

TÜRK EDEBİYATINDA İSTANBUL TEMSİLLERİ VE
KENT-BİREY İLİŞKİSİ

Esra Tokatlıoğlu
107611030

İSTANBUL BİLGİ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
KÜLTÜREL İNCELEMELER YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

Doç. Dr. Ferda KESKİN
2009

TÜRK EDEBİYATINDA İSTANBUL TEMSİLLERİ VE
KENT-BİREY İLİŞKİSİ
THE REPRESENTATION OF ISTANBUL IN TURKISH LITERATURE
AND THE RELATIONSHIP BETWEEN THE CITY AND THE INDIVIDUAL

Esra Tokatlıoğlu
107611030

Tez Danışmanı Doç. Dr. Ferda Keskin :

Jüri Üyesi Doç. Dr. Ferhat Kentel :

Jüri Üyelerinin Doç. Dr. Levent Yılmaz :

Tezin Onaylandığı Tarih :

Toplam Sayfa Sayısı : 76

Anahtar Kelimeler Keywords

- | | |
|----------------|-------------------|
| 1) İstanbul | 1) İstanbul |
| 2) Şehir | 2) City |
| 3) Ritimanaliz | 3) Rhythmanalysis |
| 4) Flâneur | 4) Flâneur |
| 5) Arayış | 5) Searching |

Bütün hakları saklıdır.

Kaynak göstermek koşuluyla alıntı ve gönderme yapılabilir.

© Esra Tokatlıoğlu, 2009

Aileme

ÖZET

Bu tezin yazılmasındaki temel amaç, yedi edebî metin yazarının ve bu metinlerdeki karakterlerin üzerinden, Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin İstanbul ve bireyler üzerindeki etkileri üzerine düşünmektir. Anlaşılacağı gibi, yöntem olarak edebî metinler incelenmiştir. Avrupa'da modern kentin doğuşu ve içerisindeki bireylerin dönüşümü üzerine yazılan teorik metinlerin temel alındığı bu tezde, İstanbul'a dair değişim iki başlık altında incelenmiştir. Henri Lefebvre'in ritimanaliz projesinden esinlenilerek yazılan "İstanbul'un Ritimleri" bölümünde, İstanbul'un çehresini derinden değiştiren konaklardan apartmanlara geçiş, kentin Batılılaşma ve modernleşme serüveninde temel bir tema olarak kullanılmıştır. Bu bölümde, ihtişamlı geçmişini geride bırakan kentin modernleşme sürecinin bir sonucu olarak, incelenilen edebî bireylerin temel olarak ne kendileri ne başkası olabildiği görülmüştür. Bu arada kalmışlık hissinin özellikle bireylerin ve kentin gündelik hayatının işlendiği bu metinlerde çok kullanılan bir tema olması da oldukça dikkat çekicidir. "Sokaklar ve Arayış" adlı bölümde ise, arada kalan, kendilerine, geçmişlerine ve kentlerine yabancılaşan bu edebî bireylerin neredeyse dürtüsel bir şekilde bir arayışa girdikleri gözlemlenmiştir. Bu arayış, bazen bir kadını, bazen hayatı anlamlandıracak bir amacı hedefliyor gibi görünse de, temelde kişilerin kendilerine dair olması açısından oldukça dikkat çekicidir.

Anahtar Kelimeler:

- 1) İstanbul
- 2) Şehir
- 3) Ritimanaliz
- 4) Flâneur
- 5) Arayış

ABSTRACT

The main motive behind writing this thesis is to think on the effects of the transition of the Ottoman Empire to Turkish Republic, on İstanbul and on its residents, based on seven writers and their novels. As one may understand, the analysis of chosen seven novels is adopted as methodology. Based on the theoretical writings on the emergence of the modern city and on the modern citizens in Europe, this thesis is divided into two main chapters. The first chapter which is titled as “The Rhythms of İstanbul” and which is based on Henri Lefebvre’s Rhythmanalysis project, the replacement of the wooden mansions by the apartment houses is used as a main schema to think on the westernization and modernization of the city. In this chapter, it is argued that as a result of the modernization process of İstanbul, the residents in it suffered from a feeling of in-betweenness. In the second chapter titled as the “Streets and Searching”, it is argued that the literary figures analysed who are in-between and who are estranged to themselves, their pasts and their city, started to search, as if instinctively. This search seems to aim at finding a woman or a purpose which will give meaning to life at other times but it is actually a search directed to one’s own self.

Keywords:

- 1) İstanbul
- 2) City
- 3) Rhythmanalysis
- 4) Flâneur
- 5) Searching

Bu alışma sresince bitmek bilmeyen
sorularımı cevaplandıran ve
bana yol gösteren Do. Dr. Ferda KESKİN'e
teşekkr etmeyi bor bilirim.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
İÇİNDEKİLER	vi
GİRİŞ	1
1. Literatür Taraması	4
1.1. Modern Kentin Doğuşu	4
1.2. Modern Kentliler	6
1.3. Özgürleştiren Kent	9
1.4. ‘Flâneur’ ve ‘Ritimanalist’	11
2. Yöntem ve Temel Sorular	16
3. Yedi Edebî Metin	18
3.1. Ahmet Hamdi Tanpınar ve <i>Beş Şehir</i>	18
3.2. Yusuf Atılgan ve <i>Aylak Adam</i>	20
3.3. Attilâ İlhan ve <i>Sokaktaki Adam</i>	22
3.4. Orhan Pamuk ve Dört Eseri	23
4. İstanbul	27
4.1. İstanbul’un Ritimleri	27
4.2. Sokaklar ve Arayış	45
5. SONUÇ	71
6. KAYNAKÇA	74

GİRİŞ

“Yeni bir ülke bulamazsın.
Bu şehir arkandan gelecektir.
Sen gene aynı sokaklarda dolaşacaksın.
Aynı mahallede kocayacaksın;
aynı evlerde kır düşecek saçlarına.
Dönüp dolaşıp bu şehre geleceksin
sonunda.”

Konstantin Kavafis

Konstantin Kavafis’in *Şehir* adlı şiirinden alınan yukarıdaki sözleri bu tezin yazılması için büyük bir ilham kaynağı olmuştur. Kişinin, içerisinde doğup büyüdüğü kente olan bağlılığını, daha doğru bir deyişle bağımlılığını dillendiren bu şiir, bireylerin zihinlerinin ve hayatlarının hep bu şehir tarafından şekillendirileceğini anlatır. Bu yüzden şair, şehirden kaçmaya çalışmanın anlamsızlığını anlatır bu şiirde; şehir, kişinin içine işlemiştir ve bu yüzden kişiyi gittiği her yerde takip edecektir. Bir başka deyişle, kişinin *burada* bulamadığı şanslar ve mutluluk *orada* da değildir; bu yüzden, on dokuzuncu yüzyıldan seslenen şair, modern bireye, kendisini yanında taşıdıktan sonra gitmenin nafile olduğunu söyler. Kişiyi kendisine ve şehre hapseden bu karamsar şiir, çareyi gitmekte bulan kişiye kendisine yönelmesi ve istediği değişimi ve mutluluğu kendi içerisinde bulması gerektiğini ima etmektedir belki, ancak yolun ve yolculuğun, kişiye katabileceği tazeliği de gözardı etmektedir. Fakat, şehrin kişiler üzerindeki derin etkisine işaret etmesi ve tezin üzerinde durduğu roman karakterlerinde zaman zaman bu etkinin hâkim olduğunun gözlemlenmesi, bu şiiri bu tez için önemli kılmaktadır. Şairin hayatının bir kısmını İstanbul’da geçirmiş

olması ise, bu sözleri okurken şair ile empati kurmayı kolaylaştırmıştır. Bu tezin de ana odak noktası İstanbul'dur.

Üzerine şiirler, romanlar, şarkılar yazılan efsanevî kent İstanbul, tarih boyunca birden fazla medeniyetin merkezi olmuş, zenginliğe, savaflara, felâketlere ve trajedilere sahne olmuştur. Sembolik ve tarihsel bir çok anlam kazanmasını sağlayan bu deneyimler ve kenti iki ayrı kıtaya yayan coğrafik yapısı ve konumu, tarih boyunca İstanbul'un her zaman dikkatleri üzerine çekmesine de neden olmuştur. Kent bazıları için Bizans İmparatorluğu'nu, bazıları için Osmanlı İmparatorluğu'nu, bazen İslamı, bazen Hristiyanlığı, bazen Doğu'yu, bazen Batı'yı, bazen ölümü, güzelliği, kirliliği, yozlaşmayı, kültürü, medeniyeti, geri kalmışlığı temsil etmekte, bir başka deyişle, tarihiyle olduğu kadar temsil ettikleriyle de büyük bir zenginlik taşımaktadır.

İstanbul, önce Bizans İmparatorluğu'nun daha sonra Osmanlı İmparatorluğu'nun olmak üzere, bin beş yüz seneye yakın başkent olarak konumlandırılmıştır. Geçmişi, bu iki imparatorluktan da daha önceye dayanan kent, uzun geçmişi boyunca iki semavî dinin, Hristiyanlık ve İslam'ın merkezi olarak kabul edilmiş, bu da kente oldukça güçlü bir ruhanî ve sembolik değer katmıştır. Ancak, kentin yakın geçmişinde yaşanan, Osmanlı İmparatorluğunun yıkılması ve yerine yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması, kentin şimdiye kadar bahsedilen durumunu tamamen değiştirmiştir, çünkü bu geçiş sürecinde İstanbul, başkent statüsünü kaybetmiş, bu yeni düzene ayak uydurmak için de yönetiminden gündelik hayatına kadar uzanan büyük değişimlerden geçmiştir. Kendisini Osmanlı İmparatorluğu'nun karşıtı olarak konumlandıran Türkiye Cumhuriyeti, halen imparatorluğun *lekelerini* taşıyan bu şehri, değişimi kalıcı

kılmak ve hızlandırmak, böylelikle *imparatorluğun kötü anılarını* bir an önce silmek için hırpalamıştır. Sonuç olarak, yeni ulus-devlet gücünü şehrin mimarisinde, eskilerinin yerine koyduğu büyük binalarla, anıtlarla ifşa etmiştir. Ulus-devlet inşasına ek olarak para ekonomisi de şehri gitgide daha fazla etkilemiş ve kendi ihtiyaçlarına göre şekillendirmiştir. Üretimin artması ile doğru orantılı bir şekilde büyüyen ve kalabalıklaşan şehirde, devlet teşviki sayesinde yeni millî bir burjuva ve işçi sınıfının oluşması ile birlikte, yeni yapılar, yeni mahalleler ve yeni yaşam biçimleri ortaya çıkmıştır.

İstanbul'a odaklanan bu tez, yukarıda bahsedilen radikal değişimin kent ve içerisinde yaşayan bireyler üzerindeki etkileri üzerine düşünmeyi amaçlamaktadır. Bu amaç için, edebî metinlerin seçilmesinin nedeni, edebiyatın bireysel deneyimlerin, hayâllerin ve düşüncelerin ifade edilmesi için güçlü bir alanı temsil etmesidir. Tez temel olarak dört ana bölümden oluşmaktadır. Birinci bölüm, Avrupa'da modern kentin oluşumunun kısa tarihi ile birlikte, modern kent ve modern kentin bireyler üzerindeki etkileri üzerine tartışan teorik metinlerin gözden geçirilmesine ayrılmıştır. İkinci bölümde, seçilen yedi edebî metin ve bu metinlerin yazarları hakkında kısa bilgilere yer verilmiştir. İki alt bölüme ayrılan üçüncü bölümde, incelenen teorik metinlerin yardımıyla seçilen yedi edebî metindeki İstanbul tahayyülleri üzerine durulmuştur. Bu bölümde, yazarların İstanbul tahayyülleri ile birlikte yarattıkları edebî kahramanların İstanbul'da yaşanan hızlı ve radikal modernleşme serüvenini nasıl deneyimledikleri ve bu değişimin bu kişilerin zihinsel ve ruhsal dünyalarını nasıl etkilediği soruları cevaplanmaya çalışılmıştır. Sonuç bölümünde ise, genel bir özetle birlikte bir ileriki çalışmada sorulabilecek sorular sıralanmıştır.

1. Literatür Taraması:

1.1. *Modern Kentin Doğuşu*

"Stadtluft macht frei": (Şehir havası özgürleştirir)

Eski bir Alman sözü

9. yüzyıl Avrupası'nda tarımsal ürünlere dayanan tekstil ürünlerinin uzak mesafelere ticaretinin başlamasıyla tüccarlar ticaret yollarına yerleşmeye başladı. Tüccarlarla birlikte, ticaretten gelen gelirden yararlanmak isteyenler de yeni oluşan bu küçük ticari merkezlere gelmeye başladı (Pirenne, *Medieval Cities* 77). Sonuç olarak, kırsaldakinin aksine, insanların icra ettikleri iş ile tanımlanmaya başladığı yeni bir sosyal yapı oluşmaya başladı. Orta Çağ boyunca bu yerler, ticari ilişkilerin korunması için oluşturulan yasalarla düzenlenen, sakinlerinin lorda olan geleneksel yükümlülüklerinden muaf oldukları politik yapılara dönüştü (Pirenne 168). Sonuçta, kişilerin bir parçası olduğu politik oluşuma göre şekillenen bir vatandaşlık fikri oluşmaya başladı.

18. yüzyılı etkisine alan Aydınlanma düşüncesi de *erdem* ile özdeşleştirdiği şehri, medeniyetin, sanatın ve yaratıcılığın geliştiği yerler olarak kutsadı. Voltaire, şehri, fakirlerin endüstriyi öğrenecekleri ve kendilerini geliştirme şansı bulabilecekleri, böylelikle medenileşebilecekleri yer olarak tanımladı (Schorske, "The Idea of City..." 97). Tarihin bu anından itibaren, özünde ticaretin düzgün icrasını sağlamak amacıyla düzenlenen şehrin gelişimi, kapitalizmin tarihiyle daha da iç içe geçmeye başladı. Ancak üretimin artmasıyla kalabalıklaşan şehirlerde, yoğunluk da gittikçe artmaya başladı. Nüfus ve

yoğunluktaki bu artış yanında birçok problemi de getirdi; hastalıklar, salgınlar, yoksulluk, suç ve kirlilik günden güne arttı. Sonuç olarak, kişilerin geleneksel yükümlülüklerinden kaçtıkları, kendilerini geliştirmek için geldikleri şehirler, sakinlerinin beklentilerini karşılamamaya ve onları hayâl kırıklığına uğratmaya başladı ve daha önce erdemle özdeşleştirilen şehir artık ahlâksızlığı ve çöküşü de simgelemeye başladı (Schorske 103). Buna karşılık, düzeni, saydamlığı, ışığı ve akli kutsayan Aydınlanma düşüncesi, ideallerinin tezahürünü şehrin fizikselliğinde, bir başka deyişle binalarda, sokaklarda ve yollarda yakalamaya çalıştı. Ticaret sayesinde servetini artırmış burjuvanın sınırlarını belirleme isteği ve ekonominin düzgün işlemesi ile ilgili endişeleri de şehri planların ve uygulamaların odağı haline getirdi (Miles, “Art, Space and &City...” 23). Sonuç olarak şehrin yeni tasarımı rasyonel bir ayırım üzerine kuruldu ve fakirler, ölümler, hastalar, sakatlar, deliler, sapkınlar, bir başka deyişle, şehrin mükemmelliğine leke sürecek ve işlevini yerine getirmesini engelleyecek bütün unsurlar *-bilinçdışına atılan karanlık düşünceler gibi-* uzun duvarların ardındaki hastanelere, tımarhanelere, hapishanelere, mezarlara kapatılarak, şehrin sokaklarından silindi (Miles 33). Aynı tasarım, işlevselliği artırmak adına, iş ile evin ayrımını gerektirdiği gibi, *duyguya, akli* da birbirinden kopardı (Simmel, “The Metropolis and Mental...” 12). Çünkü para ekonomisinin hüküm sürdüğü şehirde hayat, hesaplama ve zamanlama üzerine kurulurken, irrasyonel, içgüdüsel olan hiçbir şeye tahammül edilemezdi (Simmel 13). Bu süreçte, inanç ve din de devletin tekeline girip kurumsallaşırken, sokakların sekülerleşmesi amaçlandı. Sonuç olarak, din kapalı binaların içerisine kilitlenirken, bazı inanış ve efsanelerin yankıları sokaklardan silindi.

1.2. Modern Kentliler

“Aptal oldukları, burunlarını hava çekip boşaltmaktan başka şeye kullanmayı bilmedikleri, her şeyi gözleriyle kavradıklarını sandıkları için de diyeceklerdi ki: Bu kııda bir güzellik var, bir zarafet, bir alımlılık. (...) Ve hiçbirini, gerçekte onları tutkun eden şeyin kızın sözüm ona kusursuz dış güzellii değil, sadece o eşi bulunmaz, harika kokusu olduğunu bilmeyecekti!”

Patrick Süskind'in Koku adlı romanından

Akıl, kontrol, ayırım, işlevsellik, zaman ve düzen üzerine kurulan kişisellikten uzak modern şehrin, sakinleri üzerinde doğrudan ve kişiye özgü bir etkisi olacaktı. Kırsalda yaşayan, duygu ve inançlarıyla, doğaya dair bilgileriyle hareket eden insanlar kentte görsellik ve entelektüel düşünceye ve akla göre hareket eden kişilere dönüşeceklerdi. Böyle sakinlere sahip olan kentte de bilinçaltı bilincin himayesine girecek, köklü ve ebedî gelenekler, değişken ve koşullara adapte edilebilen alışkanlıklara dönüşecekti (Vidler, “Agorophobia...” 38). Aynı zamanda bu şehrin sakinleri çevrelerinde oluşan değişimlere karşı Simmel'in *blasé* (kayıtsız) olarak tanımladığı bir tavır takınacaklar, etraflarında gördükleri her şey onlara anlamsız ve sıradan gelecekti. Çünkü, Simmel'e göre, bu dönemde –günümüzde de olduğu gibi- para bütün *renksizliği* ile nesnelerin bütün eşsiz niteliklerini göz ardı ederek, değerlerini ortak bir zeminde belirlemekteydi (Simmel 14). Paranın bütün renkleri görünmez kıldığı böyle bir yerde, bireyler de görünürlüklerini kaybedecekler ve birbirleriyle aralarındaki

karşılıklı kayıtsızlık sayesinde bireysel bir özgürlük hissi kazanacaklardı (Simmel 16). Sonuç olarak, kalabalıklar arasında sıkışıp kalan ve bu acıklı özgürlüğün tadını çıkararak kentliler hem klostrofobi hem de agorafobinin mahkûmu olacaktı (Vidler 42).

Para ekonomisinin ve devletin, genel olarak iktidarın yönettiği, düzenlediği ve anlamlandırdığı kent, yeni bir mekânsal anlayışa göre düzenlendi. İş ile evin birbirinden ayrılmasını, büyük binaların apartman dairelerine, dairelerin odalara bölünmesini gerektiren bu yeni düzen her ayrı aktivitenin farklı ve ayrı bir yeri ve zamanı olduğunu imâ eder: eğitim okullarda, inanç mabetlerinde, cinsellik yatak odalarında... Bütün bu aktivitelerin kapalı kapılar arkasına sokulması dikkat çekicidir çünkü bu süreç şehrin sokaklarını anlamsızlaştırmakta ve etkisizleştirmektedir. Zaten modern şehirlilerin ne zaman sokaklara dökülebilecekleri de bellidir; özel günlerde, sokaklarda sevincini, isyanını, üzüntüsünü ifade etmelerine izin verilen bu bireylerden, ertesi gün *normal* hayatlarına geri dönmeleri ve sokakları *düzenli* şekilde kullanmaları beklenmektedir. Buna ek olarak, şehirlilerin neleri hatırlaması, neleri unutması gerektiği de şehrin fizikselliğinde telaffuz edilmektedir. Hatırlanması gerekenler anıtlar, binalar ile görselleşirken, unutulması gerekenler yıkılır veya saklanır; dolayısıyla, modern bireyin hafızası da sokaklar aracılığıyla düzenlenir. Bu sürece ek olarak, bu yeni mekânsal düzen modern bireyin kendi içerisinde de bölünmesine, kendisine ve kente yabancılaşmasına ve içinin boşalmasına neden olurken bireyleri pasifleştirmektedir. Çünkü hafızası istenildiği gibi şekillenen bireyden, şehrin içerisinde istemediği unsurları unutması istenmekte ve bu da onun içerisinde -kent içerisinde olduğu gibi- büyük bir boşluk açmaktadır. Artık

modern birey pasifleştirilmiştir; sokakların anlamını tanzim ederken, ona söz hakkı tanınmaz, ondan kurallara uyması beklenir. Bu nedenle, modern birey, sokakları bir yerden bir yere gitmek için geçilen ve kendisi için önceden belirlenmiş *aracı* yerler olarak kullanır. Çünkü sokaklar artık onun olmadığı gibi, yalnızca suçluların, tehlikeli kişilerin bulunduğu yerlere dönüşmüştür. Artık sokaklar, şansın, heyecanın, sürprizlerin ve beklenmeyen karşılaşmaların yaşandığı yerleri değil riski temsil etmektedir. Bu yüzden, modern şehirliler hızlı yürür, gerekmediği sürece durmaz ve etrafına bakmaz (Bauman, *Desert Spectacular* 148). Aynı zamanda, sokaktaki suçlular, hastalıklar, salgınlardan korunma içgüdüleriyle fiziksel teması en aza indiren bu bireylerin kulakları yanlarından geçen gürültülü araçlar, korna sesleri, yapım aşamasındaki inşaat sesleri ile sağır edilirken, burunları, kokusuz kalmış bu sentetik kent karşısında işlevsiz kılınır. Henri Lefebvre, mekân politikalarının, beden politikalarından ayrı düşünülemeyeceğini, bu yüzden modern bireyin koku alma, işitme, tat alma ve dokunma gibi duyularının görsellik altında ezilmesi ve yavaşça yok olmasının mekânsal politikalarla da bağlantılı olduğunu söyler (Gregory 220). Lefebvre'e göre, bu süreç, sosyal mekânın müşterek bir aynaya dönüşmesinin, bir başka deyişle 'ayna etkisi'nin (mirror effect) genelleşmesinin sonucudur (Gregory, "Lacan and Geography..." 220). Aynanın, aynaya bakan kişiyi, yansımaya eşitlemesi gibi, Lefebvre'e göre, sosyal mekân da kendisini kişiye bir ayna olarak sunar ve böylelikle, düşünen özne bu mekân aracılığıyla soyut bir canlıya dönüşür (Gregory 220). Lefebvre'e göre, optik ve görsel dünyanın olduğu her yerde bir aldanma vardır çünkü görsellik soyutlamayı bir norm olarak fetişleştirir ve dayatır. Bu şekilde bedenler yaşanmış zamandan kopartılır ve *sıcaklıklarını*,

canlarını ve de *ölümlerini* kaybederler (Gregory 222). Lefebvre'e göre böyle bir etki üzerine kurulu yeni mekânsallaşmanın arkasındaki görsel mantık da benzer bir şekilde işler; koklayarak, tadarak, dokunarak ve işiterek elde edilen bilgi belirginliğini kaybeder ve son olarak yok olur, her şey renk, çizgi ve ışığa dönüşür. Aynı şekilde, beden ve nesnelere de *metonimik* bir şekilde, yalnızca görsellikleri ile temsil edilir (Gregory 220). Sonuç olarak, büyük bir kalabalığın içerisinde, fiziksel temas korkusuyla yaşayan tek başına kalmış bu birey kendi çoğulluğunun içerisinde, bütün eski yetilerinden, inançlarından yoksun bırakılarak yalnız kalır ve içi boş soyut bir fiziksel bedene dönüşür.

1.3. Özgürleştiren Kent

Yukarıda anlatılan karamsar şehir anlatısının aksine, Gary Bridge ve Sophie Watson, şehirlerin bu yabancılaştırıcı etkisini göz ardı etmeden, şehrin kişiye kendisini gerçekleştirme imkânı da veren yerler olarak düşünülebileceğini iddia eder (Bridge ve Watson, *The City Reader* 3). Bu iki yazara göre, anılarımız, hikâyelerimiz, sevme biçimlerimiz, geçmiş ile gelecek, iç ve dış, merkez ve sınırlar, fiziksel çevre ile sosyal dünya arasında yaptığımız hareketler aracılığıyla oluşmaktadır. Dolayısıyla, şehir içerisinde hayal kurmak çok anlamlıdır çünkü şehirlerin fiziksel yapısı içerisinde oluşan anılarımız, aynı binalar ve mekânlar ile mekânsallaşmaktadır. Bu anlamda, biz içerisinde bulunduğumuz şehirler tarafından şekillenirken, şehirler de bizim tarafımızdan şekillendirilmek ve anlamlandırılmaktadır (Bridge ve Watson 4). Buna benzer bir görüşte olan Roland Barthes da, bir metin olarak ele aldığı kentin üzerinde yürüyenler tarafından aynı zamanda okunduğunu ve aynı okuyucu tarafından ele geçirildiğini söyler

(Stevenson, *Cities and Urban Cultures* 61). Bu bakış açısı, üstte anlatılan şehrin tarihsel dönüşüm hikâyesinde kendisine söz hakkı tanınmayan, pasifleştirilmiş bireylerin iradelerinin kendilerine tekrar teslim edilmesini gerektirir. Çünkü Victor Burgin'in dediği gibi, şehir, her ne kadar *optik-geometrik mekânsal rejim* ile *panoptik-işlevsel politikalarının* odağı haline gelmiş olsa da içerisinde barındırdığı çoğul hikâye ve tarih anlatıları ile yeniden üretilirken, sürekli sorgulanmaktadır (Gregory 228). Buna ek olarak, Burgin'e göre, *yeni* hiçbir zaman *eskiyi* ve geçmişi tamamen silemez; modern mekânların gözenekleri aracılığıyla geçmiş her zaman şimdinin içine girer (Gregory 228). Henri Lefebvre de mekânın bu özelliğine dikkat çeker ve mekânın tarihinin, her zaman unutulmuş veya bastırılmışın *şimdiki zamana* çıkmasına imkân verdiğini söyler. Lefebvre'e göre, mekânda, hiçbir şey tamamıyla kaybolmaz; aksine, şimdinin altında var olmaya devam eder. Bu tür bir bakış açısıyla bakıldığında, şehir çok katmanlılığıyla, *birden fazla* tarihi, dolayısıyla birden fazla anlamı kapsamaktadır. Richard Sennett, şehrin kişileri kendisine çekmesinin en önemli nedeninin bu çok katmanlılığın ve çeşitliliğin olduğunu söyler (Sennett, "Growth and Failure..." 25). Sennett'a göre, bireyler iş veya özel hayatlarında artık kuramadıkları sadakat ve güven ilişkisini, kentlerde kurulabileceklerdir (23). Sürekliliği sağlayan geleneksel kurumları yıkan veya en azında sarsan yeni ekonomik düzen sadakati de yok etmektedir (20); sadakat artık zarar vericidir çünkü modern bireyin hiçbir kuruma bağlanmaması beklenmektedir. Ancak yazara göre kentler aynı deneyimleri yaşayan, aynı sıkıntılardan muzdarip insanları bir araya getirerek, onların güven ve sadakate dayalı ilişkileri yeniden kurmalarını sağlayacaktır (25). Bu şekilde Sennett, kişilerin yaptıkları işten ziyade yaşadıkları mekâna

bağlanarak, iş hayatıyla kendileri arasına mesafe koymalarını umut etmekte, şehrin birleştiriciliğini kendisine geri teslim etmeyi amaçlamaktadır. Çünkü Sennett'a göre, yukarıda da yer verilen yıkıcı, zarar verici kent ile iktidarın esiri olmuş, pasifleşmiş birey anlatılarının aksine, kent anonimliği ve çok katmanlılığı ile modern bireye kendisini engelleyen her türlü bağdan kendini azad etmesi için imkân vermekte, ona özgürleşme şansı tanımaktadır (25). Aslen modernitenin kökenlerine inmeye çalışan Walter Benjamin de, Henri Lefebvre'in ve Richard Sennett'in vurguladığı şehirdeki bu çok katmanlılığına vurgu yaparak, modernitenin merkezine koyduğu şehrin ve şehir mimarisinin arkeolojisini yaparak modernitenin geçmişine, işaretlerine, yanılımalarına, hayal kırıklıklarına ve benzetmelerine ulaşmayı amaçlar. Benjamin bu projede Baudelaire'in şiirlerinde karşılaştığımız edebî bir figür olan *flâneur*'ün peşine düşerek kentin müşterek anlarına, deneyimlerine ve hayallerine ulaşmaya çalışır (Stevenson 63).

1.4. 'Flâneur' ve 'Ritimanalist'

Flâneur: Tembel, boş gezen ve sıkıntı ve dertlerini nereye taşıyacağını bilmeyen dayanılmaz aylaklığın adamı.

1808 yılında yayınlanan Fransızca bir sözlükten

Flâneur, Baudelaire için modernitenin kahramanı ve beklenmedik değişimlerle ruhun devamlılık ve sonsuzluğunun bir sentezini temsil eden modern varoluş biçimidir (Tester, *The Flâneur* 5). Şehrin kapitalist, gündelik hayatını izlerken, aristokratik kalıntılara tutunan bu aylak şair, bu anlamda, burjuva iş

ahlâkının bir eleştirisini de temsil etmektedir (Mazlish, *From Spectator to Representantion* 47). Kapitalizmin emrettiği gibi iş hayatına girmeyi reddeden, kendi anlam arayışını evin bireyselliğinden, sokağın müşterek yapısına taşıyan *flâneur*, bu anlamda da burjuva toplumuna karşı mücadele etmektedir (Tester 2). Başka bir deyişle, *flâneur*, işin ve evin klostrofobisinden kendini kurtarmayı başarmış, kendi gündelik hayatını sokaklara, kalabalığın ortasına kurmuştur. Ancak, sokaktaki kalabalıkların içerisine düşen *flâneur* kalabalıkların içerisine karışmayı da reddeder ve diğer kişilerle arasına koyduğu mesafesini her zaman korur. Bu şekilde kalabalıkla hareket ederek anonimliğini sağlayan *flâneur*, diğer kişilere karşı koyduğu mesafe ile de mahremiyetini korur ve sonuç olarak *flâneur*'ün icra ettiği *flânerie*, bireysel bir özgürlük hareketine dönüşür (Tester 8). *Flâneur*'ün aykırı varoluşunun bir başka nedeni ise, görsellik üzerine kurulu modern şehri, diğer duyuları ile de deneyimlemeye çalışmasıdır. Başka bir deyişle, *flâneur*, şehrin kokuları, seslerine de dikkat kesilerek diğer yetilerine de sahip çıkar ve bu yetilerinin körelmesine izin vermez.

Henri Lefebvre'in *ritimanalisti* de, duyularına sahip çıkan *flâneur*'ün yaptığı gibi şehrin görüntülerle birlikte kokularla veya seslerle de deneyimlenebileceğini söyler ve bu yüzden bütün duyu organlarını göreve çağırır. Lefebvre'e göre, şehir gibi beden de ahenkli ritimleri vardır ve bu yüzden, *kendi kalbini başkalarına bakarak tanıyabilen flâneur'ün tersine, ritimanalist dışarıdaki ritimleri kavrayabilmek için, önce kendi bedenini dinler* (Lefebvre, "Rhythmanalysis..." 19). Kendi bedeninin ritimlerini kavrayan *ritimanalist* daha sonra sokağın ve şehrin ritimlerinin arayışına çıkar. Ancak, *ritimanalist* sokağa çıkmaz çünkü sokaktaki kişi şehrin ritimlerini bir gürültü ve uğultu yumağı olarak

duyacaktır. Oysa ki sokağı evin içerisine getiren balkon veya penceredeki *ritimanalist* bu gürültünün içerisinde birbirleriyle iletişim halinde olan ritimleri kavrayabilecektir (Lefebvre 27).

Henri Lefebvre'in *ritimanaliz* projesinin temelinde yapmak istediklerinden biri, 'şimdiki zamanı'nın içerisinde varlığını sürdüren 'gelecek' ve 'geçmiş'i vurgulamak ve *şimdinin* ritimsel üstünlüğünü kırarak, içerisindeki diğer zamansal ritimleri ortaya çıkarmaktır (Lefebvre 23). Çünkü modernite medya aracılığıyla – aynı anda, farklı şimdileri göstererek- şimdiki zamanı zaten derinletmiş ve genişletmiştir. Ancak, gündelik düzeyde yalnızca bir 'şimdi' hüküm sürmektedir. Dolayısıyla, Lefebvre geçmiş ve geleceğin varoluşunu ortaya çıkarırken, zaten tutunması zor olan şimdiki zamanın diğer katmanlarını da göz önüne alır (Lefebvre 32). Bu yüzden, Lefebvre'e göre *ritimanalistin* iyi gözlere kulaklara, buruna, ancak daha önemlisi iyi bir hafızaya sahip olması gereklidir. İyi bir hafıza, *ritimanalistin* şimdiki zamanı, içerisinde bulunduğu ritimler topluluğu ile birlikte ele almasını sağlayacak ve böylelikle şimdi bir 'an'ın içerisinde hapis olmaktan kurtulacak, 'şimdi'nin yıkıcılığı önlenecektir. Herhangi politik bir taraf takınmaksızın yapılan bu tasarı, hayatı değiştirmeyi olmasa bile bireyin tüm duyularıyla kavradıklarını ve var olan diğer zamanları, geçmişi, şimdiiyi ve olasılığı da bilince taşımayı amaçlar ve bu anlamda, dünyanın ve toplumun devrimsel değişiminin bir parçasını temsil eder (Lefebvre 26).

Lefebvre'in kendi içerisinde olduğu gibi, yaşadığı kentin içerisinde hissettiği farklı zamanlara ait, eski alışkanlıkların, anıların veya geleceğe dair hayallerin *ritimlerinin* varlığı modern kentlinin de peşini hiçbir zaman bırakmaz. Bu yüzden modern kent insanının en dikkat çekici tanımlarından bir tanesi, *arada*

kalmışlığıdır. Kendisinden, kendisini zamanın gereklerine, iktidarın isteklerine göre dönüştürmesi istenen birey, eskiye ait yaşama biçimlerini, anılarını, kendisine anlatılan veya kent sokaklarında yankılanan hikayeleri hiçbir zaman tamamen unutmayacak, içinde her zaman onlara ait *ritimleri* duyumsayacaktır. Yıkılması unutulmuş, varlığı yadsınmış, yıkık bir halde bırakılmış bir bina, duvardaki bir yazı, bir sokak ismi başka bir deyişle kentin kendi içerisinde barındırmaya devam ettiği başka zamanlara ait unsurlar da bireyin içindeki *ritimleri* her zaman canlı tutmaya devam edecektir. Bu yüzden ki, tek bir *ritim* modern birey ve kent üzerinde hakimiyet kuramayacak, onları ‘şimdi’ye hapsetmeyecek ve bu yüzden onlar her zaman *arada* kalacaklardır. Çünkü kent ve birey hiçbir zaman tamamen ‘şimdi’ye ait değildir; henüz yaşamadıkları gelecek ve hiç görmedikleri geçmiş de onları sarmalamakta, böylelikle onların sabitlenmesini önlemektedir. Modern bireyin kente bağlılığı da bu yüzden; çoğu zaman modern bireyi kendisine yabancılaştıran, onu *arada bırakan* harmonik ama *uyumsuz ritimler* onu, aynı şekildeki *ritimlerin* işgal ettiği kent sokaklarına itmektedir.

Şimdiki zamanın çoğulluğuna, şehrin ve bireyin harmonik, çok ritimliliğine vurgu yapan Henri Lefebvre’in ritimanalizi gibi, Walter Benjamin’in kullandığı, şehrin zevklerine, mitlerine ve *gerçeklerine* erişmek için şehrin adımlarla tüketilmesi ve yeniden üretilmesi şeklinde icra edilen *flânerie* de şehrin çoğulluğuna, kaldırımların *karişikliğine* vurgu yapmaktadır. *Flâneur*, aynı olanda yeniyi, modernitede antik çağları, mitlerde inançsızlığı, şimdide geçmişi aramaktadır (Frisby, “The Flâneur in Social...” 98). Benjamin için gündelik hayattan çok söylemlerde yer bulan *ütöfik*, kaygısız bir erkek figürü temsil eden

bu metodolojik ideal tip esasen, boğucu, hapseden kent anlatılarının girdabından çıkışı aramaktadır. Bir başka deyişle, Simmel'in resmettiği, şehir hayatının tehlikeleri ve dayatmaları ile başa çıkabilmek için kayıtsız (*blasé*) ve bireysel bir tavır takınan, uyarılmış, stresli şehir sakinlerine karşılık Benjamin'in, şehrin çeşitli uyarıcılarından zevk alan ve kendini şehrin duyuşal iletilerine kaptıran *flâneur* figürü özgürleştiricidir (Ferguson, "The Flâneur on and ..." 73). Zaten, *flânerie*, aynı zamanda, zaman ve mekânın ele geçirilmesidir; *flâneur*, zamanı adımlarıyla, mekânı da gözleriyle tüketir ve ele geçirir (Ferguson 74). Bu tarz bir bakış açısı, *flâneur*'ün bakış açısını-Michel DeCerteau'nun terimiyle- *taktik* olarak yorumlamaya, şehrin yerel ve fiziksel yapısında söz sahibi olmaya imkân verir (Ferguson 74).

2. Yöntem ve Temel Sorular

Henri Lefebvre'in *ritimanalizi* ve Walter Benjamin'in *flâneur*'ü, İstanbul'un, seçilmiş yedi edebî metindeki tezahürlerine odaklanan bu tezin temel yöntemini oluşturacaktır. Birçok uygarlığın, birçok etnik, dinî, kültürel kimliğin yaşadığı bir kent olarak, zaman zaman söylemlerde bazen yozlaşmanın, kirlenmenin, bazen medeniyetin, bazen Asya ile Avrupa arasında bir köprünün, bazen dinin temsili olarak yer alan İstanbul'un edebî temsillerini inceleyecek olan bu tez, seçilen metinlerde imparatorluktan, başta sıralanan bütün bu temsilleri göz ardı ederek, ulus-devlete geçişte yaşanan şiddetli kopuşun izlerini aramaktadır. Bu arayışın arkasındaki temel inanç, kopuş öncesinin ve bu kopuşun izlerinin hâlen var olduğu ve şehri ve içindekileri etkilemeye devam ettiğidir. Bu tez temel olarak, seçilen edebî metinlerdeki karakterlerin, genel olarak şehri ve şehrin fiziksel yapısı ile birlikte gündelik hayatını da derinden etkileyen bu kopuşu deneyimleme şekillerine odaklanır. Bu yöntemi seçmenin arkasındaki temel düşünce, tarihsel olarak çok önemli olan imparatorluktan ulus-devlete geçişin, ülkenin yaşantısını olduğu kadar, bireysel yaşamları, zihinleri ve hafızaları da derinden etkilediği ve bu etkinin edebiyatta da kendisini gösterdiğidir. Bu nedenle, yazarların bireysel hayallerini, düşüncelerini ifade ettikleri ve okuyucuyu ile bir diyalog kurdukları bu romanlarda, başta bahsedilen kopuşun izlerine roman karakterleri ve yazarlarının peşine düşerek ulaşmak umut edilmektedir. Tezde cevaplanmaya çalışılan temel sorular şunlardır:

- Osmanlı İmparatorluğu'ndan Türkiye Cumhuriyeti'ne geçişin getirdiği ve gerektirdiği değişim, bu metinlerdeki İstanbul tahayyüllerinde ne şekilde tezahür etmiştir?
- Bu değişim, roman karakterleri ve yazarlarının hayatına ne derece nüfuz etmiştir, onlar ve kent üzerinde ne gibi etkiler bırakmıştır?

3. Yedi Edebî Metin

İstanbul ile ilgili olan veya İstanbul’da geçen birçok edebî metin içerisinde bu yedi metnin seçilmesi, tezin sınırlarını belirlemek ve asıl konunun daha da ortaya çıkmasını sağlamak amacını taşımaktadır. Hayatının –en azından– bir kısmını İstanbul’da geçiren bu yazarların her biri, şehri romanlarında oldukça yoğun bir şekilde kullanmış, takip etmiş ve gözlemlemiş, bu şekilde de modernleşmenin ve imparatorluktan Cumhuriyet’e geçişin izleri üzerine tartışmayı ve düşünmeyi amaçlayan bu tez için oldukça zengin bir malzemeyi ortaya koymuştur. Diğer yazarların bir eserine yer verilirken, Orhan Pamuk’un dört eserinin ele alınması ise, günümüzde de bu kopuşun izlerinin halen devam ettiğine yapılmak istenen vurgunun sonucudur. Bu bölümde, seçilen yedi eser ve yazarları ile ilgili kısa bilgilere yer verilecektir.

3.1. *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Beş Şehir*

Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı yıllar (1902–1962) itibariyle, imparatorluktan Cumhuriyete geçiş sürecinin birinci elden şahidi olmuş ve bu kopuşun etkilerine doğrudan maruz kalmıştır. İstanbul’da doğan yazar, hayatının değişik zamanlarında farklı şehirlerde ikamet etmiş olsa da, hayatının uzun yıllarını bu kentte geçirmiş, bu yüzden yaşadığı beş ayrı şehirle ilgili yazılarına yer verdiği kitabında, İstanbul’a uzun yer ayırmış, kentin tarihinde ve kendi geçmişinde gezinerek, şehir, toplum, tarih ve kendisi üzerine düşünmüştür. Asıl konusunu “*hayatımızda kaybolan şeylerin ardından duyulan üzüntü ile yeniye karşı beslenen iştiyak*” (Tanpınar 7) olarak belirleyen Tanpınar, geçmişle

gelecek, kent ile kendi benliği arasında yaptığı bu hisli yolculuklar sırasında kendisiyle ve tarihle hesaplaşma fırsatı bulmuş, bu hesaplaşmayı satırlara dökmüştür.

“Bu çetin konuşmayı, aslı olan meselelere, daha açıkçası biz neydik, neyiz ve nereye gidiyoruz? suallerine indirmek ve öyle cevaplandırmak, belki daha vuzuhlu, hattâ daha çok faydalı olurdu. Fakat ben bu meselelere hayatımın arasında rastladım. Onlar bana Anadolu’yu dolduran Selçuk eserlerini dolaşırken, Süleymaniye’nin kubbesi altında küçüldüğümü hissederken, Bursa manzaralarında yalnızlığımı avuturken, divanlarımızı dolduran kervan seslerine karışmış su seslerinin gurbetini, İtrî’nin, Dede Efendinin musikisini dinlerken geldiler.” (8)

Tezin en başında vurgulandığı gibi, geçmiş, şimdi ve gelecek her zaman birbiri ile iletişim içindedir ve kendilerini her zaman diğerlerine göre konumlandırırlar. Başka bir deyişle, geçmiş anlatıları ve geleceğe yönelik beklenti ve hayaller her zaman ‘şimdi’ye dair düşünölen ve hissedilenleri de anlatır; bugüne dair memnuniyetsizlik de çoğunluklu –ve çok basit bir deyişle- nostaljik mazi anlatılarında ya da gelecekte olması umut edilen ütopyalarda yansıtılır. Bu anlamda Tanpınar’ın ‘şimdi’de hissettiği vicdan azabı ve rahatsızlık da onu sürekli eskiye özlemlili geri dönüşler yapmaya ve eski ile yeniyi karşılaştırmaya itmektedir. Çünkü Tanpınar, her ne kadar geleceği ve yeniyi heyecanla beklese de, gelecekten ne beklediğini veya ne umduğunu belirtmemektedir. Bu yüzden, ‘şimdi’de bulamadığı veya gelecekte bulmayı –en azından şimdilik- hayal edemediğini geçmişte aramaktadır. Çünkü temelde imparatorluktan ulus-devlete

geçişin yönlendirdiği değişim, yazarın kimliğinin de temellerini sarsmış, onu sarmalayan eski ve alışılmışın güven ve sıcaklığını yok ederek onu evsizleştirmiştir.

“(…) Yol uzadıkça ayrıldığımız âlem, bizi her günden biraz daha meşgul ediyor. Şimdi onu hüviyetimizde gittikçe büyüyen bir boşluk gibi duyuyoruz, biraz sonra, bir köşede bırakıvermek için sabırsızlandığımız ağır bir yük oluyor. İrademizin en sağlam olduğu anlarda bile, içimizde hiç olmazsa bir sızı ve bazen de, bir vicdan azabı gibi konuşuyor.” (Tanpınar 7)

Tanpınar, kitabın sonunda, geçmişe yaptığı bu yolculukların nedenleri üzerinde düşünürken, eskiye geri dönmek gibi bir arzu beslemediğini söyler (208). Ona göre bu yolculuğun sebebi, ‘şimdi’de bulamadığı ancak özlemini duyduğu, fakat ne olduğunu da tam belirleyemediği bir şeyin arayışıdır. Bir başka deyişle, Tanpınar’ın içi büyük ve belirsiz bir hasretle dolmaktadır. Bu hasret, son hedefinin ne olduğunu bilmediği için yalnızca *aramayı ve bütün kapıları çalmayı* emreder. Bu kapılardan bir tanesi de geçmişin kapısıdır.

3.2. Yusuf Atılgan ve *Aylak Adam*

1921–1989 yılları arasında yaşayan Yusuf Atılgan da ömrünün önemli bir kısmını İstanbul’da geçirdi. Türk Edebiyatının en önemli karakterlerinden *Aylak Adam*’ın yaratıcısı Atılgan, C. ismini koyduğu bu anti-kahramanı, kendisinin de uzun zaman geçirdiği İstanbul sokaklarında gezdirirken, hayat, şehir ve kendi benliği ile ilgili düşündürür ve C.’nin de her modern kentli gibi en çok muzdarip olduğu yalnızlık ve kendine yabancılaşma gibi sıkıntıların

girdabındaki yaşamını gözler önüne serer. *Aylak Adam* C., zengin, çalışmayan, bütün gün İstanbul sokaklarında yürüyen, bazen bir kadının, bazen bir dilencinin, bazen sokak adlarının peşine düşen bir *tiptir* ve bu anlamda, şehrin alternatif bir tüketimini temsil etmekte, şehir C.'ye tükenmek bilmeyen bir malzeme sunmaktadır. Anlaşılacağı gibi, C. iş hayatına girmeyi reddetmektedir çünkü iş hayatı sokakların aksine monotonluğu temsil etmektedir. Onun için iş hayatına girmek, normalde düşünülenin tersine tembellik ve zorluktan kaçmaktır çünkü önceden belirlenmiş bir hayata entegre olmayı, normlara, kurallara göre yaşamayı, dolayısıyla sorumluluk almamayı emretmektedir. Bu yüzden, kendisini sokaklardan mahrum edecek böyle bir hayatı, düzeni, tekrarı, gelenekleri kutsayan diğer her şey gibi, reddeden C., özgürlüğünün kontrolünü ve sorumluluğunu kendi ellerine alır. Babasından kalan emlak gelirleri ile geçinen C., hayatını şehrin sokaklarında gezinerek, kahvehanelerde, sanat çevrelerinde sohbet ederek geçirir. Hayatının bir yılının anlatıldığı bu kitapta C.'nin başından iki aşk macerası geçer. Uzun süre peşinden gittiği üniversite öğrencisi Güler'le birlikteliğini sonlandırdıktan sonra, yaz aylarında yerleştiği pansiyonda karşılaştığı eski sevgilisi ressam Ayşe ile yeniden aşk yaşayan C., bu aşkta da umduğunu bulamaz. Kitabın başında söylediği aşağıdaki cümle aşk hayatındaki başarısızlığını, bitmek tükenmek bilmeyen, amaçsız arayışının nedenini açıklamaktadır;

“Yoksa her şey ben olmadığım zaman, benim olmadığım yerlerde mi oluyordu?”

(Atılğan 11)

3.3 Attilâ İlhan ve Sokaktaki Adam

Sokaktaki Adam, 1925–2005 yılları arasında yaşayan Attilâ İlhan'ın ilk romanıdır. 1950 yıllarının İstanbul'unda geçen roman, yük gemilerinde çalışan iki kamarot, *ne istemediğini bilmesine rağmen ne istediğini bir türlü kestiremeyen* Hasan ile saf ve kırılğan Yakup'un hikâyesidir. Güzel sanatlar fakültesinde okurken, eğitimini yarıda bırakıp kendini gemilerde bulan Hasan, çalıştığı gemi İstanbul'a yanaşınca eski sevgilisi Ayhan'ın peşine düşer, aynı zamanda, bir hayat kadını olan Meryem ile de bir aşk macerası yaşar. Hayallerine biraz daha yaklaşmak için bir kaçakçılık işine giren Hasan ile Yakup, polisin aldığı bir ihbar sonucu kaçakçıların peşine düştüğü haberini aldıktan sonra, ihbarcının peşine düşerler. Hasan ile Yakup'un bu endişeli arayışı sürerken, araya girerek, anlatıcının sesini çalan *Sokaktaki Adam* ise romanın en çarpıcı bölümlerini anlatır ve tezin ilerleyen bölümlerinde çok kulak verilecek bir sesi oluşturur. Şehrin fakir, yorgun mahallelerinde yaşayan, bu modern kentte umduğunu bulamayan, hüzünlü bireylerinin sesine bürünen *Sokaktaki Adam*, bu kişilerin şehrin sokaklarında yükselen isyanlarını, umutsuzluklarını, sıkıntılarını, şehre, topluma, kendilerine ve hayata karşı yaşadıkları yabancılaşmayı dillendirir;

“Yorgunum tabii. Bu her günkü durum. Ben dinlensem bile, ertesi gün tekrar yorulmak için dinleniyorum. Zemberek gibi yâni; her gece kurul, her gece boşan. Bazen fabrikadayım, gece “mesaisine” kaldığım oluyor. Bir iki liranın hatırı için. (...) Bana kimse tembel diyemez. Zaten tembelliğin, serserilere ve çok varlıklı kimselere vergi bir lüks olduğunu, gün geçtikçe öğreniyorum. Oysa benim

için her şey, sırtıma yükleyeceği yeni sıkıntılara göre değerlendiriliyor.” (64).

3.4. Orhan Pamuk ve Dört Romanı

1952 yılında doğan Orhan Pamuk, 1974 yılında başladığı yazarlığa günümüzde de devam etmektedir. Hayata İstanbul’da gözlerini açan yazar, şehrin kendisinin doğrudan şahit olmadığı zamanlarını da içinde hissetmekte, bu yüzden bu tez için ayrı bir önem kazanmaktadır. Otobiyografik olma özelliğini de taşıyan, İstanbul’a dair yazdığı *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*, kitabında birinci elden anlattığı üzere, yazar bir apartmanda doğmuş olmasına rağmen, eskiden ailesinin içinde hep birlikte yaşadığı konağın ruhunu ve kendisinde yaşattığı boşluğu oldukça güçlü bir şekilde hissetmektedir. Şehrin fizikselliğinde tezahür eden – konakların yerini apartmanların aldığı- bu büyük değişimin yanı sıra, şehrin gündelik hayatında da yaşanan büyük değişimler, çelişkiler, Doğu ile Batı, ‘kendisi’ ve ‘diğeri’ arasında kalmanın yarattığı rahatsızlık da yazarın romanlarındaki önemli temaları oluşturmuştur.

1979 yılında *Karanlık ve Işık* isimyle yayınladığı daha sonra ismini *Cevdet Bey ve Oğulları* şeklinde değiştirdiği romanı, Pamuk’un ilk romanıdır. Abdülhamit döneminde ticarete başlayan ilk Müslüman tüccarlardan ve zenginlerden Cevdet Bey, kendisine Batılı tarzda modern bir hayat kurmak ister. Zengin ve aristokrat bir ailenin kızı –Nigân Hanım- ile evlenerek Nişantaşı’nda bir konağa yerleşen Cevdet Bey’in Osman, Refik ve Ayşe adında üç çocuğu olur. Geleneksel geçmişini arkada bırakarak, modern bir aile kuran Cevdet Bey’in ve böyle bir ailede yetişen çocuklarının, değişen zamana, yeni düzene ve şehrin yeni

hayatına adapte olma ve olamama serüvenlerinin anlatıldığı bu roman, ailenin üç kuşaklık hikâyesine tanıklık ederken, Cumhuriyet'e geçişin, modernleşmenin şehrin gündelik hayatındaki etkilerini de çarpıcı bir şekilde resmeder. Roman boyunca, Cevdet Bey ve ailesi ile yolları kesiştiği için romanın kapsamına aldığı kişilerin de, aşağıdaki gibi ülkenin ve şehrin değişimine dair sözleri, bu muazzam değişimin ağırlığını hissettirmesi açısından oldukça önemlidir.

“ ‘Söyleyin şimdi, söyleyin, niye biz böyleyiz de onlar öyle? Niye? Bunun sırrını kim biliyor? Söyleyin! Niye biz böyleyiz? Niye biz biziz ve böyleyiz? Söyleyin! (...) Onlar gibi olmak için, onlar gibi olmak için kasılmaktan ve içimden geleni yapamamaktan bıktım. Bu akşam kendimi bırakıyorum. Uzlaşmıyorum ve bağıyorum!’”
(226)

Yazarın 1990 yılında yayınladığı *Kara Kitap*, İstanbul'da avukatlık yapan Galip'in, karısı ve aynı zamanda amcasının kızı Rüya'nın kendisini terk etmesi ile başlar. Galip, kitap boyunca şehrin sokaklarında Rüya'yı arar ancak bir süre sonra Rüya'nın üvey kardeşi ve ünlü yazar Celâl Salik'in de kaybolduğunu fark ederek ikisinin birlikte kaçtıklarını anlar. Sonuç olarak, karısını ancak Celâl'in yerine geçerek bulabileceğini düşünen Galip, Celâl'in yazılarını yazmaya, onun evinde yaşamaya, onun kıyafetlerini giymeye, kısacası o olmaya başlar. Bir başka deyişle, Galip'in başta karısını bulmaya yönelik arayışı, Galip'in kendini arayışına dönüşür ve bu arayış Galip'i İstanbul'un sokaklarında olduğu gibi, İstanbul'un *topografik* ve dikeysel tarihinde de yolculuk yapmaya zorlar. Bu arayışı sırasında tanıştığı, modern ve batılı İstanbulluları yansıtmadığı gerekçesiyle yaptığı mankenleri, yerüstünde, vitrinlerde yer bulamayınca mankenleri yerin altına atılan

bir manken üreticisinin İstanbul ile ilgili aşağıdaki sözleri, kitabın tamamına hükmeden bir anlayışı yansıtmaktadır;

“ ‘Artık tarihimizin yeraltında hüküm süreceğini, yeraltındaki hayatı yerüstündeki çöküntünün sonuna bir işaret olduğunu uçları birer birer evimize açılan dehlizlerin, iskeletlerle kaynaşan yer altı yollarının, ancak bizim yarattığımız gerçek vatandaş yüzleriyle hayat ve anlam bulacak tarihi fırsatlar olduğunu babam çok iyi görüyordu.’” (189)

Pamuk’un 2003 yılında yayınladığı, *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir*, yazarın doğup, büyüdüğü ve hâlen yaşamaya devam ettiği İstanbul’un tarihi, gündelik hayatı ile ilgili olduğu kadar yazarın kendi hayatı ile ilgili olduğundan otobiyografik olarak kabul edilebilir. Yazarın birçok yerde birinci ağızdan da belirttiği gibi, kitabın genel olarak yazarda yarattığı hüznün duygusu ile ilgili olduğunu söylemek şimdilik yeterli olacaktır.

“Yıkılan bir imparatorluğun çöktükçe çöken kalıntıları, külleri altında, eziklik, fakirlik ve hüznle solarak eskiyen İstanbul’da doğduğum için bazen kendimi talihsiz bulurum. (...) Çoğu zaman da şikâyet etmemem gerektiğine kendimi inandırdığım gövdem (...) ve cinsiyetim (...) gibi doğduğum ve bütün hayatımı geçirdiğim İstanbul’un da benim için tartışılmaz bir kader olduğunu anlarım. Bu kitap, bu kader hakkında...” (13)

Yazarın son kitabı Masumiyet Müzesi, tez için ele alınan kitapların da sonuncusudur. Pamuk’un 2008 yılında yayınladığı bu son kitabının konusu kısaca, 1975 yılından günümüze uzanan, zengin bir ailenin oğlu Kemal ile uzak

akrabaları Füsun arasındaki aşktır. Büyük bir kısmı İstanbul'da geçen roman, modern bir ailenin içerisinde büyümüş Kemal ve muhafazakâr bir çevrede yetişen ve yaşayan Füsun üzerinden, Doğu ile Batı, cinsellik, aşk, hayat gibi büyük konular üzerinde de düşündürmektedir. Pamuk'un bir önceki romanları ile diyalog içerisinde olan *Masumiyet Müzesi*, İstanbul'un fiziksel yapısında da kendini, oldukça hissettiren, gündelik hayatının değişimi üzerine de oldukça zengin bir malzeme sunmaktadır.

“Parke taşla kaplı bu dar sokaklarda, kaldırımlara yıkılacakmış gibi eğilen yıkıntı halindeki ahşap evler, Yunanistan'a göçen son Rumların bıraktığı boş binalar ve o boş yapılara kaçak yerleşen yoksul Kürtlerin pencerelerden dışarıya uzattıkları soba boruları, geceye korkutucu bir görüntü verirdi.” (32)

4. İstanbul

4.1. *İstanbul'un Ritimleri*

Eskileri kuşatmış olan havanın soluğu bize değip geçmez mi? Kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısı yok mudur?

Walter Benjamin

Handan İnci Elçi'nin *Roman ve Mekân: Türk Romanında Ev* adlı kitabında Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkım sürecinde bir dönüm noktası olarak kabul edilebilecek II. Meşrutiyet döneminden itibaren, konakların yıkılmakta olan imparatorluğun simgesi olarak kabul edildiğini, apartmanlar da çöken imparatorluğun yerini alacak yeni uygarlığa işaret etmekte olduğunu söyler (117). Yıldız Sarayı'na yakın olmak için Nişantaşı civarındaki ahşap konaklarda yaşayan paşaların, II. Abdülhamit'in tahttan indirilmesiyle bu konaklardan gitmeleri, imparatorluk gibi çöküşe geçen konaklar için de bir dönüm noktasını oluşturur. Paşaların işsiz kaldığı veya sürgüne gönderildikleri bu dönemde gittikçe fakirleşen veya sahipsiz kalan konaklar el değiştirir. Sonuç olarak, eskiden imparatorluğun ve padişahın gücünü simgeleyen bu yapılar artık yenilmişliğe, başarısızlığa ve boyun eğmeye işaret etmeye başlar. Eskiden burada birlikte yaşayan geniş aileler de, küçük apartman dairelerinde daha mütevazı bir hayata *mahkûm olurken*, bölünmek zorunda da kalırlar. Bu sürece ek olarak, Batılılaşma merakı da konakların çözülmesinde büyük rol oynar (Elçi 125). Osmanlı paşalarından kendilerine kalan bu konaklardan bazılarına yerleşen çoğunluğu taşra

kökenli yeni devlet kadrosu ve tüccarlar, Batılılaşma isteği ile eski anlamını yitiren bu konakların içerisindeki hayatı da dönüştürmeye başlar. Dolayısıyla, terk edilen ve bir daha kimsenin yerleşmediği konaklar çürümeye mahkûm olurken, el değiştiren diğerleri de anlamını yitirir, daha doğru bir deyişle, anlamını değiştirir. Dönemin ilerleyen günlerinde de, temizlik, sağlık, hijyen gibi Batı değerlerini içselleştiren Cumhuriyet, Osmanlı İmparatorluğu'ndan arta kalan *kurtların kemirdiği bu ahşap evleri*, beton apartmanların altında ezecektir. Handan İnci Elçi, bu konakların yapıldığı tahta ile apartmanların beton yapısının da, kendisini geçmişin karşısında konumlandıran yeni Cumhuriyet'in *kalıcılığı* ve ağırlığına gönderme yaptığını söyler.

“Bu yıllarda ahşap evler her yönüyle çürümüş bir eskinin temsilcisi gibi algılanır. Ahşap ile betonun çürümek ve kalıcılık özelliklerine gönderme yapılarak Osmanlı ile Cumhuriyet arasındaki farklılık simgeleştirilmek istenir. (...) Ahşap- beton karşıtlığı ile vurgulanmak istenen eski-yeni ev farklılığı, temizlik ve kirlilik kavramlarıyla pekiştirilir. Buna göre eski evler pis, karanlık ve sağlıksız ortamları, yeni-modern ev ise temizliği, sağlığı ve aydınlığı temsil eder.” (Elçi 175–176)

Konaklardan apartmanlara geçiş, yukarıda anlatıldığı gibi, daha büyük bir sürecin –batılılaşma ve Cumhuriyet'e geçişin- simgelerinden bir tanesi ve daha çok İstanbul'a dair bir değişimdir. Dolayısıyla, İstanbul'da geçen veya İstanbul'u anlatan bu yedi kitap için de konakların yok oluşu önemli temalardan bir tanesini oluşturmaktadır.

Henri Lefebvre, *ritimanaliz* projesinde, kendisini bütün acımasızlığı ve masumiyetiyle sunan ‘varlık’ın (presence) içerisindeki farklı zamanlara ait ritimleri ortaya çıkarmayı amaçlıyordu (Lefebvre 23). Bu amacının arkasındaki temel inancı ise, ‘şimdi’ye hükmeden ve bir düzen arz eden *ritmin*, içerisinde diğer anların ve anıların *ritimleri* de olduğudur (32). Lefebvre’in bu söylediği, bölümün başında Walter Benjamin’den alıntılanan soruya da cevap vermektedir. Konakların apartmanlara dönüşümünü Batılılaşma ve etkileri ile birlikte ele alacak bu bölümün yazılmasının arkasındaki temel inanç, Lefebvre’in söylediği gibi ‘yok olanların’ da ‘var olanlar’ gibi kendi adlarına konuşmaya devam ettikleridir. (32). Dolayısıyla, *eskileri kuşatmış olan havanın soluğunun bize deşip geçtiğine, kulak verdiğimiz seslerde, artık susmuş olanların yankısının olduğuna inanılmaktadır.*

Ahmet Hamdi Tanpınar, yaşadığı dönem itibariyle şehrin çehresini değiştiren bu fiziksel değişimin birinci elden tanığı olmuştur. İstanbul’un çehresini kaplayan konakların yerlerini apartmanlara bıraktığı bu dönemde, İstanbul yangınları da şehrin bir parçası haline gelmiş, eskinin yok oluşunu görsel bir şölene çevirmiştir. Tanpınar da, bütün yıkıcı sonuçlarına rağmen, yangınların büyüüne kendini kaptırmıştır. Cihangir sırtlarındaki eski Sabiha Sultan yalısı ile Meclis-i Mebusan’daki Güzel Sanatlar Akademisi’nin yanmasına şahit olan yazar, içerisinde kendisinin de çok beğendiğı sanat eserlerinin olduğu bu binaların yanışını seyrederken, alevlerde kendi hayatının yok oluşunun yansımasını görür. Yangın ile kendi geçmişi arasında kurduğı bu türden bir benzetme, bu tezin önkabullerinden bir tanesi olan, mekâna dair olan her şeyin bireye de dair olduğu, zihnin mekân ile şekillendiğı görüşünü de desteklemektedir.

“Yangının devamı boyunca hep, kendi gençlik günlerimin böyle yanışını seyretmiş olmanın şaşkınlığı içindeyim” (Tanpınar 164).

İstanbul’un fiziksel yapısında büyük boşluklar açan bu yangınlar, yaktıkları binaların *yok oluşunu* birkaç saate sığdırsa da, yine de yavaşlatmakta, çevredekilere de bu *yok oluşa* şahitlik etme şansı tanırken, hafızalara sonsuza dek kazınma imkânı bulmaktadır. Bu açıdan bakıldığında yangınlar, şehrin çehresinden sonsuza dek sildikleri ve yok ettikleri bu binaları ve içlerinde, önlerinde yaşanan bütün anıları sonsuzlaştırmaktadır. Tanpınar da, kentin içerisindeki boşlukların ‘varlıklar’dan daha anlamlı olduğunu ve boşluğun yarattığı hissiyatın, ‘varlık’ın zenginliğinden çok daha güçlü olduğunu iddia eder. Çünkü varlık kendi anlamını daha katı bir şekilde ifade etme ve direktme imkânı bulurken, ‘yokluk’ *güçlü ritimleriyle* anıları ve geçmişe dair hissiyatları daha güçlü bir şekilde canlandırabilmektedir.

“(…) bizim ancak batmakta olan güneşin son ışığına şahit olabildiğimiz yalılar, bugün ortada olsa idiler, belki kendimizi daha başka türlü zengin bulacaktık; fakat hiçbir zaman yokluklarının bizde uyandırdığı duyguyu tatmayacaktık; nesil ve zihniyet ayrılıkları yüzünden ancak bayramdan bayrama yüzlerini görmeye razı olduğumuz ihtiyar akrabalar gibi zaman zaman yanlarına uğramakla kalacaktık. Heyhat ki yaldızlı tavandan, gümüş eşyadan ve geçmiş zaman hâtrasından çok çabuk bıkılıyor. Hayır muhakkak ki bu eski şeyleri kendileri için sevmiyoruz. Bizi onlara doğru çeken bıraktıkları boşluğun ta kendisidir. Ortada izi bulunsun

veya bulunmasın, içimizdeki didişmeden kayıp olduğunu sandığımız bir tarafımızı onlarda buluyoruz.” (207)

Ahmet Hamdi Tanpınar için konakların yok olması şehrin gündelik hayatında daha büyük değişimlere neden olmuştur. Bütün aile bireylerinin bir arada yaşamını idame ettirdiğı ve içerisinde *aynı hayatı* paylaştığı büyük konakların yerini, aralarında akrabalık ilişkisi olmayan, çekirdek ailelerin, *ayrı hayatları* yaşadığı apartmanların almasının da bir parçası olduğu bu süreç her bir unsuru birbirine bağı, yine müşterek bir hayatı temsil eden mahalle hayatının da sonunu getirmiştir.

“(…) Bugünün mahallesi artık eskiden olduğu gibi her uzvu birbirine bağı yaşayan topluluk değildir; sadece belediye teşkilâtının bir cüzü olarak mevcuttur. Zaten mahallenin yerini yavaş yavaş alt kattaki üsttekenden habersiz, ölümüne, dirimine kayıtsız, küçük bir Babil gibi, her penceresinden ayrı bir radyo merkezinin nağmesi taşan apartman aldı. (...) Eski İstanbul mahalleleri artık bir hâtradır. İşin garibi, onlarla beraber toplu yaşamayı, toplu eğlenmeyi de kaybettik.”(131)

Mahalle ve konak hayatını bitiren aynı sürecin bir sonucu olarak, geleneklere bağı, eski inanış ve alışkanlıklar, yaşama biçimleri, kişisel ve sosyal ilişkiler, modernitenin işaret ettiği, akıl, mantık, düzen gibi idealler yönünde dönüşmüştür. Dolayısıyla, *semavî* olan her şey aklın hâkimiyetine bırakılmış, hayatın her alanı sekülerleşmiştir.

“Eski İstanbul bayramları çok başka türlü idi. Bayram sabahı güneş bile başka türlü, âdeta ruhanî doğardı. Çünkü eski hayatımızda

takvim semavî bir şeydi. Şehir, daha birkaç gün önceden bayrama hazırlanırdı. Eğer gelen şeker bayramı ise bu, sadece bayram yerlerinin hazırlanmasından ibaret kalır, Ramazan hususî hayatı, şenlikleri birdenbire bayrama çevrilirdi. Dolaplarıyla, atlıkarıncalarıyla gümüş kırbaçlı Çerkez eğerli pırıl pırıl atlarıyla, bin türlü sürprizleriyle bayram yerleri şehre gündelik hayatından çok başka, çok renkli bir görünüş verirdi. Çocuk bu günlerin tek hâkimiydi. Bu gördüğüm bayramla eski bayramların hiç alâkası yoktu.” (Tanpınar 132–133)

Yazar, bu sürecin bir başka işareti olarak evliyaları gösterir. Dinî bir medeniyet olan Osmanlı İmparatorluğu’nda beğenilen, takdir edilen kimselere, şehitlere, ölümlerinden sonra verilen evlialık, o kişilere ruhanî ve ilahî bir tabiat katar, ölümlerinden sonra ‘veli’ unvanını alan bu kişilerin mezarları türbelere çevrilir ve bu yerler, altında yatan kişilerin ruhaniyetlerinden faydalanmak isteyenlerin yakınında olmayı arzuladıkları kutsal yerlere dönüşürdü (Tanpınar 149). Evlialığa lâayık gördüğü kişilerin, hayatlarını veya geçmişlerini sorgulamayı reddeden eski düzenin aksine, sekülerleşmeyi gerektiren modernite bu kişilere karşı ihtiyatlı ve mesafeli davranmayı tercih ederek, bu kişileri, bilimsel bir yaklaşımla tenkit etmeyi, yaşamlarında yaptıkları hataları bulmayı kendisine görev bilmektedir (Tanpınar 149). İnançları sarsan ve içini boşaltan bu yaklaşım, başka konularda da aynı tavrı takınmıştır. Özellikle, zamanın saatler, mevsimlerin aylarla belirlendiği ve ölçüldüğü bu yeni düzen, eskiden doğayı dinleyerek, çevresindeki değişiklikleri gözlemleyerek zamanın bilgisine varan ve bu bilgiye

dayalı ritüeller geliştiren bireyi doğadan da ayırmış, onu kendi sezgi ve hislerine yabancılaştırmış, yaratıcılığını yok etmiştir.

“(…) Yalnız yoğurtçu, bazı eski köşk bahçelerini tek başına bekleyen ihtiyar çınarlar ve çamlar gibi duruyor. Fakat bilmem, çocukluğumuzda olduğu gibi, sesi gene mevsim fikriyle beraber yürüyor mu? Eski İstanbullu için Silivri yoğurdu kışın sonu idi. Değneğe sarılmış kiraz ile yazın, salepçi ve bozacının adımlarıyla kışın başlaması gibi. Bu ses, sokak aralarında, peşinde sürüklediği taze çimen kokusu, kuzu meleyişi, hayaliyle mayalanır mayalanmaz şehir hayatında o zamanlar büyük bir yeri olan uçurtma mevsimi başlardı.” (Tanpınar 128)

Bireyin, kendi sezgi ve hislerine yabancılaşmasıyla sonuçlanan bu süreç, toplum yapısını da etkilemektedir. Orhan Pamuk’un otobiyografik kitabı, *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir*’de, Pamuk da konakların yok olmasını, Tanpınar’ın yukarıda bahsettiği gibi, inançların ve semavî olan her şeyin kaybolması ile birlikte anlatır. Pamuk’un bu kitabında, konakların ve içerisindeki hayatın yok oluşu, ‘şimdi’nin bir eleştirisi, daha doğru bir deyişle, ‘şimdi’nin kayıplarını, boşluklarını anlatmak için kullanılan bir malzeme teşkil etmektedir.

“Cumhuriyet’in yasaları yüzünden içlerinde herhangi bir dinî faaliyet yapılmayan, çoğu boşaltılmış olan ve yıllardır azgın çocuklar, hortlaklar ve eski eser arayanlardan başka kimsenin girmedikleri ahşap tekke binaları da bende aynı korku, merak ve çekim karışımı duyguları uyandırır, yarı yıkık bahçe duvarlarıyla

ıslak ağaçlar arasından kırık camları gözükken bu yapılara ürpererek ve istekle bakardım.” (41)

Ancak bu bölümden ve kitabın ilerleyen birçok bölümünden de anlaşılacağı gibi, İstanbul, Tanpınar’da olduğu gibi, içerisindeki ‘yokluk’ ile Pamuk’da da hüzün ve aynı zamanda hayranlık yaratmaktadır.

“Şehri benim için siyah-beyaz yapan bir başka şey, çocukluğumun ahşap konakları, konak denemeyecek, ama büyük ve yıkıntı halindeki eski ahşap evleriydi. Yoksulluk ve ihmal yüzünden bu evlerin hiçbiri boyanmadığı, soğuktan, nemden, kirden ve eskilikten ahşapları yavaş yavaş karardığı, siyahlaştığı için ortaya çıkan o özel renk ve dokuyu, siyahla beyazın bu iç karartıcı, ama korkutucu bir şekilde güzel rengini taşıyan pek çok ahşap evi arka mahallelerde yan yana gördüğüm için, çocukken bu yapıların ilk renklerinin de böyle olduğunu zannedirdim.” (41)

Yazarın burada bahsettiği gibi yıkık ve bakımsız ahşap konaklar İstanbul’a *siyah-beyaz* bir renk katmaktadır. Attilâ İlhan, 1950’lilerde geçen romanı *Sokaktaki Adam*’da İstanbul’un rengi, Pamuk’un kitaplarındaki gibi, *gridir*.

“Kararmış, is bağlamış binaların üzerinde, çirkef bir gökyüzü, oraya buraya bulaşıyordu.” (İlhan 56)

Orhan Pamuk, yıkımın, savaşların, kaybolan geleneklerin, inançların, yaşayış biçimlerinin ve sahipsiz kalan, hayatın içlerinden çekilip alındığı ahşap binaların şehre bu gri havayı verdiğini anlatır. İlhan’ın İstanbul’undaki grilik ise, romanın başkarakterlerinden, aydın ve entelektüel Hasan ile İstanbul arasında hayal kırıklığı ile sonuçlanan ilişki ile sağlanmaktadır. Hasan, üniversiteyi yarıda

bırakıp, gemilerde kamarot olarak çalışmaya başlamış, İstanbul'u terk etmiştir çünkü okumak gibi, kadınlar gibi İstanbul da Hasan'a aradığını vermemiş, bu yüzden de Hasan İstanbul'a karşı, kayıtsız kalmış ve –hedefini bilmediği-arayışını başka şehirlerde icra etmeye başlamıştır.

“İstanbul başka sıkıntı. Ben bu şehri sevmez değilim. Ne var ki bir şeyi, bu şey ister bir şehir, ister bir kadın olsun, sevmek yetmez; onunla ilgilenmek, onunla kaynaşmak, onu kendine ait bir şeymiş gibi hissetmek gerekir. Elinmiş kolunmuş gibi. Oysa İstanbul, umurumdan hariç. Güzel olduğu gerçek, ama neye yarar? Onda ve bizde bu sıkıntı sürerken?” (İlhan 27–28)

Bir başka deyişle, Pamuk ve Tanpınar'da hüznü yaratan İstanbul, İlhan'da sıkıntıyla özdeşleştirilmiştir. Çünkü yoksulluk, göçler, kirlilik ile günden güne değişen, sıkıntı içerisindeki İstanbul, içerisindeki kişilere vaat ettiklerini de yerine getirmemiş, onlara mutlu ve huzurlu bir hayatı yaşatamamış, ancak onlara kendi sıkıntısını yaymıştır. İlhan'da sıkıntı yaratan bu siyah-beyazlık, Pamuk için şehrin ihtişamlı Osmanlı günlerini arkada bırakması ile de ilişkilendirilir. Kentteki bu *renksizlik*, daha doğru bir ifade ile İstanbul'a özgü bu *grilik*, yazarda bir hüznü duygusu uyandırmaktadır fakat yenilmişlik ve hor görülmüşlükten kaynaklanan bu hüznü, *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir* kitabında söylediği gibi, Pamuk'u İstanbul'a çeken başlıca özelliklerden bir tanesidir.

“Eski apartmanların, yıkılan ahşap konakların bakımsızlık ve boyasızlıktan özel bir İstanbul rengine kavuşan duvarları da bende hoşlandığım bir keder ve seyretme zevki uyandırır.” (38)

Şehrin yazarda uyandırdığı bu keder, kalabalık ve neşeli, müşterek bir *hayat* temsil eden konakların karşısına oturttuğu, yazara yalnızlığı ve renksizliği hatırlatan, bu yüzden yazarın ölümle özdeşleştirdiği apartman dairelerinden yayılmaktadır. Bu dairelerin üzerine çöken ölüm havasının başlıca nedeni, dairelerin *yaşamaya* yönelik olarak değil, içerisinde barındırdıklarının Batılı bir hayat yaşadığını kanıtlamak için düzenlenmiş olmasıdır.

“Bende her katın salonlarını dolduran bütün bu eşyaların yaşamak için değil, ölüm için sergilendiği duygusunu uyandırır. (...) Oturma odalarının ev sakinlerinin vakitlerini huzurla geçirebilecekleri rahat mekânlar olarak değil, ne zaman geleceği hiç bilinmeyen kimi hayali ziyaretçiler için kurulmuş birer küçük müze gibi düzenlenmesinin arkasında elbette Batılılaşma merakı vardı.” (16)

Orhan Pamuk’un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, konakların önceden temsil ettiği yaşam tarzının dönüşümünü, tarihsel anlatımıyla oldukça çarpıcı bir şekilde hissettirir. Romanın başında, zamanın zengin tüccarlarından Cevdet Bey’in Nişantaşı’nda gezdiği kâgir, ahşap ev, içerisinde büyük ve mutlu ailesinin, Batılı bir yaşam süreceği bir evi temsil etmektedir ve Cevdet Bey, bir paşa kızı olan karısı Nigân Hanım ile birlikte bu hayali gerçekleştirip, bu konakta beş kişilik bir aile kurar. Cevdet Bey, konağı almasıyla birlikte, ülkenin tarihiyle iç içe geçen kendisinin ve ailesinin tarihini şu şekilde anlatır:

“Her şeyin tarihini biliyorum. Evi 1905’te aldım. Evlendim, Abdülhamit’e bomba atmışlardı. Sonra meşrutiyet iyi oldu. Yan bahçeyi de satın aldım. Harpte şeker ticaretinden kazandığım

parayla bütün her şeye çeki düzen verdim. Şirket büyüdü. Osman evlenmek isteyince üst kata çıkık. Cumhuriyet'ten dört yıl sonra. Sonra torunlar geldi. Şimdi içine kömür atılan sobayı altı yıl önce aldık. Her şeyin tarihini biliyorum, çünkü ben yaptım.” (Pamuk 106)

Ancak Cevdet Bey'in kurduğu bu çizgisel, kronolojik hayat anlatısı ve kendisinin modernleşme ve Batılılaşma hikâyesi, onu zaman zaman hayal kırıklığına da uğratmaktadır çünkü Cevdet Bey'in ailesi, onun istediği kadar batılılaşmamıştır (Elçi 204).

“Alafranga bir aile kurayım dedim, ama sonunda hepsi alaturka oldu!” diye düşündü. Bir zamanlar rahmetli ağabeyinin yaptığı bir şakayı hatırlayarak güldü: “Sonunda hepsi alafranga olmak isteyen alaturka oldular ki, bu da alaturkanın kendine özgü bir türüdür.” (Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* 110)

Burada, Cevdet Bey'in Batılı bir hayat kurmak için yanıp tutuşan benliğinin, ailesine karşı yabancılaşması oldukça dikkat çekicidir. Oysa ki Cevdet Bey, yaptığı birçok hareket ve davranış biçimiyle kendisi de hiçbir zaman tam bir alafranga olamamıştır. Öğretilen bütün Batı kökenli adap kurallarına rağmen, Cevdet Bey yemeği bitince başka kimseyi beklemeden, sofradan kalkar, evin alt katında kendisi için alaturka bir de tuvalet yaptırır, bunlara ek olarak, Batılı bir ailenin olmazsa olmazı piyano sesine tahammül edemez (Elçi 204). Henri Lefebvre bedeninin de keline özgü ritimleri olduğunu söylüyordu (Lefebvre 19). Bedenin organik *ritimlerinin* yanı sıra, Cevdet Bey, anıların, eski alışkanlıkların, geleneklerin de *ritimlerini* ruhu ve hafızasında hissetmektedir. Cevdet Bey'in

bedeninde hissettiği, eski hayatından kalma olan ve kurduğu modern ve Batılı hayata ters düşen bu ritimlerin neden olduğu, *ne kendisi ne de başkası olabilme*, Cevdet Bey’de de hayal kırıklığı kadar öfke de yaratmaktadır. Yazar, Cevdet Bey’in yaşadığı bu *arada kalmışlık* ve hatta Batı karşısında duyulan bu *mahcubiyet* hissini, yazarın diğer kitabı *İstanbul: Hâtıralar ve Şehir*’de de kentin genel olarak kendisine dair –yani yalnızca Cevdet Bey’e özgü olmayan- bir duygu olduğunu söyler.

“Bir büyük imparatorluktan arta kalmanın hüznüyle coğrafi olarak hiç uzakta olmayan Avrupa’ya göre İstanbulluların bir çeşit ezeli yoksulluğa, onulmaz bir hastalığa yakalanmış gibi mahkûm olmaları da şehrin bu içedönük ruhunu besler.” (47)

Cevdet Bey ve Oğulları romanında, Cevdet Bey’in ölümü konak için çok önemli bir anı temsil eder çünkü bu andan sonra konak da, yıkılan imparatorluk gibi çözülmeye başlayacak, roman da odağını konaktan başka tarafa çevirecektir. Richard Sennett maddî dünyanın genişlemesiyle, sıradan insanın başarısızlığı değişik şekillerde deneyimlediğini söyler (Sennett 14). Sennett’a göre, yeni ekonomik düzen, kişileri koruyan geleneksel kurumları yıkar ve kişilerin kendilerine verdikleri değeri yok eder (15). İş bölümünün çalışmak zorunda olan ile zorunda olmayanı birbirinden ayırması da bu süreci desteklemektedir; geniş çapta bir insan grubu rutin işlerden kurtulur çünkü çalışmak zorunda olanlara bırakılan bu işleri *o* yapmak zorunda değildir (16). Sonuç olarak birey, kendini tekrarlayan işlerden kurtulmuştur kurtulmasına ancak artık kendisini işlevsiz hissetmektedir (16). Babasının işinde çalışan Refik de Sennett’ın yukarıda anlattığı birey gibi, kendisini işlevsiz görmekte, kendi benliğinin yavaş yavaş

yokolduğunu hissetmektedir. Bu yüzden karısı Perihan ile kızı Melek'i konakta bırakıp, üniversiteden arkadaşı olan ve Cumhuriyet'in ilk yıllarında hızlanan demiryolu inşaatlarında çalışan Ömer'i ziyarete Kemah'a gider. Konağın temsil ettiği geleneksel, hayatı geride bırakan Refik, geldiği Kemah'ta, Cumhuriyet döneminde oldukça önem verilen, Rousseau gibi Batılı düşünürlerin kitaplarını okurken, burada hayatın, ülkenin ve özellikle taşranın durumu üzerine düşünecek, yazılar yazacak, para kazanıp iyi bir aile kurmak gibi hayalleri, daha kıymetli ve ulvî meseleler üzerine çalışmak adına bir kenara atacaktır. Burada Refik ile temsil edilen entelektüel figürün *konaktan* çıkması oldukça anlamlıdır çünkü kendisine ve geçmişine yabancılaşmasını temsil etmektedir. Babası Cevdet Bey gibi, Cumhuriyet'in kutsadığı değerlere ve yeni düzene adapte olamayan Refik de, Batı'ya yaklaşırken bir türlü tam Batılı olamamanın verdiği hayal kırıklığına mahkûm olacaktır.

“Refik düşündü: “Nedir bu akılcılık dediği?(...) Sağlıklı, dengeli olmak, düşüncelerime coşkularımı ve tutkularımı karıştırmamak. Böyle şeyler olmalı... Ne için söylüyor bunu? Nişantaşı'nda evde eski huzuru bulmama yardımcı olur mu bu “akılcılık” denen şey? Vicdanın ağırlığından, rahatsızlıklarından kurtulabilir, eski günlük hayatı şimdiki bilincimle sürdürebilir miyim?” (Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* 281)

Refik, gittiği Kemah'ta bu konular üzerine düşünürken, ülkenin geri kalanını da Batı'ya yaklaştırmak amacıyla köy kalkınması ile ilgili bir kitap da yazar ancak görüştüğü devlet adamları Refik'in fikirlerine katılmadıkları için düşünceleri hiçbir zaman hayata geçmez ve Refik İstanbul'a geri döner. Ancak, Refik

döndükten sonra konak hayatının bir daha içine giremez ve karısı ile Cihangir’de bir apartman dairesine taşınır. Cevdet Bey’in ölümünden sonra ailenin ve konağın başına geçen Osman da konağın yerine apartman yaptırılması için çabalar ve annesini ikna etmeye çalışır. Sonuç olarak, geçmişte kalan, konağın temsil ettiği yaşam biçiminin son savunucusu sadece Nigân Hanım kalır.

“Bana söylemişti diyorum ya...” dedi Nigân Hanım. ‘Onun düşüncesini, kendi düşüncemi kaç kere söyleyeceğim... Bir evde hep birlikte oturulur, herkes birbiriyle ilgilenir... Benim ailem büyük evlerde oturmuştur... Üst üste kutularda değil. Herkes birbiriyle ilgilenmeli, herkes birbirini sevmeli, kimsenin hayatı ötekenden gizlenmemeli... Doğrusu budur! Eğer, Allah korusun, bir gün birbirimizden koparsak, o zaman ben ayrı kutulara taşınmak değil, birbirimizle ilgilenmemizi isteyeceğim. Doğrusu budur!’
(458)

Ancak romanın sonunda konak yıkılır ve yerine, bütün ailenin fertlerinin yaşadığı bir apartman inşa edilir. Handan İnci Elçi’nin, büyük ailenin çözülüşü olarak değil, konağın simgelediği yatay büyük aileden, apartmanın temsil ettiği dikey büyük aileye geçiş olarak yorumladığı bu değişim, konaktaki eşyaların hepsini kendi dairesinde muhafaza ederek, apartmanın içinde konağı yaşatan Nigân Hanım’ın ölümüyle tamamlanacaktır.

Cevdet Bey ve Oğulları romanından da anlaşılacağı gibi, konaklardan apartmanlara geçiş, Pamuk’un, Cumhuriyet ile birlikte ivme kazanan Batılılaşma ve modernleşme süreci üzerine düşünmek için kullandığı temel malzemelerden bir tanesidir. İstanbul’a fiziksel ve ruhsal olarak da çok-katmanlılık katan bu değişim,

yazarın *Kara Kitap* adlı romanında, İstanbul'un tarihselliği üzerine düşünmek için kullanılan temel bir şema oluşturmaktadır. Romanın, en önemli karakterlerinden yazar Celâl Salik, roman içerisine serpiştirilen gazete yazılarında apartmanlar üzerine yazar. Salik'in aşağıdaki sözlerinden de anlaşılacağı gibi, konaklar, geçmişte kalmış, mutlu ve geniş ailelerin müşterek bir hayatı paylaştığı yapıları temsil ederken, apartmanlar yalnızlığı ve karanlığı simgelemektedir. Yaşadığı dönem itibariyle, konakları ve içerisinde yaşanan bu müşterek yaşamı kaçıran Celâl Salik de konakların yokluğu karşısında acı ve haset duymaktadır. Bu anlamda Salik, bugünün apartmanlarındaki yaşam tarzına karşı isyanını dile getirmektedir.

“Apartman cephesinin geri kalanı karanlıktı. Karanlık dairelerin karanlık perdeleri çekilmişti; pencereler bir körün gözleri gibi boş ve korkutucuydu. (...) Bir zamanlar burada kalabalık bir ailenin, iç içe, kucak kucağa, gürültü patırtı içinde yaşadığını düşünemiyordu bile insan. (...) Binaya gençlik günahlarının bir cezası gibi sinen bu yıkım ve çöküntüden zevk aldım. Bu günahlardan hiçbir zaman payıma düşen mutluluğu alamadığım için bu duyguya kapıldığımı, yıkımdan bir intikam tadı aldığımı biliyordum (...).” (Pamuk, *Kara Kitap* 203)

Apartmanların yukarıya doğru uzanan dikeysel yapısının aşağı doğru da devam ettiğini hayal eden Celâl Salik, geçmiş yaşantıların bu yapılara da sindiğini de hisseder.

“(...) Galip, bir yazısında Celâl'in, apartman katlarından yeraltı uygarlıklarının bir uzantısı gibi söz ettiğini hatırlıyordu.” (189)

Bu bakış açısı, romanın geri kalanına da hâkim olan İstanbul tahayyülünü tamamlayan bir niteliktedir. Pamuk, bu kitabında Galip’i birçok kez apartmanların *yeraltındaki* uzantılarına sokar ve kentin unutmaya çalıştığı geçmiş yaşamının yok olmadığına vurgu yapar. Walter Benjamin, tarihçilerin bir miras ve hazine olarak gördükleri tarihin, ezilen sınıflar için bir enkaz olduğunu çünkü tarihin, ‘bir öykünün başka öyküleri tüketerek, unutturup yok ederek kendini tek kılması, geçmişin beklentilerinin yok edilmesi’ olduğunu söyler (Gürbilek, *Sunuş: Walter Benjamin* 34). Buna benzer bir tarih anlayışıyla, Pamuk da, şimdiki zamanın geçmiş üzerinde, yerüstünün de yeraltı üzerindeki hâkimiyetini kırmak ve unutturulan, tüketilen tarihlere ışık tutmak amacıyla, Galip’i şehrin yeraltına ve geçmişine sokar. Örneğin, Galip, Celâl’i ve Rüya’yı aramaya devam ettiği sırada tanıştığı yabancı bir grupla birlikte yeraltındaki bir manken atölyesine gider ve burada, yerin üstünde görülmek istenmeyen, değişen zamana ayak uyduramadığı için yok olan unsurların, şehitlerin mankenlerini görür. Yeraltına mahkûm edilen bu manken atölyesinin sahibi Cebbar Bey de Celâl’in kurduğu, yer altı -yerüstü ilişkisine vurgu yapar:

“ ‘Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu’ndan, dükkânlardan, İstiklâl Caddesi’nden, vitrinlerden kovdular. Babam, ölüm döşeğindeki dedemle birlikte gelecek olarak bir tek yeraltının, evet yeraltının, kendisine bırakıldığını anladığında, İstanbul’un bütün tarihi boyunca bir yeraltı şehri olduğunu daha bilmiyordu. Bunu önce hayattan, sonra da

mankenlerini yerleştirecek yeni odalar açtıkça çamurun içinde, karşılaştığı dehlizlerden öğrendi.” (Pamuk, *Kara Kitap* 187)

Cevdet Bey’i ve Refik’i bulunduğu yerde rahat bırakmayan, Galip ve Celâl Salik’i kendilerine yabancılaştıran, kendileri ile olmak istedikleri kişi arasına sokan ve Pamuk’un İstanbul’la özdeşleştirdiği arada kalmışlık hissi, yazarın son kitabı *Masumiyet Müzesi*’nde ise farklı bir tema –cinsellik- ile işlenmiştir. Konakların olmadığı bir İstanbul’da, apartman dairelerinde geçen bu romanda, tekstil zengini bir ailenin, iyi eğitim görmüş oğlu Kemal, kendi çevresinden Sibel ile nişanlıdır ve çok mutludur. Ancak, Kemal, Sibel’e bir hediye almak için girdiği bir dükkânda karşılaştığı, uzak akrabası Füsun’a âşık olup onunla da bir ilişki yaşamaya başlar ve Sibel’i de terk etmez. Kemal ile Sibel’in, Füsun’un da bulunduğu, Hilton Oteli’nde gerçekleşen nişan töreninde, yazar karakterler aracılığı ile kadın ve erkek cinselliği üzerine tartışır. Tören sırasında, Kemal ile Sibel, modern ve inançlı Mehmet ile Paris’te üniversite okumuş ve orada erkeklerle çeşitli aşk maceraları yaşamış olan Nurcihan’ı bir araya getirmek isterler.

“ (...) Pek çok kız bu konuda karar veremediği için kahroluyor. Ya da sevişiyor, ama korkudan zevk bile alamadan. (...) Mehmet de Avrupa’daki cinsel özgürlük hikâyelerini ağzı sulanarak dinlemiş olmasaydı, modernlik, uygarlık diye evlenmeden önce kızla sevişmeyi büyük ihtimal kafasına hiç takmayacaktı. O zaman da, kendisine âşık olan doğru düzgün bir kızla çok mutlu bir evliliği olurdu herhalde. Şimdiyse bak, Nurcihan’ın yanında kıvranıp duruyor.’

‘Nurcihan’ın Avrupa’da erkeklerle yattığını biliyor... Bu onu hem çekiyor hem de korkutuyor’ dedi Sibel.” (Pamuk, *Masumiyet Müzesi* 135)

Burada Mehmet ile Nurcihan üzerinden yürüyen tartışma, erkeklerin arada kalmış cinselliğine ve kadınlara ve de kendilerine karşı yaşadıkları yabancılaşmaya gönderme yapması açısından çarpıcıdır. Mehmet, muhafazakâr bir geçmişten gelmesine rağmen Batı tarzı bir eğitimden geçmiş, *Batılı ve modern* bir çevrede yetişmiştir. Bunun bir sonucu olarak da, bir kadının evlenmeden önce kimse ile birlikte olmaması gerektiğini emreden inancı ile bekâret kavramının içini boşaltan, anlamını sarsan, kavramın namus ile bağını koparan ve kavramı aşk ile bağlayan modern cinsellik anlayışı arasında kalmıştır. Bu yüzden, cinselliğini yalnızca *parfüm kokulu, kırmızı lambalı* odalarda hayat kadınlarıyla yaşayabilen Mehmet, başka erkeklerle birlikte olduğunu bildiği Nurcihan’a karşı ne hissedeceğini bilememektedir. Buradan anlaşılacağı gibi, Mehmet’in *arada kalmışlığı* kadın cinselliği üzerinden kurulmuş ancak kendi içerisinde güçlü bir çatışmaya neden olmuştur.

Bu bölümde üzerinde durulan, kendilerine, geçmişlerine ve kente yabancılaşan, hüznün ve sıkıntının girdabında yaşayan bu edebî figürlerin çoğu çareyi bir başka hayatı, amacı, kadını aramakta bulacaklar ve bu arayışlarını kent sokaklarında icra edeceklerdir. Bu arayış, bir sonraki bölümün konusudur.

4.2. Sokaklar ve Arayış:

“Evsizlik, evrensel bir keder haline geliyor.”

Heidegger

Osmanlı İmparatorluğu’ndan Cumhuriyet’e geçiş, yukarıda da söylendiği gibi, İstanbul’daki gündelik hayatı derinden etkilemiş, bireylerin de kendi içlerinde ciddi çatışmalar yaşamasına neden olmuştur. Bu geçişi en çok radikalleştiren ise yeni Cumhuriyet’in benimsediği Batı kökenli modern düşüncedir. Aydınlanma Dönemi’nde temelleri atılan bu düşünce, toplumsal ilerlemeyi, bilimi, akli kutsar ve kişinin kendisini geliştirmesini emrederken, akla ters düşen bütün geleneklerin, inanışların, yaşayış biçimlerinin reddini ister. İlk bölümde anlatıldığı gibi, geleneksel konak hayatının çözülmesine de neden olan bu düşünce tarzı, çözülmenin de büyük bir parçasını teşkil ettiği bu sürece şahit olan bireylerin de kendi geçmişlerine, hayatlarına ve kendilerine yabancılaşmasına neden olmuştur. Varoluşçu felsefenin anahtar terimlerinden bir tanesi olan *yabancılaşma*, toplum içerisinde yaşayan modern bireyin, etrafındaki dünyaya ve topluma kendisini bağlayacak bir bağ bulamamasından ötürü bireyin, etrafındaki *absürt* dünyaya karşı geliştirdiği sessiz, sorgulamayan bir tavır olarak tanımlanır (Kenevan, *Alienation* 5). Phyllis Kenevan’a göre, bu tavır, ilerleme, gelişme, refah vaatlerinde bulunan ve doğayı endüstri için yalnızca bir kaynak olarak gören geleneksel Batı felsefesinin, bireyin doğa ile arasındaki doğrudan ilişkiyi kopartarak, aralarına teknolojiyi sokmasıyla da güçlenmiştir. Çünkü bu *teknolojik perspektif*, ruhanî ve manevî olan her şeyin içini boşaltmış, bireyi de endüstri için bir hammaddeye eşitlemiş, gizemi yok etmiş, bireyleri *evsizleştirmiştir*. (Kenevan 6). *Evsizleşme*, hayata, doğaya, topluma ve en önemlisi kendisine yabancılaşmış

modern bireylerin karakterize edildiği bu yedi kitabın çoğunda da çok önemli bir temayı oluşturmaktadır. Değişen zamanı ve anlayışı bütünüyle içselleştiremeyen, ancak geçmiş yaşantısına da geri dönemeyen bu karakterler, çareyi evden çıkmakta, yerleşik değer yargılarına ve geleneklere karşı çıkmakta bulur (Elçi 225). Çünkü, *insanı dünyada bir yabancı* olarak tanımlayan, *insanın kendisi olamayacağını ve yaşadığı dünyaya yabancılaşmanın onun bir alınyazısı olduğunu* kabul eden Varoluşçu felsefenin de anlattığı gibi, ev toplumun genel değer yargılarının üretildiği başlıca mekândır ve bu yüzden evden çıkmak, bireyin bu değer yargılarına karşı olduğunun beyanı olarak kabul edilebilir (Elçi 226). Evden çıkış, bu kitaplarda karakterlerin İstanbul sokaklarına dökülmelerine, bu karakterlerin *kaybettiklerini* –veya hiç sahip olmadıklarını- sokaklarda aramasına neden olmuştur. Bu bölüm, yukarıdaki bölümde anlatıldığı gibi, kendi beden ve hafızalarında olduğu gibi, kent içerisinde de var olan *ritimlerin* huzursuz ettiği roman kahramanlarının *sokaklardaki arayışı* hakkındadır.

Orhan Pamuk'un ilk romanı *Cevdet Bey ve Oğulları*, Osmanlı İmparatorluğu'nun son zamanlarında zengin bir Müslüman tüccar olan Cevdet Bey'in kurduğu hayatın ve burjuva evinin içerisindeki bireylerin yaşadığı ikilemleri, kaygıları ve bunlarla başa çıkma yöntemlerini gözler önüne sermesi açısından da oldukça önemlidir. Müslüman bir tüccar olarak, Batılı bir hayata daha yakın olan ve gayr-ı Müslimlerin çoğunlukta olduğu ticaret hayatının içerisinde yükselen Cevdet Bey de onlar gibi Avrupalı bir hayat kurmak ister ve bu ideal, onun da aynı geçmişten geldiği ve bir mensubu olduğu Müslüman topluluğa daha da yabancılaşmasına neden olur. Çünkü Cevdet Bey de artık çalışmayı, zengin olmayı, kendisini geliştirmeyi emreden alafranga rüyayı

içselleştirmiş, bu rüyanın da peşine düşmüştür. Bu yüzden, değişime, gelişmeye direndiğini, tembel olduğunu düşündüğü çoğunluğu da küçümser hale gelmiştir.

“Cevdet Bey bu sokaklara bakarken ‘Hep aynı şeyler. Her şey aynı,’ diye söylendi. ‘Hiçbir şey değişmiyor. Şu duvar, şu boyası dökülmüş pencereler, yosun tutmuş kiremitler. Hiçbir şey değişmiyor. Bunlar burada iki yüzyıl önce nasıl oturlurlarsa öyle oturuyorlar... Para kazanmak yok! Yeni bir şeyler yok! Hayatlarında şey yok, evet, hırs yok hırs! Şu pisliğe bak. Şu mezbeleyi şuradan kaldırmak kimsenin aklına gelmez. İşte kahveye giriyorlar, oturuyorlar, gelip geçenlere bakıyorlar!’” (Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* 35)

Sonuç olarak, Cevdet Bey hayallerinde olan bu hayatı ve evi – yukarıda da söylendiği gibi bazen kendisini hayal kırıklığına uğratsa da- sonunda kurar. Ancak, ‘saat gibi işleyen’ bu alafranga ev ve hayat, bir süre sonra evin küçük oğlu Refik’i tatmin etmeyecek, bu burjuva ev artık onu sarmalamayacaktır. Freud’a göre, insan ilişkilerinden doğan acılara ve hayal kırıklıklarına karşı kişilerin kullandığı ilk korunma yöntemi, inzivaya çekilmektir. Çünkü birey böylelikle ruhsal ve entelektüel çaba ile hazza erişebilir ve böylelikle, kitapta Refik’in temsil ettiği modern aydın birey topluma yabancılaştıkça, yaşamına vereceği anlamı kendi fantezileri ile yalnız kalabileceği bir kapalı mekânda bulmaya çalışır (Elçi 228). Batı literatürünü okuyan ve geleneksel burjuva evine gittikçe yabancılaşan, Refik de ilk olarak üniversiteden arkadaşı Ömer’in yanına giderek, daha toplumsal meseleler üzerine düşünür ancak asıl yaptığı tutunabileceği bir anlam

arayışıdır çünkü babasının işindeki ve konaktaki hayat artık ona anlamlı gelmemektedir.

“ (...) Acaba burada okuduğum şeyler benim hayatımı etkiler mi? Her sabah gazeteleri hayatımı değiştirecek, etkileyecek yeni bir şeyle karşılaşma umuduyla okuyorum. (...) Beklediğim değiştiremediğim hayatımı değiştirecek bir olay. Hayatımı değiştirecek gücü kendimde bulamıyorum. Zaten bu değişimin nasıl olması gerektiğini de bilmiyorum. Bildiğim şey bu evdeki ve ticarethanedeki hayatın onurlu bir insana yakışmayan, uyuşuk, kötü, pis, dar kafalılıkla dolu, zavallı bir hayat olduğudur.”
(Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* 240)

Fakat Refik Ömer'in yanına geldiği Kemah'a -tezin başında Kavafis'ten alıntılanan şiirde söylendiği gibi- kendisi ve hayatıyla, hayatın gerçek anlamıyla ilgili tereddüt ve endişelerini de getirmiş olduğundan burada da kendisine eski huzurunu geri verecek anlamı bulamamıştır. Kemah'ta tanıştığı Alman mühendis Herr Rudolf, onun umutsuz arayışını ve çaresiz durumunu, dışarıdan bakan bir Batılı olarak dillendirir.

“ Şeytan girmiş bir kere içinize, ruhunuza aklın ışığı düşmüş, artık yabancısınız, ne yaparsanız yapın yabancısınız. Yaşadığınız dünya ile ruhunuz arasında uyuşmazlık var, bunu biliyorum, çok iyi görüyorum. Ya dünyayı değiştireceksiniz, ya da dışarıdan bakacaksınız!” (280)

Herr Rudolf'un dediği gibi, Refik'in içine giren *şeytan*, Refik'e hiçbir zaman eski huzurunu geri vermeyecek, sonuç olarak aradığı anlamı burada da bulamayan Refik İstanbul'a döndüğünde de bir daha eski hayatına geri dönemeyecektir.

Romanda, Refik'in arkadaşı Ömer'in de Cevdet Bey'in bir örneğini kurduğu, onun için, sıradanlığı ve tekdüzeliği temsil eden ev hayatından kaçışı ve farklı bir hayat arayışı dikkat çekicidir. Romanın başında, trenle Avrupa'dan gelen Ömer'in içinde, tren Türkiye sınırına yaklaştıkça tereddütler belirir.

“Ömer, ‘Ne için dönüyorum İstanbul'a?’ diye düşündü. ‘Bir kadın, bir çocuk, mutlu bir aile, daha çok kazanılması gereken para... Bunlar için mi?’ Daha Türkiye'ye girmemişlerdi, ama şimdiden hüznün ve küçük aile mutluluklarının kokusunu alır gibi oluyordu.

(93)

Ömer İstanbul'da tanıştığı Nazlı ile nişanlandıktan sonra da aynı tereddütleri hissetmeye devam eder ve sonunda bu hayatla yetinemeyeceğini anlar ve Nazlı'dan ayrılarak İstanbul'u terk eder ve Anadolu'da terk edilmiş bir konağa tek başına yerleşir. Bir başka deyişle, Ömer kendisini doğadan koparan, onu teknolojiye, paraya ve toplum düzenine tabi tutan İstanbul'dan kaçarak ve doğanın içindeki bu ıssız yere gelerek *kendisine* de yakınlaşmayı umar.

Roman boyunca, Refik'in ve Ömer'in arkadaşları şair Muhittin'i de sürekli hayatını anlamlandırma çabası ve anlam arayışı içinde görürüz. Muhittin romanın başından itibaren Ömer ve Refik ile buluşmaya geldiği Cevdet Bey'in konağına ve onun temsil ettiği burjuva evine ve hayatına karşıdır. Hayatta paradan ve çalışmaktan daha önemli olduğunu düşündüğü şiire, otuz yaşına kadar şiir kitabı yayınlamazsa intihar edeceğini iddia edecek kadar kendisini adayın Muhittin,

şairlikten de umduğunu bulamayınca boşluğa düşer çünkü çevresindeki dünyayı ancak şiirle anlamlandırabilmektedir.

“Yirmi sekiz yaşındaydı. Şairlikten beklediğini alamamıştı, ama gene şiirden ve Beyoğlu’ndan başka sığınacak bir şey bulamıyordu. Ama işte şimdi Beyoğlu da tiksinti uyandırmaya başlamıştı bile. (...) Bu sokaktan her girişinde içini yakan tiksinti ve korkunun canlandığını fark ederek, kaldırımlarda, parke taşlarının üzerinde kırmızı ışıklar yansıtan su birikintilerinin çirkef olduğunu, Beyoğlu’nun çirkef olduğunu, kendisinin sefil, zavallı, korkak olduğunu, yıkılmak üzere olduğunu düşünerek yürüdü.” (274)

Muhittin’in içerisine düştüğü boşluk, bir akşam meyhanede tanıştığı Mahir Altaylı sayesinde Türkçülük ile dolar. İçerisini yeniden dolduracak, ona hayatını anlamlandırmasında yardımcı olacak herhangi bir şeye aç olan Muhittin de bundan sonra kendisini, Refik’in yaptığı gibi toplumsal meselelere ve Ötüken Dergisi’ne adayacaktır.

Cevdet Bey ve Oğulları’nda Refik, Ömer ve Muhittin’in yaşadığı ve çoğu zaman ev ve aile hayatına karşıtlıkları ile birlikte ele alınan yabancılaşma, Attilâ İlhan’ın *Sokaktaki Adam*’ında doğrudan doğruya olarak kent ile ilişkilendirilir. Romanda Güzel Sanatlar Fakültesi’nde modern Batı tarzında eğitim alan Hasan, Refik gibi hayatına anlam vermekte zorlanmış, bu yüzden eğitimini yarıda bırakarak askere gitmiştir. Bir başka deyişle, modern hayatın ve devletin kendisine emrettiği görevlerini yerine getirmeye çalışmış ancak İstanbul gibi, ne eğitimi, ne kadınlar, ne askerlik hayatındaki boşluğu dolduramamış, onu sıkıntının girdabından çıkaramamıştır. Oysa ki kendisine mutlu ve iyi bir yaşam için sunulan

bütün formülleri denemiş, hatta sıkıntısını giderir umuduyla daha çok para kazanmak adına kaçakçılık işine bile girmiş, ancak içindeki sıkıntıdan kurtulamamıştır.

“İnsan hayatından neden memnun olmaz? Benim param var, karnım doyuyor, sorumsuz yaşıyorum. (...) Bir şeyler yapmalıyım. Muhakkak! Fakat ben daima bir şeyler yaptım. Tahsilimi terk ettim. Askerlik ettim. Âşık oldum. Vazgeçtim. Kamarot oldum. Kaçakçı oldum. Hep ‘bir şeyler yapıp kurtulmak’ için. Neticede ne oldu? Hiç! Yine canım sıkılıyor. İstanbul’a gelmeden, İstanbul’dan uzak olduğum için sıkıldığımı sanıyorum. Şimdi İstanbul’da, Beyoğlu’nun süslü ve gösterişçi kalabalığı arasındayız. Bu defa buraya geldiğim için sıkıldığıma eminim.” (İlhan 31)

Şansın her zaman olmadığı kentte, geçmediği sokakta, birlikte olmadığı kadında olduğunu düşünen umutsuz *flâneur* gibi, Hasan da olduğu yerde hiçbir zaman mutlu olamamıştır. Mutlu bir *hayat* için her şeyi olduğunu düşünen Hasan, kendi hayatına, topluma, dünyaya o kadar yabancılaşmıştır ki, içerisindeki hayatın söndüğünü hisseder. Hasan, artık *yaşayanların* dünyasında olmadığını anlamıştır; bu yüzden sesini onlara duyuramaz, onlardan anlayış bekleyemez.

“ ‘-Yanlışın var: Ben öleli çok oldu. (...) Nasıl ve ne zaman öldüğüm belli değil. Fakat öldüğümü kesinlikle biliyorum.’ Sözlerimi anlamadan dinliyordu. Bu da öbürleri kadar aptaldı. İlâve ettim: ‘-Ben, belki de ölü doğmuşumdur.’” (86)

Baudelaire için, modern varoluşun en önemli temsilcisi *flâneur*, her zaman *tamamlanmamıştır*. Bu yüzden varoluşunun en önemli tanımlarından bir tanesi,

tamamlanmak için yaptığı arayışıdır ve bu arayış *flâneur*'ün sürekli kalabalığın içerisindeki çoğullukta yıkanmasını emreder (Tester 5). *Flâneur*'ü kalabalıkların ortasına atan arayışı, bir özgürlük hareketidir çünkü *flâneur*, var olan bütün kuralları ve yerleşik düzeni ret ederek, var olmanın anlamını –veya anlamsızlığını– kendisi belirlemek ister (Tester 8). Baudelaire ve Benjamin'in *flâneur*'ü gibi Hasan da, bireylerin ve nesnelerin anlamını kapitalizmin belirlediği kentte, para, eğitim gibi kıstasları göz ardı ederek, yaşamının anlamını kendisi tanzim etmek ister. Ancak, sürekli aramasını gerektiren bu varoluş biçimi, *flâneur*'ü olduğu gibi Hasan'ı da yarım kalmışlık hissine hapseder.

“Artık başkayım. Kayboluyorum. Deha ile cinnetin hududundayım. Eksik doygunlukların, karanlık hüznünü yaşıyorum. Herşeyin, sonsuz başlangıçlar halinde, etrafımda parladığını görüyorum. Yalnız başlangıçlar. (...) Hiçbir vakit tamamlanmıyor aşklar, yolculuklar, kıskançlıklar ve acılar. Ben başlangıçların insanıyım. Neden başladığım her şeyi tamamlamak beni iğrendiriyor?” (İlhan 216)

Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ında da arayış çok önemli bir temayı oluşturmaktadır. Romanda, Galip, kendisini aniden terk eden karısı ve amcasının kızı Rüya'yı İstanbul sokaklarında ve geçmişinde arar. Galip'in kendisinden kaçan karısı Rüya'yı arayışı bir süre sonra kendisini, kendi benliğini arayışına döner. *Kara Kitap*'ı bu tez için çok önemli kılan özelliği ise Galip'in bu arayışını İstanbul'un fiziksel yapısında, *topografik* katmanlarında ve geçmişinde icra etmesi, kendi benliği üzerine düşünürken şehrin müşterek hikâyelerinde, geçmiş yaşantılarında gezinmesidir.

“Tünelden Beyoğlu’na çıkarken Galip, vagonda hiç tanımadığı bir ihtiyarla yirmi yıl önceki ünlü Tünel kazası üzerine tartışmaya tutuştu: Vagonlar onları çeken halat koptuğu için mi raydan fırlayıp duvarları, cam çerçeveyi kırıp geçerek gemi azıya almış mutlu aygırların neşesiyle Karaköy Meydanı’na girmişlerdi, yoksa makinist sarhoş olduğu için mi?” (Pamuk, *Kara Kitap* 76)

En başta da söylendiği gibi, Walter Benjamin, şehrin mimarisi ve sokakları üzerine düşünürken, modernitenin vaatlerine, hayal kırıklıklarına, mitlerine ve yanılsamalarına ulaşmayı amaçlıyordu. Öncelikle, karısının peşine düşen Galip’in gittikçe kendi benliğine ve şehrin tarihiyle iç içe geçmeye başlayan kendi geçmişine yaptığı yolculuk da, yukarıdaki alıntıdan da anlaşılabilir gibi, şehrin müşterek anılarına ve geçmişine doğru ilerler. Galip’in tramvay vagonunda bir ihtiyarla eski Tünel kazasının nasıl gerçekleştiği konusunda yaptığı bu tartışma da, Galip’in bireysel arayışını müşterek anıların, hikâyelerin yaşandığı ve dillendiği bir mekân olan kent sokaklarında gerçekleştirdiğini vurgulaması açısından önemlidir.

Michel de Certeau’ya göre, söylemlerde yer bulan kent, rasyonel bir organizasyona sahip, her türlü fiziksel, ruhsal ve politik kirden arınmış, tek sesli, tek geçmişli bir mekândır (Certeau, “The Practice...” 94). Ancak, söylemlerde bu şekilde tahayyül edilen kent, üzerinde sürekli gezinen yayalar tarafından durmadan tüketilirken yeniden yorumlanır, bu yüzden *yürüme* Certeau için çok önemlidir; bu şekilde, tek bir anlamı ve hikâyeyi dayatan söylemsel kent, içerisinde yaşanan bireysel ve aynı zamanda müşterek anılarla yeniden anlamlandırılır. Certeau şehrin yeniden anlamlandırılma sürecine örnek olarak,

sokak adlarını verir; sokak adları, bir sokağın anlamını, hatırlatması *gerekenleri* telaffuz etmesi için sokaklara verilir ancak bir süre sonra bu adlar sokaklardan bağımsızlaşmaya başlarken hayallerin birleştiği bir noktaya dönüşürler (Certeau 104). Örneğin, Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi*'nde Kemal âşık olduğu Füsun'u unutmak için şehrin farklı bir haritasını çıkarır; bu kişisel haritada Füsun'u hatırlatacak sokakları, derecesine göre *sarı*, *turuncu* ve *kırmızı* ile işaretleyen Kemal, şehri kendi aşk hikâyesinin bir sahnesi olarak tanzim eder. Aynı şekilde, Galip'in İstanbul sokaklarında yürüyüşü de çok anlamlıdır çünkü yukarıda Certeau'nun anlattığı sürece benzer bir şekilde İstanbul, Kemal için olduğu gibi, Galip için bireysel anılar ve işaretlerle dolu bir mekâna dönüşmekte, kent Galip ile konuşmaya başlamaktadır.

“Şehirde bulduğu izlerde kendi geçmişini okuyormuş bu adam. Güzel karısıyla kendi geçmişinin izlerini. Kime kaçtığını da bilmiyormuş, çünkü gittiği her yerde karısıyla kendi geçmişinin izlerine rastladıkça, karısının kaçtığı adamın ya da yerin, kendi geçmişinde bir yerde olması gerektiğini düşünüyormuş.” (Pamuk , *Kara Kitap* 103)

Sonuç olarak, Galip kent ile girdiği bu uzun monolog sırasında kendi geçmişine ait olan, Rüya'nın da nerede olduğunu gösterecek işaretlere rastlamaktadır. Ancak kendisinden kaçan karısını bulmayı hedefleyen bu arayış bir süre sonra hedef değiştirecek, Galip'in kendisine odaklanacaktır. Walter Benjamin *Baudelaire'de Bazı Motifler Üzerine* kitabında , ezoterik aşkta kadının öneminin olmadığını, aşkın hedefindeki kadının yakınlık duyduğu şeylerin daha cezbedici olduğunu söyler (159). Galip'in de Rüya'ya karşı duyduğu aşk buna benzer bir şey olmalıdır

ki Galip'in Rüya'yı bulmak için çıktığı bu yolculuk, Rüya'nın her zaman hayran olduğu Celâl'i kendi içerisinde bulmaya yönelik bir arayışa dönüşmektedir. Celâl, baştan itibaren Rüya için olduğu kadar Galip için de önemlidir. Sonradan evlenecek olan bu iki kuzen her zaman kendilerinden yaşça büyük olan Celâl'i hayranlıkla seyretmektedir. Ancak, Rüya ile Celâl'in arasında hiçbir zaman Galip'in bir parçası olamayacağı özel bir bağ vardır. Galip'i sürekli dışarıda tutan bu özel bağın varlığı o kadar gcldr ki, Galip Celâl'e dönüşmeden Rüya'ya yaklaşamayacağını düşünür. Galip'in yaptığı gibi, *'bir başkası olmaya çalışmak'* romanın en önemli konularından bir tanesidir ve Celâl'in de gazete yazılarında çok bahsettiği bir sorunsaldır. Celâl, bir yazısında kendisini sürekli takip eden bir gözden bahseder. Celâl'e göre bu göz, Celâl'in olmak istediği kişidir ve bütün hayatı boyunca okuduğu kitaplardaki karakterlerden, grdğu resimlerden, annesinin hayranlıkla bahsettiği alışkan ve zengin bir komşu çocuktan, filmlerdeki karakterlerden, kahraman bir paşadan, ünlü filozoflardan, limlerden, kşiflerden, mucitlerden izler taşımaktadır. Kişiyi sınırlayan, sürekli kontrol altında tutan bu deneyim, bir insanın başkasını taklit etmeden var olmasının imknsız olduğunu düşünen Celâl için ise varoluşun kendisidir.

“Bu bakışla gzetlenmekten ve bu sayede kendime çekidüzen vermekten memnun, O'nu taklit ederek, O'na taklitte ulaşmaya çalışarak, bir gün O olacağıma, en azından O'nun gibi olabileceğime inanarak yaşayıp gidiyorum.” (Pamuk, *Kara Kitap* 119)

Celâl'in gazete yazılarında bahsettiği bu varoluş biçimi, Galip'in varoluşunu da tanımlamaktadır; Galip de bütün hayatı boyunca, Celâl'i *taklit ederek*, Celâl'e

taklitle ulaşmaya çalışacaktır. Ancak Galip taklit arzusunu, Celâl gibi varoluşun bir gereği olarak görmediği ve kendisi olması önünde bir engel teşkil ettiğini, ne kadar taklit ederse etsin o olamadığını ve Rüya'yı kendi yanına çekemediğini düşündüğü için, bu deneyim onun için bir hüsrana dönüşmektedir. Bu yüzden Galip, girdiği manken atölyesinin alt katlarında, ünlü yazar Celâl Salik'in mankenini gördüğü zaman içindeki öfkenin dışarı çıkmasını engelleyemez:

“ ‘senin yüzünden kendim olamadım hiç!’ demek geldi içinden, ‘senin yüzünden beni sen yapan bütün o hikâyelere inandım.’ (...) Onu seviyordu ve ondan korkuyordu: Celâl'in yerinde olmak istiyordu ve Celâl'den kaçuyordu: Onu arıyordu ve unutmak istiyordu.” (188)

Ancak Galip, arayışı sırasında tanıştığı kişiler sayesinde, bu deneyimi yaşarken yalnız olmadığını anlayacaktır. Bir antikacı dükkânında karşılaştığı, kendisini ortaokul arkadaşı olarak tanıtan Belkıs da –ancak Galip daha sonra ortaokulda öyle bir arkadaşı olmadığını anlayacaktır-, hayatını Rüya olmaya, kocası Nihat'ı da Galip'e benzetmeye çalışarak geçirmiştir. Belkıs, anlattıklarına göre, önceleri Rüya olmaya çalışmaktan utanmış, bu yüzden bu deneyimi her zaman gizli saklı yaşamıştır, ancak bir süre sonra –özellikle kocasının ölümünden sonra- karar vermiştir; insanın kendisi olmasının bir yolu yoktur. Bu yüzden, Belkıs sokaklarda gördüğü kişilerin de sürekli *olmak istedikleri kişiler* tarafından takip edildiklerini düşünür;

“Sinemalardan dalgın dalgın çıkan kederlilerin, kalabalık caddelerde, gürültülü kahvehanelerde kıpır kıpır kıpırdanan

mutsuzların, yerine geçmek istedikleri asıllarının hayaletleriyle sabah akşam huzursuz edildiklerini bilirim.” (202)

Kitabın ilerleyen bölümlerinden birinde Celâl’in hayranı ve sadık takipçisi Mehmet de aynı deneyimi –*başkası olmaya çalışmayı*- yaşadığını anlatır. Okurun daha sonra anlayacağı gibi, Mehmet’in karısı Emine ile Celâl geçmişte aşk yaşamışlar, ancak Celâl Emine’yi terk etmiştir. Karısı Emine’nin Celâl’e karşı bitmeyen aşkını içten içe hissederek Mehmet de, Galip’in yaptığı gibi, hayatını Celâl gibi olmaya çalışarak geçirmiş, karısı onu terk edince o da İstanbul sokaklarında karısıyla birlikte kaçtığından şüphelendiği Celâl’i aramış ancak o da Celâl ile özleştirdiği bir iç sesin peşine düşmüştür:

“Bilmediğim için, şehir kazan ben kepçe gezerken, seni değil onu arıyordum. Ama onu ararken, gene farkında olmadan seni de arıyordum, çünkü sokak sokak İstanbul’un esrarını çözmeye çalışırken, daha ilk günden aklımda şu korkunç düşünce de vardı: ‘Acaba durup dururken karımın beni terk ettiğini öğrenseydi Celâl Salik ne derdi bu işe?’” (373)

Bir başka deyişle, Galip’in romanın daha başlarında söylediği gibi İstanbul aynı deneyimi yaşayan insanlarla doludur:

“Bütün İstanbul, haritadan nasıl gösterilirse gösterilsin, aynı yolculuğa çıkmış insanlarla kaynaşıyordu demek ki!” (257)

Burada, Galip’in harita ile İstanbul arasında kurduğu şematik bağlantı, Michel Certeau’nun New York ile New York’un kuşbakışı görünümü arasında kurduğu bağa benzer. Certeau, Dünya Ticaret Merkezi’nin yüz onuncu katından gördüğü kentin kuşbakışı görüntüsünün, bakan kişiyi bir okuyucuya, şehri de, bütün

hareketliliğini dondurarak, kurgusal ve okunabilen bir metine dönüştürdüğünü söyler (Certeau 92). Certeau'ya göre, şehrin bu türden bir tahayyülü, onun gündelik hayatını yok farz ederek, şehri organizasyon, düzenleme ve kontrolün odağına sokmakta yardımcı olur ve böylelikle, Michel Foucault'nun da söylediği gibi, adalet, sağlık, ekonomi, ordu gibi kurumlar aracılığı ile şehrin içerisinde barındırdığı çoğulluğu, disipline edilmiş bir topluma dönüştürmeyi amaçlar (Certeau 96). Ancak Certeau bu tür bir sürecin, şehrin içerisinde var olan, şehri adımlarıyla yeniden sahiplenen yayaların *taktiksel* yürüyüşleri ile bölündüğünü söyler çünkü şehir, söylemlerdeki tahayyüllerinden farklı olarak, sokaklarını arşınlayanlar tarafından anlamlandırılmaktadır. Bu yüzden, Galip'in İstanbul'un haritadaki temsili ile kentin kendisi arasındaki analogik bağı kırması da dikkat çekicidir; Galip, her şehrin sokağını benzer şekillerde gösteren, *insansız* haritalarda bir yerden bir yere gitmek için işaretlenen İstanbul sokaklarının, kendisi gibi sürekli bir başkası olmaya çalışan insanların oluşturduğu bir cemaat tarafından işgal edildiğine işaret eder. Bir başka deyişle, Galip kendisinin, Celâl'in, Belkıs'ın ve Mehmet'in yaşadığı bu deneyimi şehre yükler ve bir önceki bölümde anlatılan, diğer yazarlarda ve Pamuk'un diğer kitaplarında da karşılaşılan, İstanbul'un üzerine de çöken Batı ile burası arasında kalmak, ne kendisi ne başkası olabilmek hissini seslendirmiş olur. Galip artık karar vermiştir: "Kimse kendisi olamaz bu ülkede! Yenikler ve ezikler ülkesinde var olmak bir başkası olmaktır." (Pamuk, *Kara Kitap* 375)

Kimsenin kendisi gibi olamadığı ancak başka birisi olmaya çalıştığı ve başka birisi olmayı umduğu bu romanda, kişinin bir başkası olma, bir başka hayatı yaşama hayalini müşterek bir deneyime dönüştüren sinema salonlarından çokça

bahsedilir. Galip ile Rüya her hafta Konak Sineması'na gider, Rüya'nın gidişinden sonra onun ve bir başkası olma hayalinin peşine düşen Galip de Konak Sineması'na gitmeye devam eder. Galip'in güçlü empati kurabildiği ancak yaşadığı hayal kırıklıkları sonucunda pes ettiği için artık aralarına giremediği sinema seyircisi yine de başka birisi olabilme umudunu teşkil etmektedir, fakat Galip onların pes edişlerine, gündelik hayatın, sefil sokakların kendisini çektiği gibi onları da içerisine çekmesine şahit olur.

“Sinemadan çıkan kalabalığın yüzünde bir hikâyeye gırtlaklarına kadar gömülebildikleri için kendi mutsuzluklarını unutan insanların huzuru vardı. Hem burada bu sefil sokaktaydılar, hem de orada, içinde olmayı hemen isteyiverdikleri o hikâyenin içinde. Çok daha önceden yenilgi ve acılarla boşaltılmış bellekleri, şimdi bütün hüznü ve hatırayı yatıştırarak derin bir hikâyeye doldurulmuştu: ‘Başka biri olduklarına inanabiliyorlar!’ diye düşündü Galip özlemle. (...) Sokaklara dağılan insanların sıradan dükkân vitrinlerine baka baka bildik tanıdık eşyaların o bezdirici dünyasına geri döndüklerini görüyordu. ‘Kendilerini koyuveriyorlar!’ diye düşündü Galip.” (Pamuk 220)

Yusuf Atılğan'ın *Aylak Adam* kitabında da, *sinemadan çıkmış adam* çok dikkat çekici bir karakterdir. Atılğan'ın beş-on dakikalık bir ömür biçtiği bu figür, biraz önce gördüğü film ile değişmiş, çıkarlarını bir kenara atmıştır ve bundan sonra dünyanın değişimine katkıda bulunacaktır. Atılğan'ın dikkat çektiği, herkesin içine girebileceği, bir başka deyişle herkesin içinde olan bu karakter oldukça anlamlıdır, çünkü modern toplumun bütün bireylerinin içerisinde olan, ancak

gündelik, iş ile ev arasında koşturmacada ortaya çıkma imkânı bulamayan güçlü ruh ve umudu simgelemektedir. Fakat bu kısa ömürlü karakterin, yine, bir yerlere yetişmeye çalışan, birbirine yabancılaşmış bireylerden oluşan modern toplumun karmaşası ve işlevselliği ile öldürülmesi Galip gibi C.'yi de umutsuzluğa sürüklemektedir.

“Çağımızda geçmiş yüzyılların bilmediği, kısa ömürlü bir yaratık yaşıyor. Sinemadan çıkmış insan. (...) Sokak sinemadan çıkmayanlarla dolu; asık yüzleri, kayıtsızlıkları, sinsî yürüyüşleriyle onu aralarına alıyorlar, eritiyorlar.” (Atılğan 18)

Sinemadan çıkmış insanı içinde eritse, onun başka bir insan olma, dünyayı değiştirme hayallerini yok etse de sokak ve kalabalık, Atılğan'ın *Aylak Adamı C.* için, Galip ve Celâl için olduğu gibi, arayışın zeminini oluşturmaktadır. Galip bu sokaklarda, olmak istediği kişiye ve Rüya'ya ulaşmaya çalışıyordu, C. ise aynı sokaklarda, kendisini tamamlayacak kadını arar. Zygmunt Bauman, *Desert Spectacular* makalesinde, modern bireyin yerinde duramayacağını çünkü artık üzerinde durulacak temelli bir zemin olmadığını, 'şimdi'nin sürekli eriyip kaybolduğunu ve doğduğu anda öldüğünü söyler (Bauman 138). Bauman burada, modern varoluşun temel özelliklerinden bir tanesine işaret etmektedir; gelip-geçiciliğine. Orhan Pamuk'un son romanı *Masumiyet Müzesi'nde*, Kemal'i de kentin içerisindeki bu gelip-geçicilik ve kaybolan hikâyeler rahatsız eder.

“Beni utandıran (...), bir zamanlar İstanbul'un sokaklarında dolaşmış, evlerinde yaşamış ve şimdi çoğu ölmüş insanların hatıralarıyla kaynaşan bütün bu eşyaların hiçbir müzeye

ulaşamadan, hiçbir sınıflamadan geçmeden bu vitrin, çerçeve içine hiç konmadan yok olacağını bilmemdi.” (559)

Bu yüzden Kemal, Füsün ile yaşadığı aşkı kalıcı kılmak, onu her gün hatırlamak için ona ait eşyaları biriktirmeye başlar ve en sonunda koleksiyonunu bir müzeye dönüştürür. Kemal’in aşkını kalıcılaştırmak için müze kurması onu, kenti *taktiksel* adımlarıyla tüketen, sokakta bulduğu aşkı yeniden sokağa bırakan C.’den veya her zaman son bakışta âşık olan *flâneur*’den ayıran en dikkat çekici özelliktir. Ancak, genelde devletin ve tarihin ihtişamını hatırlatmak için kurulan müzelere karşılık, Kemal’in kendi bireysel aşk hikâyesini sergilemek için kendisini ve aşkını şehrin fiziksellğine gömen bu müzeyi kurması da *taktiksel* bir hamle olarak yorumlanabilir; Kemal, genelde modern devletin kullandığı bu kurumu ve kenti, kendi hikâyesini anlatmak için modern bir *taktiğe* dönüştürmüştür. Şehrin devlet tarafından düzenlendiği, denetlendiği ve çoğu zaman sokaklarını boşalttığı darbe günlerinde bile, Kemal hafızasının darbe ile şekillenmesine izin vermez, darbenin onun kişisel hayatındaki anlamını kendisi tanzim eder; darbe onun için, Füsün ile daha az zaman geçirmek demektir:

“1980 Eylül’ünde yeni bir askerî darbe daha yapıldı, sıkıyönetim ilan edildi, gece sokağa çıkma yasağı kondu. (...) Şimdi, yıllar sonra, gazetelerde askerlerin ülkenin halinden hoşnut olmadıklarını, yeni bir askerî darbe daha olabileceğini her okuyuşumda, askerî darbenin kötülüğü olarak aklıma ilk Füsün’a doyamadan eve alelacele dönmelerim gelir.” (Pamuk, *Masumiyet Müzesi* 326)

Büyük tarihi olayları kendi aşk hikâyesi ile anlamlandıran, hayatın gelip-geçiciliğine karşı mücadele eden Kemal’in aksine, *flâneur*, kendi gelip-

geçiciliğinden zevk alır ve şehrin gelip-geçiciliğini avantaja dönüştürür, anonimliğini ve mahremiyetini onun sayesinde sağlar. Baudelaire, bu yüzden ona 'geçen zaman ressamı' der; *flâneur*, Benjamin gibi, kayıp gidenin, kaybolmakta olanın resmini yapar. Bu anlamda, kaybolan aşkını fizikselleştiren Kemal gibi, o da kaybolan hikâyeleri yeniden seslendirir. Bu nedenle, *flâneur*, kaldırımlarını arşınladığı şehrin her tınısına, her kokusuna ve manzarasına dikkat kesilir ve sürekli arar. Çünkü *dış dünyanın devamlı metamorfoza uğradığı modern dünyada, aramak* onun varoluşunu tanımlamaktadır. Bauman da değişim içerisindeki modern dünyayı ilk *flâneur* olarak tayin eder; Benjamin'in ve Baudelaire'in insan *flâneur*'ü yalnızca, devamlı hareket halinde olan kendi evlerini taklit etmektedirler (Bauman 139). *Aylak Adam C. de*, aynen *flâneur* gibi tam olarak neyi veya kimi aradığını bilmemektedir. Yaşam felsefesini, "Ben ya ararım ya yaşarım." (Atılğan 117), diyerek belirleyen C.'nin tek bildiği aradığının burada ve 'şimdi'de olmadığıdır; bir başka deyişle, "tatmin herhangi bir yerde olabilir ancak kesinlikle burada değildir" (Tester 10). Keith Tester'a göre, *flâneur*, bu düşünce biçimi yüzünden hiçbir zaman mutlu olamaz, hiçbir zaman özgürlüğünün tadını çıkartamaz çünkü her zaman tatminin, geçmeyi seçmediği diğer sokakta olduğunu düşünür (Tester 10). Aynı düşünce biçimine sahip C. de hiçbir zaman olduğu yerde tatmini, bütünlüğü yakalayamaz.

"(Gitseydi B.'yi tanıyacaktı. Bu fırsat kaçtı. İkinci fırsatın bunca çabuk çıkacağını kim diyebilirdi? O da oldu. Dolmabahçe durağında iki yandan gelen iki tramvay yan yana durdular. Başını sola çevirseydi onu görecekti; B.'nin yüzü ondan yanaydı. Ama

onun akli önündeki adamın kulağının ardındaki kirdeydi...)”
(Atılğan 17)

Ancak C. sokaklarda sürekli hayal kırıklıklarına uğrasa da, kendisini evin içine hapsedecek aile hayatına hiçbir zaman yanaşmaz, çünkü onun için aile ve ev hayatı günden güne monotonlaşan bir yaşamı temsil etmektedir (Elçi 204). C.’yi kapalı bir mekâna kapatacak olan iş hayatı da onun için ev ve aile hayatı gibi monotonluğu temsil etmektedir. Bu yüzden, babasından kalan emlak gelirleriyle geçinir ve *aramadığı* zamanlarda ressam arkadaşlarıyla sohbet eder.

“ ‘İş avutur’, derdi babası. O böyle avuntu istemiyordu. Bir örnek yazılar yazmak, bir örnek dersler vermek, bir örnek çekiç sallamaktı onların iş dedikleri. Kornasını başkalarından başka öttüren bir şöför, çekicini başka ahenkle sallayan bir demirci bile ikinci gün kendi kendini tekrarlıyordu. Yaşamının amacı, alışkanlıktı.” (Atılğan 41)

İş hayatının bu monoton ve yabancılaştırıcı özelliğine Attilâ İlhan’ın *Sokaktaki Adam*’ı dikkat çeker. Sokaktaki insanların seslerine bürünen bu evsiz kahraman, evden kurtulmuştur kurtulmasına ancak şehrin yeni düzenine ayak uyduramamış, karanlık, yoksul semtlere hapsolmuştur. Bu yüzden hiçbir zaman zengin bir iş adamının sesine bürünmez örneğin; o, şehrin eski gündelik hayatından kalma, unutulmuş veya göz ardı edilen işlerinde çalışır, bütün şehir uyurken, Galata Köprüsü’nün kapaklarını o açar, kapatır. Toplumdan dışlanmıştır. O da, *flâneur* gibi, *Aylak Adam* C. gibi, şehrin hızlı gündelik hayatını, büyük şirketlerdeki kurallara tâbi iş hayatını reddeder ve bu yüzden dışlandığını hisseder.

“Bir takım adamlar var; bürolara, acentelere, sigorta şirketlerine, gazete idarehanelerine girip çıkıyorlar. Yüzleri daima gergin, ağızları sımsıkı kapalı. Birbirlerine ve herkese, düşmanca bakıyorlar. Tahammül edemiyorum. Çünkü ben onlar gibi yapamıyorum. Tabiatım elvermiyor”. (İlhan 38)

Topluma yabancılaşmış, C. gibi ismini hiç bir zaman öğrenemeyeceğimiz bu anonim karakterin evlerin içinden konuşmak yerine sokaklardan seslenmesi çok anlamlıdır çünkü *Sokaktaki Adam*, kendisinin içerisine eklemelenmeyi reddettiği düzeni gecenin karanlığında, şehrin arka sokaklarında yaşanan *hayatı* kutsayarak delmektedir. Baudelaire, suçun doğal olduğunu söyler çünkü *flâneur* gibi suçlu da toplumun ve burjuva hayatının sınırları dışında yaşar, bir nevi düzene karşı çıkar (Mazlish 51). *Sokaktaki Adam* da, bu yüzden suçluya kendisini daha yakın hisseder ve onun var olduğu sokaklarda yaşamaktan mutluluk duyar.

“Cinayet, gurur, fazilet, hırsızlık, bunlara benzer daha ne varsa hepsiyle, koyun koyuna yaşadığımı bilirsiniz. Galiba onlar benimle yaşıyorlar, ben onlarla yaşamakta devam ediyorum. Bütün sıkıntılarda ve sevinçlerde, belirsiz, açıklanmaz bir şey gizlidir. Ben bu gizli şeylerin peşindeyim.” (İlhan 169)

Cevdet Bey ve Oğulları kitabında, kendisini Baudelaire ile özdeşleştiren eski şair ve yeni *Türkçü* Muhittin de kendisini hayat kadınlarına daha yakın hissettiğini söyler. Beyoğlu ile arasında özel bir bağ olduğunu hisseden Muhittin, roman boyunca, Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki bir evde birlikte olduğu hayat kadınları dışında hiçbir kadın ile birlikte olmaz. Baudelaire de Muhittin gibi, hayat kadınlarına hayrandır çünkü güzelliğin her zaman kötülükle birlikte var

olduğunu ve suçlular gibi hayat kadınlarının da toplum düzeninin dışına düştüğünü düşünür; bu yüzden de, suçlular gibi *boyalı kadının* da her zaman asil olduğunu söyler (Mazlish 51). Muhittin de hayat kadınları hakkında, kendisini özdeşleştirdiği Baudelaire gibi düşünmektedir.

“ ‘Tek dostum onlar!’ Onlara bazan bütün kadınlardan çok saygı duyduğunu düşünüyordu. Böyle bir düşünceye kapıldığı zamanlarda bu kadınların şimdi içinde buldukları duruma yoksulluktan, ya da çaresizlikten değil, başkalarının yaptığı şeyleri yapmak istemedikleri; toplumun kurallarına değer vermedikleri için kendi bilinçli seçmeleri sonucunda geldiklerine inanıyordu.”

(Pamuk, *Cevdet Bey ve Oğulları* 276)

Muhittin’in hayat kadınlarını topluma ayak uydurmak istemeyen kişiler olarak idealleştirmesi elbette çok anlamlıdır çünkü Muhittin de, *Sokaktaki Adam* gibi, topluma karşı yabancılaşma çekmekte, etrafındaki kimsenin de kendisini anlamadığını düşünmekte ve kendisini anlayacak kadını ancak *Beyoğlu’nun arka sokaklarında* bulabileceğini hissetmektedir. *Özel yaşamı, heyecan dolu deneyimlerden mahrum bir varoluşun evi* olarak gören *flâneur* gibi, kendisini sokaklarla anlamlandıran *Sokaktaki Adam* ve kendisini Beyoğlu’nun arka sokaklarıyla özdeşleştiren Muhittin gibi, C. de arayışını kendisine hem müşterek bir zemin hem de mahremiyet sağlayan, ona bakışlarını dolduracak bir kalabalık sunan, modern dünyanın ruhunu içerisinde taşıyan kent sokaklarında yapmayı tercih eder. Çünkü modern dünyanın, kendini kendine yabancılaştırdığı, içini boşalttığı, ruhunu çaldığı *flâneur* gibi C. de, içini ancak kalabalığın içinde, kent sokaklarında doldurabilir. Dolayısıyla, sokağı risklerle ve suçlularla dolu bir yer

olarak gören modern agorafobik ve klostrofobik kentlinin bakış açısının aksine, C. sokağı beklenmeyen, sürpriz karşılaşmaların mekânı olarak tahayyül eder. C.'nin aradığı kent sokaklarındadır. Bu yüzden, Lefebvre'in *ritimanalisti* gibi kulaklarını sokağa dayayan C., şehrin uğultusunda da aradığının ayak seslerini duymaya çalışır.

“Köşede durup geniş caddeye baktı. Önünden insanlar, otomobiller, tramvaylar geçiyordu. Işıklarını yeni yakmış bu şehri seviyordu. Aradığı burada, şu gelip geçen insanların içindeydi.” (Atılğan 30)

Masumiyet Müzesi'ndeki Kemal de C. gibi, Füsün'u kaldırımlardaki topuk seslerinde arar uzun bir süre;

“Durup durup perdelerin arasından sokağa bakar, gözüm kapının önündeki sokak lambasının paslı haline takılır, biraz odayı toplar, bir kat aşağıdaki sokaktan geçenlerin ayak seslerini dikkatle dinler, bazen bir kadın ayakkabısının ökçelerinin karalı tıkırtısını onunkine benzetirdim.” (164–165)

Ancak, hedefi belli olan arayışını sürdüren ve en sonunda aradığını –Füsün'u- bulan Kemal'in aksine, aradığını hiçbir zaman belirlemeyen C., her zaman arasına mesafe koyduğu diğer insanlarla, hayatı aynı şekilde yaşamadığı, zamanın kaydını tutmadığı, günleri takip etmediği için bazen fırsatları da kaçıracaktır: “İnsanların düzenlerinde bütün ayrıntılar önemliydi. Günlerin adı bile... Bugünün cumartesi olduğunu bilseydi saat birde onu görürdü” (Atılğan 53). C.'nin kalabalığa ve kente karşı takındığı bu paradoksal tavır dikkat çekicidir; aradığının kalabalığın içerisinde olduğunu emindir ve bu yüzden kalabalığa da bağımlıdır ve *flâneur* gibi ancak şehirde yaşayabilir. Fakat gündelik hayatın hızına, insanların sokaklarda

telaşla ve hızlı yürümelerine tepkilidir. Modern hayatın hızına karşı mücadelesi, *kaplumbağa gibi yavaş* yürümesidir. Bütün bireylerin *kaplumbağa gibi yürüdüğü* taşrada yaşamayı ise reddedecektir, çünkü C., kitabın arka kapağında söylendiği gibi, ‘karşı bir yaşam’ sürdürerek var olabilir. Sokağı aracı yerler olarak kullanan kalabalığa karşı tavrının bir başka nedeni de, sokaktaki kalabalığın onu evin, ailenin içerisine hapsetmeye, ofislere ve iş hayatına kapatmaya çalıştığını, bunları yapamayacağını gördüklerinde de onu içlerinden püskürteceklerini hissetmesidir. Hem kalabalığın içinde olmak isteyip hem de ona karşı mücadele etmesi bu yüzdendir.

“İşte onu çağırıyorlardı. Aralarında olsun, taşıtlara binsin, ilâç içsin, işesin, yemek yesin, istiyorlardı. (...) Ama bu çağrı süreksizdi. Onu bir bildiler mi gitsindi, yaşamasındı.” (Atılğan 67)

İsteddiği bu kalabalığın var olduğu kentte olmaktır. Ancak, kişinin hiçbir şeye uzun süre tutunamadığı, sürekli değişen bu modern kentte tutunacak bir şeylere de ihtiyacı vardır. Kitapta anlatılan bir sene boyunca kendisini sokaklara bağlayacak sokak adlarının peşine düşer ancak ‘*insan sokak adlarıyla üç günden fazla uğraşamaz*’. Sokak adlarından sonra kendisini kalabalıktaki yüzlere adar; bu yüzlerde, bazen bir terziyi, bazen bir marangozu, bazen de *karnavalesk* bir ruhu arar.

“Marangoz aramaktan bıkınca, küçük alanın ortasındaki trafik polisine bakmaya başladı. (...) Adamın hareketleri ona gülünç geliyordu. Neden insanlar dönüp bakmıyorlardı? Sevmedi onu. O olsa bir gün bir muziplik yapardı. Arabaları, tramvayları birbirine

kariştırır, sonra gülerdi. Polis bunu yapacak adam değildi. Belki bu düzeni ancak düşlerinde bozardı.” (49)

C.’nin sürekli hedef değiştiren bu arayışı, *içine girecek bir beden arayan evsiz ruhlara benzeyen flâneur*’ün bir anlamın arayışı içerisinde insan yüzlerini seyredalmasına benzerdir. *Flâneur*, en başta da söylendiği gibi, kendi kalbini ancak başkalarına bakarak tanıyabilir (Shields, “Fancy Footwork...” 78). Kalabalığın ortasındaki C. de, bu yüzlerde aslen kendine dair bir şeyi, kendisini tamamlayacak birini aramaktadır. Romanın sonlarında, kendisi de teşhisi koyar; bu kaygan zeminli dünyaya birlikte tutunmak için, bir kadını aramaktadır.

“-Tutamak sorunu dedim. Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şey olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamak gibi. Uzanır tutunurlar. (...) Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü görelili beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!” (Atılğan 153)

Ancak, aradığını teşhis etmesi, C.’nin arayışını sonlandırmaya yetmeyecektir. Walter Benjamin, modern kentlilerin mutluluk kaynağının ilk bakışta vurulmak değil, son bakışta âşık olmak olduğunu, ‘asla’nın karşılaşmanın doruk noktasını temsil ettiğini söyler (Benjamin 140). Bu yüzden Benjamin her zaman yitip gitmekte ve kaybolmak üzere olan nesne ve tiplere ilgi duyar; *flâneur*’e ilgisi de bu yüzden (Gürbilek 37). Evini kalabalığın ortasına, *bina cephelerinin arasındaki sokaklara kuran, geçen zamanın ressamı flâneur* gibi C.’nin de geçiciliğe ilgisi büyüktür çünkü varoluşunu tanımlayan aramak, sürekli

bulamadığı sürece devam edebilir. Bu yüzden, C. bulduğunu hissettiği anda her zaman terk edecek, aradığını söylediği kadını ve gerçek sevgiyi hiçbir zaman bulamayacak, bulamamasının sebebini de her zaman uymayı reddettiği düzene yükleyecektir.

“Yıllardır aradığını bulur bulmaz yitirmesine sebep olan bu saçma, alaycı düzene boyun eğmiş gibi kendini koyverdi. (...) Sustu. Konuşmak gereksizdir. Bundan sonra kimseye ondan söz etmeyecekti. Biliyordu; anlamazlardı.” (Atılğan 159)

Bu alıntıdan anlaşılacağı gibi, C. aradığını bulmasına engel olduğunu düşündüğü bu düzeni yıkmayı değil susmayı tercih edecek ve isyan ettiği bu düzene karşı intikamını da hayallerinde sessizce alacaktır. Kendisini şehirdeki yüzleri okumayı görev bilen C., dış görünüşlerin, nesne veya birey hakkında bilgi sağlayabileceği varsayımına dayanan *fizyonomik* yeteneği sayesinde, etrafındaki insanlara hayallerinde kötü deneyimler yaşatarak rahatlayacak ve bu yüzden yalnızlığı gün geçtikçe artacaktır.

“Kurtuluş yoktu. Sağına soluna baktıkça, gözüne kestirdiği birine, kafasında sıkıntılı, pis bir hayat yaşatıyordu. Önce adama bir iş uydurdu. Ona yaşattığı hayat ne kadar kötüyse o kadar seviniyordu. Seçtiği kurbanlar hep en çok gülenlerdi. Ne vardı gülecek? Onunla birlik bu, içilmiş şarapla anason kokan dünyada yaşamıyorlar mıydı?” (Atılğan 134)

Bu bölüm, bir önceki bölümde *arada kalmışlık* hissine gömülmüş, kendilerine, yaşadıkları kente, geçmişlerine yabancılaşmış şekilde görülen edebî bireylerin kent sokaklarında icra ettikleri arayışlarına odaklandı. Yıllarını Füsun’u

bulmaya adayan Kemal'in aksine, kimi aradığını bilmeyen ancak hayatı paylaşacağı bir kadını arayan C.'nin veya kendisini terk eden karısını bulmak için kent sokaklarını arşınlayan Galip'in veya Mehmet'in arayışlarının bir şekilde hedef değiştirip kendilerine yönelmesi ise arayışlarını çok daha anlamlı kılmıştır. Özellikle Walter Benjamin'in sıklıkla bahsettiği *flâneur*'ün Paris'le kurduğu bağı bir benzerini, Galip'in, Aylak Adam C.'nin, Mehmet'in, Celâl Salik'in, Sokaktaki Adam'ın ve bahsedilen diğer edebî karakterlerin İstanbul'a karşı kurmaları incelenilen edebî metinlerde bazen kendisini kaybetmiş, yenilmiş, hüznün ve sıkıntının girdabında boğulmuş olarak resmedilen İstanbul üzerine düşünmek ve onu anlamak için çok yararlı olmuştur.

SONUÇ

Bu tezin amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılması ve yeni Türkiye Cumhuriyeti'nin kurulması ile İstanbul'un yaşadığı ve bu kente özel olan modernleşme deneyimi ve bu deneyimin kentte yaşayan bireyler üzerindeki etkileri üzerine düşündürmektir. Bu özel deneyime odaklanırken, İstanbul'dan bahseden veya İstanbul'da geçen edebî metinlerin kullanılması ise, her biri İstanbul'da yaşamış ve yaşayan bu yazarların bu sürece dair söylediklerine, gözlemlerine kulak vermek ve bu deneyime ve sonuçlarına dair bireysel tecrübe ve hayallerinden yararlanmaktır. İmparatorluktan ulus-devlete geçiş gibi radikal bir değişimi bütün bir ülke yaşadığıysa da, İstanbul üzerine odaklanılmasının nedeni ise İstanbul'un bu deneyimi diğer kentlere nazaran daha kuvvetli bir şekilde deneyimlemiş olmasıdır. Bunun en büyük nedeni, kentin başkent statüsünü kaybetmesidir. Bu statü kaybı şehrin gündelik hayatını derinden etkilemiş, önceden burada yaşayan bürokrasi çevresi yeni başkent Ankara'ya taşınmış ve yönetimin ağırlığını hissettiren bu çevrenin gitmesiyle kent bir anlamda kendi haline bırakılmıştır. Bürokrasi ve devlet erkânının Ankara'ya gitmesi ile bu kişilerin içlerinde yaşadıkları konaklar sahihsiz kalmış, el değiştirmiştir. Savaşlar ile yorgun düşmüş, fakirleşmiş, yıkıntılar arasında kalmış bu kentte, yeni ortaya çıkmaya başlayan millî burjuva sınıfı da şehri ve şehrin yaşantısını, yüzünü çevirdiği Batı dünyası yönünde dönüştürmüştür. Bu dönüşümün en dikkat çekici kısmı, eskiden büyük ailenin bir arada yaşadığı, nesilden nesile geçen konakların, çekirdek ailenin ikamet ettiği, temizlik, hijyen, bireysellik gibi Batı değerleri ile özdeşleştirilen apartmanlar ile yer değiştirmesidir. İstanbul ile ilgili bölümün ilk

kısmında ele alınan bu değişim, elbette kendisini başka şekillerde de hissettirmiş, Tanpınar'ın anlattığı gibi, bir vücudun birbirine bağlı organları gibi yaşayan *mahalle* de konaklar ile birlikte yok olmuştur. Şehrin fizikselliğinde bu şekilde tezahür eden yeni düzenin, gündelik hayat ve kişilerin bireysel yaşamlarında da muazzam etkileri olmuştur. Bu etkilerden en önemlilerinden bir tanesi, bu tezin odaklandığı edebî bireylerin, arada-kalmışlık hissine gömülmesidir. Eskiden müşterek bir hayatı idame ettirdikleri konaklara ve Batı felsefesinin bu dönemde kutsadığı akıl, düzen gibi değerler ile temeli sarsılan inanış ve yaşayış biçimlerine yabancılaşan bu edebî bireyler çareyi konaktan çıkmakta bulur ancak, yeni düzenin işaret ettiği iş ve aile hayatı etrafında düzenlenen yeni hayatın içerisine de giremez. Sonuç olarak, ne kendisi ne başkası olan İstanbul gibi, cinselliklerine, kente, topluma ve en önemlisi kendilerine yabancılaşmış bu bireyler de bazen bir kadını, bazen hayatın anlamını, bazen ulvî bir amacı ama özünde kaybolan kendilerini hedefleyen bir arayışın içine girmiş, bu arayış İstanbul'a odaklanan bölümün ikinci kısmında ele alınmıştır.

Bir yüksek lisans tezi olduğu için, bu tezde büyük cümleler söylemek veya büyük sonuçlara varmak amaçlanmadı. Bu tezi yazmaktaki amaç, başta da söylendiği gibi imparatorluktan Cumhuriyet'e geçişin İstanbul'daki bireyler üzerindeki etkileri üzerine düşünmek, bunu yaparken roman karakterlerinden feyzalmaktır. Ancak, tezin sınırlarını belirlemek kaygısıyla bazı konular içeriğe dâhil edilmemiştir. Öncelikli olarak, odaklanılan metin yazarlarının ve edebî karakterlerin hepsi erkektir. Bir sonraki çalışmada, kadın yazarların ve kadın karakterlerin kentsel deneyimi üzerine bir bölüm ayrılarak, kadın ve erkeklerin deneyimleri arasındaki farklılıklar veya benzerlikler üzerine düşünülebilir. İkinci

olarak, İstanbul'un ulus-devlete geçişiyle birlikte içerisindeki azınlıkları kaybetmesi de kent içerisinde büyük boşluklar yaratmıştır ve bu tezde ele alından yazar ve karakterler üzerindeki büyük etkisi şüphesizdir. Azınlıkların gidişi, onlarla birlikte yok olan yaşayış biçimleri, hikâyeler, gelenek ve âdetlerin bıraktığı boşluğun bireyler üzerindeki etkisini üzerine tarihi bir çerçeve içerisinde düşünmek de çok yararlı olacaktır.

KAYNAKÇA

- Atılğan, Yusuf. (2008). *Aylak Adam*. Yapı Kredi Yayınları.
- Bauman, Zygmunt. (1994). “Desert Spectacular”. *The Flâneur*, der. Keith Tester . Routledge. 138–158.
- Benjamin, Walter. (2004). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları. 202–253.
- Benjamin, Walter. (2006). *Son Bakışta Aşk*, Sunan ve Haz. Nurdan Gürbilek. Metis Yayınları. 7–39
- Bridge, Gary ve Sophie Watson. (2002). “Introduction”. *The City Reader*, der. Gary Bridge ve Sophie Watson. Blackwell Publishers. 3–11.
- Certau, de Michel. (1984). Walking in the City. *The Practice of Everyday Life*. Univ. of California Press. 91-110.
- Ferguson, Priscilla Parkhurst. (1994). “The Flâneur On and Off the Streets of Paris”. *The Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 22–43.
- Frisby, David (1994). “The Flâneur in Social Theory”. *The Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 81-111.
- Gregory, Derek. (1997). “Lacan and Geography: the Production of the Space Re-visited”. *Space and Social Thory: Interpreting Modernity and Post-Modernity*, der. Georges Benko ve Ulf Strohmayer. Blackwell Publishers. 203–235.
- İlhan, Attilâ. (2006). *Sokaktaki Adam*. Kültür Yayınları.

- Kenevan, Phyllis. (1999). Alienation. *Dictionary of Existentialism*, der. Haim Gordon. Greenwood Publishing Group. 5-8.
- Lefebvre, Henri (2004). *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*. Continuum International Publishing Group.
- Marowski, Stefan. (1994). “The Hopeless Game of Flânerie”. *Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 181–198.
- Mazlish Bruce. (1994). “From Spectator to Representation”. *The Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 43–61.
- Miles, Malcolm. (1997) *Art, Sapce & The City: Public Art & Urban Futures*.Routledge.
(<http://0ankosebookstrial.etailer.dpsl.net.library.bilgi.edu.tr/home/html/index.asp>)
- Pamuk, Orhan. (2007). *Cevdet Bey ve Oğulları*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (2008). *İstanbul: Hatıralar ve Şehir*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (2008). *Kara Kitap*. İletişim Yayınları.
- Pamuk, Orhan. (2008). *Masumiyet Müzesi*. İletişim Yayınları.
- Pirenne, Henri. (1969). *Medieval Cities: Their Origis and The Revival of Trade*. Princeton Üniversitesi Yayınları.77-105.
- Schorske, Carl E. (1963). “The Idea of the City in European Thought: From Voltaire to Spengler, in O. Handlin and J. Burchard”. *The Historian and The City*, der. Oscar Handlin ve John E. Burchard. MIT Yayınları. 95-

- Sennett, Richard. (1999). “Growth and Failure: The New Political Economy and Its Culture.” *Spaces of Culture*, der. Mike Featherstone ve Scott Lash. SAGE Yayınları. 14-27.
- Shields, Rob. (1994). “Fancy Footwork: Walter Benjamin’s Notes on Flânerie”. *The Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 61-81.
- Simmel, Georg. (2002). “The Metropolis and Mental Life”. *The City Reader*, der. Gary Bridge ve Sophie Watson . Blackwell Publishers. 11-48.
- Stevenson, Deborah. (2003). *Cities and Urban Cultures*. McGrawHill Education. (<http://0-site.ebrary.com.library.bilgi.edu.tr/lib/bilgi>)
- Tanpınar, Ahmet Hamdi. (2008). *Beş Şehir*. Dergâh Yayınları.
- Tester, Keith.(1994). “Introduction”. *The Flâneur*, der. Keith Tester. Routledge. 1–22.
- Vidler, Anthony. (1991). Agoraphobia: Spatial Estrangement in Georg Simmel and Siegfried Kracauer. *New German Critique, No. 54*. New German Critique. (<http://0www.jstor.org.library.bilgi.edu.tr:80/stable/488425>)
- Werner, James V. (2004). *American Flaneur - The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe*. Routledge. (<http://0ankosebookstrial.etailer.dpsl.net.library.bilgi.edu.tr/home/html/index.asp>)