. Ama ben boş gezenin boş kalfasıyım, onlar tarihimizin büyükleri.” (Anday, 2011: 10)

Şükrü karakterinin söylemlerinde ise, daha modern bir çalışma hayatı karşıtlığı durumunu sezeriz. Muammer’in varoluş sancısı çekmesi gibi, Şükrü de modern çalışma şartlarına ya da çalışan ve çalışmayan arasındaki eşitsizliğe tepkilidir. İkisi de daha modern ve karmaşık bir iç dünyasının ya da zihin dünyasının ürünü olan fikirlerle işten uzaklaşmışlardır. Şükrü okumaya da karşıdır; normalde okul bitirip topluma hizmet etme hayallerinin kurulması gereken yaşlarda çalışmayı kölelik olarak görür, liseyi bitirip evden kurtulmayı isteyen Nesime’ye “Okumakla, liseyi bitirmekle mi kurtulacağımı umuyorsun? Asıl o zaman köle olacaksın, toplumun diplomalı kölesi... (...)Al Muammer'i... Okudu, üniversiteyi bitirdi de ne oldu sanki? Anneannesinin parası ile geçiniyor.” (Anday, 2011: 131) der.

Muammer de, romanın sonunda evden kurtulmak için bir işe girip, çalışmanın iyiliğinden bahsettiyse de bu bir heves olarak kalacak ve uzun sürmeyecektir. Sonrasında kendisini sokaklara atan Muammer, parasızlığı bile huzurla zikredecek ve aylaklığa devam edecektir. Muammer’in çalışma konusundaki kararsızlıklarını günlüğündeki bazı notlardan anlayabiliriz:

“Ben de Eşfak gibi (belki de bizim bütün kuşak gibi) birtakım büyük işler için dünyaya gelmiş bir adamdım, çalışmak zorunda kaldığım için çalışacaktım ve bu yüzden de yazık olacaktı cevherime, kendini harcamış bir dâhi gibi dolaşacaktım ortalıkta.” (Anday, 2011: 215)

“Kendimi düşünemeyecek kadar çalışmalıyım. Herhangi bir amaca yönelmiş olmamalı bu çalışma. Doğanın, insan için -bütün canlılar için olduğu gibi- hiçbir gereği yoktur. Etimde, kanımda bir enerji var; bunun işletilmesi gerekiyor, işlemezse bizi bekleyen sadece deliliktir.” (a.g.e.: 232)

“Cuma. Tam bir hafta sonra.

Evet, çok mutluyum. Bunu yeniden, yazmak istiyorum. Geçmişime korku ile bakıyorum. Kendimi tanıyamıyorum. Bütün bunalımlarım, sıkıntılarım, kuruntularım bitti. Rahatım artık. Sabahları keyifle işime gidiyorum. Duruşmalarda ufak tefek başarılarım oluyor. Beni

mahkemede dinleyen arkadaşlarım, gelip kutluyorlar. Bayağı seviniyorum. Onlardan ayrıldıktan sonra da bu başarıyı kendi kendime anlatıyorum. Eskiden bu çeşit işlere hiç önem vermezdim.” (a.g.e.: 236)

### 3. 3. 5. 2. Yeni Neslin Eleştirisi ya da Yozlaşma:

Roman, yaşlılar ve gençler olmak üzere iki nesilden oluşur. Ne kadar yaşlı kahramanlar gençlerin serbestiyetlerini destekleseler de ilk eleştiri, romanın Kalamış'taki çatı katında içki ve cinsellikle başkaldıran gençlere yöneltilir. Serbestçe cinsel ilişkilerin yaşandığı, kızların babalarıyla ilişkiye girmekten söz ettiği ve bolca içki tüketilen mekânın tasviri, çirkinliği göze sokarcasına yapılmıştır. Şükrü'nün Muammer'i de “*Birtakım serseriler ve güzel kızlar tanımak*” için götürdüğü ortam; diyaloglarla iyice somutlaşmıştır:

“Kalamış'ta bir apartmanın çatı katına çıktılar. Burası kimin eviydi? Muammer, bunu sordu. Şükrü'den, Şükrü: “Ben de bilmiyorum,” diye cevap verdi. Sadece adres aldım, o kadar.” Kapıyı çaldılar, bir süre açılmadı kapı. Neden sonra sarı benizli bir delikanlı çıktı karşlarına, onlara baktı, ikisini de baştan aşağı süzdü, Şükrü'yü tanımamış olacak ki, “Nereyi arıyorsunuz?” diye sordu. Şükrü kapıyı iterek: “Burayı be,” dedi. Böylece içeri girdiler. Fakat Muammer, nereye girdiklerini anlayamadı, ortalık zifir gibi karanlıktı. Derinden derine bir müzik sesi geliyordu Öyle körlemeden yürüdüler. Sarı benizli çocuk önlerinde gidiyordu, birtakım kapılar açıyordu. İlerledikçe sesler çoğalmaya başladı. Dans eden bir çifte çarptılar. Yerde bir şişe ya da bir bardak devirdiler. Biri: “Çüş...” diye bağırdı.

Artık gözleri karanlığa alışmıştı. Evin pencerelerinin sıkı sıkı kapalı olduğunu anladılar. Belki bununla da yetinilmeyerek, pencerelere, içeri hiç ışık sızmasın diye, kalın, kara örtüler de asmışlardı. Bu sırada biri, Muammer'in tanımadığı bir ses, Şükrü'ye: “Geldiniz mi?” dedi. “Geldik ama, nereye oturacağız?” “Oturmak şart mı? Ayakta dursan ne olur sanki... Ama istediğin yere otur... Otur işte buraya, durduğun yere...” Böyle diyerek Şükrü'yü omuzlarından bastırdı. Çöken Şükrü birinin üstüne oturduğunu anlamıştı. “Pardon...” diyecek oldu. Bir kız sesi: “Sıranı bekle hayvan...” diye bağırdı ona. “Acelen ne?” Şükrü fırladı yerinden. “Buradan uzaklaşsak iyi olacak,” dedi. Ona “Otur” diyen, kahkahalarla gülüyordu. Başka bir odaya girdiler. Önlerinden giden genç, çakmağını çaktı. Çakmağın ışığında, bir masaya sırtüstü uzanmış bir kız gördüler. Bir delikanlı, bu kıza, yattığı yerde şarap içiriyordu, sonra da onu öpüyordu. Masanın başında birkaç delikanlı daha vardı. Onların yanından geçtiler. Masadaki kız, o sırada: “Deminki hanginiz? O gelsin...” diyordu. O odanın içindeki oda, biraz daha

aydınlıktı. Muammer ile Şükrü, orada bir minderin üstüne oturdular. Yanlarında kızlı, erkekli bir kalabalık vardı. Ateşli bir tartışmaya dalmışlardı bunlar. Bir kız diyordu ki: Annem sağ olsaydı, “Bırak da babamla biraz da ben yatayım, derdim. Ana-babalarla çocuklar kız erkek kardeşler arasındaki cinsel ilişki yasağı tüm anlamsızdır.” Bir delikanlı, “Anlamsız bir dünyada yaşıyoruz...” diyordu. Deminki kız, “Karı kocalığı cinsellik tekeli altında yürür sanmak da öyle” diye devam ediyordu. “Hem niçin ille yürütmek? Yürümese ne olur? Daha iyi olmaz mı?” Konuşan kızın karşısında oturan atlet fanilalı bir delikanlı, gülererek: “Seni ben alacağım, alıp eve kapatacağım” dedi. Kız, “Ben seni alırım, ilk gece de başkası ile yatarım,” diye cevap verdi ona. (Anday, 2011: 84-85)

Romanın sonraki kısmında Şükrü ve Dünder Bey’in konuşmaları sırasında, Dünder Bey’in, “*Meşrutiyetten bu yana ihtilal anlayışı çok değişmiş demek*” dedik. Biz aç kalarak ihtilal ederdik, şimdi kızlı erkekli içki içerek başkaldırıyorlar. Sen buna gerçekten inanıyor musun?” (Anday, 2011: 95) demesi, yeni nesle bir eleştiri niteliğindedir.

Yeni ahlak anlayışları ve yeni neslin kötücül tutumunun eleştirel bir şekilde değilse de çirkinliği gösterilmek istenir şekilde sıkça ortaya konduğu roman evlilikle alakalı fikirler nedeniyle de yeni nesli eleştirir. Gelenekten gelen evlilik mefhumunun iyiliği inancını yıkmaya çalışan yeni nesil, yazar tarafından sıkça eleştirilir.

### **3. 3. 5. 3. Kaçma, Kurtulma, Özgürlük**

Roman boyunca yeni nesli oluşturan Muammer, Şükrü, Nesime gibi karakterler özgürlüğü arzularlar. Nesime, bir başkasına bağlı olarak yaşamayı bir pranga olarak görür fakat bundan kurtuluşu okumakta ya da yeni bir bağlılık olan evlilikte arar. Şükrü, kendisine özgürleşeceği bağlar edinmemiş bir karakterdir. Çamlıca’da yalnız yaşayan bir annesi olduğunu biliriz fakat o konaktan ayrılmaz. Sadece okula bir dönem bağlılık duymuş ve arından hemen ondan da kurtulmuştur.

Muammer ise, girift bağların içine doğmuştur. Geçmişte yaşayan anneanne ve teyze, şüpheli babası Galip, hayal dünyasından çıkmayan Davut Bey ve diğerleri doğumundan itibaren kopamadığı, kurtulamadığı şeyler olmuş; ardından bunlara



Ayla da eklenmiştir. Kahraman evvela bunlardan kaçarak başka eylemlere sığınmış, ama ancak gerçek eylemlerle kurtulabileceğini fark edince hepsiyle bağlarını kopartmış ve ancak özgürleşebilmiştir.

### **3. 3. 5. 4. Aylaklık**

Tanzimat sonrası Türk romanındaki züppelerin izlerini taşıyan karakterler, çoğu kez konakta tasvir edildikleri için tezimizin asıl konusunu oluşturan flanörlere dahil edilemezler. Romandaki karakterler flanör tipiyle; çalışmamak, mirasyedi olmak, toplumu umursamamak ve iç dünyalarının farklılığı noktasında benzerlik göstermektedir. Fakat 1960'lı yıllarda aylaklığa içeriden eleştirel bir bakışla yaklaşan roman, birden fazla karakter üzerinden bir aylaklık tanımlamasına girişmesiyle önemlidir. Roman karakterleri, yarını düşünmeyen, zamanlarının kıymetini bilmeyen, nasıl geçindiklerini sorgulamayan, paraya değer vermeyen fakat pahalı zevkleri olmadan da hiçliğe savrulacak olan kişilerdir. Roman boyunca devletin küçük bir temsili olarak ortaya konan konak ve onun işleyişi de daha çok küçük burjuvaları andırmaktadır. Aylaklar konağa gelen paranın kaynağını sorgulamadan, kendilerine karşılıksız olarak verilenlerin neye mal olduğunu bilmeden devamını isterler. Marks'a göre bu sınıfa sırtını dayayan ve onlarla var olabileceğine inanan Bonaparte gibi Leman Hanım da konağın ve soyunun devamını yalnızca ona kalan mirası yiyerek hayatını idame ettiren aylak ev ahalisine bağlamıştır. Konak, aylakların nereden geldiğini bilmedikleri ve sorgulamadıkları bir parayla dönmekte, aylaklar da az ya da çok demeden kendilerine verilenle idare etmektedirler.

### **3. 3. 6. KAHRAMANLARIN İÇSEL YOLCULUKLARI**

#### **3. 3. 6. 1. Tarihin İçinde**

Romanın büyük bir kısmının geçtiği konak, zikretmiş olduğumuz gibi soyu Osmanlı'ya dayanan Şükrü Paşa'ya aittir. Konağın yapımında titizlenilmesinin asıl sebebi ise, dönemin padişahı 2. Abdülhamid'in konağı ziyarete geleceği hayalidir. Yıllar geçmesine rağmen, padişahın gelebileceği hayali, konak sakinlerinin bilinçaltından çıkmamış, Leman Hanım'ın da çabalarıyla her an bir padişah

ağırlamaya hazır hâlde beklemişlerdir. Bu da onların psikolojik durumlarına tesir eder ve tarihe hapsolmayı beraberinde getirir. Tarihte yaşama hâli, gündelik hayatlarına dahi yansır:

Leman Hanım ne kadar direnirse dirensin, Şükrü Paşa konağının saltanatı günden güne eriyordu. Hemen her ay bir hizmetçiye, bir uşağa yol veriliyor, atlar satılıyordu. Eskiyen eşya tamir bile edilemiyordu. Gerçi eşya konusunda Leman Hanımın eskiye bağlılığı da büyük rol oynuyordu. Eskiyen eşyayı değiştirmek, onların yerine yeni moda eşya almak, Leman Hanımın katlanacağı işlerden değildi. Ondaki bu eski eşya düşkünlüğü, tarih, arkeoloji uzmanlarının ilkçağ kalıntılarına düşkünlüğü gibi bir şeydi. “Her şey olduğu gibi dursun, kanepelere de, koltuklara da, perdeler de dokunulmasın!” diyordu. Bütün benliği ile bağlı olduğu geçmiş, artık bu perdelerde, bu eşyada sürdürüyordu yaşamasını. (Anday, 2011: 40)

Yarını düşünmeden para harcayan Leman Hanım’ın gözü hep dündedir. Yani Leman Hanım bir “geçmiş hastalığı”na yakalanmış ve bunu kızı Mürşide ile eşi Davut Bey’e de bulaştırmıştır. Onun çok sevdiği ve dönemini yaşamak istediği, belki de paşalık makamında olduğu için asaletine imrendiği, babası Şükrü Paşa yaşıyormuşçasına sürdürdüğü davranışlar bunu kanıtlar niteliktedir. Muammer’in arkadaşı Şükrü’yü, belki de yalnızca adı dolayısıyla, konakta tutmaktadır. Bu geçmiş ve bağlı olduğu soy merakıyla kızı Mürşide’yi de bir tarih kitabı gibi işlemiş; okuyacak ya da yaşatlarıyla vakit geçirecek olması gereken genç kız, aklını tarihteki olayları ve şahsiyetleri konuşabilecekleri teyzesi gelsin diye hevesle bekleyecek kadar yaşamadığı geçmişte bırakmıştır:

“... Leman Hanım, artık kızın terbiyesini Davut Bey’de bırakmadı, kendi üzerine aldı. Mürşide’yi kendi soylu geleneklerine göre yetiştirecekti. Oysa babasının elinde bu kız, yeni yetişme sivri akıllılara benziyecekti neredeyse. Kadın, yanlışlığın neresinden dönülse kâr olacağını düşündü ve sıkı bir program uygulamaya başladı. Sabahtan akşama kadar Mürşide’ye aile üstüne bilgiler veriyordu. Şükrü Paşa saraya nasıl girmiş, Hünkârı ilk nasıl görmüş, ilk ne zaman paşa olmuş, ne zaman evlenmiş, öteki çocuklarının adları, yaşayışları, ölümleri... Köşkerin, yalıların, evlerin nerelerde olduğu, (hangisinin satıldığı, hangisinin durduğu, Şükrü Paşanın Kayseri yolculuğu, oradan dönüşü, padişahı yıllarca beklemesi, padişah için ayrılan

daire, oranın döşenmesi. Bu sıkı program, sonuçlarını vermekte gecikmedi. Mürşide biraz zayıflamış, fakat o eski yaramazlıklarını, hırçınlıklarını üzerinden atmıştı; daha küçük bir kızken koca bir kadın gibi oturup kalkmağa başladı. Herkesle konuşmuyordu artık, insanlardan nefret ediyordu, hizmetçilerden uşaklardan öğreniyordu, konuştuğu kimselere tepeden bakıyordu, kısacası burnundan kıl aldırılmıyordu. Annesinin öğrettiklerini harfi harfine ezberlemişti, eşyayı bile tarihleri ile tanıyordu. Sözgeşi, durup dururken: “Paşa babam İtalya'dan getirdiği çatal bıçak takımının eksiklerini nasıl tamamlasak acaba?” diye soruyor, ya da hizmetçileri, “Bir daha o dolabı açtığını görmeyeyim, Hünkârın havluları duruyor orda” diye paylıyordu.” (Anday, 2011: 25)

Hayatının son döneminde bütün bütün kendi âlemine çekilerek, Sultan 2. Abdülhamid evdeymiş gibi davranmaya, geceleri öksürdü mü diye odasına bakmaya gitmeye başlayan Şükrü Paşa'nın zihinsel dünyası da bir gezintidir. Tarihsel birçok anlatıyı barındıran roman, bu gibi yaşamadıkları bir geçmişe hayal âleminde seyahat eden kahramanlarla tarihe bakışa farklı bir pencere açmıştır:

“Padişah geldi, efendimiz geldi... diye bağırarak aşağılara koşuyor ve o sırada karşısına kim çıkarsa, yerlere kadar eğiliyor, el etek öpüyor. “Şükür bugünü gösterene!” diyerek ellerini göğe açıyordu. Kimi gece de yatağından telâşla kalkar, padişah için hazırlanan ikinci kata kulak vererek:

- Öksürdü mü? diye ötekini berikini uyandırır sorardı.
- Kim öksürdü? diye sorulunca da parmaklarını dudaklarına götürerek:
- Suss... derdi.” (Anday, 2011: 18)

### **3. 3. 6. 2. İç Denizlere Sefer ya da Davut Bey'in Heykeli**

Romanda kendisine dahi yabancı biri olarak tasvir edilen Davut Bey, hayalperestliğiyle ön plana çıkartılır. Leman Hanım'ın rahatsızlanması üzerine günlerce sessizliği bürünmesinden, Karadeniz'e açılma fikrine kadar imkânsız görünen ne varsa ona inanan Davut Bey, romanın iç yolculuğunu en belirgin

incelediğimiz kahramanı. Sürekli içsel bir gitme fikrine tutunan, Leman Hanım'la birlikte dünya seyahati hayali kuran Davut Bey'in zihni gezintisi, konak hayatındaki hareketsiz yaşantısının tezatı. Eve “Argo Gemisi Araştırma Şirketi” adında bir merkez kurarak şehirdeki denizcileri buraya toplayan, yedirip içiren Davut Bey, bir masalın peşinden gittiğini bilen ve fakat o masala inanan bir kahraman. Hâlbuki araştırmaları için bile konaktan dışarı adım atmayıp tanımadığı denizcileri eve getirerek, konaktan çıkamayacağını sinyallerini veren kahraman, iç seferleriyle, daima bir gidişin peşinde:

“Yeni bir Schliemann olacağım, diyordu. Çanakkale'ye geldiği zaman elinde ipucu olarak ne vardı onun? Sadece bir masal, o kadar. Ama masala inandı ve inandığı için başarıya erdi. Troya topraklarını kazarken İlyada'dan mısralar okuyordu Gerçi benim elimde onun gibi tafsilâtlı bir kitap yok bugün. Ama Argo gemisi masalı üzerinde iyi düşünen, o masalı iyi anlayan çok şey öğrenebilir Ah Homeros yazsaydı Argonotların başından geçenleri, benim işim ne kolaylaşırdı bugün!.. Ne yapacağım, biliyor musun? Argo gemisine benzer bir gemi inşa ettireceğim. Tabii bu işte kafayı çalıştırmak, hayal gücünü çalıştırmak lâzım. Onunla Çanakkale'den, Marmara'dan İstanbul Boğazından geçeceğim ve bu geminin, bu denizlerde nasıl bir rota izlemesi gerektiğini işte o zaman anlayacağım. Bunu öğrendim mi, başarı yaklaşıyor demektir. Argo gemisi bizi doğru Altın Post'un bulunduğu yere götürecektir.

Böyle diyerek Davut Bey, çalışma odasının kapısına “Argo Gemisi Araştırma Merkezi” levhasını astı ve içeri kapandı. Günlerce haritalar ve kitaplar üzerinde çalıştı. Dünyanın dört bir yanına, özellikle Avrupa'nın büyük şehirlerindeki birtakım bilginlere, araştırma kurumlarına yüzlerce mektup yazdı. Onlardan cevaplar aldı, bu cevapları dosyalara yerleştirdi, bölümlendi. Bu sırada eve birtakım insanlar da dadanmıştı. Çoğu balıkçı ya da gemici olan bu adamlar, zemin kattaki odalara yerleştirildi ve ortadaki taşlığa büyük bir masa kondu, bu masanın üzerine büyük bir harita açıldı. Argo gemisini temsil eden yarım metre uzunluğundaki gemi modeli de haritanın üstünde duruyordu. Davut Bey sabah kahvaltısından sonra öğle yemeğine kadar bu adamlara yapacakları yolculuk üstüne bilgiler veriyor, bu yolculukta karşılaşacakları güçlükleri anlatıyordu. Öğle oldu mu, dinlediklerinden hiç bir şey anlamayan ve kafaları adamakıllı şişen bu adamlara bol bol şarap veriliyordu. Davut Bey bu şaraplar için on iki büyük testi aldırmişti. Böylece içme faslı başlıyordu. Davut Bey de onlarla birlikte içiyor: Yolda bol bol şarap içeceğiz, diyordu. Her şey, her şey masaldaki gibi geçecek... Öğleden sonraki dersler, sarhoşluk yüzünden, çoğu zaman yarıda kalıyordu. Çünkü öğretmen başta olmak üzere, bütün Argo gemisi yolcuları horul horul uyumaya başlıyorlardı. Akşama doğru yeni bir testiye sarılıp kana kana susuzluğunu gideren bir gemici, ötekileri uyandırıyor. Artık bir cümbüştür başlıyordu konağın zemin katında. Sen hiç merak etme Davut Beyimiz, diyordu

adamlar, istersen Karadeniz'e değil Okyanus'a açılalım, Amerika'ya kadar gideriz vallahi... Davut Bey, Bizim işimiz Karadeniz'de çocuklar, Okyanus'ta değil, sakın bunu unutmayın, diye sıkı sıkı tembih ediyordu.” (Anday, 2011: 24-25)

Etrafındakilerin gerçekçi uyarıları da onu zihnindeki gezintilerden vazgeçirememektedir. Leman Hanım'ın itirazlarının yanında, Şükrü'nün realist tepkileri de onun umrunda değildir:

“Uyumuş, ölmüş, bitmiş insanlarsınız siz, derdi onlara bağıra bağıra. Dünya nereye gidiyor, siz nerde kalmışsınız! Lütfen söyleyin Davut Bey, siz ne iş yaparsınız? Yuşa Tepesi'ne Fatih Sultan Mehmed'in heykelini diktiniz diyelim. Ne olacak bundan? Siz heykeltraş mısınız? Hayır. Zengin değilsiniz ki böyle bir işi finanse edesiniz. Devlet, hükümet başkanı mısınız? Hayır. Üstelik pekâlâ de biliyorsunuz ki bu heykel oraya dikilmeyecek. Sizinki bir heves, bir merak... Daha doğrusu can sıkıntısı... Argo gemisinin yolunu bulup altın postu aramağa kalkmanız ise bütün bütün saçma idi. Eskiden buna benzer ne delilikler ettiniz kimbilir.” (a.g.e.: 11)

Romanın sonunda ise bu hayal dünyası onu bunamaya sürükler ve Yuşa Tepesi'ne dev bir Fatih Sultan Mehmet heykeli dikme hayali, kendisini ara sıra Fatih Sultan Mehmet heykeli zannederek bahçede ya da evde bir yerlerde donup kalmasına sebep olur.

### **3. 3. 6. 3. Eylemsiz Yürüyüşler**

Roman kahramanlarının genç kuşak olarak nitelendirdiğimiz tüm kahramanları hep bir gitme fikrinin peşindedirler. İdeallerini bir kenara koyup eve kapanan Ayla hariç olmak üzere; Şükrü, Muammer ve Nesime bir yere bağlı kalmamayı ve sürekli gitmeyi düşünürler. Nesime eşinden ve sevgilisinden ayrılarak konağa gelmiştir fakat buradan da kurtulmanın yollarını aramaktadır; sonuç olarak konaktan gitmenin de bir yolunu bulmuştur. Bu yönüyle Nesime, gitmeyi en çok düşünen fakat uygulamaya da geçirerek kaçmak konusunda en çok tecrübe yaşayan karakterdir. Şükrü ise bir yere bağlı kalmamanın temsilidir. Bir yere gelir ya da

birine bağlanırken dahi ondan kopacağını biliriz, bu sayede onun zihnî yürüyüşlerine çoğu kez şahitlik ederiz.

Muammer'in zihin dünyasındaki eylemleri ise romanın bel kemiğini oluşturur. Romanın ikinci bölümü Muammer'in kurtulma ve gitme fikirlerinden oluşur. Eylemsiz bir şekilde yalnızca gitmeyi, kurtulmayı uzun uzadıya düşünüşü zihin dünyasındaki seyrine tekabül eder.

### 3.3.7. FLANÖR YA DA LÜMPEN

Tanzimat sonrası Türk romanındaki züppelerin izlerini taşıyan karakterler, çoğu kez konakta tasvir edildikleri için tezimizin asıl konusunu oluşturan flanörlere dahil edilemezler. Romandaki karakterler flanör tipiyle; çalışmamak, mirasyedi olmak, toplumu umursamamak ve iç dünyalarının farklılığı noktasında benzerlik göstermektedir. Fakat 1960'lı yıllarda aylaklığa içeriden eleştirel bir bakışla yaklaşan roman, birden fazla karakter üzerinden bir aylaklık tanımlamasına girişmesiyle önemlidir. Roman karakterleri, yarını düşünmeyen, zamanlarının kıymetini bilmeyen, nasıl geçindiklerini sorgulamayan, paraya değer vermeyen fakat pahalı zevkleri olmadan da hiçliğe savrulacak olan kişilerdir. İçlerinden sadece Galip, ilerisini düşünerek -çalışmadan- birikim yapmıştır. Fakat bu da onun tutumluluğundan değil hasisliğindedir. (Tatarlı, Mollof, 1969: 191)

Roman içerisinde, aylaklık sürekli olumsuz bir durum olarak nitelendirilir. Roman kahramanları da kendilerindeki bu durumu, mazeret gösterilmesi gereken bir şey olarak gördükleri için roman boyunca hepsinin; yaşadıkları zaman, şartlar, maddi durum vs. gibi konularla alakalı bahaneler ürettiklerini ve bunlarla öne çıktıklarını görürüz, hatta bu durum bazen dinî bir boyut kazanarak, genel itibarıyla insanın iradesizliğine dahi vardırılır:

Hayatı umursamayışını olayların gidişini değiştirmekle alakalı kuvvetin kendilerine verilmemiş olmasına bağlayan Muammer, bu sebeple *“Büyük işler için de küçük işler için de serçe parmağımı bile kıpırdatmam”* der ve her şeyin olacağına varacağını söyler. (Anday, 2011: 57)

Leman Hanım'ın, Davut Bey'e ailesinden kendisine kalan son parasını harcayarak onun Erenköy'deki evinde yaşaması ve işsiz olması dolayısıyla “Boş gezenin boş kalfası” (Anday, 2011: 10) demesi roman içinde aylıklığa bakışın Anadolu'nun da kullandığı bir deyimle ifadesidir.

“Miras olarak Galip'e çok az bir şey kalmıştı. Üstelik bu yarım adam çalışmıyordu da.” (Anday, 2011: 47) Burada da Galip'in çalışmaması dolayısıyla “yarım adam” olarak nitelendirilmesi, yine dönem romanlarında rastladığımız bir tavidir.

Babasının kendisiyle yaptığı son konuşmayı, sırf onu tekrar değerlendirmeye üşendiği için “Ben de tembelim babama çekmişim” diyen Muammer Bey'in babasına çekmiş olma düşüncesi farklı bir şekilde de olsa Aylak Adam'da da vardı. (Anday, 2011: 156) Ayrıca bu fikir, üretilen bahanelere bir örnektir. Aylıklığına bahane üretmek isteyen Muammer, kalıtsallığa sığınmaktadır. Aynı hâl romanın sonlarında da ortaya çıkacaktır: “Babam bir saralıydı. Annemin ölümü şüpheli, dedem Davut Bey'i normal saymak güçtür. Yoksa onların kalıtı ile ben de çığrından çıkmış bir adam mı olacağım yavaş yavaş?” (Anday, 2011: 153)

Romanın ikinci kısmında Muammer'in aylıklığı kurtulması gereken bir şey olarak görmesi, yazarın bakışını yansıtır: “Demek ki aylıklıktan ilk kurtulan ben olacağım bu evde.” (Anday, 2011: 160)

Şükrü'nün tartışmaları esnasında Muammer'e kurduğu “Hazır yiyiciliğe alıştığın için Leman Hanım ölünce şafak attı değil mi?” (Anday, 2011: 197) demesi ve “Aylıklığı bırak, çalışman lazım senin” telkininde bulunduğu bölümde “Sen güdülecek takımdan birisin” demesi de yazarın avareliğe karşı tavrını ortaya koymaktadır.

Romana ikinci bölümde dahil olan Muammer'in avukat arkadaşı Eşfak'ın, Muammer'e “Çok aylıklık ettin, yoruldun artık, biraz da çalışman lazım. İyi oldu, iyi.” (Anday, 2011: 209) demesi, çalışmaya bakıştaki kararsızlığı gösterir niteliktedir.

Mehmet Can Doğan, “*Sonraki nesillerin aylaklığını, ilk neslin çalışması hazırlamıştır*” diyerek aylakların mirasyediliklerini hırsızlık olarak niteler. Varlıkları çalmak için bile çalışmaya gerek bırakmayan bir hırsızlığa bağlı olan konak ahalisinin hayatına “*parazit/ asalak*” hayatı da denilebilir. (Doğan, 2012: 166)

Şükrü, parazit olduğunu, konaktan apartmana geçerken Nesime’ye söylediği “*Bugüne kadar Osmanlı hırsızlığı ile geçindik, biraz da burjuva hasisliğini yiyelim bakalım*” sözüyle belirginleştirir. (Anday, 2011: 165) Ona göre “*Osmanlı hırsızlığı*” ve “*burjuva hasisliği*” ile edinilen birikimin birbirinden farkı yoktur. Fakat Nesime, “*Senden nefret ediyorum*” diyerek, onun parazitliğini sezdirdiği gibi hiçbir değer tanımayışını da kınar. (Doğan, 2012: 161) Aylaklık bu defa daha zorlu olsa da burjuva hasisliği ilişkileri temelinde yürümektedir. Tatarlı’ya göre, burjuva münasebetleri de sömürücülük toplum sistemi olması itibariyle; aylaklık, mirasyedicilik, hazıronculuk ve tembellik doğurmakta, bunları beslemektedir. Aylaklar’daki karakterlerin hepsi samimiyetsiz, ikiyüzlü ve oyuncudur. Bu ise, insanın çürüyüşü manasına gelmektedir. (Tatarlı, Mollof, 1969: 191)

Romanda burjuvazi çokça zikredilmese de mirasyedilik, bir sömürü olarak adlandırılmasıyla burjuvaziyle ilişkilendirilmiştir. Romanın ilk bölümünde Dünder Bey’in kurduğu, “*Biz aylaklarımızın köylüden alınan vergiyle ödendiğini bilmezdik. Devletin bir köşede parası var ondan veriyor sanırdık*” (Anday, 2011: 154) cümlesi; onların halktan gelen parayla var olmalarını gösteren ve burjuva ahlakını ortaya koyan bir cümledir. Romanda burjuvazi çokça zikredilmese de mirasyedilik, bir sömürü olarak adlandırılmasıyla burjuvaziyle ilişkilendirilmiştir. Roman boyunca devletin küçük bir temsili olarak ortaya konan konak ve onun işleyişi de burjuva toplumunu andırmaktadır. Aylaklar da konağa gelen paranın kaynağını sorgulamadan, kendilerine karşılıksız olarak verilenlerin neye mal olduğunu bilmeden devamını isterler. Bu hâllerleriyle Marks ve Engels’in **lumpen-proleterya** dedikleri sınıfı andırırlar. Marks ve Engels’in önce Alman İdeolojisi’nde zikrettiği ve sonra Marks’ın Louis Bonparte’in 18. Brumeri eserinde anlamını açarak; burjuva sınıfını ondan faydalandığı için destekleyen ve bu hâliyle devrimin altını



dinamitleyen işe yaramaz insanlar olduğunu açıkladığı *lumpen-proleterya*, toplumun bütün sınıflarının **“tortusu, döküntüsü ve firesi”**dir. (Marks, 2003: 56-57)

Marks, tezimizin ana konusunu oluşturan flanör/ bohem tipine karşı farklı bir bakış açısıyla bakmaktadır. Fransa'daki iç savaşı ve gerçekleşen hükûmet darbesini ele aldığı eserinde toplumsal sınıflandırmalar yapmış ve bunların içinde en kötü, en eleştirilmesi gerekenlerin bohemlerin de içinde olduğu *lumpen-proleterya* olduğunu söylemiştir: *“Sınıf ve sınıf bölümlerinin topluluğu, yani toplumun yapısı, durum ve koşullara göre değişir. Marks Almanya’da ihtilal ve karşı-ihtilal’de sekiz sınıftan söz etmiştir; feodalite, burjuvazi, küçük burjuvazi, büyük ve orta köylüler, küçük köylüler, toprak köleleri, tarım işçileri ve sanayi işçileri... Oysa Fransa’da sınıf mücadelesi’nde yedi sınıf sayılmıştır; maliye burjuvazisi, sanayi burjuvazisi, ticaret burjuvazisi, küçük burjuvazi, köylüler, proleterya, lumpen-proleterya.”* (Lefebvre, 1995: 99)

İnsanın ve emeğin özgürleşmesi sosyalizmin ana hedefiyken; Marks, işsiz ve boş gezen takımındaki *lumpen-proleterya*ya Fransa’da yaşanan *“Bonaparte darbesi”*nde devletin yanında yer aldığı için karşı çıkıyordu. *Lumpenler*, herhangi bir aksiyon göstermeden ve hayatla ilgili emek vermeden, Bonaparte’a bağlı yaşayan tiplerdi. 9 Kasım 1799’da (cumhuriyetçi takvime göre Brumaire-18) Napoleon Bonaparte’ın askerî darbesi gerçekleşti. Napoleon Bonaparte’ın yeğeni Louis Bonaparte da aradan yıllar geçtikten sonra Fransız tarihine adını bir hükûmet darbesiyle yazdıracaktı. 1848 referandumuyla Fransa Cumhurbaşkanı olan Louis Bonaparte, 1852’de gerçekleşen seçimlerde yeniden aday olamayacağı için 1851’de bir hükûmet darbesi gerçekleştirdi. Bonaparte’ın Fransız tarihi açısından nelere mal olduğunu anlatan eserinde *lumpen-proleterya*yı da ele alan Marks, Fransa’nın dışlanan sınıfını oluşturan sokaktaki insanların; Bonaparte’ın verdikleriyle yetinip, deyim yerindeyse asalak gibi yaşamalarına ve emekle beraber gelen kişilikten yoksunluklarına en ağır eleştirileri yapmıştır. 1848’de Fransa Cumhurbaşkanı olan Louis Bonaparte, bir dikta kuran her lider gibi kendini sağlama almak ister. Kendini güçlendirmek için, 10 Aralık Derneği adı verilen bir örgütlenmeye gider. Paris’teki *lumpen-proleterya*yı örgütlemek için kurulan bu dernek, teşkilatlı kollar hâlinde

faaliyet gösterir ve Bonaparte'ın devlet hazinesinden sağladığı paraları bağış ve borç adı altında lümpenlere aktarması sayesinde dönmektedir. *“Burjuva toplumunun tortusundan düzenin kutsal ordusunu”* kuran Bonaparte, serserilerden oluşan bu grupları gezilerinde gittiği yerlere gönderir ve kendisi için karşılayıcı bir kalabalık oluşturur. (Çağlı, 2004: 60-65)

Bu sınıfa sırtını dayayan ve onlarla var olabileceğine inanan Bonaparte gibi Leman Hanım da konağın ve soyunun devamını yalnızca ona kalan mirası yiyerek hayatını idame ettiren aylak ev ahalisine bağlamıştır. Konak, aylakların nereden geldiğini bilmedikleri ve sorgulamadıkları bir parayla dönmekte, aylaklar da az ya da çok demeden kendilerine verilenle idare etmektedirler. Bu durum Marks'ın *“Bağışlar ve borçlar -ister yüksek ister düşük derecede olsun- lumpen-proleteryanın bütün maliye birimi bundan ibarettir”* demesini akla getirir. (Marks, 2003: 51) Leman Hanım'ın parasıyla geçinen, gerek konakta gerek battığında apartman dairesinde- ondan koparabildiğini koparan bu aylaklar, para bittiğinde dağılmış, birer birer çökmüş ve hayatı terk etmiştir. Tatarlı'nın *“Kendi kişilikleri yoktur, anlayışları temelsiz ve eğretidir”* (Tatarlı, Mollof, 1969: 191) dediği aylaklar, sırtlarını Leman Hanım'a dayamıştır. Burjuva sınıfı olmadığına var olamayacak ve kenara atılacak olan -ve muhtemelen bu yüzden Marks'ın *“paçavra”* anlamına gelen bir kelimeyle adlandırdığı- lümpen sınıfı gibi konağın aylakları da Leman Hanım olmadan hiçtir. *“Kimi zaman düşünüyorum da, ne yaparsınız ben olmasam diye bayağı kaygılanıyorum. Paranız pulunuz yok, eviniz barkınız yok, işiniz gücünüz yok... Ama teker teker bakarsan hepsi de küçük dağları ben yarattım iddiasındadır”* diyerek, onların kendisi olmadan hiç olduklarını yüzlerine vurur.

Leman Hanım'la geçen bir diyaloglarından sonra Şükrü'nün yaptığı konuşma da Marks'ın lümpenleri eleştirdiği noktayı işaret etmektedir:

“Şükrü, “Leman Hanımefendi benim çıkarımı gözetir bir adam olduğumu belirttiler” dedi. Öyleyimdir, saklamıyorum. Bende ne Dünder Bey'in idealistliği var ne de Davut Bey gibi rantiye doğmuşum. Ancak Galip Bey gibi gizli hesapları olan biri de değilim. Bu toplum beni yaşatmak, yedirmek, içirmek zorundadır. Çünkü ben ona küfrediyorum, onu sarsıyorum, onu

dövüyorum. Sonra nedir canım, çalışsam başkaları için para kazanmış olacağım, ben çalışınca biri çalışmayı bırakacak benim çabamın ürünü alacak, çalacak beni. Niçin çalışayım ben? Bütün çalışanlar iki gün dursalar daha kaç konak yıkılır İstanbul'da? Uzağa gitmeyelim bu ev neyle dönüyor? Bilmiyor musunuz? Şükrü Paşa'nın çaldığı paralarla..."

Burada Şükrü, bir mirasyedinin yanında sığıntı gibi yaşayarak onun parasını yemeyi ve devletten çalarak kendisinden sonra gelenleri rahat ettirecek kadar kazanç elde eden Şükrü Paşa'yı onun parasını yiyor olduğu için aklamayı, lümpenlerin burjuva sınıfını sırf onlardan geçinebildikleri için desteklemesine benzemektedir. Ayrıca bu konuşma içinde Şükrü'nün çalışmakla alakalı görüşleri de verilmiş; Guy Debord'un "ürün eşittir üretici" fikrini destekler bir cümle ortaya konuşmuştur: "*Benim çabamın ürünü alacak, çalacak beni*" Bunun yanında "*Ben çalışınca biri çalışmayı bırakacak*" görüşü de yine Marks'ın daha fazla işçinin daha az sürede ve daha insani şartlarda çalıştırılması fikrini destekler niteliktedir. Biri çalışınca diğerinin çalışmayı bırakması, daha az süre çalışılması fakat daha fazla işçiyle iş gücünün dengelenmesi sonucu önlenemez.

Tatarlı'nın "asilzade kalıntıları" dediği bu tipler; hayattan, halktan, memleketten ve dünyada olup bitenlerden habersiz, her şeyi kadere bağlayan ve git gide kişiliklerini yitiren, sunnileşen ve hayata karşı sağırlaşan tiplerdir. Buradaki Aylakları, Oblomov'a benzeten Tatarlı, onların ruh ataletinin neticesinde, çürümüş, lüzumsuz insanlara dönüştüklerini söyler ve roman üzerinden geniş bir aylaklık tanımı yapar:

"Romanda aylaklığın en tipik temsilcisi Şükrü Paşa soyudur. Yani aylaklık, zamanını yaşamış feodal aristokrasinin düşünüş, duyuş ve davranış tarzıdır. Fakat o toplumun bütün sömürücü ve sınıf katlarına az çok özgüdür. Hatta evrensel niteliğinde, toplumun başka sınıf ve katlarında da karşılanmaktadır. Aylaklığın görünüşleri politika, felsefe, hukuk, etik ve estetik alanlarda da karşılanmaktadır. Kişioğlunun bütün toplumsal ve geleneksel uygulamasını kaplıyabilmektedir.

Aylaklık geçmişe gömülmek, zamanını yaşamış asilzadelik ve kibarlığa tutkunlanmak, yeni zamanı anlamamak, değişen hayat şartlarına uymamak, nihayet doğru düşünüp te olaylara

seyirci kalmak, aktif olarak hayata karışmamak, toplumdaki yerini almamak ve ödevini gerçekleştirmemektir. Bunlar da, sağlam düşünmemeğe, düşünüş, duyuş ve davranış kabiliyetlerini yitirmeye, zihin ve ruh tembelliğine bağlıdır. Bu da insan kişiliğini tüketmekte, hayatını manasız, neşesiz ve mutsuz bir duruma sokmaktadır; insanoğlunun zekâsını öldürmekte, duygularının canlılığını söndürmekte ve hayatta perişanlığa düşürmektedir.” (Tatarlı, Mollof, 1969: 188)

4 neslin belirlediği roman, aylakların yokluğunda savruldukları paraya değer vermemeleri ve bu nedenle çalışmaya karşı da olumsuz tavır sergiledikleri durumları da içerir. Aylaklığı olduğu kadar, çalışmayı da yeren ifadeler içeren romanın kafa ve ruhları karışık tipleri, umursamazlıklarıyla ne çıkarlar. Dünder’in, Muammer’e, konaktaki maddi işlerin nasıl döndüğünü merak etmesi üzerine, “*Benim de evim oldu oğlum, evim değil evlerim oldu. Ama hiçbirinin nasıl döndüğünü bilmemişimdir. Bu yüzden nasıl battığını da anlayamadım tabii*” diyerek cevap vermesi, paraya ve düzene karşı tutumunu sergilemektedir.

İkinci bölümde, Muammer’in Eşfak’a “*Beni ortaklığa alır mısın*” diye sormasına Eşfak’ın verdiği cevap, çalışsa dahi ruhunda aylaklık olan birinin paraya bakışını sezdirmektedir: “*Ne ortaklığı gelirsin çalışmaya başlarsın, işte o kadar... Burada paranın hesabı olmaz, para bir yandan gelir bir yandan gider. Dosyaları görüyorsun ben altından kalkamıyorum. İki arkadaş vardı yanımda, zengin olup yazıhane açtılar. Ben yine eskisi gibiyim, üç kuruşum yok bir yerde, kirada oturuyorum. Bu sabah gelirken Allah seni inandırsın, bir vapur param vardı cebimde...*” (Anday, 2011: 210) Burada “*Ben yine eskisi gibiyim*” derken Eşfak, kendisini över gibidir. Zenginliği seven aylakların, çalışarak zengin olan arkadaşlarına karşı gücenik ya da müstehzi diyebileceğimiz tutumu dikkat çekmektedir.

Leman Hanım, roman içerisinde 3’e ayırarak bahsettiği farklı nesillerin Şükrü, Ayla ve Muammer’den oluşan sonuncusunu hep felsefeyle ilgilenmeleriyle alakalı olarak yerer ve “*Horoz gibi düşünmekten başka işiniz yok*” der. Bu eleştirilerinden biri de “*Elinizi bir işe sürmeden dünyaya fetva vermek istiyorsunuz siz*” (Anday, 2011: 91) diyerek; onların çalışmayışını ve dünya üzerinde bir iş tutmadan konuşma hakkını elde edemeyecekleri düşüncesini açık etmesidir.

Romanda, toplumsal kurallara karşı gelişin çeşitli örneklerinden biri de anlatıcının Kalamış'taki çatı katında anlattığı durumdur. Üniversiteli gençlerin; içki, uyuşturucu ve cinsellik konusunda serbestçe hareket ettiği bir partiyi anlatan yazar, daha sonra Şükrü'nün ağzından bunun özgürleşme için bir başkaldırı olduğunu söyleyecek ve aynı durumu Dünder Bey üzerinden eleştirecektir: "*Dünder Bey "Meşrutiyetten bu yana ihtilal anlayışı çok değişmiş demek" dedik. Biz aç kalarak ihtilal ederdik, şimdi kızlı erkekli içki içerek başkaldırıyorlar. Sen buna gerçekten inanıyor musun?"* (Anday, 2011: 95)

Mehmet Can Doğan, "Yozlaşma" başlığıyla ele aldığı bu durumu; "*Yeni kuşak bunalımcılar farklı felsefi akımlardan esinti şeklindeki düşüncelerle bir araya gelmiş gençlerin oluşturduğu bir gruptur. Yazar anlatıcının "bunalımcıları", "yeni kuşak" diye belirlemesinin nedeni, eskilerin sadece Egzistansiyalizme (Varoluşçuluk) farklı olmalarından kaynaklanır. Burada dikkat çekici olan durum, Batı'da ortaya çıkan bir felsefi akımın Türkiye'deki gençler arasında içeriğinden soyutlanarak algılanması ve hiçbir değer tanımama şeklinde yorumlanmasıdır"* der. (Doğan, 2012: 167)

Bu yeni kuşakta yer alan tipler de Marks'ın lümpen tipleri tarif ederken kullandığı, "*Geçimlerinin ve hatta kökenlerinin nereden geldiği şüpheli, yıkıma uğramış "kibar düşünler" yanında, burjuvazinin kokuşmuş serüvencileri ve döküntüleri yanında, bu dernekte, başıboş serseriler, yol verilmiş askerler, zindandan çıkmış forsalar, sürgün kaçını kürek mahkumları, hırsızlar, şarlatanlar, lazzaroniler, yankesiciler, gözden sürmeyi çeken hokkabazlar, kumarbazlar, pezevenkler, genelev işletenler, hamallar, işsiz yazarlar, org çalıcıları, paçavracılar, bileyciler, kalaycılar, dilenciler, kısacası, Fransızların "boheme" dedikleri bu ne olduğu belirsiz, çürümüş, kararsız tüm yığın vardı"* (Marks, 2003: 56) cümlesindeki tipleri içermektedir. Burada Marks'ın, Baudelaire'in sanatçıları, kötüleştikçe özgürleşen (Bataille, 2004: 30) kişilerinin tamamını saydığını ve bahsedilen gençler flanör değilse de Baudelaire'in kalabalıklara direnen kahramanlarından olduklarını görüyoruz.

Tatarlı, aylaklığın manasızlığını diğerlerinden önce idrak ettiğini söylediği Muammer'in; kendini bulmak, güçlerini kazanmak, iradesini harekete geçirmek savaşına giriştiğini ve samimiyetin, insanlar arasında temiz ilişkilerin, sağlam duyguların, mantığın hüküm süreceği bir dünyayı özlediğini söyler. Muammer bu sebeple, egzistansiyalizm gibi, özellikle karşıtı, genellikle de gerici bazı felsefi akımlarda çıkar yol aramaktadır. Sartre'ın bazı düşüncelerinden hareket ederek güçlerini seferber edebilmek için "*cinsel doygunluk kuramı*"nı uygulamaktadır. Melih Cevdet, varoluşçuluk kuramının yalnız Muammer'in anlayışına tatbik edildiğini söylediye de (Tatarlı, Mollof, 1969: 193-194) bu, tüm roman karakterlerinde bazı zamanlarda tezahür eder. Fakat tabii Muammer varoluşçuğu en belirgin olan karakterdir. Muammer'e göre kendi varoluşu üzerine düşünmeyen insan aylaktır. Özgürlük, sorumluluk, saçma, eylemsizlik, intihar gibi varoluşçuluk unsurları Muammer'de belirgin olmak kaydıyla romanın tüm karakterlerini etkilemektedir. (Özen, 2007: 230-233) Roger Garaudy'nin Jean Paul Sartre ve Marksisme eserinin, Anday'ın döneminde Salâhattin Hilâv tarafından çevrilmesi üzerine yazdığı bir yazıda, (Anday, 1964: 26) dönemin aydınlarını eleştirecek kadar varoluşçuluk ve Marksizm ilgilisi olduğunu anladığımız yazarın, romanın tamamında ve diğer eserlerinde bu fikirleri kullanması şaşırtıcı değildir. Doğan'a göre ise, aylaklık beklenti duymamak geleceğe inanmamak ve umutsuzlukla ilgilidir. romanda aylaklık ve umutsuzluk arasında güçlü bir bağ kurulduğu gözden kaçmaz. Umudu olan yaşamaya aittir, öyle olduğu için çalışır. Umutsuz olan ise ölüme aittir ve bu yüzden çalışmanın anlamsız olduğunu düşünür. Muammer'in kendini bulma sürecinde cinsellikle intihar arasında gidip gelmesi bu bakımdan anlamlıdır. (Doğan, 2012: 166-167)

Romanda, insanlar için önem arz eden; okumak, çalışmak, evlenmek, aşk vs gibi mefhumlarla alakalı çeşitli görüşlere de rastlarız. Fakat bu konudaki fikirlerde birlik yoktur. Yazar farklı bakış açılarıyla aynı konu hakkında yorumlar yapmakla beraber, aynı kişinin kafa karışıklıklarını da romana yaymıştır.

Örneğin konağın aylaklarından Şükrü romanın başından itibaren, Nesime'nin, kurtuluşu okumakta ya da evlenmekte aramasına karşı gelmiştir. Kendisi de

üniversiteyi yarıda bırakmış olan Şükrü Nesime'ye “Okumakla, liseyi bitirmekle mi kurtulacağını umuyorsun? Asıl o zaman köle olacaksın, toplumun diplomalı kölesi...” (Anday, 2011: 131) diyerek, çalışmakla alakalı olarak bahsettiğimiz görüşlerini okumak hususunda da desteklemektedir. Ayrıca evliliğe de karşı olduğunu aynı konuşmanın sonunda Muammer'in Ayla ile evlenerek onu başına bela ettiğini ve onun buyruğuna girdiğini söylemesinden anlıyoruz. Aynı tavır Aylak Adam C.'nin her akşam işten evine dönen erkeklere “*eli-paketliler*” demesinde de vardır. Bunun yanında Leman Hanım'ın Muammer'in okuluyla alakalı olarak bilinçsiz de olsa titizlikle planlamalar yapması, okullara verilen önemi de göstermektedir. Burada romandaki kadınların dünya görüşleri ve yaşayış durumlarından da bahsetmek gerekir. Ailedeki kadınların tıpkı erkekler gibi eve kapanmış olmaları romandaki dikkat çekici bir husustur. Hepsinin toplumun değerlerine aykırı hareketlerde bulduktan sonra, çeşitli sebeplerle konakta toplanması roman içinde, sadece erkeklerin değil kadınların da avare olduklarını göstermektedir. Fransız edebiyatında *flaneuse* denen kadın aylaklara benzememekle beraber bu kadınlar için çalışmamanın kolay yolu evlenmek ya da başka birinin yanına sığınmaktır. Ayrıca Ayla ve bir nebze de Nesime dışındaki kadın karakterlerin eğitim ve toplumsallaşma konusunda herhangi bir eğilimlerinin olmadığını görürüz. Nesime'nin eğitimi bir kurtuluş yolu olarak gördüğünden bahsetmiştik; Ayla ise başlarda eğitime ve özgürlüğe önem veren bir kadın karakterken sonrasında evliliği eğitime tercih ederek toplumun “normal”lerine dönmüş; zekasını konak içindeki hareketleri yönetebilmek için kullanmıştır. Kadın karakterler; Nesime'nin ağzından duyduğumuz üzere erkek karakterler gibi değil, basitlerdir: “*İnsanüstü dertlerin kaygıların var senin, basit değilsin benim gibi.*” (Anday, 2011: 245)

Evlilik konusunda da roman içinde muhtelif görüşler vardır. Başka insanlar için hayati önem taşıyan mevzuların kitabın en belirgin aylaklık emareleri gösteren Muammer için bir önem arz etmediğini büyükannesi Leman Hanım'la evlilik üzerine konuşurken de görürüz:

“-Evlendirelim seni.  
-Evlendirelim.  
-Ama gönülsüz söylüyorsun.  
-Evet gönülsüz söylüyorum.  
-Bekarlık daha mı iyi sence?  
-Hayır.  
-Öyleyse evlilik daha iyi.  
-Hayır.  
-Nasıl olur?  
-İkisi de bir.” (Anday, 2011: 60)

Romanın son kısımlarında ise, aylıklar için aslında evli olmak ve olmamanın bir olmadığını, Muammer'in sürekli "Ayla'dan kurtulma" eğilimiyle fark ederiz. Muammer, “*Karımdan ayrılmalıyım, bu evden ayrılmalıyım, geçmiş düşüncesinden ayrılmalıyım...*” (Anday, 2011: 171) diye sıralarken kendisini aylıklıktan alıkoyan şeyleri de sıralamaktadır. Karısı, ev ve o evin ona dayattığı geçmiş düşüncesi kurtulmak istediği şeylerdir. Baudelaire'in ânın da yaşandığı esnada geçmişe dahil olduğu düşüncesi ışığında bakacak olursak; geçmiş düşüncesinden ayrılmak Muammer'i moderne itmektir. Geçmiş düşüncesiyle alakalı diğer bir önemli görüş de romanda Şükrü'nün bir konuşması üzerinden verilir:

“Şükrü, “*Beni anlamsızlardan saymaya kalkma*” dedi. “*Ben anlamı kokutanlara karşıyım. Gerçek anlamı arıyorum. Daha doğrusu, ileri anlamın doğuşuna yardım etmek istiyorum. Önce kıracaksın, parçalayacaksın... Ama bundan neyin çıkacağını bilmeyeceksin. Yeni böyle anlamak yanlıştır bence. Yeni, yaratılmaz üretilir. Demek bütün iş bugün de sürece olanı geçmişte arayıp bulmaktır*” (Anday, 2011: 104) der ve yeniye eskide bulmak fikrini savunur.



Romandaki tipler, hiçbir şekilde Marks'ın özgürlük konusundaki görüşlerine uymamaktadır. Marks'a göre özgürlük ve bağımsızlık, bir kendini yaratma sürecine dayanır. “Ancak kendi ayakları üzerinde durabilen bir varlığa ‘kendi kendine yeter’ deriz. Ama bu varlığın kendi ayakları üzerinde durabilmesinin en önemli şartı, kendi varlığını kendisinin yaratmış olmasıdır. Örneğin diğer bir insanın elinden ve sırtından geçinen birisi, kendini ister istemez bağımlı hisseder. Ama bir insanın elinden geçinmekle kalmayıp bu insan aynı zamanda benim hayatımı da yaratmaya (biçimlendirmeye) başlarsa, o zaman ben tam bağımlı biri hâline gelmişim demektir. Yani bir yabancı, kendi hayatımın kaynağını oluşturuyorsa ben bağımlı bir varlık hâline dönüşürüm. Eğer kendi hayatım benim yarattığım bir şey değilse o zaman bu hayat, benim dışındaki birinin hayatıdır.” veya Marks’ın başka bir yerde söylediği gibi insan, bireyselliğini “... mutlak bir insan olarak ispat ettiği zaman tam anlamıyla özgür olur. Bu da ancak içinde yaşadığı dünya ile görerek, duyarak, koklayarak, tadarak, hissederek, düşünerek, bakarak, duyumsayarak, isteyerek ve severek bir ilişkiye girdiğinde gerçekleşir.” Böylesi bir durumda yalnızca bir şeyi yapmama özgürlüğüne değil bunun da ötesinde, bir şeyi yapma özgürlüğüne de sahip olunur.” (Marks'tan alıntılan: Fromm, 2014: 64-65)

E. Fromm, Marks'a göre sosyalizmin ana hedefinin insanların özgürleşmeleri olduğunu söyler, özgürleşme ise insanın doğa ile giriştiği üretici bir ilişki sonucunda ortaya çıkan kendini gerçekleştirmeyle olabilir. “*Sosyalizm bireysel kişiliğin gelişimi anlamını taşır.*” Burada doğa ile girişilen üretici ilişkiden kasıt emektir. Kişinin geçmişten itibaren kendisi için sarf ettiği enerji, onun emeğidir ve onu özgürleştirir. “*Emek bir mal (meta) değil, bir faaliyet, aksiyondur.*” (Fromm, 2014: 65-68) Fakat roman kişileri, hiçbir şekilde bir emek üretmeyen ve tam da Marks'ın tarifindeki gibi varoluşlarını başka birine bağımlı kılmış, bu sebeple asla kendi kişiliklerini oturtamayan tiplerdir. Leman Hanım'ın kanatlarının altında ya da gölgesinde hayatlarını idame ettirmeye çalışan aylaklar, hayatlarıyla alakalı birçok kararı kendileri veremezler, hatta Leman Hanım olmasa hayatlarına da devam edemezler. Hiçbirinin bir hareket gösterdiğini göremez, bir emek üretimine şahit olmayız. Bu da onların, yaşam alanları (konaktan apartman dairesine geçiş), yaşam şartları (Leman Hanım'ın borçlarının tüm konak ahalisini etkilemesi), psikolojik durum (Mürşide'nin

küçük bir Leman Hanım olmaya başlaması) ve dahi evlilikleri (Muammer'in Ayla'yla olan evliliğine Leman Hanım ve Şükrü'nün sebep olduğunu söylemesi) konusunda bireysel kararlar alamamalarına yol açar. Bu bakışla aylaklar, Marks'ın tarifindeki lümpen-proleterya ile bire bir uyumaktadır. Leman Hanım, evdekileri hangi yaşlarında tanıdıysa o andan itibaren kendileri üzerinde bir hakimiyet kurmaya başlar. Mürşide ve Muammer'i çocukluktan itibaren kendi istekleri doğrultusunda yetiştirir:

“... Leman Hanım, artık kızın terbiyesini Davut Bey'de bırakmadı, kendi üzerine aldı. Mürşide'yi kendi soylu geleneklerine göre yetiştirecekti. Oysa babasının elinde bu kız, yeni yetişme sivri akıllılara benziyecekti neredeyse. Kadın, yanlışlığın neresinden dönülse kâr olacağını düşündü ve sıkı bir program uygulamaya başladı. Sabahtan akşama kadar Mürşide'ye aile üstüne bilgiler veriyordu. Şükrü Paşa saraya nasıl girmiş, Hünkârı ilk nasıl görmüş, ilk ne zaman paşa olmuş, ne zaman evlenmiş, öteki çocuklarının adları, yaşayışları, ölümleri... Köşklerin, yalıların, evlerin nerelerde olduğu, (hangisinin satıldığı, hangisinin durduğu, Şükrü Paşanın Kayseri yolculuğu, oradan dönüşü, padişahı yıllarca beklemesi, padişah için ayrılan daire, oranın döşenmesi... Bu sıkı program, sonuçlarını vermekte gecikmedi. Mürşide biraz zayıflamış, fakat o eski yaramazlıklarını, hırçınlıklarını üzerinden atmıştı; daha küçük bir kızken koca bir kadın gibi oturup kalkmağa başladı.” (Anday, 2011: 25)

“Sonra Pakize ölmüştü artık ve bir takım tatsız hikâyeleri birlikte götürmüştü. Kör derviş dans öğretmeni unutulmuştu. (Düşüncelerinin burasında Leman Hanım biraz durumsardı. Muammer'le kör derviş dans öğretmeni arasındaki ilişkiyi tüyleri ürpererek düşünürdü.) Böylece Leman Hanım, çocuğun terbiyesini üzerine aldı. İlk iş olarak, şivesinin bozukluğundan ötürü süt nineyi uzaklaştırdı.” (a.g.e.: 49)

Leman Hanım evdekileri bir arada tutan güçtür de aynı zamanda; o konağın/kendisinin devamı için aylakları yanında isterken; aylakların bir arada bulunmalarını da kendisi sağlamaktadır. Öyle ki konağın yıkılışıyla dahi ayrılmayan aylaklar, Leman Hanım'ın vefatıyla dağılmaya başlamış ve neticede dağılmışlardır. Ama Leman Hanım'a bir şey olmadan ve gitmek için yeni bir yer bulmaları gerekmeden asla harekete geçmemiş yarınlarını düşünmemişlerdir. Şükrü, Ayla gibi karakterler Muammer'e “*Sen güdülecek takımdan birisin*” (a.g.e.: 200) “*bu evin sultani tembeli*

*sensin*” (a.g.e.: 197) gibi eleştiriler getirseler de bunu kendileri için düşünmezler. Onlar da Leman Hanım’ın boyunduruğunda yaşarlar; farklı bir hayat yaşayabilmeleri için en azından kendilerini geçindirecek kadar çalışmaları gerekir fakar buna yanaşmazlar. Ancak bir emek verdiklerinde özgürleşebilirler, içlerinden bunu tek yapansa Muammer olmuş ve neticede evden ve esaretten kurtulabilmiştir. Romanın henüz başlarında Muammer ve Dünder Bey arasında geçen bir konuşma romanın içeriğini ve neticesini verir niteliktedir:

“Muammer bu gibi yerlerde, “Büyük işler için de, küçük işler için de serçe parmağımı bile kıpırdatmam,” derdi. “Çünkü olayların gidişini değiştirecek bir güç verilmemiştir bize, her şey olacağına varır.”

Dünder Bey, “Bu işler olurken sen ne yaparsın? Bakar mısın sade?” diye sorardı.

Evet.

O kadar mı?

Evet.

İşte yirminci yüzyılın diktatörlerini doğuran düşünüş budur. Siz sade bakmakla yetindikçe, onlar da takarlar halkayı boynunuza, sürerler sizi.” (a.g.e.: 57)

Lümpen-proletaryanın Louis Bonaparte’ı doğurması ya da yaşatması gibi; Aylaklar da Leman Hanım’ı var etmiş, romanda hırsızlıkla elde edildiği dile getirilen her şeyi Leman Hanım’la birlikte harcayabilmelerini de sağlamıştır. Tükendikçe bir şeyler satılmış ve yeni tüketimlere kapı açılmıştır. Leman Hanım’ı var eden Aylaklar var oldukça, konak yaşantısı dayanabildiği yere kadar devam etmiştir; tıpkı lümpen-proletaryanın burjuvayı devam ettirmesi gibi.

Berman’ın ilk dönem modernlerinin içinde buldukları duruma isim verememekten kaynaklanan şaşkınlıkları, roman karakterlerinin birçok düşüncesinde belirir. Evlilik, iş ya da ev yaşamının toplumda ve dolayısıyla karakterlerin hayatında değişiklik gösterdiği bu dönemde tüm bu durumlarla alakalı farklılık gösteren fikirler mevcuttur. Örneğin, “*Çalışmak zorunda kaldığım için çalışacaktım ve bu yüzden de yazık olacaktı bana, kendini harcamış bir dâhi gibi dolaşacaktım*

*ortalıkta*” (Anday, 2011: 215) diyerek; çalışmayı kendini harcamak olarak adlandıran Muammer'in sonraki satırlarda çalışmanın mutluluğundan bahsettiğini görürüz. Günlüğüne yazdığı “*Kendimi düşünemeyecek kadar çalışmalıyım. Herhangi bir amaca yönelmiş olmamalı bu çalışma. Doğanın, insan için –bütün canlılar için olduğu gibi- hiçbir ereği yoktur. Etimde, kanımda bir enerji var; bunun işletilmesi gerekiyor, işlemezse bizi bekleyen sadece deliliktir*” (Anday, 2011: 232) ya da “*Evet çok mutluyum. Bunu yeniden yazmak istiyorum. Geçmişime korku ile bakıyorum. Kendimi tanıyamıyorum. Bütün bunalımlarım, sıkıntılarım, kuruntularım bitti. Rahatım artık. Sabahları keyifle işime gidiyorum*” (Anday, 2011: 236) gibi cümlelerin onun kafa karışıklığını ortaya koymaktadır.

Tatarlı, Muammer'i "*henüz yolunu bulamamış*" olarak değerlendirir. Fakat bu, onun belli bir ortamda geçirdiği gelişim safhasıdır. O çürümüş asilzade aylakları ortamında olduğu gibi sömürücü burjuva ortamında da kimliğini kurtaramamaktadır. Tatarlı bunun tek çözümünün, tek çıkar yolunun ise Muammer'in halkla, emek insanları ile birleşmesi olabileceğini söyler. (Tatarlı, Mollof, 1969: 195) Fakat romanın sonunda, Muammer'in "*Ayla'dan kurtulması*" neticesinde kurduğu cümle, onun emek insanlarıyla birleşmeyip aylaklığını başka mekânlarda devam ettireceğinin sinyalini vermektedir: “*Mutluluğumu kutlamalıydım bugün, sokaklara atmalıydım kendimi*” (Anday, 2011: 249) diyen Muammer, çareyi sokaklarda bulmuştur. Evin intihar etmeye müsaade etmeyen kalabalığına sokakların kalabalığını tercih etmiş ve evden de ayrılarak, gerçek bir aylak olmuştur ki romanın son cümlesi de umursamaz hâli anlatır: “*Şimdi oteldeki odamdayım cebimde bir lira var.*” (Anday, 2011: 251)

## SONUÇ

Tez, modernite ile birlikte ortaya çıkan birçok düşünceden biri olan aylaklığın/flanör düşüncesinin Türk edebiyatındaki iki yansımasını incelemektedir. Türk edebiyatında 1940'lara kadar kültürel kırılma ve Doğu-Batı karşıtlığı altında ele alınan aylaklık hâli, 1950'lerden itibaren varoluşçuluk bağlamına yerleşmiş ve insanın varlık olgusunu sorunsallaştırmasıyla birlikte ele alınmıştır. Türk edebiyatının ilk çalışma karşıtları olan züppeler, Tanpınar'ın "*medeniyet krizi*" dediği durumun ortasında, Doğulu ya da Batılı olamayan mirasyedilerdir ve onların bilinçli bir aylaklık durumuyla bağdaştırılmaları mümkün değildir. Fakat sonrasında ortaya çıkan ve bilinçli bir şekilde, modernizmin getirdiği çalışma şartlarına karşı durup "yeni" üzerine düşünen aylaklar, tezimizin konusunu oluşturmaktadır.

Bu çerçevede tez, moderniteyle birlikte gelen bir varoluş hâlini karşılayan flanör düşüncüyü konu edindiği için, bir modernizm anlatısıyla başlamaktadır. Modernitenin başkenti Paris ve Paris'in değişimi izlendiğinde, flanör tipinin Türk modernleşmesi içindeki birçok öge gibi ithal olduğu fark edilir. Osmanlı/Türk modernleşmesi, Batı'dan alınan çeşitli tür ve dolayısıyla fikirler ve kendi geleneğinin birleşimiyle kendine mahsus evrelerden geçerek gerçekleşen bir olgudur. Bu evreler, yer yer Batı'yı tekrar etmekle birlikte, Batı'dan gelen düşüncelerin güçlü bir gelenekle karşılaşması sonucu evrilmesini de barındırır. Bu sebeple flanör de kendisini Paris'teki gibi muhafaza edemeyecek; fakat Türk romanına bazı yönleriyle tesir edecektir. Flanör düşüncesinin/tipinin oluşumu ve Türk romanına tesiri, Türk romanı içindeki değişimi ve kazandığı özellikler gibi birçok durum tezimizin ana konusunu oluşturmaktadır. Bu sebeple tezde, flanörü oluşturan zaman, mekân ve şartlar tafsilatıyla ele alınmış, aylaklığın Fransız edebiyatındaki seyri irdelenmiş ve Türk romanında aylaklık tezahürlerine değinilmiştir. Neticede ise, bahsettiğimiz gibi 1950'lerden sonra bir varoluş meselesiyle birlikte ele alınan aylaklık durumu 1959 tarihli Aylak Adam ve 1965 tarihli Aylaklar eserleri üzerinden incelenmiştir.

İlk olarak Baudelaire'in eserlerinde kendini gösteren flanör tipi, Paris modernleşmesinin ardından şehrin görüntüsünün, şehirdeki hayatın, çalışma şartlarının ve dolayısıyla insan tipinin değişimine alışamayan ve bu sebeple kendisini

caddelerde bulan bir tiptir. Paris caddelerini evi gibi bilen ve tanıyan, kalabalıkları mesken edinmiş flanör; şehir hayatının gözü hâline gelmiştir. Kent içindeki yürüyüşüyle toplumsal değişimi ve kendi içindeki yürüyüşüyle yeni insanın varoluşsal değişimini izlememize fırsat veren tipin Türk romanına etkisi de Türk modernleşmesiyle olacaktır. Tanzimat döneminde, Doğu-Batı karşıtlığının bir getirisi olan kafası karışık züppe tipi, kültürel bir kırılmayı işaret eder. Osmanlı geleneğini sürdürmeye çalışan fakat aynı zamanda Batılı gibi davranmayı bir üstünlük olarak gören züppeler, bir varoluş sancısı çekmemeleri, toplum ve birey üzerine düşünmemeleri, arabayla ve şehrin dışında kalan mesire alanlarında gezmeleri gibi sebeplerle bir flanör görüntüsü ortaya koymazlar. Bunun yanında toplumsal değişim üzerine düşünen ve bu değişimin kendisi üzerindeki tesirini adlandırmaya çalışan aylak tipi ise 1950'lerden sonra Türk aydınlarının Batı'nın fikrî hareketlerini de takip etmeye başlamasıyla ortaya çıkmış, Aylak Adam C. ile kendini tam olarak göstermiştir.

Yusuf Atılgan, 1959'da yazdığı Aylak Adam romanında, C. dediği adsız kahramanı, aylaklığın en iyi örneklerinden birini ortaya koymuştur. Genellikle psikanaliz bağlamında ele alınan ve roman boyunca iç sıkıntıları ve takıntılarıyla şehir hayatı içinde varlık süren C. annesini küçük yaşlarda kaybetmiş ve teyzesi tarafından büyütülmüş bir kahramandır. Anne koruyuculuğunu bu sebeple anlayamamış olan C. babasından da -teyzesiyle olan ilişkisi nedeniyle- nefret etmiş ve insanı bağlayan ilk kurum olan aileden kopuk bir şekilde hayatına devam etmiştir. Çocukluğundan itibaren bir sabite yokluğu içine düşen C.'nin kentteki yürüyüşü de bu merkezsizlikle devam eder. Baba nefreti nedeniyle yollara düşen ve gerçek sevgiyi/aşkı arayan C.'nin çıkışlı ama varışsız zihni yürüyüşü kent içindeki fiziksel yürüyüşüne de tesir etmiştir. Kent içindeki işaretleri takip ederek kalabalıklar arasında varlığını sürdüren C. gelgitli veya dairesel değil; dolambaçlı ve karmaşık bir yürüyüş tutturmuş, merkezsizlik onu, kendini merkeze almaya zorlamıştır. Bir mirasyedi olarak hayatını sürdüren kahraman, becerikli ve başarılı olmak zorunda da değildir; kendi içinde aşması gereken tek şey babasıdır ve bunu da cinsel duygular konusunda başardığını düşündüğü için karmaşık bir zihin yapısına sahiptir. C.'nin zihinsel ve fiziksel olarak anlık değişimlerini konu alan ve bu arada da kent içindeki

yürüyüşünü anlatan roman, Türk romanında aylaklık tezahürlerinin en zirvede olduğu anlatıdır.

Melih Cevdet Anday tarafından 1965'te yazılan Aylaklar romanında ise, flanör tipinin yansımaları zihinsel serüvenlerle kendini gösterir. Nihilizm ve varoluşçuluğun da yer yer hâkim olduğu romanda, bir konakta yaşayan ve Osmanlı geleneğini sürdürmeye çalışan tiplerin diğer taraftan ahlakî ve sosyal olarak yenileşmeye çalıştığını görürüz. Romanda, erkeklerin bunak, emekli veya hasta olup ıskartaya çıkması, kadınların kısmen müreffeh ama istikrarsız yönetimi, ardından gelen neslin bu iki pozisyonu da devralmayıp sosyal açıdan işlevsizliğe bürünmeyi bir erdem olarak görmesi gibi psikolojik durumların ardında sosyolojik arka planı olan bir izlek vardır. Aile kavramı birey için feda edilir. Bireyler de bir aile geleneğinin içine doğmuştur ve karşılaştıkları ilk kurumsallığın içinden çıkma mücadelesi vermektedir. Bu mücadele de zihinsel bir yürüyüşü beraberinde getirir. Dünyayı keşfetme hayali ya da evden uzaklaşmak için yaradılışlarına aykırı olarak işe girme yahut okula gitme arzusu onların bu ilk otoriteyi alt etme çabalarını ortaya koyar. Romanda dairesel bir gezinti söz konusudur. Bu gezinti negatiftir, değerleri ve anlamları reddeder. Geçmiş düşüncesinden, evden ve aileden kopma isteğiyle bir yürüyüş söz konusudur. Fakat Aylak Adam'daki gibi merkeze kendisini alamayan, doğuştan bir geleneğe doğan ve dahi geçmişi kendilerine ezberletilmeye çalışılan kahramanlar kendi ayakları üzerinde ve yalnız başlarına yürüyüşlerini ancak mütereddit bir şekilde gerçekleştirebileceklerdir. Tereddüt ise flanörlüğün özünde zaten vardır. Şehrin çirkin yanlarını keşfe çıkan bir dedektif gibi hareket eden flanör her an yeni bir şeyle karşı karşıyadır ve bu da tereddütü ister istemez beraberinde getirir. Bu psikolojik değişimler ve zihinsel yürüyüşler üzerine kurulup sosyolojik bir eleştiri niteliği taşıyan roman, aylaklık durumunu yeren söylemlerle doludur. 2. Abdülhamid'in Eczacıbaşı Şükrü Paşa'nın konağında, onun mirasıyla yaşayan kahramanlar, paşanın torunu Leman Hanım'ın yönetimindedir ve Leman Hanım'a kalan miras sayesinde hayatlarını idame ettirmektedir. Bu hâllerleriyle, burjuvazinin devamını kendi çıkarları için isteyen lümpen-proleterya sınıfını andıran kahramanların sosyal ve psikolojik durumu tez içinde Marksist bağlamda ele alınmıştır. Baudelaire'in övgüyle bahsettiği, kentin çirkin tarafını oluşturan

paçavracı, fahişe, çöpçü vs. gibi tiplerle beraber mirasyedilikle hayatını devam ettiren bohemleri de eleştiren Marks, aylaklara eleştirel yaklaşan en önemli isimdir ve Anday'ın romanı da Türk modernleşmesi içinde avareliği olumsuz hâliyle ele alan örnekler arasında yer almasıyla bu bağlamda incelenmeye uygun bulunmuştur. Neticede ise, ne kadar zihnî bir yürüyüş içinde olsalar ve varoluşçuluk bağlamında ele alınsalar da flanör ya da aylak olarak adlandırılmayıp roman sonuna kadar “boş oturan” olarak kalan kahramanlar, Leman Hanım'ın düzeninin devamını kendi çıkarları için istemeleriyle lümpen olarak değerlendirilmişlerdir.

Bu doğrultuda tez, 1950 sonrası; yeni kent ve artık sona yaklaşan konak hayatı içinde gösteren ve aynı zamanda yeni bireyin varoluş sancılarını da ele alan 2 romanın incelemesini kapsamaktadır. Ayrıca tezin; Avrupa modernleşmesini ve 19. yüzyılın başkenti Paris'in morfolojik ve sosyal dönüşümünü merkeze alarak flanör tipini hazırlayan tüm koşulları ortaya koyması; değindiği çalışma, boş zaman, karşılaşmalar, gündelik hayat, gösteri toplumu ve emeğin metalaşması gibi konularla yeni fikirlere yol açması beklenmektedir.



## KAYNAKÇA

- Adorno, Theodor: **Walter Benjamin Üzerine**, Çev. Dilman Muradođlu, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları; 2012
- Aktan, Deniz: "Türk Romanında Aylaklık", Boğaziçi Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1997
- Aktaş, Şerif, "Hikâyeciliğimizin Bir Dönüm Noktasında Sait Faik", **Ölümünün Ellinci Yılında Sait Faik Abasıyanık'ı Anma Günleri**, Haz: Mehdi Ergüzel, Sakarya, Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, 2005
- Alpyağıl, Recep: "Benjamin'in Mistisizmine "Üç Yönlü Yol", **Cogito**, S.52, 2007
- Anday, Melih Cevdet: **Aylaklar**, İstanbul, Everest Yayınları, 2011
- Anday, Melih Cevdet: **Geçmişin Geleceği**, İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 1999
- Anday, Melih Cevdet: **Konuşarak**, İstanbul, Dönem Yayınları, 1964
- Anday, Melih Cevdet: **Paris Yazıları**, İstanbul, Adam Yayınları, 2002
- Applebaum, Herbert: "İş ve Boş Zaman", **Cogito**, İstanbul, S.52, 1997
- Artun, Ali: "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berktaş, İstanbul, İletişim Yayınları, 2014
- Atılğan, Yusuf: **Anayurt Oteli**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2012
- Atılğan, Yusuf: **Aylak Adam**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2011
- Barthes, Roland: **Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi**, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2008
- Bataille, Georges: **Edebiyat ve Kötülük**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1997
- Baudelaire, Charles: **Fanfarlo**, Çev. Engin Süren, İstanbul, Palto Yayınları , 2014

- Baudelaire, Charles: **Modern Hayatın Ressamı**, Çev. Ali Berkday, İstanbul, İletişim Yayınları,2014
- Baudelaire, Charles: **Özel Günceler –Apaçık Yüreğim-**, Çev. Sait Maden, İş Bankası Yayınları, 2015
- Baudelaire, Charles: **Paris Kasveti**, Çev. Hasan Anamur, Baki Hâleva,İstanbul, Kırmızı Yayınları, 2008
- Baudelaire, Charles: **Paris Sıkıntısı**, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 2013
- Baudrillard, Jane: **Simülakrlar ve Simülasyon**, Çev. Oğuz Adanır, Ankara, Doğu Batı Yayınları, 2013
- Bauman, Zygmunt: **Modernlik ve Müphemlik**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı, 2014A
- Bauman, Zygmunt: **Parçalanmış Hayat**, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014B
- Beckett, Samuel: **Hiç İçin Metinler**, Çev. Uğur Ün, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2013
- Benjamin, Walter: **Bin Dokuz Yüzlerin Başında Berlin’de Çocukluk**, Çev. Tefik Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları ,2004
- Benjamin, Walter: **Fotoğrafın Kısa Tarihi**, Çev. Osman Akınhay, İstanbul, Agora Yayınları, 2012
- Benjamin, Walter: **Moskova Günlüğü**, Çev. Cemal Ener, İstanbul, Metis Yayınları, 2006
- Benjamin, Walter: **Pasajlar**, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014
- Benjamin, Walter: **Son Bakışta Aşk**, Haz. Nurdan Gürbilek, İstanbul, Metis Yayınları, 2012

- Benjamin, Walter: **Tek Yön**, Çev. Tevfik Turan, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999, 2013
- Berger, John: **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, İstanbul, Metis Yayınları, 2014
- Berman, Marshall: **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**, Çev. Ümit Altuğ, Bülent Peker, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- Bourdieu, Pierre: **Sanatın Kuralları**, Çev. Necmettin Kâmil Sevil, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1999
- Campbell, Charlie: **Günah Keçisi**, Çev. Gizem Kastamonulu, İstanbul, Ayrıntı, 2013
- Certeau, M., L. Giard, P. Mayol: **Gündelik Hayatın Keşfi II**, Dost Yay, Ankara 2015, Çağrı Eroğlu Erkan Ataçay
- Coşkuner, Ayça: "Türk Sinemasında Aylaklık", Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2014
- Coşkunoğlu-Bear, Ayten: "Yusuf Atılğan'ın Romanlarında Yabancılaşma", **Türk Dili Dil ve Edebiyat Dergisi**, Ekim 2006, C: XCII, S: 658, s. 341-348
- Cuşa, Hasan: **Yusuf Atılğan'ın Aylak Adam Romanına Bahtin'in Diyaloji Kuramı Eksenli Bir Yaklaşım**, Adana, Gece Kitaplığı, 2014
- Çağlı, Elif: **Bonapartizmden Faşizme Olağanüstü Burjuva Rejimlerin Marksist Bir Tahlili**, İstanbul, Tarih Bilinci Yayınları, 2004
- Debord, Guy: **Gösteri Toplumu**, Çev. Ayşen Emekçi, Okşan Taşkent, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014
- Dellaloğlu, Besim F: **Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012
- Dervişoğlu, Efnan: "Garip'te Avarelik Üzerine", **Avare Kitabı**, Haz. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2007

- Diken, Bülent: **Nihilizm**, Çev. Aylin Onacak, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011
- Doğan, Mehmet Can: **Melih Cevdet Anday'ın Romancılığı**, Ankara, Kurgan Edebiyat, 2012
- Eagleton, Terry: **Walter Benjamin Ya Da Bir Devrimci Eleştiriye Doğru**, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul, Agora Kitaplığı, 2013
- Featherstone, Mike: **Postmodernizm ve Tüketim Kültürü**, Çev. Mehmet Terzi, Ayrıntı Yayınları, 2013
- Freud, Sigmund: **Sanat ve Sanatçılar Üzerine**, Çev. Kâmuran Şipal, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2014
- Frisby, David: **Modernlik Fragmanları**, Çev. Akın Terzi, İstanbul, Metis Yayınları, 2012
- Frisby, David: "Georg Simmel Modernitenin İlk Sosyoloğu", **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013
- Fromm, Erich: **Marks'ın İnsan Anlayışı**, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul, Say Yayınları, 2014
- Fromm, Erich: **Özgürlükten Kaçış**, Çev. Şemse Yeğın, İstanbul, Payel Yayınları, 2011
- Fromm, Erich: **İtaatsizlik Üzerine**, Çev. Nurdan Sosyal, İstanbul, Say, 2015
- Giddens, Anthony: **Modernliğin Sonuçları**, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul, Ayrıntı, 2014
- Gürbilek, Nurdan: **Ev Ödevi**, İstanbul, Metis Yayınları, 2010
- Han, Byung-Chall: **Yorgunluk Toplumu**, Çev. Samet Yalçın, İstanbul, Açılım Kitap, 2015

Harvey, David: **Paris, Modernitenin Başkenti**, Çev. Berna Kılınçer, İstanbul, Sel Yayınları, 2013

Hodgkinson, Tom: **Tembel Ayaklanması**, Çev. Neşe Olcaytu, İstanbul, E Yayınları, 2007

Husserl, Edmund: **Bunalm**, Çev. Levent Özşar, Bursa, Biblos Yayınları, 2009

İspir, Naci: "Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler", **Flanör Düşünce**, Haz. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012

Kieran, Dan , Tom Hodgkinson: **Aylak Zevkler Kitabı**, Çev. Selin Toparлак, İstanbul, Maya Kitap Yayınları, 2015

Kolcu, Ali İhsan: **Yusuf Atılgan'ın Roman Dünyası**, İstanbul, Toroslu Kitaplığı, 2003

Alver, Köksal: "Flaneur: A Modern Urban Figure/ Flanör: Bir Modern Kent Figürü", **Akademik İncelemeler Dergisi**, 2014, S.7:

<http://dergipark.ulakbim.gov.tr/akademikincelemeler/article/view/5000049477/5000046793>

Kristeva, Julia, **Korkunun Güçleri (İğrençlik Üzerine Deneme)**, Çev. Nilgün Tural İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2014

Lafargue, Paul: **Tembellik Hakkı**, Çev: Ayşe Meral, İstanbul, Alfa Yayınları, 2015

Le Breton, David: **Yürümeye Övgü**, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul, Sel Yayınları, 2008

Lefebvre, Henri: **Modern Dünyada Gündelik Hayat**, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul, Metis Yayınları, 2013

Lefebvre, Henri: **Marx'ın Sosyolojisi**, Selahattin Hilav, Gökkuşığı Yay. İstanbul, 1995

Lekesizalın, Ferma: **Modern, Narsist ve Yaralı**, Ankara, Doğu-Batı Yayınları, 2013

- Marx, Karl: “Boş Zaman Üzerine Seçmeler”, **Cogito**, İstanbul, 1997
- Marks, Karl: **Louis Bonaparte'ın 18. Brumaire'i**, İstanbul, Eriş Yayınları, 2003
- Marks, Karl: Friedric Engels: **Seçme Yapıtlar I**, İstanbul, Eriş Yayınları, 2003
- Naz, Necmi: **Baudelaire Efsanesi**, İstanbul, X Yayınları, 1997
- Ölümsüzlük Yolunda Melih Cevdet Anday**, İstanbul, TÜYAP AŞ, 1991
- Özen, İbrahim: "Konak Hayatının Mirasyedi Sakinleri ve Varoluşçu Bir Aylak: Melih Cevdet Anday'ın Aylaklar Romanı", **Avare Kitabı**, Haz. Emine Gürsoy Naskali, İstanbul, Kitabevi Yayınları, 2007
- Özen, İpek: “Flâneur’ün Dönüşümü Bağlamında Kentte Gündelik Yaşam ve Sanat İlişkisi”, İstanbul Teknik Üniversitesi, Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 2009
- Rifat, Mehmet: **Barthes, Proust, Baudelaire ve Ötekiler**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2016
- Russell, Bertrand: **Aylaklığa Övgü**, Çev. Mete Ergin, İstanbul, Cem Yayınları, 2012
- Safa, Peyami: **Türk İnkılabına Bakışlar**, Ankara, Ötüken Yayınları, 2013
- Sarı, Ahmet: “Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük”, **Flanör Düşünce**, Haz. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012
- Sartre, Jean Paul: **Baudelaire**, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul, İthaki Yayınları, 2003
- Sennett, Richard: **Kamusal İnsanın Çöküşü**, Çev. Serpil Darot, Abdullah Yılmaz, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2010
- Sertabiboğlu, Süha: **Çalışmanın Mutluluğu ve Sıkıntısı**, İstanbul, Sel Yayıncılık, 2009
- Simmel, Georg: **Modern Kültürde Çatışma**, Çev. Tanıl Bora, Nazile Kalaycı, Elçin Gen, İstanbul, İletişim Yayınları, 2013

Sontag, Susan: **Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş**, Çev. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul, Metis Yayınları, 2013

Tandaçgüneş, Nilgün: “Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: “Gözlemleyen Özne” Olarak Flanörü Yeniden Okumak”, **Flanör Düşünce**, Haz. Hüseyin Köse, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2012

Tanyeli, Uğur: **Rüya, İnşa, İtiraz**, İstanbul, Boyut Yayınları, 2013

Tatarlı, İbrahim, Rıza Mollof: **Hüseyin Rahmi'den Fakir Baykurt'a Marksist Açıdan Türk Romanı**, İstanbul, Habor Kitabevi Yayınları, 1969

Taylor, Charles: **Modernliğin Sıkıntıları**, Çev. Uğur Canbilen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2011

Thoreau, Henry David: **Yürümek**, Çev. İlknur Urkun, İstanbul, Kafekültür Yayınları, 2013

Tunç, Ayfer: “(Flaneur) Sait Faik”, **Ölümünün Ellinci Yılında Sait Faik Abasıyanık'ı Anma Günleri**, Haz: Mehdi Ergüzel, Sakarya, Sakarya Üniversitesi Rektörlüğü Yayınları, 2005

Veblen, Thorstein: **Aylak Sınıfın Teorisi**, Çev. Enver Günsel, Ankara, Tutku Yayınları, 2014

**Yusuf Atılgan'a Armağan**, İstanbul, İletişim Yayınları, 1992