



FLANÖR/FLANÖZ BELLEK: 20. YÜZYIL
MODERNİST METİNLERİNDE
“DÜŞÜNÜR-GEZER”İN BELLEK İZLERİ

Hande ALTAR LİDAR

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2024

FLANÖR/FLANÖZ BELLEK: 20. YÜZYIL MODERNİST METİNLERİNDE “DÜŞÜNÜR-GEZER”İN BELLEK İZLERİ

Hande ALTAR LİDAR

T.C.

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir, 2024

T.C.

ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

Hande ALTAR LİDAR tarafından hazırlanan Flanör/Flanöz Bellek: 20. Yüzyıl Modernist Metinlerinde “Düşünür-Gezer”in Bellek İzleri başlıklı bu çalışma 19.07.2024 tarihinde Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, jürimiz tarafından Karşılaştırmalı Edebiyat Anabilim Dalı Doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan Prof. Dr. Cemal SAKALLI	
Üye (Danışman) Prof. Dr. Medine SİVRİ	
Üye Doç. Dr. Özlem ÖZEN	
Üye Dr. Öğr. Üyesi Arzu YETİM	
Üye Dr. Öğr. Üyesi Sevilay YAVUZ ÇEŞMECİ	

ONAY

.../... /202..

Prof. Dr. Oytun MEÇİK

Enstitü Müdürü

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması halinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Hande ALTAR LİDAR

ÖZ

FLANÖR/FLANÖZ BELLEK: 20. YÜZYIL MODERNİST METİNLERİNDE “DÜŞÜNÜR-GEZER”İN BELLEK İZLERİ

ALTAR LİDAR, HANDE

DOKTORA, 2024

KARŞILAŞTIRMALI EDEBİYAT ANABİLİM DALI

Danışman: Prof. Dr. Medine SİVRİ

Bu çalışmada, 20. yüzyıl modernist edebiyat metinlerinden James Joyce’un *Ulysses*, Virginia Woolf’un *Mrs. Dalloway* ve Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* adlı romanları, flanör/flanöz tiplerinin bellekle ilişkisi bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenmiştir.

Yürüyerek gezinirken edindiği çevre izlenimleriyle düşünceler üreten kişi anlamına gelen flanör, moderniteyle birlikte ortaya çıkan bir kent figürü ve yazın dünyasında yer edinmiş bir tiptir. Başlangıçta eril bir kavram olarak ele alınmış ancak daha sonra dişi karşılığı olan flanöz kavramı da literatüre dâhil edilmiştir.

Flanörü tarih felsefesinin temel kavramlarından biri olarak inceleyen Walter Benjamin, sınıfsal konumunu belirsiz olarak gördüğü bu figürün varlık alanını ve zamanını 19. yüzyıl Paris’iyle sınırlandırarak, onun farklı yerlerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı sınıflarda ve farklı cinsiyet kimliklerinde görülebilme ihtimalini göz ardı etmiştir. Oysaki flanör, değişik biçimlere bürünerek sonraki yüzyıllarda da varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Özellikle, bellek temasının ön plana çıktığı 20. yüzyılın üç modernist kült metni *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway*, flanörün farklı biçimlerde yaşadığı bir yazınsal uzam olarak dikkat çekmektedir. Flanör ve flanöz tipinin farklı örnekleri, bu eserlerinin başkarakterlerinde vücut bulmaktadır. Bu doğrultuda, üç ayrı ulusa ait bu üç modernist eser, flanör ve flanöz tipinin bireysel, iletişimsel ve kültürel bellekle ilişkisi dolayımında ele alınmıştır. Böylelikle, bellek çalışmalarına bütüncül bir bakış açısı sağlamak, flanörün/flanözün modernist edebiyattaki işlevini açığa çıkarmak ve karşılaştırmalı edebiyat bilimi ve modernizm çalışmalarına katkı sunmak amaçlanmıştır.

Sonuç olarak, söz konusu eserlerin, 20. yüzyılın modernist flanörünü ve flanözünü sadece gören, seyreden, düşünen değil aynı zamanda hatırlayan birer özne olarak okura sunduğu görülmüştür. Bu üç modernist metindeki flanörlerin ve flanözün içe bakış içeren gezginliklerinin, gelenek ve yenilik arasındaki çatışmaya sahnesi olan modern kent uzamında, geçmiş ve bugün arasında devamlılık oluşturmaya çalışan belleğe ulaşmada aracı bir rol üstlendiği anlaşılmıştır.

Anahtar Kelimeler: James Joyce, Ahmet Hamdi Tanpınar, Virginia Woolf, Flanör, Flanöz, Bellek, Karşılaştırmalı edebiyat.

ABSTRACT

FLÂNEUR/FLÂNEUSE MEMORY: MEMORY TRACES OF THE STROLLER IN 20th CENTURY MODERNIST TEXTS

ALTAR LİDAR, HANDE

PhD DEGREE, 2024

DEPARTMENT OF COMPARATIVE LITERATURE

Supervisor: Prof. Dr. Medine SİVRİ

In this study, the modernist literary texts of the 20th century—James Joyce’s *Ulysses*, Virginia Woolf’s *Mrs. Dalloway*, and Ahmet Hamdi Tanpınar’s *Huzur*—are examined comparatively in the context of the relationship between the flâneur/flâneuse type and memory.

The flâneur, which means a person who generates thoughts with the impressions of the environment he acquires while strolling, is an urban figure that emerged with modernity and a type that has made a ground in the literary world. It was initially considered a masculine concept, but later its female counterpart, the term flâneuse, was also included in the literature.

Walter Benjamin, who examined the flâneur as one of the basic concepts of his philosophy of history, limited the realm and time of existence of this figure, whose class position he saw as uncertain, to 19th century Paris, ignoring its potential to appear in different places, times, social classes, and gender identities. However, the flâneur has continued to exist in various forms in the subsequent centuries. Especially, *Ulysses*, *Huzur* and *Mrs. Dalloway*, the three modernist cult texts of the 20th century in which the theme of memory comes to the fore, draw attention as a literary space where the flâneur lives in different forms. Accordingly, these three modernist works belonging to three different nations are examined through the relationship of the flâneur and flâneuse type with individual, communicative and cultural memory. In this way, it is aimed to provide a holistic perspective on memory studies, to reveal the function of the flâneur/flâneuse in modernist literature, and to contribute to comparative literary studies and modernism studies.

As a result, it is observed that these works presents the modernist flâneur and flâneuse of the 20th century to the reader as subjects who not only see, watch, think but also remember. It is understood that the introspective wanderings of the flâneurs and the flâneuse in these three modernist texts play an intermediary role in accessing the memory that tries to create continuity between the past and the present in the modern urban space, which is the stage of the conflict between tradition and innovation.

Key words: James Joyce, Ahmet Hamdi Tanpınar, Virginia Woolf, Flâneur, Flâneuse, Memory, Comparative literature.

TEŞEKKÜR

Bu doktora tez çalışması, çeşitli kamu kurumlarının ve kişilerin destekleriyle hayata geçirilmiştir. Öncelikle, TÜBİTAK Bilim İnsanı Destekleme Programları Başkanlığına, 2211-A Yurtiçi Doktora Burs Programı kapsamında doktora eğitimime ve 2214-A Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Bursu kapsamında University College Dublin’de gerçekleştirdiğim araştırmalarım sağladığı maddi destek için en içten teşekkürlerimi sunarım.

Söz konusu çalışmayı bilimsel araştırma projesi olarak desteklemeye değer bulan ve SDK-2022-1730 kodlu projeye olanak sunan Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi’ne de içtenlikle teşekkür ederim.

Üç zor modernist kült metnin titiz bir çalışmayla karşılaştırıldığı bu tezin ortaya çıkmasında önemli katkıları bulunan, olumlu ve destekleyici yaklaşımlarıyla bana cesaret veren değerli danışmanım Prof. Dr. Medine SİVRİ ile çalışmanın ilk gününden bugüne dek kıymetli öneri ve eleştirileriyle beni yönlendiren değerli Tez İzleme Komitesi üyeleri Prof. Dr. Cemal SAKALLI ve Doç. Dr. Özlem ÖZEN’e teşekkürü bir borç bilirim. Doktora eğitimim süresince akademik desteklerini benden esirgemeyen başta Prof. Dr. Medine SİVRİ olmak üzere tüm Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü çalışanlarına teşekkür ederim.

Ayrıca, James Joyce Library’de *Ulysses* romanı üzerine araştırma yapma talebimi kabul ederek beni University College Dublin’e davet eden, Temmuz-Ağustos 2022’de gerçekleşen bu araştırma sürecinde danışmanlığımı yürüten ve Dublin James Joyce Summer School 2022’ye katılımımı teşvik eden Profesör Anne Fogarty’ye sonsuz teşekkürlerimi sunarım. *Ulysses*’in basımının 100. yılında kitaplarda, konuşmalarda ve Dublin sokaklarında Joyce’un izlerini takip etmek, bu tezi anlamlı kılan unutulmaz bir tecrübeydi.

Son olarak, sadece bu çalışma sürecinde değil, ömrümün tamamında kendimi şanslı hissetmemi sağlayan, desteklerini her daim arkamda hissettiğim kök aileme ve akademik yolculuğumda yaşadığım yorgunluklara, depresyonlara ve sevinçlere en yakından tanıklık eden, fikirleriyle ufkumu açan, benimle birlikte İstanbul’u Tanpınar’ın, Dublin’i Joyce’un adımlarını izleyerek arşınlayan yol arkadaşım, sevgili eşim Veysel LİDAR’a özellikle teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	IV
ABSTRACT.....	V
TEŞEKKÜR.....	VI
TABLolar LİSTESİ.....	VIII
GİRİŞ.....	1
I. BÖLÜM: FLANÖR VE FLANÖZ KAVRAMLARININ TARİHÇESİ.....	6
1.1. FLANÖR VE FLANÖZ KAVRAMLARININ DOĞUŞU.....	6
1.2. FLANÖRÜN ÖNCÜLLERİ.....	24
1.3. FLANÖR KAVRAMINA DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR.....	31
1.3.1. Sosyolojik Yaklaşımlar.....	31
1.3.2. Felsefi Yaklaşımlar.....	40
1.3.3. Psikolojik Yaklaşımlar.....	46
II. BÖLÜM: BELLEK VE HATIRLAMA BİÇİMLERİ.....	49
2.1. BELLEK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİN TARİHÇESİ.....	49
2.1.1. Bireysel Bellek: Felsefi, Psikolojik ve Nörobilimsel Yaklaşımlar.....	49
2.1.2. Kolektif Bellek: Sosyolojik Yaklaşımlar.....	66
2.1.3. Kültürel Bellek: Antropolojik Yaklaşımlar.....	71
2.1.4. Mekân ve Bellek.....	77
2.2. FLANÖR/FLANÖZ VE BELLEK.....	87
III. BÖLÜM: JAMES JOYCE'UN <i>ULYSSES</i> , AHMET HAMDİ TANPINAR'IN <i>HUZUR</i> VE VIRGINIA WOOLF'UN <i>MRS. DALLOWAY</i> ESERLERİNDE FLANÖRÜN/FLANÖZÜN BELLEK İZLERİ.....	97
3.1. JAMES JOYCE, <i>ULYSSES</i> VE FLANÖR.....	97
3.2. AHMET HAMDİ TANPINAR, <i>HUZUR</i> VE FLANÖR.....	102
3.3. VIRGINIA WOOLF, <i>MRS. DALLOWAY</i> VE FLANÖZ-FLANÖR.....	109
3.4. <i>ULYSSES</i> , <i>HUZUR</i> VE <i>MRS. DALLOWAY</i> ESERLERİNDE FLANÖRÜN/FLANÖZÜN BELLEK İZLERİ.....	113
3.4.1. Kent Yürüyüşünün Kadın ve Erkek Halleri: <i>Ulysses</i> ile <i>Huzur</i> 'da Ön Flanörlük, <i>Mrs. Dalloway</i> 'de Flanözlük ve Bellek.....	114
3.4.2. Leopold Bloom, Mümtaz ve Peter Walsh'un Aylak Adımlarında Bellek İzleri.....	125
SONUÇ.....	146
KAYNAKÇA.....	150

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1: Assmann'ın Üç Seviyeli Bellek Sınıflandırması.....	71
Tablo 2: İletişimsel Bellek ve Kültürel Bellek Ayrımı.....	73
Tablo 3: Etken ve Edilgen Hatırlama ve Unutma.....	76



GİRİŞ

“Avare gezinen” anlamını taşıyan Fransızca kökenli “flanör” (Flâneur) sözcüğü, Walter Benjamin’in *Pasajlar* başlığı altında bir araya getirilen denemelerindeki tarih felsefesinin temel kavramlarından birini oluşturmaktadır. Benjamin’in yazılarında “yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi” (Benjamin, 2014: 92) anlamında kullanılan sözcük, bu kullanıma uygun olarak Ünsal Oskay tarafından Türkçeye “düşünür-gezer” olarak tercüme edilmiştir (Oskay, 1982). “Flanöz” ise eril bir kavram olarak ortaya çıkan flanörün sonradan türetilen dişi karşılığı olup, düşünür-gezer kadınları adlandırmak için kullanılmaktadır.

Flanör, hem 19. yüzyılın yükselen şehri Paris’te ortaya çıkan bir kent figürü hem de Baudelaire’in lirik şiirlerinde görünürlük kazanan edebi bir tiptir. Benjamin’in tarihten güncel zamana yönelen bir bakışla, içinde yaşadığı 20. yüzyılı 19. yüzyılın görüngüleri üzerinden analiz ettiği denemelerinde kapitalist bir kent olan Paris, fantazmagori (aldatıcı görüntü) niteliğiyle Benjamin’in merceğine girmektedir. Benjamin, ortaya çıkışını Paris’in geçirdiği dönüşümle ilişkilendirdiği flanör tipinin izini, modern kent temasını eserlerinin kalbine oturtan Baudelaire’in yazınında sürmektedir.

Benjamin’e göre, Baudelaire’in lirik şiirinde bakışlarını kente çeviren yabancılaşmış sanatçı, flanörün bakışını sergilemektedir. Büyük kentin ve burjuva sınıfının eşiğinde duran flanör henüz bunlardan birine yenik düşmemiş ve hiçbirine yerleşmemiştir. Flanör sığınağını kitlede aramakta ve kimi zaman peyzaj, kimi zamansa iç mekân görüntüsünde olan fantazmagorik kent, flanörü kendine çekmektedir (Benjamin, 2014: 98-99). Kalabalıkları bir sığınak, caddeleriye bir iç mekân belleyen flanör, bina cephelerinin arasında kendini evindeymiş gibi hissetmektedir (Benjamin, 2014: 131). Bu kapsamda, gezerek modern kenti gözlemleyen, ekonomik konumu ve politik işlevi belirsiz (Benjamin, 2014: 99) yabancılaşmış bir kişi olan flanör, 19. Yüzyılın ilk yarısında modernitenin görüngülerinden biri olarak belirmiş ve bir tip olarak yazına yerleşmiştir.

Benjamin, flanözün varlığından hiç bahsetmemiş, flanörün varlık alanını ise Paris’le, varlık süresini de 19. yüzyıla sınırlandırmıştır. Benjamin’e göre, büyük mağaza olgusunun ortaya çıkışı, flanörün sonunu getirmiştir (Benjamin, 2014: 149). Flanörün gezindiği pasajlar, 1850’lerden itibaren vali Haussmann’ın kentsel dönüşüm

projeleri kapsamında Paris'te açılan bulvarlar yüzünden yerle bir olmuş ve yerlerini büyük mağazalar, alışveriş merkezleri doldurmaya başlamıştır (Artun, 2014: 36). Flanör de gezintilerini pasajlardan büyük mağazalara taşıyarak, tüketiciye dönüşme sürecine girmiştir. Benjamin'e göre, son piyasa yeri alışveriş merkezi olan flanör, sonunda kapitalist sistem tarafından yenilgiye uğramış ve çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi olmuştur (Benjamin, 2014: 148). Böylece, 19. yüzyılın ilk yarısında burjuva sınıfının eşiğinde duran bohem aydın, yüzyılın sonlarına doğru burjuvaya dönüşmüştür.

Benjamin'in bu sınırlayıcı yaklaşımı, flanörün farklı yerlerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı sınıflarda ve farklı cinsiyet kimliklerinde görülebilmek ihtimalini göz ardı etmiştir. Oysaki flanör, Susan Buck-Morss'un da belirttiği gibi, fenomenolojik özelliklerinin kendi izlerini arketip olarak taşımaya devam ettiği sayısız biçime dönüşerek varlığını sürdürmeye devam etmektedir (Buck-Morss, 1986: 105). Özellikle 20. yüzyılın modernist edebi metinleri, flanörün farklı biçimlerde yaşadığı bir yazınsal uzam olarak dikkati cezbetmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenecek olan James Joyce'un *Ulysses* (1922), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) ve Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* (1925) eserleri de başkarakterlerinde vücut bulmuş flanör ve flanöz tipinin örnekleriyle, bu yazınsal uzamın birer parçasıdır. Söz konusu eserlerde öne çıkan bellek teması, 20. yüzyılın modernist flanörünü ve flanözünü sadece gören, seyreden, düşünen değil aynı zamanda hatırlayan birer özne olarak okura sunmaktadır. Flanörlüğün/flanözülüğün temelinde, gezinirken çevre izlenimleriyle düşünce üretme olduğu düşünüldüğünde, bu modernist eserlerde çevre izlenimlerinin flanör/flanözü hatırlamaya sevk ettiğini varsaymak mümkün görünmektedir. Bu doğrultuda, planlanan çalışmada *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway* romanları, modernist edebiyatta flanör/flanöz tipinin bellek ile olan ilişkisi bağlamında karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Sanat ve edebiyattaki tüm geleneksel ifade biçimlerine karşı yenilikçi bir hareket olarak ortaya çıkan modernizm, Jeremy Hawthorn'un belirttiği gibi, ortaya koyduğu eserlerde parçalanmışlığı öne çıkarmakta ve bunu inancın tam ve otoritenin sağlam olduğu eski zamanlara derin bir nostalji ifade ederek yapmaktadır (akt. Barry, 2002). Nostalji duygusunun her modernist eserde ön plana çıktığını öne sürmek çok genelleyici görünse de modernizmin geçmişle bir ilişki kurduğu aşîkârdır. Modernizmde bireyi kendi iç dünyasına yönelten parçalanmışlık duygusu, onu kendi

zihnine, duygularına, düşüncülerine ve anılarına döndürmektedir. 20. yüzyılın flanörü ve flanözü de ifade biçimini bu modernist bağlamda bulmaktadır. Bu doğrultuda, modernist kurgunun zihni ve kenti aynı anlatı anında haritaladığını dile getiren John Rignall, kent hayatının türlü türlü fenomeninin zihninin sınırlarını işaretlediğini, bu yüzden de kurgusal kentin aynı zamanda zihninin bir manzarası olduğunu belirtmektedir (Rignall, 1992: 151). Zihninin ve kentin panoramasının bu şekilde üst üste bindiği anlatının kahramanı olan flanör ve flanöz kentte gezinirken aynı esnada zihinsel bir yolculuk yapmakta, bir başka deyişle fiziksel ve zihinsel hareket birbirine eşlik etmektedir. Rignall, bu bağlamda beliren flanörü/flanözü, “modernist flanör” olarak adlandırmakta ve onu “realist flanör” den ayırmaktadır; realist flanör görsel ve imgesel gücüyle dikkat çekerken, modernist flanör algılayan bir özne olarak kendi zihninin ve belleğinin içine bakmaktadır (Rignall, 1992: 158-159). Modernist eserlerdeki bilinç akışında tezahür eden bu bakış, “flanör/flanöz bellek” ifadesinin temelini oluşturmaktadır; geçmiş, çevre izlenimleri edinerek yürürken aynı anda içsel bir yolculuğa çıkan flanörün/flanözün bilincinin akışında geri gelmekte ve anılar zihninde, kent uzamında dolanan bedeni gibi serbestçe dolanmaktadır.

Flanörün/flanözün zihninde canlanan anılar, yalnızca bireysel geçmişine ait olan anıları kapsamamaktadır. Edindiği izlenimler onu, içinde yaşadığı toplumun yakın zamanda atlattığı ve hala etkisini sürdüren önemli bir tecrübeye veya köklerini oluşturan kültürel geçmişe taşıyabilmektedir. Bu sebeple flanör ve flanözün bellekle ilişkisini ele alırken, belleğe tek boyutlu bir yaklaşım sergilemek, onların içe bakış hareketleri hakkında yapılacak değerlendirmeyi eksik bırakacaktır. Bu kapsamda, bu çalışmanın amacı ilk olarak, modernist edebiyatta flanör ve flanöz tipinin bellekle ilişkisini, bireysel, iletişimsel ve kültürel bellek bağlamlarında ele alarak, bellek çalışmalarına bütüncül bir bakış açısıyla katkıda bulunmaktır. İkinci olarak, flanör ve flanöz tipinin, modernist edebiyattaki işlevini açığa çıkarmaktır. Üçüncü olarak ise üç farklı ulusa ait üç modernist kült eserini karşılaştırmalı olarak inceleyerek, karşılaştırmalı edebiyat bilimine ve modernizm çalışmalarına katkı sunmaktır.

Türkiye’de modernist edebiyat üzerinden yapılan bellek çalışmalarında karşılaştırmalı ve bütüncül bir bakış açısı yerine, çoğunlukla eserleri tek başına ele alan ve belleği tek boyutta inceleyen yaklaşımlar tercih edilmektedir. Bu çerçevede, Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* eseri bellek bağlamında incelenirken ya toplumsal ve kültürel bellek kapsamında değerlendirilmekte ya da Bergson’un bireysel bellek

kapsamındaki kuramı üzerinden Marcel Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* serisine ait eserleriyle karşılaştırmalı olarak analiz edilmektedir. Virginia Woolf'un *Mrs Dalloway* eseri ise genellikle bireysel bellek kapsamında travma teorisi üzerinden incelenirken, ülkemizde James Joyce'un *Ulysses* eserini bellek teması çerçevesinde inceleyen bir çalışma bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra, bu üç modernist eseri tekil ya da karşılaştırmalı olarak flanör/flanöz ve bellek ilişkisi bağlamında ele alan bir çalışma da mevcut değildir.

Önerilen bu çalışmanın önemi, daha önce karşılaştırmalı olarak incelenmemiş olan bu üç modernist eserin, flanör ve bellek ilişkisi üzerinden bireysel, iletişimsel ve kültürel bellek kuramlarından yararlanılarak, çok boyutlu bir biçimde ele alınacak olmasıdır. Böylelikle birbirlerini tamamlayıcı nitelikleri flanör ve bellek ilişkisinde görünürlük kazanan bu üç bellek türünün bütüncül yapısı vurgulanmış olacaktır.

Çalışmada, aşağıdaki sorulara yanıt aranmaya çalışılacaktır:

1. Flanör kavramını ortaya çıkaran olgu nedir?
2. Flanöz kavramı nasıl ortaya çıkmıştır?
3. Flanörün öncülleri nelerdir?
4. Flanör kavramı hangi akademik yaklaşımlarla açıklanmaktadır?
5. Bellek kuramları nelerdir?
6. Modernite ve modernizmin bellekle ilişkisi nedir?
7. Flanör ve Flanözün bellekle ilişkisi nedir?
8. *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway* eserlerinde, flanör/flanöz ve bellek ilişkisi hangi bellek kuramlarıyla açıklanabilir?
9. Flanör ve Flanözün modernist metinlerdeki işlevi nedir?
10. 20. yüzyıl modernist flanörünün, Walter Benjamin'in tanımladığı 19. yüzyıl flanöründen farkı nedir?

Çalışma, üç ana bölümden oluşacaktır. Birinci bölümde, flönör ve flanöz kavramlarının tarihçesi ele alınacak ve bu ana başlık altında flanör ve flanöz kavramlarının doğuşu, flanörün öncülleri ve flanör kavramına disiplinlerarası yaklaşımlar incelenecektir. Bu yaklaşımlar, sosyolojik, felsefi ve psikolojik olmak üzere üç alt başlığı içermektedir. İkinci bölümde, bellek ve hatırlama biçimleri ana

başlığı altında bellek üzerine düşüncelerin tarihçesi; felsefi, psikolojik ve nörobilimsel yaklaşımları kapsayan bireysel bellek, sosyolojik yaklaşımları kapsayan kolektif bellek ve antropolojik yaklaşımları kapsayan kültürel bellek ile mekân ve bellek alt başlıklarıyla irdelenecektir. Bu alt başlıkların ardından ayrı bir başlıkta, flanör ve flanözün bellekle ilişkisine değinilecektir. Üçüncü ve son bölümde ise James Joyce'un *Ulysses*, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* eserlerinde flanör ve flanözün bellek izleri, bellek kuramlarından yararlanılarak karşılaştırmalı şekilde analiz edilecektir. Bu analizden önce, yazarların hayatları, eserleri ve incelenecek metinlerindeki flanör/flanöz tipleri hakkında bilgiler verilecek, ardından da üç metnin karşılaştırmalı analizi, iki ayrı alt başlık altında yapılacaktır. Çalışmanın sonuç bölümünde ise karşılaştırmalı analizden elde edilen bulgular sunulacak ve yorumlanacaktır.

BİRİNCİ BÖLÜM

FLANÖR VE FLANÖZ KAVRAMLARININ TARİHÇESİ

19. yüzyılda modernitenin yükselişiyle birlikte Paris pasajlarında boy göstermeye başlayan eril kent gezgini flanör, tarih boyunca farklı cinsiyet kimliklerinde-dişil versiyonu olan flanöz gibi-farklı yer ve zamanlarda değişik biçimlerde varlığını günümüze kadar sürdürmüş olan bir kent figürü ve tiptir. Bu tipin öncülleri Antik Çağ’a kadar uzanmakla birlikte Modern Çağ’da Walter Benjamin’inkiyle başlayan tipe kuramsal bir çerçeve oluşturma çabaları, sosyolojik, felsefi ve psikolojik yaklaşımlarla şekillenmiştir. Bu doğrultuda, bu bölümde flanör ve flanöz kavramlarının tarihsel yolculuğu, “Flanör ve Flanöz Kavramlarının Doğuşu”, “Flanörün Öncülleri” ve “Flanör Kavramına Disiplinlerarası Yaklaşımlar” başlıkları altında incelemeye tabi tutulacaktır.

1.1. FLANÖR VE FLANÖZ KAVRAMLARININ DOĞUŞU

Fransızcada “aylaklık, gezip tozma, boş gezme, oyalanma” (Saraç, 1990: 610) anlamına gelen “flânerie” sözcüğünden türemiş olan “flâneur” (flanör)¹ sözcüğü, Fransızca-Türkçe sözlük tanımına göre “aylak, işsiz, boş gezen” (Saraç, 1990: 610) anlamına gelmektedir. Lauren Elkin’e göre, bu sözcük ilk defa 1585’te kullanılmış ve büyük olasılıkla İskandinav dillerinde “amaçsızca gezinen insan” anlamına gelen “flana” kelimesinden ödünç alınmıştır (Elkin, 2018: 21). Walter Benjamin’in *Pasajlar* başlığı altında bir araya getirilen denemelerindeki tarih felsefesinin temel kavramlarından birini oluşturan flanör, çevirmen Ahmet Cemal’in notuna göre, Benjamin tarafından “yaya dolaşırken, aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi” (Benjamin, 2014: 92) anlamında kullanılmaktadır. Bu kullanıma uygun olarak Ünsal Oskay tarafından Türkçeye “düşünür-gezer” ya da “düşünen aylak” olarak tercüme edilmiştir (Oskay, 1982). Kavram üzerine denemeleri bulunan Oğuz Demiralp’in sözcüğü “aylak” (Demiralp, 1999) olarak çevirmesiyle Türkçede sıklıkla “aylak” olarak da kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu sözlüğünde “flanör” başlıklı bir maddenin bulunmaması, bu sözcüğün Türkçeye yerleşmediğini göstermektedir. Fransızca “flâneuse” (flanöz)² sözcüğü ise eril bir anlama bürünmüş olan “flâneur”

¹ Tez boyunca “flâneur” sözcüğü Türkçedeki kullanımına uygun olarak “flanör” şeklinde kullanılacaktır.

² Tez boyunca “flâneuse” sözcüğü Türkçedeki kullanımına uygun olarak “flanöz” şeklinde kullanılacaktır.

kavramının dişı karşılığı olarak belirmekte ve yaya gezinirken çevre gözlemleriyle düşünceler üreten kadınları ifade etmek için kullanılmaktadır.

Flanör kavramını irdelemeden önce sözlük anlamlarına biraz daha değinmek gerekirse, güncel İngilizce-İngilizce sözlüklere bakıldığında karşılaşılan tanımlar; “bilhassa insanları ve toplumu seyretmekten başka bir şey yapmadan gezinen kişi (Cambridge Dictionary)³; “toplumu gözlemleyerek aylak aylak dolaşan kişi (Lexico); “görünürde amaçsız bir şekilde aylak aylak dolaşan ve gezinen kişi; avare ya da aylak” (Dictionary.com); “avare salon erkeği” (MerriamWebster) şeklindedir. Bu tanımlar, flanörün gözlemciliğini ve boş gezinme eylemini içerseler de onun filizlendiği ortamı ve yaşam alanını es geçmektedirler. Bu ortam ve yaşam alanı ise kalabalık kenttir; flanörlük, kente ve kalabalıklara ait bir kavramdır. “*Flâneur* üç unsura veya üç koşula bağlı olarak ortaya çıkmıştır; kent, kalabalık, kapitalizm” (Gros, 2021: 152). Bu bağlamda flanörlükle ilgili her değerdendirme, kentsel mekâna ve bu mekândaki değışimlerle birlikte şekillenen insana dairdir.

Flanör kavramının resmen tanındığı tarih olarak, 1806 yılına işaret edilmektedir. Bu tarihte yayımlanmış olan Fransızca bir el kitapçığında, M. Bonhomme adlı bir flanörün hayatının bir gününe dair ayrıntılar anlatılmaktadır. Bu ayrıntılarda, flanörü tanımladığı kabul edilen temel ilkeleri içeren temalar işlenmektedir. M. Bonhomme’un hayatı, iktisadi/ailevi sorumluluklardan bağımsızlık, kafe hayatının sanat camiasına mensubiyet, toplumun giyim-kuşam düsturlarına ilgi, kadınlara düşkünlük ancak cinsel birliktelikten kaçınma ve tecrit edilmiş marjinallik gibi durumlarla tasvir edilmektedir (Parsons, 2003: 17). Böylelikle kavramı işleyen ilk metinde flanör, aylak, kentli, sanatçı ruhlu, ayrıksı ve sıra dışı bir figür olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

Flanörü tanımlayan temel ilkeleri içeren ilk yazı, flanörle ilgili araştırmalarda sıklıkla alıntılanan, 1863’de *Le Figaro* gazetesinde yayımlanmış olan Baudelaire’in “Modern Hayatın Ressamı” adlı denemesidir. Ressam Constantin Guys üzerine kaleme aldığı bu denemede Baudelaire, Guys’ı bir flanör olarak tanımlayarak, flanörlüğün genel çerçevesini çizer:

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi gücü kalabalıklardır. Kusursuz *flâneur* için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde

³ İngilizce kaynaklardan yapılmış tüm Türkçe çeviriler tezin yazarına aittir.

evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak – dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir (Baudelaire, 2014: 210-211).

Baudelaire’in, akıp giden kalabalığın içinde fark edilmeden bu kalabalığı gözlemlemekten keyif alan ve orada kendini evindeymişçesine rahat hisseden özgür ruhlu flanörü, ona göre “modernite” yi aramaktadır; “modadan, tarih içerisinde barındırabileceği her türlü şiirselliği devşirmekte, geçici olandan ebedi olanı damıtmaktadır” (Baudelaire, 2014: 214). Bu minvalde flanör, hız, değişim, gelip-geçicilik gibi özelliklere sahip olan modern hayatın içinde hiç değişmeyen bir özü arayan tutkulu bir gözlemci olarak tasvir edilmektedir. Bu gözlemcinin belirttiği yer ise 19. yüzyılın yükselen modern şehri Paris’tir.

Paris ve modernite, Baudelaire’in lirik şiirinin en önemli iki unsuru olarak belirmektedir. Oskay’ın dile getirdiği gibi, “bulvarlardan, mağazalardan, kentin değiştirilen yollarından, havagazı ile çalışan yeni sokak lambalarından, fahişelerden, kalabalıklar içindeki yalnızlardan oluşan anlaşılmasız bir toplum yaşamı, yeni bir insan dünyası oluşturur bu yeni lirik şiiri” (Oskay, 1982: 53). Modern hayat, esasında Baudelaire’in şiirinde resmedilmektedir. Flanör ise bu resimdeki “kalabalığın içindeki yalnız” figürlerden bir tanesidir. Bu bağlamda flanör, hem 19. yüzyılın yükselen modern şehri Paris’te beliren bir kent figürü hem de Baudelaire’in lirik şiirlerinde şairin kente bakışında cisimleşen edebi bir tiptir. Ali Artun’a göre, Baudelaire şiirinde “moderniteyi, bohem, dandy ve *flâneur* sahnelerler; şair ve ressam onlardır” (Artun, 2014: 45). Bu nedendir ki, Walter Benjamin modernite eleştirisi yaptığı denemelerinde Baudelaire’e atıfta bulunarak flanör tipini ele almaktadır.

Benjamin’in tarihten güncel zamana yönelen bir bakışla içinde yaşadığı 20. yüzyılı 19. yüzyılın görüngüleri üzerinden analiz ederek kapitalizm eleştirisi yaptığı denemelerinde kent (Paris), fantazmagori⁴ niteliğiyle Benjamin’in odağında bulunmaktadır. Bu fantazmagori niteliği, kapitalist üretim ilişkilerinin bir özelliği olan meta fetişizmini⁵ ifade eden aldatıcı görüntülerdir. “*Flâneur*’ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkarıcı

⁴ Fantazmagori: Gölge ve hayali görüntüler oluşturmak için optik illüzyonları kullanan popüler eğlencelerden çıkmış, Marx tarafından kapitalizm altındaki kişisel ilişkilerin şeyleşmiş ve aldatıcı doğasını tanımlamak için kullanılmıştır (Ferguson, 1994: 108).

⁵ Meta Fetişizmi: İnsan emeğinin ürünü olan metaların değişim alanına -piyasaya- adımını atar atmaz adeta bağımsız bir kişilik kazanması ve üreticisi insan üzerinde egemenlik kurmaya başlaması (Bilgi, 1992: 136).

düşler, fantasmalar âlemi” olarak belirir (Artun, 2014: 35). Benjamin, flanör tipinin ortaya çıkışını Paris’in geçirdiği kapitalist dönüşüme bağlamakta ve bu tipin izini, modern kent temasını eserlerinin kalbine oturtan Baudelaire aracılığıyla sürmektedir. Bu doğrultuda flanör, 19. yüzyılın fantazmagorik şehri Paris’te “eşikte” bir kent figürü olarak Benjamin’in merceğine takılmaktadır.

Benjamin’e göre, Paris’i ilk kez lirik şiirin konusu yapan Baudelaire’in bakışı, yabancılaşmış sanatçının bakışını kente çevirmesidir. Bu bakış ise flanörün bakışıdır. Bu dönemde flanör, henüz büyük kentin ve burjuva sınıfının eşiğinde duran, bunlardan hiçbirine yerleşmemiş ve yenik düşmemiş bir figürdür. O, niyetinin piyasayı görmek olduğunu söyleyen ancak aslında kendine bir alıcı bulmak isteyen bir aydındır; piyasayla tanışmaya başladığı bu geçiş döneminde bohem⁶ olarak göze çarpmaktadır. Ekonomik konumu ve politik işlevi belirsizdir. Sığınağını kitlede arayan flanör için kitle bir peçe gibidir ve bu peçenin ardından fantazmagorik kent, flanörü kendine çekmektedir. Bu fantazmagorik kent, bazen bir peyzaj bazen de bir iç mekân görüntüsündedir (Benjamin, 2014: 98-99). Flanörün bir kent figürü olarak ilk belirlediği mekânsa, cadde ve iç mekân arası bir yapı olan, 19. yüzyılın ticari yapıları olarak yükselen pasajlardır.

Paris’te çoğunluğu 1822 yılını izleyen 15 yıl içerisinde yapılan pasajlar, endüstriyel lüksün buluşu olarak bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitler şeklinde inşa edilmişlerdir. Bu geçitler ışığı yukardan almakta ve iki yanında en şık dükkânlar yer almaktadır. Benjamin’e göre, pasajlar bu yapısıyla “kendi başına bir kent, küçük bir dünya”dır ve flanörün evi de bu dünyadır. Flanör, gezmeye çıkanların, tütün tiryakilerinin ve her meslekten insanın müdavimi olduğu bu mekânın vakanüvisi ve filozofudur. Bu mekânda gezinmek, onun gerici bir yönetimin⁷ altında kolayca filizlenebilen sıkıntısına bir ilaç gibidir (Benjamin, 2014: 87, 131). Bu anlamda pasajlar, flanör için Stavros Stavrides’in deyimiyle “özgürleşme mekânları” ve “eşik” niteliği taşımaktadır. Stavrides’e göre bir süreç olan özgürleşme, tanımlanmış özgürlük alanları oluşturmakta ve dönüşümlere yol açmaktadır. Bu dönüşümlerde ise odak noktası, somut mekânlardan ziyade mekânsal nitelikler olarak

⁶ Bohem: Siegel’e göre, sanat ve edebiyat heveslisi gençlerin çıraklık çağları, düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir sınır tanımadığı, toplumun ve hayatın sınırlarındaki deneyimleridir. Zamanla, gençlikleriyle birlikte bu tutkularını da gömerler ve sanatın, edebiyatın iş dünyasına katılırlar (akt. Artun, 2014: 16).

⁷ Burada Walter Benjamin’in “gerici bir yönetim” olarak kastettiği yönetim, 3. Napolyon liderliğindeki İkinci Fransız İmparatorluğu dönemidir (bkz. Ferguson, 1994: 81-82).

görülmektedir. Bu aşamada “eşik” kavramı, farklı alanlar arasındaki karşılaştırmaları göstererek ve değişimler üreterek geçiş eylemine anlam katıp düzenleyen bir alan olarak ortaya çıkmaktadır (Stavrides, 2021: 11-12). Sembolik anlamına bakıldığında da kapı ile benzer bir anlam taşıyan eşik, bir durumdan başka bir duruma, aydınlıktan karanlığa ve yaşamdan ölüme geçişi temsil etmektedir (Gardin ve Olorenshaw, 2014: 216, 330). Özgürleşme bağlamında düşünüldüğünde, gerici bir yönetim altında kendini baskı altında hisseden flanörün geçit niteliğindeki pasajların renkli dünyasına girerek bir eşikten atladığı, başka bir duruma geçtiği ve kendine bir özgürlük alanı oluşturmaya çalıştığı söylenebilir.

Aslında flanörün sıkıntısı sadece gerici bir yönetimin altında yaşamaktan değil, modern dünyada bireyin hissettiği parçalanmışlık duygusundan da kaynaklanmaktadır. Flanör pasajlardaki gezintilerinde modernitenin yarattığı yeni yaşam koşullarının doğurduğu bu parçalanmışlığı aşmaya çalışır:

Benjamin’in flanörü, anlamın dağıldığı, saçıldığı, ayrıntının içinde kristalleştiği dünyaya bir yanıtıdır. Flanör, ayrıntı toplayıcısı ve uzmanıdır. O, aklın karşısındaki duyarlılıktır. Onun en yüksek amacı, anlamın saçılmış parçacıklarının kendilerini yeniden birleştirebilmesi için bir aracı, bir zemin olmaktır. Orijinal bütün [...] zaman tarafından, tarih tarafından, ilerleme kibri tarafından parçalanmıştır; ancak flanör, enkazın içinden kırıntıları ve parçaları bir araya getirerek onun yankısını keşfedebilir. Bu yüzden flanör, uzam incelemesine kendini adanmıştır; çünkü yalnızca uzamda, katmanlı ayrıntılar ağında, zamanın birbirini izleyen imgeleri somutlaşır. Uzam, zamanın çıktısını almak için var olur (Birkerts, 1982: 165).

Mekân ve zamanın birleştiği uzam, flanörün varlık alanıdır. Moderniteyle birlikte değerler dizisinin değiştiği, bir yandan eskinin yıkılıp diğer yandan yerine sürekli yeninin inşa edildiği, bireye parçalanmışlık hissi veren bir dünyada flanör, mekânın içinde fark ettiği ayrıntılarda zamanın birbiri ardına gelen imgelerini keşfederek bir bütünlük, bir süreklilik hissi oluşturmaya çabalar. Bu sebeple flanör, önce pasajlarda daha sonra da Paris’in yeni açılan cadde ve bulvarlarında imge avcılığı yapmakta ve her seferinde kendine yeni “özgürleşme mekânları” bulmaya çalışmaktadır.

Flanörlüğün bu uzamsal niteliği, Mikhail Bakhtin’in “kronotop” kavramını akla getirmektedir. Bakhtin’e göre öyküsel bir evrende kişiler, içkin bir bağıntıya sahip olan zamanın ve uzamın içinde yer alırlar. Bakhtin, zamansal ve uzamsal ilişkilerin bu içkin bağıntılılığına “kronotop” adını verir. Kronotopun kelime anlamı olarak tam karşılığı, “zaman-uzam” dır. Bu kavram, uzam ve zamanın birbirinden ayrılmazlığını

ifade eder ve edebiyatın biçimsel olarak kurucu kategorisini oluşturur (Bakhtin, 2001: 315-316). Romandaki tüm felsefi ve toplumsal genellemeler, fikirler ve neden-sonuç analizleri, zaman-uzam aracılığıyla temsil edilir (Bakhtin, 2001: 324-325). Bu bağlamda, flanörün uzamın içinde farklı zamanlara ait imgeleri keşfettiği evren de bir kronotop olarak düşünülebilir. Bu kronotopun içinde flanör bir filozof edasıyla gezinir, keşfettiği ayrıntılar üzerinden felsefi ve toplumsal genellemelere ve neden-sonuç analizlerine ulaşır.

Benjamin'in flanör tasviri bomboş gezinen bir tipten ziyade, yaşadığı düzene yabancılaşmış sanatçı aydının gözlerini modern kente çevirerek onu eleştirel bir gözle okumasını betimlemektedir. Flanör, bir dedektif gibi dikkatle gözlemleyerek yaptığı bu okumadan keyif alır. Benjamin'e göre, "Flâneur'de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında Flâneur, bir badaud'ya dönüşmüş olur" (Benjamin, 2014: 163). Oğuz Demiralp, Benjamin'in flanör ve badaud arasında yaptığı bu ayrımın karşılığının aylak ve avare arasındaki ayrım olduğunu belirtir. Aylak ve avare temelde işsiz güçsüzlük niteliğinde birleşmeler de boş zamanlarını kullarıları bakımından birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Avarenin yürümekteki tek amacı can sıkıntısını gidermekken, aylak için bakıp görmek başlı başına bir etkinlik oluşturmaktadır (Demiralp, 1999: 110). Böylelikle, mantıklı bir açıklama zemininde "badaud"nın Türkçe karşılığı "avare" olarak önerilmiş olur.

Gözlemci niteliğiyle ön plana çıkan flanörün, işsiz güçsüz gezinerek kenti arşınlamasının altında elbette bir felsefe bulunmaktadır. Benjamin'e göre flanörün işi gücü olmayan birinin kimliğine bürünerek gezinmesi, insanları birer uzman yapan iş bölümüne karşı bir başkaldırıdır. Flanör, insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını proteste eder ve kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanır. İlerlemenin de böyle adımlarla sürmesini ister (Benjamin, 2014: 148). Bu bağlamda flanör, modern dünyanın hızına ve tüketim kültürüne karşı bir tepkiyle ortaya çıkan tarihsel bir figür olarak kendini gösterir. Onun bu yavaş yürüyüşü, David Le Breton'un deyiimiyle "modernliğe bir naniktir" (Breton, 2008: 14). Terry Eagleton da flanörün modernliğe tepki olan bu yavaş yürüyüşünü şöyle tanımlar:

Flâneur ya da münzevi kent gezgini, yol göstermek için kaplumbağası ile çıktığında, onu yabancı bir anlamla yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; bu anlamda yürüme tarzının kendisi, kendi içinde bir siyasettir. Bu, sanayi öncesi atıl dünyanın, yerli içyapının ve metalaşmamış nesnenin estetize edilmiş vücududur; modern

toplumun istediği yeniden yapılandırılmış, teknoloji ile ima edilen ve kent yaşamının ani konjonktürlerine ve kesintilerine uyumlu bir vücuttur (Eagleton: 2010: 419).

Eagleton'un satırlarından anlaşılacağı üzere, flanör modern toplumun karşısında sanayi öncesi dünyaya ait bir figür olarak yerini almaktadır. Ancak flanör, karşıtı olarak konumlandığı bu modern toplumun oluşturduğu kalabalığın içinde yaşamaktan da keyif duymaktadır. Bu bağlamda, "kalabalığın içinde ama ona rağmen bir tür oluşu simgeler" (Doğan, 2007: 103). Benjamin'in flanörle ilgili vurguladığı noktalardan biri de budur; flanör, bu kalabalığa bir ruh kazandırmayı amaçlar ve bu kalabalıkla gerçekleşen karşılaşmalarını anlatmaya doyamaz (Benjamin, 2014: 246). Böylelikle modern dünyanın ruhsuzluğunu yine bu modern dünyanın içindeki karşılaşmalarla aşmaya çalışır.

Bu noktada Bakhtin'in kronotop kavramı tekrardan akla gelmektedir. Bu kavramla ilintili olan "karşılaşma kronotopu" ve "yol kronotopu", flanörün içinde yer aldığı zaman-uzamı net olarak tanımlamaktadır. Bakhtin'e göre birbirinden ayrılmaz olan zaman-uzam, her daim duyguların ve değerlerin izini taşımaktadır. Bu bağlamda sanat ve edebiyatta, çeşitli derece ve kapsamlarda zaman-uzamsal değerler bulunmaktadır. Bu değerlerden biri olan karşılaşma kronotopunda zamansallık ögesi ağır basmakta ve duygu ve değerler, yüksek yoğunluğuyla ayırt edilmektedir. Yol kronotopunda ise karşılaşmayla bağlantılı olan, daha geniş kapsamlı ancak daha düşük seviyede duygu ve değerlendirme yoğunluğuna sahip bir zaman-uzam bulunmaktadır. Karşılaşmalar genellikle yolda gerçekleşmekte ve yol, rastlantısal karşılaşmalar için oldukça iyi bir yer olarak belirlemektedir. Yolda birbirinden farklı aidiyetlere mensup insanların izledikleri uzamsal ve zamansal rotalar, tek bir uzamsal ve zamansal noktada kesişmektedir. Yol kronotopu, başlangıçların hareket noktası ve olayların sonuçlandığı yerdir. Zaman uzamla kaynaşarak onun içinde erimekte ve yolu şekillendirmektedir (Bakhtin, 2001: 315-317). Bu çerçevede, flanörün kent sokaklarında izlediği yol, bu yolda yaşadığı tesadüfi karşılaşmalar ve bu karşılaşmalarla modern dünyanın ruhsuzluğunu aşma çabası, duygu ve değerlerin yüksek yoğunlukta olduğu bir zaman-uzamı gözler önüne sermektedir.

Flanör, ruhsuz modern dünyaya bir panzehir olarak yola çıkıp kendini tesadüfi karşılaşmalara bırakarak aslında bir nevi oyun oynamaktadır; Zygmunt Bauman, flanörün bu oyununu şöyle özetlemektedir:

Kentli *flâneur*, *seyahat eden oyuncudur*. Oyununu kendisiyle birlikte gittiği her yere beraberinde götürür. Onun oyunu *solitaire*'dir [tek başına oynanan oyun]; bu nedenle oyunun tüm cazibesinden, bencil ya da kıskanç oyun arkadaşları ve her zaman uyanık, her zaman kusur bulan hakemler tarafından sınırlanmaksızın son damlasına kadar yararlanabilir. Onun oyunu ötekileri oynatmaktır, ötekileri oyuncular olarak görmek, dünyayı bir oyun haline getirmektir. Dünyayı dönüştürdüğü bu oyunda o tam denetime sahiptir. Öteki oyuncuların, kendi seçimini sınırlama potansiyeli taşıyan hareketlerini dikkate almayabilir. Dolanırken tasarladığı oyunlarda, tek hareket ettirici, senaryo yazarı, yönetmen, zeki seyirci ve eleştirmen kendisidir. Aylak aylak dolanmak [*flaner*] oyun oynama oyununu oynamak anlamına gelir; buna bir öte-oyun diyebiliriz. Bu oyun bir oyun olduğunun bilincindedir. Zevki olgun ve saftır (Bauman, 2011: 210).

Flanörün tam denetime sahip olduğu bu oyunun en önemli unsuru “özdeşleyim”dir. Flanör, kalabalığın içinde bir esrikliğe kapılmakta ve özdeşleyim bu esrikliğini doğasını teşkil etmektedir. İsteddiği zaman kendisi ve bir başkası olabilme, istediği anda bir başkasının kişiliğine girebilme, bu özdeşleyim oyununun özünü teşkil etmektedir (Benjamin, 2014: 149). Bu şekilde, “kalabalıkların içinde bir yalnız” olan flanör, modern dünyanın içinde var olmanın bir yolunu bulmuş olmaktadır.

Benjamin, flanörün bir kent figürü ve edebi bir tip olarak ortaya çıkışını Baudelaire’e atıfta bulunarak analiz ederken, kent ve kitleye dair diğer yazın türlerine de değinmektedir. Bu yazın türleri, panoramik edebiyat ve dedektif öyküleridir. Benjamin bu türleri ele alarak, flanör tipinin belirlediği edebiyat ufkunun bir haritasını çıkarmaktadır. Kente ve kitleye panoramik ve iz sürücü bir bakışla yüzünü dönen yazın, flanör tipinin filizlendiği toprağı oluşturmaktadır.

Benjamin’in ele aldığı panoramik edebiyat, pasajların yükseldiği dönemde, fotoğrafın ve sinemanın öncüsü olan panoramayla⁸ eş zamanlı ortaya çıkmış bir yazın türüdür. *Le livre des Cent-et-Un (Yüzbirin kitabı)*, *Les Français peints par eux-mêmes (Kendi kendilerini betimleyen Fransızlar)*, *Le diable à Paris (Paris’teki şeytan)*, *La grande ville (Büyük Kent)* gibi kitaplar bu yazın türünün örnekleridir (Benjamin, 2014: 91). Bu kitaplar tek tek taslaklardan oluşmakta, bilgi temellerine sahip olup fıkra kalıbı taşımakta ve oluşumlarına tefrikalarda olduğu gibi çok sayıda yazar katılmaktadır. Bu edebiyatın içinde “physiologies” (fiziyojiler) adı verilen cep kitabı boyutlarında iddiasız görünüşe sahip kitaplar, ayrıcalıklı bir konumda bulunmaktadır. En parlak dönemini 1840’ların başında yaşayan bu tür, Paris yaşamının her noktasında karşılaşılabilecek tipleri ele almaktadır. Benjamin, tiplerin yanı sıra kentin

⁸ Panorama: Odak noktasında ve yarı karanlıkta duran izleyicide geniş bir ufkun varlığı yanılsamasını yaratan, yarım daire biçimindeki resimler (Benjamin içinde Ç.N., 2014: 91).

fizyolojisini, ulusların fizyolojisini ve hayvanların fizyolojisini de ele alan bu türdeki kitapların hiçbirini ufuk açıcı bulmaz çünkü bunlar, Paris yaşamının fantazmagorisine katkıda bulunmakta, insanların birbirlerini borçlu-alacaklı, satıcı-alıcı, işveren-çalışan olarak tanıdığı, birbirlerine rakip oldukları kentte, onları birbirlerine sevimli göstermeye çalışmaktadırlar. Bu sebeple de bu tür, uzun vadede başarılı olma imkânına sahip olamamıştır. Ancak Benjamin’e göre fizyolojilerin becerisi, bulvarı iç mekâna dönüştürmeleridir. Bu yazında cadde, flanör için bir konut gibidir ve flanör kendini binaların arasında evindeymiş gibi hissetmektedir (Benjamin, 2014: 129-133). Böylelikle pasajların yanında bulvarlar da flanörün kendi varlık alanını oluşturduğu mekânlardan biri olmaktadır.

Fizyolojilerin kentteki insanları birbirine zararsız gösterme yaklaşımları uzun süreli bir başarı vadetmediğinden, erken dönemde bu tür içinde daha güçlü bir etki gösteren başka bir görüş oluşmuştur. Bu görüşe göre, herkes gözünün önünden gelip geçenlerin mesleğini, karakterini, nasıl bir aileden geldiğini ve yaşam biçimlerini okuyabilme yetisine sahiptir. Ne var ki fizyolojilerin piyasaya sürdükleri kitleleri yatıştıran bu araçların modası da kısa sürede geçmiştir (Benjamin, 2014: 133-134). Fizyolojilerin bu niteliklerinden anlaşıldığına göre bu tür, kente yüzeysel bir bakış sergileyen eğlencelik bir tür olarak piyasadaki yerini almıştır. Bununla ilişkili olarak, panoramik edebiyat ve ticari basında beliren bu tarz flanörler “popüler flanör”; yenilikçi sanatçılarla, özellikle de Baudelaire’le ilişkilendirilen flanörler ise “avangart flanör” olarak adlandırılmaktadır (Boutin, 2012: 128). Çevrelerine bakış biçimleri bu flanörleri birbirinden ayırmakta; popüler flanör renkli Paris yaşamının aldatıcı görüntülerine katılırken, avangart flanör yabancılaşmış bakışlarıyla kenti kucaklamaktadır.

Kitleyi konu alan diğer yazın türü, dedektif öyküsüdür. Benjamin’e göre dedektif öyküsünde kent yaşamı, tedirgin edici ve korkutucu yanlarıyla tasvir edilmektedir. Amacı ise fizyolojilerden farklıdır; tipleri saptamakla ilgilenmekten ziyade büyük kentteki kitleye özgü işlevleri izlemektir. Dedektif öyküsünde kitle, topluma aykırı olanı kendisini kovalayanlardan koruyan bir sığınaktır. Bu ortamda flanörlük, dedektiflik konumu için oldukça elverişlidir çünkü flanör, kim olduğunu gizleme sanatını kullanan bir gözlemcidir. Bu dedektiflik konumu flanör açısından da oldukça elverişlidir çünkü bu sayede avareliğini haklı kılmaktadır. Görünüşteki tembelliğinin ardında suçluyu gözden kaçırmayan bir gözlemci uyanıklığı gizleyen,

büyük kentin temposuna uygun tepki biçimleri geliştiren ve olayları anında kapan bu flanör, neredeyse kendini sanatçı sanır (Benjamin, 2014: 134-137). Bu doğrultuda dedektif öyküsünde flanör, bir iz sürücü olarak kalabalığın içine karışan tetikte bir tip olarak kendini gösterir.

Dedektif öyküsü, flanörün tanımını yapan Baudelaire için de ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Baudelaire Constantin Guys üzerine kaleme aldığı denemede flanörü “kalabalığın adamı” olarak niteleyerek, doğrudan Amerikalı yazar Edgar Allan Poe’nun “Kalabalığın Adamı” adlı dedektif öyküsüne göndermede bulunmaktadır. Londra’da oturduğu bir kafeden kalabalığı izleyip gelip geçenler hakkında fikir yürüten bir anlatıcının dikkatini çeken bir adamın peşine takılarak iz sürdüğü ve yaptığı gözlem sonucunda onun suç işleyebilecek bir tip olduğuna kanaat getirdiği öykü, Baudelaire’in flanör tanımlamasının kaynağını oluşturmaktadır. Poe’nun dedektif öykülerinin Fransızca çevirilerini yapmış olan Baudelaire, Benjamin’e göre bu türü kendi sanatına adapte etmiş ve tümüyle özümsemiştir. Ancak Baudelaire’in tanımlamasında flanöre gösterdiği hoşgörü, Poe’nun flanör tasvirinde görülmemektedir; Poe’nun flanörü içinde bulunduğu toplumda kendini tedirgin hissetmekte ve bu yüzden kalabalığı arayıp onun içine saklanmaktadır. Flanörün rahat davranışları kalabalığın adamında yerini manik bir tutuma bırakmıştır (Benjamin, 2014; 142-143, 221). Bu açıdan Baudelaire her ne kadar kenti ve kalabalıkları eserlerine konu edinen Poe’dan esinlenmiş olsa da onun sanatçı flanörü Poe’nun dedektif flanöründen oldukça farklılaşmaktadır.

Poe’nun öyküsündeki dedektif flanörün iz sürücülük yaptığı mekân Londra olarak belirlemektedir. Bu durum Paris’ten farklı bir mekânda flanöre dair bir görüntü sunmaktadır. Benjamin’e göre, flanör Paris’e aittir ve Poe’nun öyküsündeki kalabalığın adamı aslında flanör ait olduğu çevreden yoksun kaldığında olacakları gösteren bir örnektir. Londra’yla karşılaştırıldığında Paris hala eskiye ait bazı iyi izleri korumakta, sonradan köprülerin kurulacağı yerlerde Seine nehrini geçen sandallar bulunmakta ve pasajlar varlıklarını sürdürmeye devam etmektedir. Flanör içinse kentin yoğun kargaşası ve salt bir işsiz-güçsüzlük atmosferi yabancısıdır; bu yüzden Londra’nın kendine özgü bir “kalabalığın adamı” bulunmaktadır. Kalabalığın adamı flanörden ziyade Berlin’de 1848 ihtilalinden önce popüler bir işsiz-güçsüz tip olan “Nante” ye benzemektedir. Paris’in flanörü ise bu ikisinin arasında bir yerde

konumlanmaktadır (Benjamin, 2014: 221). Bu çerçevede flanör, yalnızca belirli bir dönemde Paris'te ortaya çıkmış özgün bir tip olarak kendini göstermektedir.

Benjamin'in flanöre bu sınırlayıcı yaklaşımı, karşıt fikirleri de beraberinde getirmektedir. Bu doğrultuda Dana Brand, Benjamin'in flanör temsilini oldukça yerel ve kısa bulmaktadır. Brand'e göre, flanör Benjamin'in öne sürdüğü şekilde anlaşılacak olsa bile kökleri 1830'lardan çok öncede ve etkileri Paris'ten başka birçok yerde bulunabilir. Bu kent gözlemcisi ve modernite paradigması en azından İngiltere'de Paris'te olduğu kadar etkilidir; dahası, gelişme süreci 17. yüzyılın başlangıcı kadar erken bir dönemdedir ve moderniteyi meydana getiren kentleşme, tüketim toplumunun gelişimi, burjuvazinin kültürel egemenliği ve imge üretiminin modern teknikleri gibi tarihsel güçlerle yakından ilişkilidir (Brand, 1991: 187). Bu bağlamda düşünülecek olursa, modernite ve modernleşmeyle ilgili tarihsel süreçlerin yaşandığı her toplumda flanör tipinin karşılığı olabilecek bir kent figürüne rastlamak mümkündür. Bu kent figürleri birbirlerinden farklı özellikler gösterse de ortaya çıktıkları tarihsel süreçler onları birbirleriyle akraba kılmaktadır. Bu sebeple, bu figürler analiz edilirken Benjamin'in flanörüne uyumsuzluklarından ötürü flanörlüklerinin reddedilmesi yerine, onları Benjamin'in flanöründen farklı kılan özel koşulların değerlendirilmesi mantığa daha yatkın görünmektedir.

Benjamin, flanörün ortaya çıkışını belirli bir yer ve tarihle sınırladığı gibi onun varlığını da belirli bir süreyle sınırlandırmaktadır. Benjamin'e göre flanörün sonu, büyük mağaza olgusunun ortaya çıkışıyla birlikte gelmiştir; "büyük mağaza, Flâneur'ün son piyasa yeridir" (Benjamin, 2014: 149). 1850'lerden itibaren vali Haussmann'ın kentsel dönüşüm projeleri kapsamında Paris'te açılan bulvarlar pasajları yerle bir etmiş ve yerlerini büyük mağazalar, alışveriş merkezleri doldurmaya başlamıştır (Artun, 2014: 36). Benjamin'e göre, pasaj iç mekânın cadde görünümünde somutlaşan klasik biçimiyken, büyük mağaza iç mekânın dışlaşma biçimidir; flanör, caddeye dönüşen bu iç mekânda mallardan oluşan labirentlerin arasında daha önce kentin labirentlerinde gezindiği gibi gezinir (Benjamin, 2014: 149). Flanörün pasajlardan büyük mağazalara uzanan bu gezintileri, esasında onun müşteriye, tüketiciye dönüşme sürecinin bizzat kendisini oluşturmaktadır:

Tüm kentlerde, baştan itibaren, üzerinde oynanacak ısmarlama sahneler olmuştur. Benjamin'in muhabbetle tasvir ettiği Kapalıçarşılar bunların en önde gelenleriydi. Ziyaretçilere bakma zevki sunmak, zevk arayanları çekmek için tasarlanmış mekânlar. Başlangıçtan itibaren *flâneur*'ün kederlerinden para kazanılıyordu. Bilerek ve önceden tasarlanarak bu

mekânlar bakılabilecek zevkli görüntüler *satıyorlardı*. Bununla birlikte, müşterileri çekmek için bu mekânların tasarımcıları ve sahipleri önce onları satın almak zorundaydılar. Gereksizce bakma hakkı *flâneur*’ün, yarının *müşterisinin* ödülü olacaktı. Zevk veren teşhir, büyüleyici görüntü, şekillerin ve renklerin baştan çıkarıcı oyunu. Müşteriler *flâneur*’ün baştan çıkarılması yoluyla satın alınıyorlardı; *flâneur* baştan çıkarılma yoluyla tüketiciye dönüştürülüyordu. Bu süreç içinde malın alışveriş edene dönüşmesi mucizevi bir şekilde gerçekleşir. Günün sonunda, ayırım çizgisi bulanıklaşır. Artık neyin (kimin) tüketim nesnesi, kimin (neyin) tüketici olduğu açık değildir (Bauman, 2011: 211-212).

Flanörün, bakınmanın zevkini tattığı büyüleyici görüntüler sunan pasajlardan (Kapalıçarşılar) daha çok mal çeşidiyle daha büyüleyici görüntüler sunan alışveriş merkezlerine uzanan serüveni, Benjamin’in “malın esrikliği” (Benjamin, 2014: 149) olarak tabir ettiği durumu ortaya çıkarmaktadır; flanör, zevk veren mal teşhirlerinin karşısında esrikliğe kapılmakta ve tüketim kültürü tarafından baştan çıkarılmaktadır. Böylelikle, alışveriş mekânlarına çekildikten sonra müşteriye dönüştürülerek hem kapitalizmin tüketim nesnesi olmakta hem de tüketici konumuna gelmektedir.

Son piyasa yeri alışveriş merkezi olan flanör, Benjamin’e göre sonunda kendisini bitirmek isteyen Taylorizm⁹ tarafından yenilgiye uğrar ve çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi olur (Benjamin, 2014: 148). Böylelikle, 19. yüzyılın ilk yarısında burjuva sınıfının eşliğinde duran bohem bir aydın olarak beliren flanör, yüzyılın sonlarına doğru burjuvanın kendisi olur. Benjamin’in kapitalizme yenik düşen bu flanörünün cinsiyeti ise açıkça erkektir. Elkin’e göre, 19. yüzyıla kadar pek rağbet görmemiş olan flanör sözcüğü ilk kullanıldığı 1585 yılında cinsiyet belirtmeyen bir kelimeyken, 1829 yılına ait bir sözlükte “aylaklıktan zevk alan erkek olarak tanımlanmış”tır (Elkin, 2018: 21). Benjamin’in denemelerinde de flanör, kadını bakışının nesnesi haline getiren bir erkek olarak belirmektedir:

Uzun süre belli bir hedefi olmaksızın yollarda yürüyen, biraz sonra kendini bir tür esrikliğe kaptırır. Yürüme eylemi, atılan her adımla birlikte daha bir güç kazanır; bistroların, dükkânların, gülümseyen kadınların baştan çıkarıcılığı gittikçe azalır; buna karşılık bir sonraki sokak köşesinin, uzakta, sisler içerisinde uzanan bir meydanın önünde yürümekte olan bir kadının sırtının çekiciliği gittikçe daha karşı konulamaz olur. Ondan sonra açlık gelir. Ama Flâneur, bu açlığı dindirmenin belki de yüz yolundan birini bile öğrenmek istemez; bunun yerine yabancı olduğu mahallelerde bir hayvan gibi dolanıp, yiyecek arar, kadın arar; ta ki bitkin düşüp, onu yabancı ve buz gibi bir ifadeyle kabul eden odasında, yatağında çöküp kalana kadar (Benjamin, 2014: 263).

⁹Taylorizm/Taylorculuk: Emeği en çok yoğunlaştıracak biçimde işçiyi çalıştırma yöntemi. Amerikalı mühendis Taylor (1856-1915) tarafından önerilmiştir. Yöntemin temeli, emeğin harcanması sırasında işçiye zaman kaybettiren bütün öğeleri ortadan kaldırmak ve çok hızlı çalışmayı gerçekleştiren teknik bir işbölümü sağlamaktır (Hançerlioğlu, 1993: 404).

Benjamin'in satırlarında sırtı flanöre dönük yürüyen kadın, flanörde takip etme isteği uyandıran bir cazibe olarak kendini göstermekte ancak flanör nihayetinde bu kadınla herhangi bir ilişki kurmamaktadır. Bu bağlamda kadın bir arzu nesnesi olarak belirse de flanörü tatmin eden şey, arayışın kendisi olarak göze çarpmaktadır. Benjamin'in arzu nesnesi olarak konumlandığı kadının ne zaman gözlemci haline geldiği ise sıklıkla tartışılmaktadır. Bu doğrultuda Anne Friedberg, flanörün son piyasa yeri olan alışveriş merkezlerinin flanözün ilk piyasa yeri olduğunu belirtmektedir. Friedberg'e göre, kadınlar kendi başlarına gezinme özgürlüğüne kavuşana kadar dışı flanörün varlığı mümkün olmamıştır. Bu özgürlük ise kadınların tek başlarına alışveriş yapma ayrıcalığına sahip olmalarıyla doğrudan bağlantılıdır. 19. yüzyılın sonlarında alışverişin burjuva kadınlar için sosyal olarak kabul edilebilir bir boş zaman aktivitesi haline gelmesi, kadınları yanlarında refakatçileri olmadan gezinmeye teşvik etmiştir (Friedberg, 1991: 421). Bu durumda, flanör alışveriş merkezlerinde tüketiciye dönüşüp burjuvaziye doğru yol alırken, burjuvazi içindeki kadınlar da alışveriş merkezlerinde tüketici konumuna gelip flanözlük için uygun bir ortama kavuşmuşlardır. Bu süreci Bauman şöyle özetlemektedir:

Orta sınıftan kadın müşterilerde alışveriş kendini beğendirme sürecinin bilinçli bir parçasıyken bakma ve bakılma başından beri iç içe geçmiştir. Flanörcülük oyunu için alışveriş mekânları olası kadın flanözlere başka hiçbir yerde bulunamayacak güvenli bir liman sunmuştur. Flanör oyununu oynayacağı yeri seçer ve beğenir; flanöz içinse flanörün gözde uğrak noktalarının çoğu yasaktır. Flanörün oyunbazlığı ve modern/postmodern tüketimciliğin, bakma ve bakını bakma nesnesine dönüştürmenin, satın alma ve satın alınmanın arasındaki tarihsel bağın, aslında kadınların tüketimci ve tüketim nesnesi olarak sosyal inşası üzerinden oluşturulduğu söylenebilir. Flanörcülüğün modern/postmodern tarihinin geri kalan kısmı, biraz abartılarak, flanörün tarzının bir dışileştirilmesi olarak anlatılabilir (Bauman, 2015: 146-147).

Bauman'ın sözlerinden de anlaşıldığı üzere, kadınların flanörün gezindiği mekânların çoğunda gezinmeye hakları olmadığı için alışveriş merkezleri flanözlüğün doğmasına elverişli mekânlar olarak belirlemektedir. Orta sınıf kadınlar alışveriş merkezlerinde vitrinlere ve çevrelerine bakarken alışverişlerini beğenilmek ve bakılmak için yapmakta, böylelikle hem tüketici hem de tüketim nesnesi konumunda bulunmaktadır. Bu tablo, kadınların bu sosyal konumuyla flanörün alışveriş merkezinde evrildiği konumu özdeş kılmakta ve flanörlüğün tüketim çağının ilerleyen aşamalarındaki görünümünü sunmaktadır.

Flanöz kelimesi aslında sonradan türetilmiş bir kelime olup çoğu Fransızca sözlükte yer almamaktadır. Öyle ki, *Dictionnaire Vivant de la langue Française* bu

kelimeyi “şezlong” olarak tanımlamaktadır. Kelimenin kullanımı 1840’larda argoda başlayıp 1920’lerde zirveye çıksa da günümüzde pek bilinmemektedir (Elkin, 2018: 18). Bunun yanı sıra, flanözün varlığını reddeden pek çok görüş bulunmaktadır. Bu görüşlerden en öne çıkanı, Janet Wolff’un 19. yüzyıldaki özel ve kamusal alana ait cinsiyet ayrımına dayanarak flanözün imkânsızlığını öne sürdüğü savdır. 19. yüzyılda erkeklerin kamusal kadınların ise özel alana ait görülmesinden dolayı kadınların modern şehir deneyiminin erkeklerinkinden çok farklı olduğunu dile getiren Wolff, modernitenin edebiyatının da kadınları görmezden geldiğini ve dandy, flanör, kahraman, yabancı gibi modern hayat deneyiminin timsali olan bütün figürlerin her daim erkek olduğunu belirtmektedir. Bu doğrultuda, 1831’de George Sand’ın (gerçek adıyla Amantine Aurore Lucile Dupin) Paris hayatını deneyimlemek ve zamanının düşünce ve sanat iklimi hakkında bilgi edinmek için erkek kılığına girerek Paris’te gezinmesini örnek göstermektedir (Wolff, 1989:141-156). Bu dönemde yeri yalnızca ev içi alanla sınırlandırılan kadının bir flanör gibi rahatça gezinmesi ve kendisine “yasak” alanlara girebilmesi için kılık değiştirmesi gerekmekte; şehrin sokaklarının ve tüm yönetim kademelerinin erkeklere ait olduğu bir dünyada bir kadın için flanörlük ancak erkek kılığında gerçekleşebilmektedir.

Wolff, 19. yüzyılın ikinci yarısını da flanözün varlığı için imkânsız görmektedir. Bu dönemde kadınlar için evle sınırlanmışlık daha karmaşık hale gelmiş; bir sosyal sınıftan diğerine, bir coğrafi bölgeden ötekine yerel endüstri, endüstrileşme derecesi ve diğer çeşitli faktörler temelinde değişmiş, flanörün yalnız ve bağımsız hayatı kadınlara açık olmasa da kadınlar kamusal arenada başka şekillerde aktif ve görünür hale gelmiştir. Ancak, 1850’lerde ve 60’larda büyük mağazanın ortaya çıkışı orta sınıftan kadınların kamusal alandaki yasal görünüşleri için önemli bir alan sağlamışsa da kocalarının servetinin simgesi ya da tüketici olarak aktiviteleri, modernitenin karakteristiği olan geçici, anonim karşılaşma ve amaçsız gezinmeye karşılık gelmemektedir. Wolff bu bağlamda flanözü icat etmenin mümkün olmadığını, 19. yüzyıldaki cinsiyet ayrımcılığı sebebiyle böyle bir karakterin imkânsız kılındığını dile getirmektedir (Wolff, 1989: 141-156). Bu görüşleriyle Wolff, alışveriş merkezlerinin flanözün doğuşu için elverişli mekânlar olduğunu öne süren savları reddetmiş ve flanözün gerçekten var olmaktan ziyade icat edilmiş bir kavram olduğunu ima etmiştir.

Wolff'un 20. yüzyılda flanözün var olma olasılığına bakışı da 19. yüzyıldan farklılaşmamaktadır; Wolff'a göre 20. yüzyılın başlarında gezinme hala oldukça cinsiyetli bir aktivitedir ve bu dönemde şehir (Paris) yapılanmasında yeni cinsiyet düzenlemelerine olanak sağlayabilecek gerçek bir değişiklik fiziksel olarak gerçekleşmemiştir. Şehrin 19. yüzyılın ikinci yarısındaki devrimci dönüşümünü takip eden dönemde göreceli bir durgunluk yaşanmıştır. Banliyölerin ve ulaşım sistemlerinin gelişmesi dışında Paris'te 1890'dan 1940'a kadar çok az modernizasyon gerçekleşmiştir. Kesin olarak, cinsiyet ideolojisinin baskısının azaldığına dair çok az kanıt vardır (Wolff, 2015: 126). Bu çerçevede Wolff, savını doğrudan kadının 19. ve 20. yüzyıldaki sosyal konumuna dayandırmakta ve bu dönemlerdeki cinsiyet ideolojisinin kentin fiziksel yapılanmasında da sürdürülerek flanözün imkânsız kılındığını belirtmektedir.

Wolff'un bu görüşlerine katılan Griselda Pollock da tipik bir maskülen figür olan flanörün dışı karşılığının bulunmadığını savunmaktadır. Pollock'a göre, erkeklere kamusal alanda iki kat daha fazla özgürlük tanıyan özel ve kamusal alan ayrımı ve cinsiyetlerarası hiyerarşideki temelleri hiç anılmadığı için egemenliği ve gücü sorgulanmayan bağımsız gözlemleyen bakışın üstünlüğü, flanörün konumlandığı modern burjuva toplumunun ikiz ideolojik yapılanmasıdır. Kadınlar kalabalığın içinde anonim olma özgürlüğünün keyfini çıkaramaz ve asla kamusal alanın normal sakinleri gibi konumlandırılmazlardı. Onların bakmaya, gözlerini dikmeye, incelemeye ya da seyretmeye hakları yoktu; onlar flanörün bakışının nesnesi olarak konumlandırılmışlardı (Pollock, 2003:100). Benjamin'in flanör tanımlamalarında da belirgin olan bu konum, erkek egemen toplumdaki bağımsız gözlemci bakışın yine erkeğe ait olduğu ve kadının bu hiyerarşide yalnızca bakılan konumuna yerleştirildiği bir ideolojik yapıyı gözler önüne sermektedir. Ev içi alanla sınırlandırılmış ve edilgen bir konuma yerleştirilmiş olan kadının fark edilmeden gezinmesi ve çevreye gözlemci bir bakış yöneltmesi bu yapı içinde sorunlu görülmektedir.

Flanözün 19. yüzyıldaki olası varlığı genellikle alışveriş merkezlerinde gezinen burjuva kadınlar üzerinden tartışılırken, burjuva kadınlardan çok önce sokaklarda olan işçi kadınların, ev kadınlarının, evsiz kadınların ve fahişelerin flanöz olma olasılığı düşük görülmektedir. Bunun sebebi, öncelikle proleter kadınların ve ev kadınlarının yalnızca belirli amaçlarla, işe gidip gelmek ve evin alışverişini yapıp dönmek maksadıyla sokaklarda olmasıdır. Zaten bu dönemde hiçbir sosyal sınıftan kadının

sokaklarda tek başına aylak aylak dolaşması hoş karşılanmamaktadır. Susan Buck-Morss'a göre, flanör basitçe aylakça dolaşan bir adamın adıdır ancak aylakça dolaşan bütün kadınlar fahişe olarak görülme riskini alırlar. Bu yüzden, cinsiyet farklılığı erkeklerin kamusal alandaki ayrıcalıklı konumunu görünür kıldığı için fahişelik flanörlüğün dışı versiyonudur (Buck-Morss, 1986: 119). Ne var ki, 19. yüzyılda flanözün ancak bir fahişe olabileceğini varsayan bu yaklaşım sorunlu görünmektedir çünkü bir fahişenin ne kadar özgür olduğu oldukça tartışmalı bir konudur. Elkin'e göre, flanörün özgürlüğü fahişeden çok farklıdır; fahişelerin şehrin her yerinde özgürce gezinmeye hakları yoktur. Hareketleri ve kıyafetleri sıkı bir denetim altındadır. Bunun ise özgürlükle bir alakası yoktur. Ayrıca, sokakta bedenlerini satmayan kadınlar da bulunmaktadır (Elkin, 2018: 19). Sokakta bedenlerini satmayan kadınlar, evsiz kadınlardır. Onların da dikkat çekmeden, fark edilmeden bakınma özgürlüğüne sahip olmamaları, flanöz olma olasılıkları hakkında soru işaretleri yaratmaktadır.

Alışveriş merkezlerinde ortaya çıktığı öne sürülen burjuva flanözlerin onlardan önce sokaklarda olan alt sınıftaki kadınlardan ne kadar farklı olduğu da tartışılan bir konudur. Anke Gleber'e göre, burjuva alışveriş merkezi flanözleri, proleter kadınların onlardan çok önce caddelerde temsil ettiği kadın varlığı biçimlerini tekrar etmektedir. Kadın işçiler ve ev kadınları, zaten sürekli flanöze dönüşmeden kendi başlarına caddelere çıkmaktaydı. Cadde onlar için işlevsel amaçlı bir geçiş rotasıydı; onlar caddeye alışverişe gitmek yerine alışveriş yapmak için çıkıyor, hayal güçlerini gezdirmek yerine getir-götür işlerini yapıyor, yüzer-gezer izlenimler edinmek yerine çocuklarını alıyor ve doğrudan işyerlerine gidiyorlardı. Proleter kadınlar kadın çiftçiler gibi daha çok görev alanlarının ötesinde, nerede çalıştıklarından bağımsız olarak kentin dışında yaşıyorlardı ve hayal güçleri için kısıtlayıcı olan ev idaresiyle sınırlandırılmışlardı. Bu sınırlanmışlık, onların caddenin şoklarına ve görüntülerine maruz kalmalarını engellemiş ve orada modernite fenomeniyle en ufak ani bir duyusal ilişki kurmalarının önüne geçmiştir. Fahişeler ve evsiz kadınlar gibi caddedeki diğer kadın temsilleri de sadece kadınların kamusal alandaki güçsüzleştirilmiş statülerini vurgulamaktadır. Kadın flanörün yokluğu, kadını kamusal alandan dışlayan gücün sosyal dağılımından kaynaklanmaktadır (Gleber, 174-175). Özetle, Gleber de kadınların kamusal alandaki sınırlı varlığından dolayı 19. yüzyılda flanözün varlığına olanak tanımamakta ve alışveriş merkezine giden burjuva kadınların gezinmelerini

proleter kadınları gibi işlevsel amaçlı görmektedir. Bu kapsamda ev içi alanla sınırlı kalan tüm kadınların çevrelerindeki modernite görüngülerine karşı kayıtsız kaldıklarını varsaymaktadır.

Kadınların özel alandaki sıkışmışlıklarını vurgulayarak flanöze imkân tanımayan yaklaşımların, alternatif sesleri ve başkaldıran kadınları arka plana atan toptancı bir tutum sergileme riskleri bulunmaktadır çünkü 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başında edebiyat ve sanat dünyasında belirmeye başlayan kadın figürleri, flanözün varlığı için umut vadetmektedir. Bu doğrultuda Deborah L. Parsons, flanözün varlığını 19. yüzyıldaki cinsiyet ayrımcılığı ve bunun şehir hayatındaki varsayımsal yansımalarını temel alarak reddeden yaklaşımları sorgulayarak, şehir gözlemciliğinin yalnızca erkeklere özgü bir aktivite olmadığını öne sürmektedir. Bu iddiasının ise iki temeli bulunmaktadır; birincisi, flanör kavramı kendi içinde erkek otoritesinin simgesi olmaktan ziyade bunun reddi için bir alan sunan cinsiyet belirsizliklerini taşıyan bir figür olarak belirmektedir. İkincisi, kadınların şehrin kamusal alanlarında yürüyüşü ve gözlemci olarak daha büyük bir özgürlüğe kavuştukları 19. yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başlarında, flanör sosyal figürüne karşılık gelen bir kadın gözlemci figürüne rastlanabilmektedir. Bu kapsamda Parsons, Londra ve Paris'i odağına alıp Amy Levy, Dorothy Richardson, Jean Rhys, Jannet Flanner, Djuna Barnes, Anais Nin, Rosamond Lehmann, Elizabeth Bowen ve Doris Lessing gibi yazarların birbirinden farklı deneyimlerini ve edebi stratejilerini ele alarak, kadınların şehirle olan sosyal-kültürel ilişkileriyle ilgili birçok meseleyi aydınlatmaya çalışmaktadır (Parsons, 2003: 2, 5-6). Bu örnekler flanözün varlığına kanıt oluşturarak, cinsiyet ayrımcılığıyla ilgili genelleyici sosyolojik analizlerin yanıltıcı olabileceğini gözler önüne sermektedir.

19. yüzyılda kadınların toplum içindeki dezavantajlı durumları, özel ve kamusal alan ayrımındaki konumları açısından açık olsa da bu alan ayrımının ideolojik bir yapılandırma olduğu ve bu yapılandırmaya direnen kadınların da bulunduğu gözden kaçırılmamalıdır. Elizabeth Wilson da bu konuda, 19. yüzyıl kadınlarının pasifliği ve mağduriyetinin üzerinde gereğinden fazla durulmaması gerektiğinin ve burjuvazinin özel ve kamusal alan arasına çektiği sınırın, iffetli ve düşmüş kadın arasına çektiği sınır gibi, tanımlayıcı olmadığını altını çizmektedir. Wilson'a göre, ideolojik söylem sürekli kadının rolü ve ayrı alanlar ideolojilerini yeniden inşa ettiği için felsefenin kendisi cinsiyetlendirilmiş olarak belirmektedir; bu yüzden bu yapılandırmalara gereğinden fazla önem vermek, kadınların bu düşünce sistemlerine

direnışlerini ve bunları yeniden inşa edişlerini gözden kaçırmaya sebep olmaktadır. Wilson bu kapsamda, 19. yüzyılda erkek kimliğine girerek direnen kadın yazarları örnek göstermektedir. George Sand, sokaklarda özgürce dolaşabilmek için erkek kılığına girmiş; kendi adıyla başarılı bir romancı, şair ve oyun yazarı olan Delphin de Girardin ise kocasının gazetesinde yazdığı ve içeriği Parisli herhangi bir flanör tarafından yazılabilecek köşe yazılarında erkek mahlası kullanmıştır (Wilson, 2001: 84). Böylelikle, sayıları sınırlı da olsa 19. yüzyıl kadınları cinsiyetçi bir yapılanmaya sahip kent yaşamına gözlemci olarak katılmanın zekice bir yolunu bulmuş ve flanöz olarak anılmayı hak etmişlerdir.

19. yüzyılda kadınların ancak cinsiyet kimliklerini değiştirerek gözlemci konumunda katılabildikleri bu kent yaşamı, 20. yüzyılda artık onlara kapılarını kendi kimlikleriyle açmaya başlamıştır. 20. yüzyılın başları kadınların ev içi alandan çıkmaya başlayarak yavaş yavaş kamusal alana dâhil oldukları bir dönemi işaret etmektedir. Ching-fang Tseng'e göre, flanöz gerçekten görünür hale gelmeye, flanör kentte gezinme özgürlüğünün ve kamusal alan imtiyazının sembolü olmayı bıraktığında ve kadına özgü ev içi alan artık modern hayatın yaşamsal fakat kapalı bir bileşeni olarak hizmet vermeyi sonlandırdığında başlamıştır. Bu bağlamda Virginia Woolf'un *Mrs Dalloway* (1925) romanını örnek gösteren Tseng, romanı flanözün tarihsel doğuşunu ve flanörün sembolize ettiği elit gücün ve dünya görüşünün yıkılışını kayda geçiren bir metin olarak görmektedir (Tseng, 2006: 236, 240). Woolf'un Londra'ya bakışını sergileyerek kentin kadın perspektifinden bir anlatımını sunan roman, 20. yüzyılda kadının kamusal alandaki görünürlüğünü ve gözlemleyen özne olarak kentteki varlığını okuyucuya sunmaktadır.

İlk defa Walter Benjamin tarafından kuramsal çerçevesi çizilmeye çalışılan flanör kavramı, Benjamin'in denemelerinde 19. yüzyıl Paris'ine özgü bir modernite görüngüsü olarak ele alınmıştır. Benjamin'e göre bohem sanatçı-aydın olarak beliren, kentte gezinerek moderniteyi okumaya çalışan ve cinsiyetinin erkek olduğu anlaşılan flanör, 19. yüzyılın sonunda burjuvaziye yenik düşerek gözden kaybolmuştur. Ne var ki, bu sınırlayıcı yaklaşım hem flanörün farklı cinsiyet kimliklerinde görülebilmek hem de farklı yerlerde, farklı zaman dilimlerinde ve farklı biçimlerde var olabilme ihtimalini göz ardı etmiştir. Günümüzde flanör üzerine yazılan literatür, bu ihtimallerin geçerliliğini kanıtlamaya devam etmektedir. Flanör, Buck-Morss'un da belirttiği gibi, fenomenolojik özelliklerinin kendi izlerini arketip olarak taşımaya

devam ettiği sayısız biçime dönüşerek varlığını sürdürmektedir (Buck-Morss, 1986: 105). Gözlemleyici bir bakışla gezinmenin sona erdiğini düşünmek, hala sürmekte olan ve sonsuz bir “yeni” yi sunmaya devam eden modern çağda akla yakın görünmemektedir; ilerleyen teknolojinin hareketi en çok sınırladığı alanlarda bile “sanal-gezerlik”, “ekran-gezerlik” gibi kavramlar ortaya atılmakta ve flanörlüğün teknoloji çağıyla uyumlu biçimleri tartışmaya açılmaktadır. Bu çerçevede flanöre geniş bir perspektiften bakmak, ona yeni varlık alanları tanımaktadır.

1.2. FLANÖRÜN ÖNCÜLLERİ

Flanör, modernitenin bir görüngüsü olarak kent sahnesine çıkmış bir figürdür. Tarihte modernite gibi köklü değişimler ve kırılmalar ise bir anın değil, birikerek ilerleyen bir sürecin sonucudur. Bu sebeple, moderniteye özgü olarak görülen unsurların ilk örneklerine, modern çağın öncesinde de rastlanabilmektedir. Bu ilk örnekler, modern biçimlerinden belirgin farklılıklar taşıyalar da birtakım özellikleriyle yüzyıllar sonra dönüşecekleri biçimleri anıstırırlar. Flanör için de böyle bir durumun söz konusu olabileceğini öne süren görüşler bulunmaktadır. Her ne kadar bu konuyu başlı başına inceleyen bir kaynak Türkçe ve İngilizce literatürde bulunmasa da, Benjamin’in flanör tanımlarında belirttiği birtakım özelliklerden yola çıkarak yorum ve çıkarımlarda bulunan bazı müstakil çalışmalar mevcuttur. Bu konu, modernite ve modernist romana odaklanacak olan bu çalışmayla doğrudan bağlantılı olmadığı için bu bölümde yalnızca genel bir çerçeve oluşturulacak ve gelecekte literatürdeki eksikliği kapatabilmek adına yapılacak çalışmalara küçük de olsa bir katkı sunmaya çalışılacaktır.

Benjamin’in yürüyerek pasajlarda gezinen ve etrafı gözlemleyen bohem aydın flanörünün pasajlar yapılmadan önce nerelerde gezindiği ve kim olduğu üzerine fikir yürütebilmek için yine Benjamin’in satırlarına göz atmak yerinde olacaktır. Benjamin’e göre, “Flâneur, gezmeye çıkanların ve bütün tiryakilerinin, her meslekten olanların ‘en sevdikleri yerin’ vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar” (Benjamin, 2014: 131). Bu satırlarda görüldüğü üzere Benjamin, pasajlarda gezinen flanöre “vakanüvis” ve “filozof” yakıştırmalarında bulunmaktadır. Aylaklığının bir felsefesi olan flanörün gezinerek düşünce üretmesi onu filozofa, gezip gözlemleyerek yaşadığı çağa özgü şeyleri belleğinin arşivine kaydetmesi de onu vakanüvis, yani tarihçiye yaklaştırmaktadır. Bu noktada, flanörün ilk örneklerine filozoflarda ve tarihçilerde rastlanabilir mi sorusu akla gelmektedir. Felsefe tarihine bakıldığında

filozofların yürüme ve gezinmeyle olan ilişkileri, tarihçiliğin geçmişine bakıldığında ise ilk tarihçilerin seyyah ve seyahatname yazarı olmaları bu soruya olumlu cevap vermenin mümkün olabileceğini göstermektedir.

İlk olarak felsefe tarihi ele alınacak olursa, yürümeyle felsefenin arasındaki ilk bağlantı, yürüme ve düşünme arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Yürümenin tarihini yazan Rebecca Solnit'e göre, "yürürken, beden ve zihin birlikte çalışır ve böylece, düşünmek neredeyse fiziksel, ritmik bir eyleme dönüşür [...]" (Solnit, 2016: 8). Antik Yunan filozoflarının da yürüyerek düşündükleri bilinmektedir. Solnit'e göre, düşünmeyle yürüme arasındaki bağ ile Antik Yunan felsefesinde sıklıkla karşılaşılmaktadır. Yunan mimarisi de bir sosyalleşme ve sohbet aracı olarak yürümeye olanak tanımıştır. Aristoteles'in uzun, sütunlu bir yola sahip olan "Peripatos" isimli felsefe okulunda yetişen filozoflara "Peripatetik" adı verilmiştir ve bu kelime İngilizcede "uzun yürüyüşleri alışkanlık edinmiş kimse" anlamına gelmektedir. Stoacılar da Peripatetiklerin isimlerini Peripatostan almaları gibi isimlerini "Stoa" dan, Atina'daki yürürken bir yandan konuştukları sütunlu yoldan almışlardır (Solnit, 2016: 3-5). Burada Peripatetiklerin ve Stoacıların yürüyüşleri flanörünki gibi gözlem içerikli olmasa da flanörün de bu Antik Yunan filozofları gibi yürüyerek düşüncelerini harekete geçirdiğini söylemek mümkündür.

Yürüme eylemi daha geniş kapsamlı bir gezinme, seyahat anlamında düşünülecek olursa, Antik Yunan'da gezici öğretmenler olarak düşünebilecek olan Sofistlerle karşılaşılmaktadır. Solnit'e göre, Sokrates, Platon ve Aristoteles'ten önce Atina'da hâkim olan Sofistler gezginlikleriyle nam salmış ve ileride Atina'da ilk yerleşik felsefe okulunu açacak olan Aristoteles'in okulunun yer alacağı koruda dersler vermişlerdir. Bu gezici öğretmenler mesleklerini icra etmek için sürekli hareket halinde olmuşlardır (Solnit, 2016: 3-4). Silvia Montiglio'ya göre, Presokratik (Sokrates öncesi) dönemde bilgi sevgisi filozofları seyahat etmeye sevk eden itici güç olmuştur. Bu bilgiler bilgilerini paylaşmak üzere çağırılırlar da onlar öğretmekten ziyade öğrenmek için seyahat etmiş, farklı farklı yerleri ve insanları gözlemleyerek ufuklarını genişletmenin bir yolu olarak gezinmeye değer vermişlerdir (Montiglio, 2000: 88, 91). Sofistlerin bu gözlemci-gezgini tavırları onları flanörle bağdaştırmayı ilk bakışta mümkün kılarsa da bir ücret karşılığında ders vermek için seyahat ediyor olmaları flanörün aylaklığıyla bağdaşmamaktadır.

Toplumdaki iş-güç peşinde koşma telaşına tepki olarak aylak aylak gezinen ve herhangi bir yere bağlı olmayan flanörün en yakın olduğu felsefe ekolü, bağımsızlık, özgürlük ve aldırılmazlığı felsefelerinin temel taşı yapan “Kinikler”dir. Kinik felsefeyle yürüme arasındaki ilişki, tüm toplumsal uzlaşımlardan kurtulup bağımsız ve özgür olmak için aylak aylak dolaşmayı, yersiz-yurtsuz olmayı ifade etmektedir. Frédéric Gros’a göre, gerçek anlamda yürüyüşçü oldukları söylenebilecek tek Yunan bilgeleri Kiniklerdir; her daim başıboş ve aylak, sokakları arşınlayıp dururlar ve şehirden şehre, meydandan meydana, hep yoldadırlar (Gros, 2021: 116). Kinikleri çağdaş flanörlüğün felsefi bir alt metni olarak gören Naci İspir, “Aldırılmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler” başlıklı yazısında, toplumsal uzlaşımlara bir karşı çıkış olarak kendini gösteren Kinikler ve Kinik öğretinin genel bir aldırılmazlık felsefesine yol açan özellikleri üzerinde durmaktadır (İspir, 2012: 59-78). Bu yazı, flanörlüğün felsefi temellerine işaret ederek flanörün ilk örneklerinin ne gibi özellikler taşıyabileceği konusunda ufuk açmaktadır.

Sokratik okullardan biri olan Kinikleri flanörle bağdaştırmayı sağlayan temel yaklaşımları aldırılmazlık felsefesidir. İspir’e göre aldırılmazlık felsefesi, insanın özgürlüğü ve bağımsızlığı uğruna her türlü baskı ve bağımlılıktan kurtulmayı esas alır. Bu yaklaşıma göre, toplumsal uzlaşımın olduğu her yerde doğal olarak baskı da vardır; bu uzlaşımın dışında kalmak birçok şeyden vazgeçmeyi ve çileci bir yaşam sürmeyi gerektirir. Bağımlılıklardan kurtulmanın yegâne yolu budur. Çileci idealin beraberinde getirdiği yalnızlık, aile yaşamının ve siyasi yaşamın taleplerine hizmet etmekten kurtulmayı temsil etmektedir. Kiniklere göre her türlü dış etki insanın bağımsızlığını ortadan kaldırmaktadır; aile, devlet ve din bu etkilerin başlıcalarıdır (İspir, 2012: 62, 68). Tüm kurumsal yapılara karşı aldırılmazlık sergileyen Kinikler, bu anlamda kültür dünyasının insanı yabancılaştıran ve birtakım bağımlılıklar oluşturup onu tutsak eden tüm unsurlarını reddetmektedir.

Kiniklerin kültüre karşı aldıkları bu tavır, onları doğaya ve toplumun dışına itmektedir. İspir’e göre, Kinikler için bilge kişi, doğaya göre ve toplum içinde kendi kendisiyle yaşayan kişi demektir. Kiniklerin ana düşüncesi, erdemin insan mutluluğu için tek başına yeterli olduğudur. Bunun için de yapay gereksinimlerden ve hazlardan uzak durup onlara aldırılmamak gerekmektedir. İnsan kendi gücü dışında hiçbir şeye aldırılmamalıdır. Doğaya uygun yaşamak, en basit gereksinimlerle yetinmek ve gereksinim duymamaya bağlı oluşan mutluluk ve bağımsızlığı yaşamak Kiniklerin

başlıca yaşam düsturlarıdır (İspir, 2012: 62, 68). En az gereksinim ve en az bağımlılığın sonucunda oluşan en üst düzey özgürlük ve mutluluk, Kiniklerin yaşamlarının denklemini oluşturmaktadır. Bu denklemin onlara getirdiği sınırsızlık, onların “dünya vatandaşı” olarak tanımlanmalarına sebep olmaktadır:

Kinik için sınırlar yoktur; çünkü yürüyebildiği her yer onun evidir. Dünya vatandaşıdır o; kaybedecek bir şeyi olmadığından nihayet her şeyi kazanmayı tasavvur edebileceği için değil, doğa, zaruri şeyler ve dünyanın çığlıkları gani gani ayaklarının altında uzandığı için. Kinik’in krallığı, ideal bir gelecek kozmopolitizminin tasarısı, düzenleyici bir fikir, kurgusal bir dünya ya da vaat değildir. Kinik kök salmayarak elde eder bu krallığı. Hiçbir şeye tutunmaz, hiçbir şeye bağlanmaz. Tamamen özgür kalarak, kıskanılacak zindeliğini, herkesin istifade edebileceği egemenliğini fütursuzca sergiler. Siz kim oluyorsunuz da bana ders vermeye kalkışıyorsunuz der. Ben dünya vatandaşım, size de ta buralardan sesleniyorum” (Gros, 2021: 122).

Çağdaş flanörde olduğu gibi Kinik için de yürüyebildiği her yer onun evi mahiyetindedir; çağdaş flanör nasıl kapitalizmin dayattığı düzene yabancılaşıp iş gücü peşinde koşmayı reddediyorsa Kinikde kültür dünyasının dayattığı düzene yabancılaşıp tüm toplumsal uzlaşmaları reddetmektedir. Kinik her ne kadar toplumdan soyutlanmış gibi görünse de aslında çağdaş flanör gibi kalabalıkların içinde yalnızdır; Montiglio’ya göre, Kinik’in gezinmeleri tek başına olsa bile her zaman bir seyircisi bulunmaktadır (Montiglio, 2000: 104). Bu bağlamda, seyirci değil seyredilen konumunda olsa da Kinik diğer tüm özellikleriyle flanörün felsefesine yaklaşmakta ve flanörün ilk örneklerinden biri olarak sayılmayı hak etmektedir.

Benjamin’in önce pasajları sonra da kentin caddelerini mesken tutan filozof flanörünün ilk örneği dünya vatandaşı Kinik ise, bir diğer ilk örneğinin vakanüvis-tarihçi yönüyle bağdaşan bir başka dünya vatandaşı olan “seyyah”ın olması oldukça olasıdır. Neticede flanörlük temelde bir seyir halidir; ilk tarihçilerinde entelektüel meraklarını gidermek için seyahat edip gözlem yapan seyyahlar olması, Benjamin’in flanörü neden tarihçiyle özdeşleştirdiğini anlaşılır kılmaktadır. “Tarihin babası” olarak bilinen Herodot’un seyahatleri, önceden belirlenmiş bir amacı ve merkezi olmaktan ziyade zamanının entelektüel ihtiyaçlarını tatmin eden ve buna bağlı olarak “gezi yazısı” nı ortaya çıkaran unsurdur (Montiglio, 2000: 89). “Seyahatname” olarak da bilinen gezi yazıları, farklı yerler ve insanlarla ilgili içerdikleri bilgilerle tarihe kaynaklık etmişlerdir.

Seyyahların temel özelliklerinden bahsedilecek olursa, İbrahim Şirin’e göre seyyahlar, yoğun bir merak duygusuyla gezip notlar alan ve gördüklerini başkalarına

anlatma isteğiyle hareket eden kişilerdir. Onlar için seyahat etmek başlı başına bir amaçtır; bu amaç uğrunda dağları, çölleri, denizleri aşar ve yeni yöreler, kentler, insanlar, gelenek ve göreneklerle tanışırlar. Bu kapsamda Uruk Kralı Gılgamış'ın ölümsüzlük arayışıyla dünyayı dolaşması insanoğlunun ilk seyahati, Gılgamış destanı da ilk seyahatname sayılabilir. Şirin'in bu fikri, seyyahın yıllarca süren tehlikeli seyahatlerinin kendi dışındaki dünyaya yapılan bir yolculuk olmaktan çıkıp içsel bir yolculuğa dönüştüğü düşüncesine dayanmaktadır (Şirin, 2016: 9-10). Bu temelde doğrudur çünkü insanın çıktığı her yolculuk kendisiyle ilgili bir şeyler keşfetmesini sağlamaktadır. Ancak, sonuçta seyyahın yola çıkma motivasyonu başka yerlere duyduğu meraktır; Gılgamış'ın yolculuğunun motivasyonu ise varoluşsaldır. Bu nedenle seyyah tanımlamasının Gılgamış'a ne kadar uyduğu tartışmalıdır.

Dostu Enkidu'nun ölümü üzerine yönettiği kenti, Uruk'u terk ederek kendini yollara vuran Kral Gılgamış'ın arkaik bir flanör olma ihtimali var mıdır? Bu da pek mümkün gözükmemektedir çünkü bu yolculukta gözlem yapma ve bu gözlemler üzerine düşünce üretme söz konusu değildir. Ölümsüzlüğü ararken yolda başına gelenler arayışının boşa olduğunu Gılgamış'a öğretir. Bunun yanı sıra, flanör yersiz-yurtsuzluğu bir tavır olarak benimsemişken, Gılgamış dünyaya kök salmanın ve gücünü daim kılmanın yolunu bulmak için yolculuğa çıkmıştır. Ancak, Gılgamış ve daha birçok destanda ve mitte görülen yolculuk motifi, modern kentin içinde yürüyerek gezinen flanörün yolculuğunun edebi bağlamda arkaik temeli olarak görülebilir.

Bu arkaik temele “Odysseus ve Yolculuk Mitosu” başlıklı çalışmasında değinen Cemile Akyıldız Ercan, *Gılgamış* destanından 1500 sene sonra yazılmış olan *Odyseia* destanını ele almaktadır. *Odyseia* destanının sanatın her alanında bütün seyahatlerin, keşiflerin ve eve dönüşlerin temel motifi olduğunu belirten Akyıldız Ercan, bütün yolculukların anası olarak görülen Odysseus'un, insanın söz konusu olduğu bütün yolculuklar için kullanılan bir sembol olduğunu dile getirmektedir (Akyıldız Ercan, 2012: 326). Bu noktada Gılgamış da temel alınsa Odysseus da temel alınsa flanörlükle bağlantılarının özü, yolculuk motifi olarak belirlemektedir. Kuşkusuz, Odysseus da Gılgamış gibi aylak aylak gezinen ve gözlem yapan bir karakter değildir; o, savaştan sonra çıktığı eve dönüş yolculuğunda kaderin karşısına çıkardığı engellerle mücadele eden bir kahramandır. Bu sebeple, Gılgamış ya da Odysseus'u arkaik bir

flanör olarak görmek yerine yolculuk motifini flanörün gezintisinin edebi bağlamdaki arkaik modeli olarak almak akla daha yakın görünmektedir.

Odysseus'un memleketi İthaka'ya dönüş amacıyla çıktığı yolculuğu flanörlükle bağdaştırmak zor olsa da Odysseia destanının yazarı Homeros'u gezgin bir şair olması bakımından flanörlükle bağdaştırmak olası görünmektedir. Akyıldız Ercan da kadim Yunan ve Roma'da Homeros gibi büyük seyyah ve gezginlerin aylak olabileceğini çünkü bu kişilerin gezerek düşündüklerini, kafalarındaki tezleri ve sanatsal uğraşmayı gezme ve gezip görmeyle ilişkilendirdiklerini belirtmektedir. Bu anlamda Homeros gibi bir dehanın seyyahlığının yanında modern flanörler gibi zihninde büyük bir sorunsal taşımalarının olası olduğunu, gezip görülen yerlerden entelektüel eyleme bir yol bulma arayışının Homeros'ta da, Baudelaire'de de, Benjamin'de de ortak olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda da zihinde entelektüel bir sorunsalın olmasını ve o entelektüel sorunsalı daha iyi düşünebilmek için geniş alanlara açılma, gezme ve gezintiye çıkma eylemini flanörün düşünsel bir alt metni gibi düşünmektedir (Akyıldız Ercan, 2012: 323-324). Kurulan bu bağlantı, Benjamin'in piyasaya yeni girmiş olan bohem aydın-sanatçı flanörü göz önüne alındığında oldukça mantıklı görünmektedir. Gezin şairin gezip görerek hem sanatsal yaratısına bir alt yapı oluşturması hem de gittiği yerlerde şair olarak ismini duyurup kendini tanıtmayı onu piyasa çıkıp kendine bir alıcı bulmaya çalışan sanatçı flanörle bağdaştırmayı mümkün kılmaktadır. Bu bakımdan her kültürde var olan seyyah ozanların ve yazarların flanörün ilk örnekleri olma ihtimali üzerinde durulabilir ve bu konu başlı başına bir araştırma konusu olarak incelenebilir.

Flanörün diğer olası öncülleri, *Türk Romanında Aylaklık* (Aktan Küçük, 2007) başlıklı yayımlanmamış yüksek lisans tezinde ve *Modern Türk Edebiyatında Flanör Düşünce: Sait Faik Örneği* (Çeker, 2018) başlıklı yayımlanmamış doktora tezinde, tasavvufi bağlamda yer alan aylak tipler üzerinden değerlendirilmektedir. Aktan Küçük'e göre, "Mecnun", "Mecsup", "Gezin Derviş", "Rind" gibi tiplere ve "Melâmi", "Kalenderi" gibi tarikat mensuplarına yer veren metinlerde, "Allah'a ulaşma yolunda nefsi yok etmek için dünyadan vazgeçme" bağlamında bir aylaklık hali sergilenmektedir. Dünyanın gurbet olduğu ve bu gurbetlikteki gündelik işleyişe kapılmanın yanlış olduğu düşüncesini benimseyen bu anlayışta, toplumsal uzlaşma kapsamındaki gündelik pratiklere, yerleşikliğe, dünya malına, makam-mevki ya da saygınlık için çalışıp çabalamaya önem verilmemektedir; önemli olan gönül zenginliği

kazanmak ve Allah'ın bilgisine yaklaşma yolunda aşama kat etmektir. Aylaklık halini imleyen de kat edilen bu zihinsel mesafe ve hayatın değer yargılarının sorunsallaştırılmasıdır. Mecnunun kalabalıklardan kopup kendini çöllerde vurmasında, gezgin dervişlerin bağlanmayı, yerleşmeyi kınamasında, rindin dünya işlerini hor görmesinde, Melamilerin onaylanmaktan kaçınmasında ve Kalenderîlerin bile isteye onaylanmayacak şeyler yapmasında amaç hep gündelik akışa mesafe almaktır (Aktan Küçük, 2007: 20-21). Bu tavırlar, esasında günübürlük, kayıtsız bir yaşam süren bohemleri anımsatmaktadır. İskender Pala da *Ansiklopedik Divan Şiiri Sözlüğü*'nde Kalenderî ve Rindlere bohem yakıştırmasında bulunmaktadır (Pala, 2003: 268, 390). Tasavvufi bağlama yerleşmiş olan bu bohem tavırlar, insanların iş güç peşinde koşuşturmalarına tepki olarak aylak aylak gezinen modern flanörün felsefesini hatırlatmaktadır.

Modern flanörün bohem tavırlarıyla özdeşleşen felsefe, daha önce de değinildiği gibi aldırmaçlık felsefesi olarak belirlemektedir. Anadolu'da da bu felsefeyle bağdaştırılabilecek birtakım topluluklar bulunduğu göze çarpmaktadır. Fuad Köprülü'nün *Türk Halk Edebiyatı Ansiklopedisi*'ndeki "Abdal" tanımını kaynak alan Çeker, Anadolu'da her türlü kuraldan uzak yaşayan, şiir söyleyip müzik çalan ve dilencilikle geçinen "Abdal" veya "Torlak", "Cavlak", "Gevende" gibi adlarla anılan gezgin dervişlerin bulunduğunu ve bu toplulukların Anadolu'ya gelen Batılı gezginler tarafından "Türk bohemleri" olarak adlandırdıklarını belirtmektedir. 12. yüzyılda farklı görünümleriyle dikkat çeken gezgin dervişler, dilencilik, gezginlik, bekârlık, çilekeşlik gibi unsurları benimsemekte, statü simgesi olan saç ve sakallarını kazıma, uygunsuz giyinme ve esriklik veren maddeler kullanma gibi anarşist tavırlar sergilemektedirler (Çeker, 2018: 7). Bohemlikle bağdaştırılan bu tavırlar, aldırmaçlık felsefesinde değinilmiş olan Kinik tavırlara oldukça benzemektedir. Gezin dervişlerin çilecilik, yalnızlık, dünya nimetlerinden vazgeçme gibi tutumları dinsel bağlama yerleşmiş bir Kinizm olarak yorumlanmaya müsaittir.

Kiniklerin diğer insanları kendisine çekmeyi bilge insanın ödevi sayarak toplumla bağlantılarını tamamen koparmamaları gibi (İspir, 2012: 70) dervişler de toplumun içinde yaşayarak toplum üyelerinde ayıltıcı bir etki yaratmaya çalışırlar (Çeker, 2018: 7-8). Bu sebeple toplum dışı tavırlar sergileseler de kendilerini toplumdan tamamen soyutlamazlar. Ancak dervişlerin işgücüne katılmama ve dilenme halleri toplum tarafından hoş görülmez; öyle ki, "Gâvurun tembeli keşiş, Müslümanın

tembeli derviş” biçiminde bir atasözü bulunmaktadır (TDV İslam Ansiklopedisi). Nitekim Müslüman dervişlerle Hristiyan keşişlerin benzer özellikleri bulunmaktadır; Gros’a göre “gyrovague” adı verilen keşişler, durmadan manastırdan manastıra yürür, hiçbirinde uzun süre kalmaz, hayatları süresince dağların patika yollarını aşır, aynı yolları arşınlayıp, gün bitiminde ayaklarının onları götürdüğü yerde uyurlardı. Ancak bu göçebe insanlar fırsatçı ve berduş olarak görülmüş ve Kilise de onların bu yaşam biçimlerini yasaklamıştır (Gros, 2021: 100). Kurumsal bir yapı olarak dinin çalışmaya verdiği önem, aylakların toplumdışı varlıklar olarak görülmelerine sebep olmuştur. Bu kapsamda, Müslüman dervişler ve Hristiyan keşişler sergiledikleri aylaklık hali ve aldırmazlık felsefesine uygun tavırlarıyla flanörle benzerlik taşımaktadır.

Sonuç olarak, çağdaş flanörün düşünür-gezerliği, vakanüvisliği ve bohemliği doğrultusunda yapılan çıkarımlar, onun ilk örneklerine Kinik filozoflarda, seyyah yazar ve ozanlarda, gezgin keşiş ve dervişlerde, Derviş, Mecnun, Meczup, Rind gibi tiplere ve Melâmi, Kalenderi gibi tarikat mensuplarına yer veren metinlerde rastlanıp rastlanamayacağını tartışmaya açmaktadır. Flanör tipine yer veren anlatıların temelinde kadim destanlarda ve mitlerde sıklıkla karşılaşılan yolculuk motifinin olup olamayacağı ise bir başka tartışma konusudur. Öne sürülen tüm bu fikirler başlı başına birer araştırma konusu olup araştırmacıların üzerine eğilmesini ve ilksel flanörlerin kimler olabileceğine dair kapsamlı ve yeni yaklaşımların sunulmasını beklemektedir. Böylelikle flanörün zaman içindeki yolculuğu ve geçirdiği değişimler-dönüşümler daha anlaşılır hale gelecektir.

1.3. FLANÖR KAVRAMINA DİSİPLİNLERARASI YAKLAŞIMLAR

1.3.1. Sosyolojik Yaklaşımlar

Flanör kavramını ilk kez tarihsel bir zemine oturtup araştırmacılara bu kavrama kuramsal bir çerçeve çizibilme şansını veren Walter Benjamin, 19. yüzyıl, kapitalizm ve moderniteye yönelik yaptığı analizlerde sosyolojik bir yaklaşım da sergilemiş ve flanörün sosyologların ilgisini çeken bir kavram haline gelmesini sağlamıştır. David Frisby’e göre Benjamin, “modernitenin tarih öncesi” kavramıyla, “Paris-on dokuzuncu yüzyılın başkenti” ne yönelik yaptığı incelemelerle, “Pasajlar Projesi” yle ve daha birçok yazısıyla yalnızca çok iyi bir edebiyat eleştirmeni ve yazar, usta bir tarih felsefecisi, ufuk açıcı ve tutucu olmayan bir Marksist olduğunu açığa çıkarmamış, aynı zamanda modernitenin kökenlerine ilişkin hala rakipsiz olan araştırmaları

bağlamında tarihsel sosyolojinin zeki bir uygulayıcısı olduğunu da göstermiştir (Frisby, 2015: 82). Benjamin'in flanör kavramına böyle bir sosyolojik içerikte değinmiş olması, flanörün sosyologlar tarafından modernite-kapitalizm-kent ilişkisi bağlamında sıklıkla ele alınmasına ve sosyolojik yaklaşımların flanörle ilgili yapılan araştırmalarda yol gösterici olmasına sebep olmuştur.

Benjamin'in flanörü yerleştirdiği Paris pasajlarında, şehir planlamacı Baron Haussmann tarafından kentin modernizasyonu sırasında açılan bulvarlarda ve alışveriş merkezlerinde ifade alanını bulan kapitalist ekonominin illüzyonları, her şeyin ticarileştiği, özgürlük ve güvenlik yanılsamasına yoğun bir endişenin eşlik ettiği bir düzeni imlemektedir. Bu düzende hâkim unsur olan Karl Marx'ın *Kapital* eserinde değindiği “meta fetişizmi” kavramı, flanörle ilgili yapılan sosyolojik analizlerde en sık değinilen konulardan biridir. Bu konuda fikirleri en çok anılan isimse David Harvey'dir. Harvey, Baudelaire ve Benjamin'den önce ilk defa *Evliliğin Fizyolojisi* (*Physiologie du mariage*, 1826) eserinde flanör tipini kullanarak moderniteyi mercek altına alan Honoré de Balzac'ın flanörünün fetişle ilişkisini ele almaktadır (Harvey, 2012: 76-81).

Harvey'in kullandığı fetiş kavramı, “nesnelere çevremizdeki dünyayı dönüştürüp biçimlendirebilecekleri ve böylece doğrudan hayatımıza müdahale edebilecekleri şekilde büyü, gizemli ve genellikle gizli güçler atfetme alışkanlığı” nı ifade etmektedir. (Harvey, 2012: 76-77). Bu bir anlamda, insanın ürettiği nesnelerin insan üzerinde egemenlik kurmaya başlaması, onu ruhsal anlamda ele geçirmesini anlatmaktadır. Ancak Harvey' e göre Marx, meta çözümlemesiyle fetişizmde daha derin bir anlam yattığını ortaya koymaktadır. Bu bağlamda fetiş, yalnızca hayali değildir ve gerçek temellere sahiptir; toplumsal ilişkiler, üretilen ve dolaşıma sokulan nesneler ve şeyler aracılığıyla kurulmaktadır. Bu nesneler ve şeyler de toplumsal emek ve amaca yönelik insan eyleminin cisimleşmiş halleri oldukları için toplumsal anlamlarla doludur. Örnek olarak, para ona sahip olan kişiye toplumsal güç vermekte ve bu yüzden de herkes bir miktar, paranın fetiş güçlerinin tutsağı olmaktadır (Harvey, 2012: 77). Kapitalist kent de bu fetiş unsurlarıyla dolu bir aldatmaca olarak ortaya çıkmaktadır.

Harvey, Balzac'ın flanör tipini ele alırken, onu kentteki fetişten kaçmanın ve kent dünyasını dönüştürüp ona hâkim olmanın bir yolu olarak değerlendirmektedir. Harvey'e göre Balzac'ın flanörü bir estet ve gezgin gözlemci olmanın ötesinde, fetişe

nüfuz etmeye ve toplumsal ilişkileri ve kentin gizemlerini çözmeye çalışan amaç sahibi etkin bir kişidir. Kentin topoloji haritasını çıkarıp canlı niteliklerini uyandırarak, şehri özgün biçimde okunaklı kılmaktadır (Harvey, 2012: 79-80). Bu değerlendirme, Harvey'in panoramik edebiyata Benjamin gibi olumsuz yaklaşmadığını göstermektedir. Benjamin, panoramik edebiyatı ufuk açıcı olmayan bir tür olarak görüp bu tür içinde beliren flanör tipinin Paris fantazmagorisine katkıda bulunduğunu düşünürken (Benjamin, 2014: 129-133) Harvey'in Balzac'ın panoramik romanlarında beliren flanör tipine olan bu yaklaşımı, daha derinlikli bir karakter tablosunu çağrıştırmaktadır.

Kuşkusuz Balzac'ın flanörü, Benjamin'in odağına aldığı Baudelaire'in flanöründen farklıdır; Balzac'tan Baudelaire'e uzanan süreçte kentte yaşanan sosyo-politik değişimler flanör tipinin kentteki durumunda ve edebiyattaki sunumunda değişikliklere yol açmıştır. Priscilla Parkhurst Ferguson'a göre, 19. yüzyılın ilk yarısında şekillen, imparatorluk yönetimi altında ortaya çıkan bu figür, Temmuz Monarşisi (1830-1848) yönetimi sırasında bolca bulunan fizyolojilerde ve karakter eskizlerinde olağanüstü bir öneme sahip olmuş ve yüzyılın ortalarında Gustave Flaubert ve Baudelaire'in ellerinde radikal bir yerinden edilmeye maruz kalmıştır. Fiyaskoyla sonuçlanan 1848 Devrimi ve İkinci İmparatorluk (1852-1870) döneminde kesintiye uğrayan kentsel dönüşüm, Temmuz Monarşisinin gezgin filozofunu daha büyük bir “yerinden edilme söylemi” içinde kilit bir kayıp figürüne dönüştürmüştür. Bu noktada Ferguson, Baudelaire'in ikircikli flanörünün çoktan Balzac'ın muzaffer flanöründen uzaklaştığını, ancak flanörü bir yerinden ediliş biçimi olarak betimleyen kişinin Flaubert olduğunu dile getirmektedir (Ferguson, 1994: 81-82). Bu yabancılaşmış ve yersiz-yurtsuzlaşmış flanör de sosyolojik analizlerin odağına yerleşmektedir.

19. yüzyılın ikinci yarısında Paris'in geçirdiği dönüşümlerle birlikte değişime uğrayan flanör figürü, Karl Marx'ın *1844 El Yazmaları* (1932) gibi erken dönem eserlerinde sıklıkla ele aldığı “yabancılaşma” ve Emile Durkheim'in ilk olarak *Toplumsal İşbölümü* (1893) eserinde ortaya attığı “anomi” kavramlarıyla birlikte anılmaktadır. Bu doğrultuda Ferguson, fikirleri genellikle birbirinin zıttı olarak düşünülen Marx ve Durkheim'in bu kavramlarının birbirine paralel olduğunu öne sürmektedir. Ferguson'a göre anomie kavramı, bireyi önemli sosyal gruplara bağlamayı başaramayan bir toplumu nitelendirirken, yabancılaşma kavramı da bireyi hem işten

hem de değerden yoksun bırakan bir toplumu tanımlamaktadır. Marx'ın fetişizm kavramını beyhudeliğin ve toplumsal patolojinin bir simgesi olarak kullanması gibi Durkheim da intihar kavramını aynı minvalde kullanmaktadır; bireysel seçimin bir ifadesi olarak görülen ölüme sığınma, aynı materyalizme kaçış gibi, kontrolü kuşatıcı toplumsal güçlere teslim etmektir. Her iki kavram da bütünü ve bileşenleri arasında esaslı bir kopukluğun yaşandığı bir toplumsal yapıyı belirtmekte ve daha geniş bir söylem olan yerinden edilme söylemine bağlanmaktadır (Ferguson, 1994: 101). Bu çerçevede, toplum normlarının etkisizleştiği, çöküntü, karışıklık veya çatışmanın yaşandığı anomi durumu, bireylerin birbirlerinden ya da belirli bir ortam veya süreçten uzaklaştıkları yabancılaşma durumuna (Marshall, 2005: 32, 798) bağlanmakta ve kentin kalabalıklarının içinde o kalabalığı ve dönüşen kenti tek başına dışardan gözlemleyen, toplumsal iş bölümünün dışında kalmış, kenti bir kayıp nesnesi olarak gören flanörün içinde bulunduğu durumu tarif etmektedir.

Ferguson, Flaubert'in *Duygusal Eğitim* (*L'Éducation sentimentale*, 1869) eserinin bu iki kavramla ilişkili olduğunu, bunların Flaubert'in romanını etrafında inşa ettiği modern kentin bir boyutuna işaret ettiğini dile getirmektedir. Ferguson'a göre *Duygusal Eğitim*'in flanör kahramanı Frédéric Moreau, Balzac ve Baudelaire'in mekâna oldukça bağlı olan sanatçı flanörünün aksine yersizdir; anomi ve yabancılaşmanın, toplumsal parçalanmanın ve mevcudiyet yanılsamasının dünyasındadır. Flaubert'in flanörü, 19. yüzyılın toplumsal ve politik krizlerini kente aktarmaktadır. Durkheim ve Marx modern toplumu analiz ederken Flaubert de çağdaş kenti, devrimin namevcudiyet haline geldiği devrimci Paris'i öykülemektedir (Ferguson, 1994: 101, 106). Böylelikle Durkheim ve Marx'ın sosyolojik kavramları, örneklerini modern kent olarak Paris'i ve flanörü merkezine alan edebi bir temsilde bulmaktadır.

Flanör tipinin yer aldığı edebi metinler, kimi zaman doğrudan flanör olan yazarların ellerinden çıkmaktadır. Baudelaire ve Benjamin bunun en popüler örnekleri arasındadır. Bu anlamda flanör, kimi zaman bir metin üreticisi olarak da görünebilmektedir. David Frisby, flanörün ve gezinme eyleminin Benjamin'in çalışmasında yalnızca gözlem ve okumayla değil, özgün metinlerin üretimiyle de ilişkilendirildiğini belirtmektedir. Bu yüzden flanör, yalnızca bir gözlemci ve şifre çözücü değil aynı zamanda edebi, tasvir edici, öyküleyici, röportaj şeklinde, gazetecilikle ilgili veya sosyolojik metinlerin üreticisi de olabilmektedir (Frisby, 2015:

83). Flanörün gezinme eylemi, yaratıcı bir metnin ortaya çıkmasını sağlayabilmektedir. Aimée Boutin, bu nedenle flanör ve kent arasında karşılıklı bir ilişkiden söz edilebileceğini, çünkü flanörün, Michel de Certeau ve Henri Lefebvre'in kuramlaştırdığı gibi, kendi gezici pratiği aracılığıyla kenti metin olarak yeniden ürettiğini ifade etmektedir (Boutin, 2012: 129). Bu noktada, Boutin'in atıfta bulunduğu bu iki kuramcı doğrudan flanör üzerine yazmamış olsalar da modern kent üzerine olan sosyolojik yaklaşımları, flanörle ilgili araştırmalarda en sık göndermede bulunulan yaklaşımlar arasına girmiştir.

Michel de Certeau'nun kullandığı "kent yürüyüşçüsü" (city walker) kavramı, flanörün yürüme eyleminin kentle olan ilişkisi üzerine düşünmeyi sağlamaktadır. De Certeau'ya göre kenti deneyimleyen sıradan insanlar, kent deneyiminin temel bir biçimi olarak yürürler; onlar, bedenleri yazıp da okuyamadıkları bir kent metninin her zorluğunu ve engelini takip eden yürüyüşçülerdir. Fark edilemeyen mekânları kullanırlar; bu mekânlara karşı birbirlerinin kollarındaki âşıklar kadar kördürler. Her bedenin başkaları tarafından imzalanmış birer unsur olduğu bu iç içe geçmiş, bilinmeyen şiirlere karşılık gelen yollar, okunabilirlikten uzaktır. Sanki hareketli bir kenti teşkil eden deneyimler, kör olmalarıyla karakterize edilmiş gibidir. Bu hareketli, kesişen yazı ağları, yazarı ve seyircisi olmayan, mekânların güzergâh ve tahrifat parçalarından oluşmuş karmaşık bir hikâye yaratırlar; temsillerle ilişkili olarak, bu hikâye güncel ve süresiz bir biçimde öteki olarak kalır (Certeau, 1984: 93). Buradaki kent yürüyüşçüsü kör olmasıyla imge avcılığı yapan 19. yüzyıl flanöründen ayrılrsa da flanör de kent yürüyüşçüsü gibi anonim bir şekilde kentin sokaklarında yürüyerek bir kent deneyimi, bir kent metni oluşturmaktadır. Bu bağlamda flanörün bir metin üreticisi olarak her zaman yazılı veya görsel bir metin ortaya koymak zorunda olmadığı, kendisi bir metin olan kenti gezintileriyle yeniden ürettiği söylenebilir.

Mekânların üretimi ve yeniden üretimi, mekânla ilgili çalışmalarda ismi sıklıkla anılan Henri Lefebvre'in üzerinde önemle durduğu bir konudur. Mekânı toplumsal bir yapı olarak gören Lefebvre'in temel düşüncesi, üretim tarzının bazı toplumsal ilişkilerle birlikte kendi mekânını ve zamanını ürettiğidir (Lefebvre, 2016: 28). Nitekim flanörün kent sahnesine çıktığı tarihsel çerçeveyi Benjamin'in görüşlerinden aktarırken değinilen 19. yüzyılın kapitalist başkenti Paris'in şehir örgütlenmesi, buna iyi bir örnek teşkil etmektedir. Flanörün Paris'teki gözlemci gezintileri, esasında mekânı deşifre ederek toplumun mekânsal pratiğini keşfetmesidir;

Lefebvre'e göre, bir toplumun kendi mekânını yaratması, o toplumun mekânsal pratiğiyle gerçekleşmektedir. Toplum, mekânı ona hâkim olarak ve sahip çıkarak üretmektedir. Toplumun mekânsal pratiği ise onun mekânını deşifre ederek keşfedilmektedir (Lefebvre, 2016: 67). 19. yüzyıl Paris flanörünün keşfettiği mekânsal pratik de kapitalist üretim ilişkileriyle şekillenen bir pratiği ortaya koymaktadır.

Mekânsal pratik, Lefebvre tarafından aynı zamanda “algılanan mekân” olarak da tanımlanmaktadır. Toplumsal mekân, bu algılanan mekânın yanısıra bir de Lefebvre'in “tasarlanmış mekân” olarak tarif ettiği “mekân temsilleri” ni barındırmaktadır. Bir üretim tarzının içindeki egemen mekân olan mekân temsilleri, bilginlerin, planlamacıların, şehircilerin ve teknokratların elinden çıkan mekânları ifade etmektedir (Lefebvre, 2016: 68). 19. yüzyılda Paris'i dönüşüme uğratan Haussman'ın şehir planları, bunun en belirgin örneklerinden birini oluşturmaktadır. Paris'te flanörün gezindiği mekânlar ise Lefebvre'in “yaşanan mekânlar” olarak tanımladığı “temsil mekânları” na karşılık gelmektedir. Temsil mekânları; mekâna eşlik eden imgeler ve semboller aracılığıyla yaşanan, kullananların, oturanların, o mekânı tarif eden yazarların ve filozofların mekânlarıdır (Lefebvre, 2016: 68). Flanör temsil mekânlarına eşlik eden imgeleri ve sembolleri çözmeye çalışır ve kimi zaman da bu mekânları bir metin vasıtasıyla tarif eder.

Lefebvre'in tanımladığı, toplumsal mekânı üreten ve flanörle ilişkilendirilebilen bu üç unsur, iç içe geçmiş yapılarıyla dikkat çekmektedir. Flanörün gezindiği mekân temsilleri (tasarlanan mekân) aynı zamanda onun yaşadığı, imge avcılığı yaptığı ve kimi zaman ürettiği metinlerle anlattığı temsil mekânlarını (yaşanan mekân) oluşturmaktadır. Flanör bu mekânlarda toplumun mekânsal pratiklerini (algılanan mekân) deşifre etmektedir. Lefebvre, toplumsal mekânın momentleri olarak gördüğü bu üç unsurun birbirine yaklaşmasının ve herhangi bir toplumsal grup üyesinin kendini kaybetmeden bunların birinden diğerine geçmesinin kendini dayatan bir şey olduğunu belirtmektedir (Lefebvre, 2016: 69-70). Flanör de mekânın üretimine katkıda bulunan bu üç moment arasında seyahat ederek mekânı yeniden üretmektedir.

Lefebvre'in flanörle ilişkilendirilen kavramlarından bir diğeri de “ritimanalist” tir. Bu kavramın temeli, Lefebvre'in üzerinde önemle durduğu “ritim” lerdir. Lefebvre'e göre, zaman ve mekânda sürekli tekrar eden ritimler vardır; ancak bu tekrarlar birbirleriyle özdeş değildir. Daima tekrara nüfuz eden yeni ve beklenmedik bir şeyler vardır, bunlara da fark denir. Fransız Devrimi'nden sonra tesis edilen kentli-

devlet-piyasa toplumunda meta her şeye baskın duruma gelmiş, değiş-tokuşun hâkim olduğu toplumsal mekân ve zaman piyasaların zamanı ve mekânı haline gelerek ritim içerikleriyle ürünlerin içlerine girmişlerdir (Lefebvre, 2021: 30). İşte ritimlerin analizi (ritimanaliz), dolayimler, etkiler ve dolaylı ifadeler aracılığıyla ortaya çıkan bu ritimleri keşfetmektedir (Lefebvre, 2016: 219). Ritimanalist ise Lefebvre'in henüz var olmadığını söylediği ancak var olacağını öngördüğü bir tiptir. Lefebvre'e göre, ritimanalist dünyaya kulak kabartacak, anlamsız olduğu düşünülen şeyleri, anlamlı söylentileri ve sessizlikleri dinleyecektir. En başta da kendi bedenini dinleyecek, dış ritimleri değerlendirmek için ritimleri kendi bedeninden öğrenecektir. Tüm duyularına başvuracak, nefes alışından kanının dolaşımına, kalbinin atışından konuşmasının akışına kadar içinde yükselen tüm duyulardan eşit bir şekilde referans noktası olarak yararlanacaktır (Lefebvre, 2021: 45, 47).

Lefebvre'in tanımladığı ritimanaliz yöntemi, Benjamin'in *Pasajlar* yapıtında kullandığı diyalektik yöntemi oldukça çağrıştırmaktadır. Benjamin'in yaklaşımına göre, olgular daha önce karşılaşılmış olan şeylerdir ve bu yüzden onları saptamak anımsamayla mümkün olabilmektedir. Tarihsel bakış, tarihten şimdiki zamana inceleme yoluyla yönelmektedir. Bu bağlamda Benjamin de tarihten güncel zamana yönelen bir bakışla içinde yaşadığı 20. yüzyılı 19. yüzyılın görüngüleri üzerinden okumaya çalışmıştır (Benjamin, 2014: 30). Benjamin'in bu yaptığı, esasında metanın hâkim olduğu toplumsal mekân ve zamandaki şeylerin içine girmiş olan tekrar eden ritimleri keşfetmektir. Tüm duyularını kullanarak ritimleri analiz etmeye çalışan ritimanalist ise Benjamin'in modern hayatın içinde hiç değişmeyen bir özü arayan flanörünü anıştırmaktadır. Her ne kadar flanörde görme duyusu ön plandaymış gibi gözükse de dedektifvari bir gözlemcilik tüm duyularla birlikte kenti deneyimlemeyi gerektirmektedir. Flanör de ritimanalist gibi tüm duyularından yararlanarak modern kentin unsurları içinde tekrar eden ritimleri keşfedip analiz eden bir tiptir.

Sosyolojik analizlerde flanörle bağdaştırılan kente ait bir diğer tip, Georg Simmel'in tanımladığı "yabancı" tipidir. Simmel'in yabancı tanımı, flanörü akla getirmektedir. Simmel yabancıyı, "bugün gelen ve yarın kalan insan olarak, deyim yerindeyse, daha fazla ilerleyemediği halde gelme ve gitme özgürlüğünden de tam olarak kurtulamamış potansiyel bir gezgin" olarak değerlendirmektedir (Simmel, 2016: 27). Flanör de "kalabalığın adamı" olarak hem kentli kalabalığa aittir hem de bu kalabalığın içindeki ayırışık duruşuyla ona yabancıdır. Rob Shields'e göre, yabancı

yerli gibi olan yabancı bir kişiyken, flanör onun tam tersine, yabancı gibi olan yerli bir kişidir (Shields, 2015: 68). Flanör, mensubu olduğu kentin toplum dışı kalmış bir figürü olarak gezinen yerli bir yersizdir. Her halükârda yabancı gibi arada kalmış bir tiptir. Shields’e göre, modernite yalnızca Avrupalıların yabancı ötekilerle karşılaşma koşullarını değiştirmekle kalmamış, aynı zamanda Avrupalı kent sakinleri için de yakın ilişki ve yerlilik koşullarını değiştirmiştir. Metropol hem dışarıdakilerin hem de içeridekilerin yerinden edildiği bir alan olmuştur. İkisi de metropolün metalaştırılmış alanlarında tam olarak evlerinde değildir (Shields, 2015: 68). Marx’ın yabancılaşma ve Durkheim’in anomi kavramlarını tekrardan hatırlatan bu yaklaşım, üretim ilişkilerinin kentli bireyi yerinden edişini bir kez daha vurgulamaktadır.

Simmel’in yabancı tipini flanörle özdeşleştiren ve kent-flanör ilişkisi üzerine analizlerde bulunan bir başka önemli yaklaşım, Zygmunt Bauman’a aittir. Bauman büyük kenti, kişinin izlerinin kalabalığın içinde çöldeki ayak izleri gibi silinip gittiği bir mekân olarak tanımlamaktadır. Bauman’a göre yabancıyı kente çeken ve kentle çölü birbirine benzer kılan şey, her ikisinde de geçmişten kopuk, güvenli, sonuca varma zorunluluğu bulunmayan, yalnızca başka başlangıçlar tarafından takip edilebilecek ve bu yüzden de dokunulmazlık duygusuyla yaşanabilecek bir şimdiki zamanın mevcut olmasıdır. Bu anlamda yabancı, gezgin, göçebe, flanör, büyük kentte çöldeki gibi zamanı geciktirme şansına sahiptir. Günlük hayatın mekânında zaman sabittir; flanörün anonim kenti ve çölde ise zaman parçalanmıştır, çünkü bunlar, her şeyin kayıt altına alındığı bir medeniyette kaydın mümkün olmadığı, uzam dışı kalmış uzamlardır. Bu uzamlarda sürgünlük bir inzivaya ve yalnızca inzivanın sağlayabileceği bir özgürlüğe dönüşür. Burada yabancının yalnızlığı, kontrolün onda olmasını sağlar. Flanör de farkedilmeden etrafına bakınma özgürlüğüyle tam kontrol sahibidir (Bauman, 2015: 140-142). Bu doğrultuda flanörün, kalabalığın içinde bireysel izlerin anonimleşmesiyle sonsuz bir şimdiki zamanın yaşandığı kentin içinde gezinerek günlük hayatın mekân ve zamanının dışına çıkan bir yabancı, gezgin ve göçebe olduğu anlaşılmaktadır.

Bauman’ın flanöre bu yaklaşımı, Simmel’in sosyolojik tiplerinden bir diğeri olan “maceracı” yı akla getirmektedir. Maceracı da flanörle ilişkilendirilebilecek bir tip gibi görünmektedir. Simmel’e göre macera, hayatın sürekliliğinin dışına çıkmasını ifade etmektedir. Macera sırasında insan kendini dünyaya diğer bütün ilişkilerdekenden daha az savunma düzeneğiyle bırakır. Macerada, her şeyi kendi

gücüne ve aklına borçlu olan fetih tavrı ile dünyanın insanı sevindirebildiği gibi yıkabilen güçlerine ve rastlantılarına kendini tamamen bırakan tavır bir arada var olur. Bir noktaya kadar kendi gücüne ama daha çok da şansına güvenen maceracı, dünyanın seyri ile bireysel talihin henüz ayrılmadığı bir noktada yaşar (Simmel, 2009: 186-192). Bu kontrol sahibi fetih tavrı ve rastlantısallığa kendini bırakış, flanörde de kendini gösteren bir tavidir. Flanör, bir yandan anonim bir şekilde modern kenti şifrelerini çözerek fethetmeye çalışırken diğer yandan da rastlantıların akışına kendini bırakmaktadır; kentte gezinirken kalabalıklarla yaşadığı karşılaşmalar ve kalabalığın içinde uzaktan özdeşleşim kurduğu insanlar, onun var olduğu, dünyanın seyri ile bireysel talihin birleştiği noktadır. Bu anlamda flanör bir maceracı olarak düşünülebilir ve Simmel'in maceracı tipi üzerine analizleri, flanöre sosyolojik yaklaşımlarda yakın okumaya tabi tutulabilir gibi gözükmektedir.

Bauman'ın "uzam dışı kalmış uzam" olarak adlandırdığı, günlük hayatın zaman ve mekânının dışında kalmış, uçucu izlerin ve parçalanmış zamanın bulunduğu anonim kent, yani metropol, bu özgün yapısıyla farklı bir mekân deneyimini ortaya koymaktadır. Bu mekân deneyimi, Michel Foucault'nun "heterotopya" kavramını hatırlatmaktadır. Foucault'nun, fiilen hayata geçirilmiş ütopyalar olarak tanımladığı bu kavram, bünyesinde kültürün içinde bulunabilecek tüm gerçek mevkilerin temsil edilip tartışıldığı ve tersine çevrildiği mekânları temsil etmektedir. Bu mekânlar, fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında kalan yerlerdir (Foucault, 2014: 295). Bu bağlamda Bauman'ın "uzam dışı uzam" tabiri, heterotopyalara uygun düşmektedir. Zamansallığa gelince, Foucault heterotopyaların genellikle zamanın bölünmesine bağlı olduklarını ve heterotopyalarda insanların geleneksel zamanlarıyla bir tür kopma içinde oldukları heterokronilerin işlediğini belirtmektedir (Foucault, 2014: 299). Flanörün anonim kentindeki parçalanmış zaman da heterokronilerin işlemlerini göstermektedir.

Foucault, farklı heterotopya türlerinden bahsederken hapishaneler, psikiyatri klinikleri, genelevler, mezarlıklar, bahçeler, müzeler, kütüphaneler, panayırklar gibi örneklerle başvurmaktadır. Flanörle bağlantılı bir heterotopya örneğini ise heterotopyaları ötekiliğin mekânları olarak ele alan Stavros Stavrides vermektedir. Stavrides, flanör, bohem, entelektüel, züppe, fahişe gibi "standartlaştırma amaçlı hukuki düzenlemelerden kaçınan kolektif ve özel kimlikler"nin varlığının, pasajları modernitenin heterotopyalarına dönüştürdüğünü belirtmektedir (Stavrides, 2016:

161). Ayrıca pasajlar, mimari açıdan farklılıkları ve yapımında 20. yüzyıl mimarisinde yaygınlaşacak olan cam malzemesinin kullanımıyla hayata geçirilmiş birer ütopya niteliği taşımakta; eski zanaat dallarının ürünleriyle yeni metaların satıldığı dükkânların yan yana bulunduğu farklı zaman ve mekânların birleşiminden oluşmaları sebebiyle de heterotopya tanımına uygun düşmektedir (Karaman, 2018: 278, 283). Bu doğrultuda pasajlara, iç mekânın caddeye dönüştüğü, birbirinden cazip farklı türdeki malların satıldığı ve flanörün bu malların arasında gezinirken kendini kaybettiği alışveriş merkezleri de eklenebilir. Sonuç olarak, kentin fantazmagorisine katkıda bulunan bu mekânlar, flanörün uzam dışı bir uzamı ve parçalanmış bir zamanı deneyimlediği heterotopyalar olarak görünmektedir.

Anlaşılağı üzere, modern kentin sosyolojinin odağında yer alan konulardan biri olması, flanörü çeşitli sosyolojik yaklaşımlarla yorumlamayı mümkün kılmaktadır. Buraya kadar bahsi geçen fetiş, yabancılaşma, anomi, kent yürüyüşçüsü, mekânın üretimi, ritimanalist, yabancı, maceracı, heterotopya gibi kavramlar, yalnızca araştırmalarda görüşlerinden en çok yararlanan sosyologlara ait olan kavramlardır. Modernite ve kent ilişkisini ele alan daha birçok sosyolojik yaklaşım, flanörün farklı bakış açılarıyla analiz edilmesine katkı sağlayabilir. Ancak, farklı bir toplum yapısını ortaya çıkaran modernitenin, farklı bir felsefi olduğu da unutulmamalıdır. Bu sebeple, flanöre felsefi yaklaşımlara da değinmek faydalı olacaktır.

1.3.2. Felsefi Yaklaşımlar

Gelenekten kopuş, rasyonelleşme, ilerleme ve sanayileşme gibi fikirler etrafında gelişen modern paradigma, insanlık tarihinde tüketim ve hız çağını başlatan aşama olmuştur. Bu tüketim ve hız çağı, insanın varoluşunu derinden etkilemiş ve “modern insan” kavramını ortaya çıkarmıştır. Bu modern insanın varlığı, eskinin yerine sürekli yeninin geldiği, yenininse hızla eskidiği bir dünyada sürekli oluş halinde olan muğlak bir varoluştur. Bu bağlamda durağanlık yerine hareket, modern insanı tanımlamaya ve anlatmaya yarayacak olan unsur olarak belirlemektedir.

Modern insanın varlığında “hareket” unsuru merkezi bir yer teşkil etmektedir. Bauman’a göre modern insan hareketsiz duramaz, çünkü üzerinde hareketsiz durabileceği bir yer mevcut değildir. Şimdiki zaman sürekli erimekte ve yok olmaktadır; her an, bir diğerinden farklı ve emsalsiz bir niteliğe sahiptir ancak bu anlar kısa süreli ve geçicidir. Bu sebeple, Ernst Bloch’un “beklenti dürtüsü” olarak tabir

ettiği şey, modern insanın varlığına yol göstermektedir. Şimdiki zaman, sanki henüz doğmamış bir gelecek, endişe, umut, bekleyiş ve beklentiyle doluymuşçasına kaybolup şekil ve renk değiştirirken, yalnızca seyredilebilmektedir (Bauman, 2015: 138). Bu görüş, modern çağın hızının insanın zaman algısında yarattığı kırılmayı ortaya koymaktadır. İnsan, zamanın akış hızına yetişemediği bir çağda yalnızca beklenti dürtüsüyle varolabilmektedir. Flanörün arayışının arkasında da işte bu beklenti dürtüsü bulunmaktadır.

Flanör, modern dünyanın doğurduğu bir tip olarak, uçup giden anların peşinde modern kenti arşınlamaktadır. Bauman'a göre flanörün amacı, amaçsızca dolanmaktadır; flanör, gezinmesinin amacını arayarak gezinir. Bu gezinme, henüz keşfedilmemiş bir öze sahip muğlak bir varlığın, henüz gerçekleşmemiş bir eylemi bulma umuduyla etrafına bakınmasıdır. Flanörün umudu hiçbir zaman tükenmez ama hiçbir zaman gerçekleşmez de; sonu olmayan başlangıçlar serisidir onun gezinmeleri (Bauman, 2015: 139-140). Flanör gezinip bakışlarını meşgul edecek bir şeyler bulmaya çalışarak noksan kişiliğini tamamlamaya, tatminsiz varlığını tatmin etmeye ve yoksunluk hissini yaşam duygusuyla doldurmaya çalışmaktadır. Gezinmek flanör için uçucu ve geçici olanı gözlemlemeyi, varlığının gerçeğini bulmaya çalışmayı ve tüm bu boşunallığın içinde hayata devam etmenin bir yolunu ifade etmektedir (Tester, 2015: 7). Flanör her halükârda yolda olmanın, aramanın ve umut etmenin tadını çıkarmaktadır. Uçup giden anları yakalayamamak, henüz gerçekleşmemiş o eylemi ya da varlığının gerçeğini bulamamak onu amacından saptırmamakta, o her daim yeni anların peşine düşerek kısa da olsa bu anların geçişini seyretmektedir.

Flanörün arayışı, esasında modern kentteki bir uyumsuzun varoluş sancısını dindirme çabasıdır. Metropolde yaşamının bedeli, flanörün hem ödediği hem de durduğu eşikten gözlemlediği bir şeydir. Flanörlük, flanörün ne içinde olduğu ne de dışında kaldığı metropol yaşantısında özgürlük, varoluşun anlamı ve başka insanlara birlikte olmak gibi meselelerle ilişkilidir. Burada özgürlük, Keith Tester'a göre, flanörün kendini tanımlama ve başkaları tarafından tanımlanma diyalektiği etrafında dolaşmasını; varoluşun anlamı, hayatın akışını ve hayatı anlamlı kılma gerekliliğini; başka insanlarla birlikte olmak da bildiğimizden emin olduğumuz tek şey gözlemlediklerimizken, kim olduğumuzu nasıl bildiğimiz, olduğumuz kişiye nasıl dönüştüğümüz ve başkalarının olduklarını düşündüğümüz kişilere nasıl dönüştüklerini ifade etmektedir. Bunların yanı sıra, flanörün boş olmasa da faydasız olan tatmin

arayışı, kentte kafaları kurcalayan sorunların neden çözülebilir olmaktan ziyade tekrarlanır olduğunu göstermektedir. Bu çerçevede Tester'a göre flanör, modern dünyada varolmanın gizlerini keşfetmeye çalışan varoluşçu girişimler için önemlidir (Tester, 2015: 8). Toplumdan ayırksı duruşuyla, varlığını anlamlandırma yolundaki arayışıyla ve kalabalığın içindeki gözlemci tavrıyla flanör, varoluşa dair derin sorgulamalara kapı aralamaktadır. Flanörün sürekli tekrar eden bu arayışı, modern insanın hiç çözülemeyen ve hep tekrarlanan sorunlarının da göstergesi olmaktadır. Modern insan hep arayış ve beklenti içinde yaşantısını sürdürmeye çalışmaktadır.

Flanörün arayış olarak değerlendirilen aylak gezintileri, “göçebe düşünce” ve “yersiz-yurtsuzluk” kavramları etrafında da değerlendirilmektedir. Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin ilk cildi 1972'de yayımlanan *Kapitalizm ve Şizofreni* eserinde ele aldıkları bu kavramlar, Ahmet Sarı'ya göre, kapitalizmin modern insana aidiyet hissedeceği yeri mecbur kılarken, düşüncede, yaşam tarzında, mimaride ve yaşamın diğer alanlarında onu köksüzleştirmesini açıklamaya çalışmaktadır. Kendi ideolojisini hâkim kılmaya çalışan kapitalizm, içine sızdığı her karşı düzenin yapısını parçalamakta ve onu kendisine benzetmektedir. Böylelikle kapitalist düzenle karşılaşmış düzenler dağılmakta ve yersiz-yurtsuzlaşmaktadır. Köksüzleştirilen devletler de yenilik adı altında başlattıkları düzenlemelerle kapitalist düzene entegre olmaya çalışarak onun “yerli-yurtlu” düzenini elde etmeye çabalamaktadır (Sarı, 2012: 287-288). Bu düşünce, sosyolojik yaklaşımlarda Ferguson'un Marx'ın yabancılaşma ve Durkheim'in anomi kavramlarından yararlanarak flanörü bir yerinden ediliş biçimi olarak okumasını akla getirmektedir. Deleuze ve Guattari'nin yaklaşımları da bu yerinden edilişin felsefesini ortaya koymaktadır.

Deleuze göçebe düşünceyi, hâkim düzenin kodlarından kurtulma ve kodsuzlaşma hareketi olarak sunmaktadır. Kodsuzlaşma, tüm yasaların, sözleşmelerin ve kurumların ötesinde bir şeyler paylaşarak bir sürüklenme hareketi oluşturmayı, yersiz-yurtsuzlaşmayı ifade etmektedir. Bu göçebelik, hareket etme anlamının ötesinde düşüncenin göçebeleşmesini imlemektedir (Deleuze, 2002: 390-404). Hâkim düşünceye karşı direnç odakları oluşturmak, düşünceleri kodlayan ya da yurt edinen egemen bağlayıcı söylemlere itibar etmemek, dikey düşünceleri karşısına alarak yatay, merkezsiz ve gövdesiz bir düzlemde tüm iktidar biçimlerinden kendini sakınmak, göçebe düşüncenin ve söylemin esaslarını oluşturmaktadır (Er, 2012: 46-47). Bu çerçevede, flanörün kapitalizmin toplumdaki iş bölümüne bir protesto olarak aylak

aylak gezinmesi, onun hem düşüncedeki hem de hareketteki göçebeliğini sergilemektedir.

Flanör, aylak aylak gezinmesiyle aslında Deleuze'ün "kaçış çizgisi" olarak tabir ettiği çizgiyi çekmektedir. Deleuze'e göre gitmek, kaçıp kurtulmak bir çizgi çekmektir ve kaçış çizgisi yersiz-yurtsuzlaşmaktır. Kaçmak sanılanın aksine yaşamdan kaçmak değil, gerçek üretmek, yaşamı yaratmak ve kendine bir mücadele silahı bulmaktır. Kaçış çizgisiyle bizi tutmak isteyen toprağın yerleşik güçleri ve sabit güçler aldatılmaktadır. Bu kaçış çizgisi bir sapak işlevi görmektedir; sapak daima bir çokluğun veya grubun sınır çizgisindedir ve onun kesimine ait olsa da onu başka bir çokluğa geçirmektedir. Bu aynı zamanda "öteki" dir (Deleuze ve Parnet, 1990: 59-77). İşte burjuva toplumunun eşiğindeki flanör de bu "öteki" dir ve aylak aylak gezinmek onun yarattığı yeni yaşam, bulduğu mücadele silahı ve kaçış çizgisidir.

Deleuze, kaçış çizgisinden söz ederken iki adet benzetmeden yararlanmaktadır. Bunlar, ağaç ve köksap benzetmeleridir. Ağaç, bir başlangıç noktasından, merkez veya tohumdan ve yeniden ürettiği dal budak salma noktalarından oluşmaktadır. Bu yapısıyla da ikili bir işleyişe, ikilik ilkesine sahiptir. İkilik ilkesine dayanan iktidar da her daim ağaç kılığındadır. Ne var ki, kararlı her devrim başka bir düşünceye şahit olmakta ve ikili işleyişlerden taşan çokluklar, bu işleyişlere direnen kaçış çizgileri bulunmaktadır. Kök sap kavramı bu bağlamda kök salmamayı, şeyler arasında düşünmeyi, nokta koymak yerine çizgi çekmeyi ifade etmektedir (Deleuze ve Parnet, 1990: 43-45). Yeryüzünde büyüyen ve dallanarak çok sayıda kök üreten bir bitki türü olan köksap (Özınar, 2017: 81), bir metafor olarak ikili karşıtlıklar yerine çokluklarla düşünebilmeyi, siyahla beyaz arasındaki gri alanlarda dolaşabilmeyi temsil etmektedir. Göçebe düşünce ve yersiz-yurtsuzluk söylemi bu kapsamda ikili zıtlıklardan oluşan dikey düzlemlere karşı yatay, merkezsiz bir düzlemde düşünmeyi temel almasıyla köksap benzetmesine karşılık gelmektedir. Flanör de bu söylemin içinde yer alarak, köksap benzetmesine uygun düşen bir profil çizmektedir.

Deleuze felsefesindeki göçebe düşünce, devletsiz düşünce bağlamında da flanörle ilişkilendirilmektedir. Deleuze felsefesinde göçebe bakış açısına tekabül eden devletsiz toplum tahayyülü, flanörün egemen düşünceyle olan uzlaşmaz tavrında kendini göstermektedir. Hüsamettin Çetinkaya'ya göre devlet, insanın itaat ederek ve uyruğu olarak yaşama imkânı bulduğu, akılla (yasayla) düzenlenmiş bir "içerisi" tanzim etmektedir. Belirli sabitelere göre kurallandırılmış yerleşik bir yaşam biçimi

olan bu içerişi, flanörün ilerleme-kalkınma-üretkenlik düşüncelerini kutsallaştıran bir devlet ve toplum tarafından kuşatıldığı alan olarak belirmektedir. Bu uygarlık adı altındaki sermayenin devletli toplumunda yaşama zorunluluğu, flanörün trajikliğinin birinci kutbunu oluşturmaktadır. Yasanın, bir diğer deyişle aklın egemenliğindeki bu düzende bedenın duygulanışları ile aklın çözümleri arasında sıkışıp kalmak ise flanörün trajikliğinin ikinci kutbunu oluşturmaktadır. Bu sebeple de flanör kalabalıkların içine dalarak, Baruch Spinoza'nın bedenın başka bedenler aracılığıyla duygulandığı savındaki gibi, başka bedenler arasında duygulanımlar içinde düşünmeye çalışmaktadır. Bu bağlamda flanör, yasa karşısında uzlaşmaz ve mutabakatsız bir pozisyon edinerek aylaklığıyla aklın tüm biçimlerine karşı kaçış çizgileri yaratmakta, düzenlenmiş bir dünyada sapma yetisiyle oradan oraya akmaktadır (Çetinkaya, 2012: 21-28). Özetle, yerleşikliğe karşı yersiz-yurtsuzluk, egemen söyleme karşı kaçış çizgisi ve sapma, ikili zıtlıklara karşı merkezsizlik gibi tepkiler oluşturan flanör, yasanın karşısında uzlaşmaz bir göçebe olarak devletsiz düşünce söyleminin içinde yer almaktadır.

Devletsiz düşünce, daha önce flanörün öncülleri kapsamında değinilmiş olan aldırılmazlık felsefesiyle doğrudan bağlantılı bir düşünce biçimidir. Aldırılmazlık felsefesinin temel ilkesi ise insanın özgürlüğü ve bağımsızlığı için her türlü baskı ve bağımlılıktan kurtulmasıdır. Aldırılmazlık felsefesine göre, toplumsal uzlaşmanın olduğu her yerde baskı mevcuttur ve bağımlılıklardan kurtulmanın tek yolu, uzlaşmanın dışında kalıp birçok şeyden vazgeçerek çileci bir yaşam sürmektir. Çileci idealin getirdiği yalnızlık, toplumun, aile yaşamının ve siyasi yaşamın tüm taleplerinden kurtulmayı sağlamaktadır. Aldırılmazlık felsefesi temelinde şekillenen felsefi okullar, Kinizm ve Stoacılıktır. Kinizme göre başta aile, devlet, din olmak üzere tüm dış etkiler insanın bağımsızlığını ortadan kaldırmaktadır. Bu sebeple Kinikler, bu tarz kurumlara karşı aldırılmazlık tavrı sergilemekte, devlete aidiyet duymamakta, erdemli insanın bir devletin değil, dünyanın yurttaşı olduğunu düşünmektedir. Onlara göre ideal devlet, gerçekte her devlet varlığının ortadan kaldırılması anlamına gelmektedir. Stoacılara gelince, onlar da Kinikler gibi dışla ilgili her şeyden bağımsızlığı ve insanın kendi ahlaksal durumu dışında her şeye kayıtsızlığı felsefelerinin temeli olarak almaktadır. Stoacılara göre bilge kişi, ahlaksal bir varlık olarak uyumu kendi içinde kuran ve katıldığı evrenle duygudaşlık kurarak, kendini dünya yurttaşı olarak gören kişidir (İspir, 2012: 59-77). Bu kapsamda göçebe

düşünceyle oldukça ilintili olan aldırmaçlık tavrı, flanörün de sahip olduğu bir tavır olarak göze çarpmaktadır. Toplumsal uzlaşımından dışında kalan flanör, bu uzlaşımına karşı aldırmaçlık sergilemekte ve kentte aylak aylak gezinerek özgürlüğünü yaşamaktadır. Flanör tüm egemen söylemlerden azade dolaşarak, bağımsızlığını ilan etmektedir.

Flanörün tüm toplumsal uzlaşımının dışında kalması, kapitalizmin tüm alanlara nüfuz etmeye başlamasıyla birlikte gittikçe zorlaşmıştır. Bauman'ın da belirttiği gibi, ziyaretçilere bakma zevki sunmak ve zevk arayanları çekmek için tasarlanmış mekânlar başından beri flanörün kederlerinden para kazanmış, flanör baştan çıkarılarak tüketiciye dönüştürülmüştür (Bauman, 2011: 211-212). Önce pasajları, sonra alışveriş merkezlerini mesken tutan flanör, toplumda gittikçe yerleşen tüketim kültürünün içine çekilmiş, bu sebeple de Benjamin, alışveriş merkezlerini flanörün burjuvaya dönüşmeden önceki son piyasa yeri olarak değerlendirmiştir (Benjamin, 2014: 148). Flanörün bu dönüşümü, Taylorizmle birlikte iyice yükselişe geçen kitlesel tüketimin doğurduğu tüketimci varoluşu işaret etmektedir. Buck-Morss'a göre flanör, somut olarak dünyadaki tüketimci varoluş tarzımızın farkına varmamızı sağlamaktadır. Benjamin'in sonunu ilan ettiği flanörlük, bir algılama biçimi olarak kitle toplumundaki insanların ve şeylerin takas edilebilirliğinde ve reklamcılık, resimli bültenler, moda ve seks dergileri gibi hayali tatmin araçlarında yaşamayı sürdürmektedir. Kitle iletişim araçları flanörün kentle olan bağına çözmekte, televizyonun sunduğu görüntüler insana dünyayı dolaştırmakta ve kitlesel turizm endüstrisi flanörlüğü iki-dört haftalık seyahat paketleri halinde satmaktadır (Buck-Morss, 1986: 105). Günümüzde buna internetin sunduğu sanal gerçeklik dünyası da eklendiğinde, kitle toplumunda flanörlük, bir ticaret ve simülasyon olarak tüketimci varlığımızda hayat bulmaktadır.

Sonuç olarak flanörlüğün felsefesine bakıldığında, onun da değişen zamanla birlikte başkalaştığı görülmektedir. 19. yüzyılda burjuva toplumunun eşiğinde duran, aylaklığı kapitalist düzenle uzlaşmazlığında bir kaçış çizgisi yapan, aldırmaçlık tavrı sergilediği bu düzende kentte gezinerek yakaladığı görüntülerle varlığını anlamlandırmaya çalışan flanör, 20. yüzyılda tüketimci varoluşuyla yüzleşmiş ve kentle bağlarını gittikçe zayıflatarak 21. yüzyıla kadar uzanmıştır. 19. yüzyıldaki manasıyla flanörlük 20. yüzyıldan itibaren pek mümkün gözükme de bireyin modern kentle yürüyerek kurduğu ilişki, 20. yüzyılda çeşitli fikir akımlarının uygulamalarına

ilham vermiştir. Bu uygulamaların en göze çarpanı, bireyin kentle ilişkisini ilk defa psikolojik bağlamda ele alan psikocoğrafya düşüncesi eksenindeki uygulamalar olmuştur.

1.3.3. Psikolojik Yaklaşımlar

Flanör, 20. yüzyılda gezindiği mekânların yerle bir edilmesi, gittikçe vahşileşen kapitalizm ve artan taşıt sayısıyla birlikte avarelik yaptığı kentini kaybetmeye başlasa da avangart akımların uygulamaları, flanörlüğün yaşatıldığı mecralar haline gelmiştir. Fragmanlardan moderniteyi okumaya çalışan flanörlük yerini, avare gezintileri avangart sanatta bizzat sanat eseri yerine geçen flanörlüğe bırakmıştır. Dadacılar 1920'lerde başlattıkları keyfi kent turlarında rastgele saatlerde rastgele noktalara düzenledikleri gezilerle, dakik kent hayatının yoksunluklarına dikkat çekmeye ve en sıradan, rastlantısal karşılaşmalardaki gizemi bulup çıkarmaya çalışmışlardır (Artun, 2014: 53-54). Dadanın mirasçısı olan Sürrealizm de sokağı çalışma alanı olarak görerek, algıları yıkma ve sorgulama amacıyla serbest yürüyüş uygulamalarında bulunmuştur. Bilincin serbest bırakıldığı otomatizm, sadece otomatik yazım tekniğiyle sınırlandırılmamış, aynı zamanda yürüyüşle genişletilmiştir (Coverley, 2011: 62-63). Sürrealistlerin güttüğü, “sanatın hayatı istila ederek altını üstüne getirmesi davası” nı Sitüasyonistler devralmış, kent hayatına etkin katılımı sağlamayı ve kenti dönüştürmeyi hedeflemişlerdir (Artun, 2014: 54). Önceki akımlardan çok daha radikal ve politik eyleme dönük olan Sitüasyonist Enternasyonel, adeta flanörün kaybolan kentini geri kazanmayı amaçlamıştır. Bu amacını psikolojik bir bağlama oturtan akım, ortaya attığı kavramlar ve uygulamalarla, flanörlüğün yeni görünümünü gözler önüne sermiştir.

Guy Debord ve Asger Jorn önderliğinde 1957 yılında kurulan Sitüasyonist Enternasyonel, kapitalizmin yarattığı ideolojik çürümeye karşı kültürde devrimci bir cephe olarak ortaya çıkmıştır. Sitüasyonistlerin temel amacı, sitüasyonlar inşa ederek, yani somut olarak kısa süreli yaşam ortamları kurarak, onları daha üst düzeyde bir niteliğe dönüştürmektir. Bu amacı, ortaya attıkları birleştirici kent kuramı ve onun ekseninde geliştirdikleri çeşitli uygulamalarla gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Sitüasyonistlere göre, zamanın ideolojik çürümesinin en ciddi göstergelerinden biri, işlevselci mimarlık kuramıdır. Sitüasyonistler, yaşama ve yaşamın ufkuna dair ileri derecede gerici bir anlayış olarak gördükleri bu kuramın karşısına, birleştirici kentçilik kuramı ile çıkmışlardır. Birleştirici kentçilik kuramı, sanatların ve tekniklerin aynı

anda kullanılarak, çevrenin bütünleşmiş bir kompozisyonuna katkıda bulunulmasını hedeflemektedir. Kurama göre, akustik çevreden gıda dağıtımının kontrolüne kadar geniş olan bu bütünlükte, “détournement” (çalıp değiştirme) olarak adlandırılan, geçmişin ve bugünün sanat ürünlerinin kaynaştırılması yöntemiyle yeni formlar yaratılmalıdır (Debord, 2013a: 278-306). Bütünsel sanatı kentçilik düzeyinde somutlaştıran bu yaklaşım, mekânı sermayenin boyunduruğundan kurtararak yeniden üretmeye çalışmaktadır.

Birleştirici kenti davranış tarzlarıyla sıkı bir bağlantı içinde gören Sitüasyonistlere göre mekânsal gelişme, duyumsal gerçekleri de hesaba katmalıdır; bir kentin her mahallesi, insanların kendilerini bilinçli olarak bırakacakları belli bir duyguyu kışkırtacak şekilde tasarlanmalıdır. İnsanların rastlantısal temel duygularının gittikçe aşındırılmış olmasından hareketle değişimi arzulayan bu yaklaşım, “psikocoğrafya” adı verilen inceleme yöntemini esas almaktadır. Bu yöntem, bilinçli olarak düzenlenmiş olsun ya da olmasın, coğrafi çevrenin bireylerin duygu ve davranışları üzerindeki etkilerini ve bu sürecin kesin yasalarını incelemektedir. Psikocoğrafi araştırma, kentsel alanları etkin bir biçimde gözlemleyerek hipotezler geliştirmenin yanı sıra, kentte yapılan somut deneysel çalışmaları da içine almaktadır. Bu deneysel çalışmalar, “dérive” (dolanma) adı verilen ve flanörlüğün yeni biçimi olarak görülen bir uygulama vasıtasıyla gerçekleştirilmektedir (Debord, 2013a: 278-306).

Dérive (dolanma), “farklı ortamlardan hızlı geçiş tekniği” olarak tanımlanmaktadır. Dérive sırasında bir ya da birden çok kişi belirli bir süre için her zamanki eylemlerini ve boş zaman aktivitelerini bırakmakta ve kendilerini kentin cazibelerine ve karşılaşmaların tesadüfüne teslim etmektedirler. Ancak, bu hızlı geçiş tekniğinde rastlantı unsuru çok belirleyici olmamaktadır, çünkü dérive bakış açısında kentin bazı bölgelerine giriş çıkışları caydırıcı psikocoğrafi bir rölyef bulunmaktadır. Bu bağlamda, dérive’in rastlantısallığı sıradan gezintininkinden farklılaşmaktadır (Debord, 2013b: 314-316). Bu farklılık, esasında dérive’i klasik anlamdaki flanörlükten de ayıran noktadır. Flanör amaçsızca gezinirken, “dériveur” kentin sitüasyonist yeniden inşası için bir saha çalışması yapmakta, üzerinden geçtiği yerleri özel ruh halleri ve ortamlarıyla birlikte not almaktadır. Bu doğrultuda, “[D]érive; gezgini ilgisiz bir izleyicinin ya da sanat pratisyeninin dünyasından alır ve onu politik bir gündemi takip eden bir devrimci şekline sokarak yıkıcı bir konuma yerleştirir

(Coverley, 2011: 82). Böylelikle, tesadüfi karşılaşmaların izindeki kent gezintileriyle flanörlüğün mirasını alan Sitüasyonistler, onu avangart akımın içinde bir eylem insanına dönüştürerek topladıkları veriler aracılığıyla kaybettiği kenti ona geri vermeye çalışırlar.

Sitüasyonist Enternasyonel'in bu devrimci girişimleri 1968 yılında başarısızlığa uğramış ve oluşum 1972 yılında dağılmıştır. Ancak, girişimlerinin temelini oluşturan psikocoğrafya kavramı, günümüzde kentle ilgili yazını incelemek için geliştirilme potansiyeli taşımaktadır. Flanörün kentle ilişkisini irdelerken de yararlanılabilecek bu kavram, flanörün gezindiği kentsel alanların onun üzerindeki etkilerini esas alarak, kentsel dönüşümün nasıl gerçekleşmesi ve ilerlemesi gerektiği konusunda çeşitli fikirler sağlayacaktır. Sonuç olarak, bireyin kentle kurduğu bu psikolojik ilişki, modern kenti ve modern özneyi anlamak açısından önemli veriler sağlayacaktır.

Çalışmanın bu ilk bölümünde görüldüğü üzere, öncülleri Antik Çağ'a kadar uzanan flanör tipine Modern Çağ'da Walter Benjamin'inkiyle başlayan kuramsal bir çerçeve oluşturma çabaları, sosyolojik, felsefi ve psikolojik yaklaşımlarla şekillenmiş ve zenginleşmiştir. Ne var ki, 20. yüzyıl modernist metinlerinde flanör ve flanözün bellek temasının merkezinde belirmesi, bu yaklaşımlara bellek kuramları çerçevesinden bir bakış açısının da eklenmesi gereğini ortaya koymaktadır. Bu sebeple çalışmanın ikinci bölümünde, bellek kuramları ve flanörün/flanözün bellekle ilişkisi irdelenecektir.

İKİNCİ BÖLÜM

BELLEK VE HATIRLAMA BİÇİMLERİ

2.1. BELLEK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİN TARİHÇESİ

Geçmişle bağlantı kurmamızı sağlayan ve felsefeden psikolojiye, nörobilimden sosyolojiye ve antropolojiye kadar birçok farklı disiplinin konusu olan bellek, temelde hatırlama üzerinden incelenen ancak unutmayı da kapsayan iki boyutlu bir kavramdır. Genellikle hafıza ile eş anlamlı olarak kullanılsa da “hafıza bir veri, bellek de onu okuma-okutma şeklidir” (İlhan, 2018: 155). Hafızanın verilerinin nasıl okunduğu ise Batı’da Antik Çağ’dan Modern Çağ’a kadar uzanan zaman diliminde çeşitli düşünürlerin ve bilim insanlarının farklı bakış açılarıyla ele aldıkları bir konu olmuştur. Hatırlamanın hangi biçimlerde gerçekleştiğini ortaya seren bu farklı bakış açıları, literatürde “bireysel bellek”, “kolektif bellek” ve “kültürel bellek” başlıklı kuramsal kategoriler altında ele alınmaktadır. Bu bölümde öncelikle bu kuramsal kategoriler mercek altına alınacak, ardından da bellek fenomeninin flânör/flânöz ile olan ilişkileri irdelenecektir.

2.1.1. Bireysel Bellek: Felsefi, Psikolojik ve Nörobilimsel Yaklaşımlar

Hatırlama eylemini bireyin kendi geçmiş deneyimleri ve algıları odağında ele alan bireysel bellek yaklaşımları, Batı düşüncesinde Antik Yunan’a kadar uzanmaktadır. Öyle ki, Yunan mitolojisinde belleğe atfedilen bir Tanrıça bile bulunmaktadır. Bu Tanrıça, dokuz ilham perisinin annesi Mnemosyne’dir. Bellek Tanrıçası Mnemosyne, şairlerin hem ilham hem de bilgi kaynağıdır; onun yukarıdan telkiniyle şair, mitik geçmişin gerçekte nasıl olduğunu bilebilmektedir (Casey, 2000: 13). Sözlü kültüre sahip olan ve hatırlamanın bilmeye eş tutulduğu Antik Yunan’da belleğin yokluğu, Douwe Draaisma’nın sözleriyle, hiç kimsenin Mnemosyne’in kızlarının ürettiği şeylerin tadını alamaması ve bütün seslerin daha melodiye dönüşmeden, bir şiirdeki her sözcüğün daha kafiye duyulmadan yok olup gitmesi anlamına gelmektedir (Draaisma, 2007: 22). Belleğe ve hatırlamaya atfedilen bu önem, kendisinden önce mitolojinin kendi metotlarıyla cevaplandırmaya çalıştığı soruları sorunsallaştırıp bunlara akıl temelinde gerekçeler ve açıklamalar sunmaya çalışan felsefe (Atış, 2009: 58) geleneğinde de devam etmiş ve bellek, Antik Çağ Yunan filozofların üzerine düşünüp fikir ürettikleri bir konu olmuştur.

Antik Yunan’da belleğin hatırlama yetisi üzerine iki farklı sözcük kullanılmıştır; bunlar, “mneme” ve “anamnesis” tir. Paul Ricoeur’e göre mneme, bir duygu gibi aniden beliriveren, edilgen biçimde ortaya çıkan anıyı, anamnesis ise hatırlama, zihinde toparlama biçiminde bir arayışın nesnesi olan anıyı ifade etmektedir. (Ricoeur, 2012: 22). İngilizcede mneme, “bellek/hafıza” anlamına gelen “memory” sözcüğüyle, anamnesis ise “anımsama/hatırlama” anlamına gelen “recollection” sözcüğüyle karşılanmaktadır (Trakas, 2019: 57). Antik Çağ filozofları Platon ve Aristoteles, belleği hem mneme hem de anamnesis bağlamında ele almışlar ve ikisinin arasındaki ayrıma dikkat çekmişlerdir.

Platon’la başlamak gerekirse, hatırlama (anamnesis), Platon’un bilgi kuramının merkezinde bulunmaktadır. *Menon* ve *Phaidon* diyaloglarında Platon, Sokrates aracılığıyla öğrenmenin aslında anımsama olduğuna dair meşhur tezini geliştirmiştir (Barash, 2007: 14). Bu teze göre, ruh ölümsüzdür ve birçok kere yeniden doğar. Hades’te her şeyi görmüş olduğu için öğrenmediği hiçbir şey kalmaz. Öğrendiği şeylerin anısını saklayan ruh, tabiatın her yanı birbirine bağlı olduğu için bir tek şeyi hatırlamakla diğer her şeyi bulur. Esasında insanların öğrenme dedikleri şey budur; araştırma ve öğrenme, belirsiz hatırlayıştan başka bir şey değildir (Platon, 2010: 163). *Menon*’ da Sokrates’in ağzından dillendirilen ve *Phaidon*’daki diyaloglarda da rastlanan bu düşünceler, bilginin deneyden bağımsız, içkin bir kaynağı olduğunu ve hatırlama vasıtasıyla ona erişildiğini öne sürmektedir. Bu bağlamda öğrenmek, hatırlamakla eş anlamda belirlemektedir.

Platon hatırlamayı (anamnesis) önsel¹⁰ bilgi bağlamında ele alırken, bellek (mneme) ve hatırlama (anamnesis) arasındaki farkı belirtmek için duyu algılarıyla edinilen izlenimlere değinmiştir. *Philebos* diyalogunda Platon, yine Sokrates’in ağzından duyular ve belleğe dair önermelerde bulunmuştur. Sokrates’in Protarkhos’la olan diyalogunda aktardığına göre, bedenimizin her gün edindiği izlenimler arasında ruha kadar varmayan, bedende sönüp giden izlenimler vardır ve bunlar hiçbir duygu uyandırmaz. Ne var ki, bedenden ruha geçen, her birinde ayrı ayrı fakat ortak bir yanı olan bir sarsıntıya neden olan izlenimler de vardır ve bunlara “duyum” adı verilir. Bellek, duyumun koruma kabıdır; anımsama ise ruhun önce bedenle birlikte duyduğu şeyi, bu sefer yalnız ve olabildiğince bedensiz anımsamasıdır

¹⁰ Önsel: Deneyden bağımsız olan, ama deneyle canlandırılabilen, bilincine varılabilen (bilgi); deneyin ötesinde geçerliği olan (bilgi) (Akarsu, 1984: 136).

(Platon, 1998: 56-58). Bu sözlerden anlaşıldığına göre, bedenimizi ve ruhumuzu aynı anda etkileyip ruhumuzda iz bırakan duyular, belleğimizde saklanır. Bizler daha sonra, unuttuğumuz o duyuların belleğimizde saklanıp korunan izini, yani imgesini hatırlarız. Bu durumda anı, imgeden başka bir şey değildir.

Esasında bu iz mevzusu, Platon'un *Theaitetos* diyalogundaki ünlü “balmumu” metaforunda işlenmektedir. Bu diyalogda Sokrates Theaitetos'tan, ruhumuzda bize ilham perilerinin annesi Mnemosyne'in bağışladığı, şekil verilebilen balmumundan bir levha bulunduğunu varsaymasını ister. Kişilerde büyük veya küçük, saf veya karışık, sert veya yumuşak ya da orta nitelikte olarak bulunabilen bu levha, algılarımızla düşüncelerimiz için bir dayanaktır. Gördüklerimizden, duyduklarımızdan ya da düşündüklerimizden aklımızda kalmalarını istediklerimizi, tıpkı yüzüklerdeki kabartma resimler gibi bunun üzerine bastığımızda, bu basılan şeyin izi bu levhada kaldıkça onu hatırlar ve biliriz. Ancak bu iz silinir ya da hiçbir iz oluşmazsa, onu unuttur ve bilemeyiz (Platon, 2010: 514-515). Hatırlamak, bilmek demektir ve duyular aracılığıyla edinilen bilgiler, balmumu bir zemin gibi işlenmeye müsait olan bellekte imgelere dönüşebildikleri sürece bilinmeleri mümkün olabilmektedir.

Platon'un bir diğer ünlü metaforu olan “kuşhane” metaforu da duyumsamayla edinilen bilgilere nasıl sahip olduğumuz ve onları nasıl hatırladığımızla ilgili önermeler sunmaktadır. Yine *Theaitetos* diyalogunda Sokrates, Theaitetos'tan bu sefer balmumu levha yerine her ruhta, içinde çeşitli türden kuşların bulunduğu bir kafesin kurulmuş olduğunu varsaymasını ister. Kimi sürüyle, kimi küçük kümelerle, kimi yalnız başına olup ötekilerin arasında kaygısızca uçan bu kuşların bulunduğu kafes, çocukluk çağında boştur; kuşlar yerine bilgileri düşünmek gerekirse, bir bilgiye sahip olan, yani onu kafese kapayan kimsenin, bilginin ait olduğu şeyi öğrendiği veya bulduğu söylenir. Buna da “bilgi” denir. Sokrates, bilgiye sahip olmayı kuş avlamaya benzeterek bunu çifte av olarak tanımlar; bu avlardan biri, ona sahip olmadan önce yapılan ve onu hedefleyen av, diğeri ise ona sahip olduktan sonra, çoktandır sahip olduğumuz şeyi yakalamak ve elde tutmak için yapılan avdır. Uzun zamandır sahip olunan ancak bilinçte kullanılmaya doğrudan hazır olmayan bilgileri yeniden tek tek yakalayarak, önceden öğrenilmiş olan şeyi yeniden öğrenmek mümkündür. Ancak, bir bilgiyi kovalarken yanlışlıkla bir başkasını yakalamak da mümkündür (Platon, 2010: 522-524). Bu düşünceye göre, yeniden öğrenmek aslında hatırlamaktır; kafesteki kuşlar belleğimizdeki imgeler olarak düşünülecek olursa, belleğimiz hatırlama

sürecinde kimi zaman doğru imgeleri seçerken, kimi zaman yanlış imgeleri seçip yanılabilir. Aranan imgeyle bulunan imge birbiriyle örtüştüğü zaman, doğru hatırlama gerçekleşmektedir.

Aristoteles'in felsefesine bakıldığında, onun da hatırlama (anamnesis) kavramına bellek (meneme) kavramı ile birlikte değindiği görülmektedir. *Doğa Bilimleri Üzerine* kitabındaki "Bellek ve Hatırlama Üzerine" başlıklı bölümde Aristoteles, belleği öncelikle nesnesi bağlamında ele almaktadır. Aristoteles'e göre, bellekten yalnızca geçmişte olanlarla ilgili olarak söz etmek mümkündür çünkü gelecekte olacaklar tahmin ve beklentinin nesnesi, şimdide olanlar ise algının nesnesidir. Bellek, algı ya da varsayım değil, aksine birinin ya da diğerinin üzerinden zaman geçtikten sonra ortaya çıkan tuhaf bir değişkesidir. Bu bağlamda her tür bellek zamanla ilişkilidir ve yalnızca zaman kavramına sahip olan canlılarda bellek bulunmaktadır (Aristoteles, 2003: 73-74). Aristoteles'in bu zaman vurgusu belleğin hudutlarını çizmiş ve nesnesini geçmiş yaşantılarla sınırlandırmıştır.

Belleğin nesnesi olan bu geçmiş yaşantılar, Aristoteles'e göre duyu organlarıyla edinilmiş olan geçmiş deneyimlerden oluşmaktadır; "[...] gördüğümüz, işittiğimiz ya da öğrendiğimiz bir şey bellekte her ortaya çıktığında, bunu önceden duyumsarız ve bu duyumsama öncesinde ve sonrasında zamanı şart koşar" (Aristoteles, 2003: 75). Hatırlamanın (anamnesis) bellekte nasıl meydana geldiği, Aristoteles'e göre bir tasvir meselesidir; izlenim mevcutken nesne mevcut olmadığı zaman, ruhtaki algı vasıtasıyla ve ruhu içinde taşıyan bedende ortaya çıkarılan fenomen bir tür resimdir. Bellek, bu resme sahip olduğu anlamına gelmektedir. Algı ile birlikte ortaya çıkan hareket, aynı bir halka ile mühür basar gibi, geride algı resminin bir izini bırakmaktadır. Hatırlanan şey, işte bu izdir (Aristoteles, 2003: 75-76). Buradaki iz, Platon'un balmumu metaforunda değinilen iz gibi, imgeye karşılık gelmektedir. Duyu algılarıyla edindiğimiz deneyimler ruhumuzda imgeler oluşturur ve bizim hatırladığımız şey, bu imgelerden başkası değildir.

Geçmiş deneyimlerimizden edindiğimiz izlenimleri nasıl hatırladığımız, Aristoteles'in *Doğa Bilimleri Üzerine* kitabındaki "Bellek ve Hatırlama Üzerine" başlıklı bölümde derinlemesine irdedeği bir konudur. Bu yazıda Aristoteles hatırlamanın meydana gelişini, hareketlerin doğal olarak birbirini takip etmesi olarak tarif etmektedir. Buna göre, hatırlama gerçekleşirken aradığımız şey alışılmış şekilde ortaya çıkana kadar hareketleri birbiri ardına yapar, şimdiki andan ya da başka bir

belirli noktadan başlayarak, arananla benzer ya da karşıt bir bağlantı bulmaya çalışırız. Bu doğrultuda hatırlamanın en çabuk ve en başarılı şekilde gerçekleşmesi, ilgili olay ya da anlam ilişkisinin başlangıcından yola çıkılmasıyla gerçekleşir çünkü hareketler de konular gibi birbirleriyle bağlantı içinde davranır. Temelde hatırlamanın merkezi başlangıç noktasıdır ve en geç bu nokta bulunduğu hatırlama gerçekleşecek ya da asla gerçekleşmeyecek demektir. Aynı başlangıç noktasından birden fazla yöne doğru hareket edilebildiği için bazen yanlış hatırlamanın gerçekleşmesi de mümkün olabilmektedir (Aristoteles, 2003: 78-80). Aristoteles'in burada bahsettiği tam olarak çağrışımlarla hatırlama değildir. Bu düşüncelerle adeta Platon'un kuşhane metaforunda geçen doğru veya yanlış kuşu yakalama durumunun nasıl gerçekleştiği açıklanmaktadır; doğru çağrışımlar dizisi takip edildiğinde aranan imgeye ulaşıp doğru kuş yakalanırken, yanlış bir diziye sapıldığında yanlış kuş yakalanmaktadır.

Aristoteles'in anımsamayla ilgili düşünceleri tamamen duyuşal deneyimlere dayanmakta ve Platon'un önsel bilgi bağlamındaki "ölümsüz ruhun sahip olduğu önsel bilgilerin hatırlanması" düşüncesini içine almamaktadır. Ne var ki, ikisinin de duyular aracılığıyla algılanan nesnenin belleğe nasıl girdiğiyle ilgili olarak iz ve mühür benzetmesine başvurmaları, belleği imgeleme dayandırmada ortaklaştıklarını göstermektedir. Platon'un belleği "duyumların koruma kabı" olarak görmesi ve bilgi kuşlarının saklandığı bir kuşhaneye benzetmesi ona depo gibi bir muhafaza alanı niteliği atfederken, bu kuşların yakalanması Platon'da da Aristoteles'te de bir çabayı gerektirmektedir. Aristoteles bu çabayı çağrışıma dayandırmakta ve hatırlamanın geçmişe dayandığı vurgusuyla belleğin zamansal sınırlarını belirlemektedir. Bu yaklaşımlar, felsefi gelenekte daha sonra bellekle ilgili öne sürülecek olan düşüncelere temel oluşturmaları ve ufuk açıcı bir rol oynamaları bakımından oldukça önemli bir yere sahiptir.

Orta Çağ'da, Platon ve Aristoteles'in bellek ve hatırlamayla ilgili düşüncelerinden taşıdığı izlerle ön plana çıkan isim ünlü Hristiyan düşünür Aziz Augustinus'tur. Augustinus, günahkâr geçmişini ve Hristiyanlığa dönüşünü anlattığı *İtiraflar* adlı otobiyografik eserinde uyguladığı içe bakış yöntemiyle, Paul Ricoeur'e göre, bir geleneğin ifadesi ve öncüsü olmuştur. Belleğin kişisel niteliğini vurgulayan bu yöntemde, bireysel anılar başka bir kişinin belleğine aktarılamaz oluşuyla bir "benim-olma modeli" dir. Belleğin bireyin geçmişine ait olması, kişinin şimdiden çocukluğunun en uzak noktasına kadar kesintisiz geri gitmesini sağlayarak, zamansal

devamlılık yoluyla kimliğı temin etmektedir. Bu devamlılıkta zamanın geçişiye iki yönlü olarak belleğe bağlanmaktadır; birincisi, zaman değişimini gösteren ok istikametinde geçmişten geleceğe doğru yönelme, ikincisi ise bu yönün aksi istikametinde, şimdiki zaman içinde anıyı yakalama umuduyla gelecekte geçmiş zaman yolculuğu, kişinin belleğine başvurarak benliğini keşfettiğı bir serüven olarak okuyucuyla buluşmaktadır. Augustinus'un *İtiraflar* eserindeki serüveni ise içinde belleğe dair barındırdığı önermelerle bellek literatüründeki yerini almaktadır.

Augustinus, eserinin 10. bölümünde belleğı ele almakta ve onu “hafızanın ovaları ve geniş sarayları” benzetmesiyle bir depolama merkezi olarak tarif etmektedir. Augustinus'a göre, duyuların çekip getirdiğı çok çeşit nesnenin sayısız imgesi, düşünceye konu olan, duyguların değişik şekillerde algıladığı her şey ve henüz unutulmaya yenik düşmemiş anılar, hafızanın ovaları ve geniş saraylarında depolanmaktadır. Bir şey hatırlanmak istendiğinde o şey bu depoda aranmakta ve bu depodan çağrılmaktadır. Aranan şey bazen hemen ortaya çıkmakta, bazen ortaya çıkması uzun sürmekte, bazense o şeyin yerine başka bir şey ortaya çıkıvermektedir. Duyu organlarıyla algılanan nesnelerin kendileri değil, imgeleri burada kullanıma hazır olarak bulunmakta ve hatırladığımız anda düşüncemize kendilerini sunmaktadır (Augustinus, 2010: 302-303). Augustinus'un bu düşünceleri, belleğin duyu algısından türeyen imgelerin saklandığı yer olarak görülmesi, hatırlamanın imgeleme dayandırılması ve çaba gerektiren bir süreç olarak ortaya konması bakımından Platon ve Aristoteles'in düşünceleriyle ortaklık taşımaktadır. Ancak Augustinus bellek ve hatırlamayı yalnızca bunlarla sınırlandırmamaktadır.

Augustinus bellek ve hatırlamadan bahsederken, Platon ve Aristoteles'ten farklı olarak benlik meselesine de atıfta bulunmaktadır; “İşte orada ben kendimle de karşılaşıyorum ve kim olduğumu hatırlıyorum, neler yaptığımı, bunları ne zaman, nerede ve nasıl yaptığımı ve yaparken nasıl bir ruh halinde olduğumu” (Augustinus, 2010: 304). Augustinus'un belleğı, yalnızca duyu imgelerinin muhafaza edildiğı yer olarak değil kişinin kendisiyle bir yüzleşme mekânı olarak gördüğünü gösteren bu sözler, onun içebakışının ne anlama geldiğini oldukça iyi yansıtmaktadır. Bu bağlamda içe bakmak, insanın belleğinin derinlerine dalarak kendini bulması anlamını taşımaktadır.

Augustinus'un belleğe bu içsel yaklaşımında zaman kavramı önemli bir yer tutmaktadır. Augustinus belleğı sadece geçmişle ilişkili olarak ele almamakta, onu

gelecekle de ilişkilendirmektedir. Bu doğrultuda, “cömert kaynak” olarak nitelediği belleğinde geçmişin izlenimleriyle birlikte kendi yaşadığı ve yaşadıkları doğrultusunda inandığı olayların bir resmini çizebildiğini, bu resimden hareketle gelecekteki eylemlerini, yaşayacağı olayları ve beklentilerini tahmin edebildiğini ve tüm bunları şu an gerçekleştiriyorlarmış gibi düşünebildiğini belirtmektedir (Augustinus, 2010: 304). Augustinus’un bu sözlerle ne demek istediği, zaman kavramına ayırdığı 11. bölümde daha da netleşmektedir. Augustinus bu bölümde, geçmiş ve gelecek zamanın ancak şimdiki zamanda algılanabildiğini, bu yüzden ruhunda zamanın “geçmişte yaşananların şimdiki zamanı”, “şimdi yaşananların şimdisi” ve “gelecekte yaşanacakların şimdiki zamanı” olmak üzere üçe ayrıldığını ifade etmektedir. Geçmişte yaşananlarla ilgili şimdi belleği, şimdi yaşananlarla ilgili şimdi algıyı, gelecektekilerin şimdisi ise beklentiye oluşturmaktadır (Augustinus, 2010: 381). Burada, daha önce Aristoteles’te de görülen bellek-algı-beklenti sınıflandırmasını Augustinus şimdiki zamanla ilişkilendirmiş ve şimdiki zamandan bağımsız bir zaman tasavvuru yapılamayacağını göstermiştir. Bellek bu zaman tasavvuru içinde geçmişin şimdiki zamanına ait olmakla birlikte, gelecekteki şimdiki zamana ait olan beklentiye şekillendirebilecek bir alan olarak belirmiştir.

Augustinus’un düşüncesinde sahip olduğu geniş kapasiteyle öne çıkan bellek, insanın kendi deneyimlerini ve duyu algısından türeyen imgeleri barındırmanın yanı sıra, duyularla ilişkilendirilemeyecek olan bilgilere de ev sahipliği yapmaktadır. Bu kapsamda, özgür sanatlara ait bilgilerin imgeleri değil, kendileri zihinde tutulmaktadır. Bu bilgilerse duyular yoluyla belleğe girmemekte, kişi öğrendiği zaman onları kendinde tanımakta ve doğru olduklarını kabul etmektedir. Bu doğrultuda, zihinde imgesi olmadan kendi haliyle tanınan bilgileri öğrenmek, hafızada daha önceden dağınık ve düzensiz biçimde bulunan fikirleri bir araya toplarcasına düşünmekten başka bir şey değildir (Augustinus, 2010: 306-309). Augustinus’un bu yaklaşımı doğrudan, Platon’un insanın önsel bilgilere sahip olduğu ve öğrenmenin bu bilgileri hatırlamaktan başka bir şey olmadığını öne süren bilgi kuramını hatırlatmaktadır. Augustinus da Platon gibi hatırlamayı imgelemele sınırlamamakta ve bilginin kaynağı sorunsalıyla bağlantılı olarak ele almaktadır. Bu anlamda Augustinus’un felsefesi Platon’ununkine daha çok yaklaşmaktadır.

Augustinus’un Hristiyan dünyasında başlattığı ve Antik Çağ felsefesinin öğretilerinden izler taşıyan içebakış geleneği, yansımasını Modern Çağ filozoflarının

düşüncelerinde de bulmuştur. Bu filozoflardan ilk sırada değinilmesi gereken kişiye John Locke'tur. Ricoeur'ün belirttiği gibi, “Augustinus içsel insanı tanısa da kimlik, kendilik ile hafıza arasındaki denklemi bilmemektedir. Söz konusu denklem XVIII. yüzyılın başlarında John Locke'un icadı olacaktır” (Ricoeur, 2012: 115). Locke bu denklemi, 1690 yılında yayımlanan *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* eserinin II. kitabının XXVII. bölümü olan “Özdeşlik ve Başkalık” başlığı altında kaleme aldığı düşüncelerinde dile getirmektedir. Bu bölümde bellek, bilinç ve kişisel özdeşlik bağlamında okuyucunun karşısına çıkmaktadır. Locke'a göre özdeşlik, bir şeyin herhangi bir zamanda bir yerde bulunduğunu gördüğümüz zaman, ona ne kadar benzerse benzesin, onun aynı anda başka bir yerde bulunan başka bir şey olmadığını bilmemizdir (Locke, 1996: 191). Bir başka deyişle, aynılığın bilincinde olma durumudur. Kişisel özdeşlik de düşünen, ussal bir varlığın aynı olduğunun bilincinde olmasıdır ve bu bilinç, geçmişteki herhangi bir düşünceye erişilebildiği zaman oluşur; “eski kendi neyse şimdiki de odur; eski eylemi de şimdi o eylem üzerine düşünen aynı kendilik yapmıştır (Locke, 1996: 196). Burada söz konusu olan, belleğe dayanarak kurulan devamlılık içindeki bir benlik, kendilik bilincidir. Böylelikle Locke'un felsefesinde bellek, kişinin geçmişini bugününe bağlayarak kendilik bilincini oluşturan bir yeti olarak belirir.

Locke'un özdeşlik temelinde kimlik, kendilik ve hafıza arasında kurduğu ilişki içebakış geleneğinde önemli bir aşama olsa da Ricoeur'ün de belirttiği gibi “içebakış ekolü Husserl'le birlikte zirvesine çıkmıştır” (Ricoeur, 2012: 116). Edmund Husserl'in 1928 yılında Martin Heidegger tarafından derlenen *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine* adlı, 1910 yılına kadar olan el yazmalarını içeren çalışmasında öne sürdüğü “zamanın içselliği” düşüncesi, onun anımsama üzerine olan çözümlemelerinin zeminini oluşturmaktadır. Hatta Sanem Yazıcıoğlu'nun belirttiği üzere, Husserl'in zaman, algı ve bellekle ilgili çözümlemeleri birbirleriyle iç içe geçmiş durumdadır. Bu iç içelik öncelikle “an” denilen şeyin içerisinde bir izlenimin kurulmasıyla başlamakta, sonrasında bu anların kendileriyle özdeşlikleri sayesinde oluşturdıkları dizgelerde öncelik ve sonralık bir devamlılık olarak kurulmakta ve en sonunda da bu özdeş dizgeler arasındaki hareketlilik sayesinde, bir şeye “geri dönme” ya da bir şeyi “geri getirme” olarak adlandırılabilen anımsama etkinliği gerçekleşmektedir (Yazıcıoğlu, 2022: 165-166). Bu iç içe geçmiş yapıyı tam olarak anlayabilmek için her bir aşamasına yakından bakmak yerinde olacaktır.

Yazıcıoğlu'nun aktarımlarına göre Husserl, bu üç aşamalı anımsama etkinliğinde anımsamayı “birincil” ve “ikincil” anımsama olmak üzere ikiye ayırmaktadır. İlk aşamada gerçekleşen birincil anımsama, ilk izlenimlerin kazanıldığı anları ifade etmektedir. Bu izlenimler, Husserl'in “genişletilmiş şimdi” olarak adlandırdığı, hızla geçmekte olan ve her biri hem geçmişe hem de geleceğe uzanan şimdilerin ufku içerisinde yer almaktadır. Kökensel izlenimlerin kazanıldığı bu ilk tutucu anlar ve bunlar arasındaki devamlılık, bilinç akışının en temel aşamasını meydana getirmektedir. İlk aşamada henüz bir araya getirilmemiş birer algı içeriği olan bu izlenimler, ikinci aşamada algılama anı olan “şu anki şimdi” de bir araya gelerek algıları oluşturmaktadır. Üçüncü aşamada gerçekleşen ikincil anımsamada ise anımsama anı yeni bir şimdide gerçekleşmekte ve geçmiş anlardan birisi şimdide yeniden sunulmaktadır. Bu doğrultuda, birincil anımsamada tutulan her bir izlenim ve onu takip eden her bir algı kendisiyle özdeşken, ikincil anımsamada anımsama konusu olan şeye ait algı, anımsama konusu olan şeyden farklılaşabilmektedir. Bu sebeple, geçmiş anların yeniden sunumu sırasında yeniden üretimin gerçekleşmesi muhtemeldir. Bu bağlamda, anımsama benzerliğe dayalı bir temsil olarak değil, algılanan nesnenin kendisiyle özdeşliği temelinde gerçekleşmektedir (Yazıcıoğlu, 2022: 160-165). Özetle, Husserl'in öncesini ve sonrasını içinde barındıran anlardan oluşan bütüncül zaman bilincinde, önce ilk izlenimlerin kazanıldığı, ardından bu izlenimlerin bir araya gelerek algıları oluşturduğu, sonrasında da bu algıların hatırlanarak yeniden sunulduğu/üretildiği bir bilinç akışı mevcuttur. Akış halindeki bu bilinç, belleğin artık duyu izlenimlerinin depolandığı edilgen bir yapı olarak değil de algıların yeniden üretildiği devinim içindeki bir kuruluş olarak görüldüğünü göstermektedir.

Esasında Husserl, zamanın içselliği konusunda çağdaşı Henri Bergson'unkine benzer bir yaklaşım sergilemektedir. Bergson, edebiyat eleştirmenlerinin modernist metinlerde bellek temasını yorumlarken sıklıkla atıfta bulunduğu *Madde ve Bellek* (*Matière et mémoire*, 1896) eserinde, deneysel psikologların biyolojik yorumlamalarına karşı belleğin bir de tinsel bir boyutu olduğunu savunmuştur. Bu bağlamda sezgisel bir zaman algısının varlığına dikkat çekmiş ve meşhur “süre” (*durée*) kavramını ortaya atmıştır. Bergson'a göre, maddenin hissedilebilir özellikleri ancak içeriden bilinebilir; saf algımız belli bir yoğunlukta bir süreyi işgal eder ve ardışık algılarımız katiyen şeylerin gerçek momentleri değil, bilincimizin

momentleridir. Dışsal algı içinde bilincin rolü, gerçeğin anlık görüntülerini bellek aracılığıyla birbirine bağlamaktır. Ne var ki, aslında bizim için anlık diye bir şey kesinlikle mevcut değildir; bu şekilde adlandırdığımız şeyin içine belleğimizin ve sonuç olarak bilincimizin çalışması girer. Bunlar, sonsuzca bölünebilen bir zamanın istenildiği kadar çok sayıdaki anlarını, görece basit bir sezgi içinde kavrayacak şekilde birbirlerinde sürdürür (Bergson, 2022: 68). Belleğin bilinçle eş tutulduğu bu yaklaşım, içerdiği süre kavramıyla ölçülemeyen, ancak ve ancak hissedilebilen ve kişiden kişiye değişebilen bir içsel zaman algısını ortaya koymaktadır.

Bergson'un ileri sürdüğü bu içsel zaman algısı, belleği ikiye ayırdığı örneğinde daha da netleşmektedir. Eserinde belleğin, alışkanlık belleği ve imge belleği olmak üzere iki farklı biçimi olduğunu savunan Bergson, bir dersi ezberleme örneği üzerinden giderek, ezberlenen dersin anısı ve dersi ezberlemek için yapılan müstakil okumaların anısının birbirinden farklı olduğunu dile getirmektedir. Bergson'a göre ezberlenen dersin anısı, ezber artık öğrenildiği için bir alışkanlığın tüm özelliklerini barındırmaktadır. Tüm alışkanlıklarda olduğu gibi, aynı çaba tekrarlanarak elde edilmekte, önce bütün eylemin çözülmesi, sonra yeniden oluşması gerekmekte ve bedenin bütün alışıldık devinimleri gibi, aynı düzen içinde birbirini izleyen ve aynı zamanı işgal eden otomatik hareketlerin kapalı bir sistemi içinde birikmektedir. Ezberlemek için yapılan özel okumalardan birinin anısı ise alışkanlığın hiçbir özelliğine sahip değildir; diğer okumalar farklı anılar oluşturduğundan, imge daha ilk başta ister istemez belleğe kazanmıştır. Tıpkı yaşamın bir olayı gibi bir tarihi vardır ve sonuç olarak tekrarlanamaz. Kendi içinde düşünülen imge hep neyse odur, değişmez. Bu türden bir okumanın anısı, keyfi bir süre atfedilebilen, istenildiği gibi uzatılıp kısaltılabilen tinsel sezgiye bağlı bir tasarımdır. Ezberlenen dersin anısıysa, tüm zorunlu eklemlenme hareketlerinin tek tek ortaya koyulabilmesi için belirli bir zaman gerektirdiğinden, bir tasarım değil, eylemdir (Bergson, 2022: 77-78). Bu çerçevede, belleğin maddi boyutunu oluşturan alışkanlık belleği ölçülebilen, nesnel bir zamanın içindeki bir eylem, tinsel boyutunu oluşturan imge belleği ise içsel, yoğunluğu değişen bir süre içindeki bir tasarım olarak belirlemektedir.

Bergson, biri hayal eden ve kendiliğinden beliren, diğeryse tekrarlayan ve çabayla edinilen bu iki bellekten birincisini en yetkin bellek olarak görmüş, ikincisinin, yani psikologların genellikle inceledikleri belleğin ise belleğin kendisi olmaktan ziyade belleğin aydınlattığı alışkanlık olduğunu düşünmüştür (Bergson, 2022: 80-81).

Ne var ki, çağdaşı psikolog William James, 1890 yılında yayımlanan *Psikolojinin İlkeleri* (*The Principles of Psychology*) adlı eserinde gerçek hatırlamayı alışkanlık kapsamında ele almış ancak belleğin iki farklı boyutu olduğuna da dikkat çekmiştir. Bu boyutları birincil bellek (primary memory) ve ikincil bellek (secondary memory) olarak adlandıran James'e göre, birincil bellekte anımsanan nesne hiçbir zaman kaybolmamaktadır. Bu nesnenin tarihi, bilinçte şimdiki andan asla kopuk değildir; aslında bize gerçek geçmişe değil, şimdiki zaman uzamının arka kısmına aitmiş gibi gelmektedir. İkincil bellek ise bir kez bilinçten silinmesinin ardından önceki bir zihin durumunun bilgisine sahip olmak, ya da daha ziyade, daha önceden onu düşündüğümüzün ya da deneyimlediğimizin ek bilinciyle, o esnada düşünmediğimiz bir olayın ya da olgunun bilgisine sahip olmaktır (James, 1890: 424-425). Bu iki bellek tasavvurunda elbette, daha önce Bergson düşüncesinde de görüldüğü gibi, zaman mevhumu önemli bir rol oynamaktadır.

James'in bellek yaklaşımında zaman, “sezilen zaman” (intuited time) ve “tasarlanan zaman” (conceived time) olmak üzere ikiye ayrılmaktadır. Sezilen zamanda, geçmişin sezgisel ya da dolaysız bilinci bizi şimdiki anın birkaç saniyesinden daha fazla geriye götürmemektedir. Daha uzak tarihlerse tasarlanmakta, sembolik adlar ya da bu tarihlerde olmuş olaylarla düşünülmektedir. Öyle ki, belirli bir geçmiş dönemi düşünmek istiyorsak, bir isim veya başka bir simge ya da bunlarla ilişkili belirli somut olayları düşünmemiz gerekmektedir (James, 1890: 425). Bu bağlamda, birincil bellekte şimdiki zamanın art alanı gibi hissedilen geçmiş, içsel bir zaman algısıyla, sezilen zamanla ilişkiliyken, ikincil bellekte bilince geri çağrılan belirli bir tarihe ait uzak geçmiş, ölçülebilen bir zamanla, tasarlanan zamanla ilişkilidir.

James, gerçek anlamıyla hatırlamayı ikincil bellekle özdeşleştirmektedir ancak, ona göre hatırlamanın gerçekleşmesinde bir olayın geçmişte tarihlendirilmesi yeterli değildir; bu olay “benim” geçmişimde tarihlendirilmiş olmalı ve bir “sıcaklık ve samimiyet” hissi vermelidir. Anı olgusuna gelince, anıda, bağlantılı olduğu şeylerle birlikte geri çağrılan ve bilincin tek bir bütüncül titreşiminde tanınan bir nesne oluşturan karmaşık bir yapı söz konusudur. Nesnesi yalnızca geçmişte imgelemiş bir nesnedir ve inanma duygusu buna yapışmıştır (James, 1890: 425-427). Bu anlamda James'in düşüncesinde hatırlama, oldukça duygu yüklü bir süreci ifade etmektedir. Bu sürecin işleyişinde, nesne ilişkili olduğu başka şeylerle birlikte hatırlandığı için çağrışım mekanizması merkezde bulunmaktadır. James'e göre, hatırlama

mekanizması çağrışım mekanizmasıyla aynıdır ve çağrışım mekanizması da sinir merkezlerindeki temel alışkanlık yasasından başka bir şey değildir (James, 1890: 428). Bu çerçevede James, Bergson gibi içsel bir zaman anlayışına ait bir belleğin varlığını kabul etmiş olsa da esas hatırlamayı psikolojik bir süreç olarak değerlendirmiş ve onu somut bir zaman anlayışı ve alışkanlık yasasıyla ilişkilendirmiştir.

James'in düşüncesinde hatırlama, doğrudan bilinç ve benlikle bağlantılı bir olgudur. Bu doğrultuda James, bilincin bir zaman boşluğu olduğu yerde aynı benliğin bir parçası olarak, kendisinden önceki bilince aitmiş gibi hissettiğini belirtmektedir. Bu bağlamda bilinç, James'e göre parçalanmış veya birleşik bir yapıda değil, akışkandır. Onu en doğal olarak tanımlayan metaforlar da “nehir” ya da “akarsu” dur. Bu sebeple James, bilinçle ilgili olarak “düşünce akışı”, “bilinç akışı” veya “özel yaşam akışı” tabirlerini kullanmayı önermiştir (James, 2023: 66-67). Suzanne Nalbantian'a göre James, akışın devamlılığını ilk kez tanımlayan kişi olmuş ve James Joyce, William Faulkner, Virginia Woolf gibi “bilinç akışı” yazarlarının benimsediği geçmiş ve şimdiki zamanın devamlılığı düşüncesine temel oluşturmuştur (Nalbantian, 2003: 21). Felsefi içe bakış geleneğinde de değinilmiş olan özdeşlik ve bilincin devamlılığı düşünceleri James'in bilinç akışı kuramında psikolojik bir bağlama oturmuş ve bu kuram, belleği eserlerinin kalbine oturtan 20. yüzyıl modernist yazarlarının içebakış için kullandıkları bir yazım tekniği olmuştur.

Amerikalı düşünür William James, bellek ve bilinçle ilgili düşünceleriyle tamamen bilinçli olan zihin durumlarını ele alıp Anglosakson edebiyat yazarlarına bilinç akışı tekniği için ilham olurken, Fransa'da bilinçaltı fenomenine yönelen psikolog Pierre Janet, Fransız sanatçılara ve edebiyat yazarlarına “otomatizm” adı verilen yeni bir teknik için ilham olmuştur. Suzanne Nalbantian'ın aktarımlarına göre, Dinamik Psikiyatri ekolünün kurucusu olan Janet, histerik kişilerin rüya ve fantezilerindeki konuşmalarında var olan bellek modellerini tespit ederek, bilinçaltı varoluşun ilkel seviyelerine yönelmiştir. 1882'de Jean Martin Charcot tarafından kurulan Salpêtrière Hastanesi (Paris) nöroloji kliniğindeki gerçek histeri gözlemlerinden, ikili ya da bölünmüş kişilikle ilgili öncü hipotezlerinin belgelerini toplamıştır. Özellikle 1889'da yayımlanan *Psikolojik Otomatizm (L'Automatisme psychologique)* adlı kitabı, çığır açıcı bir tez ortaya koymuştur. Janet bu kitabında, her türden saf otomatizmin bilinç alanında bir daralmanın olduğu en basit psikolojik durumlarda ortaya çıktığını vurgulamış, psikolojik durum ne kadar basit ve bilinç ne

kadar sınırlıysa, o kadar otomatik aktivitenin kendini gösterdiğini belirtmiştir. Bu bağlamda histeri hastalarının, otomatizm fenomeninin çalışılması ve geliştirilmesi için elverişli bir alan oluşturduğunu gözlemlemiştir (Nalbantian, 2003: 13-14). Bu kapsamda kişinin bilinçli olmadığı durumlarda gerçekleştirdiği eylemler, Janet'in psikolojik inceleme alanını oluşturmuştur.

Alexandra Bacopoulos-Viau'nun belirttiği üzere, görünüşte bilinçsiz durumlarda bir tür idrakin var olduğunu düşünen Janet, hipnoz tekniğini kullanarak kişinin birincil bilinci¹¹ tarafından unutulmuş olan hatıraları geri getirmeye, otomatik yazım tekniğini kullanarak da "ikincil bilinç"¹² denilen bilincin varlığını ortaya çıkarmaya çalışmıştır (Bacopoulos-Viau, 2012: 261-262). Janet'nin deneysel amaçlarla kullandığı ve bilinçaltının serbest bırakılarak düşüncelerin hızlı bir biçimde, düşünmeden kâğıda döküldüğü otomatik yazım tekniği, çağdaş Sürrealist yazarlar tarafından yaratıcı amaçlarla kullanılmıştır. Janet, otomatik hatırlamanın zihnin yaratıcılıktan uzak daha geri bir süreci olduğu sonucuna varmış olsa da Sürrealistler bu aktiviteyi daha farklı anlamış, zihnin bu ilkel işleyişini imge üretimi için kullanmıştır. İmgelerin ne kadar gelişigüzel olursa o kadar sürrealist sayıldığı bu anlayışta, bu ilkel bağlamdaki sözel deneyleri için otomatik bellek adı verilen bir bellek türü ortaya çıkmıştır (Nalbantian, 2003: 16). Anlaşılan odur ki, Sürrealistler için bu bellek türü, bilinçaltına süpürülmüş anılara ait imgeleri bilincin denetiminden uzak hareketlerle geri getirme işlevi görmüş ve sanatta yaratıcılığın bir aracı olmuştur.

İnsan bilincinin derinliklerini keşfetmeye çalışan Sürrealistler, yazarken kullandıkları "serbest çağrışım" tekniğiyle, bu derinliklerle ilgilenen bir bilim insanından daha feyz almışlardır; psikanalizin kurucu ismi Sigmund Freud (Bacopoulos-Viau, 2012: 260). Janet gibi Freud da bir süreliğine (1885-1886) Paris'te Charcot'nun yanında nöroloji eğitimi almış ve nevrozların kökeninde cinsel nedenler arama yaklaşımını burada geliştirmiştir (Taştan, 2012: 103-104). Belleği travma bağlamında ele alan Freud, serbest çağrışımı psikanaliz yönteminin temel tekniği olarak kullanmıştır. Karakaş'a göre bu teknikte çözümlemeci, utanç verici, mantıksız

¹¹ Birincil Bilinç (Primary Consciousness): Duygu ve iradeyle gerçekleşen anlık duyu algısıdır (Sinclair, 1922-23: 112).

¹² İkincil Bilinç (Secondary Consciousness): Düşünme, muhakeme, çıkarım, tümevarımlı ve tüm dengeli akıl yürütme, tüm entelektüel deney ve keşif süreçleri ve hatta bilimsel sezginin birden parlaması gibi bir doğrudan bilinçtir (Sinclair, 1922-23: 113).

ya da alakasız olmasına bakmaksızın, aklına gelen her duygu ve düşünceyi sansürlemeden ya da seçime tabi tutmadan dile getirmektedir. Böylelikle, bilinçaltındaki travmatik deneyimlerin, tehdit edici içtepilerin, duygu ve düşüncelerin bilince çıkması ve bunların değerlendirilebilmesi sağlanmaktadır (Karakaş, 2017). Bu bağlamda Freud'un psikanalizinde serbest çağrışım, unutulmuş olan zihinsel içeriklerin hatırlanmasını sağlayan bir teknik olarak belirlemektedir.

Freud, psikanalitik kuramın terminolojisinde bilinç düzeyinde bulunmayan zihinsel içerikleri "bilinçdışı" (unconscious) kavramıyla ifade etmiştir. İlk birkaç yayınında "bilinçaltı" (subconscious) terimini kullanmış olsa da belirsiz olması sebebiyle daha sonra bu terimden vazgeçmiştir (Karakaş, 2017). Freud, serbest çağrışımı her ne kadar bilinçdışı içeriği bilince getirme, hatırlama tekniği olarak kullanmış olsa da kuramında unutma nosyonuna yoğunlaşmıştır. Ünlü "Perde Anı" (Screen Memory) kavramı, bunun örneğidir. Nalbantian'ın aktarımlarına göre, anıların bastırılmasına odaklanan Freud, "çocukluk amnezisi" teorisiyle sekiz yaş ve altındaki yaşlardan çok az anıya sahip olduğunu iddia etmiş ve 1901 yılında yayımlanan "Childhood Memories and Screen Memories" makalesinde perde anını, duygusal açıdan önemli bir olayı önemsiz bir olayın arkasına saklayan çocukluk anıları olarak tanımlamıştır (Nalbantian, 2003: 19). Bu çerçevede Freud, anıları bastırmayı unutmak olarak ele almıştır.

Anıların bastırılıp bilinçdışına itilmesi ve daha sonra çeşitli tekniklerle bilinç düzeyine çıkarılması, Freud'un 1924 yılında yayımladığı "Notiz über den 'Wunderblock'" ("A Note upon the 'Mystic-Writing-Pad'") makalesinde yaptığı "Gizemli Yazı Tahtası" benzetmesinde cisimleşmiştir. Freud o günlerde kullanılan bir alet olan gizemli yazı tahtasını, Nalbantian'ın sözleriyle, psişeyi oluşturan bellek kaydının iki eş zamanlı katmanına benzetmiştir. Kısa süreli bellek şeffaf selüloz kâğıdı üzerine yazılı olduğundan, sihirli blok, balmumu tablet üzerindeki dayanıklı uzun süreli belleği korumaktadır. Selüloz yüzey bilinçli anıları alırken bile balmumu tablet bilinçdışı olanları tutmaktadır. Freud bu benzetmeyle, dayanıklı bilinçdışı anılar ve uçucu bilinçli anılar arasında ayrım yapmıştır (Nalbantian, 2003: 19). Antik Çağ'da Platon ve Aristoteles'in yaptığı balmumu benzetmesi hatırlanacak olursa, duyu algılarıyla edinilen izlenimlerin balmumu levhaya iz bırakmasıyla gerçekleşen hatırlama eylemi, tek katmanlı bir psişe tasarımı sunmaktadır. Ne var ki Freud'un modern zamanlarda ortaya attığı gizemli yazı tahtası benzetmesi, çok katmanlı bir

psişenin topografyasını çizmektedir. Bu topografyada unutma, anıların bastırılarak bilinçdışına itilmesiyle meydana gelirken, hatırlama bu anıların bilince çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir. Bu doğrultuda Freud, unutmayı bellek izinde bir silinme, bir yıkım olarak varsaymak yerine, ruhsal yaşamda bir kez kurulmuş bir şeyin yıkılamayacağını, her şeyin bir şekilde korunduğunu ve uygun şartlar altında tekrardan ortaya çıkarılabileceğini düşünmektedir (Freud, 2011: 29).

Freud, bu ortaya çıkarma işlemini bir yeniden inşa süreci olarak görmekte ve psikanalistin görevinin, unutulmuş şeyi ardında bıraktığı izlerden çıkarmak veya inşa etmek olduğunu düşünmektedir. Bu minvalde psikanalisti arkeolog ile eş tutan Freud’a göre, “arkeoloğun yapının duvarlarını ayakta kalan temellerden inşa etmesi gibi, analist de anı parçalarından, çağrışımlardan ve analize tâbî öznenin davranışlarından çıkarımları ile aynısını yapar” (Freud, 2020). Bu yaklaşım, daha sonra edebiyat eleştirmenleri tarafından metinlere de uygulanır ve psikanaliz, anlatıda yer alan travma ve bellek ilişkisini analiz etmek için sıklıkla kullanılan bir okuma yöntemine dönüşür. Böylelikle metnin anlamı, psikolojik bağlamda yeniden inşa edilir. Freud’un edebiyat kuramına kadar etki eden fikirleri, Edward S. Casey’nin “belleğin aktivist modelleri” şeklinde tabir ettiği, imgelerin veya izlerin içsel tekerrüründen ziyade deneyimin yaratıcı dönüşümünü içeren bellek modellerinin psikoloji biliminde yükselişe geçtiği çağın ikliminde yer alır (Casey, 2000: 15). Bu çağın ortaya koyduğu bellek modellerini, daha sonra Amerika’da George W. Bush’ın “Beynin On Yılı” (Decade of the Brain) olarak adlandırdığı 1990’larda nörobilim de doğrulayacaktır. Bu doğrultuda, Larry Squire ve Eric Kandel 1999 yılında yayımlanan *Bellek: Zihinden Moleküllere (Memory: From Mind to Molecules)* başlıklı eseri, bellek izlerinin biyolojik bağlamdaki karşılığı sayılabilecek olan “enagram” kavramının dinamik niteliğine atıfta bulunmasıyla kayda değer gözükmektedir.

Enagram terimini ilk olarak 1904 yılında Alman biyolog Richard Semon, anıların depolanmasından ve hatırlanmasından sorumlu nöral alt katmanı tanımlamak için kullanmıştır. Sonrasında Karl Lashley, Donald Hebb, Wilder Penfield, Brenda Milner, James McConnell ve Richard Thompson gibi isimler de bu kavramın geliştirilmesi için önemli katkılar sunmuşlardır (Josselyn, Köhler ve Frankland, 2017: 4647). 20. yüzyılın sonunda Enagramın dinamik niteliğine vurgu yapımlarıyla dikkat çeken Squire ve Kandel’e göre, anıların depolandığı belirli bir bellek merkezi bulunmamaktadır. Bellek, sinir sisteminde homojen bir şekilde dağılmış halde

değildir. Enagram, beyinde bir deneyimi önce kodlayıp sonra deneyimin kaydını gerçekleştiren değişimlerin toplamına verilen isimdir. Bir nesneyi hatırlamaya çalıştığımızda, bellekte bu nesneyi geri bulmak yalnızca enagramı oluşturan dağılmış çeşitli parçaların yeniden etkinleştirilmesi anlamına gelmemektedir. Eldeki ipucuna göre enagramın yalnızca bazı parçaları yeniden etkinleştirilebilirken, ipucunun zayıf veya belirsiz olduğu durumlarda yeniden etkinleştirilen şey depolanandan farklı olabilmektedir. Doğrudan ipucu tarafından tetiklenen düşünce ve çağrışımlar, depolanan içerikle karıştırılabilmektedir. Bu durumda hatırlayan kişi, geçmişin birebir aynısı olmayan bir yeniden inşa sürecine girilmektedir. Sonuçta hatırlama deneyiminin, geçmişin aynen yeniden üretimi olmayıp yaklaşık bir versiyonu olmasına rağmen tartışmasız olduğu düşünülebilmektedir (Squire ve Kandel, 2022: 94-95). Bu düşünceler göstermektedir ki, Freud'un ve çağdaşlarının hatırlamanın doğrudan bir geri getirme değil de bir yeniden inşa süreci olduğuna yönelik fikirleri, sonrasında nörobilimciler tarafından beynin sinirsel yapıları içinde keşfedilen ilişki ağlarıyla doğa bilimlerindeki karşılığını bulmuştur.

Nörobilimciler yalnızca deney ve gözlem yoluyla ürettikleri fikirlerle sınırlı kalmamış, bu fikirlerini edebiyat eserlerini kullanarak da örneklemişlerdir. Bu doğrultuda, genellikle Bergson felsefesi bağlamında okunan *Kayıp Zamanın İzinde* serisinin yazarı Marcel Proust, Nalbantian'a göre, enagramların lokalizasyonu konusundaki tartışmalarda bilim insanlarının en çok atıfta bulunduğu yazar olmuştur. Proust'un serideki ünlü "Madlen Keki" epizodunda belleği harekete geçiren duysal uyaranlar ve bunların duygularla olan ilişkisine odaklanması, bilim insanlarının beyindeki amigdala bölgesinin duygularla ilişkisi ve hipokampus bölgesindeki nöronların oto çağrışımlı iletişim ağıyla bağdaştırdıkları bir malzeme oluşturmuştur (Nalbantian, 2003: 142). Nörobilimcilerin 1990'larda yaptığı bu çalışmaların benzerlerine, 2000'li yıllarda Amerikalı yazar-nörobilimci Jonah Lehrer'in *Proust Bir Sinirbilimciydi (Proust was a Neuroscientist)* (2007) kitabı ve Türk yazar-nöroloji uzmanı Oğuz Tanrıdağ'ın *Romanlar Yoluyla Beyni Öğrenmek: Edebiyatta Beyin Hareleri* (2018) adlı kitabının içinde de rastlanabilmektedir. Doğa bilimleri ve beşerî bilimleri birbirine yaklaştırmayı amaçlayan bu çalışmalar, edebiyat araştırmacılarının belleği farklı bir perspektiften görmelerine imkân tanımaktadır.

Edebiyat eserlerinde belleği nörobilimsel bağlamda incelemek nörobilimcilerle sınırlı kalmamış, beşerî bilimler tarafından da karşılık bulmuştur. İngilizce ve

Karşılaştırmalı Edebiyat Profesörü Suzan Nalbantian'ın 2003 yılında yayımlanan *Memory in Literature: From Rousseau to Neuroscience* başlıklı kitabı, bu doğrultuda gerçekleştirilen öncü bir girişim olmuştur. Bu kitapta Nalbantian, kendi sözleriyle, belleğin edebiyattaki sezgisel ve deneyimsel ifadesiyle nörobilimdeki kodlanması, depolanması ve geri getirilmesi teorileri arasında ilişkiler kurmuş, edebiyat ve bilim arasındaki bağlantıları ortaya çıkarmıştır. Bu meyanda, Antonio Damasio, Edmund Rolls, Daniel Schacter ve Jean-Pierre Changeux gibi nörobilimciler tarafından tartışılan duygu ve beyin, somatosensoryel tetik mekanizması ve bellek izlerinin lokalizasyonu, uzun süreli epizodik bellek, istemli-istem dışı bellek ve konfabulasyon gibi konuları, romantizmden modernizme kadar uzanan bir yelpazedeki edebiyat eserlerinde incelemiştir (Nalbantian, 2003: 2). Nalbantian'ın, 2010 yılında editörlüğünü yaptığı *The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives* kitabı ile devam eden bu girişimi, muhtemelen edebiyat araştırmacılarının çok aşına olmadığı nörobilim alanında ciddi bir araştırma süreci gerektirdiğinden, geniş bir yankı bulmamıştır. Bununla birlikte, Bergson ve Freud'un teorileri doğrultusunda felsefi ve psikanalitik eleştiri arasına sıkışmış olan bireysel bellek okumaları için bir seçenek oluşturabilir gibi görünmektedir. Bu nörobilimsel okuma, nöro-eleştiri ya da nöro-hermenötik gibi kuramlaştırmaların mümkün olup olmadığı sorusunu da akla getirmektedir. Son yıllarda az sayıda da olsa bu konu üzerine araştırmalara rastlamak mümkündür (Hogan, 2014; Gambino ve Pulvirenti, 2019). Yine de nörobilim ve edebiyat biliminin bir potada buluşabilmesi için daha çok çaba gerekiyor gibi gözükmektedir.

Bellek üzerine düşünceler tarihindeki felsefi, psikolojik ve nörobilimsel bireysel bellek yaklaşımlarına bakıldığında, Antik Çağ'dan Modern Çağ'a kadar olan süreçte aşama aşama gelişim gösterdikleri ve birbirlerini tamamladıkları görülmektedir. Antik Çağ'daki Platon ve Aristoteles'in hatırlamayı imgeleme dayandıran bellekteki iz metaforu diğer çağlara da uzanmış ve nörobilimcilerin bu ize biyolojik bir nitelik atfetmesiyle günümüze kadar gelmiştir. Bu süreçte belleğin bireyselliği, Aziz Augustinus'la başlayan ve John Locke'un benliği keşfiyle bir üst seviyeye taşınan içe bakış geleneğiyle daha da netleşmeye başlamış, Edmund Husserl, Henri Bergson'un içsel zaman algısı ve William James'in bilinçakışı tanımlamasıyla açılanmış, Pierre Janet ve Freud'un bireyin bilincinin derinliklerine inmeleriyle farklı bir boyutta vurgulanmıştır. Belleğin dinamik yapısı, hatırlamanın yanlış

gerçekleşebileceği durumlara atfen Antik Çağ ve Orta Çağ'da sezdirilmiş olsa da bu çağlarda bellek bir koruma kabı veya depo olarak görülmüş, hatırlamanın aslında bir yeniden kuruluş olduğu ve bellekte birebir korunmadığı düşüncesini keşfetmek, Modern Çağ düşünürlerine ve bilim insanlarına kalmıştır. Bununla birlikte, Modern Çağ yalnızca bireysel bellek yaklaşımlarına ev sahipliği yapmakla kalmamış, bireyin belleğinin toplumsal arka planı olduğuna dair düşünceleri de içinde barındırmıştır. Bu doğrultuda toplumsal belleğe ayrı bir başlıkta değinmek uygun olacaktır.

2.1.2. Kolektif Bellek: Sosyolojik Yaklaşımlar

19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başları felsefi ve psikolojik bağlamda belleğin bireysel boyutuna yönelik çığır açıcı fikirlere sahne olmuş olsa da belleğin toplumsal boyutlarda da düşünölmeye başlandığı bir zaman dilimi olmuştur. 20. yüzyılın başlarında Sigmund Freud'un öğrencisi Carl Gustav Jung ortaya attığı "kolektif bilinçdışı" (collective unconscious) kavramıyla kuşaktan kuşağa aktarılan ortak kültürel içeriklerden bahsetmiş, ancak Jan Assmann'a göre bireysel bellek düzeyinde kalarak kolektif belleği toplumsal yaşamın dinamiklerinde değil, psişenin bilinçdışı derinliklerinde aramıştır (Assmann, 2008: 109). Toplumsal belleğin yolunu açan çalışmalar ise Nicolas Pethes'e göre, 19. yüzyılın sonunda Friedrich Nietzsche'nin hatırlamanın kültürel fonksiyonlarına ve Ernest Renan'ın kökenlere yönelik savları, 20. yüzyılın başında da Sigmund Freud ve Aby Warburg'un köken ve gelenek üzerine tezleri olmuştur. Bu araştırmalar bellek fenomenini felsefe ve psikolojinin nüfuz alanından kurtarmış ve böylelikle bellek artık tarihsel-sosyopolitik bağamları ve kültür-sanat tarihi teorilerini tanımlamak için kullanılır hale gelmiştir. Bu transfer, bellek ve hatırlamayı toplumsal bir fenomen olarak gören bir ön kabule dayanmış, bu ön kabul de 1920'lerde ve 1930'larda Fransız Sosyolog Maurice Halbwachs tarafından detaylandırılmıştır (Pethes, 2019: 17-23, 31). Kolektif bellek kuramının kurucusu olan Halbwachs, bu çerçevede verdiği eserlerle 20. yüzyılın ikinci yarısında yükselişe geçen bellek çalışmalarının merkezine yerleşmiştir.

Alexandre Abensour'un belirttiği üzere, Halbwachs'ı bellek sosyolojisinin kurucusu yapan en önemli iki eseri, *Belleğin Toplumsal Çerçevesi* (*Les cadres sociaux de la mémoire*, 1925) ve ölümünden sonra derlenip yayımlanan *Kolektif Bellek*'tir (*La mémoire collective*, 1877-1945) (Abensour, 2022: 197). *Belleğin Toplumsal Çerçevesi*'nde Halbwachs, hafıza konusunu işleyen psikoloji kitaplarının insanı soyut bir varlık olarak işlemlerini şaşırtıcı bulmakta ve insanın anılarına toplum

içinde ulaştığını, onları toplum içinde hatırladığını ve tanıyıp konumlandığını dile getirmektedir. Halbwachs'a göre, anılar insana dışarıdan gelmekte ve ait olunan gruplar, onlarla ilgilenildiği ve geçici de olsa düşünce biçimleri benimsendiği takdirde, insana bu anıları inşa etmenin araçlarını her an sağlamaktadır. Bu bağlamda, kolektif hafıza ve hafızanın toplumsal çerçeveleri mevcuttur. İnsan ancak uyku halindeyken bu kolektif hafıza çerçevelerinden soyutlanmaktadır. Geçmişin değişim geçirmeden yeniden belirmesi de ancak rüya halinde gerçekleşebilmektedir; bunun dışında geçmiş, muhafaza ediliyormuş gibi değil de şu andan hareketle yeniden inşa ediliyormuş gibi görünmektedir. Bu doğrultuda hafızanın kolektif çerçeveleri, kolektif hafızanın toplumdaki baskın fikirlerle birlikte her döneme uyum sağlayan bir geçmiş imgesini yeniden oluşturmak için faydalandığı araçlar olarak belirlemektedir. Bu çerçevelerse grubun veya grupların bakış açılarına yerleşmiş biçimdedir. Birey, kendini grubun bakış açısına yerleştirerek hatırlamakta, grubun hafızası da bireysel hafızalarda gerçekleşip görünür olmaktadır. Bu bağlamda aile, dini gruplar ve sosyal sınıfların gelenekleri belirleyici durumdadır (Halbwachs, 2016: 15-19). Halbwachs'ın eserinde açıldığı bu düşünceleri, felsefi ve psikolojik yaklaşımlardaki içe bakış nosyonunu reddedip dışa yönelse de yine bu yaklaşımlar içinde beliren dinamik bellek modellerindeki gibi hatırlamayı bir yeniden inşa olarak görmektedir. Bu yeniden inşa, kişinin içinde yer aldığı grupların güncel uzlaşımları çerçevesinde gerçekleşen araçsal bir edim olarak ortaya çıkmaktadır.

Halbwachs'ın kolektif bellek üzerine düşünceleri, *Kolektif Hafıza* kitabında daha kapsamlı ve ayrıntılı bir şekilde okuyucuyla buluşmaktadır. Halbwachs'a göre, sırf bireysel olan bir hatırlamadan söz etmek mümkün değildir; hiçbir zaman yalnız olmadığımız için anılarımız genellikle kolektif olarak kalmakta, sadece bizim dahlimizin olduğu olaylar ve gördüğümüz nesneler mevzubahis olduğunda bile bize başkaları tarafından hatırlatılmaktadır. Bu başkalarının bizimle fiziksel olarak aynı yerde bulunmaları şart değildir, çünkü ayrı olsak da bazı insanlarla daima beraberizdir ve onları hep içimizde taşıyoruz. Kendimizi her daim bir grubun içine yerleştirdiğimizden, hiçbir zaman yalnız olduğumuzu ve tek başına düşündüğümüzü söyleyemeyiz. Her zaman bizimle ortak anılara sahip olan başka insanlar da vardır ve bu anıları daha iyi hatırlayabilmek için onlara başvurur, bir anlığına da olsa onların bakış açısını benimser ve onlarla iletişimde kalmamıza aracı olan pek çok fikir ve düşünme yöntemi bularak, bir parçası olmayı sürdürdüğümüz gruplarına dâhil oluruz

(Halbwachs, 2017: 10-11). Bu kapsamda Halbwachs yine bireyin toplumsal çerçeveler içinde hatırladığına vurgu yapmakta ve bu sebeple de kolektif bir belleğin oluştuğundan bahsetmektedir.

Halbwachs, bir yandan kolektif bellekten söz ederken diğer yandan bireysel belleği tümünden reddetmemekte ve bireyin hatırlarken biri içsel diğeri dışsal olmak üzere iki türlü hafızaya dâhil olduğunu dile getirmektedir. Bu doğrultuda, bireysel ve içsel olanı otobiyografik bellek, toplumsal ve dışsal olanı ise tarihsel bellek olarak adlandırmaktadır. Halbwachs'ın düşüncesine göre, yaşamımızın tarihi genel bir tarihin bir parçası olduğu için otobiyografik bellek tarihsel bellekten yardım alır, ancak tarihsel bellek otobiyografik bellekten çok daha geniş çaplıdır. Diğer yandan, otobiyografik bellek tarihi özetlenmiş ve şematik bir biçimde sergiler, ancak kendi yaşamımızın hafızası çok daha süregelen ve yoğun bir tablo sunar. Bununla birlikte, hatıralarımızı bir uzam ve zaman içerisinde diğerleriyle uzlaştığımız kısımlara koyup içinde yer aldığımız gruplara göre bir anlamı olan tarihler arasına yerleştirdiğimizden, bir olay tarihsel olgular dizisinde yer aldıktan sonra biz hayatımızın çeşitli evrelerini bu ulusal olaya bağlayabiliriz. Bu bağlamda, grubun yaşamının özünü teşkil eden olaylar ve tarihler yalnızca birey gruptan çıkarsa onun için dışsal simgeler haline gelebilirler (Halbwachs, 2017: 47-50). Bu çerçevede, otobiyografik ve tarihsel bellek birbirleriyle daima ilişki içerisinde ve iç içe bulunurlar.

Öne sürdüğü bu düşünceye rağmen Halbwachs, kolektif hafızayla tarihin birbirine karışmadığı ve birçok noktada birbiriyle uyuşmayan iki kavramı birleştirdiği için tarihsel bellek ifadesini kullanmaktan memnun olmadığını dile getirir; çünkü insanların hafızasında en büyük yer etmiş olayların bir derlemesi olan tarih, onu uzun süre korumuş olan insan çevrelerine nüfuz etmeyen belirli gereksinimler doğrultusunda seçilip karşılaştırılır ve sınıflandırılır. Bunun sebebi de genellikle tarihin geleneğin bittiği noktada, yani toplumsal belleğin söndüğü ya da ayrıştığı anda başlamasıdır. Toplumsal belleğin ömrü, onu oluşturan grupların hafızasının ulaşabileceği yere kadardır; bu gruplar ortadan kaybolduğunda, eski olaylar ve figürler unutulmaktadır (Halbwachs, 2017: 76, 81). Tarihin bu aşamada devreye girmesi, onu kolektif bellekten ayırmaktadır. Tarih, toplumsal bir geçmişi konu alması noktasında kolektif bellekle ortaklaşsa da kuşaklar arasında bellek aktarımının kesildiği aşamada bir üst anlatı olarak ortaya çıkmasıyla ondan farklılaşmaktadır.

Görüldüğü üzere Halbwachs, bellek kavramını toplumsal bir çerçeveye yerleştirmiş, bireysel olanla toplumsal olanı iç içe resmetmiş ve tarihle olan ilişkisini göstermiştir. Halbwachs'ın günümüzde hala sıklıkla atıfta bulunulan bu düşüncelerine karşı zaman zaman eleştiriler de yöneltilmiştir. Örneğin, Fransız bir psikiyatrist, psikolog ve felsefeci olan Charles Blondel, Halbwachs'ın *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri* eserinde sunduğu kanıtların çeşitliliğine ve ciddiyetine rağmen onun duyuşal seziyi yok saymasını endişe uyandırıcı bulmuştur. Blondel, geçmişimizi yeniden inşa ederken, bunun en azından bir noktaya kadar, kolektif olan malzemelerin kullanımından daha fazlasını içermesi gerektiğini dile getirmiştir. Bu doğrultuda, bir anımsamayı harekete geçiren çağrışımlarla hiçbir şeyi tetiklemeyenler arasındaki farka işaret ederek, bu farkı duyuşal sezilerimizin devamlılığı ya da kaybolması ve bunların özgün hallerine göre değerlendirilip değerlendirilememesiyle ilişkilendirmiştir (Blondel, 2020: 171-172). Bu anlamda, Halbwachs'ın içsel olanı dışsal olandan ayırmayan sosyolojik bakışı Blondel'in dikkatini çekmiş ve ona belleğin psikolojik bağlamdaki bireysel boyutunu vurgulama ihtiyacını hissettirmiştir.

Halbwachs'a gelen bir başka eleştiri de tarih kanadından olmuştur. Fransız tarihçi Marc Bloch, Halbwachs'ın, bir grubun içerisindeki hafızanın bir kuşaktan diğerine nasıl aktarıldığı sorusuna çok az değindiğini ifade etmiştir. Bir kişinin hafızasını nasıl koruduğu ya da geri kazandığı ve bir grubun hafızasını nasıl koruduğu ya da geri kazandığı sorularının yakından bağlantılı olsa da bir anlamda ayrı olduğunu düşünen Bloch, bunların kurucu unsurlarının farklı olduğunu dile getirmiştir. Bu bağlamda, grup mensuplarının grup geçmişine ait temsilleri akıllarında tutmalarının yeterli olmadığını, grubun en yaşlı üyelerinin bu temsilleri en genç olanlara aktarması gerektiğini belirtmiş ve “kolektif hafıza” teriminin en azından bir kısmının yalnızca kişiler arasındaki gündelik iletişim olduğunu hatırlatmıştır (Bloch, 2020: 166-167). Bloch'un eleştirisinde işaret ettiği bu aktarım konusu, daha sonra kolektif bellek üzerine yazan antropologların da ele aldığı bir konu olmuş ve kültürel bellek kuramının temelini oluşturmuştur.

Kolektif hafızanın aktarımı konusunu ele alan başlıca araştırmacılardan biri, Britanyalı bir sosyal antropolog olan Paul Connerton'dır. Connerton, *Toplumlar Nasıl Anımsar?* (*How Societies Remember*, 1989) eserinde, Halbwachs'ın hatıraları taşıyan grubun ömrüyle ve geleneğin sonlanmasıyla sınırlandırdığı kolektif belleğin, kuşaktan kuşağa nasıl aktarıldığı sorusunu yanıtlamıştır. Bu sorunun cevabını kültürün içinden

veren Connerton, geçmişe ait imgelerin ve bilgilerin, bir gelenek olarak ve bir gelenek içinde, bedensel pratik olan anma törenleriyle aktarıldığını öne sürmüştür. Connerton'a göre, anma törenleri ancak uygulamalı (performatif) olmaları durumunda anma niteliği göstermekte ve bu uygulamalılığın alışkanlık edinme kavramıyla birlikte düşünülmesi gerekmektedir (Connerton, 1999: 13). Connerton bu savını, belleği toplumsal belleğin yanında üç farklı kategoride ele alarak temellendirmiştir; bunlar, kişinin özyaşamöyküsünü anımsaması olarak tanımladığı “kişisel bellek”, sözcüklerin anlamlarının, şiirlerin dizelerinin, şarkıların, öykülerin, kent planlarının, matematik denklemlerinin, mantıksal doğruların ve gelecekle ilgili olguların anımsanması olarak tanımladığı “bilişsel bellek” ve belirli bir uygulamayı yeniden ortaya koyma yetisi olarak tanımladığı “alışkanlık belleği” kategorileridir (Connerton, 1999: 38-40). Connerton'a göre, toplumsal uygulamalardaki açık sınıflandırmalar ve kurallar, alışkanlık olarak anımsandıkları ölçüde veri alınma eğilimi gösterdikleri için kültürel bakımdan özgül nitelikte olan bedensel pratikler, bilişsel bellek ve alışkanlık belleğinin birlikte kullanımını gerektirmektedir (Connerton, 1999: 137). Önceden bireysel bellek bağlamında öne sürülen “alışkanlık belleği” kavramını toplumsal bağlama taşıyan ve insan bedeniyle ilişkilendiren bu sav, antropolojik bir bakış açısı sunarak toplumsal belleğin kültürle olan ilişkisini gözler önüne sermiştir.

Connerton antropolojik bakışıyla toplumların nasıl anımsadığı sorusunun cevabını anma törenlerindeki alışkanlık belleğine dayanan bedensel uygulamalarda bulurken, satır arasında kolektif bellek açısından bir diğer önemli soru olan, anma törenlerinde neyin anımsandığı sorusunu da ortaya atmıştır. Bu doğrultuda Connerton, bu soruya verilecek cevabın bir bölümünün, bir ana anlatı içinde söylenen ve bu anlatı ile temsil edilen kimliği anımsattığını, bunun da daha önce kişisel bellek dediği şeyin kolektif bir türü olduğunu dile getirmiştir (Connerton, 1999: 111). Böylelikle Connerton, kolektif bellekle birlikte toplumsal bir kimliğin varlığına atıfta bulunmuş ancak kolektif bellek ve kimlik arasındaki ilişkiyi irdelenmeden bırakmıştır. Halbwachs'ın da çalışmalarında çok az kullandığı bu kimlik kavramı için esasen Alman Mısırolog Jan Assmann'ın çalışmalarına bakmak gerekmektedir. Assmann da Connerton gibi toplumsal belleğin nasıl sürdürülebilir olduğu sorusunun cevabını kültürde bulmuş ve 1988 tarihli “Kolektif Bellek ve Kültürel Kimlik” (Kollektives Gedächtnis und kulturelle Identität) başlıklı makalesinde, Halbwachs'ın kültür

açısından eksik bıraktığını düşündüğü kolektif bellek kuramını geliştirip “kültürel bellek” adını verdiği bir kavram ortaya atmıştır. 1992 yılında yayımlanan *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik (Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen)* adlı kitabında daha da detaylandığı bu kavrama, farklı bir bellek kuramı oluşturduğu için ayrı bir başlıkta değinmek yerinde olacaktır.

2.1.3. Kültürel Bellek: Antropolojik Yaklaşım

Geçmiş hatırlama, bu geçmişteki benle özdeşlik kurma ve böylelikle bir kendilik bilinci oluşturma, belleğin kimlikle olan bağlantısının en kısa özetidir. Hatırlama kabiliyeti olmadan bir kimliğe sahip olmak mümkün gözükmemektedir. Hatırlamanın yalnızca benle sınırlı olmayıp benin yerleştiği gruba bağlı olduğunu Halbwachs, kolektif bellek kuramında göstermiştir; ancak bu grubun kimliğinin nasıl oluştuğu ve devam ettiği, Assmann’ın kültürel bellek kuramında irdelediği bir konu olmuştur. Assmann’a göre, kimlik zamanla ilişkili bir olgudur ve bu iki unsurun sentezi bellek tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda, belleğin içsel (nöromental), toplumsal ve kültürel olmak üzere üç seviyesi bulunmaktadır. İçsel seviye bireysel belleğe, toplumsal seviye iletişimsel belleğe, kültürel seviye ise kültürel belleğe tekabül etmektedir (Assmann, 2008: 109):

Seviye	Zaman	Kimlik	Bellek
İçsel (Nöromental)	İçsel, öznel zaman	İçsel ben	Bireysel bellek
Toplumsal	Toplumsal zaman	Toplumsal ben, toplumsal rollerin taşıyıcısı olarak kişi	İletişimsel bellek
Kültürel	Tarihsel, mitik, kültürel zaman	Kültürel kimlik	Kültürel bellek

Tablo 1. Assmann’ın üç seviyeli bellek sınıflandırması (Assmann, 2008: 109).

Belleği bu şekilde sınıflandıran Assmann'a göre kültürel bellek, birçok insan tarafından paylaşılması ve bu insanlara kolektif, yani kültürel bir bellek taşıması bakımından, kolektif belleğin bir biçimidir; ancak Halbwachs kolektif bellek kavramını gelenekler (traditions), yayılmalar (transmissions) ve aktarımlar (transferences) gibi konulardan ayrı tutarak kültürel alanı dışarda bırakmıştır. Bu sebeple Assmann, bu kültürel alanı içine alan kültürel bellek kavramını geliştirmiş, Halbwachs'ın toplumsallaşma ve iletişime dayanan kolektif bellek kavramının yerine ise iletişimsel bellek kavramını kullanmıştır (Assmann, 2008:110). Böylelikle belleği üç katmanda resmeden yeni bir bellek kuramı ortaya çıkmıştır.

Assmann'ın bellek kuramında iletişimsel bellek, kişinin çağdaşları ile paylaştığı, yakın geçmişe ait anıları kapsamaktadır. Kuşağa özgü bellek, bunun en tipik örneğidir. Tarihi olarak grupla bağlantılı olan bu bellek, zamanla oluşur, zamanla yok olur; onu taşıyanlarla sınırlıdır ve sahibi yok olunca başka bir belleğe yer açılır. Assmann'a göre, 40 yıl iletişimsel bellek açısından kritik bir eşik olarak belirir. Önemli bir olayı yetişkin olarak yaşamış kişiler, 40 yıl sonra geleceğe yönelik mesleki yaşamlarını bırakıp anılarını gelecek kuşaklara bırakma arzusunun çoğaldığı yaşa girerler. Hitlerin Yahudi soykırımını kişisel travma olarak yaşamış kuşak buna örnektir (Assmann, 2015: 58-59). Bu anıları hatırlanabilir kılma arzusu, otobiyografi/anı yazımının arkasındaki güdüyü oluşturur. Anılarının yitip gitmesine razı olmayan birey, bugünün bilinciyle geçmişi yeniden düşünerek onu kayıt altına alır. Şimdiki zamanın bakış açısıyla kayıt altına alınan bu anılar, dün ve bugün arasında bağ kurarak toplumsal belleği canlı tutar. Toplumsal belleğin canlı tutulması ise topluma tarihin tekrerrür etmemesi için bir vizyon sağlar.

Kültürel belleğe gelince, bu kavram Assmann'ın düşüncesinde, “geçmiş bağlantısı” olarak tabir ettiği “hatırlama”, “politik imgeleme” olarak tabir ettiği “kimlik” ve “gelenek oluşturma” olarak tabir ettiği “kültürel süreklilik” arasındaki bağlantıyı içerir. Assmann'a göre, her kültür “bağlayıcı yapı” adı verilen bir yapı oluşturmakta ve bu yapı hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda birleştirici ve bağlayıcı olmaktadır; ortak deneyim, beklenti ve eylem mekânlarından bir sembolik anlam dünyası yaratarak insanları birbirine bağlamakta, böylelikle de kimlik ve aidiyet temellerini yaratmaktadır (Assmann, 2015: 23). Assmann'ın kültürel bellek adını verdiği bu yapı, kurumlaşmış bir bellek tekniğidir. Geçmişin belirli noktalarına yönelmekte, bunu yaparken geçmiş olduğu gibi kalmamakta ve daha çok anının

bağlandığı sembolik figürlerde yoğunlaşmaktadır. Ritüeller, bayramlar, törenler, efsaneler, bu hatırlama figürlerinin örneklerini oluşturmaktadır. Tüm bunlar geçmişin kökensel olarak canlandırılmasını sağlamakta, bu şekilde de grup, tarihi hatırlayıp kökenine ait hatırlama figürlerini belleğinde canlandırarak kimliğini temellendirmektedir. Bu çerçevede, kültürel bellek gündelik olmayan olayları hatırlama aracı olarak belirlemekte ve biçimlendirilmiş ve törensel olmasıyla iletişimsel bellekten ayrılmaktadır (Assmann, 2015: 60-68):

	İletişimsel Bellek	Kültürel Bellek
İçerik	Bireysel biyografiler çerçevesinde tarihsel deneyimler	Efsanevi köken tarihi Ulaşılamaz geçmişte yaşananlar
Biçim	Gayri resmi, az biçimlendirilmiş, doğal, iletişimsel alışveriş içinde gelişen, gündelik	Planlanmış, çok iyi biçimlendirilmiş, törensel iletişim, bayram
Araçlar	Organik belleklerdeki canlı anılar, deneyler, aktarılanların anlatımı	Kesin nesneleştirme, söz, görüntü ve dans yoluyla geleneksel sembolik kodlama, sahneleme
Zaman Yapısı	80-100 yıl, şimdiki zamanla bağlantılı 3-4 kuşaklık zaman ufku	Kesin geçmiş, efsanevi bir geçmiş zaman
Taşıyıcılar	Belirsiz bir hatırlama grubunun canlı tanıkları	Uzmanlaşmış, gelenek taşıyıcıları

Tablo 2. İletişimsel bellek ve kültürel bellek ayrımı (Assmann, 2015: 64).

Assmann'ın kuramında sözlü kültürlerdeki tekrarlamaya ve canlandırmaya dayalı ritüalistik uygulamalar, kültürel sürekliliği sağlayan unsurlar olarak belirmektedir. Assmann, yalnızca sözlü kültürlerle değinmekle kalmayıp aynı zamanda yazının icadının yarattığı devrimci etkiyi de ele almaktadır. Bu bağlamda yazıya geçişle birlikte “ritüel bağdaşıklık” yerini “metinsel bağdaşıklık” aldığını ve böylelikle ortaya yeni bir bağlayıcı yapının çıktığını belirtmektedir. Bu yeni yapı gücünü, ritüalistik uygulamalardaki gibi taklit ve muhafaza etme eyleminden değil, yorumlama ve hatırlama eyleminden almakta, ayinin yerine yorumlayıcı okuma geçmektedir (Assmann, 2015: 24). Assmann'a göre, yorumlama gereği kanonsal metinlerle ortaya çıkmış ve kültürel bellek, metinler ve yorumlarında örgütlenmiştir. Geleneğin en ileri düzeyde içeriksel bağlayıcılık ve resmi belirlenmişlik kazandığı, artık hiçbir şeyin değiştirilemeyeceği biçimi anlamına gelen kanon, bir olayın gerçeğe uygun şekilde aktarılması, bir mesajın nesnel ve anlamsal sadakat içerisinde iletilmesi, bir metnin kelimesi kelimesine yazılması ve bir yasa veya sözleşmeye harfiyen uyulması gibi toplumsal etkinlik alanlarını içermektedir (Assmann, 2015: 112). Kanon metninin anlaşılması için metin ile hitap ettiği kitle arasına giren bir üçüncüye, metnin normatif ve biçimsel etkilerini ortaya çıkaracak bir yorumcuya ihtiyaç bulunmakta, böylelikle de bu anlatıların etrafında yorumlama kurumları ve yeni bir ayrıcalıklı entelektüel sınıf oluşmaktadır (Assmann, 2015: 104). Bu kapsamda yazılı kültürlerde kültürel bellek, değiştirilemez nitelikteki kanonsal metinler ve onların yorumcuları olan bellek taşıyıcılarıyla sağlanmaktadır.

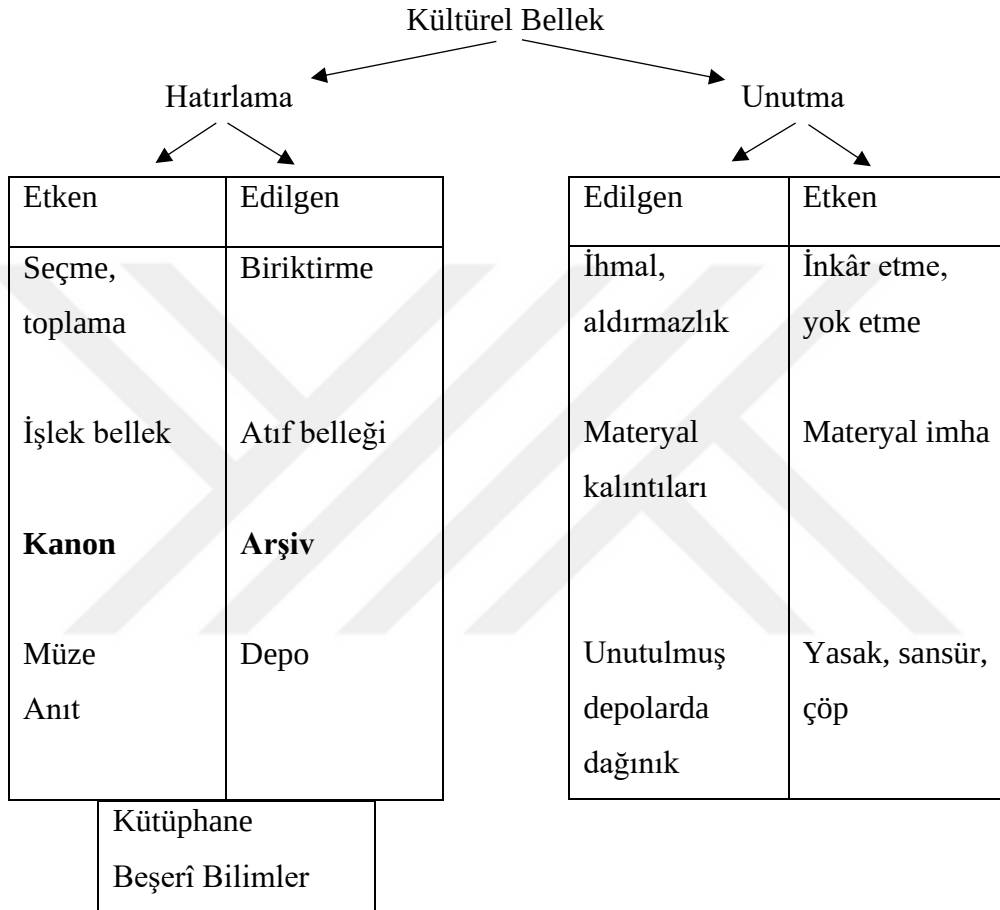
Kanonsal metinler, geleneği güvence altına alan seçilmiş metinlerdir. Bir şeylerin hatırlamak için seçilmesiyle aynı anda başka şeylerin unutulması anlamına gelmektedir. Hatırlamak ve unutmak arasındaki bu ilişki hem bireysel hem de toplumsal bağlamda bu şekildedir. Kültürel bellek kuramının diğer kuramcısı olan Aleida Assmann bu ilişkiye “Kanon ve Arşiv” başlıklı yazısında değinmektedir. A. Assmann'a göre, “herhangi bir şeyi hatırlayabilmek için unutmak gerekir; gelgelelim unutilan şeyin illaki sonsuza kadar kaybolmasına gerek yoktur” (Assmann, 2020: 286). Bu manada A. Assmann, etken ve edilgen olmak üzere iki kültürel hatırlama ve unutma biçiminden bahsetmektedir. Etken unutma, çöpe atma veya yok etme gibi kasti eylemlerde ortaya çıkmakta, edilgen unutma ise kaybetme, saklama, dağıtma, göz ardı etme, terk etme veya arkada bırakma gibi nesnelerin maddi olarak yok edilmediği, yalnızca dikkat, değer ve kullanım çerçevelerinin dışına çıktığı kasti olmayan

eylemlerde kendini göstermektedir. Etken hafıza kurumlarına gelince, bunlar geçmişini şimdiki zaman olarak muhafaza ederken, edilgen hafıza kurumları geçmişini geçmiş olarak muhafaza etmektedir. Bu bağlamda A. Assmann, etken hafıza kurumlarının örneği olarak kanonu, edilgen hafıza kurumlarının örneği olarak ise arşivi göstermektedir (Assmann, 2020: 283-284). Bu kurumlarda geçmiş tamamen yok olmamakta ve kültürel bellek farklı biçimlerde korunmaktadır.

A. Assman'a göre, gelecek nesillere seslenen, daimî, tekrar ve yeniden kullanımı amaçlanan birtakım kültürel mesajlar içeren etken hafızaya, kanonlaşma denilen karmaşık süreçle tekrar tekrar okunma, takdir edilme, sahnelenme, canlandırılma ve yorumlanma statüsüne erişmiş sanat eserleri dâhildir. Bunların dışında kalan, dolaysız muhataplarını ve bağlamlarını yitirmiş veya önceden kendilerine otorite bahşeden, anlamlarını belirleyen çerçeveleriyle bağları kopmuş kültürel kalıntılarsa arşiv adı verilen depoda saklanmaktadır. Edilgen kültürel hafıza kurumu olan arşiv, unutmama ve hatırlamanın sınırında, eski varlığından mahrum ve yeni bir varoluş bekleyen malzemelerin mekânıdır. Bu çerçevede kanon, grubun kültürel kimliğini tanımlayıp destekleyen bir toplumun etkin ve işlek hafızasını temsil ederken arşiv, işlek hafızanın indirgemeci ve sınırlamacı güdüsüne karşı denge oluşturan atıf hafızasını temsil etmektedir. Bu alanların kapılarıysa birbirine açıktır; kanon unsurları arşiv unsurlarıyla çerçevelenerek yeniden yorumlanabilir veya kanon unsurları arşive çekilebilirken, arşiv unsurları da kanona yeniden kazandırılabilir. Bu durum, kültürel hafızanın içerisindeki değişim ve müzakerelere açık dinamikleri göstermektedir (Assmann, 2020: 284-287). Kısacası, bir ayağı hatırlamada diğer ayağı ise unutmada olan kültürel bellek, etken ve edilgen hatırlama ve unutmama biçimlerinin devinimiyle varlığını sürdürmektedir.

Etken ve edilgen hatırlama ve unutmama biçimlerinden bahsederken, bu olguları yazılı ve yazısız kültürler ve farklı yönetim biçimleri bağlamında düşünmek gerekmektedir. A. Assmann'a göre, etken bir kültürel hafızası olmayan bir kültür hayal edilemese de edilgen bir depolayıcı hafızası olmayan bir kültür mümkündür; kültürel hafızanın performanslar ve pratiklere yerleşik olduğu ve bunlarla aktarıldığı sözlü kültürler, arşivlerde toplanacak türde kalıntılar ya da müzeler ve anıtlarda yüceltilecek bir kanon üretmezler. Ayrıca, totaliter devletlerde de depolayıcı hafıza bulunmaz çünkü özgün bir kanıt parçası yöneticilerin iktidarlarını dayandırdıkları resmi geçmiş versiyonunu ezme gücüne sahip olduğundan, geçmişten kalan her şeyin değiştirilmesi

ya da yok edilmesi gerekir (Assmann, 2020: 286). Jan Assmann'ın da belirttiği gibi, iktidar hatırlama ve unutmayla ittifak içerisinde (Assmann, 2015: 78-80). Toplum tarafından hatırlanacak ve unutulacak şeyleri seçme meselesi her daim muktedir olanın elinde olduğu için geçerli duruma (konjonktüre) bağlı olarak şimdide yaşayan geçmiş tarih, tarih ise şimdide yaşayan geçmiş haline gelebilmekte, bazen de tarih tamamen yok edilebilmektedir.



Tablo 3. Etken ve edilgen hatırlama ve unutma (Assmann, 2008: 99).

Özetle, Jan Assmann ve Aleida Assmann'ın kültürel bellek kuramı Halbwachs'ın geleneğin bittiği yerde sonunun geleceğini düşündüğü toplumsal belleğin yaşamasının yolunu, kurumlaşmış hatırlama teknikleriyle geleneğin sürdürülmesi ve grup kimliğinin sabitlenmesi olarak sunmuş ve kültürel belleğin hatırlama-unutma eksenindeki dinamik yapısını gözler önüne sermiştir. Böylelikle, bireysel yaklaşımlardan toplumsal yaklaşımlara uzanan bellek üzerine düşünceler tarihinde eksik olan kültür ayağı tamamlanmış ve bellek literatürü bütünlüklü bir kuramsal çerçeveye ulaşmıştır. Ne var ki, bu çalışmanın konusu olan 20. yüzyıl modernist metinlerinde flanör/flanöz ve bellek ilişkisini irdeleyebilmek için bireysel,

iletişimsel ve kültürel belleğin mekânla ilişkisine de bakmak gerekmektedir. Flanör ve flanözün, modern kent uzamı içerisinde gözlemleyip üzerine düşünceler ürettikleri mekânlarda bu üç bellek türüyle de bağlantı kurduğu varsayıldığında, mekân-bellek ilişkisi önem kazanmaktadır.

2.1.4. Mekân ve Bellek

İnsanın bulunduğu, yaşadığı ve çeşitli tecrübeler edindiği yer olan mekân, belleği meydana getiren hatırlama ve unutma dinamikleriyle doğrudan bağlantılı bir unsurdur. Birey, bir mekân içinde şahsi hayatıyla ilgili anılar biriktirir, toplumsal gruplara dâhil olur ve grup kimliğini pekiştirir. Bu sebeple hatırlama ister bireysel, ister kolektif (iletişimsel) isterse kültürel bellek bağlamında olsun, mekân unsuruyla iç içedir. Halbwachs'ın belirttiği gibi, zamanın seyrinde geriye gittiğimizde tüm olayların, duygu ve düşüncelerimizin yaşamış olduğumuz ya da o esnada geçtiğimiz bir yere yerleşmesi lazımdır. Mekânları belli belirsiz de olsa hatırlayamadığımız bir döneme geri gitmemiz, hafızamızın artık ulaşamadığı bölgelerine varmış olduğumuz anlamına gelmektedir (Halbwachs, 2017: 173). Bunun yanında, mekânın geçmişle bağlantısı noktasında bellek oluşturucu, tetikleyici ve aktarıcı olma özelliği, onu fiziksel değişimi bağlamında hatırlama ve unutma dinamiklerinin tam merkezine koymaktadır. Bu çerçevede mekânın bireysel, kolektif (iletişimsel) ve kültürel bellekle ilişkisi önem kazanmaktadır.

Mekânın bu üç bellek türüyle ilişkisine değinmeden önce, Türkçedeki bir kavram kargaşasını aydınlatmak yararlı olacaktır. Türkçe literatürde “mekân” sözcüğü yaygın olarak “uzam” sözcüğü ile eş anlamlı olarak kullanılmaktadır ancak TDK Sözlüğüne bakıldığında, iki kavramın birbiriyle ilişkili olsa da farklı olduğu anlaşılmaktadır; uzam, “bir nesnenin uzayda kapladığı yer; vüsat” olarak tanımlanırken, mekânın güncel anlamları, “bulunulan yer” ve “iş yeri, gazino, buluşma yeri vb. belli bir işe ayrılmış olan yer” olarak tanımlanmaktadır (TDK Sözlükleri). Bu durum, İngilizce “space” ve “place” sözcüklerinin anlamları arasındaki farkla aynıdır; Harvard Üniversitesi Kütüphanesinin belirttiği üzere, İngiliz dilinin şimdiye kadar bir araya getirilmiş en eksiksiz kaydı olarak geniş kabul gören Oxford English Dictionary (Harvard University Library) “space” sözcüğünü, “fiziksel kapsam veya alan; iki veya üç boyutlu kapsam” olarak açıklamaktadır. TDK Sözlüğündeki tanımlar göz önüne alındığında, “space” in Türkçe karşılığının “uzam” olduğu anlaşılmaktadır. Yine Oxford English Dictionary’e “place” sözcüğü için bakıldığında, bu sözcüğün “uzamın

belirli bir kısmı ya da bölgesi; fiziksel muhit, mahal, yer konum. Ayrıca: dünya yüzeyinin bir bölgesi veya kısmı” şeklinde açıklandığı görülmektedir (Oxford English Dictionary). Bu açıklama, TDK Sözlüğündeki “mekân” tanımlarıyla örtüşmektedir. Kısacası, uzam kapsayıcı fiziksel alanı, mekânsa bu alandaki belirli bir noktayı ifade etmektedir.¹³

Bireysel belleğin uzamla ilişkisinden başlamak gerekirse, bu ilişkinin niteliği, bireysel belleği “epizodik bellek” başlığı altında işleyen nörobilimin yaptığı tanımlamada oldukça belirgindir. Endel Tulving’e göre, hatırlayanın geçmişinde tarihli benzersiz, somut ve kişisel deneyimlerle ilgili olan epizodik bellek (Tulving, 1983: 33), zamansal olarak tarihlendirilmiş parçalar (epizodlar) ya da olaylar ve bunlar arasındaki zamansal-uzamsal ilişkiler hakkındaki bilgileri alan ve depolayan sistemdir (Tulving, 1972: 385). Bu tanımdan da anlaşıldığı üzere, bireysel anılar belleğe zamansal ve uzamsal bağlantılarıyla birlikte yerleşmektedir. Daha önce de değinildiği gibi, anı, duyumların korunan izi, yani “bellek izi” olarak ortaya çıkmakta ve bellek izinin biyolojik karşılığı, nörobilimin kullandığı “enagram” (engram) kavramı olarak bilinmektedir. Enagram, nörobilimde kodlama (encoding), depolama (storage) ve geri getirme (retrieval) süreçleriyle var olmaktadır. Tulving’e göre enagramlar, hem önceki durumları-özel bilişsel çevrelerde özel olarak kodlanmış özel olaylar-açısından hem de sonuçtaki, müteakiben geri getirilmelerini çevreleyen koşulları kapsayan durumları açısından nitelendirilmelidir (Tulving, 1983: 160). Bu anlamda, anıya sahip olunan ortam ve anının hatırlandığı ortam önem arz etmektedir. Tulving’in “geri getirme ipucu” (retrieval cue) adını verdiği, hatırlamanın çağrışımsal boyutuna dikkat çeken kavramı bu açıdan mühimdir; Tulving’e göre geri getirme ipucu, bireyin fiziksel ve bilişsel çevresinin geri getirme sürecini başlatan ve etkileyen yönleridir (Tulving, 1983: 171). Bu bilgiler ışığında, bireysel belleğin zamansal-uzamsal bir bağlama sahip olduğu ve uzamın hatırlamada etkin rol oynadığı anlaşılmaktadır.

Kişinin kendi geçmişini hatırlaması, bugünün içinden geçmiş deneyimlerine geriye doğru bakmasıyla gerçekleşmektedir. Bu bakış kişisel anlamlarla yüklüdür ve deneyimlerimizin bize nasıl görüldüğüyle ilgili olmasıyla oldukça fenomenolojiktir; William F. Brewer’ın da belirttiği gibi, daha önceki bir zamana ait fenomenolojik bir

¹³ Bu verilen bilgilere uygun olarak, bu bölümde yararlanılan İngilizce kaynaklardaki “space” sözcüğü “uzam”, “place” sözcüğü ise “mekân” olarak Türkçeye aktarılmıştır. Bu sözcüklerin, Türkçe çevirileri kullanılan kaynaklardaki kullanım şekilleri ise değiştirilmemiştir. Ayrıca, “space” ve “place” sözcüklerinin kavramsal farklılığı için bakınız: Low, 2017: 11-33.

deneyimi tekrar yaşıyormuş hissi verir ve içerikleri hemen hemen her zaman görsel imgelerle yüklü, diğer imge türlerinin nadiren bulunduğu bildirileri kapsar. Bu imge yüklü bildirilerin yanı sıra, geçmiş olaylarla ait düşünceler ve hissedilen etkiler de bireysel belleğin bildirileri arasında yer alır. Kişisel anılar, belirli bir zaman ve yerde gerçekleşiyormuş gibi deneyimlenir (Brewer, 1989: 34). Bu doğrultuda, kişi fenomenolojik deneyimlerini hatırlarken, onları belirli bir zamana ve uzama yerleştirmektedir. 1957 yılında yayımlanan *Uzamın Poetikası* (*La Poétique de l'Espace*)¹⁴ eserinde uzamı fenomenolojik açıdan ele alan Gaston Bachelard da bu bağlamda fikirler öne sürmektedir.

Eserinde içsel yaşamımızla ilgili olan yerlerin sistemli bir psikolojik incelemesini yapan Bachelard, uzamı anılarımızın yerleştiği alan olarak görmektedir. Bu kapsamda, Bachelard'a göre ev sayesinde anılar bir yere yerleşmekte ve eğer bu ev biraz ayrıntılıysa, bir mahzeni, çatı katı, kuytu köşeleri ve koridorları varsa, anılar daha da net tanımlanmış sığınaklara sahip olmaktadır. Bazen varlığımızı zamanın içinde bir oluş gibi düşünsük de aslında uzamdaki bir sabitleştirmeden başka bir şey değildir ve zaman uzamın içinde sıkıştırılmış halde bulunmaktadır. Kaybolan zamanı tekrardan yaşamak mümkün değildir çünkü bellek, Bergsoncu manadaki süreyi kaydetmemektedir; o ancak bütün yoğunluğundan arındırılmış soyut bir zaman çizgisinde düşünebilir. Uzun süre kalmasının sonucunda somutlaşan fosilleşmiş sürenin en güzel örnekleri ise uzamın içinde ve onun vasıtasıyla bulunabilir (Bachelard, 1994: 8-9). Bu düşüncelerden anlaşıldığı üzere, uzamın dışında bir zaman yoktur; zaman uzamda içkindir. Norbert Elias'ın da belirttiği gibi, uzamdaki her değişim zamandaki bir değişim, zamandaki her değişim ise uzamdaki bir değişimdir (Elias, 2000: 99-100). Bu sebeple geçmişi hatırlamak zaman-uzamsal bir olgudur. Bu anlamda kayıp zamanın izleri, uzamda gizlidir.

Bachelard'ın bu içkin zaman anlayışı, uzamı belleğin ana unsuru olarak ortaya koymaktadır. Bachelard'a göre, uzamda sabitlendikleri ölçüde kusursuz olan anıları zamanın içine yerleştirilmek, yalnızca bir tür dış tarih yaratma gereksinimini karşılamaktadır. İç yaşamımızın bilinmesi içinse öncelikli olan tarihlerin belirlenmesi değil, özel yaşamımıza ilişkin uzamların tespit edilmesidir (Bachelard, 1994: 9). Bu

¹⁴ Eserin Türkçede hem *Uzamın Poetikası* hem de *Mekânın Poetikası* başlığıyla çevirileri bulunmaktadır. Fransızca başlıktaki “espace” sözcüğünün İngilizce karşılığı “space” olduğu için Türkçeye “uzam” şeklinde tercüme etmek daha doğru görünmektedir. Burada yararlanılan İngilizce çevirisinin başlığı da *The Poetics of Space* şeklindedir.

yaklaşımında her ne kadar bellek-uzam ilişkisi içsel yaşama indirgenmiş olsa da iç-dış kavramlarının mutlak bir zıtlıktan ziyade kapsayıcılık içerdiği, Maurice Halbwachs'ın "hafızanın toplumsal çerçeveleri" ne yönelik düşüncelerinden akla gelmektedir. Paul Ricoeur de bu düşüncelerden yola çıkarak Bachelard'ın incelediği ev, mahzen gibi yerleri, imgenin bu yerlerde aile çerçevesine yerleştiğine dair düşüncesini ve ayrıca dünyanın çocuk için insanların, iyi veya kötü etkilerin bulunmadığı bir yer olmadığına yönelik ifadesini, toplumsallıkla ilişkilendirmektedir. Bu doğrultuda, tüm bunları Halbwachs'ın toplumsal çerçeveleriyle bağdaştıran Ricoeur, toplumsal çerçeve kavramının basit bir nesnel kavram olmaktan çıkıp hatırlama çalışmasına içkin bir boyut aldığını dile getirmektedir (Ricoeur, 2012: 141). Bu minvalde, belleği toplumsal bir fenomen olarak ele almayan bir çalışmada bile belleğin toplumsallığı eserin içine nüfuz etmiş halde bulunmakta ve içsel yaşamın bünyesinde varlığını sürdürmektedir.

İçsel olanın dışsal olanla, bir başka deyişle bireysel olanın toplumsal olanla iç içeliği, belleği toplumsal bir fenomen olarak ele alan Halbwachs'ın uzam ve zaman üzerine düşüncelerinde de açıkça görülmektedir. Zaman konusunda Bergson'a atıfta bulunan Halbwachs, bireysel süreye karşılık kolektif bir zamandan bahsetmektedir. Halbwachs'a göre, birbirine nüfuz etmeyen bütünüyle bireysel süreler yoktur; durumlarımızın oluşturduğu seri, bir bilinçten diğerine geçen pek çok akımın karşılaşma noktası olan düşüncemizin akışındaki her süreçte kesişirler. Bu doğrultuda, içsel hayat olarak adlandırılan şeyin görünür sürekliliği kısmen, onun başkalarıyla eş zamanlı olarak bizde de gelişen bir düşüncenin akışını, kolektif bir düşüncenin eğimini zaman zaman takip etmesinden kaynaklanır (Halbwachs, 2017: 100). Bu yaklaşım Halbwachs'ın, kolektif bellekten bütünüyle ayrı bireysel bir bellek düşünülmemeyeceği gibi kolektif zamandan tamamıyla ayrı içsel bir zamanın da var olamayacağını düşündüğünü göstermektedir. Halbwachs bu düşüncesinin yanı sıra, bir hatıranın ancak zamansal çerçevesi tekrardan kurulduğu zaman hatıra olduğunu belirtmektedir. "Hatıra ait olduğu döneme dair izler muhafaza ettiğinden, onu belki de yalnızca bu izleri sezdiğimiz ve olayın gerçekleştiği zamanı düşündüğümüz için hatırlarız" (Halbwachs, 2017: 102). Bu demektir ki, hatırlamak için bir zaman yolculuğuna çıkmak ve anıyı belirli bir zaman diliminde sabitlemek gerekmektedir. Ne var ki, bu da tek başına yeterli değildir. Bu noktada bir de uzamsal çerçeveye ihtiyaç duyulmaktadır.

Halbwachs'ın düşüncesinde hatırlamaya esas müdahale eden, zamandan çok uzamsal çerçevedir. Halbwachs'a göre, geçmişimize ulaşabildiğimizi, geçmişimiz bizi çevreleyen fiziksel ortam tarafından korunduğu için anlarız. Bu yüzden, belli bir hatıra kategorisinin ortaya çıkması için düşüncemizi ve dikkatimizi uzama odaklamamız gerekir. Bunun yanında, fiziksel çevremiz yalnızca bizim izlerimizi değil grupların izlerini de içinde barındırır. Dahası, gruplar da fiziksel çevrenin izlerini taşır. Bu anlamda, bir grup bir uzama dâhil olduğunda onu kendi imgesine dönüştürürken ona direnç gösteren şeylere de boyun eğer ve uyum sağlar. Bu sebeple, grup içinde yaşanan her değişim, doğrudan uzamı ve kolektif hafızayı da etkiler. Her grubun kendi uzamını tasarlama yöntemi bulunur ve her grup kendi yöntemine göre uzamı parçalara ayırır; tüzel uzam (hakların hafızası), ekonomi uzamı ve din uzamı bunlara örnek oluşturur. Grup bu şekilde, kolektif hatırlarını içine kapatıp sonradan tekrardan ulaşabileceği sabit bir çerçeve yaratır. Birey burada izole bir birey olarak değil, grubun üyesi olduğu kadar birey olarak bulunur, fiziksel çevrenin etkisine teslim olan ve onun dengesine katılan ise bizzat gruptur (Halbwachs, 2017: 139-173). Bu düşüncelerden yine uzamsız bir zamanın olamayacağı, grupların kendilerine özgü şekillerde tasarladıkları uzamların da yalıtılmış bir kişisel geçmişe değil kolektif anılarla çerçevelenmiş bir geçmişe ulaşmayı sağladığı sonucu çıkmaktadır. Bu kapsamda belleğin toplumsal çerçevelerinden birini oluşturan uzam, kolektif belleğin sürekliliğini temin etmektedir.

Kolektif belleğin sürekliliği, onu uzamla birleştiren bağlarla doğrudan ilintili bir olgudur. Halbwachs'ın belirttiği üzere, bir grubun üyeleri dağıldığında ve yeni fiziksel çevrelerinde onlara terk ettikleri evi ve odaları hatırlatan hiçbir şey bulamadıklarında, uzama iştirak edemez hale gelirler. Eğer grup uzamda bir arada kalırsa bunun sebebi, bu evi ve odaları akıllarına getirmeleridir (Halbwachs, 2017: 141). Grubun uzamsal imgelerle bağlarının koparak dağılması, kolektif belleğin de sönmesine yol açmaktadır. Bu durum, esasında Pierre Nora'nın "hafıza ortamları" olarak tabir ettiği şeyin yok oluşuna tekabül etmektedir; Nora, süreklilik duygusunun kökünün mekânda olduğunu, artık hafıza ortamları olmadığı için de hafıza mekânlarının var olduğunu belirtmektedir (Nora, 2022: 19). Bu bağlamda hafıza ortamları, kolektif belleğin yaşadığı uzamlar olarak belirlemekte, bu uzamlar kaybolduktan sonra başlayan bellek arayışı da Nora'nın "hafıza mekânları" olarak tabir ettiği uzamları oluşturmaya yöneltmektedir.

Nora, bellek literatüründe önemli bir yere sahip olan *Hafıza Mekânları* (*Les Lieux de mémoire*, 1984-1992) eserinde, hafızanın, hafıza mekânları olarak adlandırdığı yerlerde ortaya çıktığını ve buraların, insanların iradesine veya yüzyıllara bağlı olarak en çarpıcı simgelere ev sahipliği yaptığını ifade etmektedir. Bayramlar, amblemler, anıtlar, anma törenleri ve bunların yanı sıra övgü söylevleri, sözlükler ve müzeler, hafıza mekânlarını oluşturmaktadır. Nora'nın düşüncesinde hafıza mekânları, maddi-somut mekânlardan -ölü anıtları ve ulusal arşivler gibi- düşünsel olarak oluşturulmuş soyut mekânlara -soy, ırk, din gibi- kadar uzanmaktadır. Tüm bu mekânlar, maddi, sembolik ve işlevsel olmak üzere üç anlamı farklı düzeylerde içermektedir. Nora'ya göre, bir hafıza mekânı zamanı durdurmak, unutmayı engellemek, nesnelerin durumunu tespit etmek, ölümü ölümsüzleştirmek, somut olmayanı somuta çevirmek gibi sebeplerle var olmakta ve anlamlarının sürekli depresmesiyle devamlı dönüşüme açık bir şekilde yaşamaktadır (Nora, 2022: 9-10, 37-39). Anlaşılabileceği üzere, Nora'nın hafıza mekânına yaklaşımı fiziksel çevre sınırlarını aşarak, çok boyutlu anlamlara sahip somut ve soyut varlık alanları olan bir dünyaya açılmaktadır. Bu dünya, geniş bir bellek uzamını gözler önüne sermekte ve bu uzam, zamanın ruhuna uygun olarak değişimlere açık halde varlığını sürdürmektedir.

Nora'nın sıraladığı hafıza mekânları, daha önce de değinilmiş olan, Jan Assmann'ın "kültürel bellek" kuramındaki "hatırlama figürleri" ne denk düşmektedir. Kültürel belleği biçimlendirilmiş ve törensel olan, gündelik olmayan olayları hatırlama aracı ve kurumlaşmış bir bellek tekniği olarak tanımlayan Assmann, bu tekniğin geçmişin belirli noktalarına yönelirken anının bağlandığı sembolik figürlere yoğunlaştığını dile getirmektedir. Bunlar, ritüeller, bayramlar, törenler ve efsaneler gibi hatırlama figürlerinden oluşmaktadır. Bu figürler vasıtasıyla grup geçmişi hatırlayarak kimliğini temellendirmekte ve böylelikle kültürel süreklilik sağlanmakta, bir başka deyişle gelenek oluşturulmaktadır (Assmann, 2015: 60-68). Nora da buna benzer şekilde, hafıza mekânlarının anımsadığımız şeyler değil, hafızanın mayalandığı yerler olduğunu ve geleneğin bizzat kendisi değil, laboratuvarı olduğunu söylemektedir (Nora, 2022: 13). Bu doğrultuda, hafıza mekânlarının hatırlamaya aracı ve gelenek oluşturucu rolüne işaret etmektedir. *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik* (1992) adlı eseri Nora'nın çalışmasından sonra yayımlanan Assmann da eserinde hafıza mekânlarına değinmekte ve bu mekânları kültürel bellek bağlamında değerlendirmektedir.

Assmann çalışmasında Nora'ya atıfta bulunarak “bellek mekânları” kavramını kullansa da “mekân” sözcüğünü, Nora'nın aksine, sadece “bulunulan yer” anlamında ele almaktadır. Hatırlama figürlerinin her zaman somut bir mekâna ve zamana dayandığını belirten Assmann, hatırlama kültüründe, toplumsal ve kültürel bellek pekiştirme tekniklerinde mekânın her zaman başrolde olduğunu ifade etmektedir. Bu bağlamda, hatırlama kültürünün doğal mekânlara işaretler (anıtlar) koyarak çalıştığını ve hatta bütün bir coğrafyayı kültürel belleğin aracı olarak kullanıp mekânı tamamen bir işaret haline getirebileceğini dile getirmektedir. Assmann, göstergeleştirilen bu mekânlara çeşitli toplumların kutsal mekânlarını örnek göstererek bunları, “kültürel belleğin topografik ‘metinleri’, ‘mnemotopları’, bellek mekânları” olarak tanımlamaktadır (Assmann, 2015: 46, 68). Bu çerçevede, Bakhtin'in “zaman-uzam” olarak tanımladığı “kronotop” kavramını anıştıran “mnemotop” kavramı, Assmann'ın kültürel bellek kuramında “bellek-uzam” olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sözcükte, “zaman” anlamını veren “krono” yerine sadece “bellek” anlamını veren “menomo” ön eki bulunsun da bellek-uzamın her daim zamanı da içine aldığı unutulmamalıdır. Bellek, zamansız bir uzama yerleşmemektedir.

Zaman algısındaki değişim, kültürel belleği ve uzam deneyimini doğrudan etkilemektedir. Bunun en belirgin örneğine, moderniteyle birlikte gerçekleşen kırılma sürecidir. Genellikle, kabaca 18. yüzyıl sonlarına dayanan, demokratik ve endüstriyel devrimlerle karakterize edilen sosyal ilişkiler tarihindeki aşamayı nitelendirmek için kullanılan modernite terimi (Scott, 2014: 693), başlangıcı Avrupa'ya atfedilen ve gelenekten ciddi bir kopuş yaşanarak geçmişle bağ kurmanın sorunlu hale geldiği bir süreci temsil etmektedir. Günümüzde hala devam eden bu süreçte yaşayan modern insanın zaman algısı, Guy Debord'un deyimiyle, “dondurulmuş şimdiki zaman”dır; “tarih, modern toplumun üzerine adeta bir hayalet gibi çöktüğü için, *dondurulmuş şimdiki zaman*'ın tehlike altındaki dengesini korumak amacıyla yaşamın bütün tüketim aşamalarında sahte-tarihler inşa edilmiştir” (Debord, 1996: 107). Böylelikle, geçmişle özdeşlik kurarak neden-sonuç ilişkisine varma ve devamlılık düşüncesi oluşturma yerine, şimdiki zaman üzerinden kurgulanan bir tarih anlayışı ortaya çıkmıştır. Eric Hobsbawm'ın da belirttiği gibi, 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde artık çoğu genç erkek ve kadın, içinde yaşadıkları zamanın geçmişiyle her türlü organik ilişkiden yoksun bir tür sürekli şimdiki zaman içinde yetişmiştir (Hobsbawm, 1996: 15). Endüstriyel devrimle birlikte seri üretimin artarak insanın önüne sürekli “yeni” olanın

konması ve hayatın her alanında hızın hüküm sürmesi de geçmişle bağları zayıflatmış ve insanı sürekli şimdiki zamanı yakalama telaşına sürükleyerek, şimdiki zamanı egemen kılmıştır. Bu süreç, mekâna müdahale ettiği ve bellek her daim bir mekâna yerleşmek zorunda olduğu için belleği de etkilemiş ve Paul Connerton'ın *Modernite Nasıl Unutturur* (*How Modernity Forgets*, 2009) eserinde “moderniteye özgü unutkanlık biçimi” olarak tanımladığı ve “kültürel amnezi” olarak adlandırdığı durumu ortaya çıkarmıştır.

Eserinde belleğin bir topografyaya dayandığını ve “mekân belleği” adında bir bellek türü olduğunu savunan Connerton'a göre, moderniteye özgü bir unutkanlık biçimi bulunmaktadır; bunun ana kaynağı, sosyal hayatı muhitten ve insani boyutlardan ayıran insanüstü hız, mega şehirler, tüketimcilik, şehir mimarisinin kısa ömrü ve yürünebilir şehirlerin ortadan kalkması gibi süreçlerdir. Bu süreçlerde unutilan, bilinen bir sosyal ilişkiler dünyasında yaşama ve çalışma deneyimidir. Modernitenin yaşam alanlarında yarattığı bu dönüşümle, ortak anılara yaslanan anlam dünyası erozyona uğramıştır (Connerton, 2021: 14-15). Connerton'ın tarif ettiği bu erozyon, aslında Aleida Assmann'ın kültürel bellek kapsamında ele aldığı unutma ve hatırlama biçimlerinden “etken unutma” olarak adlandırdığı fiziki yok etme sürecinin bir sonucudur (Assmann, 2020: 283-284). Kentte yaşanan bu fiziksel değişimle erozyona uğrayan anlam dünyasıysa tam olarak flanör ve flanözün içinde yaşadığı dünyadır. Onları kent sokaklarını arşınlamaya iten, yitip giden bu anlam ve Guy Debord'un sözleriyle, özneyi kendi zamanından ayıran uzamsal yabancılaşmadır (Debord, 1996: 89). Connerton'ın “mekân belleği” başlığı altında değindiği, kültürel bellek taşıyıcıları olan “anıt mekân” ve “mahal” ise flanör ve flanözün yabancılaştıkları bu uzama dâhil mekânlardır. Flanör ve flanöz, bu iki mekân türünde de boy göstermekte ve buralarda gözlerinin önünden geçen imgeleri yakalayarak, çeşitli düşünceler üretmektedir.

Connerton'ın tasnif ettiği bellek taşıyıcı mekân türlerine yakından bakılacak olursa, “anıt mekân” a yer isimlerini ve kutsal yolculukları örnek gösterdiği görülmektedir. Connerton'a göre, istisnai durumların dışında yer isimlerinin anlamı bulanıktır; bilinen bir hikâyeyi kısa ve öz biçimde anlatmak yerine, konuldukları yerlerin geçmişini ve tarihini kısmen örter ve gizlerler. Bu durum, o yer ile insanlar üzerinde uygulanabilecek iktidarın derecesiyle ilgilidir ve muktedir olan gittiğinde de iktidarının kanıtı orada kalır. Tarihi anlatıların kesinliği, onların mekânsal olarak

kurgulanıp zamansal düzenin olaylarla bağlantılı bölgeler halinde sıralanmasıyla sağlanır ve bu yerler uzamsal sabitlik olmalarının yanı sıra, aynı zamanda uzamsal hareket yapılarıyla da ilişkilidir. Örneğin, meydanlar, kiliseler, tapınaklar gibi kurallarla örülü mekânlarda gerçekleştirilen eşik atlama niteliğindeki geçiş törenlerinde, belirli bedensel hareketler sergilenmesi gerekmektedir. Bu minvalde, bir geçiş töreni ve uzamsal bir hareket olan kutsal yolculuklar da bellek destekleyici kutsal merkezlerin içinde yapılabilmesiyle anıt mekâna dâhildir (Connerton, 2021: 20-28). Bu tabloda, beden-uzam-hareket ve bellek arasındaki ilişki dikkat çekicidir. Maurice Merleau-Ponty'nin de belirttiği gibi, beden uzamın bir parçasıdır ve bunun da ötesinde, eğer beden olmazsa uzamın da olması mümkün değildir. Bedenin uzamsallığı, onun hareket halinde olmasıyla oluşmaktadır ve hareket halindeki beden üzerine düşünmek, onun uzam ve zaman içinde nasıl yaşadığını daha iyi görmeyi sağlamaktadır (Merleau-Ponty, 2005: 117). Bu bağlamda Connerton'ın kutsal yolculuk örneği, uzamda hareket halindeki bedenin, kültürel bellekle ilişki kurarak yaşadığını göstermektedir. Bu eksende düşünülecek olursa, Connerton'ın örneğine flanör ve flanözün kentteki yayan yolculuğunu da eklemek mümkündür çünkü bilindiği üzere, kentteki yabancılaşmış konumuyla onun eşiğinde yer alan flanör ve flanöz de uzamsal hareketleriyle bir geçiş eylemi gerçekleştirmektedir. Bunun yanında, geçiş güzergâhları üzerindeki yer isimleri ve törensel mekânlar flanör ve flanözü tarihi anlatıların mekânsal kurgusuyla karşı karşıya getirmekte ve onlara anıt mekânı gözlemci olarak tecrübe ettirmektedir. Bu anlamda, modern kentte flanörlüğün/flanözlüğün, anıt mekânın bir parçası olabileceği anlaşılmaktadır.

Connerton'ın, kültürel bellek taşıyıcısı olarak sunduğu diğer mekân, ev ve sokağı içine alan “mahal” dir. İlk olarak eve değinilecek olursa, Connerton'a göre ev, duvarlar ve sınırlardan inşa edilmiş maddi bir düzenden, bir barınaktan veya uzamsal olarak düzenlenmiş faaliyetlerden ziyade anımsatıcı bir sistem olarak etkili bir şekilde okunabilecek, kendi yaşamöyküsüyle bedenin yaşamöyküsünün iç içe geçtiği bir temsil aracıdır (Connerton, 2021: 28-32). Bachelard'ın düşüncelerini anımsatan bu yaklaşım, flanör ve flanözle ilişkili olarak düşünüldüğünde, ev onlar için varlık alanı olarak bir namevcudiyet halidir; nihayetinde göçebe flanör/flanöz, kendi bedeninde yerleşiktir. Henri Lefebvre'in de belirttiği gibi, “her canlı beden bir mekândır ve kendine ait bir mekânı vardır: orada kendini ve mekânı üretir” (Lefebvre, 2016: 188). Flanörün/flanözün hareket eden bedeninin mekânı da mahalın bir diğer örneği olan

sokaktır. Bu bağlamda sokak, flanörün/flanözün evi ve anımsatıcı sistemidir. Connerton da Baudelaire, Benjamin ve Simmel'e atıfta bulunarak, 19. yüzyılda şehir sokaklarında gezinen erkeklere flanör, kadınlara ise sürtük dendiğini belirtmektedir. Connerton'a göre sokak, her an politik bir alana dönüşebilecek bir meydan okuma alanı ve gezilebilir olma özelliğiyle endişe veren karşılaşmalara ve rahatsız edici anılara sahne olabilecek bir mekândır. Sokakların en iyi yanlarından biri hatırlanabilme özellikleridir ve onları hatırlanabilir kılan şey de oraya özgü bütünlük ve oraya ayak uydurmak için gerekli olan belirli bir sürattir. Bunların yanında, bazen hoş bazen de can sıkıcı karşılaşmalara sebep olan tasnif araçları işlevindeki kavşaklar da sokakların hatırlanışında etkilidir. Bir şehrin sokakları kavşak açısından ne kadar zenginse, sokaklar da birbirlerine o kadar sıkı bağlarla bağlı ve anlamsal olarak o kadar yoğun olmaktadır (Connerton, 2021: 32-37). Tüm bunlar, tam olarak flanör ve flanözün yaşam alanını ve bellekle olan uzamsal ilişkisini tarif etmektedir. Walter Benjamin'in, yaşadığı karşılaşmaları anlatmaya doyamayan, temposunu kaplumbağaların temposuna uydurarak yürüyen 19. yüzyıl gözlemci-filozof flanörü ve daha sonraki flanör ve flanözler, etkin bir anımsatıcı sistem olan sokakları mesken tutmaktadır.

Kültürel belleğin taşıyıcıları olan anıt mekân ve mahallin her ikisi de flanör ve flanözün boy gösterdikleri mekânlardır. Bu mekânların bellek taşıyıcı gücüyle Connerton'a göre birbirinden farklıdır; mahal, anıt mekândan daha güçlüdür çünkü bir şeyi abideleştirme arzusunun bilinciyle veya ifşa olmamış bir unutmaya korkusuyla inşa edilen anıt mekân belirli bir mesaj içerdiği için o mesajı algılayabilmemiz, ilgimizi mekâna doğrudan odaklamamızı gerektirir; ne var ki mahali, dikkatimiz onda değilken bile farkında olmadan tecrübe eder, hayatın sıradan bir olgusu olarak kabul eder, kanıksar ve kendimizin kılarız (Connerton, 2021: 40-45). Bu durum flanör ve flanöz açısından düşünülecek olursa, onlar birer gezgin düşünür olarak dikkatlerini her iki mekân türünde de odaklayarak değişmekte ve dönüşmekte olan kenti belleklerine kazımakta ve moderniteyi okuyup analiz etmektedir. Bunu yaparken, 20. yüzyıl modernist metinlerinde de görüldüğü gibi, sürekli geçmişini hatırladıklarında, unutmaya karşı bir direnç gösterdikleri düşünülebilir çünkü Jan Assmann'ın da belirttiği gibi, “baskı koşullarında hatırlama bir direniş biçimi olabilir” (Assmann, 2015: 81). Bu baskı koşulları hem bireyin şahsi hayatında hem de içinde yaşadığı sosyal ve politik düzlemde kendini hissettirebilir. Bu doğrultuda, flanör ve flanözün hareket halinde

olduğu kent, bireysel, kolektif (iletişimsel) ve kültürel belleğin oluştuğu, bunlara ait anıların yerleştiği mekânları içinde barındıran bir uzam olarak belirir. Flanör ve flanözün hareket halindeki bedeni ise onun uzam içinde bu üç bu bellek türüyle bağlantı kurmasını sağlayan bir aracı olarak kendini gösterir.

Bu bölümde ele alınan bireysel, kolektif (iletişimsel) ve kültürel bellekle ilgili öne çıkan düşüncelerde de görüldüğü üzere, zamanla iç içe olan uzam, üç bellek türünde de her daim vurgulanan ve anıların oluşturulması, hatırlanması ve unutulmasında başat olan bir unsurdur. Flanörün/flanözün varlık sebebinin modern zamanlara ait kent uzamı olduğu düşünüldüğünde, bu üç bellek türüyle olan ilişkisi irdelenirken, onu bedensel hareketini gerçekleştirdiği uzamı dikkate almak gerekli gözükmemektedir. Nihayetinde Setha Low'un da belirttiği gibi, kişinin bedeninin ve bedeni tarafından işgal edilen uzamın algılanması ve deneyimlenmesi, onun duyguları, zihinsel durumu, benlik algısı, toplumsal ilişkileri ve kültürel eğilimleriyle ilişkili olarak genişleyip daralmaktadır (Low, 2017: 96). Burada sözü edilen bireyin duyguları, zihinsel durumu ve benlik algısı bireysel, toplumsal ilişkileri kolektif (iletişimsel), kültürel eğilimleri de kültürel belleğe karşılık gelmekte, uzamı işgal eden bedense bu bellek türleriyle bağlantıyı sağlamaktadır. 20. yüzyılın üç modernist kült metninde flanör ve flanözü bu temelde karşılaştırmalı olarak analiz etmeden önce literatürde flanör ve flanöze bellek bağlamında atıfta bulunan fikirlere bakmak, konuya bakış açısını zenginleştirecektir.

2.2. FLANÖR/FLANÖZ VE BELLEK

Literatürde flanör ve flanözün bellekle ilişkisi genellikle, flanör konusunda temel başvuru kaynağı olan Walter Benjamin'in *Pasajlar* eseri ve diğer muhtelif yazıları üzerinden kurulmaktadır. Bu kapsamda Benjamin'in diyalektik yöntemi, "deneyim", "aura", "hikâye anlatıcısı" ve "paçavracı" kavramları, bellek bağlamında flanör ve flanözle bağlantılandırılan unsurlar olarak göze çarpmaktadır. Benjamin'in fikirlerinin temelinde bulunan kolektif bellek yaklaşımı bu kurulan bağlantıların da temelini oluşturmakta ve flanör ve flanözün geçmişle olan ilişkisini toplumsal bir çerçeveye yerleştirmektedir. Bu bağlantıların yanı sıra, 20. yüzyıl modernist metinlerindeki flanör ve flanözün bedensel ve zihinsel yolculuğu da bellekle ilişkilendirilmekte ve bu eserlerde ön plana çıkan geçmiş ilişkisini tahlil etmek için yol gösterici nitelik taşımaktadır.

Öncelikle Benjamin'in *Pasajlar* kitabındaki yazılarında kullandığı diyalektik yöntem, hatırlamaya dayalı bir yöntem olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır. David Frisby'e göre, Benjamin'in modernitenin tarih öncesini ve onun günümüze yansımaları yorumlayışı, özgün bir hatırlama şeklini gerektirmektedir. Bu bağlamda, Benjamin'in *Pasajlar*'daki modernitenin kökenlerini itinalı yorumu, detaylardan, diyalektik imgeleri geriye doğru takibinden ve şimdiye doğru yaptığı "kaplan sıçraması"ndan oluşmakta, bu süreçte de flanör, önemli bir rol oynamaktadır (Frisby, 2015: 99). Benjamin'in geçmişten şimdiye yönelen bu özel bakışında flanörün rolü, modern kentin çelişkilerini gözler önüne sermektir. Priscilla Parkhurst Ferguson'un da belirttiği gibi flanör, diğer herhangi bir kent tipinden daha fazla şimdinin dayatmacı devinimi ve geçmişin gözle görülür yükü arasında sıkışmış modern kentin çelişkilerini gösteren bir tiptir (Ferguson, 1997: 80). Flanör, bir yandan gözlerini kamaştıran öte yandan da kendisini tam olarak ait hissedemediği imge yüklü pırıltılı bir dünyanın içinde yürürken, gerilerde kalmış kayıp bir zamanın izlerinin de üzerinden geçmektedir. Walter Benjamin bu durumu, şu satırlarla ifade etmektedir:

Sere serpe dolaşmaya çıkan için cadde, şöyle bir değişim geçirir: Dolaşmaya çıkanı, artık yitip gitmiş bir zamandan geçirir. *Flâneur*, cadde boyunca yürür; onun için her yol, yokuş aşağı iner. Annelere doğru olmasa bile, bir geçmişe doğru iner; bu, *Flâneur*'un kendi özel geçmişi olmadığı ölçüde derinlik kazanabilen bir geçmiştir. Ama yine de hep bir gençliğin geçmişi olarak kalır. Peki burada söz konusu olan, neden aynı zamanda yaya dolaşan kişinin kendi yaşanmış hayatının geçmişi? Üstünde yürüdüğü zeminin, asfaltın altı boşdur. Adımları tuhaf titreşimlere yol açar, yer döşemelerine vuran gaz lambası, bu çifte zemine tuhaf ve ikili bir ışığı yansıtır. *Flâneur*'ün figürü, bir saat mekanizması tarafından hareket ettirilircesine, çifte zeminli, taş yolun üstünden kayıp gider. Ve bu mekanizmanın bulunduğu yerden, eski bir oyuncakmış gibi, bir oyuncak saatin sesi gelir. Saat, şu şarkıyı çalar: "Gençliğimden/Gençliğimden/Gençlik günlerimden kalma bir şarkı/Hep gelir arkamdan." Bu ezgiyle birlikte *Flâneur*, çevresindekileri yeniden tanır; ona seslenen, kendi son gençliğine ait bir geçmiş değil, ama daha önce yaşanmış bir çocukluktur ve bu çocukluk, onun için de geçerlidir: Seleflerinden birine ait olduğu kadar, ona da aittir (Benjamin, 2014: 262-263).

Benjamin'in bu satırlarında flanörün bireysel geçmişinin aynı zamanda seleflerine ait bir geçmiş olması, Maurice Halbwachs'ın içsel ve bireysel olan otobiyografik bellekle dışsal ve toplumsal olan tarihsel belleğin iç içe olduğu görüşünü hatırlatmaktadır. Bu doğrultuda flanörün bireysel geçmişinin, toplumsal olarak tecrübe edilmiş bir geçmişin parçası olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Susan Buck-Morss' a göre, uzamsal bir haritanın üzerine zamansal bir haritanın mühürlendiği Benjamin'in bu yaklaşımında, şehrin algılanışını biçimlendiren akıl çelici imgeler zinciri, Benjamin'in kentteki kendi çocukluğunun tarihsel belleğini tetikleyen rüya

imgeleri olarak işlev görmektedir. Burada imgelerin 19. yüzyıl başları Paris'ine ait, Benjamin'in çocukluğununsa 19. yüzyıl sonları Berlin'in de geçmiş olması önemli değildir; kapitalizm tarafından inşa edilen bu imgeler, uluslararası sınırlar boyunca serbestçe hareket ederler ve aynı zamanda, bireyin fiilen yaşadığı deneyimler ile önceki nesillerin yalnızca kitaplar aracılığıyla deneyimlenen kolektif tarihi arasındaki sınırın da ötesine geçerler. Bireysel ve toplumsal düzeyde önemli olan, kişinin bunların geçmişteki kaynaklarına doğru izini sürerek, kâbus olarak yorumlayacağı ya da temenni olarak anlayacağı bir tarihsel bilinçle rüyadan uyanmasıdır (Buck-Morss 1986: 132-133). Bu çerçevede, modern kentteki aldatıcı görüntüler flanörün belleğini harekete geçirerek, onun parçası olduğu bir tarihi yeni bir bilinçle okumasını ve çevresini bu yeni bilinçle değerlendirmesini sağlamaktadır.

Benjamin'in *Pasajlar* eserinde belleği ele alışı, “deneyim” kavramı ile bağlantılı olarak belirlemektedir. Bu doğrultuda flanörün bellekle ilişkisi, deneyim kavramı üzerinden de kurulmaktadır. Benjamin'e göre “Deneyim, anında kesin biçimde saptanmış olgulardan çok, belleğe akan, kümelenmiş ve çoğunlukla bilinç düzeyinde algılanmamış verilerden oluşur” (Benjamin, 2014: 204). Bu düşünce, bellek olmadan deneyimin var olamayacağı anlamını taşımaktadır. Deneyim ise Benjamin'in fikir dünyasında “Erfahrung” (deneyim) ve “Erlebnis” (yaşantı)¹⁵ olarak ikiye ayrılmaktadır:

Şok faktörünün tek tek izlenimlerdeki payı ne kadar büyükse, bilincin uyaranlarından korunma amacıyla, gündemde kalması ne kadar zorunluysa ve bu bilinç ne ölçüde etkiliyse, izlenimler de o kadar düşük düzeyde deneyime girer; buna karşılık yaşantı kavramına uygunlukları da aynı ölçüde artar. Şoka karşı savunmanın asıl işlevi, belki de olaya içeriğinin bütünlüğü pahasına, bilinç düzeyinde tam bir zaman noktası sağlamak olarak dile getirilebilir. Böylesi, düşünme eyleminin doruktaki eylemlerinden biri olur ve olayı bir yaşantıya dönüştürür (Benjamin, 2014: 210).

Bu satırlarda sözü geçen “şok” ile kastedilen, kapitalizmin ürünü olan aldatıcı görüntülerle dolu modern kentin, gözlemci üzerinde yarattığı şok dolu izlenimlerdir. Bu izlenimler, uyaranlardan korunma amacıyla farkındalıkla, bilinç düzeyinde edinildiğinde Erlebnis (yaşantı), farkında olmadan, bilinç dışı olarak edinildiklerinde ise Erfahrung (deneyim) olmaktadır. Deneyimin yaşantıya dönüşmesiyle, onun zamansal bir referans noktası bulunarak bilince çıkarılmasıyla gerçekleşmektedir. Tecrübenin bu iki hali, Benjamin'de Proust'un istemli bellek ve istem dışı bellek

¹⁵ Bu Almanca kavramların “deneyim” ve “yaşantı” olarak Türkçeye aktarımı, *Pasajlar* (Benjamin, 2014) eserinin çevirmeni Ahmet Cemal'e aittir.

kavramlarıyla ilişkili olarak belirlemektedir. İstemli bellek (*mémoire volontaire*), geçmişin dikkati yönelterek, çaba ve istençle hatırlanmasını, istem dışı bellek (*mémoire involuntaire*) ise geçmişin bir nesne veya onun uyandırdığı duygu vasıtasıyla istemsiz olarak aniden anımsanmasını ifade etmektedir. Benjamin’e göre, “Ancak açıkça ve bilinçli olarak ‘yaşanmayan’, özne açısından bir yaşantı niteliği kazanmamış olan, *mémoire involuntaire*’in bir bileşkesi olabilir” (Benjamin, 2014: 208). Bu bağlamda, deneyim istem dışı belleğin, yaşantı ise istemli belleğin bir bileşkesi olarak ortaya çıkmaktadır. Tüm bu kavramlarınsa flanörle ilgisi bulunmaktadır. Bu doğrultuda, Benjamin’in flanörün kalabalıkla olan karşılaşmaları üzerine olan sözleri önem arz etmektedir; “Bu kalabalığa bir ruh kazandırmak, *Flâneur*’e en özgü nitelik taşıyan amaçtır. Bu kalabalıkla gerçekleşen karşılaşmalar, *Flâneur*’ün anlatmaya doyamadığı yaşantıdır” (Benjamin 2014: 246). Bu anlamda, flanörün bahsi geçen karşılaşmaları, istemli belleğin emrinde olan yaşantıya dönüşmektedir. Bununla birlikte, Benjamin’e göre flanör yalnızca bu tür yaşantılardan beslenmemektedir:

Flâneur kenti dolaşırken onu saran, bir hastalık öncesini çağrıştıran esirlik, besin kaynağını yalnızca Flâneur’ün gördüklerinde değil, ama salt bilgide ve ölü verilerde de bulabilir ve bunları birer deneyim ya da yaşantı niteliğiyle kendisine mal edebilir. Bu duyumsanmış bilme konumu, kendiliğinden de anlaşılabilceği üzere, özellikle sözlü bir haber olarak insandan insana iletilir. Öte yandan aynı konum, Ondokuzuncu Yüzyıl boyunca uçsuz bucaksız kapsamda denebilecek yazılı kaynaklara yansımıştır. [...] Bu kitapların incelenmesi, Parisli için ikinci ve bütünüyle hayal kurma temeline dayandırılmış bir yaşam gibiydi; bu kitapların ona kazandırdığı bilgi, öğleden sonra gezintileri sırasında, *Aperitif*’den önce, imgeye dönüştürdü (...) (Benjamin, 2014: 264).

Bu satırlardan anlaşılacağı üzere, flanör yalnızca kentin kalabalığı içerisinde gezinirken gördüklerinden değil, insanların ona sözlü olarak aktardıklarından ve yazılı kaynaklardan okuduklarından beslenerek de zihninde kentle ilgili izlenimler oluşturmaktadır. Bu izlenimleri kent gezileri sırasında kimi zaman istemli belleğe dayanan yaşantıya, kimi zamansa istemsiz belleğe dayanan deneyime dönüştürerek kendine mal edebilmektedir. Bu anlamda, Cengiz Tüzün’ün belirttiği gibi, “kapitalist tarihin, kendini mitik, doğal bir gerçeklik olarak sunmasını yapısöküme uğratarak, alegorik anlamlarla, bir tecrübe hali ile mevcut olan üzerinden namevcut olanın perdesini açan” flanör, “*Erlebnis* ve *Erfahrung* deneyimi arasında gidip gelen kentlidir” (Tüzün, 2022: 1137). Şok deneyimi ve şok yaşantısı arasında gidip gelen bu kentli, kentte gördükleri, kentle ilgili duydukları ve okudukları üzerinden

modernitenin yarattığı yıkımları örten perdeyi açmakta ve kente bambaşka gözlerle bakmaktadır.

Benjamin *Pasajları* 'da modernitenin yarattığı yıkım, “aura’nın yıkımı” olarak adlandırılmaktadır. Eserde “atmosfer” olarak da geçen aura, Benjamin’in notlarına göre, “bir uzaklığın, ne denli yakında bulunursa bulunsun, bir defaya özgü görünüşü” olarak tanımlanmakta ve bu, sanat eserinin kült değerinin uzamsal-zamansal anlatımını ifade etmektedir (Benjamin, 2014: 80). Biraz soyut kalan bu tanımlama, eserin ilerleyen sayfalarında biraz daha netleşmektedir; Benjamin, bir nesnenin aurasını, “*Mémoire involuntaire*’in içinde bulunan ve bir algılama nesnesinin çevresinde kümelenmeye çalışan çağrışımlar” olarak adlandırmaktadır (Benjamin, 2014: 236). Bu minvalde, belirli bir uzam-zaman içinde bir nesneye uzaktan bakıldığında, eğer o nesne istem dışı belleği harekete geçirerek geçmişe dair bir şeyleri anımsatıyorsa, bu onun auraya sahip olduğu anlamına gelmektedir. Benjamin, Baudelaire’in poetikasını incelerken, aurayla ilgili şu sözleri söylemektedir; “Baudelaire, modern çağın sansasyonun bedelinin ne olacağını belirlemiştir: Bu bedel, şok deneyimi içerisinde auranın yıkımıdır” (Benjamin, 2014: 245). Bu bağlamda modernitenin, aurasız, hiçbir şey çağrıştırmayan nesneler dünyasında yaşanan bilinç dışı bir şok deneyimi ortaya çıkardığını söylemek mümkündür.

Aurasız nesneler, kapitalizmin seri üretimle ürettiği tekdüze, birbirinin benzeri, özgün olmayan nesnelere denk düşmektedir. Kapitalizmin auradan yoksun nesneler dünyası da flanörün kent sahnesine çıktığı dünyadır. Aurayı, “nesneleri benzersiz kılan hale” olarak tanımlayan Nurdan Gürbilek’ e göre flanörün deneyimi, “*aura*’sını kaybetmiş bir çağın deneyimi” dir (Gürbilek, 2014: 29, 37). Böyle bir çağda flanörün kentte izini sürdüğü şeyse yine auranın kendisidir. Bu doğrultuda Stavros Stavrides, flanörün kentteki duruşunu şöyle tarif etmektedir:

Bu duruş, metropol alanında aura sahibi unsurları hissedemeyen ya da fark edemeyen sokaktaki o uyuşmuş özel bireyinkinin aksine, aurayı takdir edebilme duruşudur. Kent hayatı flanörün gözlerinde yeniden özel bir aura kazanır. Dalıp gitmiş bir bakış, flanöre uçucu metropol imgeleri hakkında yeniden bir perspektif kazandırır ve bunun sayesinde “mesafenin eşsiz tezahürü” algılanır. Diğerleri için korunmacı bir anlayışla sıradan olarak sunulan şey, onun için tuhaf bir hal alır. Her şey bir sanat eseri statüsü, her obje göz teması kurulabilir bir nitelik kazanır (Stavrides, 2021: 94).

Stavrides’in bu cümlelerinden de anlaşılacağı üzere, flanörün kentteki imge avcılığı, auraya sahip nesneleri yakalama üzerine kuruludur. Sıradan olanın içinde aurasıyla parlayanı keşfeden flanör, geçmişin de kapılarını aralamaktadır.

Benjamin'in, auralı nesnelerin istem dışı belleği harekete geçiren çağrışımlar yaydığı düşüncesi göz önüne alındığında, flanörün bellekle olan ilişkisi Stavrides'e göre şöyledir:

“İstemsiz hatırlamalar deneyiminde, geçmişe açılan bir eşik peyda olur. Aydınlatıcı bir anlık ışık çakmasıyla izler apaçık okunaklı biçimde belirirken, geçmiş aniden yakınlaşır. Bununla birlikte geçmiş, ‘kendisini çağıran’ deneyim ne kadar güçlü olursa olsun uzak ve yaklaşılamaz olarak kalır ve eşsizliğin aurasını yaymaya devam eder” (Stavrides, 2021: 99).

Böylelikle flanör, benzersiz bir kayıp zamanın büyüsunü uzaktan da olsa tekrardan ele geçirmektedir. Bu durum flanörün, modern kentin sıradan sakinlerinin bilinç dışı olarak yaşadığı şok deneyimini, bilinçli bir yaşantıya dönüştürmesi olarak yorumlanabilir. Buraya kadar aktarılan bakış açıları doğrultusunda, Benjamin'in flanörünün kapitalizmin aldatıcı rüyasından uyanıp farkındalığa kavuştuğu bir süreç yaşadığını, bu süreçte de bellek, deneyim ve auranın birbirleriyle bağlantılı olarak başrollerde oynadığını söylemek mümkün gözükmemektedir.

Benjamin'in bellek, deneyim ve aura ile ilgili fikirlerinin merkezinde konumlandırılan flanör, literatürde Benjamin'in yazılarında değindiği diğer figürler olan “hikâye anlatıcısı” ve “paçavracı” ile de bellek bağlamında ilişkilendirilmektedir. İlk olarak hikâye anlatıcısına değinmek gerekirse, Benjamin, deneyimin değer kaybetmesiyle birlikte artık ağızdan ağıza aktarılan deneyimden beslenen hikâye anlatıcısının da hayatımızdaki hükmünü kaybettiğini dile getirmektedir. Benjamin'e göre bu süreç, cepheden dönenlerin dilsizleştiği ve başkalarıyla paylaşabilecekleri deneyimler açısından zenginleşmek yerine yoksullaştıkları I. Dünya Savaşı'yla birlikte başlamıştır. Bu sürecin ilk belirtisiyse, modern çağın başında romanın doğuşu olmuştur. Benjamin'in belirttiği üzere, romanın, hikâyeden ve daha dar anlamda destandan temel farkı, kitaba bağımlı olup sözlü edebiyattan gelmemesi ve yine ona dönmemesidir. Sözlü edebiyatta anlatıcı, hikâyesini kendi deneyiminden ya da ona aktarılanlardan çıkararak bunu dinleyicilerinin deneyimi haline getirirken, romancı kendini tecrit etmekte ve en temel kaygılarından örnek vererek, insan hayatını, benzersiz olanı uç noktalara vardırıarak tasvir etmektedir. (Benjamin, 2014b: 77-81). Bu çerçevede, yaşanan şok deneyimiyle birlikte ağızdan ağıza aktarılan deneyimin yara alması, iletişimsel belleği anlatıyı besleyen unsur olmaktan çıkarmış ve onu bireysel alana çekmiştir. İlk emaresine romanın doğuşunda rastlanan bu süreç, hikâye anlatıcılığının sonunu getirmiştir.

İkinci olarak “paçavracı” figürüne bakıldığında, onun aslında Benjamin’in *Pasajlar* eserinde Baudelaire’in poetikasını incelerken ele aldığı, flanör gibi kente ait bir tip olduğu görülmektedir. Benjamin’e göre paçavracı, yeni endüstri yöntemlerinin sonucu atıkların belirli bir değer kazanmasıyla birlikte kentlerde çoğalmaya başlayan, aracı ustalar için çalışan, sokakta gelişen bir tür ev endüstrisinin temsilcisi ve sefaletin son sınırında olan kişidir. Bohemden olmasa da edebiyatçıdan komplocuya kadar bohemden olan herkes, paçavracıda kendinden bir parça bulabilmiştir. Meçhul bir yarınlara karşı karşıya olan ve topluma yönelik henüz muğlak olsa da az çok bir karşı çıkış atmosferini paylaşan herkes, vakti geldiğinde içinde yaşadığı toplumun temellerini sarsmakta olanlarla aynı duyguları paylaşabilecek olduğundan, paçavracı düşlerinde yalnız kalmamıştır (Benjamin, 2014: 116). Bu kapsamda, endüstri atıklarını toplayıp satan paçavracının, düzene başkaldırma potansiyeli olan ezilenler sınıfına ait olduğu ve bu başkaldırı potansiyelini taşıyan bir diğer grupla, Benjamin’in tabiriyle “burjuva sınıfının eşiğinde duran” bohemlerle aynı dünyanın hayalini kurduğu anlaşılmaktadır. Bu doğrultuda, boheme dâhil olan 19. yüzyılın Parisli sanatçı-aydın flanörünün de paçavracının hislerine ortak olduğunu söylemek mümkündür. Seçkin Aydın, günümüz sanatçısını da bu bağlama yerleştirmekte ve onu bir flanör, paçavracı ve hikâye anlatıcısı olarak yorumlamaktadır:

Flâneur ve Paçavracı olan sanatçı, yolda yürürken duyduğu bir cümle, gördüğü bir imge veya bulduğu bir nesne onda bir düşünce uyandırır ve bu düşünceyi daha önce topladığı başka duyum veya imgelerle birleştirerek bir öykü oluşturur, bu aslında, altparçacıklar olarak hayata yapılan atıflardır” (Aydın, 2012: 149).

Aydın burada, sanatçının flanör olarak gezindiği kentte duyduklarının ve gördüklerinin zihnini uyarmasını ve bunun sonucunda ortaya çıkan fikirlerin de belleğindeki diğer duyum ve imgelerle birleşerek bir sanat eserine dönüşmesini anlatmaktadır. Bu bağlamda, deneyimlerini sanat ürününe dönüştürerek aktaran sanatçı flanör, aynı zamanda paçavracı gibi bir toplayıcıdır; onun sanat eserinin malzemesini, gördüklerinden ve duyduklarından toplayıp belleğine kazıdığı imgeler oluşturmaktadır. Flanör sanatçı bunları “hayatın alt parçacığı” olan bir anlatıya dönüştürdüğünde, bu anlatı bir deneyimin ürünü olduğu için flanör de bir öykü anlatıcısına dönüşmektedir. Benjamin her ne kadar öykü anlatıcılığının bitiş emaresini romanın doğuşunda görse de flanör sanatçı kentin başrolde olduğu bir roman yazdığında, yitip gitmekte olan bir kentin panoramasını, kendisinin ve başkalarının deneyimlerinden beslenerek sonraki nesillere aktarmaya çalışmaktadır.

Çalışmanın ilk bölümünde de değinildiği üzere, Benjamin flanörün sonunun 19. yüzyılın sonlarına doğru geldiğini ve onun bir burjuvaya dönüştüğünü ilan etmiş ancak flanör farklı biçimlerde de olsa sonraki yüzyıllarda edebi eserlerde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Bu konuda Deborah L. Parsons, 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında gelişen ve kent gözlemine vurgulayan ifade biçiminin Benjamin'in flanörünün tipik eyleminden farklılaştığını, bunun yerine paçavracı figürünün ötekileştirilmiş kent aşinalığıyla benzerlik gösterdiğini belirtmektedir. Parsons'a göre, bir kent metaforu olan flanör kavramı modernitenin yolculuğuyla birlikte bozularak paçavracıya dönüşmüş, bu marjinal figür de anıtsal tarihten ziyade gündelik yaşantının atık nesneleriyle ilgilenerek, katmanlı zamanının bir palimpsesti olan kentle bağlayıcı bir ilişki kurmuştur. Bu doğrultuda, Parsons kadının kent uzamındaki deneyimlerini paçavracı figürüyle bağdaştırmakta ve feminist eleştirmenlerin modernitenin 20. yüzyıl kentiyle çok daha alakalı olan bu alternatif metaforu farketmeleri için kent gözlemcisine boş zamanı olan flanör olarak odaklanmaktan vazgeçmeleri gerektiğini dile getirmektedir (Parsons, 2003: 2-10). Bu açıdan, 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başındaki eserlerde flanör ve flanözün, kentin günlük yaşamına ait unutulmuş, kenara atılmış ve dışlanmış unsurları farkedip bir paçavracı gibi onları toplayan ve kentin farklı zaman katmanlarındaki geçmişe uzanan kent gözlemcileri olduğu anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, iki figürde de hatırlamanın baskın öge olduğunu söylemek olası görünmektedir. Benjamin'in, 19. yüzyıl başlarındaki flanör için söylediği "*Flâneur*'de baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir" (Benjamin, 2014: 163) sözü de göz önüne alındığında, 20. yüzyılın kapıları aralanırken flanör tipinin değişime uğradığını ve genellikle bu dönemde belirdiği kabul edilen flanöz tipinin de zamanın ruhuna göre şekillendiğini söylemek yanlış olmayacaktır.

Kent gözleminin ifade biçiminin bu minvalde değişmesi, esasen daha büyük bir değişimin sonucudur. Bu büyük değişimin adı ise modernizmdir. Peter Barry'e göre modernizm, 20. yüzyılın ilk yarısında sanat ve edebiyatta egemen olan, bu zamandan önceki müzik, resim, edebiyat ve mimaride gerçekleştirilen uygulamaların yapısını alaşağı etmiş, bunların en temel unsurlarına meydan okumuş ve onları reddetmiş bir harekettir. Müzikte melodi ve ahenk bir kenara bırakılmış, resimde perspektif ve görsel tasvirler yerine soyutlama, mimaride geleneksel formlar ve materyaller yerine sade geometrik formlar ile dökme cam ve beton, edebiyatta ise kronolojik hikâyeler, ilahi bakışlı anlatıcı, süreğen anlatılar ve kapalı sonlarla ön plana

çıkan geleneksel realizm yerine çeşitli türde deneysel formlar kullanılmıştır (Barry, 2002: 81). Bu çerçevede modernizm, sanat ve edebiyattaki tüm geleneksel ifade biçimlerine karşı yenilikçi bir hareket olarak kendini göstermektedir. Bu yenilikçi tavır modernite kavramını hatırlatsa da modernizm ve modernite birbirleriyle ilişkili olmalarına rağmen eş anlamlı kavramlar değildir; Hugh Grady'e göre modernite, kapitalist ekonomi, seküler zihniyet ve bilimsel temelli teknoloji ile temsil edilen daha uzun bir tarihsel dönemi işaret etmektedir. Grady, estetik modernizmin modernite kutsamalarını asla dışarıda bırakmasa da birçok yönden toplumsal ve teknolojik moderniteye karşı bir başkaldırı olduğunu, modernist şaheserlerin birçoğunun mekanik, ruhsuz ve parçalanmış toplumlar ortaya çıkarmış görünen ve genellikle insan ruhunu yaralayıcı olan moderniteye karşı tutkulu bir başkaldırı sergilediğini ifade etmektedir (Grady, 2000: 2). Bu kapsamda modernite toplumsal bir yenilik hareketi, modernizm ise bu hareketi benimseyen ancak onun olumsuz yönlerini içeriden eleştiren estetik bir yenilik hareketi olarak belirlemektedir. Aralarındaki bu ilişki kimi zaman kafa karıştırıcı olsa da farklı alanlara ait olmalarıyla ayırt edilebilirlerdir.

Modernizmin moderniteye yönelik eleştirileri, onu geçmişle olan ilişkisini de göz önüne sermektedir. Barry'nin Jeremy Hawthorn'dan aktardığına göre, modernizm ortaya koyduğu eserlerde parçalanmışlığı öne çıkarmakta ve bunu inancın tam ve otoritenin sağlam olduğu eski zamanlara derin bir nostalji ifade ederek yapmaktadır (akt. Barry, 2002). Nostalji unsurunun her modernist eserde ön plana çıktığını öne sürmek fazla genelleyici görünse de modernizmin, moderniteyle birlikte yitip giden şeylere bir hayıflanma içerdiğini söylemek mümkündür. Modernizmde bireyi kendi iç dünyasına yönelten de bu hayıflanmayla birlikte hissedilen parçalanmışlık ve yitiklik duygusudur. Bu içe dönüş, bireyin kendi zihnine, duygularına, düşüncülerine ve anılarına dönmesi anlamını taşımaktadır. 20. yüzyıl kenti, flanörü ve flanözü de ifade biçimini bu modernist bağlamda bulmaktadır. Bu doğrultuda John Rignall, modernist kurgunun zihni ve kenti aynı anlatı anında haritaladığını, bu anlamda kent hayatının türlü türlü fenomeninin zihninin sınırlarını işaretlediğini ve böylece kurgusal kentin aynı zamanda zihninin bir manzarası olduğunu belirtmektedir (Rignall, 1992: 151). Zihninin ve kentin panoramasının bu şekilde üst üste bindiği anlatının kahramanı olan flanör ve flanöz kentte gezinirken aynı esnada zihinsel bir yolculuk yapmakta, yani fiziksel ve zihinsel hareket birbirine eşlik etmektedir. Parsons'ın paçavracıya yakın bulunduğu bu tipi Rignall "modernist flanör" olarak adlandırmakta ve onu "realist flanör" den

ayırmaktadır; realist flanör görsel ve imgesel gücüyle dikkat çekerken, modernist flanör algılayan bir özne olarak kendi zihninin ve belleğinin içine bakmaktadır (Rignall, 1992: 158-159). Bu yaklaşım tam olarak bu çalışmanın “flanör/flanöz bellek” başlığını tanımlamaktadır; modernist flanör ve flanözün eş zamanlı olarak fiziksel hareketini ve içsel yolculuğunu analiz etmek, kentli modern öznenin zihninin ve belleğinin dinamiklerini keşfetmek manasına gelmektedir. Modernizmin içinde modernite eleştirisi taşıdığı göz önüne alındığında, bu keşfin de modernite eleştirisi barındırması bir hayli muhtemeldir.

Sonuç olarak, Benjamin’in Baudelaire’in poetikası üzerinden 19. yüzyılın görüngülerini tespit ederken kullandığı diyalektik yöntem, “deneyim”, “aura”, “hikâye anlatıcısı” ve “paçavracı” kavramları, yine bu görüngülerden biri olan flanör ve daha sonra literatüre giren flanöz kavramıyla bellek bağlamında ilişkilendirilmektedir. Modernist metinlerdeki flanör ve flanözün kentteki yolculuğu da kahramanın içe bakışı doğrultusunda bellekle bağlantılandırılmakta ve realist metinlerdeki flanör ve flanözlerden ayrı tutulmaktadır. Tüm bu bilgiler yol gösterici olmakla birlikte belleğe bütünlüklü bir bakış açısı sağlamamaktadır. Bu bütünlüklü bakış açısı çalışmanın son bölümünde, kenti hatırlamanın gerçekleştiği bir uzam olarak ele alıp flanör ve flanözün bedensel hareketini ve gözlemciliğini bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe ulaşmada bir aracı olarak kabul eden okuma yöntemiyle sağlanmaya çalışılacaktır. Bu ekseninde, öncelikle James Joyce, Ahmet Hamdi Tanpınar ve Virginia Woolf’un hayatı ve eserlerine kısaca değinilip *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway*’deki flanör/flanöz tipleri tanıtılacak, ardından bu üç eserdeki flanör ve flanözlerin bellekle olan ilişkileri karşılaştırmalı olarak analiz edilecektir.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JAMES JOYCE'UN *ULYSSES*, AHMET HAMDİ TANPINAR'IN *HUZUR* VE VIRGINIA WOOLF'UN *MRS DALLOWAY* ESERLERİNDE FLANÖRÜN/FLANÖZÜN BELLEK İZLERİ

3.1. JAMES JOYCE, *ULYSSES* VE FLANÖR

Kaleme aldığı sıradışı yapıtlarıyla tanınan, kimine göre “edepsiz”, kimine göre “deli”, kimine göreyse “bir yazın azizi” olan James Augustine Joyce, 1882 yılında, hayatı boyunca eserlerinin tek konusu olacak olan Dublin’de, John Stanislaus Joyce ve Mary Jane’in on çocuğundan en büyüğü olarak dünyaya gelmiştir. Eğitim hayatına önde gelen bir Katolik yatılı okulu olan Clongowes Wood College’da başlamış, daha sonra Dublin’de gündüzlü bir okul olan Belvedere College’da devam etmiş ve 1898’de University College Dublin’in Modern Diller Bölümüne girerek, dört yıl sonra buradan mezun olmuştur. Daha okul yıllarında eleştirmen yönüyle kendini göstermeye başlayan Joyce, bu yıllarda birçok şiir, düzyazı ve epifani¹⁶ taslağı yazmıştır. Mezuniyetinin ardından tıp eğitimi almak için Paris’e gitse de bir yıl sonra annesinin hastalığı üzerine Dublin’e geri dönmüş, burada kısa bir süre özel bir okulda öğretmenlik yapmış, birkaç kısa öykü ve şiir yayımlamış ve ulusal müzik festivalinde şarkı söyleme yarışmasında bronz madalya kazanmıştır. Daha sonra *Ulysses* eserinde onurlandıracağı 1904 Haziranında, ileride karısı ve iki çocuğunun annesi olacak olan Galwayli oda hizmetçisi Nora Barnacle’a âşık olmuş ve aynı yıl onunla birlikte Kıta Avrupa’sına giderek, Pola-Roma-Trieste-Paris-Zürih şehirlerinde geçecek ve ölene dek sürececek olan sürgün hayatına başlamıştır (Gross, 1989: 11-15).

Joyce, 1909 ve 1912 yılları haricinde Dublin’e bir daha uğramamış ve büyük tartışma yaratan eserlerini, kimi zaman maddi sıkıntılar çektiği, kimi zaman beğenisini kazandığı finansörler tarafından desteklendiği, kimi zaman takdir edildiği, kimi zamansa tepkiyle karşılandığı gönüllü sürgünü sırasında tamamlamıştır. İrlanda’dan ayrılmadan önce başladığı, kısa öykülerini bir araya getirdiği meşhur *Dubliners* (Dublinliler) kitabını 1905’te bir yayıncıya vermesine rağmen, öfkeli tartışmalardan sonra ancak 1914’te yayımlatabilmiştir. Bu süreçte *Chamber Music* (Oda Müziği) adlı bir şiir kitabı çıkarmış ve 1914-15 yılları arasında *Egoist* isimli bir İngiliz dergisinde dizi olarak yayımlanan otobiyografik romanı *Stephen Hero*’nun öyküsünü, *A Portrait*

¹⁶ Epifani: Bir anlık aydınlanmanın yer aldığı kısa olay (Gross, 1989: 11).

of the Artist as a Young Man (Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi) adıyla yeniden yazmıştır. Yine 1914'te, *Exiles* (Sürgünler) adlı günümüze ulaşan tek oyununun büyük bölümünü bitirerek, *Ulysses*'in planını çıkarmaya başlamıştır (Gross, 1989: 12).

Joyce, *Portre*'nin 1916'da New York'ta, 1917'de de İngiltere'de yayımlanmasından sonra buralarda küçük fakat seçkin bir kitle tarafından izlenmeye başlamış ve bu ilgi, *Ulysses*'ten bölümlerin 1918-19 yıllarında *Egoist* ve *Little Review* dergilerinde yayımlanmasıyla artmıştır. 1920'de New York Kötü Alışkanlıkları Önleme Kurumunun şikâyeti üzerine *Little Review* *Ulysses*'in dizi olarak yayımlanmasını durdurmaya zorlanmış, bunun üzerine Joyce, Paris'te yaşayan Amerikalı Sylvia Beach'in, *Ulysses*'i sahibi olduğu Shakespeare and Company kitabevinde bastırma önerisini kabul etmiştir. Böylelikle uyandırdığı kızgınlıkla Joyce'u zamanının en tanınmış yazarlarından biri yapan *Ulysses*, Joyce'un kırkıncı doğum günü olan 2 Şubat 1922'de, Paris'te yayımlanmıştır (Gross, 1989: 12-13; Gibson, 2016: 174).

Joyce, 1923 yılında, yayımlandığında okurlarını yine şaşkınlığa uğratacak olan son eserini yazmaya başlamış ve geçici olarak *Work in Progress* diye adlandırdığı bu roman, 1939'da *Finnegans Wake* (Finnegan Uyanması) adıyla Londra ve New York'ta yayımlanmıştır. Bu süreçte Joyce, hayatında zor günler geçirmiş, görme yetisini önemli ölçüde kaybetmiş ve kızı Lucia'yı akıl hastanesine yatırmak zorunda kalmıştır. Yayımlanan son kitabının anlaşılmasında ve soğuk karşılanması da onun hevesini kırmıştır. İkinci Dünya Savaşı çıktıktan bir süre sonra önce Paris'ten Vichy yakınlarındaki bir köye, sonra da Zürih'e taşınan Joyce, 1941'de geçirdiği bir ülser ameliyatı sonrası burada hayata gözlerini yummuştur (Gross, 1989: 13-15).

Joyce'un eserlerinde değiştiği konular, kullandığı dil ve bir araya getirdiği farklı biçim ve üsluplar, onun aykırı bir yazar olarak görülmesinin temelini oluşturmuştur. David Norris ve Carl Flint'in belirttiği üzere, Joyce eserlerinde dili hammadde olarak kullanmış ve onu deneylerden geçirip en yüksek düzeyine ulaştırmaya çalışmıştır. Bunun yanı sıra, daha önce sanatın konusu olamayacak denli kişisel, içten veya tehlikeli görülen insan deneyimlerini gerçekçi bir üslupta dile getirmiş, özellikle de Victoria döneminin cinsellik anlayışını köktenci bir dürüstlikle ele alarak, insanın ruhsal gelişiminin cephelerini genişletmiştir (Norris ve Finn, 1996: 5). Tüm bunları nüktedan bir tavırla ironiyi ustalıklı biçimde kullanarak yapan Joyce,

bazen anlaşılamamış bazense yanlış anlaşılmıştır. Kimileri tarafından eserlerinin bir meselesinin olmadığı ve saf bir estetik kaygıyla yazıldığı düşünülse de aslında Declan Kiberd'in, Andrew Gibson'ın Joyce biyografisine atfen dile getirdiği gibi, “ne hevesiz bir estetikçi ne de biçimlerle oynayıp duran bir avaredir; aksine misyonu olan bir adamdır o. Bu misyon da, ister siyasi, ister dini, isterse de sanatsal olsun bütün kısıtlayıcı kodlardan kendini kurtarabileceği yol ve yordamları keşfetmektir” (Kiberd, 2016: 8). Nitekim onun gönüllü sürgünlüğü de keşfettiği bu yol ve yordamlardan bir tanesidir. Britanya İmparatorluğunun sömürgeci baskısı ve onun karşısındaki Katolik ve milliyetçi aşırı uçların arasında kalan İrlanda'dan ayrılan Joyce, düşünsel ikliminde barınmadığı memleketine uzaktan bakıp onu edebiyatının merkezine koymuş ve bu kısıtlayıcı kodları yenilikçi sanatıyla aşarak, modernist bir yazar olarak edebiyat tarihine geçmiştir.

Joyce, Avrupa modernizmi içinde değerlendirilse de onun modernizmini İrlanda'dan ayrı düşünmek mümkün değildir. Andrew Gibson'ın da belirttiği gibi, Joyce temelde İrlandalı bir yazardır ve eserlerinde öncelikle İrlanda tarihi, siyaseti ve kültürüne ait konuları işlemiştir. Bu yüzden de bu eserlerde modernizm olarak değerlendirilen şey, aslında İrlanda merkezli bir gündemi ifade etmektedir (Gibson, 2016: 13). Joyce, eserlerinde Dublin insanına, sokaklarına ve yaşamına dair şeyler anlatmıştır. Bunu yaparken de kimi zaman Dublin'le alakalı zihninde kalanları, mektuplaştığı dost ve akrabalarından edindiği bilgilerle zenginleştirerek kâğıda dökmüştü (O'Brien, 2018: 131-33). Bu düzlemde onun modernizmi, Fuat Sevimay'ın deyimiyle, “sanatın kalıpları içinde kendilerini eğlemeyi seven bohemlerle” ilişkili olmayan, “sıradanı, sokaktaki insanı mevzuya katmaya çalışan” bir modernizmdi (Sevimay, 2020: 29). Joyce, bu tür bir modernizmin zirvesine, Leopold Bloom gibi sıradan bir karakteri eserinin başkışisi yaptığı *Ulysses* romanıyla ulaşmıştır. Richard Ellmann'ın dile getirdiği üzere, Joyce önemsiz bir şehir adamına kahramanlık yükleyen ilk yazardır ve yapmak istediği şey çok uzun bir süre anlaşılamamıştır (Ellmann, 2012: 21). Joyce'un yapmak istediği şeyse, yüzyıllardır edebiyatın merkezinde olan o “yüce” kahramanı tahtından indirip, yerine gündelik yaşamdaki “küçük şeylerin kahramanı” olan insanı koymaktır. Nihayetinde, Walter Benjamin'in de belirttiği gibi, “modernizm, kahramanın yıkımıdır. Modernizm çağında kahraman, öngörülmemiştir; bu tip için bir kullanım alanı yoktur” (Benjamin, 2014: 189). Joyce da modernleşmeyi sömürgeciliğin gölgesinde yaşayan ve melez kimliklerin bulunduğu

İrlanda'da alışlagelmiş kahraman tipinin bir kullanım alanı olmadığını farketmiş olsa gerektir ki, *Ulysses*'te onu Leopold Bloom karakteriyle Dublin sokaklarını arşınlayan, orta sınıf, melez (Yahudi İrlandalı) bir flanör olarak okuyucusunun karşısına çıkarmıştır.

Ulysses romanı tek bir günü, 16 Haziran 1904 gününü anlatmaktadır. Romanda başkarakterler Leopold Bloom, Molly Bloom, Stephen Dedalus ve bir grup Dublinlinin sıradan bir günü ve bu günde zihinlerinden geçen düşünceler aktarılmaktadır. Bu anlatıda Joyce, kahramanı yıkıma uğrattırken, Homeros'un ünlü destanı *Oddysseia* ile metinlerarasılık kurmuştur. Romanının başlığı olarak *Oddysseia*'nın Latince adı olan *Ulysses*'i seçen Joyce, bu meşhur epik anlatıyı, modern bir kent anlatısı yazmak için referans noktası olarak almıştır. Bu doğrultuda, romanın başkarakterlerini de destandakilerle bağlantılı olarak kurgulamıştır; reklam komisyoncusu Leopold Bloom, destan kahramanı Odysseus'un, Bloom ile yolu kesişen genç öğretmen Stephen Dedalus, babası Odysseus'u arayan Telemakhos'un, evde Bloom'u aldatan karısı Molly ise Odysseus'un sabırlı ve sadık eşi Penelope'nin uzantısı şeklinde romanda yer almıştır (Norris ve Finn, 1996: 109-111). Bu çerçevede Joyce, kocaların kahramanlık yolculukları yerine gündelik işler bahanesiyle kent gezintileri yaptıkları, evdeki mutsuz eşlerinin tatminsizliklerini başka erkeklerle gidermeye çalıştıkları ve babalarıyla ilişkileri sorunlu olan oğulların ikame baba arayışında oldukları modern dünyayı gözler önüne sererek, epik dünyanın mitosunu parçalamıştır.

Joyce, bu mitosunu parçalarken uyguladığı yenilikçi yöntemlerle, geleneksel gerçekçi roman formunu da yıkmıştır. *Ulysses*'te kullandığı farklı biçimlerle parçalı bir yapı yaratmış, bilinç akışı ve iç monolog tekniğiyle karakterlerin zihinlerini açıkça ortaya sermiş ve dille özgür ve yaratıcı bir biçimde oynayarak yarattığı ironik, oyunbaz üslubuyla, okuyucudan çaba sarfetmesini talep etmiştir. Edna O'Brien'in belirttiği üzere, her bölüme bir başlık, bir sahne, bir saat, bir organ, bir sanat, bir renk ve bir teknik tanımlayan Joyce, eserinde okuyucuyu çok sayıda farklı mekânla buluşturmuştur. Geniş bir sembol ağıyla ördüğü eserde anlatımı yer yer narsist, yer yer destansı, yer yer tumturaklı, yer yerse halüsinatif olan Joyce, benimsediği çok sayıda üslupla, on sekiz bölümün her birinin tek bir kapak altında farklı birer roman olarak betimlenmesine imkân tanımıştır (O'Brien, 2018: 128). Bölümden bölüme değişen karakter bakış açıları ve sunduğu girift yapıyla *Ulysses*, 1920'lerin estetiği ön plana

çıkaran yüksek modernizmi içerisinde yer alsa da kesinlikle tarihten, toplumdan ve politikadan kopuk bir roman olarak ortaya çıkmamıştır; aksine, hemen hemen her satırında İrlanda'nın can alıcı meselelerine atıfta bulunmuştur. Öyle ki, Enda Duffy, İrlanda'nın kanlı bir isyanla ve sömürgecilik karşıtı bir gerilla savaşıyla Britanya'dan bağımsızlığını kazandığı 1914-21 yılları arasında yazılan romanı, İrlanda ulusal kimliğinin tahayyül edilmesinde mevzubahis olan konuların yeniden tanımlanmasında oynadığı rolle, İrlanda ulusal edebiyatının yıldızlı metni olarak tanımlamıştır (Duffy, 1994: 2). Bu bağlamda Joyce, romanında edebiyattaki biçimsel kalıpları yıkarken İrlanda modernleşmesinin eleştirisini yapmış ve bağımsız bir ulus devlet olma yolunda çabalayan günün İrlanda'sından, geriye, 1904 İrlanda'sına doğru bakarak, ülkesinin sömürgecilik, katı Katoliklik ve aşırı milliyetçilik kıskacındaki gerçekliğini okuyucuyla buluşturmuştur.

Joyce, *Ulysses*'te modernleşme eleştirisini yaparken, kahramanı yapı bozumuna uğratıp, Dublin sokaklarına bir flanör olarak çıkarmıştır. Ne var ki onun flanörü, Benjamin'inkinden biraz farklıdır; Benjamin'in flanörü kapitalist kentin tüketime yönelten aldatıcı görüntüleriyle ilgiliyken, Joyce'un flanörü bu görüntülerle birlikte kolonyal kentteki sömürgeci görüngülerle de ilgilidir. Enda Duffy'nin de belirttiği gibi, Joyce'un yürüyen anti-kahramanları, tüketim hazzının her daim sömürünün daha açık kanıtları tarafından gölgelendiği kolonyal kentte boy göstermektedir (Duffy, 1994: 69). Bu bağlamda, Joyce'un flanörünün toplumdaki "yabancı" konumu da Benjamin'inkinden farklı şekilde belirlemektedir; Benjamin'in flanörü toplumsal işbölümünün dışında kalan, sınıfsal konumu belirsiz bir avareyken, Joyce'un flanörü Leopold Bloom, toplumsal işbölümüne dâhil, hatta reklam komisyoncusu olarak kapitalizmle işbirliği halinde, orta sınıf aylak bir çalışandır. Bloom'un yabancılığıysa daha ziyade sahip olduğu kimliklerden kaynaklanmaktadır; anne tarafından İrlandalı, baba tarafından Yahudi ve hem Protestan hem de Katolik Kilisesinde vaftiz edilmiş olan Bloom, toplumda hâkim olan "Katolik İrlandalı" kimliği tasavvuru dışında kalan ayrıksı bir karakterdir. Bu konumuyla da İrlanda modernleşmesini eleştirmek için oldukça uygun bir bileşimdir. Gibson'ın dile getirdiği gibi, Bloom, Joyce'un modern İrlandalı olarak İrlanda'nın gitmesi gereken yönü temsil etmektedir (Gibson, 2016: 123). Bu ekseninde, Bloom'un kişiliğinde İrlanda'nın kapsadığı tüm kimlikleri toplayan Joyce, İrlanda'nın yeni ulus tahayyülünün yönünü işaret etmektedir.

20. yüzyıl İrlanda'sı özelinde yerleştirilmiş bir flanör olan Mr. Bloom, sömürge yönetimi altında yaşayan ve İrlanda toplumu tarafından dışlanan bir melez, aldatılan bir koca ve aylak bir çalışan olarak, hayatını kuşatan tüm kısıtlayıcı kodların yükünü taşıyarak kat etmektedir Dublin'i. John Rignall'ın belirttiği gibi, modernist kurguda kent aynı zamanda zihnin bir manzarası olduğu için Bloom gibi bir flanör, kentsel labirenti keşfetmenin aracı olmaktan ziyade labirentin keşfedilecek önemli bir parçası olarak belirmektedir (Rignall, 1992: 151). Kolonyalizmin gölgesinde modernleşen Dublin'in bir parçası olan Bloom, belleğini harekete geçiren yürüyüşüyle kenti deşifre ederken, kısıtlayıcı kodlarla çevrelenmiş benliğini de görünür kılmaktadır. Bu durumu ise, kişisel ve toplumsal tarihlerle bağlantı kurarak gerçekleştirmektedir. Bu doğrultuda, Dublin'in anıt mekânlarında ve mahallerinde kişisel, iletişimsel ve kültürel bellekle temas eden Bloom, benliğinin farklı boyutlarını da göz önüne sermektedir.

Ulysses her halükarda bir kent romanıdır. Karen R. Lawrence'ın da belirttiği gibi, bir yürüyüş romanıdır ve peripatetik geçişlerinde, 20. yüzyıl başlarındaki Dublin belgelenmiştir (Lawrence, 2010: 140). Bununla birlikte *Ulysses* bir bellek romanıdır. John S. Rickard'ın dile getirdiği üzere, romandaki karakterler ve onların çoğunlukla paralize edici ortamı, okuyucuyu geçmişteki birçok problemle ve geçmişin bellek vasıtasıyla ulaşılma ve yorumlanma biçimleriyle karşı karşıya getirmektedir (Rickard, 1999: 14). Bu doğrultuda flanörlük, romanda geçmişe bellek aracılığıyla ulaşmanın ve onu yorumlamanın biçimlerinden bir tanesi olarak belirmektedir. Başkarakteri flanör Leopord Bloom'un belleğini harekete geçiren Dublin'deki yayan yolculuğuyla *Ulysses*, okuyucuyu farklı bellek türlerinin dehlizlerinde bir modernite yolculuğuna çıkarmaktadır.

3.2. AHMET HAMDİ TANPINAR, HUZUR VE FLANÖR

James Joyce' un yaptığı gibi başkarakterini kentin sokaklarına çıkarıp dolaştıran, dolaştırırken de çeşitli düşüncelere ve geçmişe ulaştıran bir diğer yazar, Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Bir geçiş dönemi çocuğu olan Tanpınar, 1901 yılında, Kadı Hüseyin Fikri Efendi ve Nesibe Bahriye Hanım'ın oğlu olarak, *Huzur* romanının başkişisi gibi olan İstanbul'da dünyaya gelmiştir. Çocukluğu, babasının görev icabı tayin olduğu farklı yerlerde geçmiş (Ergani, Sinop, Siirt, Kerkük, Antalya), İstanbul'da ancak iki memuriyet arasında kalabilmiş ve ilk ve orta öğrenimini, imparatorluk sınırlar içindeki değişik illerde tamamlamıştır. 1918 yılında yükseköğrenim görme

maksadıyla İstanbul'a temelli dönmüş ve bir yıl Baytar Mektebi'nde okuduktan sonra Edebiyat Fakültesine girmiştir. Burada 1923 yılına kadar süren öğrencilik hayatı, mütareke yılları, İstanbul'un işgali ve milli mücadele dönemi gibi zor zamanlarda geçmiştir (Akün, 2008: 5; Özkırımlı, 2008: 251; Türkeş, 2008: 777).

Edebiyat Fakültesi'nde, fikri dünyasında derin izler bırakan Yahya Kemal'in öğrencisi olan Tanpınar, 1923 yılında okulundan mezun olmasının ardından Erzurum, Konya ve Ankara liselerinde, Gazi Terbiye' de ve Kadıköy Lisesi'nde edebiyat öğretmenliği yapmıştır. 1933 yılında, Ahmet Haşim'in vefat etmesi üzerine Güzel Sanatlar Akademisi'nde ondan boşalan koltuğa getirilmiş ve burada sanat tarihi, mitoloji ve estetik dersleri vermiştir. 1939'da ise Hasan Âli Yücel tarafından İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Tanzimat Edebiyatı Kürsüsüne profesör olarak atanmıştır. 1942-1946 yılları arasında Maraş milletvekilliği yapan Tanpınar, 46 seçimlerinde Cumhuriyet Halk Partisi tarafından aday gösterilmemesinin ardından Milli Eğitim Bakanlığı müfettişliğine atanmış, 1949 yılında da bir kararnameyle, ölümüne dek sürdüreceği Edebiyat Fakültesi'ndeki eski görevine geri getirilmiştir (Akün, 2008: 5; Özkırımlı, 2008: 251;Türkeş, 2008: 777).

Bu süreçte Tanpınar, yine ölene dek sürdüreceği yazın hayatında farklı türlerde eserler vermiştir. Edebiyatla uğraşmaya ilk olarak fakültedeki öğrencilik yıllarında şiir yazarak başlamış ve ilk şiiri "Musul Akşamları" nı, 1920 yılında Celal Sahir' in çıkardığı *Altıncı Kitap* dergisinde yayımlamıştır. Bunu 1921 yılında Yahya Kemal'in çıkarmaya başladığı *Dergâh* dergisindeki şiirleri izlemiştir. "Şiir Hakkında" başlıklı ilk makalesi 1930 yılında *Görüş* dergisinde, "Geçmiş Zaman Elbiseleri" adlı ilk hikâyesiyse 1936 yılında *Ağaç* dergisinde basılmıştır. Bir monografi olan ilk kitabı *Tevfik Fikret* 1937'de yayımlanmış ve 1938'den itibaren *Cumhuriyet* gazetesinde köşe yazıları çıkmıştır (Özkırımlı, 2008: 252). Uçman ve İnci'ye göre, düzyazı türündeki eserlerini belirli bir olgunluğa ulaştıktan sonra kitaplaştıran Tanpınar, ilk öykü kitabı *Abdullah Efendi'nin Rüyaları*' nı 1943'te, ilk deneme kitabı *Beş Şehir*' i 1946'da, *Huzur* romanını 1949'da, ikinci öykü kitabı *Yaz Yağmuru*' nu 1953'te, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanını ise 1962'de yayımlamıştır. Bunların yanı sıra, ünlü edebiyat tarihi çalışması *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*'ni 1949'da, şiirlerini ise 1961'de *Şiirler* adıyla çıkarmıştır. *Sahnenin Dışındakiler* (1973), *Mahur Beste* (1975), *Aydaki Kadın* (1987) romanları ile Yahya Kemal (1962), *Edebiyat Üzerine Makaleler* (1969), *Yaşadığım Gibi* (1970) ve *Tanpınar'ın Mektupları* (1974) eserleri ölümünden

sonra kitaplaştırılan Tanpınar, geniş bir külliyatı arkasında bırakarak, 1962 yılında, çok sevdiği İstanbul’da hayata gözlerini yummuştur (Uçman ve İnci, 2008: XI-XIV).

Tanpınar, mektuplarında İstanbul’a olan sevgisini, “Hayatımın tek manası İstanbul sevgisidir!” sözleriyle ifade etmiştir (Cimcoz, 2008: 161). Eserlerinde görülebileceği üzere, İstanbul onun muhayyilesini besleyen önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Avrupa ülkelerini görmek için İstanbul dışına çıkışıysa altmış bir yıl süren ömrünün geç bir döneminde, ellili yaşlarında gerçekleşmiştir. Elmas Şahin’in belirttiği üzere, 1953-1960 yılları arasında turistik ve kültürel amaçlı olarak Fransa, İngiltere, İtalya, İspanya gibi ülkelerde bulunan Tanpınar’ın günlüklerinde İstanbul’dan sonra özellikle Paris ve Londra, sanat ve edebiyat dünyasını süsleyen iki önemli başkent olarak geniş yer tutmuştur (Şahin, 2015: 27). Tanpınar, Joyce gibi Avrupa ülkelerine gönüllü sürgün olarak gitmemiş ancak hayatının büyük bir kısmında Joyce gibi para sıkıntısı çekmiştir. Eserlerinin değerinin ölümünden sonra anlaşılmasıyla da Joyce ’la birlikte edebiyat tarihindeki büyük yazarların makûs talihini paylaşmıştır.

Tanpınar’ın, Doğu ve Batı’yı içine alan geniş kültür birikimi ile güzel sanatlar ve müziğe olan ilgisi, derinlikli ve zengin içerikli eserler ortaya koymasını sağlamıştır. Onun kimi zaman anlaşılmasını zorlaştıran şairane üslubu, sanat değeri yüksek yapıtlar üretmesine vesile olmuştur. Mehmet Kaplan’ın belirttiği üzere, bu üslubu hikâyelerinde, romanlarında ve hatta objektif düşüncenin hâkim olması gereken deneme ve eleştiri yazılarında bile kendini gösteren Tanpınar, ömrünün her saatini bir şair olarak yaşamış, her şeyi şiir zaviyesinden görmüş ve sanatı, hayatı derin surette duymanın ve idrak etmenin bir şekli olarak benimsemiştir (Kaplan, 1962: 33). Bu estetik tavır, öncelikle Ahmet Haşim’in hüznü şiirleriyle tanışmasıyla başlamış, ardından Yahya Kemal’in şiirde mükemmeliyet ve dil güzelliği anlayışıyla bütünlenmiş ve Paul Valéry etkisinde “rüya estetiği” ne ulaşmasıyla nihai halini bulmuştur. Rüya estetiğini “en uyanık bir gayret ve çalışma ile dilde rüya halini kurma” olarak tanımlayan Tanpınar, roman anlayışının şiir anlayışından tek bir farkla ayrıldığını belirtmiştir; şiirlerinde yalnızca kendisidir ancak romanlarında kendisiyle birlikte başkalarının ve başkalarına ait zamanın peşindedir (Özkırımlı, 2008: 251). Bu demektir ki, şiirleri yalnızca içsel ben ve içsel zamanı kapsarken, romanları bunlarla beraber toplumsal ben ve toplumsal zamanı da içine almaktadır. Bu minvalde, şiirlerinde bireysel olan Tanpınar, romanlarında bireyselden toplumsala doğru açılmaktadır.

Tanpınar, romanlarında bireyselden toplumsala açılırken, aynı zamanda kültürel de uzanmaktadır. Bu tavır ise bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğin iç içe geçtiği, Nurdan Gürbilek'in "kayıp estetiği" olarak adlandırdığı bir estetiği ortaya çıkarmaktadır. Romanlarındaki geçmişe özlem duygusu ve bu geçmişin, ulusun toplumsal ve kültürel geçmişiyle birlikte düşünülmesi olgusu, Tanpınar'ın kayıp estetiğini oluşturmaktadır. Bu estetiğin temelindeyse, geçmişin tam da kayıp olduğu için kişiyi kendine çektiği, bu kaybın da ancak sanatla, bir iç dünya olarak tesis edilebileceği düşüncesi yatmaktadır (Gürbilek, 2014: 131-133). Söz konusu kayıp geçmiş, Tanzimat devrinde başlayıp Cumhuriyet döneminde biçim değiştirerek devam eden batılılaşma sürecinden önceki, iki farklı dünya (doğu-batı) arasına sıkışmamış, kültürel bütünlüğe sahip olan geçmiştir. Tanpınar bu geçmişi, onu geri getirme arzusunun değil, öznenin parçalanmışlığının ve bütünlük özleminin bir ifadesi olarak, "rüya halini kuran" ustalıkla bir dille kurgulamıştır. Bu sanat anlayışı, dönemin hikâye ve romancılığında gelişen gerçekçi akımlar düşünüldüğünde, Tanpınar'ı oldukça modern kılmaktadır. Tahir Alangu'nun belirttiği üzere, Tanpınar bu akımların karşısına, rasyonel ve toplumcu zorlamaların insanı ve hayatı sınırlı bir yere kadar tanımlamasından daha ötelere ulaşabilecek, çağının şehirli insanının gerçeküstü, şuur dışı yaşamlarını da kucaklayacak genişlikte bir yeni anlatım ve ifade şekli getirmeye çalışmıştır (Alangu, 2008: 154). Bu çerçevede Tanpınar, romanlarında rüya ve kayıp estetiğini birleştirerek kentli karakterlerinin zihnine, bilinçaltına ve belleğine nüfuz ettiği modern bir biçim oluşturmuş ve Türk romancılığında yeni bir çığır açmıştır.

Tanpınar'ın çığır açtığı bu romancılık anlayışı, elbette fikirsel bir zemine dayanmaktadır. Bu fikirsel zemindeyse, kültürel devamlılık düşüncesi bulunmaktadır. Tanpınar'a göre, toplumdaki kültür ikiliğini aşmanın yolu, 1953 yılında Mehmet Kaplan'a yazdığı bir mektupta belirttiği gibi, eski ve yeniye ait birtakım unsurların sentezlenmesinden geçmektedir:

Şimdi bir realite var: Maalesef mazi bir sistem! Sen ve ben, onun zihniyetini değil, haklarını ve şiirini, bugünkü hayata manevi destek olabilecek taraflarını ayıklayabiliyoruz. Ve diyoruz ki, şu hadlerde kalmak şartıyla maziye bugünle birleştirelim, devamı kuralım! Bir inkârda yaşamayalım! (Uçman ve İnci, 2008: XIII-XIV).

Tanpınar'ın, yenileşmenin değil, köksüzleşmenin karşısında olan bu tavrı, yeni ulus devletin kültür politikalarının gitmesi gereken yönü işaret etmektedir. Bu onun, romanlarındaki modernleşme eleştirisini ve meselesini teşkil etmektedir. *Huzur* eserini de bu temelde kurgulayan Tanpınar, geçmişle bugün arasına sıkışan ve bu sıkışmışlığı

kent panoramasında da gören başkarakterini bir flanör olarak İstanbul sokaklarına çıkarmış ve onu gündelik işler peşinde kentte dolaştırırken, zihnini okuyucuya açmıştır.

Huzur romanı, İkinci Dünya Savaşı ilan edilmeden bir gün önce, 31 Ağustos 1939 sabahında başlamakta ve dördüncü bölümde, 1 Eylül 1939 sabahı radyodan savaşın ilan edildiği duyurulurken bitmektedir. Döngüsel zamana sahip eserde birinci ve dördüncü bölüm, ikinci ve üçüncü bölümlerin devamı niteliğindedir. Başkarakter Mümtaz'ın, hasta olan kuzeni İhsan'a bakacak bir hemşire bulmak, kiracıyı görmek ve İhsan'a ilaç almak gibi sebeplerle birkaç defa sokağa çıkıp İstanbul'u arşınladığı birinci ve dördüncü bölüm, yaklaşık yirmi dört saat süren "aktüel zaman" da geçmekte ve bu bölümlerde yer yer geriye gidişler görülmektedir. Mümtaz ile Nuran'ın, Nuran'a âşık Suat'ın intiharıyla son bulan aşk macerasını anlatan ikinci ve üçüncü bölümse, son bir yılı içine alan "geçmiş zaman" da geçmektedir. Mehmet Kaplan, Tanpınar'ın, romanın aktüel zamanını yirmi dört saat olarak almasında, kahramanını şehir içinde dolaştırmasında, yaşanılan hayatı ve dekoru bir karışıklık ve yıkıntı manzarası şeklinde tasvir etmesinde ve bazı ayrıntılarda, James Joyce' un *Ulysses*'ni örnek aldığını düşünmektedir. Kaplan'a göre, romancı eserini yazdığı zaman bu kitabı okumuş ve romanın bir yerinde de ona kısa bir anıştırmada bulunmuştur¹⁷ (Kaplan, 1962: 43). Ferit Edgü'nün aktardığı anıya göre de Tanpınar *Ulysses*'i okumuş ve kitabı ödünç aldığı Edgü'ye, "Ama lütfen, onu benden almayın. Çünkü ben, her gece *Ulysses*'ten bir sayfa okumadan uyuyamam" sözlerini söylemiştir (Edgü, 2008: 570). Bu sözlerden, Tanpınar'ın *Ulysses*'i oldukça beğendiği aşikâr olsa da etki unsurunu kanıtlamaya çalışmak yerine 20. yüzyıl modernist kurgusu özelinde bir analojiye odaklanmak daha makul görünmektedir. Kahramanın yıkıma uğradığı bütünlükten yoksun bir dünyada başkarakter yine kent sokaklarına bir flanör olarak çıkmış ve aynı anda zihinsel bir yolculuğu da çıktığı sokaklarda ve anıt mekânlarda, bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe ulaşmıştır.

¹⁷ Mümtaz, son bölümde sıkıntılı bir ruh haliyle İstanbul sokaklarında avare avare dolaşırken, Suat'ın intihar mektubunu ve onun İhsan'la olan bir diyalogunu hatırlar. Bu bağlamda, Joyce' un *Ulysses*'indeki Mr. Bloom karakterine Suat'ın ağzından bir atıf yapılır:

Acele acele yoluna devam etti. "Bütün mektubu ezberlemişim!" Keşke İhsan'ın nasihatini dinlese ve seyahate çıksaydı. Şimdi unutturdu. Fakat Suat, İhsan'ın hangi fikrini doğru bulmuştu? "İnsan, bütün kâinattan mesuldür." Evet, buydu. Suat, "Doğru fakat budalaca. Daha doğrusu ilk bakışta doğru fikrini veriyor." diyordu. Biraz sonra da itiraz ediyordu, bu onun tabiatıydı. Bir an evvel beğendiğine muhakkak hücum edecekti. "Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce' ın Mr. Bloom' u gibi, kendi korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz." (Tanpınar, 2023: 370).

Tanpınar'ın İstanbul sokaklarında dolaşan flanörü, Joyce' un modernist flanörü gibi, Benjamin'inkinden farklıdır; onun merceğine takılanlar kapitalist bir kentin fantazmagorisine değil, imparatorluk artığı bir kentin kültürel kalıntılarına aittir. Bu doğrultuda, toplumdaki “yabancı” konumu da Benjamin'in flanöründen ayrıdır; Tanpınar'ın flanörü üniversitede bir akademisyen olarak toplumsal işbölümünün dışında değil, ona dâhil olan aylak bir çalışandır. Entelektüel, mütefekkir ve estetik tavrıyla Benjamin'in aydın flanörüne yakın olsa da ayrışıklığı sınıfsal konumunun belirsizliğinden değil, düşünsel olarak iki dünya arasına sıkışmışlığından kaynaklanmaktadır. Doğu-batı ve eski-yeni arasındaki bu sıkışmışlık, Tanpınar'ın modernleşme eleştirisinin temelini oluşturmaktadır. Savaş yetimi öksüz bir çocuk, terkedilmiş mutsuz bir âşık ve arada kalmış huzursuz bir entelektüel olarak Mümtaz, kalbinde Nuran'ın aşk acısı, İhsan'ın hastalığından duyduğu üzüntü ve II. Dünya Savaşı'nın çıkmasından duyduğu endişeyle İstanbul sokaklarında yürürken, geçmiş ve bugünün arasındaki eşikten bakarak hem kendi hayatı hem de toplum ve kent üzerine düşünmektedir. Nuran'la beraber gezerken bir rüya şehri gibi görünen karmaşa içindeki bu sokaklarda Mümtaz, bedeninin devinimiyle birlikte harekete geçen belleği vasıtasıyla parçalanmış içsel benliğinden, parçalanmış toplumsal ve kültürel benliğine uzanmaktadır.

Tanpınar'ın rüya ve kayıp estetiği, *Huzur* romanının ana unsuru olarak belirlemektedir. Bu bağlamda, estetik Mümtaz'ın içe gömülerek rüya halinde yaşaması ve geçmişin artıkları içinde yaşayan bir şeyler arayarak bütünlüğe ulaşma çabası, uzun betimlemeler, ayrıntılar ve sembollerle bezeli şairane bir üslupla aktarılmaktadır. Okuyucuyu zorlayan bu anlatımda iç monolog ve bilinç akışı tekniğinden yararlanılmakta ve başkarakterin bilinci üçüncü şahıs anlatıcı tarafından ortaya serilerek, iç dünyası tüm çelişkileri ve zenginlikleriyle okuyucuya sunulmaktadır (Moran, 2008: 280). Bu üçüncü şahıs anlatıcının sesi, Orhan Pamuk'un belirttiği gibi, kimi yerde “ben” yerine “biz” zamirini kullanarak, bireyden ziyade bir cemaat adamı kimliği sergilemesiyle romanı modernist olmaktan uzaklaştırır da (Pamuk, 2008: 434-448), Tanpınar “biz” e “ben” üzerinden erişme fikrine bizzat İngiliz modernist yazarlardan yola çıkarak ulaşmıştır. 2 Aralık 1958 tarihinde güncesine yazdığı şu satırlarda bu durumu şöyle dile getirmektedir:

[...] İngiliz romanı ister Woolf, ister Morgan bir emniyetten hayata bakıyorlar ve devamını istiyorlar, devamını görüyorlar, kendilerinde buluyor[lar]. Onların ferdi hayatları için düşündüklerini ben Türkiye için

yapabilirim ve bu da mühim bir şey olabilir. Romanım bende bir irade meselesi olur. *Huzur*'da bu idi (Enginün ve Kerman, 2015: 127).

Tanpınar, İngiliz modernist romanında gördüğü bireyin parçalanışı ve bütünlüğe ulaşma arzusunu *Huzur* romanında toplumsal boyuta taşımış ve kendi estetiği ile modernist teknikleri birleştirerek, özgün bir biçim yakalamıştır. Modernist yazarları dikkatle takip eden yazar, günlüklerinde yazdığı üzere, kimi zaman onlardan etkilenme endişesi de yaşamıştır. 11 Aralık 1958 tarihli güncesinde, o günlerde okuyup “çok güzel fakat şekilsiz” bulduğu *Mrs. Dalloway* romanının, Woolf'un kendi güncesinde mukayese ettiğine göre söylerse, *Ulysses* olmadığını belirten Tanpınar (Enginün ve Kerman, 2015: 137), hâlihazırda yazdığı romanı *Aydaki Kadın* hakkında şunları söylemektedir:

Benim romanım ilerlemiyor. Çok korktuğum noktalardan birisi de kadın yumuşaklığı olması. İtiraf edeyim ki Virginia Woolf'u bir zamanlar çok sevdim ve hiç yazmadığım rahat (yani kendimin olduğum devirlerde) yahut da ihtirasla sevdiğim devirlerde okudum. Kadının bir şeyler bulduğu muhakkak. *Ulyse* ile onun arasında gidip gelen bir tarafım var. Onun için bu tesirden korkuyorum (Enginün ve Kerman, 2015: 137).

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere, kendini “bir hülya adamı” olarak gören Tanpınar'ın sanatçı ruhu, Woolf'un kadın duyarlılığına kayıtsız kalamamış ve onu içselleştirmiştir. Hatta Elmas Şahin'e göre, Tanpınar *Huzur*'u “Woolf'un yumuşak, kadınsı dokunuşlarına, hülya adamı olarak erkek duyarlılığını da katarak” kurgulamıştır (Şahin, 2015: 62). Daha önce Ferit Edgü'ye dile getirdiği *Ulysses* hayranlığını güncesindeki bu satırlarda tekrardan hissettiren Tanpınar, *Mrs. Dalloway*'i *Ulysses*'e benzetememiştir ancak 2 Aralık 1958 tarihli güncesine yazdıkları, analojinin farkında olduğunu göstermektedir; “*Mrs. D, Ulyse*'den geliyor. Fakat çok ayrı bir şey” (Enginün ve Kerman, 2015: 127). Burada Tanpınar, *Mrs. Dalloway*'in *Ulysses*'ten nasıl geldiğini açıklamasa da analojinin kent gezginliği bağlamında olduğu belirgindir¹⁸. Romanda gündelik işlerini halletmek için Londra sokaklarına çıkan bir kadın (Clarissa Dalloway), bir flanör edasıyla kenti arşınlamakta ve aynı zamanda zihninde geçmişe doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. İçerik bakışıyla

¹⁸ Ching-fang Tseng'in aktardığına göre, birçok eleştirmen hem tema hem de anlatı aygıtları açısından *Mrs. Dalloway*'de *Ulysses*'in yansımalarının bulunduğunu düşünmektedir. Örneğin, Wyndham Lewis, *Mrs. Dalloway*'in, özellikle prestijli figürün kentteki ilerleyişinin ünlü paralel sahnesiyle, Joyce'un *Ulysses*'ini kopyalayan yerel bir sahte başyapıt olduğunu ifade etmektedir. Elizabeth Abel ise Woolf'un romanının, Joyce' un epik form uyarlamasının dışı karşılığını sunduğunu belirtmektedir. Tseng, iki romanın benzerliği üzerine olan tartışmalar için Suzette A. Henke, Maria Dibattista ve Avrom Fleishman gibi isimlerin çalışmalarına da bakılmasını önermektedir (akt. Tseng, 2006: 222).

modernist flanörün dişi versiyonu olan bu kadın, 20. yüzyıl modernist romanının içinde doğan ilk flanöz olarak okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

3.3. Virginia Woolf, *Mrs. Dalloway* ve Flanöz-Flanör

Ulysses'in yazarı James Joyce'tan sonra modernist romanın ve bilinç akışı tekniğinin temsilcisi olarak ismi en sık anılan yazar olan Virginia Woolf, Victoria döneminin ünlü yazarlarından Sir Leslie Stephen ile Julia Duckworth'un müşterek beş çocuğundan dördüncüsü olarak, 1882 yılında Londra'da dünyaya gelmiştir. Varlıklı sayılmayan ancak yüksek orta sınıfa mensup bir ailede, Hyde Park Gate gibi güzel bir semtte ve aydın bir çevrede yetişen Woolf, dönemin erkek ve kadın alanlarını ayıran sert şartları gereği evde eğitim görmüş ve babasının zengin kütüphanesinden yararlanarak entelektüel dünyasını geliştirmiştir. Annesini küçük yaşta kaybetmiş, babasının 1904 yılındaki vefatından sonra da kardeşleriyle birlikte Bloomsbury Mahallesi'ne taşınmıştır. Buradaki evleri, mahallenin adını taşıyan Bloomsbury aydın grubunun toplanma ve çalışma merkezi haline gelmiştir. Woolf, bu grup aracılığıyla tanıştığı ve 1917 yılında birlikte Hogarth Press'i kurarak yayıncılığa başladığı Leonard Woolf ile 1912 yılında evlenmiş, 1941 yılındaki ölümüne kadar da bu evliliği sürdürmüştür (Urgan, 1997; Woolf, 2023).

Hayatı boyunca farklı türlerde eserler kaleme alan Woolf, yazarlığı ilk olarak 1905 yılında yazmaya başladığı eleştiri yazılarıyla adım atmıştır. Roman türündeki ilk eserini 1915 yılında *Dışa Yolculuk (The Voyage Out)*, ikinci eserini de 1919 yılında *Gece ve Gündüz (Night and Day)* romanıyla vermiştir. Edebiyat tarihine oturduğu esas romanlarıysa 1922 tarihli *Jacob'un Odası (Jacob's Room)*, 1925 tarihli *Mrs. Dalloway*, 1927 tarihli *Deniz Feneri (To the Lighthouse)* ve 1931 tarihli *Dalgalar (The Waves)* olmuştur. Bunların yanında, kısa hikâyeler ve taslaklardan oluşan 1921 tarihli *Pazartesi ya da Salı (Monday or Tuesday)*, 1928 tarihli şiirsel düzyazı girişimi *Orlando* ve 1929 tarihli kadın yazarların sorunlarına dair denemesi *Kendine Ait Bir Oda (A Room of One's Own)* da önemli eserleri arasında sayılmıştır. 1933 tarihli *Flush*, 1937 tarihli *Yıllar (The Years)* ve 1941 tarihli *Perdesi Arası (Between the Acts)* romanları ile 1938 tarihli *Üç Gine (Three Guineas)* denemesi eleştirmenler tarafından pek beğenilmeyen yazar, ömrü boyunca mücadele ettiği ağır bunalımlardan sonuncusuna II. Dünya Savaşı günlerinin sert atmosferinde yakalanmış ve bunu atlatamamıştır. 28 Mart 1941 tarihinde, ceplerine çakıl taşları doldurarak kendini Ouse

nehirinin sularına bırakan Woolf, trajik bir şekilde yaşamına son vermiştir (Uyar, 2023: 22; Woolf, 2023).

Woolf’u edebiyat tarihinde öncü yapan, feminist bakış açısı ve roman türündeki yenilikçi girişimleri olmuştur. Kadınların yazabilmeleri için öncelikle kendilerine ait bir odaya ve bir miktar paraya ihtiyacı olduğunu dile getiren Woolf, yazarken cinsiyeti düşünmenin “öldürücü” olduğunu ve “zihnin çifte cinsiyeti” (kadınsı erkek veya erkeksi kadın) olması gerektiğini savunmuştur (Woolf, 1992). Victoria döneminin kadını ev içi alanla sınırlayan ve “evdeki melek” imgesini yücelten anlayışının karşısında duran Woolf, bu doğrultuda kadın yazarların onları “kadın gibi” yazmaya yönelten bu imgeyi öldürmek zorunda olduklarını öne sürmüştür (Woolf, 2017). Woolf, bir yandan bu türden düşünceleriyle kadınlığın geleneksel kalıplarını yıkarken diğer yandan da romana getirdiği yeniliklerle romanın geleneksel kalıplarını yıkmıştır. Mina Urgan’a göre, insanların gerçek yaşamda mantık sırasıyla düzenlenmiş durumları ve olayları değil, düzensiz olarak birbirini izleyen anları yaşadıklarını bilen Woolf, roman kişilerini bu anları yakalayarak yaşatmayı amaçlamıştır. Bu bağlamda kişilerin dış dünyası yerine iç dünyasına yönelmiş ve olay örgüsü ile kronolojik zamanı romanlarının dışında bırakmıştır. Romanlarında belirli bir düşüncenin savunuculuğunu yapmadan, şiirsel bir üslupla sıradan insanların günlük yaşamlarını ele almış ve bu kişileri canlandırırken onlar hakkında psikolojik yorumlar yapıp yargıya varmaktan kaçınmıştır. Kişilerin zihinlerinden geçenleri bilinç akışı tekniğini kullanarak sergileyen yazar, bu tekniği Joyce’tan farklı bir şekilde uygulamıştır; Joyce gibi, kişilerin aklından geçen önemli veya önemsiz, mantıklı ya da mantıksız her şeyi okuyucuya aktarmak yerine, onların iç dünyasına ışık tutan anlamlı duygu ve düşünceleri seçip aktarmayı tercih etmiştir (Urgan, 1997: 61-63). Böylelikle Woolf, modernist romanın öncü isimlerinden biri ve feminist bir yazar olarak adını edebiyat tarihine kazımayı başarmıştır.

Woolf’un modernizminin en iyi örneklerinden biri, ilk taslağını 1922’de *Mrs. Dalloway in Bond Street* başlığıyla kaleme aldığı, 1923’de adını *The Hours* olarak değiştirdiği, 1925 yılında ise *Mrs. Dalloway* ismiyle yayımladığı romanıdır. Hasan Aksakal’a göre, *Ulysses*’in ilk versiyonunu 1918’de kendi yayınevinden yayınlamayı reddeden Woolf’un *Mrs. Dalloway* eseri, modernizm için milat kabul edilen bu esere karşı ayna tutan bir başyapıttır (Aksakal, 2003: 108). *Ulysses* hakkındaki sert fikirlerini

daha sonra yumuşatan Woolf¹⁹, un eseri de esasen Joyce'un ki gibi bir milattır; Joyce nasıl kahramanı Dublin sokaklarına gündelik işler peşinde bir flanör olarak çıkardıysa, Woolf da “evdeki melek” i Londra sokaklarına alışveriş bahanesiyle bir flanöz olarak çıkarmıştır. Bu durum önemlidir çünkü Ching-fang Tseng'in belirttiği gibi, yirminci yüzyılın başlarında alışveriş, orta sınıf kadınlar için yakın zamanda meşrulaştırılan kamusal alanlarda yürüme özgürlüğünün simgesi haline gelmiştir (Tseng, 2006: 247). Nitekim Anne Friedberg'in düşünceleri hatırlanacak olursa, kadınlar kendi başlarına gezinme özgürlüğüne kavuşana kadar flanözün varlığı mümkün olmamış, bu özgürlükse kadınların tek başlarına alışveriş yapma ayrıcalığına sahip olmalarıyla sağlanmıştır (Friedberg, 1991: 421). Woolf da başkarakteri Clarissa Dalloway'i alışveriş için dışarı çıkararak onun sokaklarda özgürce yürümesini sağlamış ve kentin üst orta sınıfa mensup bir kadının perspektifinden görünüşünü, okuyucunun önüne sermiştir.

Woolf, *Mrs. Dalloway*'i pek çok düşünce ve eleştiri etrafında kurgulamıştır. Bu durumu 19 Haziran 1923 tarihli güncesinde, “Bu kitapta neredeyse çok fazla düşüncem var. Hayatı ve ölümü, deliliği ve akli başındalığı vermek istiyorum; toplumsal düzeni eleştirmek, en yoğun biçimiyle onun işleyişini göstermek istiyorum” sözleriyle dile getirmiştir (Woolf, 2014: 72). Bu isteğiniyse, birbirinden farklı karakterleri zihinlerindeki düşünceleriyle savaş sonrası Londra'sına yerleştirerek gerçekleştirmiştir. *Ulysses* gibi tek bir günde, 13 Haziran 1923'te geçen roman, esas olarak akşam evinde parti vermeye hazırlanan Clarissa Dalloway'e odaklansa da romanın seyrinde mercek, Clarissa'nın eski sevgilisi Peter, eşi Richard, çocukluk arkadaşları Hugh ve Sally, kızı Elizabeth ve onun öğretmeni Miss Kilman, savaş gazisi

¹⁹ Günlüğünde, 1922'de *Ulysses*'i basıldıktan sonra ilk okuduğu günlerde, “[...] Bana kara cahil, bayağı bir kitap olarak görünüyor [...]” (Woolf, 2014: 59), “*Ulysses*'i bitirdim, bence tabanca teklemiş [...]” (Woolf, 2014: 61) gibi yorumlarda bulunan Woolf'un, Joyce'un ölümünden iki gün sonra, 15 Ocak 1941'de yazdığı şu satırlar, fikrinin yumuşadığını göstermektedir:

İşte Joyce öldü: Benden neredeyse iki hafta küçük olan Joyce. Hogarth Yayınevi'ndeki çay masamıza *Ulysses*'in daktiloya çekilmiş sayfalarını getiren, elleri yün eldivenli Miss Weaver'ı hatırlıyorum. Galiba onu Roger yollamıştı. Bütün hayatımızı bunu basmaya adayabilir miydik? O uygunsuz sayfalar öyle saçma sapan görünüyordu ki: Kadın da boğazına kadar ilikli düğmeleriyle kızkurusu gibiydi. Ve sayfalar edepsizlik dolu. Gömme dolabın çekmecesine koydum. Günün birinde Katherine Mansfield geldi, dışarı çıkarttırdı. Okumaya başladı, alay ederek. Sonra ansızın, ama bunun içinde bir şeyler var, dedi: Galiba edebiyat tarihinde yerini alması gereken bir sahne. Buralarda bulunmuş ama onu hiç görmedim. Sonra Ottoline'in Garsington'daki odasında Tom'un dediklerini hatırlıyorum -o zaman basılmıştı- son bölümdeki o olağanüstü dehaya ulaştıktan sonra insan bir daha nasıl yazabilirdi? Bildiğim kadarıyla hayatında ilk kez mutluluktan kendinden geçmişti, coşku içindeydi. Mavi kâğıt kapaklı kitabı satın aldım, bir yaz burada merak, keşfetme kasılmalarıyla ve yine uzun yoğun can sıkıntısı dalgalarıyla okudum. Bu tarihcenesi dönemlere uzanıyor. Şimdi bütün beyefendiler görüşlerini tazeliyor ve kitaplar, galiba, o uzun geçit töreninde yerlerini alıyor (Woolf, 2014: 460-461).

Septimus Warren Smith ve karısı Rezia gibi karakterlere de kaymaktadır. Bilincin akışında tüm bu karakterlerin zihinlerine yapılan yolculuk, aynı zamanda onların geçmişlerini ortaya sermektedir. Günün sonunda, kentin bir noktasında parlamento üyesi Richard Dalloway ve eşi Clarissa ile bağlantılı kişilerin partide eğlenirken, diğer bir noktasında cinnet geçiren savaş gazisi Septimus Warren Smith'in pencereden atlayarak intihar etmesi, Woolf'un sergilemek ve eleştirmek istediği toplumsal düzeni net bir şekilde özetlemektedir.

Akşam vereceği parti için çiçekler almak üzere güzel bir Haziran sabahında sokağa çıkan Clarissa Dalloway, eleştirilen bu düzenin sınıfsal açıdan bir parçası olarak belirmektedir. Dolayısıyla flanörün toplumdaki ayrık konumunu paylaşmamakta ve herhangi bir yabancılaşma yaşamamaktadır. Savaş sonrası Londra'sının keşmekeşli sokaklarındaki bedensel hareketine bireysel, iletişimsel ve kültürel hatırlamalar eşlik etse de bunlar pek derinlik taşımamaktadır. Bu bağlamda onun flanözlüğü, üst orta sınıfın sınırlı bakış açısını ortaya sererek bir düzen eleştirisi sunmaktadır. Bu eleştiriye, onun zıttı bir karakter olan ve flanör özellikleri taşıyan eski sevgilisi Peter Walsh'un Londra sokaklarını arşınladığı sahneler ayna tutmaktadır. İngiliz-Hint karışımı, kolonyal yönetici bir aileden gelen Peter, tam olarak bir "tutunamayan" dır; Clarissa'nın onu reddetmesinin ardından Hindistan'a gidip tarımla uğraşmış, bu işi yürütememiş, romantik ilişkilerinde başarısız olmuş ve işsiz bir şekilde Londra'ya geri dönmüştür. Bir yandan mensubu bulunduğu imparatorluktan nefret etmekte diğer yandan da onun kurduğu çağdaş uygarlıkla övünmektedir. Bu arada kalmışlığıyla aylak aylak gezinirken bireysel, iletişimsel ve kültürel hatırlamalarını takip eden düşünceleri, Clarissa'nıninkilerin aksine, derinlik taşımaktadır. Bu anlamda Peter flanörlüğüyle adeta Clarissa'da eksik olan sağduyuyu ortaya koymaktadır.

Woolf, başkarakter Clarissa'yı sınıfsal kodlarla sınırlanmış bir flanöz olarak kamusal alana çıkarıp ardından domestik alandaki temsiliyetine geri döndürmesiyle belki "evdeki melek"i yıkıma uğratmamıştır ancak onun bilincine odaklanıp öznelliğini vurgulayarak, çağın realist yaklaşımları karşısında radikal bir hamlede bulunmuştur. Bu modernist hamleyi, Clarissa'nın öznelliğini etrafındaki öznelliklerle kaynaştırıp bir bütün oluşturarak, tüm bu öznelliklere ait anları kalıcı kılarak ve bir yazar olarak zihnindeki izlenimleri yakalayıp romanına aktararak tamamlayan Woolf, böylece Nurdan Gürbilek'in "örme-kaynaştırma", "bir anı kalıcı kılma" ve "zihinsel

dalgalanma” olarak tarif ettiği üçlü estetiğini uygulamıştır (Gürbilek, 2023: 45-46). Bilinç akışı ve iç monologlarla kurulan bu estetik, kentsel uzamda flanözün bilincinde geçmiş i anla birleşt iirerek, *Mrs. Dalloway*’ i *Ulysses* ve *Huzur* eserleriyle flanör/flanöz ve bellek ilişkisi bağ lamında analogik bir şekilde karşı laşt ırmalı okumaya imkân tanımaktadır.

3.4. ULYSSES, HUZUR VE MRS. DALLOWAY ESERLERİNDE FLANÖRÜN/FLANÖZÜN BELLEK İZLERİ

Modernist eserlerde bellek, genellikle Marcel Proust’un “istem-dışı bellek” ve Henri Bergson’un “süre” kavramları ekseninde tekrar tekrar okunan bir tema olarak literatürde yerini almıştır. Duyusal uyanların tetiklemesiyle ortaya çıkan kendiliğinden bir hatırlama ediminin ve farklı anların bellek vasıtasıyla birbirine bağ lanmasıyla oluşan süreklilik halindeki içsel bir zaman deneyimin varlığı bu önemli isimlere atıfta bulunmayı gerektirse de bilinç akış ının söz konusu olduğu yapıtlar, kavramın ilk tanımlayıcısı William James’ i odağa almayı zorunlu kılmaktadır. Belleğ i, benliğ in bilincin zaman boş luklarındaki özdeşliğ iyle bağlant ılı bir olgu, hatırlamayı ise çağ rış ımsal bir süreç olarak ele alan James’ in, 1890 yılında *Psikolojinin İlkeleri* (*Principles of Psychology*) eserinde “düş üncenin, bilincin ya da öznel yaşam ın akışı” (James, 1890: 148) şeklinde ifade ettiğ i kavram, Suzanne Nalbantian’ ın belirttiğ i gibi, 20. yüzyılın baş larında çağ rış ımsal belleğ in edebi tecrübesi için yolu belirlemiştir (Nalbantian, 2014: 77). Bu doğrultuda, duygu yüklü anının bağlant ılı olduğu şeylerle birlikte geri çağ rıldığ ı çağ rış ımsal bellek, modernist eserlerdeki hatırlama ediminin de temelini oluşturmuşt ur.

William James, çağ rış ımsal temelde ele aldığ ı hatırlamayı bireysel bir edim olarak görmüş , bu ekseninde hatırlamanın gerçekleşebilmesi için bir olayın “benim” geçmiş inde tarihlendirilmiş olması ve “sıcaklık ve samimiyet” hissi vermesi gerektiğ ini belirtmiştir (James, 1890: 425-427). Ne var ki daha sonraki çalışmalar, benliğ in bu içsel seviyesinden daha farklı seviyeleri de olduğ unu ortaya koymuşt ur; Jan Assmann, benliğ i “içsel (nöromental) ben”, “toplumsal ben” ve “kültürel kimlik” olarak üç e ayırmış ve bunlarla bağlant ılı üç bellek türü sınıflandırmıştır; “bireysel bellek”, iletişimsel bellek” ve “kültürel bellek” (Assmann, 2008: 109). Bu bilgiler ış ığında, çağ rış ımların kişiyi benliğ in bu üç katmanına da taşıyabilmesi mümkün görünmektedir. Çağ rış ımların yaratılmasıysa, Endel Tulving’ in “bireyin fiziksel ve biliş sel çevresinin geri getirme sürecini başlatan ve etkileyen yönleri” olarak

tanımladığı, “geri getirme ipucu” (retrieval cue) ile gerçekleşmektedir (Tulving, 1983: 171). Bu düzlemde, duygu yüklü anının, benliğin bu üç seviyesine ait geçmişte de tarihlenebileceğini ve bu geçmişlerin, dış dünyadaki bir bellek ipucunun yarattığı çağrışımla geri gelebileceğini öne sürmek, makul gözükmektedir. *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway*’in başkarakterlerinin yürüyüşleri sırasında kent uzamında karşılaştıkları bellek ipuçları da bu kapsamda değerlendirilecek ve bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe ait unsurların, bu karakterlerin bilinç akışında nasıl ortaya çıktığı irdelenecektir.

3.4.1. Kent Yürüyüşünün Kadın ve Erkek Halleri: *Ulysses* ile *Huzur*’da Ön Flanörlük, *Mrs. Dalloway*’de Flanözlük ve Bellek

Ulysses’teki flanör Leopold Bloom’un, *Huzur*’daki flanör Mümtaz’ın ve *Mrs. Dalloway*’deki flanöz Clarissa Dalloway’in kent yürüyüşleri, okuyucunun karşısına çıktıkları ilk bölümlerde²⁰ sabah saatlerinde çeşitli sebeplerle başlamaktadır; Leopold Bloom kahvaltı için domuz böbreği almak, Mümtaz hasta olan İhsan’a bakıcı bulmak, Clarissa Dalloway de akşamki parti için çiçek almak üzere sokağa çıkmaktadır. Esasında bu durum, flanörün yürüyüşündeki amaçsızlığa uymamaktadır ancak Bloom ve Mümtaz’ın flanörlük yaptıkları esas bölümlerdeki kente bakış tarzlarının ön bilgisi, bu mini kent yürüyüşlerinde ortaya serilmektedir. Bu yüzden, Bloom ve Mümtaz’ın bu ilk kısa yürüyüşlerini ön flanörlük olarak adlandırmak mümkündür. *Mrs. Dalloway* içinse durum, cinsiyeti sebebiyle biraz farklı seyretmektedir; orta sınıftan kadınlar kamusal alanda tek başlarına yürüme özgürlüğüne alışveriş sayesinde kavuştukları için flanözlüğün başlangıcı da amaçlı bir yürüyüşle gerçekleşmiştir. Bu minvalde, Bloom ve Mümtaz’ın ön flanörlükleri, *Mrs. Dalloway*’in flanözlüğüyle eşdeğerdir. Bu üç karakterin amaçlı mini kent yürüyüşlerinin ortak noktası ise geçmişle bağlantı kurmalarıdır. Yürüyüşleri sırasında kent, çeşitli bellek ipuçlarının uyandırdığı çağrışımlarla, bireysel, iletişimsel ve kültürel geçmişi bilinçlerinin akışında geri getirmektedir.

Ulysses’te Bloom’un Eccles caddesindeki evi ve Dlugacz’ın kasap dükkânı arasındaki mini kent yürüyüşü, sabah sekiz sularında başlamaktadır. Sıcak bir gündür ve Aziz George Kilisesi’nin çan kulesine doğru yükselen güneş, Bloom’un bilincinde bir dizi çağrışım uyandırır. Önce, o gün bir cenazeye katılacağı için giydiği siyah

²⁰ *Ulysses*’te Leopold Bloom 4. Bölümde, *Huzur*’da Mümtaz 1. bölümde, *Mrs. Dalloway*’de ise Clarissa Dalloway bölümlere ayrılmamış eserin en başında okuyucunun karşısına çıkmaktadır.

elbiselerin içinde rahatsız olacağını düşünür. Sonra, araya giren birkaç düşüncenin ardından, doğu coğrafyasında yer alan bir ülkede olduğunu hayal ederek, peçeli yüzler, nargile içen insanlar, halıcılar, sokak satıcıları, camiler ve santur çalan kız gibi oryantal imgelerle dolu bir şehirde gün boyu dolandığını düşünür. Bu hayalden çabuk sıyrılır çünkü bunların gerçeği yansıtmadığının farkındadır:

Aslına bakarsan hiç de böyle değildir muhtemelen. Okuduklarından kurduğun ıvır zıvır: Güneşin izinde. Kapakta kızıl güneş. Kendinden hoşnut, gülümsedi. *Freeman*'ın başyazısının üstündeki manşet resmi hakkında ne demişti Arthur Griffith: İrlanda bankasının ardındaki geçitten kuzeybatıya doğru bir özerklik güneşi doğuyor. Hoşnut gülümsemesini uzattı. Cin fikirli hakikaten: Kuzeybatıda yükselen özerklik güneşi (Joyce, 2023: 76).²¹

Bloom'un zihnindeki imgelerin kaynağı, kapağında kızıl güneş olan *Güneşin İzinde* adlı kitaptır. Frederick Diodati Thompson'ın çıktığı dünya gezilerini anlatan kitap, 1893'te *In the Track of the Sun* adıyla yayımlanan bir gezi günlüğüdür. Bloom'un gezgin ruhu, adeta bu kitap ve onun kurdurduğu düş vasıtasıyla öncelenmektedir. Kitabı takip eden, güneşle bağlantılı diğer çağrışımsa, 1763 yılında milliyetçi bir gazete olarak kurulan *Freeman's Journal*'ın manşet resmine ilişkindir. Resimde, eski parlamento binası olan İrlanda Bankası'nın ardından güneş doğmakta ve bu tasvirin altında da "Ireland a Nation" (İrlanda bir ulus) yazısı yazmaktadır. Gerçekte bankanın ön cephesi güneydoğuya baktığı için arkasından, yani kuzeybatı yönünden, güneşin doğması mümkün değildir (Thornton, 1964: 8). Bloom'un aklına bu gülünç durum gelir ve Sinn Fein hareketi ile *United Irishman* gazetesinin kurucusu, milliyetçi siyasetçi Arthur Griffith'in amblem hakkındaki sözlerini hatırlar. Griffith'in "kuzeybatıya doğru bir özerklik güneşi doğuyor" sözlerindeki ironi, onun *Freeman's Journal* gazetesini sahte milliyetçi olarak görmesiyle ilgilidir (Thornton, 1964: 8). Bloom'un buradaki hatırlamasıysa, iletişimsel belleğe dairdir çünkü sömürge yönetimi altındaki İrlanda'nın bağımsız bir ulus olma sürecinde yaşadığı meseleler, Bloom'un bireysel biyografisini çerçeveleyen tarihsel deneyimlerdir. Jan Assmann'ın bellek tasnifi göz önüne alınacak olursa, bu tarz deneyimler, yakın geçmişten şimdiki zamana uzanmakta ve gündelik iletişimsel alışveriş içinde, belirsiz bir hatırlama grubunun canlı tanıkları tarafından aktarılanların anlatımıyla canlı tutulmaktadır (Assmann,

²¹ Bu paragrafın alıntılındığı *Ulysses* çevirisinde hatalı bir şekilde "Kuzeydoğuda yükselen özerklik güneşi" ifadesi kullanılmıştır (Joyce, 2023: 76). Eserin İngilizce orijinalinde ise bu ifade "homerule sun rising up in the northwest" (Joyce, 2010: 50), yani "kuzeybatıda yükselen özerklik güneşi" şeklinde geçmektedir. Yine alıntılanan çeviride "Arthur Griffin" (Joyce, 2023: 76) şeklinde yazılan isim, orijinal eserde "Arthur Griffith" (Joyce, 2010: 50) şeklinde geçmektedir. Bu sebeple, çevirideki bu hatalar, tezin yazarı tarafından orijinal eser temel alınarak düzeltilmiştir.

2015: 64). Bloom da belirsiz bir hatırlama grubunun canlı tanığı olarak, İrlanda'nın toplumsal meselesine dair bu anıyı hatırlayanların arasında yer almaktadır.

Mrs. Dalloway'de Clarissa Dalloway'in saat on sularında başlayan yürüyüşü de Bloom'un yürüyüşü gibi havanın güzel olduğu bir sabahta gerçekleşmektedir. Mrs. Dalloway'in bu yürüyüşünde, önce sabahın tazeliği zihninde bireysel geçmişine dair bir anıyı canlandırır, sonra da Big Ben'in sesi dikkatini ana çekerek, onu toplumsal bağlamda bir hatırlamaya sevk eder. Mrs. Dalloway'in "kumsaldaki çocuklara üleştirilmiş gibi taptaze" şeklinde betimlediği sabah, ona on sekiz yaşında Bourton'da yazlıktayken günün ilk saatlerinde koca camlı pencereleri açıp temiz havaya uzandığında hissettiği duyguları, pencereden çiçeklere, ağaçlara, ekin kargalarına bakışını, o zamanki sevgilisi Peter Walsh'un şakacı tavrıyla bu bakışı bölümünü ve Walsh'un bir sabah kahvaltıda karnabaharlar üzerine ettiği lafı anımsatır (Woolf, 2023: 61). Burada, bir bellek ipucunun uyandırdığı duygu vasıtasıyla aniden hatırlanan geçmiş, bağlantılı olduğu pek çok şeyle birlikte geri gelmektedir. John H. Mace'in de belirttiği gibi, otobiyografik bellek sisteminde bir anı etkinleştğinde, bu etkinlik çağrışımsal ağdaki diğer anılara da sıçramaktadır (Mace, 2014: 1). Böylelikle, Mrs. Dalloway'in belleği onu yazlıkta pencereden temiz havaya uzandığında hissettiği duygulardan, Peter Walsh'un sabah kahvaltısında söylediği "İnsanlar karnabaharlardan kat kat üstündür bence" (Woolf, 2023: 61) lafına kadar taşıyabilmektedir. Ardından, Walsh'un gönderdiği tatsız mektuplardan birinde, bugünlerde Hindistan'dan döneceğini yazdığını hatırlar ancak dönüşünün tam tarihini anımsayamaz: "[...] onun söyledikleriydi akılda kalan; gözleri, çakısı, gülümseyişi, hırçınlığı -ne tuhaf- milyonlarca şey yitip gittikten sonra bile lahanalar üstüne ettiği iki çift söz" (Woolf, 2023: 62). Mrs. Dalloway'in bu sözleri, romanın daha en başında okuyucuyu onun içsel benliğindeki parçalanmayla buluşturmaktadır; birçok şey yitip gitse de, Clarissa Mrs. Dalloway olsa bile Peter Walsh'lu Bourton günleri onun belleğinde yaşamaktadır.

Mrs. Dalloway'in Bourton'la ilgili çağrışımsal hatırlaması, iletişimsel veya kültürel bellekle ilgili bir çağrışımı içine almamaktadır ancak yürürken duyduğu Big Ben saat kulesinin çan sesi, onu içsel zamandan toplumsal zamana taşımaktadır. Tam bir flanöze uygun şekilde, sevdiği şeyin "insanların gözlerinde, bu çalkantıda, avarelikte, itişip kakışmada; bu gürültüde, bu şamata da [...] hayat, Londra, bu haziran

dakikası” olduğunu söyleyen Mrs. Dalloway, içinde bulundukları zaman diliminin toplumsal anlamda neyi ifade ettiğini hatırlamaktadır:

Haziran ortasıydı gerçekten. Savaş bitmişti. Elçilik’teki Mrs. Foxcroft gibileri için değilse bile; zavallı geçen gece nasıl üzülyordu, o güzelim delikanlı ölmüş, malikâne şimdi yeğenlerden birine kalıyormuş diye; ya Lady Bexborough! Bir sergi açmış, elinde gözbebeği John’un öldüğünü bildiren bir telgraf; yine de bitmişti çok şükür” (Woolf, 2023: 63).

Mrs. Dalloway’in çan sesinden sonra savaşın bittiğini hatırlaması -ki eserin 13 Haziran 1923 gününü anlattığı düşünüldüğünde savaş biteli beş yıl olmuştur- muhtemelen Big Ben’in çanlarının, I. Dünya Savaşı sırasında iki yıl boyunca düşman hava kuvvetlerinin Westminster Sarayı’nı hedef almasını önlemek için sessiz kalmış olmasıyla ilgilidir (Britannica). Burada, Bloom’un Arthur Griffith’in sözlerini hatırlamasında olduğu gibi, yakın geçmişe ait, bireysel biyografileri çerçeveleyen tarihsel bir deneyim söz konusudur ve bu deneyim, gündelik iletişimsel alışveriş içinde, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları tarafından anlatılanlarla diri tutulmaktadır. Mrs. Dalloway de I. Dünya Savaşı’nda yakınlarını kaybeden insanların ona aktardıklarını hatırlamakta ve savaşın aslında kayıplarının acısını yaşayan insanlar için sona ermediğini düşünmektedir.

Eserde, birkaç sayfa sonra aynı toplumsal bağlamda hatırlama benzer şekilde tekrarlanır; Mrs. Dalloway, Bourton’dan çocukluk arkadaşı Hugh Whitbread’ı yolda görünce yine Bourton günlerini, Peter Walsh’u, çocukluk arkadaşlarını, gençliğinin mekânlarını ve hareketli zamanlarını çağrışımlar dizisi halinde hatırlar ve bu düşüncelerden şehirdeki uyaranlarla sıyrılır: “Bir keresinde para atmıştı Serpentine’a hatırlıyordu da. Ama herkes hatırlayabilirdi; onun asıl sevdiği buradaydı, işte şuradaydı, işte şurada, tam önünde; arabadaki şişman kadında” (Woolf, 2023: 67). Etrafındaki hareketle yine flanözün kente odaklı dikkatini toplayan Mrs. Dalloway’in gözü, bu sefer kitapçı Hatchards’ın vitrininde açık duran kitaptaki dizelere takılır: “Ne kızgın güneşten kork artık/Ne de azgın kışın hışmından” (Woolf, 2023. 67). Bu dizelerde “yazlıktaki beyaz gündeğumunun hangi görüntüsünü” bulmaya çalıştığını düşünürken, belleği bireysel geçmişine değil, yakın zamanda geçirdikleri toplumsal deneyime yönelir:

Dünyanın geçirdiği deneylerin sonuncusu olan bu dönem hepsinde, bütün erkeklerin, kadınların yüreğinde bir gözyaşı kuyusu açmıştı. Gözyaşları ve hüznü; yigütlük ve dayanıklılık; usanmayan bir direnç. Şu çok beğendiği kadın Lady Bexborough söz gelimi, bir sergi açmış (Woolf, 2023: 67-68).

Mrs. Dalloway'in flanöz bakışıyla kentin hareketliliğine odaklandığı sırada sahip olduğu neşeli ruh halinin, savaşı hatırladığı bu satırlarda gölgelendiği görülmektedir. Ona savaşı hatırlatan dizeler, William Shakespeare'in *Cymbeline* oyununa aittir ve Dean Doner'a göre, oyunda da romanda da ölümün hayatın yüklerini ve sıkıntılarını sona erdirdiğini ifade etmektedir (Doner, 1956: 7-8). Bu doğrultuda, dizelerin Mrs. Dalloway'e öncelikle savaşta ölenleri çağrıştırdığı, bununla bağlantılı olarak da savaşın yaşayanlar üzerindeki etkisini düşündürdüğü söylenebilir. Bu düşünceler ona daha önce de hatırladığı, savaşta yakınına kaybeden Lady Bexborough'yu ve açtığı sergiyi çağrıştırır tekrardan. Böylelikle bir önceki alıntıyla birlikte, Mrs. Dalloway'in iletişimsel belleğe dair anılara statü sahibi insanlar aracılığıyla sahip olduğu görülür.

Savaşla ilgili bir başka hatırlama ise Mrs. Dalloway çiçekçisinin bulunduğu Bond Sokağı'nda yürürken, ilgisi yine vitrinlerdeyken gerçekleşir. Bond Sokağı, Mrs. Dalloway'in "görünmüyormuş gibi bir duyguya" kapılarak, tam olarak flanörlüğün anonimliğini hissettiği yerdir:

Görünmüyormuş gibi acayip bir duyguya kapıldı; görünmüyordu; bilinmiyordu; artık yeniden evlenmek, çocuk yapmak falan olmadığına göre, herkesle birlikte Bond Sokağı'ndan yukarı bu ağır, şaşırtıcı, ciddi ilerleyiş var yalnız, bu Mrs. Dalloway olmak; Clarissa bile olmamak; bu Mrs. Richard Dalloway olmak" (Woolf, 2023: 69).

Bu sözler Mrs. Dalloway'in kentte tek başına özgürce yürüyebilmesinin sebebini açıkça göstermektedir; ona biçilen tüm cinsiyet rollerini yerine getirip sırasını savmış evli bir kadın ve bir anne olarak artık toplumdaki yerini sağlamlaştırmış ve kendi kendine dikkat çekmeden yürüme rahatlığını elde etmiştir. Bu rahatlık içinde dükkânlara bakınırken, "babasının elli yıldır takım elbise satın aldığı dükkânda bir top tüvit; bir-iki inci, buz kalıbı üstünde alabalıklar" görür:

"Hepsi bu kadar," dedi balıkçıya bakarak, "hepsi bu kadar," diye yineledi eldivencinin vitrininde duralayarak, Savaş'tan önce kusursuz denilebilecek eldivenler vardı bu dükkânda. İhtiyar William Amca, bir hanımefendi pabuçlarıyla eldivenlerinden belli olur, derdi. Savaşın ortasında bir sabah, yatağında doğrulmuş, öbür yana dönmüş, "Artık dayanamayacağım," demişti. Eldivenler ve pabuçlar; eldivene pek düşküncü gerçekten; ama kendi öz kızı, Elizabeth'i hiç aldırmazdı böyle şeylere (Woolf, 2023: 69).

Mrs. Dalloway'in vitrinlere bakıp "hepsi bu kadar" deyişi, savaş öncesi dönemdeki bolluğun ve canlılığın ticari hayatta artık olmadığını göstermektedir. Vitrinde gördüğü, çok düşkün olduğu statü göstergesi eldivenler de ona çağrışımla yaşlı William amcasını ve onun savaş zamanı çektiği ruhsal sancıyı hatırlatmaktadır. Böylelikle, "organik belleklerdeki canlı anılara" dayanan iletişimsel bellek (Assmann,

2015: 64), Mrs. Dalloway'in bilincinde yeniden hayat bulmaktadır. Bu minvalde, flanördeki bakınmanın verdiği zevk, Mrs. Dalloway'in flanözlüğünde savaşın hüznünlü anılarıyla birleşmektedir. Ne var ki bu anıların getirdiği hüznün Mrs. Dalloway'de pek uzun sürmemekte, o yine statü sembolleriyle ilgilenmeye devam etmektedir. Bu yüzden de savaşın Mrs. Dalloway'in toplumsal benliğinde bir parçalanma yarattığı izlenimi uyanmamaktadır.

Ulysses'te Bloom'un mini flanörlüğünde, *Mrs. Dalloway*'de ise Clarissa Dalloway'in flanözlüğünde görülen iletişimsel bellek örnekleri, *Huzur*'da Mümtaz'ın mini kent yürüyüşünde görülmemekte ve kültürel bellek unsurlarının hâkimiyeti ön plana çıkmaktadır. *Ulysses*'teki "yükselen güneş" ve *Mrs. Dalloway*'deki "sabahın tazeliği", *Huzur*'da "ışık içinde bir sokak" olarak belirmektedir; İhsan'a hasta bakıcı bulmak için sabah dokuz sularında çıktığı bu sokakta Mümtaz, önce Mrs. Dalloway gibi duygu yüklü bir bellek ipucuyla bireysel geçmişine dönmekte ancak bu dönüş, beraberinde kültürel geçmişi de getirmektedir. Bu bağlamda Mümtaz'ın belleğini, evin karşısındaki caminin kapısında oturan çocuk hareket geçirmektedir:

Kapının önüne çıktığı zaman sokağı adeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki caminin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vadedilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. "Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman camii böyle değildi..." Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı: "Ne de mahalle" (Tanpınar, 2023: 33).

Sokak aydınlık olmasına rağmen ruh hali karanlık olan Mümtaz'a kendi çocukluğunu hatırlatan görüntü, caminin ve onun sokağının geçmişini de hatırlatmakta ve geçmişteki bir an, ilişkili olduğu mekânlarla birlikte şimdiki zamana taşınmaktadır. Bu durum, belleğin uzamsallığını gösterdiği gibi, çağrışımsallığını da ortaya koymaktadır; Mümtaz'ın bireysel geçmişi, bağlantılı olduğu kültürel belleğin taşıyıcı mekânıyla birlikte geri gelmekte, böylelikle bireysel ve kültürel bellek iç içe geçmektedir. Burada kültürel belleğin taşıyıcı mekânı, Paul Connerton'ın mahal kavramının içinde tanımladığı sokak olarak belirmektedir. Connerton'a göre, sokağı hatırlanabilir kılan şey, oraya özgü bütünlük ve oraya ayak uydurmak için gerekli olan belirli bir sürattir (Connerton, 2021: 35). Söz konusu alıntıda sokaktaki sürat hakkında bir ibare olmasa da Mümtaz'ın sokağın ve içindeki caminin eski görüntüsünün kayboluşuna kederlenmesinden, bütünlüğünün bozulduğu anlaşılmaktadır. Bu kederin altında yatansa, Connerton'un işaret ettiği, modernitenin yaşam alanlarında yarattığı

dönüşümün, ortak anılara yaslanan anlam dünyasını erozyona uğratmasıdır (Connerton, 2021: 14-15). Kültürel kimliğin yitimi anlamına gelen bu durum, Mümtaz'ın bireysel geçmişle kültürel geçmişin iç içe geçtiği hatırlamasında, içsel benliğini kültürel kimliğinin içine yerleştirdiğini göstermektedir.

Mümtaz'da bireysel bellekle kültürel belleğin iç içeliği, Nuran'la ilgili bireysel hatırlamalarında daha da belirgindir. Mrs. Dalloway'in mini kent yürüyüşünde sürekli Peter Walsh ile olan geçmişine dalması gibi Mümtaz da yürüyüşünde Nuran'la olan geçmişine dalar ancak bu durum Mümtaz'da, doğrudan kentin bellek mekânlarının ona Nuran'ı hatırlatmasıyla gerçekleşir. İhsan'a hastabakıcı bulmak için kapısını çaldığı evdeki kadınla görüşükten sonra yan sokaklardan birine sapan Mümtaz, bir yaz evvel bu sokaklarda Nuran'la birlikte dolaştıklarını, yanından geçtiği medresenin avlusuna girdiklerini ve çeşmenin kitabesini okuduklarını anımsar. Bu bağlamda Mümtaz, kültürel bellek taşıyıcısı mekânın bağlantılı olduğu kişiyi çağrıştırmasıyla, Nuran'ı ve burada birlikte edindikleri tecrübeyi hatırlar. Nuran'ın kültürel bellekle bu birleşimi, takip eden sahnede iyiden iyiye açıklık kazanır; iki katlı fakir bir evden bir tango sesi geldiğini duyan Mümtaz, bir yandan oyun oynayan “toza bulanmış kız çocukları”nın söylediği *Aç Kapıyı Bezirgânbaşı* türküsünü dinler ve düşüncelere dalar:

Çocukların hepsi gülbüz ve güzeldi. Fakat, üstleri başları perişandı. Bir zamanlar Hekimoğlu Ali Paşa'nın konağı bulunan mahallede bu hayat döküntüsü evler, bu fakir kıyafet, bu türkü ona garip düşünceler veriyordu. Nuran, çocukluğunda bu oyunu muhakkak oynamıştı. Ondan evvel annesi, annesinin annesi de aynı türküyü söylemişler ve aynı oyunu oynamışlardı (Tanpınar, 2023: 35).

Kökensel bir hatırlama tarzı içeren kültürel bellek, hatırlamayı ve kimliği destekleyici yönü bulunan simgelerde kendini gösterir; törenler, danslar, anlatılar, desenler, giysiler, takılar, dövmeler, yollar, resimler, mekânlar ve benzeri unsurlar bunlara örnektir (Assmann, 2015: 60). Mümtaz'ın bulunduğu mahalle ve duyduğu türkü de bu türden birer simge olarak belirmektedir. Bu bağlamda Mümtaz, bir yandan batı menşeli tango müziğinin diğer yandan da geleneksel çocuk oyunu türküsünün yankılandığı imparatorluk artığı mahallede, bir sene önce birlikte bellek mekânlarını tecrübe ettiği ve eski musikinin tadına vardığı Nuran'ı, korunması gerektiğini düşündüğü bir kültürel kimliğin temsilcisi olarak imgeleştirmektedir. Mümtaz'a göre, bu kültürel kimliğin yaşaması için mahallenin eski çehresinin korunmasından ziyade türkünün devam etmesi gerekmektedir:

“Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür. Çocuklarımızın bu türküyü söyleyerek, bu oyunu oynayarak büyümesi; ne Hekimoğlu

Ali Paşa'nın kendisi ne konağı, hatta ne de mahallesi. Her şey değişebilir, hatta kendi irademizle değiştiririz. Değişmeyecek olan, hayata şekil veren, ona bizim damgamızı basan şeylerdir (Tanpınar, 2023: 36).

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere Mümtaz, kültürel kimliği yönetim biçimleri ve iktidarlardan bağımsız, çok daha köklü ve değişmez bir yapı olarak görmektedir. Bu anlamda, kültürel belleğin belirli bir dönemin kodlarını taşıyan mahalde değil halkın günlük yaşam pratiklerinde yaşadığını ve yaşayacağını düşünmektedir. Paul Connerton'ın cümleleriyle ifade etmek gerekirse, bu demektir ki, modernleşmeyle birlikte yaşam alanları değişse de halkın özüne yerleşmiş, kimliğinin bir parçası olmuş uygulamaların devamıyla ortak anlam dünyası erozyona uğramayacak ve kültürel süreklilik sağlanacaktır. Bu çerçevede, geçmişin yıkıntıları ve bugünün yapıntıları arasında rastladığı *Aç Kapıyı Bezirgânbaşı* türküsü, bir kültürel bellek temsili olarak Mümtaz'ın zihninde Nuran üzerinden bir imge oluşturmakta ve bu imge ona kültürün nasıl aktarıldığını hatırlatmaktadır. Böylece Mümtaz, Walter Benjamin'in paçavra toplayıcısı gibi artıklardan bir anlam dünyası oluşturmaya çalışmanın beyhudeliğini idrak etmektedir.

Ulysses'te Bloom'un bireysel geçmişiyle kültürel geçmişini iç içe hatırlaması çok daha farklı bir şekilde, kasap dükkânından aldığı kesik gazete sayfasında gördüğü bir ilanın zihninde yarattığı çağrışımlarla gerçekleşmektedir. Dorset yolundan geri, tabelaları, vitrinleri okuyarak eve dönerken bir yandan göz attığı bu ilanda bir Alman şirketi, Yafa'nın kuzeyindeki arazilere seksen mark ödenmesi mukabilinde arzuya göre zeytin, portakal, badem ya da citron denilen ağaç kavunu dikileceğini duyurmaktadır. Fikri beğenen ancak kendisine uygun olmadığını düşünen Bloom, bu ilanın zihninde oluşturduğu imgenin yarattığı çağrışımlarla, isimlerinden Yahudi oldukları anlaşılan eski arkadaşlarıyla geçmiş günlerini hatırlar:

[...] Tül kâğıtlara sarılıp kasalara istiflenmiş portakallar. Ağaç kavunları da öyle. Aziz Kevin tören alayındaki Citron hayatta mıdır merakım. Ya yillanmış kitarasıyla Mastiansky! Ne hoş akşamlarımız olurdu o vakit. Molly, Citron'un hasır koltuğuna kurulurdu. Ne güzeldir tutması, serin mum gibi meyve, tut elinle, götör burnuna kokla koklayabildiğince. Şu baskın, hoş, yaban kokulu parfüm gibi. Hep aynıdır, seneler geçse de. Moisel'in demesi iyi de para ediyormuş. Arbutus Mekanı: Pleasants Sokağı: Eski güzel günler. Yara beresi olmamalı, dedi (Joyce, 2023: 80).

Joyce'un mantık sırası gütmeyen bilinç akışının güzel bir örneği olan bu alıntıda, öncelikle Yahudi ritüellerinde kullanılan ağaç kavunun diğer adı olan citron, Bloom'a Citron adlı arkadaşını hatırlatmaktadır. Bu arkadaşını Katolik Aziz Kevin tören alayından tanınması, onun da Bloom gibi dinden döndüğünü düşündürmektedir.

Bu hatırlayış, Bloom'un zihnini duygu yüklü bir anıya, eskiden Pleasants Sokağında bulunan bir evde, karısı Molly ve arkadaşları Citron ve Mastiansky ile geçirdiği güzel akşamlara götürmektedir. Bu anıya zihninde kalan ağaç kavunun kokusu karışmakta ve ona arkadaşı Moisel'in ağaç kavunu için söylediği, iyi para ettiği ve yarası beresi olmaması gerektiğine dair sözleri hatırlatmaktadır. Çevirmenin bu kısımdaki notuna göre, Yahudilerin "Sukot bayramında yarasız, muntazam ağaç kavunları kullanılmaktadır" (Joyce, 2023: 80). Bu çerçevede, Bloom'un nostalji duygusuyla hatırladığı bireysel geçmişine ait anıları, Yahudiliğin kültürel sembolleriyle iç içe geçerek ona kültürel kimliğini hatırlatmakta ve Mümtaz'da olduğu gibi, benliğini kültürel kimliğinin içine yerleştirmektedir.

Bloom'un bu kültürel kimliğe bakışı, takip eden bir başka hatırlayıştaki Yahudi imgelerinde netlik kazanır. Bu hatırlayış, dış çevreden uyaranlarla tetiklenir; Bloom, önce önünden geçen sulama aracını yağmurla özdeşleştirir fakat sonrasında güneşi perdeleyen karabulut, ona kuraklığı ve Yahudi coğrafyasının çoraklığını çağrıştıırarak, zihninde Lut gölüne dair bir imge oluşturur. Bu imge ona, Yahudiliğin kültürel belleğinde yer etmiş bir simge olan Lut Kavmi'nin helakı anlatısını anımsatır. Elinde şişeyle karşıdan karşıya geçen yaşlı kadının görüntüsüyle birleşen anımsama, onu Yahudilikle ilgili başka bir imgeye dönüştürür:

Yok, öyle değil. Çorak bir arazi, çorak ve kıraç. Kükürtlü bir göl, ölü deniz: Balık yaşamaz, yosun bağlamaz, say ki dünyanın dibi. O boz bulanık, zehirli, metalik suyu dalgalandırmaya hiçbir rüzgârın gücü yetmiyor. Kükürt yağmıştı insanların kafasına: Düzlükteki kentler: Sodom, Gomora, Edom. Tüm o ölü adlar. Ölü arazide ölü deniz, boz ve yaşlı. Şimdi yıllanmış. En eski kavmin başına bela olmuş. Kadidi çıkmış bir kocakarı, elliliğin boğazını kavramış, Cassidy'nin yerinden karşı kaldırıma geçti. İnsanlığın ahiri. Uzaklarda dünyanın dört bucağında dolanmış, o tutsaklıktan bu tutsaklığa, çoğalarak, ölerək, her yerde peydahlanarak. Şimdi uzandı oraya. Artık kimseyi doğuramaz. Ölü: İhtiyar bir kadın: Dünyanın boz buruşuk çökük amı.

Harabe (Joyce, 2023: 80-81).

Bu satırlardan anlaşılacağı üzere Bloom, "uzaklarda dünyanın dört bucağında", "o tutsaklıktan bu tutsaklığa, çoğalarak, ölerək, her yerde peydahlanarak" dolanmış Yahudi halkını, "harabe" ye benzettiği ihtiyar kadınla özdeşleştirmektedir. Bu doğrultuda, Bloom'un Yahudiliği bir harabelik, yıkılmaya yüz tutmuş bir yapı olarak gördüğü anlaşılmaktadır. Bu anlamda, bir önceki alıntıda göze çarpan nostalji duygusu yerini katı bir gerçekçiliğe bırakmakta ve Yahudiliğin Bloom'un kültürel kimliğinde yarattığı parçalanma hakkında fikir vermektedir.

Devam eden satırlarda Bloom, bu harabeliği, kendi deyimiyle zihninde canlanan bu “kötü imgeler” i kovmak için ilgisini etrafındaki “dipleri yosun bağlı kahverengi tuğlalı evler” e yöneltmekte ve seksen numaranın ucuz olduğu halde hala kiralanmadığı, iki göz odanın pencerelerinin yarı boyuna kadar reklam afişi olduğu gibi şeyler dikkatini çekmektedir (Joyce, 2023: 81). Bloom’un eve bu ticari bakışı onu harabelik hissinden sıyrırken, Mümtaz harabeliği baktığı evlerin kendisinde görür. Bu durum, öncelikle Bloom’un gördüğü gibi harabeye benzeyen bir kadında imgeleşir; Mümtaz’ın İhsan’a hastabakıcı ararken evinde bulduğu tek hastabakıcı, felç geçiren kocasına baktığı için izinde olan üç çocuklu bir kadındır. Mümtaz bu kadın için “kadının yüzü bir harabeye benziyordu” (Tanpınar, 2023: 34) sözlerini kullanır ve ardından kadının harabeliği evin harabeliğiyle birleşir:

[...] Üç çocuk, mefluç bir koca... Bir hastabakıcı maaşı. Büyüğe bir evin iki odasında oturuyorlardı. Su küpleri bile sofada duruyordu. Bu demekti ki bir mutfakları, belki ayakyolları bile yoktu. Kimbilir hangi zengin memurun, defterdar veya mutasarrıfın, kızını evlendirirken yaptırdığı ahşap bir evdi bu. Dışarıdan dökülmüş boyasına rağmen ne kadar itinalı yapıldığı görülüyordu. Pencere kenarları, cumbalar, çatı, hep inceden inceye yontulmuştu. İki yandan beş ayak merdivenle kapısına çıkılıyordu. Sağ tarafında bir de kömürlük kapısı vardı. Fakat mal sahibi kömürlüğü bir kömürcüye kiralamıştı. Belki mutfak da ayrıca kirada idi (Tanpınar, 2023: 35).

Mümtaz’ın bu betimlemesinde ev, onu mahallin bir unsuru olarak tanımlayan Paul Connerton’ın, “Evler çeşitli türdeki toplumsal birim ile kategoriler için oluşturulmuş metaforik kültürel temsillere, yani uzamsal metinlere de benzetilir” (Connerton, 2021: 29) dediği bağlamda belirlemektedir. Bu ev, mimari üslubuyla Osmanlı dönemi yönetici sınıfının geçmişteki gücünü temsil etmesinin yanında dökülmüş boya ve parça parça kiraya verilen odalarıyla imparatorluğun çöküşünü imlemekte ve çift yönlü anlama sahip bir kültürel bellek mekânı olarak kendini göstermektedir. Mümtaz’ın bu evden ayrıldıktan sonra geçtiği sokaklarda gördüğü “hayat döküntüsü evler”, “üstleri başları perişan” çocuklar da çöküş ve harabe imgesini desteklemektedir (Tanpınar, 2023: 35). Kültürel bellek taşıyıcısı mahallin bu şekilde tasviri kültürel kimliği harabe olarak yansıtsa da Mümtaz, *Aç Kapıyı Bezirgânbaşı* türküsünü duyduğunda yaşadığı aydınlanmayla bu algıyı aşmış ve “Devam etmesi lazım gelen, işte bu türküdür” (Tanpınar, 2023: 35) diye düşünmüştür. Böylelikle, harabelik hissinden Bloom gibi etrafına ticaret adamı gözüyle bakarak değil, aydın duyarlılığıyla yıkıntıların içinde yaşayan kültürel unsurları yakalayarak sıyrılmıştır.

Huzur'da flanörün gözünden harabelik olarak imlenen imparatorluk, *Mrs. Dalloway*'de flanözün gözünden yücelik olarak imlenmektedir. *Mrs. Dalloway*'in kültürel kimliğini böyle bir yücelik imgesine yerleştirmesi, ilk olarak bir dükkânın vitrininde gördüğü elmasları saray ve saraya dayanan aile geçmişiyle ilişkilendirmesiyle gerçekleşmektedir:

[...] dükkâncılar, ön camlarda yalancı taşlarla gerçek elmasları düzenliyorlar, on sekizinci yüzyıl montürlerine yerleştirilmiş güzel deniz yeşili iğneleri²², Amerikalıların gözünü boyamak için (ama saçıp savurmamak gerek, Elizabeth'e bir şeyler almakta acele etmemeli). Kendisi de, budalalığa varan sadık bir tutkuyla severdi bunları, bir parçasıydı bunların, dedeleri Georgelar zamanında saraydaymışlar, demek kendisi de böyle parlayacak, ışık saçacaktı bu gece; partisini verecekti (Woolf, 2023: 63).

Mrs. Dalloway bir yandan, bir flanöz olarak vitrinde gördüğü elmasların turistlere yönelik bir tüketim aldatmacası olduğunun farkındadır; onları kızına doğum günü hediyesi olarak almak için pahalı bulur ve flanöze yakışır şekilde bakınmanın zevkiyle yetinir. Öte yandan bu elmaslar, bir zenginlik ve güç sembolü olarak ona ait olduğu grup kimliğini hatırlatmaktadır; *Mrs. Dalloway* onlara olan “budalaca sadık tutkusunu”, bu grup kimliğiyle gerekçelendirir. Bu doğrultuda, *Mrs. Dalloway*'in “saraylı” kimliğinden, bir başka deyişle Britanya İmparatorluğu'na aidiyetinden gurur duyduğu anlaşılmaktadır. Bu gurur, Bond Sokağı'nı birbirine katan resmi aracın geçişini izleyişinde daha da açıklık kazanmaktadır. Çiçekçiden çıkan *Mrs. Dalloway* ve sokaktaki diğer herkes, panjurları indirilmiş aracın içinde Wales Prensi mi, Başbakan mı yoksa Kraliçe mi olduğunu merak ederek, aracın geçişini “saygı” ile izlerler:

Kraliçe herhalde, diye düşündü *Mrs. Dalloway*, Mulberry'den çiçeklerle çıkarken, Kraliçe evet. Araba tam önünden çekili panjurlarıyla geçerken, müthiş bir gururla parıldadı yüzü, çiçekçinin önünde, güneş ışığında dimdik durdu. Kraliçe hastaneye gidiyor. Kraliçe bir sergi açıyor, diye düşündü *Clarissa* (Woolf, 2023: 75).

Vitrindeki elmaslara bakarken bile imparatorluğa olan aidiyetini hatırlayan *Mrs. Dalloway*, araç geçerken içindekinin, bu aidiyetin en üst düzey temsilcisi olan Kraliçe olduğunu hayal etmektedir. Kraliçe, kökleri uzun bir geçmişe dayanan İngiliz monarşisinin başı olarak kültürel bir devamlılığın, bir geleneğin taşıyıcısı, dolayısıyla

²² Bu ifade, alıntının yapıldığı çeviri eserde “on sekizinci yüzyıl kaşlarına yerleştirilmiş güzel deniz yeşili iğneleri” (Woolf, 2023: 63) şeklinde geçmektedir ancak cümle bu haliyle bir anlam ifade etmemektedir. Eserin İngilizce orijinaline bakıldığında, ifadenin “their lovely old sea-green brooches in eighteenth-century settings” (Woolf, 2013: 3) şeklinde geçtiği görülmektedir. Buradaki “settings” sözcüğü, “kaşları” yerine “mücehver yuvası” anlamına gelen “montür” kelimesiyle karşılandığında, cümlelerin anlamı oturmaktadır.

da grup kimliğini tasdikleyen kültürel bir simgedir. Bu bağlamda Mrs. Dalloway, içinde Kraliçe olduğunu varsaydığı araba geçerken “üzerinde güneş batmayan imparatorluk” taki o güneş ışığının altında gururla dimdik durarak imparatorluğa olan aidiyetini hatırlamakta ve kültürel kimliğini pekiştirmektedir. Bu şekilde, imparatorlukla ilgili bir yücelik imgesi, kültürel bellekle bağlantılanmaktadır.

Huzur ve *Ulysses*’teki ön flanörlük deneyimleri, metinlerin ilerleyen sayfalarında yerini tam olarak flanörlük denilebilecek aylaklıklara bırakır. *Mrs. Dalloway* romanında ise Clarissa Dalloway’ın flanörlüğe/flanözlüğe uygun deneyimleri, dönemin anlayışında kadının kamusal alana içkin olmayışıyla yorumlanabilecek şekilde kısa ve sınırlıdır. Woolf’un eserinde, belki de Clarissa Dalloway’ın bıraktığı rolü tamamlayan ve flanörlük yapan karakter, Mrs. Dalloway’ın belleğinde pek çok ize sahip olan Peter Walsh’tur. Walsh’un Mrs. Dalloway’ın kapısının önünde başlayan ve Londra sokaklarını arşınlayan aylak adımları, Leopold Bloom ve Mümtaz’ın Dublin ve İstanbul sokaklarını arşınlayan aylak adımları gibi bellek izleri taşımaktadır. Kent uzamında karşılaşılan bellek ipuçlarıyla hatırlanan bu bellek izleri, bu üç flanörün benlik tasarımını açığa vurmaktadır.

3.4.2. Leopold Bloom, Mümtaz ve Peter Walsh’un Aylak Adımlarında Bellek İzleri

George Kilisesi’nin çanları dokuz kırk beşi vururken Bloom, Bay Dignam’ın saat on birdeki cenazesine katılma bahanesiyle tekrar evden çıkar. Cenazenin hem öncesinde hem sonrasında -arada çeşitli yerlere uğrayarak- Dublin sokaklarında aylak aylak gezinir. Bloom’un bu gezinmelerinin, bebekken ölen oğlu Rudy’nin ardından Molly’le arasına giren soğukluktan sonra başladığı öğrenilmektedir (Joyce, 2023: 467). Bu anlamda onun gezginliği bir kaçış çizgisidir. Bloom, Molly’nin boşluğunu kimi zaman Walter Benjamin’in Parisli flanöründe olduğu gibi, sokakta ona çekici gelen bir kadını uzaktan takip ederek, kimi zamansa vuslata erdirmeye niyetlenmediği mesafeli flörtlere girişerek gidermeye çalışır. Cenazeye gitmeden önce uğradığı ilk durak olan postanede de böyle bir flörtleşme içinde olduğu öğrenilir; Henry Flower mahlasını kullanarak ve postaneyi adres göstererek, Martha Clifford adlı bir kadınla gizli gizli yazışmaktadır.

Bloom’un postaneye uğradığı sahne, postane bir yapı olarak bellek mekânı işlevinde olmasa bile içinde barındırdığı ve Bloom’u bireysel ve iletişimsel belleğe

götüren bir bellek ipucuyla önem taşımaktadır. Postanedeki askere alma afişinin, Bloom'un dikkatini çekerek onu düşüncelere ve hatırlamaya sevk etmesi, onun etrafını algılamaya açık, anın izlenimlerine kendini teslim eden aylak halini resmetmekle birlikte toplumsal meselelere bakış açısını da yansıtmaktadır. Afişe bakarken, önce Molly'nin babası Binbaşı Brian Cooper Tweedy'i, ardından da milliyetçi aktivist Maud Gonne'un, gecelerini Dublin sokaklarında geçiren Kraliyet Ordusu askerleriyle ilgili yazdığı mektubu hatırlar:

[...] Geçit törenindeki askerleri yeniden gözden geçirirken kartla mektubu yan cebine soktu. İhtiyar Tweedy'nin bölüğü neredeydi acaba? Çürüğe çıkmış asker. İşte: Ayı postundan kalpak ve horoz tüyünden sorguç. Yok, o şu el bombası atanlardandı. Sivri yen ağızları. İşte orada: Kraliyet Dublin hafif piyade tugayı. Kırmızı ceketliler. Pek çalım. Kadınlar bu nedenle peşlerinde demek. Üniforma. Askere alıp talim ettirmenin kolay yolu. Maud Gonne'un gece onları O'Connell Caddesi'nden püskürtmesine dair mektubu: Dertleri İrlanda başkentimizi küçük düşürme. Griffith'in gazetesi de aynı dili tutturdu şimdi: zührevi hastalıklarla içten içe çürümüş bir ordu: Denizaşırı veya gūnaşırı zurna bir imparatorluk. Yarı pişmiş gibiler: Beyinleri uyuşturulmuş gibi. Gözler pörtlek. Uygun adım. Afiyet olsun: Olsun. Yat aşağı: Dik taşığı. Kralın özel muhafızları. Hiç polis kıyafetinde ya da itfaiyeci gibi görmüşlüğümüz de yok. Kesin mason, evet (Joyce, 2023: 94-95).

Bloom'a ilk bakışında vefat etmiş asker kayınpederini hatırlatan afiş, asker kıyafetlerinin yaptığı çağrışımlar dizisiyle onu, yakın geçmişe ait Dublinlilerin belleğinde yer etmiş ve hala gündeminde olan bir meseleye taşımaktadır. Boer Savaşı'nın²³ başlarında (1899-1902), Britanya Ordusu gönüllü askere yazılmaları teşvik etmek için Dublin birliklerinin gecelerini barakalarda geçirmesine yönelik kuralı askıya almış ve bunun sonucunda birçok birlik, O'Connell Caddesi'nde bir "eşlikçi" arayışıyla gezinir olmuştur. Milliyetçi aktivist Maud Gonne da "İrlanda'nın Kızları" (Daughters of Ireland) grubunu askere yazılmalara karşı kampanya yürütmek için toplamış ve kadınlar, bu kampanyanın bir parçası olarak, düşman askerleriyle vakit geçiren İrlandalı kızları ayıplayan bir bildiri dağıtmıştır (Gifford ve Seidman, 1988: 86). 3 Haziran 1904 tarihli *Freeman's Journal*'da da Alfred Webb'in, Dublin sokaklarındaki İngiliz askerleri sorununa dair çabalarından dolayı Maud Gonne'ı övdüğü mektubu yayımlanmıştır (Erkmen, 2021: 133). Anlaşıldığı kadarıyla, "Dertleri

²³ İngiltere ile Güney Afrika'da hâkim olan aslen Hollanda kökenli Boer Cumhuriyetleri (Transvaal Cumhuriyeti ve Özgür Orange Devleti) arasındaki savaştır (11 Ekim 1899-31 Mayıs 1902). Güney Afrika Savaşı ve İngiliz-Boer Savaşı olarak da bilinir. Bu savaşla Güney Afrika'ya yaklaşık yarım milyon asker yığan İngiltere, iki buçuk yıllık mücadeleden sonra Boerleri dize getirmiş ve Güney Afrika'yı tamamen kendi sömürgesi haline getirmiştir. Boer Savaşı, toplama kamplarının kurulduğu ilk savaş olma özelliğine de sahiptir (Anabilgi).

İrlanda başkentimizi küçük düşürme” sözü bu mektupta geçmektedir. Bloom, Arthur Griffith’in gazetesinin de orduya karşı “aynı dili tutturduğunu” söyleyerek, bu dille dalga geçmektedir. Bloom’un hem üniformayı “askere alıp talim ettirmenin kolay yolu” olarak görmesi hem de milliyetçilerin Britanya ordusuna karşı sözleriyle alay etmesi, onun kolonyalist ve milliyetçi söylemlerin her ikisine de mesafeli duruşunu göstermektedir. Bloom bu söylemleri, kendi nüktedan diliyle eleştirmektedir.

Bloom’un mevcut söylemlerin tarafı olmayıp eşliğinde durması, onun melez kimliğinin bir sonucu olarak görülebilir. Bu kimlik, onu sabit bir konuma yerleşmekten alıkoymakta ve Deleuze’ün “göçebe düşünce” olarak adlandırdığı, mevcut kodlardan sıyrılmış bir sürüklenme hareketine, bir yersiz yurtsuzluk haline sokmaktadır (Deleuze, 2002: 390-404). Bloom’un yersiz yurtsuzluğu, bir kültürel bellek mekânı olan All Hallows Kilisesi’ne uğradığı, bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğin iç içe geçtiği girift sahnede en açık haliyle görülmektedir. Burada kilisenin uygulamalarına olan eleştirel tavrı, önce Protestan sonra da Katolik Kilisesi’nde vaftiz edilmiş Bloom’un, dini kurumlara karşı hiçbir aidiyet hissetmediğini göstermektedir. Kilisede İlk olarak, kapıda gördüğü “Muhterem Peder John Conmee S. J.’nin aziz peder Claver ve Afrika misyonu hakkında vaazı. Çin’deki milyonlar için dua edelim” (Joyce, 2023: 103) duyurusu, onu misyonerlikle ilgili düşüncelere ve iletişimsel belleğe ait bir anıya götürmektedir:

[...] Merakım o ki bunu dinsiz Çinlilere nasıl anlatmışlar. Bir gıdım afyonu tercih ederler. Zira o dakika Gökyüzü İmparatorluğu’ndalar. Onlar için sapkınlığın derecesi bu. Gladstone şuurunu neredeyse tümünden yitirmişken de dinlerine döndürmek için ne dualar ettiydiler. Protestanlar farklı mı sanki. Muhterem William J. Walsh D. D.’yi gerçek dine döndür bakalım. Onların tanrısı Buda müzede yan gelmiş yatıyor. Eli yanağında, keyif keka (Joyce, 2023: 103).

Bloom’un, Çinlilerin afyonu Katolikliğe tercih edeceklerini düşünmesi, onun dini bir uyuşturucu olarak gördüğünü göstermektedir. Ona Katolikliğe döndürme eyleminin çağrıştırdığı isim olan William Ewart Gladstone (1809-1898) ise İngiltere’nin dört defa başbakanlığını yapmış ve İrlanda’nın özerkliğini savunmuş Protestan siyasetçidir. Gladstone ölüm döşegindeyken, Dublin Başpiskoposu Walsh onun için dua isteyen bir mektup kaleme almış ve bu mektupta doğrudan onun dine dönmesi için dua talep etmese de kullandığı ifadeler sebebiyle öyle anlaşılmıştır (Gifford ve Seidman, 1988: 91-92). Bloom, iletişimsel belleğe dair bu anıyı hatırladıktan sonra Protestanları da Katoliklerden farklı görmediğini belirterek, her iki mezhebe de mesafeli duruşunu göstermiştir.

Bloom'un kiliseye girdiği sahne, bu mesafeli duruşun kültürel bellek üzerinden sergilendiği yerdir. Bloom buraya mekân olarak bir kutsiyet atfetmemektedir; ona göre burası, “bir kızın yanına ilişmek için hoş, ketum bir mekân” dır (Joyce, 2023: 104). İçeride kadınlara ait bir cemiyet toplantısı kapsamında Komünyon Ayini gerçekleşmektedir. İsa'nın çarmıha gerilmeden önceki gece havarileriyle birlikte yediği son akşam yemeğinin canlandırması olan bu kültürel bellek pratiği, Bloom'un gözünden çok farklı bir şekilde aktarılır. Bloom, rahibin sunağın önünde diz çökmüş kadınların arasından Latince bir şeyler mırıldanarak geçip, her birinin önünde durarak, üzerlerine İsa'nın kanını simgeleyen şaraptan bir iki damla serpip ağızlarına İsa'nın bedenini temsil eden komünyon ekmeğini koyuşunu, “Ne? *Corpus*? Beden. Ceset. Latince iyi fikir. Onları önce salaklaştırıyor” (Joyce, 2023: 104) şeklinde yorumlar. Sonra “Şu bizim Fısıh misali bir şey: Orda da bir tür ekmek var: Mayasız hamursuz ekmeği” (Joyce, 2023: 105) diye düşünerek, kendi harabe kültürel kimliğini hatırlar. Bunun üzerinde durmadan, tekrar küçümseyişle ayine bakar ve bunun grup aidiyetini pekiştirmek için yapıldığını aklından geçirir: “Hokus pokus lokması bir kuruş. Sonra hepsi aynı ailenin bireyi gibi hissediyor, aynı tiyatroyu izliyor, aynı suda yüzüyorlar (Joyce, 2023: 105). Bloom'a göre asıl önemli olansa “buna gerçekten inanıp inanmadığın” dır: “Kör inanç. Gökyüzü Krallığı'nın kollarında emniyette. Tüm acılar uyuşsun. Gelecek sene bu zamanlar uyandırın” (Joyce, 2023: 105). Burada yeniden, Bloom'un Afrika misyonu duyurusuna bakarken düşündüğü, dinin uyuşturucu olduğu fikri kendini göstermektedir. Bu minvalde Bloom'un, vatandaşı olduğu ülkenin kültürel kimlik olarak benimsediği, kendisinin de mensubiyetine girdiği dini kuruma koşulsuz bir bağlılık taşımadığı görülmektedir. Böylelikle onun mevcut kodlardan sıyrılan “göçebe düşünce”si, bir kez daha ortaya konmaktadır.

İlerleyen satırlarda kilise, Bloom'a Martha ve Molly ile ilgili anılarını çağrıştıran bir bellek ipucu olarak belirlemektedir. Bloom'un bireysel geçmişine ait bu anılar da onun dine bakış açısı hakkında fikir vermektedir. Martha'nın “Bir Pazar tespih duasından sonra buluşalım. Arzumdan beni mahrum etme ” sözlerini hatırlayan Bloom, onun “yüzünde bir peçe ve siyah çantasıyla” çıkageldiğini, belki de “boynunda bir kurdeleyle şimdi burada” olduğunu, “öbür işi de gizliden gizliye” sürdüreceğini düşünür ve “Kişilikleri böyle” der (Joyce, 2023: 105). Kadınları, günahlarını dindar bir görünüşle örtmekle itham eden bu fikir Bloom'da, iletişimsel belleğe dair bir anıyı çağrıştırır:

Yenilmezler'i kraliçenin tayfasına fısıldayan o herif, Carey'ydi adı, işte o her sabah komüniona katılmış. Tam da bu kilisede. Peter Carey. Yok hayır, Peter Claver'dı sanırım. Denis Carey. Düşünsenize. Karısı ve altı çocuğu evde. Sürekli bu cinayeti tasarlıyor. Şu bağrını dövenler misali, bak bu sıfat yakıştı onlara, hep bir fırıldak vardır kafalarında. İşlerinde de dürüst değillerdir [...] (Joyce, 2023: 105-106).

Bloom'un kastettiği isim, milliyetçi bir suikast çetesi olan Yenilmezler'in (Invincibles) üyesi James Carey'dir. Phoenix Park'ta gerçekleşen cinayetlerden sonra tutuklanmış ve Şubat 1883'te gerçekleşen mahkemede arkadaşları aleyhine ifade vererek, idam edilmelerine sebep olmuştur (Gifford ve Seidman, 1988: 94). Bloom, Martha hakkında düşündüklerini bu örnekle pekiştirerek, dinin ikiyüzlü insanlar için daima bir perdeleme aracı olduğu fikrini güçlendirir gibidir. Bu ciddi düşüncelerden de, rahibin kutsal kâseyi yıkayışını izleyip komünyon şarabı hakkında nüktedan fikirlere dalarak sıyrılır: "Aslında verdikleri şarap da değil: Göstermelik: Sadece o özel günlerde. Laf ola beri gele ferahlık. Dindarca sahtekârlık ama hakları da var: yoksa it kopuk ne kadar ayyaş varsa gelip yalvar yakar musallat olur, içki ister (Joyce, 2023: 106). Böylelikle, İsa'nın kanını temsil eden şarabın kutsiyetini de bozmuş olur. Bu kutsiyet noksanlığı, Bloom'un orga bakıp onu kim çaldığını merak etmesiyle çağrışım yapan anısında da görülür:

[...] Müzik olmayacak. Yazık. İhtiyar Glynn konuşturmayı bilirdi o eski aleti işte, vibrato: Gardiner Caddesi'nde yılda elli pound götürürmüş diyorlar. Rossini'nin *Stabat Mater*'inde Molly'nin de sesi güzeldi o gün. Önce Peder Bernard Vaughan'ın vaazı. İsa mı Pilatus mu? İsa, ama tüm gecemizi de zehir etme arkadaş. Müzik çalsın istiyor millet. Ayakla alıştırılmaları da durdu. İğne düşse duyulur. Ona sesini şu yöne doğru yönlendirmesini tembihlemiştim. Havadaki heyecanı hissedebiliyordum, dolu salon, insanlar yukarı bakıyor [...] (Joyce, 2023: 106).

Bloom, burada org üstadı "ihtiyar Glynn" in, muhtemelen Gardiner Caddesi'ndeki kilisede Molly'e eşlik ettiği bir konseri hatırlamaktadır. Bireysel geçmişe yönelik bu hatırlayışta, kilisenin Bloom'a, Molly'nin güzel bir şekilde şarkı söylediği, onun Molly'e rehberlik ettiği, Glynn Usta'nın da enstrümanını "konuşturduğu" sıcak bir anının mekânı olmaktan öte bir anlam ifade etmediği görülmektedir. Kilisede gerçekleşen kültürel bellek pratiğiye (vaaz), onun için kısa kesilmesi gereken bir formalitedir; o ruhunu "kör inanç" larla değil, müzikle doyurmak istemektedir. Bloom'un, ruhani dünyadan çok maddi dünyaya olan bu ilgisi, Glynn Usta'yı hatırlayışındaki ticari bakışında da bellidir. Bu çerçevede Bloom, kutsal ruhtan yoksun yersiz yurtsuz bir gezgin portresiyle kendini göstermektedir.

Ulysses'te Bloom'un kutsal ruhtan yoksunluğu bir kayıp olarak yansıtılmamaktadır, zira o Bloom'da hiç var olmamış gibidir. *Huzur*'da ise Mümtaz,

“içindeki tanrı düşüncesini” kaybetmekten çok korkmaktadır. Mümtaz, öğleden sonra kiracıyla görüşmek için evden çıktığında, bindiği tramvayın Beyazıt’ta askeri kıtanın geçişi sebebiyle durmasını fırsat bilerek yolun gerisine yürüyerek devam etmiş ve ilk olarak, her zaman yaptığı gibi, Beyazıt Camii’nin yan tarafındaki büyük kestanenin altında güvercinleri seyretmek için oturmuştur. Burada güvercinlere yem dağıtırken, “içinde bir taraf, çocukluğunda olduğu gibi Allah’tan bir şey istemesini” söyler:

Fakat Mümtaz artık gündelik işleriyle içindeki tanrı düşüncesini karıştırmak istemiyordu. O, insanda yıpranmamış, sağlam, her türlü tecrübeden uzak, yalnız hayata dayanmak için kuvvet veren bir memba gibi durmalıydı. Herkesin içinde sıkışık zamanlarında canlanan, kendisinde ise öteden beri bütün bir gölge taraf yapan batıl itikatlara karşı koymak için böyle düşünmüyordu. Belki bir zamandan beri kafasında dolaşan fikirlere sadık kalmak istiyordu [...] (Tanpınar, 2023: 56).

Mümtaz, güvercinlere yem atmasının, ona çocukluğunda bu eylemi yaparken dilek dilediğini çağrıştırmasının ardından, bu şekilde düşüncelere dalar. Anlaşıldığı üzere, onun için tanrı her daim tutunabileceği bir kök, güçlü kalmasını sağlayacak bir dayanaktır. Bu düşünceler Mümtaz’a, bir ay kadar önce “hayatın oldukça derinden sarstığı bir arkadaşı”nın, ona isyan içinde “cemiyete karşı içinin nasıl tepki ile dolduğunu, nasıl yavaş yavaş camiaya olan bağlarının zayıfladığını” anlatmasını hatırlatır. Mümtaz bu arkadaşına, işler iyi gitmiyor diye tanrılara kızmanın anlamsızlığını izah etmeye çalışmış ve ıstırabın kişiyi inkâra götürmesinin, daha büyük bir hezimetini kabul etmek olduğunu söylemiştir: “Vatan ve millet, vatan ve millet oldukları için sevilir; bir din, din olarak münakaşa edilir, ret veya kabul edilir, yoksa hayatımıza getirecekleri kolaylıklar için değil...” (Tanpınar, 2023: 56). Bu minvalde, “kodsuzlaşmak”, “köksüzleşmek”, “göçebe düşünce” gibi kavramlar, Bloom’a uyduğu gibi Mümtaz’a uymamaktadır çünkü Mümtaz, ayaklarını yere sağlam basacağı bir zemin olmasını istemektedir. Bu yüzden de istediği şey olmazsa kaybının iki misli olacağını düşünerek, Allah’tan bir şey istememeye karar verir (Tanpınar, 2023: 57). Böylece Mümtaz’ın flanörlüğünün, Bloom’dan ne kadar farklı bir düzlemde gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Mümtaz’ın flanörlüğünün farklılığı, Bloom’un kilise sahnesinin karşısına, Mümtaz’ın cami sahnesi konduğunda daha da net anlaşılmaktadır. Mahmutpaşa’da kiracıya uğradıktan sonra gezine gezine tekrar Beyazıt’a, Küllük Kahvesi’nde arkadaşlarıyla buluşmaya gelen Mümtaz, caminin avlusuna girer ve buradaki insanları izler. İlk olarak, şadırvanda abdest alan iki ihtiyarı görür ve “Ne namazı kılacaklar acaba?” diye düşünür. Ardından, siyah çarşafli pejmürde kıyafetli yaşlı bir kadının,

çömelmiş, küçücük elleriyle avuçlarına su doldurarak yüzüne götürüp serinlemeye çalıştığını görür. Bu sırada avlunun mermerleri üzerinde gezinen güvercinlere gözü takılır. Bu görüntüyü, “Eski minyatür dilberleri gibi...” şeklinde yorumlar ancak bu yorum için kendine kızar; benzetmeyi önce Suat’ın ağzıyla, “Değil! Olsa olsa çok tecritçi bir kafada düşüncelerin dolaşması gibi...” sözleriyle bozar fakat sonra kendi benzetmesini bulur: “Düşünmeden evvelki düşünce benzerleri gibi...” (Tanpınar, 2023: 371-372). Burada Mümtaz’ın “eski minyatür dilberleri” benzetmesi, görüntünün onda kültürel bellekle ilgili bir imgeyi çağrıştırmasıyla ilgilidir. Bu benzetmesine kızmasıysa, kendisinin her şeyi estetize etme tutumuna öfkelenmesi olarak görülebilir. Benzetmeyi Tanrı düşüncesinden yoksun, nihilist Suat’ın ağzıyla bozduğunda, bu yaklaşım Mümtaz’a sert gelir; belli ki daha ruhani bir benzetme arayışındadır. Kendi bulduğu, “düşünmeden evvelki düşünce benzerleri” benzetmesiye, felsefenin başlangıcından önce varlığın uhrevi güçlerle açıklanmasına atıfta bulunur gibidir. Bu anlamda Mümtaz, tanrıyı öldürmeyen iç sesine kulak vererek, gördüğü görüntüyü dinsel inançla ilişkilendirmektedir. Bu iç sesle, gözünü tekrardan abdest alan ihtiyarlara çevirir:

Öbür kapının önünde tekrar ihtiyarların abdest alışına ve bütün avluya baktı. Bu, Yahya Kemal’in dediği gibi, cami kurulduğu günden beri görülen bir ruh çerçevesiydi. İşte bunun devam etmesi lazımdı. “Acaba eskiden çarşafli kadın buraya gelir miydi?” Fakat değişiklik sade bu değildi. Demin, geçerken yarı ucu kaldırılmış perdenin altından, içeride tek başına, sanki caminin loşluğunu arttırmamak için yanan bir elektrik ışığı görmüştü. “Fakat cami ve abdest alan ihtiyarlar...” (Tanpınar, 2023: 372).

Mümtaz, camideki “ruh çerçevesi” ni, bir başka deyişle inanç atmosferini, geçmişten bugüne uzanan ve geleceğe de uzanmasını istediği bir kültürel bellek unsuru olarak görmektedir. Modernleşmeyle birlikte bu atmosfere birtakım yenilikler katılmış olsa da cami bu kültürel devamlılığı sağlayan bir kültürel bellek mekânı olarak belirmektedir. Bu cümlelerin devamında, Mümtaz’ın “Milli olan her şey güzel ve iyidir. Ve sonuna kadar devam etmesi lazımdır” (Tanpınar, 2023: 372) sözleri, onun dini, kültürel kimliğin bir parçası olarak gördüğünü açıkça göstermektedir. Bu çerçevede Mümtaz, “içindeki tanrı düşüncesi” nin kurumsal olarak da korunmasını istemekte ve bunu bir kültürel kimlik meselesi addetmektedir. Bu bakış açısı, Mümtaz cami çıkışındaki tespihçinin sergisini incelerken Nuran’ın hatırasıyla birleşerek tekrar kendini gösterir:

Sonra tespihçinin önünde durdu; çocukluğunun Binbir Gece’yi hatırlatan ramazan sergilerinin bu son ve ufalmış hatırası, içinden geldiği âlemi birkaç tespihle iki üç misvaka indirmiş, küçük bir dolapta satıyordu.

Nuran’la geçen ağustosta bu adamdan iki tespih almışlar ve onunla konuşmuşlardı. Bu sefer de iki tespih aldı fakat tespihleri Suat’ın birdenbire uzanan ellerinden adeta güçlükle kurtardı. “Uyanık iken rüya görüyorum ...” (Tanpınar, 2023: 373).

Mümtaz tespih ide, içinde yeti ti i kültür ortamına ait bir uygulamanın, bağlamından kopmuş bir şekilde, simgele en birkaç nesneyle sembolik olarak yaşamasına i erlemi  görünmektedir. Yine de bu tespihlerden satın alması, onun kültürel belleğe ait bir simge vasıtasıyla kültürel kimliğiyle bağlantı kurmaya  alı tı ını göstermektedir. Geçmişte bu tecrübeyi aynı yerde Nuran’la da edindikleri için tespih i bellek ipucu olarak, ona kültürel geçmişiyle birlikte bireysel geçmişini de geri getirmektedir. İntihar eden nihilist Suat’ın hayalinin bu sahneye de karı ıp tespihleri Mümtaz’ın elinden çekip almaya çalışması, sanki Suat’ın bir düşüncenin temsilcisi olarak, Mümtaz’ın hayatında korumaya  abaladı ı dayanak noktalarına - kültürel kimliğine ve içsel benliğine- saldırması gibidir. Mümtaz direnmekte ve y r d    kaygan zeminde bu noktaları kaybetmemeye çalışmaktadır. Bu kapsamda, Mümtaz’ın, bireysel ve kültürel belleğin i  içe geçtiği flan rl    yersiz yurtsuzluktan ziyade yitik bir yurdu arayı a benzemektedir.

Huzur’da Mümtaz’ın flan rl   nde yakaladığı bu dayanak noktaları, farklı bir şekilde *Mrs. Dalloway*’deki Peter Walsh’un flan rl   nde de görülmektedir. Peter Walsh, Leopold Bloom gibi bir melez olsa da Mümtaz gibi bir köke tutunmayı arzulamaktadır. Walsh’un Clarissa Dalloway’i ziyaret ettikten sonra, kendini anın izlenimlerine bırakarak ar ınlamaya ba ladı ı Londra sokaklarında kar ıla tı ı bir manzara, bu arzuyu açıkça ortaya koymaktadır. Walsh, “ne güzel de bir gün” diye düşünerek kaldırımında yürürken, bir kapıya yavaşça yana an bir otomobilden, “ pek  oraplı, yelekli, silik bir kız” iner. Açık kapının ardından, “kibar uçaklar, kara Çin köpekleri, beyaz panjurlar, siyah beyaz ta lar” gören Walsh’a bu görüntü hoş gelir:

Bir bakıma önemli bir ba arıydı bunlar: Londra,  u hava,  a     uygarlık. Son    ku a ı bir kara parçasını yöneten İ giliz-Hint karışımı bir aileden geldiği için (Neden Hindistan’dan da imparatorluktan da, ordudan da nefret ediyordu?) bazen uygarlığın bu çeşidi bile kendi özel eşyası gibi sevimli görünüyordu gözüne; İ giltere’yle övünüyordu, u aklarla, Çin köpekleriyle, güven içinde yaşayan kızlarla. G l n  olmasına gülünçtü ama ne yapayım ki böyle, diye düşündü. İ lerinin başına ko an doktorları, i  adamlarını, çalışan kadınları, an sektirmeyen bu titiz, sağlam insanları saygıdeğer buluyordu; iyiydiler; hayatınızı sakınmadan ellerine bırakabilirdiniz; yaşama sanatında dostunuzdurlar; size göz kulak olurlardı. Ne olursa olsun kaçırılmaya gelmezdi bu gösteri, g l gede oturup sigarasını tellendirecekti (Woolf, 2023: 112).

Walsh’un kaldırımından gördüğü görüntü, onun zihninde İ gilizli i  a rı tıran bir imgeye dönüşmekte ve bu imge ona kültürel kimliğini hatırlatmaktadır. Esasen bu

imge, kaynağını üst sınıf İngiliz yaşantısından alması sebebiyle, kapsayıcı bir kimlik tasarımı ortaya koymamaktadır; Peter Walsh da eski bir sosyalist olarak -Oxford'tan sosyalist olduğu için atılmıştır (Woolf, 2023: 107)- bunun çok iyi farkındadır. Bu yüzden, “uygarlığın bu çeşidi bile” ve “gülünç olmasına gülünçtü” gibi alaycı ifadeler kullanarak, sınıflı toplum yapısına atıfta bulunmaktadır. Ne var ki Walsh, “Hindistan'dan da, imparatorluktan da ordudan da nefret” etmesine rağmen kültürel kimliğini temellendirme ihtiyacı duyarak, İngiliz-Hint melez kimliğinden, uygarlık açısından daha üstün gördüğü İngiliz kimliğini seçmektedir. Walsh için uygarlık, “güven içinde yaşayan kızları”, “işlerinin başına koşan doktorları”, “iş adamları” ve “çalışan kadınları” ile İngiliz modern hayatının kendisi anlamına gelmektedir ve o bu hayatı, “modern hayatın ressamı” gibi “gölgede oturup sigarasını tellendirerek” izlemekten keyif almaktadır. Bu anlamda, Peter Walsh'un kültürel kimlik anlayışı, caminin avlusunda abdest alan ihtiyarları izleyen Mümtaz'ınkinden farklılaşsa da, bu kimlik ona bir dayanak noktası oluşturmaktadır.

Peter Walsh'ın yürüyüşünde, Bloom'un kiliseye, Mümtaz'ın da cami avlusuna girip etrafını gözlemlemesi gibi, dinin kültürel kimliğe referans oluşturup oluşturmadığını gösteren bir sahne bulunmaz; *Mrs. Dalloway*'de herhangi bir dini yapı, bireysel, iletişimsel veya kültürel belleği çağrıştıran bir mekân olarak yer almamaktadır. Yalnızca St. Margaret Kilisesi'nin saat on bir buçuğu çalan çanları, Peter Walsh'a Clarissa Dalloway'i hatırlatmaktadır:

St. Margaret'in saat on bir buçuk diyen sesi, içini dökmek, açılmak, mutlu bir öpüşle rahata ermek isteyen canlı bir varlığı andıran sesi yüreğin körfezlerine sokuluyor. Tıpkı Clarissa gibi, dedi Peter Walsh, merdivenlerden tam saatinde inen Clarissa gibi, diye düşündü; eski Clarissa şaşılacak bir açıklıkla canlandı gözünde; sanki bu çan sesi yıllarca önce büyük bir özdenliği paylaştıkları an odaya girmiş, birinden öbürüne gidip geldikten sonra bala kanmış bir arı gibi yaşanılan anı yüklenerek çıkıp gitmişti. Ama hangi an? Çan çalınca neden böylesine bir mutluluk duymuştu? [...] (Woolf, 2023: 107).

Peter Walsh'un bu anımsamasında çan sesi hem Walsh'un zihninde Clarissa'yı çağrıştıran bir imge oluşturmakta hem de içinde bir mutluluk duygusu uyandırmaktadır. Walsh, Clarissa'yla bağlantılı bu duygunun hangi ana ait olduğunu hatırlayamamakta ve tahmini olarak, yıllar önce içten paylaşımlarda bulundukları bir anda, bulundukları odada çan sesinin yankılanmış olmasına bağlamaktadır. Bu anımsayış, romanın açılış sahnesinde, sabahın tazeliğinin Clarissa'ya Bourton'da sabah pencereden uzandığında hissettiği duyguları anımsatmasına benzemektedir; farkı, Clarissa'nın Walsh'u bu duyguyla ilişkili olarak değil, bu duygunun yerleştiği

mekân olan Bourton’la ilişkili olarak anımsamasıdır. Bu anlamda, çan sesi Walsh’a Clarissa’yı doğrudan bir duyguyla bağlantılı şekilde hatırlatmaktadır.

Peter Walsh’un yürüyüşünde, onu kültürel ve bireysel belleğe en yoğun şekilde taşıyan mekân, anıt mekânlardır. Peter Walsh’un, bir şeyi abideleştirme arzusunun bilinciyle veya ifşa olmamış bir unutma korkusuyla inşa edilen (Connerton, 2021: 45) bu mekânların önünden geçerken düşündükleri, onun İngiliz kimliğine tutunsa da mevcut geleneksel kodlarla ne derece barışık olduğunu göstermektedir. St. Margaret’in çan sesini duyduktan sonra devam ettiği yolunda Whitehall’dan geçerken, Walsh’un gözüne Cambridge Dükü’nün anıtı ilişmekte ve bu anıt onu gençliğine götürmektedir:

Evet Oxford’tan atılmıştı, doğru. Sosyalist diye atmışlardı; evet bir bakıma başarısız sayılabilirdi, doğru. Yine de yarının uygarlığı bizim gibi gençlere bağlı diye düşündü, otuz yıl önceki Peter Walsh’a benzeyen gençlere – soyut ilkelere tutkun, Londra’dan Himalayaların tepesine kitap getiren, durmadan bilim üstüne, felsefe üstüne yazılanları okuyan gençlere. Yarın bu gençlerin elinde, diye düşündü (Woolf, 2023: 107).

Aleida Assmann’ın, etken hatırlama biçimlerinden biri olarak saydığı anıtlar, geçmişi şimdiki zaman olarak muhafaza eden hafıza kurumlarından (Assmann, 2008: 99). 1856-1895 yılları arasında Britanya silahlı kuvvetlerin başkomutanlığını yapmış, eski ordu değerlerine sadakati ve sosyal statüye verdiği değerle aşırı muhafazakâr olarak bilinen Cambridge Dükü George’un (Woolf, 2021: 353) atlı heykeli de askeri zaferlerle dolu monarşi tarihini şimdiki zamana taşıyan bir kültürel bellek mekânıdır. Bu heykelin Peter Walsh’a başarısızlığı çağrıştırması, onun gençliğinde İngiliz monarşisinin kültürel kodlarına uygun olmayan “soyut ilkelere tutkun” hareketler içinde bulunarak, ülkenin en köklü simge kurumlarından birinden atılmış olmasıdır. Ne var ki Walsh bundan pişman değildir; o ilkeleri hala değerli bulur ve onlara tutunan gençleri ülkenin geleceği olarak görür.

Walsh’un gençler hakkındaki düşünceleri, arkasından postal seslerini duyduğu, Finsbury Pavement’dan Meçhul Asker Anıtı’na²⁴ çelenk taşıyan genç erleri görünce farklı bir biçime bürünür; Walsh, bu sağlıksız görünümlü, on altı yaşlarındaki genç oğlanların, “şimdi etin tatlarından, gündelik kaygılardan uzak”, yalnızca “taşıdıkları çelengin ağırlığını” duyduklarını düşünür. Bu görüntü onda saygı da uyandırır; hatta adımlarını onlara uydurup yürümeye başlar. Ne var ki onlara ayak uyduramayacağını

²⁴ Meçhul Asker Anıtı: 1920 yılında, I. Dünya Savaşı’nda ölenleri onurlandırmak için dikilen anıt (Woolf, 2021: 354).

anlar ve onlar yanlarından geçip giderlerken, önünde uzanıp giden anıtlar hakkında düşüncelere dalar:

[...] hayat, çeşitliliğiyle, gürültüsüyle anıtlardan ve çelenklerden yapılma bir kaldırımın altına gömülmüş, gözleri kaskatı bir ceset haline getirilmişti zorla. Saygı uyandıran bir şeydi bu; gülebilirdiniz, gelgelelim saygı duymamak elinizden gelmezdi. Kaldırımın ucunda duraklayarak, işte gidiyorlar, dedi Peter Walsh, bütün o şanlı anıtlar, Nelson, Gordon, Havelock, o büyük askerlerin kara, görkemli anıtları gözlerini ötelere dikmişlerdi; onlar da aynı özveriyi göstermişlerdi çünkü (Peter Walsh bu özveriyi kendisinin de gösterdiğini, aynı çağrılara kendisinin de boyun eğdiğini ve sonunda mermer donukluğunda bir bakış elde ettiğini düşündü). Ne ki bu bakışı kendisi için istemiyordu Peter Walsh, hem de hiç istemiyordu, başkalarında gördü mü saygı gösteriyordu o kadar. Gençlerde gördü mü, saygı gösteriyordu [...] (Woolf, 2023: 108-109).

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere, Londra sokaklarında modern hayatın akışını tüm canlılığıyla izlemekten keyif duyan Walsh, bu canlılığın “ölümü ölümsüzleştiren” bellek mekânları (Nora, 2022: 39) olan anıtlarla donuklaştırıldığını düşünmektedir. Walsh, bir zamanlar kendisi gibi “soyut ilkelerin” peşinden gitmiş olan bu insanlara saygı duymaktadır ancak artık görev bilincinin ağırlığını taşıyan o ciddi, donuk bakışları değil, izlenimlerin tadını çıkaran flanörün sıcak bakışını istemektedir. Bu yüzden de karşıya geçerken, “çocukken taparcasına sevdiği” Gordon Anıtı’nın önünde durup, “zavallı Gordon” diye düşünür (Woolf, 2023: 109); Tümgeneral Gordon, Hartum kuşatması sırasında kenti, kendini Mehdi ilan eden Muhammad Ahmad güçlerine karşı savunurken ölmüştür (Woolf, 2021: 354). Walsh’sa artık bu olgun yaşlarında ölüm yerine yaşam sanatını yüceltmeyi seçmektedir. Bu minvalde, Walsh’un bireysel geçmişinin, bir başka deyişle içsel benliğinin bir parçası olan geleneksel İngiliz kimliğini reddettiğini düşünmek mümkündür. Nitekim bu anıt mekânları geçtikten sonra arabadan inerek Çin köpekleri ve uşaklarla dolu eve giren kızı görmüş ve modern İngiliz kimliğini yüceltmıştır.

Anıt mekânlar *Ulysses*’te, tam anlamıyla yersiz yurtsuz olan Leopold Bloom’un da kadrajına girmektedir. Bloom’un kültürel belleğe alaycı bakışı, anıt mekânlar söz konusu olduğunda da kendini belli etmektedir. Bay Dignam’ın cenaze törenine giderken yanından geçtikleri Smith O’Brien’in heykeline bir kadının çiçek bıraktığını gören Bloom, O’Brien’in ölüm yıldönümü olduğunu düşünür ve içinden “nice nice yıllara” der (Joyce, 2023: 120). Parnell’in kaidesini görünce de “Küt diye gitti. Kalp” diye içinden geçirir. Mezarlığa geldiklerinde, Bay Dignam’ın tabutu mezara taşınırken zihninde “Rerere rarara re ra re ra ro ro roo” diye çalan müziği “Tanrım, burası oynak havaların yeri mi ki!” (Joyce, 2023: 134) diyerek susturmaya

alışan Bloom, cenaze toprağa verildikten sonra Hynes’in “Hadi řefin²⁵ mezarını bir ziyaret edelim” teklifine umursamazca yaklaşır:

Bay Bloom ağaçlıkların içinde bir başına, kendi yolunda ve çok da umursamaksızın, kederli melekler, haçlar, sağı solu kırık sütünlar, aile kabirlerine ait tonozlar, gözünü yukarı dikmiş yakaran taş kesmiş umutlar, eski İrlanda’nın yürek ve elleri arasında yürüdü. Parayı hala hayatta olanların hayrına harcamak daha mantıklı. Ruhun huzuru için dua etsen yeter. Kimse sahiden dua ediyor mu? Mevtayı buraya ağaç diker gibi ekiyorlar, bitti gitti. Kömürün filiz vermesini ummak gibi. Dahası zaman tasarrufu için hepsini aynı anda gömmek gerekli belki de [...] (Joyce, 2023: 144).

Burada ticari bakışını ve katı gerçekçiliğini bir kez daha ortaya koyan Bloom, anlaşıldığı üzere yalnızca ulusal liderlerin anıtlarını ve anıt mezarlarını değil, sıradan insanların mezarlarını da işlevsiz bulmaktadır. Kimsenin ölüleri gerçekten hatırladığına ve onlara dua ettiğine inanmamaktadır. Bu anlamda, kültürel kimliği oluşturan ulusal değerler ve dini inanç, Bloom’da yeniden yokluk halinde belirlemektedir. Özellikle ulusal değerler konusunda Bloom, Peter Walsh’un gençlerde görünce saygı duyduğu o görev bilincine herhangi bir saygı duymamaktadır. Bu, kente döndüğünde Trinity College civarında dolanırken gördüğü uygunadım yürüyen polis bölüğünün ona çağrıştırdığı iletişimsel belleğe dair bir anıda açıkça görölmektedir; Bloom, Birleşik Krallık Kolonilerinden Sorumlu Devlet Bakanı Joe Chamberlain Trinity College’a geldiği gün, polisin müdahale ettiği bir Boer taraftarı öğrenci gösterisinin içinde kalmış ve kendini o keşmekeşten zor kurtarmıştır:

Geri zekâlılar: Bir avuç tıfil toplanmış hanerelerini yırtıyorlar. Vinegar Tepesi. Tereyağ Birliği’nin bandosu. Birkaç yıla yarısı hâkim ya da devlet memuru çıkar. Savaşın da ayak sesleri duyuluyor: Orduya gelişigüzel adam alırlar o zaman: şu darağacı kurmaya meraklı çocuklar bir bakmışsın üniforma kuşanmış (Joyce, 2023: 202).

Bloom, canlı tanığı olduğu yakın geçmişe ait bir toplumsal olayı polisin ve mekânın yaptığı çağrışımıyla yeniden hatırlamakta ve bu olayın öznesi olan protestocu gençleri, içine öfke karışan alaycı bir tonla eleştirmektedir. Ona, bu gençlerin başkaldırıları boşuna gelmektedir çünkü hepsinin hayata atıldıklarında karşı çıktıkları bu düzenin birer parçası olacaklarını düşünmektedir. Bloom’sa bu düzenin hiçbir tarafında yer almamaktadır; o yersiz yurtsuz bir flanör olarak Dublin’in mahallerinde ve anıt mekânlarında gezinmekte, gözlemlemekte, düşünmekte ve hatırlamaktadır.

²⁵ Charles Stewart Parnell (1846-1891): İrlandalı milliyetçi, Birleşik Krallık Parlamento üyesi, 19. yüzyıl sonlarında İrlanda’nın özerkliği için verilen mücadelenin lideri (Britannica).

Ulysses’te ayak sesleri duyulan, *Mrs. Dalloway*’de ise yakın zamanda bitmiş olan savaş, *Huzur*’da da adım adım yaklaşan bir tehlikedir. II. Dünya Savaşı arifesinde Mümtaz, İstanbul sokaklarını arşınlarken bu tehlikeyi sürekli aklında taşımaktadır. Özellikle, kiracının dükkânına uğradığında şahit olduğu karaborsa hazırlığı, kiracından dönüşte gezindiği sokaklarda savaşın zihnini epeyce meşgul etmesine sebep olur. Eminönü’nde yürürken bir hamalın gözüne takıldığı sahne, Mümtaz’ı savaşla ilgili iletişimsel belleğe götürmesiyle dikkat çekicidir. Bu “sırtındaki yük tarafından yutulmuş biçare”, Mümtaz’a önce, birkaç sene evvel iyi niyetlerle çıkarılan fakat oluşan kargaşa sonrası kısa sürede unutulmuş insan sırtında yük taşıma yasağını hatırlatır. Sonra bu toplumsal anı ona sonuçsuz kalan savaş karşıtı girişimleri çağrıştırarak, zihninde çağın insanının ve hamalın kaderini birleştirir: “Tıpkı Milletler Cemiyeti, sulh konferansları, büyük iş birliği arzuları, harp aleyhindeki propagandalar, eserler gibi...” diye düşünür ve “Demek ki her ikisi de imkânsızdı” der (Tanpınar, 2023: 367). Bu bağlamda Mümtaz, kendisinin de çağın insanı olarak canlı tanığı olduğu toplumsal geçmişi temel alarak, savaşın kaçınılmazlığını idrak etmektedir. Ne var ki, savaş çıkarsa hamalın ve kendisinin durumunun farklı olacağını düşünmektedir:

“Muharebe olursa bu hamal askere gidecek! Ben de gideceğim! Fakat arada bir fark var. Ben M. Hitler’i ve fikirlerini tanıyor ve ona kızıyorum. Onunla sevine sevine dövüşürüm. Fakat bu biçare ne Almanya’nın ne de bu fikirlerin farkında. Bilmediği, tanımadığı bir davaya karşı harp edecek; belki de ölecek!” (Tanpınar, 2023: 368).

Bu satırlarda Mümtaz’ın kendisinde olup hamalda olmadığını düşündüğü şey, Bloom’un hiç sahip olmadığı, Peter Walsh’un ise gençliğinde sahip olduğu görev bilincidir. Mümtaz, bu bilinçten yoksun bir insan için savaşmanın ve ölmenin beyhudeliğini düşünmektedir. Bu düşünce, yürürken ona çarpan bir adamı ölmüş Suat’a benzetmesiyle Suat’ın anılarıyla birleşir. Suat’ın mesuliyet fikrine karşı çıkan, “Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce’in M. Bloom’u gibi, korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz” sözlerini hatırlayan Mümtaz, zihninde yine Suat’la savaşır ve “Ben fikirlerimin mesuliyetini kabul ediyorum. Sen istediğin gibi düşün!” diyerek, inandığı şeyler için o hamal savaşına gönderebileceğini, hatta ölebileceğini ve öldürebileceğini aklında geçirir. Ne var ki zihninde bir soru belirir; “Ama hamalın karısı ve çocukları buna razı mıydılar?” (Tanpınar, 2023: 370-371). Bu noktada Mümtaz arada kalmaktadır çünkü görev bilincinin, kendi deyimiyle mesuliyet fikrinin, bireysel trajedileri görmezden geldiğinin farkına varmaktadır. Bu minvalde, İstanbul sokaklarında dolanarak yitip yurdu arayan flanör Mümtaz, bu

yurt uğruna ölme düşüncesi söz konusu olduğunda aydın duyarlılığıyla ölümü yüceltmekten kaçınmaktadır.

Mümtaz'ın kaçıştan ziyade arayış niteliği taşıyan flanörlüğü, kendini en açık şekilde gezintisinin başında, güvercinlere yem verdikten sonra uğradığı Sahaflar, Bitpazarı ve Bedesten'de gösterir. Mümtaz, burada insanın dikkati açık olursa, daima şaşırtıcı bir şey bulabileceğini düşünür; ona göre, “Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle İmparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden” parlar (Tanpınar, 2023: 55). Yalnızca bu sözler bile Mümtaz'ın flanörlük tarzını anlamaya yeterdir; Mümtaz, Deborah L. Parsons'ın “paçavracı” olarak tabir ettiği, anıtsal tarihten ziyade gündelik yaşantının artık nesneleriyle ilgilenen, katmanlı zamanın palimpsesti olan kentle bağlayıcı bir ilişki kuran flanörlük biçimini sergilemektedir (Parsons, 2003: 2-10). Modernleşmenin yaşam alanlarını değiştirdiği ancak henüz kapitalizmin yerleşmediği kent uzamında Mümtaz, bu eski çarşılarda dolanarak maziden kalan paçavralarda parlayan kültürel belleğe uzanmaktadır. Bu Parisli flanörün pasaj gezintilerinin sanki bir Şark uyarlamasıdır. Mümtaz'ın burayı tarif edişi de pasajlar gibi bir geçiş noktası, bir eşik mekân niteliği taşıdığını göstermektedir:

Bu eski Şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa'nın çılgılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı. Bütün bunlardan zevk almak ona yaşına göre çok olgun bir itiyat, bir tiryakilik gibi gelirdi (Tanpınar, 2023: 54).

Mümtaz'ın tarif ettiği, ne yeni ne eski olan ve anlaşıldığı üzere normal hayatın zamanının dışına çıkan bu mekân, Foucault'nun “heterotopya” tanımıyla oldukça uyusmaktadır. Foucault'ya göre fiilen hayata geçirilmiş ütopyalar olan heterotopyalar, bünyesinde kültürün içinde bulunabilecek tüm gerçek mevkilerin temsil edilip tartışıldığı ve tersine çevrildiği mekânları temsil etmektedir. Bu mekânlar, fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında kalmakta ve buralarda insanların geleneksel zamanlarıyla bir tür kopma içinde oldukları heterokroniler işlemektedir (Foucault, 2014: 295-299). Mümtaz da modernleşme söyleminin tersine çevrildiği bu heterotopyanın içinde başka bir zamanı yaşayarak, burada karşısına çıkan paçavralarda kayıp zamanı bulmaya çalışmaktadır.

Mümtaz için bu heterotopya bir kaçış çizgisidir. Geleneksel kültüre ait eserlerle modernleşme çabaları neticesinde kültüre girmiş yapıtların bir arada bulunduğu sahaflarda Mümtaz, eski bir mecmuayı incelerken sadece bu dükkânda bu saatte

oturmasının bile bir kaçış olduğunu düşünür; gittikçe ağırlaşan sıkıntıların içinde bu saati hasta İhsan'dan ve etrafındakilerden çalmaktadır (Tanpınar, 2023: 64). Ne var ki, bu kaçış bir kodsuzlaşma hareketi değil, cami sahnesinde olduğu gibi, bir köklere tutunma, yerini yurdunu arama çabasıdır. Buradaki eski zaman artıkları, diğer bir deyişle paçavralar, Mümtaz'ı kültürel bellekle birlikte bireysel belleğe taşımaktadır. Nitekim Nuran, Mümtaz'ın eski kültürü beraberce tattığı bir eski sevgili olarak onun yitik yurdunun bir parçasıdır; elindeki mecmuaları evirip çevirirken, bu dükkâna son geldiği günü, geçen mayıs başını hatırlar. Nuran'la Çekmeceler'e gitmeden önce buluşmalarına daha bir saat olduğu için buraya uğramış, ihtiyar kitapçıyla konuşmuş ve temiz ciltli bir Osmanlı eseri almıştır (Tanpınar, 2023: 61). Elindeki bu eski mecmualarda okuduğu tuhaf şeyleri -büyü tarifi, istihare tarifi- artık Nuran'a anlatamayacağını düşünerek mahzunlaşır. Bunlara baktıkça geçen yaz ve “bütün ömrünü zehirlediğine inandığı günler” zihninde canlanır (Tanpınar, 2023: 64-65). Bu bağlamda, bu kültürel bellek mekânının içindeki paçavralar Mümtaz'a Nuran'ı çağrıştırarak, parçalanmış içsel benliğinin devamlılığını parçalanmış kültürel kimliğin devamlılığı içinde kurmaya çalışan birer bellek ipucuna dönüşürler.

Mümtaz Sahaflar'dan Çadırcılarıçi Çarşısı'na geçtiğinde, burayı da bir tezatlar bütünü olarak tarif eder. Burada, “Çok defa kapalı duran bir dükkânın kepengi önünde Rus işi semaver borusu, kapı topuzu, otuz sene evvel moda olan sedef bir kadın yelpazesinin dağınık parçaları, büyükçe bir saate mi yoksa bir gramofona mı ait olduğu kestirilemeyen birkaç alet” birlikte durmaktadır. Bir dükkânda “Darülelhan plağından bir nevakâr” çalarken, diğerinde bir gramofondan fokstrot çalmaktadır. Mümtaz, estetik bir bakışla, eski eşyaları incelerken gördüğü yatak ve yastıkların oraya düşmelerinin “bir facia” olduğunu düşünür; “Kaç türlü rüya ve kaç cins uyku vardı burada...” (Tanpınar, 2023: 66-67). Fokstrotun ardından “Çamlıca bağları...” diye çalmaya başlayan türkü, Mümtaz'ı bir anımsamaya ve düşüncelere sevk eder:

Mümtaz Memo'yu tanıdı. Abdülhamit devrinin son günlerinin bütün hüznü Haliç'te boğulan bu Harbiyelinin hatırasında yaşıyordu. Ses bu hayat artıklarının üstünde geniş, aydınlık bir çadır gibi açılmıştı. Bu küçük sokağın ne kadar üst üste, girift bir hayatı vardı. Nasıl bütün İstanbul, her çeşit ve her türlü modasıyla, en gizli, en umulmadık taraflarıyla buraya akıyordu. Sanki eşyanın, atılmış hayat parçalarının yaptığı bir romandı bu. Daha doğrusu, yaşadığımız hayatın, ferdi hayatımızın altında, herkesin ve her zamanın hayatı, iç içe, koyun koyuna, güneş altında devamlı hiçbir şey olmayacağını göstermek ister gibi buraya toplanmıştı (Tanpınar, 2023: 67).

Haliç'te boğulan Harbiyelinin hatırasının türkü biçimine sokularak yaşatılması, onu kültürel belleğin bir parçası yapmaktadır. Bu girift sokak da bu türkü ve diğer

bütün eski eşyalarla birlikte kültürel belleğin okunduğu bir palimpsesti andırmaktadır. Mümtaz bu palimpsesti “herkesin ve her zamanın hayatı” olarak betimleyerek, onun hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda insanları birleştiren bir aidiyet yarattığını anlatmak istemektedir. Bu tam olarak kültürel kimliğe karşılık gelmektedir. Mümtaz bu palimpsesti oluşturan kültürel hatırlamayı destekleyici simgelerde yakaladığı pırıltılarla, kültürel kimliğinin devamlılığını sağlamaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle, paçavralardan kendine yekpare bir kimlik dokumaya çabalamaktadır.

Ulysses’te Bloom’un gezindiği kent uzamı, kapitalist malların teşhirde olduğu ve bu malların reklamlarının yapıldığı bir uzam olduğu için Mümtaz’ın deneyimlediği tarzda bir paçavracı flanörlük deneyimine Bloom’da rastlanmamaktadır. Ne var ki Bloom’da Benjamin’in Parisli flanörü gibi, bir şey satın almadan caddelerdeki vitrinlere ve reklam panolarına bakınarak yürümekten oldukça keyif almaktadır. Özellikle Lionel Marks’ın antikacı dükkânın vitrinine bakışı, Mümtaz’ın Çadırcılarıçı’ndeki eski eşyalara bakışıyla tam bir tezatlık taşımasıyla dikkat çekicidir:

[...] Lionel Marks’ın antikacı dükkânının vitrininde gördüğü eski püskü şamdanlarla körüğü kurt yeniği akordeonun ilk hallerini kafasında canlandırdı. Kelepir: Altı teklik. Çalmayı öğrenebilirdim. Ucuz. Şu kadın geçsin de. İstemediğim zaman her şey cazip görünür. İyi satıcı dediğin budur işte. Hani şu beni tıraş ettiği İsveç malı usturayı bana satan herif. Ettiği tıraşın da parasını almaya kalkmıştı namussuz. Geçiyor. Altı teklik (Joyce, 2023: 358).

Bloom, vitrinde gördüğü eski eşyaların ilk hallerini kafasında canlandırırsa da buradan herhangi bir değerlendirmeye varmamaktadır. Eşyalar -Benjamin’in Parisli flanörüne uymayan bir şekilde- ticari değerleriyle onun ilgisini cezbetmektedir. Bu ticari bakış, ona geçmişte ustura satan bir berberi çağrıştırarak, onunla olan alışveriş anısını hatırlatmaktadır. Bu arada arkasından gelip geçenleri kollamaktadır çünkü yemek yemek için uğradığı restoranda içtiği Burgonya şarabı gaz yapmıştır. Vitrine bakmaya devam ederken, “zarif giyimli bir kahramanın”, şehit vatansever Robert Emmet’in resmini ve son sözlerini görür. Bloom, “*Memleketim diğer dünya uluslarının yanındaki yerini alınca*” sözlerini okurken tramvay geçer ve o da bunu fırsat bilerek gaz çıkarır (Joyce, 2023: 358-359). Böylelikle, sembolik bir şekilde kültürel kimliğin Bloom için ne ifade ettiği anlatılmış olur; bu vatansever söylemler, grup aidiyetinin simgesi olarak ticari dolaşıma sokulsa da bir gaz gibi havaya karışıp giden lafûgüzaftır.

Bloom’un bir reklam komisyoncusu olarak vitrinlere ve reklam panolarına bakışında, ticari bakışını bölerek onu bireysel geçmişin duygusal anılarına taşıyan

anlar enderdir. Bu anlardan biri, tek sıra halinde harf harf HELY’S yazısını taşıyan sandviç adamları gördüğünde gerçekleşmektedir. Bu gördüğü, kırtasiyecisi Wisdom Hely’s’in reklamıdır ve Bloom geçmişte orada çalışmıştır. Bloom, önce sandviç adamların yaptığıının kazanç getirmeyen bir iş olduğunu düşünür, ardından da Hely’s’de çalıştığı günlerle ilgili anılar hatırlar. Sonra, “Ne kadar zaman oldu” diyerek iradi bir biçimde orada çalıştığı zamanı hatırlamaya çabalar: Molly ile evlendikleri yıl o işe girmiştir, oğulları Rudy on yıl önce, 1894’te ölmüştür, o yıl Arnott’un yerindeki büyük yangın çıkmıştır, o zaman belediye başkanı Val Dillon’dır, Encümen azası Robert o Reilly’nin olduğu bir davete katılmışlardır, kızı Milly küçüktür, Molly’nin üzerinde fil grisi örme kopçalı elbisesi vardır, insanlar Molly’den gözlerini alamamıştır vesaire (Joyce, 2023: 193). Bu şekilde, serbest çağrışımlarla ilerleyen bir akışta gerçekleşen bireysel ve iletişimsel hatırlamalardan sonra Bloom, içinde uyanan nostalji duygusuyla o günleri yad eder:

Mutlu. Daha mutluyduk o zaman. Hani o Dockrell’dan düzinesini bi teklik dokuz peniye aldığımız kırmızı duvar kâğıdıyla kaplı oda. Milly’i yıkadığımız akşamlar. Amerikan sabunu almıştım: Mürverçiçekli. Milly’nin banyo suyunun o hoş kokusu. Her yanını sabunladığımızda nasıl da komik görünürdü. Güzeldi de. Şimdi de şu fotoğrafçılık işleri. Zavallı babacığının bana bahsettiği dagerotip karanlık odası. Dedesinden Milly’e miras.

Bordür taşları boyunca yürüdü.

Hayatın nehir yatağında akışı [...] (Joyce, 2023: 193).

Bloom’un geçmişteki aile hayatını bu şekilde anışı, Mümtaz’ın Nuran’ı anışındaki gibi bir kayıp duygusu hissettirmektedir. Nitekim Bloom’un andığı bu şeylerin hepsi de kayıptır; Molly’le araları Rudy’nin ölümünden sonra soğumuş, ardından Molly onu aldatmış, Milly büyümüş ve fotoğrafçılık eğitimi almak için evden ayrılp Mullingar’a gitmiştir. Milly’nin fotoğrafçılık merakını miras aldığı dedesi, Bloom’un “zavallı babacığım” diye andığı Rudolph Virag ise bu kayıplardan çok önce, acı bir şekilde hayata gözlerini yummuştur. Bloom, babasının bu acı kaybını ilk olarak gezintisinin başlarında, postaneden çıktıktan sonra sokaktaki reklam panolarına bakarken hatırlamıştır. Panolardaki ürün ve indirim reklamlarının yanında yer alan bir tiyatro afişi, onu çağrışımlarla intihar eden babası Rudolph Virag’a (Bloom) götürmüştür. Afişe bakarken önce, bu akşamın gösterisi *Leah*’te oynayacak olan Bayan Bandman Palmer’in, geçen akşam Hamlet’i oynadığını hatırlamış ve oyunda Ophelia’nın neden intihar ettiği sorusu aklına takılmıştır. Bu intihar lafı, ona babasının

intiharıyla birlikte tiyatroya düşkünlüğünü, *Leah*'ten çok sevdiği o sahneyi ve o sahnenin repliklerini söyleyişini çağrıştırmıştır:

–Nathan'ın sesi! Oğlunun sesi! Babasını kollarımda kederinden ve sefalet içinde ölüme terk eden, babasının evini ve babasının Tanrı'sını terk eden Nathan'ın sesini duyuyorum.

Her bir söz öylesine derin ki, Leopold.

Zavallı babacığım! Zavallı adam! İyi ki yüzüne bakmak için odaya girmemişim. O gün! Ah canım! Ah canım! Off! Neyse, belki de hakkında hayırlısı böyleydi (Joyce, 2023: 99).

Rudolph Virag'ın sevdiği replik oldukça manidardır çünkü kendisi de replikteki Nathan gibi babasının evini ve Tanrı'sını terk etmiş, Macaristan'dan İrlanda'ya göç ederek Yahudilikten dönmüş ve soyadını değiştirmiştir. Virag'ın köklerini bu terk edişi, Bloom'un da köksüzlüğünün temeli olmuştur. Bloom'un köksüzlüğü, Virag'ın karısının ölümüne dayanamayarak intihar etmesiyle pekişmiş, Bloom annesiz kalmışken bir de babasız kalmıştır. Ardından bir aile kurarak kök salmaya çalışmış fakat önce minik oğlu Rudy'nin ölmesi, arkasından Molly'le aralarına soğukluk girmesi, sonra da Milly'nin evden uzaklaşmasıyla iyiden iyiye yersiz yurtsuz kalmıştır. Bu tabloda Bloom'un esas kayıp yurdu kültürel kimliği değil, ailesidir çünkü o zaten İrlanda'da doğmuş ve iki farklı kilisede vaftiz edilmiş melez kimlikli biri olarak, mevcut kodların hiçbirine yerleşmemiştir. Cebinde taşıdığı, annesinin ona verdiği Yahudi inancı patates tılsımı bile annesinden yadigâr olduğu için cebindedir. O ailesini yurt edinmek istemiştir ancak bu yurdu da hemen hemen kaybetmiştir. Bu kaybı hatırlaması, belleğinin, benliğinin dünü ve bugünü arasında bir devamlılık sağlamaya çalışmasıdır. “Hayatın nehir yatağında akışı” (Joyce, 2023: 193) ve “Neyse, belki de hakkında hayırlısı böyleydi” (Joyce, 2023: 99) gibi sözler de Bloom'un parçalanmanın karşısında benliğinin sürekliliğini ve bütünlüğünü koruma çabasının göstergesidir.

Mrs. Dalloway'de Peter Walsh'ın flanörlüğü de Bloom'ununki gibi kapitalist bir kent uzamında gerçekleşir ancak Walsh, yanından geçtiği vitrinlerden ziyade etrafında akıp giden hayatla ilgilidir. Beş yıl sonra döndüğü İngiltere, ağaçların altında kavga eden sevgilileri, parklarda sürüp giden aile hayatı, bolluğu, yeşilliği, uygarlığı ve değişen modasının çekiciliğiyle ona çok büyüleyici gelir (Woolf, 2023: 127). Bir vitrine bakıp geçmişe döndüğü sahne, yürüyüşünün başında gerçekleşmektedir; Clarissa Dalloway'in evinden çıkıp yürümeye başladığında, Victoria Sokağı'ndaki bir otomobil yapımcısının vitrinine bakarken kendi benliğiyle yüzleşmektedir. Bu

sahne de duygusal düşünceleri ile kapitalist-emperyalist bakışı iç içe geçmektedir. Walsh, vitrindeki yansımasının ardında düzlükleri, dağları ve kolera salgınlarıyla Hindistan'ı ve tek başına verdiği kararları görmekte, aşkı ilk kez tattığını düşünmektedir (Woolf, 2023: 105-106). Evli olan Walsh, Hindistan'da başka bir evli kadına âşık olmuş, Londra'ya boşanma işlemlerini başlatmak için gelmiş, Clarissa'ya da ziyareti sırasında bunları anlatmıştır. Clarissa'nın konuyu değerlendirirken sert ve duygusallıktan sıyrılmamış olduğunu düşünür; bir yandan da koca otomobillere bakarak, “kilometre başına kaç galon benzin yerler acaba?” diye kendi kendine sorar. Bu otomobiller ona yaptığı işleri çağırıştırır; mekaniğe aklı eren biridir; Hindistan'da kendi bölgesinde kullanmak üzere yeni bir çeşit saban yapmış, İngiltere'den el arabaları getirtmiş ancak Hintli çiftçilere kullandırtmamıştır. Bunların hiçbirinden Clarissa'nın haberi yoktur (Woolf, 2023: 106). Walsh'un burada hatırladıkları, aslında gençliğinde kendisini reddetmiş ve daha saygın biriyle evlenmiş olan Clarissa'nın, benliğinde yarattığı parçalanmayı aşma çabasıdır. Walsh, benliğinin dününü, bugününü ve kendisinin de bir şeyler başardığını düşünerek, bir devamlılık oluşturmaya ve benlik saygısını korumaya çalışmaktadır. Vitrine bakışının ardından, Clarissa'ya ziyaretini aklından geçirerek yürürken, bulutun güneşi perdelediği bir anda birden uzak geçmişe dönüp içinden “Clarissa beni geri çevirdi” (Woolf, 2023: 106) demesi de bunu göstermektedir. Clarissa onu reddetmiş, o da Clarissa'yı kaybetmiştir. St. Margaret'in çalan çanlarının ona duygusal bir şekilde Clarissa'nın eski halini çağırıştırması tam bu noktada gerçekleşir. Clarissa'yı seneler boyunca hep bu şekilde hatırlamış, Clarissa “gemide, Himalayalar'da, umulmadık bir çağrışım sonucu” hep aklına gelmiştir (Woolf, 2023: 206). Bu anlamda Walsh nerede ve kiminle olursa olsun, Clarissa onun belleğinde saklı kayıp yurdu olarak kalmıştır.

Walsh'un otomobil yapımcısının vitrinine bakışı, henüz tam olarak flanör bakışına kavuşmadığı bir anda gerçekleşmektedir. Flanör bakışına esas olarak otomobil yapımcısını ve St. Margaret Kilisesi'ni geçtikten sonra, anıt mekânlarda geleneksel İngiliz kimliğini reddedip, Trafalgar Meydanı'nda yeni bir farkındalığa ulaştığında elde eder: “ [...] sanki biri beynindeki perdeleri açmış, kepenkleri kaldırmış, kılını bile kıpırdatmadan keyfince dolaşabileceği sokaklar sermişti önüne” (Woolf, 2023: 109). Walsh burada “tam bir özgürlüğe kavuşmuş” ve dikkatini çevresine odaklamaya başlamıştır. Trafalgar Meydanı'ndan Haymarket'a doğru yürürken, Benjamin'in Parisli flanörü gibi, bir kadının cezbine kapılıp onu takip bile

etmiştir. Walsh burada kendini, “şair yürekli bir korsan” olarak tanımlamıştır: “şu olmaz olası kurallara, vitrinlerdeki sarı gece elbiselerine, pipolara, oltalara aldırımıyordu işte, saygıdeğer kişilere, gece partilerine, ceketlerin altına beyaz kayışlar takan yaşlı adamlara da” (Woolf, 2023: 110). Walsh’un esasında aldırnamaya başladığı, o kapıdan çıkarken “Partim bu gece, unutma” diye üstü üste yineleyen (Woolf, 2023: 105) Clarissa Dalloway ve onun dünyasıdır. Takip ettiği kadın bir eve girip gözden yiterken bile hala Clarissa’nın sözleri kulağında çınlamaktadır. Buradan sonra modern hayatın seyrine dalarak flânörlüğüne devam etse de gün boyunca Clarissa hiç aklından çıkmamış ve akşam kendini, “neden böyle partiler verir?” (Woolf, 2023: 105) dediği Clarissa’nın partisinde, diğer bir deyişle kayıp yurdunda bulmuştur. Neticede Mr. Bloom haklıdır; “Dön dolaş. Kaçtığını sanıyorsun ama dönüp geldiğin yer kendi benliğin. Gittiğin en uzak yolun sonu hep eve dönüşün” dır (Joyce, 2023: 457).

Clarissa Dalloway de akşamki partisi için çiçekler alma bahanesiyle gerçekleştirdiği kısa flânörlüğünün sonunda eve dönmüştür. Ne var ki onun döndüğü ev, yıllar önce Peter Walsh’un istikrarsız naturasından dolayı yersiz yurtsuz kalmaktan korkup, geleneğe sığınarak Richard Dalloway’le kurduğu yuvası olmuştur. Bu geldiği yer, toplumsal normlar doğrultusunda tasarlanmış bir benlik olsa da, Clarissa içsel benliğinin bir parçası olan Peter Walsh’a da yerini teslim etmiştir: “Yine de nasılsa, Londra sokaklarında, günlük hayatın akışında, şurada burada yaşıyordu işte, Peter da yaşıyordu, birbirlerinde; kendisi emindi bundan [...]” (Woolf, 2023: 67). Bu anlamda Clarissa Dalloway, güvenli sınırlarına geri dönse de kayıp yurdunu içinde taşımıştır.

Mr. Bloom da gün boyunca Dublin’in farklı noktalarında gezinip farklı maceralar yaşamasının ardından, saat gece yarısını geçtikten sonra eve dönmüş ve Molly’nin yanına, o gün Blazes Boylan’la aldatıldığını bildiği yatağına kıvrılmıştır. Bu bağlamda, Leopold Bloom, Peter Walsh ve Clarissa Dalloway’in usulca kabul ettikleri, içsel benliklerinin parçalanmışlığı gerçeği olmuştur. Mümtaz ise bu gerçeği kabullenmekten ziyade onunla çok dramatik bir şekilde yüzleşmiştir; Mümtaz, ertesi sabah erken saatte İhsan’a ilaç almak için son kez evden çıktığında, etrafına kayıtsızlaştığını ve algısının paramparça olduğunu fark etmiştir. Bu noktada da Suat’ın hayali ona tekrar musallat olmuştur:

“Ne garip! Hiçbir şey öteki ile birleşmiyor. Her şeyi ayrı görüyorum,” diye söylendi.

Yanındaki adam cevap verdi:

- Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun.

- Ama dün, evvelsi gün böyle görmüyor muydum? Hiç hakikat görmedim mi? Bir kere karşılaşmadım mı?

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor fakat bunu tabii buluyordu.

- Hayır... Çünkü o zaman etrafına kendi benliğinin arasından bakıyordun. Kendini seyreliyordun. Ne hayat ne eşya bütün değildir. Bütünlük insan kafasının vehmidir (Tanpınar, 2023: 412).

Mümtaz Suat'ın hayaliyle cebelleşirken kendinden geçmiş ve ayıldığında kendini elinde ilaç şişeleri kırılmış, yüzü gözü kan içinde bulmuştur. Bu esnada açık bir pencereden, Hitler'in o gece hücum emri verdiğini bildiren radyonun sesini duymuş ve tümünden sarsılmıştır. Eve geldiğinde, İhsan'ın iyi olması bile onu kendine getirememiştir; merdivenleri çıkacak takati kendinde bulamayıp, ilk basamakta başı ellerinin arasında oturup kalmıştır (Tanpınar, 2023: 417). Böylelikle parçalanmışlığını, histeri krizinin ardından gelen büyük bir çaresizlik duygusuyla karşılamıştır. Bu minvalde Mümtaz, Leopold Bloom, Peter Walsh ve Clarissa Dalloway gibi bir kabulleniş değil, bir çöküş yaşamıştır; onunki yurduna dönüş değil, kayboluş olmuştur.

Görüldüğü üzere, flanör ve flanöz tipinin belirdiği, 20. yüzyıla ait üç modernist metinde de flörün/flanözün kent gezintilerinde edindiği çevre izlenimlerine, bireysel, iletişimsel ve kültürel hatırlamalar eşlik etmiştir. Bu üç farklı hatırlama biçimine ait bellek kuramları doğrultusunda incelenen üç flanör ve bir flanözün kent yolculukları, birtakım benzerlikleri, ortaklıkları ve farklılıkları olan dört flanörlük tarzını ortaya sermiştir. Bir sonraki sonuç bölümünde bulgular sunulacak ve benzerlikler, farklılıklar ve ortaklıklar değerlendirilecektir.

SONUÇ

Bu çalışmada, İrlanda edebiyatından James Joyce'un 1922 yılında yayımlanan *Ulysses*, Türk edebiyatından Ahmet Hamdi Tanpınar'ın 1949 yılında neşredilen *Huzur* ve İngiliz edebiyatından Virginia Woolf'un 1925 yılında basılan *Mrs. Dalloway* eserleri, flanör ve flanöz tipinin bellekle ilişkisi bağlamında, bireysel, iletişimsel ve kültürel bellek kuramlarından yararlanılarak, karşılaştırmalı şekilde analiz edilmiştir.

Çalışmanın ilk bölümünde, flanör ve flanöz kavramlarının doğuşu ve öncülleri ile bu kavrama kuramsal bir çerçeve oluşturmaya çalışan disiplinlerarası yaklaşımlar ele alınmıştır. Bu kapsamda, 19. yüzyılda modernitenin yükselişiyle birlikte Paris pasajlarında boy göstermeye başlayan eril kent gezgini flanörün, bir modern kent figürü ve edebi bir tip olduğu, dişi karşılığı olan flanözün, ancak 19. yüzyılın sonlarında, kadınlar kamusal alan tek başlarına çıkma özgürlüğüne kavuştuklarında kentte belirdiği görülmüştür. Flanörün öncüllerinin, gezgin filozoflara, ozanlara, keşiş ve dervişlere, kadim mit ve destanlara, divan şiiri ve tassavufi metinlere kadar uzanma olasılığı olduğu, Modern Çağ'da ise Walter Benjamin'inkiyle başlayan kuramsal çerçeve çizme çabalarının, sosyolojik, felsefi ve psikolojik yaklaşımlarla şekillendiği anlaşılmıştır. Sosyolojik yaklaşımlarda, fetiş, yabancılaşma, anomi, kent yürüyüşçüsü, mekânın üretimi, ritimanalist, yabancı, maceracı, heterotopya; felsefi yaklaşımlarda, hareket, beklenti dürtüsü, arayış, varoluş, göçebe düşünce, devletsiz düşünce, aldırmaçlık felsefesi ve psikolojik yaklaşımlarda da psikocoğrafya gibi kavramların ön plana çıkması dikkat çekmiştir.

Çalışmanın ikinci bölümünde ise Antik Çağ'dan Modern Çağ'a kadar uzanan hatırlama biçimleri, "bireysel bellek", "kolektif bellek" ve "kültürel bellek" başlıkları altında incelenmiş, belleğe bireysel yaklaşımların 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başına kadar revaçta olduğu fakat toplumsal yaklaşımların da yine 19. yüzyılın sonu ve 20. yüzyılın başlarında ortaya çıktığı görülmüştür. Maurice Halbwachs'ın çalışmalarıyla ön plana çıkan toplumsal yaklaşımların, Jan Assmann ve Aleida Assmann'ın kültürel bellek kuramıyla bütünlendiği, böylelikle bireysel yaklaşımlardan toplumsal yaklaşımlara uzanan bellek üzerine düşünceler tarihinde eksik olan kültür ayağının tamamlandığı idrak edilmiştir. Bu üç bellek türünde de zamanla iç içe olan uzamın anıların oluşturulması, hatırlanması ve unutulmasında başat bir unsur olduğu, flanörün/flanözün varlığını kent uzamındaki hareketiyle sürdürmesi sebebiyle de bellekle olan ilişkisi irdelenirken, uzamın mutlaka dikkate

alınması gerektiği anlaşılmıştır. Literatürde, flanör ve flanözün bellekle olan ilişkisi üzerine yazılanlara bakıldığında, bu ilişkinin, Benjamin'in diyalektik yöntemi ile “deneyim”, “aura”, “hikâye anlatıcısı”, “paçavracı” gibi kavramları ve modernist metinlerdeki içe bakış nosyonu temelinde ele alındığı göze çarpmıştır.

Çalışmanın inceleme kısmı olan üçüncü bölümünde, öncelikle yazarların hayatları ve eserleri hakkında bilgiler verilmiş ve incelemeye konu olan metnindeki flanör/flanöz tiplerinin, eserlerde hangi tarihsel bağlamlarda ve uzamlarda belirttikleri anlatılmıştır. Bunların yanında, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway* eserlerinin, kent gezginliği dolayımında *Ulysses* eserinden izler taşıdığını öne süren fikirler aktarılmıştır. Ardından üç metnin karşılaştırmalı analizi, iki ayrı alt başlık altında yapılmıştır. “Kent Yürüyüşünün Kadın ve Erkek Halleri: *Ulysses* ile *Huzur*'da Ön Flanörlük, *Mrs. Dalloway*'de Flanözlük ve Bellek” başlığı, *Mrs. Dalloway*'deki Clarissa Dalloway'in sabahın erken saatlerinde alışveriş bahanesiyle gerçekleştirdiği flanözlüğün, *Ulysses*'te Leopold Bloom'un, ve *Huzur*'da Mümtaz'ın sabah gerçekleşen, eserler bağlamında ön flanörlük olarak adlandırılabilir amaçlı yürüyüşleriyle karşılaştırılabilirliği sebebiyle tercih edilmiştir. *Mrs. Dalloway*'in bu bölümde domestik alana dönüşüyle biten flanözlüğü, romanın ilerleyen kısımlarında yerini Peter Walsh'un flanörlüğüne bırakmış, Bloom ve Mümtaz'ın yürüyüşleri ise tekrar kent sokaklarına çıktıklarında, tam manasıyla flanörlük olarak tanımlanabilecek aylak gezintilerle devam etmiştir. Bu doğrultuda Bloom, Mümtaz ve Walsh'un aylaklıkları, “Leopold Bloom, Mümtaz ve Peter Walsh'un Aylak Adımlarında Bellek İzleri” adlı farklı bir başlıkta karşılaştırılmıştır.

Bu karşılaştırmaların sonucunda, üç eserdeki flanör/flanöz tiplerinin birbirinden farklılaştığı görülmektedir. *Mrs. Dalloway* eserindeki Clarissa Dalloway, tam olarak orta sınıftan kadınların tek başlarına alış-veriş yapma özgürlüğüne kavuşmalarıyla kamusal alanda beliren flanöz tipinin örneğidir. Ona tek başına yürüme özgürlüğünü sağlayan, Richard Dalloway'in karısı oluşu, diğer bir deyişle, eşi üzerinden statü sahibi oluşudur. Gezginliğinin düşünürlük yönü gelişmemiş, daha ziyade anın izlenimlerine odaklı bir flanözlük tipi sergilemektedir. Peter Walsh, eski zamanın sosyalist aydını, yakın zamanın kapitalisti-emperyalisti ve anlatı zamanının işsizi olarak, sınıfsal konumunun belirsizliğiyle, 19. yüzyılın Parisli flanörüne en yakın olan tiptir. Modern hayatı seyre dalışı, bir kadının cezbine kapılarak peşine takılışı ve gözlemlerinden derinlikli düşünceler üretişi, Benjamin'in flanörünü anıştırmaktadır. Leopold Bloom,

alt orta sınıf denebilecek konumda bir reklam komisyoncusu olarak, daha çok 20. yüzyıla aittir; roman boyunca kasap dışında bir alışverişi olmasa da etrafına tüketici gözüyle hesaplar yaparak bakışı, onu 19. yüzyıl flanöründen ayırmaktadır. Mümtaz ise tüm bu tiplerden en farklısı olarak, kapitalizmle hiçbir bağı olmayan, bağ kuracağı nitelikte bir uzamı da olmayan, palimpsest bir kenti tecrübe eden, paçavracı niteliğinde bir flanördür.

Üç eserin ortaya çıktıkları uzamların da farklı olduğu göze çarpmaktadır. *Ulysses*'te Dublin, savaşın eşiğinde kolonyal bir uzamı; *Huzur*'da İstanbul, savaşın eşiğinde post-emperyal bir uzamı; *Mrs. Dalloway*'de ise Londra, savaş sonrası emperyal bir uzamı ortaya sermektedir. Dolayısıyla eserlerdeki flanörlerin yabancılaşıma şekilleri de bu uzamlarda ortaya çıkan söylemlerle ilişkilidir. Leopold Bloom, milliyetçi ve Katolik söylemlere; Peter Walsh, kahramanlık ve statü söylemlerine; Mümtaz, geçmişi reddeden modernleşmeci söylemlere yerleşmemektedir. Clarissa Dalloway ise herhangi bir yabancılaşıma yaşamamakta, mevcut düzenin bir parçası olmaktan memnuniyet duymaktadır. Bu uzamlar ve söylemler, dört kent gezgininin de iletişimsel ve kültürel belleğine dair anılarda dışsallaştırılmaktadır.

Bu farklılıkların yanısıra, eserlerin arasında benzerliklerin de mevcut olduğu görülmektedir. Üç eserde de kent gezginleri, yürüyüşleri esnasında kendi içlerine, zihinlerine yönelmekte ve akış halindeki bilinçlerinde geçmişle bağ kurmaktadır. Bu bağ, kendi düşüncelerine gömülmedikleri, etraflarını algılamaya açık oldukları anlarda ya çevreden duyuşsal bir uyarana ya da tecrübe ettikleri bir bellek mekânı aracılığıyla kurulmaktadır. Çağrışımsal hatırlama, geçmişle bağlantının temelinde bulunmaktadır.

Üç eserdeki kent gezginlerinin bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe dair anıları, onları flanörlüğün felsefesindeki göçebe düşünce bağlamında değerlendirmeye imkân tanımaktadır. Mevcut kodlardan hiçbirine yerleşmeme anlamında yersiz yurtsuzlaşmayı ifade eden göçebe düşünce, bu üç hatırlama biçimine de uyarlanabilmektedir. Bu doğrultuda, dört kent gezgininin de bireysel geçmişinde bulunan ve nostalji duygusuyla hatırladıkları yitik aşk, bir yersiz yurtsuzlaşma değil, yurt özlemini ifade etmektedir. Bu gezginlerin iletişimsel ve kültürel belleğe dair hatırlamalarında ortaya çıkan yabancılaşıma şekilleri ise Leopold Bloom'un ne milliyetçilik, ne Katoliklik ne de Yahudilik söylemlerine yerleşmeyip yersiz yurtsuzlaştığını; Peter Walsh'un geleneksel İngiliz söylemlerini reddedip modern

İngiliz söylemlerini yurt edinmek istediğini; Mümtaz'ın maziden kopan modernleşmeci söylemlere yerleşmeyip kayıp yurdunu aradığını; Clarissa Dalloway'in ise hâkim söylemlerde yerleşik olduğunu göstermektedir.

Modernist eserlerde ön plana çıkan parçalanmışlık, bu üç eserde de görülmektedir. Etraflarına benlikleri arasından bakan kent gezginleri, hatırlayarak benliklerinin dün ve bugün arasında bir bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Bellek, benlik ve kimlikle bağlantılı bir olgu olduğundan, eserlerdeki bireysel belleğe dair hatırlamalar içsel benliğin, iletişimsel belleğe dair hatırlamalar toplumsal benliğin, kültürel belleğe dair hatırlamalar ise kültürel kimliğin parçalanışını ortaya çıkarmaktadır. Bu parçalanmışlıkları, Leopold Bloom, yersiz-yurtsuzlaşarak; Mümtaz, yurdunun kalıntılarını arayarak; Clarissa Dalloway yurt edindiği geleneğe sığınarak; Peter Walsh ise yeni bir yurda yerleşerek aşmaya çalışmaktadır. Fakat nihayetinde hepsi, kendi benliklerinden kaçışın ve bütünlüğün mümkün olmadığını idrak etmektedir.

Sonuç olarak, *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway* eserlerinin, modernleşme sürecinin farklı şekillerde yaşandığı farklı toplumsal bağlamlarda ortaya çıkmaları sebebiyle farklı flanör/flanöz tipleri sunduklarını söylemek mümkündür. Bu farklı toplumsal bağlamlarda ortak olan unsur ise modern kentin gelenek ve yenilik arasındaki çatışmanın sahnesi, flanörün/flanözün de bu çatışmanın hem öznesi hem de şahidi oluşudur. Bu çerçevede, söz konusu üç eserdeki flanörlerin ve flanözün içe bakış içeren kent gezginliklerinin, geçmiş ve bugün arasında devamlılık oluşturmaya çalışan belleğe ulaşmada aracı bir rol üstlendiğini öne sürmek akla yakın gözükmektedir. Üç eserde de zihnin panoraması olan kent aynı zamanda belleğin ve benliğin panoramasına olarak belirlemekte ve algılayan modern özne yazınsal uzamda flanör/flanöz tipine bürünerek görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Abensour, A. (2022). *Bellek*, 1. Baskı, Derleyen: Alexandre Abensour, Çeviren: Gülçin Kaya Rocheman, Fol Kitap, Ankara.
- Aktan Küçük, D. (2007). “Türk Romanında Aylaklık”, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul.
- Akarsu, B. (1984). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 3. Baskı, Savaş Yayınları, Ankara.
- Aksakal, H. (2003). *Huzursuz Modernite: Avrupa Entelektüel Tarihi Üzerine Makaleler*, 2. Baskı, Beyoğlu Kitabevi, İstanbul.
- Akün, Ö. F. (2008). “Ahmet Hamdi Tanpınar”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: Tanpınar Üzerine Yazılar, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 17-20.
- Akyıldız Ercan, C. (2012). “Odysseus ve Yolculuk Mitosu”, *Flanör Düşünce*, Derleyen: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 321-336.
- Alangu, T. (2008). “Ahmet Hamdi Tanpınar: Eserleri Üzerinde Düşünceler”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: Tanpınar Üzerine Yazılar, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss.147-160.
- Anabilgi, “Boer Savaşı”, (Çevrimiçi), <https://anabilgi.anadolu.edu.tr/?contentId=30329#:~:text=%C4%B0ngiltere%20ile%20G%C3%BCney%20Afrika'da,Boer%20Sava%C5%9F%C4%B1%20olarak%20da%20bilinir,1%20Haziran%202024>.
- Aristoteles (2003). *Doğa Bilimleri Üzerine*, 2. Baskı, Çeviren: Elif Günçe, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.
- Artun, A. (2014). “Sunuş”, *Modern Hayatın Ressamı*, 8. Baskı, Yazar: Charles Baudelaire, Çeviren: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 9-86.
- Assmann, A. (2008). “Canon and Archive”, *Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*, 1. Baskı, Derleyen: Astrid Erll ve Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin, ss. 97-107.
- Assmann, A. (2015). “‘Kanon ve Arşiv’den”, *Kolektif Hafıza Kitabı*, 1. Baskı, Çeviren: Zehra Can, Ümit Keskin ve Tarık Özbek, Derleyen: Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi ve Daniel Levi, ss. 283-287.
- Assmann, J. (2008). “Communacative and Cultural Memory”, *Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*, 1. Baskı, Derleyen: Astrid Erll ve Ansgar Nünning, Walter de Gruyter, Berlin, ss. 109-118.
- Assmann, J. (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*, 2. Baskı, Çeviren: Ayşe Tekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Atış, N. (2009). “Grek Düşünce Dünyasında Felsefe Din ve Mitoloji İlişkisi”, *Kaygı*, No. 12, ss. 57-66.
- Augustinus (2010). *İtirafı*, 1. Baskı, Çeviren: Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınları İstanbul.
- Bachelard, G. (1994). *The Poetics of Space*, 1. Baskı, Çeviren: Maria Jolas, Beacon Press, Boston.
- Aydın, S. (2012). “Walter Benjamin’in, Flâneur, Paçavracı ve Hikâye Anlatıcısı Kavramlarıyla Günümüz Sanatçısının Portresi”, *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, Cilt 1 No. 2, ss. 144-150.
- Bacopoulos-Viau, A. (2012). “Automatism, Surrealism and the making of French psychopathology: the case of Pierre Janet”, *History of Psychiatry*, Cilt 23, No. 3, ss. 259-276.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavalın Romanı: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*, Çeviren: Cem Soydemir, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Barry, P. (2002). *Beginning Theory An Introductiun to Literary and Cultural Theory*, Manchester University Press, United Kingdom.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*, 8. Baskı, Çeviren: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2011). *Postmodern Etik*, 2. Baskı, Çeviren: Alev Türker, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Bauman, Z. (2015). “Desert Spectacular”, *The Flâneur*, Derleyen: Keith Tester, Routledge, Londra ve New York, ss. 138-157.
- Barash, J. A. (2007). “Belleğin Kaynakları”, *Cogito*, No. 50, ss. 11-22.
- Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*, 11. Baskı, Çeviren: Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Benjamin, W. (2014b). *Walter Benjamin Son Bakışta Aşk*, 7. Baskı, Derleyen: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul.
- Bergson, H. (2022). *Madde ve Bellek*, 2. Baskı, Çeviren: Işık Ergüden, Fol Kitap, Ankara.
- Bilgi, A. (1992). *Marx-Engels Ekonomi Politik Sözlüğü*, Yurt Kitap-Yayın, Ankara.
- Birkerts, S. (1982). “Walter Benjamin, Flâneur: A Flanerie”, *The Iowa Review*, Cilt 13, No. 3/4, ss. 164-179.
- Bloch, M. (2020). “Toplumsal Hafıza, Gelenek ve Adet: Yeni Çıkan Bir Kitap Hakkında”dan”, *Kolektif Hafıza Kitabı*, 1. Baskı, Derleyen: Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi ve Daniel Levy, Çeviren: Zehra Can, Ümit Keskin ve Tarık Özbek, Dipnot Yayınları, Ankara, ss. 163-169.
- Blondel, C. (2020). “M. Halbwahs’ın *Hafızanın Toplumsal Çerçevesinin Eleştirel Değerlendirmesi*”nden”, *kolektif Hafıza Kitabı*, 1. Baskı, Derleyen: Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi ve Daniel Levy, Çeviren: Zehra Can, Ümit Keskin ve Tarık Özbek, Dipnot Yayınları, Ankara, ss. 171-172.
- Boutin, A. (2012). “Rethinking the Flâneur: Flânerie and the Senses”, *Dix-Neufi*, Cilt 16, No. 2, ss. 124-132.
- Brand, D. (1991). *The Spectator and the City in Nineteenth Century American Literature*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Breton, D.L. (2008). *Yürümeye Övgü*, Çeviren: İsmail Yergüz, Sel Yayınları, İstanbul.
- Brewer, W. F. (1989). “What is Autobiographical Memory”, *Autobiographical Memory*, 2. Baskı, Derleyen: David C. Rubin, Cambridge University Press, Cambridge, ss. 25-49.
- Britannica, “Big Ben”, (Çevrimiçi), <https://www.britannica.com/topic/Big-Ben-clock-London>, 25 Mayıs 2023.
- Britannica, “Charles Stewart Parnell”, (Çevrimiçi), <https://www.britannica.com/biography/Charles-Stewart-Parnell>, 25 Mayıs 2023.
- Britannica, “Spatial Memory”, (Çevrimiçi), <https://www.britannica.com/science/spatial-memory>, 9 Kasım 2023.
- Buck-Morss, S. (1986). “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, *New German Critique*, No. 39, ss. 99-140.
- Cambridge Dictionary, “Flâneur”, (Çevrimiçi), <https://dictionary.cambridge.org/tr/s%C3%B6zl%C3%BCk/ingilizce/flaneur>, 25 Eylül 2021.
- Casey, E. S. (2000). *Remembering: A Phenomenological Study*, 2. Baskı, Indiana University Press, Bloomington.
- Certeau, d. M. (1984). *The Practice of Everyday Life*, University of California Press, Berkeley.

- Cimcoz, A. (2008). “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *“Bir Gül Bu Karanlıklarda”*: Tanpınar Üzerine Yazılar, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 161-163.
- Connerton, P. (1999). *Toplumlar Nasıl Anımsar?*, 1. Baskı, Çeviren: Alaeddin Şenel, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Connerton, P. (2009). *How Modernity Forgets*, 1. Baskı, Cambridge University Press, New York.
- Connerton, P. (2021). *Modernite Nasıl Unutturur?*, 4. Baskı, Çeviren: Kübra Kelebekoğlu, Sel Yayınları, İstanbul.
- Coverley, M. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, 1. Baskı, Çeviren: Selen Serezli, Kalkedon Yayınları, İstanbul.
- Çeker, Y. (2018). “Modern Türk Edebiyatında Flanör Düşünce: Sait Faik Örneği”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Doktora Tezi), İstanbul.
- Çetinkaya, H. (2012). “Devletsiz Düşünce”, *Flanör Düşünce*, Derleyen: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 21-44.
- Debord, G. (1996). *Gösteri Toplumu*, 1. Baskı, Çeviren: Ayşen Ekmekçi ve Okşan Taşkent, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Debord, G. (2013a). “Sitüasyonların İnşası ve Uluslararası Sitüasyonist Akımın Etkinlik ve Örgütlenme Koşulları Üzerine Rapor”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, 1. Baskı, Derleyen: Ali Artun, Çeviren: Kaya Özsezgin, ss. 278-306.
- Debord, G. (2013b). “Dérive Kuramı”, *Sanat Manifestoları Avangard Sanat ve Direniş*, 1. Baskı, Derleyen: Ali Artun, Çeviren: Ufuk Kılıç, ss. 314-316.
- Deleuze, C. ve Parnet, C. (1990). *Diyaloglar*, 1. Baskı, Çeviren: Ali Akay, Bağlam Yayınları, İstanbul.
- Deleuze, C. (2002). “Göçebe Düşünce”, *İssız Ada ve Diğer Metinler Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*, 1. Baskı, Derleyen: David Lapoujade, Çeviren: Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer, Bağlam Yayınları, İstanbul, ss. 390-404.
- Demiralp, O. (1999). *Tanrı Bakışlı Çocuk Walter Benjamin Üzerine 49’a Parçalanmış Deneme*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Doğan, T. (2007). “Walter Benjamin’de ve Yusuf Atılgan’da Flâneur İmgesi Üzerine Bir Deneme”, *Cogito*, No. 52, ss. 101-112.
- Dictionary.com, “Flâneur”, (Çevrimiçi), <https://www.dictionary.com/browse/flaneur>, 25 Eylül 2021.
- Doner, D. (1956). “Virginia Woolf: The Service of Style”, *Modern Fiction Studies*, Cilt 2, No. 1, ss. 1-12.
- Draaisma, D. (2007). *Bellek Metaforları: Zihinle İlgili Fikirlerin Tarihi*, 1. Baskı, Çeviren: Gürol Koca, Metis Yayınları, İstanbul.
- Duffy, E. (1994). *The Subaltern Ulysses*, 1. Baskı, University of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra.
- Eagleton, T. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*, Çeviren: Bülent Gözkan, Hakkı Hünler, Türker Armaner, Nur Ateş, Ayfer Dost, Engin Kılıç, Ela Akman, Neşe Nur Domaniç, Ayhan Çitil ve Banu Kiroğlu, Doruk Yayıncılık, İstanbul.
- Edgü, F. (2008). “Tanpınar ve Ulysses”, *“Bir Gül Bu Karanlıklarda”*: Tanpınar Üzerine Yazılar, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 569-570.
- Elias, N. (2000). *Zaman Üzerine*, 1. Baskı, Çeviren: Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- Elkin, L. (2017). *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar Paris, New York, Tokyo, Viyana ve Londra*, Çeviren: Doğan Dilçun Doğan, Nebula Kitap, İstanbul.
- Ellman, R. (2012). *James Joyce: Hayatı ve Eserleri*, 1. Baskı, Çeviren: Zafer Avşar, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Enginün, İ. ve Kerman, Z. (2015). *Günlüklerin Işığında Tanpınar'la Baş Başa*, 6. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Er, S. E. (2012). "Felsefi Nomadlık: Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair [Deleuzecü Bir Çerçeveleme]", *Flanör Düşünce*, Derleyen: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul ss. 45-58.
- Erkmen, N. (2021). *Ulysses Sözlüğü*, 5. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ferguson, P. P. (1997). *Paris as Revolution Writing the Nineteenth-Century City*, University of California Press, Berkeley.
- Foucault, M. (2014). "Başka Mekânlara Dair", *Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2*, 4. Baskı, Derleyen: Ferda Keskin, Çeviren: Işık Ergüden ve Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Freud, S. (2011). *Uygarlığın Huzursuzluğu*, 4. Baskı, Çeviren: Haluk Barışcan, Metis Yayınları, İstanbul, ss. 291-302.
- Freud, S. (2020). Felsefesanatpsikanaliz.com, "Analizde İnşalar", Çeviren: İbrahim Şahin Ateş, (Çevrimiçi), <https://www.felsefesanatpsikanaliz.com/analizde-insalar-1937-sigmund-freud/>, 1 Haziran 2023.
- Friedberg, A. (1991). "Les Flâneurs du Mal (I): Cinema and the Postmodern Condition", *Modern Language Association*, Cilt 106, No. 3, ss. 419-431.
- Frisby, D. (2015). "The Flâneur in Social Theory", *The Flâneur*, Derleyen: Keith Tester, Routledge, Londra ve New York, ss. 81-110.
- Gambino, R. ve Pulvirenti, G. (2019). "Neurohermeneutics A Transdisciplinary Approach to Literature", *Gestalt Theory*, Cilt 41, No. 2, ss. 185-200.
- Gardin, N. ve Olorenshaw, R. (2014). *Larousse Semboller Sözlüğü*, 1. Baskı, Çeviren: Beyza Akşit, Bilge Kültür Sanat, İstanbul.
- Gibson, A. (2016). *James Joyce*, 1. Baskı, Çeviren: Orhan Düz, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Gifford, D. ve Seidman, R.J. (1988). *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*, 2. Baskı, University of California Press, California.
- Gürbilek, N. (2014). *Kör Ayna, Kayıp Şark: Edebiyat ve Endişe*, 4. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2023). *Örme Biçimleri: Bir Ters Bir Düz Fragmanlar*, 1. Baskı, Metis Yayınları, İstanbul.
- Gleber, A. (1999). *The Art of Taking a Walk Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*, Princeton University Press, New Jersey.
- Grady, H. (2000). "Introduction", *Shakespeare and Modernity Early Modern to Millenium*, Derleyen: Hugh Grady, Routledge, Londra.
- Gros, F. (2021). *Yürümenin Felsefesi*, 17. Baskı, Çeviren: Albina Ulutaşlı, Kolektif Kitap, İstanbul.
- Gürbilek, N. (2014). "Sunuş", *Walter Benjamin Son Bakışta Aşk*, 7. Baskı, Derleyen: Nurdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul, ss. 7-38.
- Gross, J. (1989). *Joyce*, 1. Baskı, Çeviren: Suğra Öncü, Afa Yayıncılık, İstanbul.
- Halbwachs, M. (2016). *Hafızanın Toplumsal Çerçeveleri*, 1. Baskı, Çeviren: Büşra Uçar, Heretik Yayınları, Ankara.
- Halbwachs, M. (2017). *Kolektif Hafıza*, 1. Baskı, Çeviren: Banu Barış, Heretik Yayınları, Ankara.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Ekonomi Sözlüğü*, 5. Baskı, Remzi Kitabevi, İstanbul.

- Harvard Library, "Oxford English Dictionary", (Çevrimiçi), <https://library.harvard.edu/services-tools/oxford-english-dictionary>, 11 Ekim 2023.
- Harvey, D. (2012). *Paris, Modernitenin Başkenti*, Çeviren: Berna Kılınçer, Sel Yayınları, İstanbul.
- Hobsbawm, E. (1996). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991: Aşırılıklar Çağı*, 1. Baskı, Çeviren: Yavuz Alogan, Sarmal Yayınevi, İstanbul.
- Hogan, P.C. (2014). "Literary Brains: Neuroscience, Criticism, and Theory", *Literature Compass*, Cilt. 11, No. 14, ss. 293-304.
- İlhan, M. E. (2018). "Bellek Çalışma Kılavuzu veya 'Unutulanlar Unutanları Asla Unutmazlar'", *International Journal of Social Inquiry*, Cilt 11, No. 2, ss. 153-170.
- İspir, N. (2012). "Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler", *Flanör Düşünce*, 1. Baskı, Derleyen: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 59-78.
- James, W. (1890). Academia.edu, *The Principles of Psychology*, (Çevrimiçi), https://www.academia.edu/1832920/The_principles_of_psychology, 13 Mayıs 2023.
- James, W. (2023). "Bilinç Akışı", *Bilinç Akışı: Zihin ve Deneyim Üzerine*, 2. Baskı, Çeviren: Celal Türer, Ramazan Yılmaz ve Nihat Durmaz, Derleyen: Celal Türer, Fol Kitap, Ankara, ss. 60-82.
- Josselyn, A.S., Köhler, S. ve Frankland, P.W. (2017). "Heroes of the Engram", *The Journal of Neuroscience*, Cilt 37 No. 18, ss. 4647– 4657.
- Joyce, J. (2010). *Ulysses*, 1. Baskı, Wordsworth Classics, Hertfordshire.
- Joyce, J. (2023). *Ulysses*, 1. Baskı, Çeviren: Fuat Sevimay, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Kaplan, M. (1962). "Bir Şairin Romanı: Huzur", *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi*, Cilt 12, ss. 33-86.
- Karakaş, S. (2017). Psikolojisozlugu.com, "Serbest çağrışım", (Çevrimiçi), <https://www.psikolojisozlugu.com/free-association-serbest-cagrisim>, 13 Mayıs 2023.
- Karakaş, S. (2017). Psikolojisozlugu.com, "Subconscious-bilincaltı", (Çevrimiçi), <https://www.psikolojisozlugu.com/subconscious-bilincalti>, 13 Mayıs 2023.
- Karaman, Y. (2018). "Benjamin, Foucault ve Heterotopya", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, No. 26, ss. 267-286.
- Kiberd, D. (2016). "Giriş", *James Joyce*, 1. Baskı, Yazan: Andrew Gibson, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, ss. 7-9.
- Lawrence, K. R. (2010). *Who's Afraid of James Joyce*, 1. Baskı, University Press of Florida, Gainesville.
- Lefebvre, H. (2016). *Mekânın Üretimi*, 4. Baskı, Çeviren: Işık Ergüden, Sel Yayınları, İstanbul.
- Lefebvre, H. (2021). *Ritimanaliz*, 3. Baskı, Çeviren: Ayşe Lucie Batur, Sel Yayınları, İstanbul.
- Lexico, "Flâneur", (Çevrimiçi), <https://www.lexico.com/definition/flaneur>, 25 Eylül 2021.
- Locke, J. (1996). *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme*, 1. Baskı, Çeviren: Vehbi Hacıkadiroğlu, Kabalcı Yayınları, İstanbul.
- Low, S. (2017). *Spatializing Culture: The Ethnography of Space and Place*, 1. Baskı, Routledge, Oxon ve New York.
- Mace, J. H. (2014). "Involuntary Autobiographical Chains: Implications for Autobiographical Memory Organization", *Frontiers for Psychiatry*, Cilt 5, ss. 1-2.

- Merleau-Ponty, M. (2005). *Phenomenology of Perception*, Routledge, Londra ve New York.
- Marshall, G. (2005). *Sosyoloji Sözlüğü*, Çeviren: Osman Akınhay ve Derya Kömürcü, Bilim ve Sanat Yayınları, Ankara.
- Merriam-Webster, “Flâneur”, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/flaneur>, 25 Eylül 2021.
- Montiglio, S. (2000). “Wandering Philosophers in Classical Greece”, *The Journal of Hellenic Studies*, Cilt 120, ss. 86, 105.
- Moran, B. (2008). “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: *Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 279-296.
- Nalbantian, S. (2003). *Memory in Literature From Rousseau to Neuroscience*, 1. Baskı, Palgrave Macmillan, New York.
- Nora, P. (2022). *Hafıza Mekânları*, 2. Baskı, Çeviren: Mehmet Emin Özcan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Norris, D. ve Flint, C. (1996). *Joyce: Yeni Başlayanlar İçin*, 1. Baskı, Çeviren: Ülkü Tamer, Milliyet Yayınları, İstanbul.
- O’Brien, E. (2020). *James Joyce*, 1. Baskı, Çeviren: Zeynep Çiftçi, Alfa Yayınları, İstanbul.
- Oskay, Ü. (1982). *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*, Der Yayınları, İstanbul.
- Oxford English Dictionary, “Place”, (Çevrimiçi), <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=place>, 11 Ekim 2023.
- Oxford English Dictionary, “Space”, (Çevrimiçi), <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=space>, 11 Ekim 2023.
- Özçınar, M. (2017). “Deleuzyen Sinema: Minör Bir Oluş Olarak Sarmaşık Filminin Rizomatik Yapısı”, *SineFlozofi Dergisi*, Cilt 2, No. 4, ss. 73-93.
- Özkırımlı, A. (2008). “Olağanüstü Bir Öğretici, Şair, Hikâyeci ve Romancı”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: *Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 250-252.
- Pamuk, O. (2008). “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: *Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 434-448.
- Parsons, Deborah L. (2003). *Streetwalking the Metropolis Women, the City, and Modernity*, Oxford University Press, New York.
- Pethes, N. (2019). *Cultural Memory Studies: An Introduction*, 1. Baskı, Çeviren: Manjula Dias-Hargarter, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle.
- Platon (1998). *Philebos*, 1. Baskı, Çeviren: Esat Siyavuşgil, Cumhuriyet Yayınları, İstanbul.
- Platon (2010). *Diyaloglar*, 7. Baskı, Çeviren: Teoman Aktürel, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Pollock, G. (2003). *Vision and Difference Feminism, femininity and the Histories of Art*, Routledge, Londra ve New York.
- Rickard, J. S. (1999). *Joyce’s Book of Memory*, 1. Baskı, Duke University Press, Durham ve Londra.
- Ricoeur, P. (2012). *Hafıza, Tarih, Unutuş*, 1. Baskı, Çeviren: M. Emin Özcan, Metis Yayınları, İstanbul.

- Rignall, J. (1992). *Realist Fiction and the Strolling Spectator*, Routledge, Londra ve New York.
- Saraç, T. (1990). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Sarı, A. (2012). “Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük”, *Flanör Düşünce*, Derleyen: Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, ss. 286-302.
- Scott, J. (2014). *Dictionary of Sociology*, 4. Baskı, Oxford University Press, New York.
- Sevimay, F. (2020). *Benden 'iz James Joyce*, 1. Baskı, İthaki Yayınları, İstanbul.
- Shields, R. (2015). “Fancy Footwork: Walter Benjamin’s Notes on *Flanerie*”, *The Flâneur*, Derleyen: Keith Tester, Routledge, Londra ve New York, ss. 61-80.
- Simmel, G. (2009). “Maceracı”, *Bireysellik ve Kültür*, Derleyen: Müge Gürsoy Sökmen, Çeviren: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul, ss. 186-195.
- Simmel, G. (2016). “Yabancı”, *Yabancı: Bir İlişki Olarak Ötekilik*, Derleyen: Levent Ünsaldı, Çeviren: Nuri Can Akın, Kübra Eren, Ebru Arıcan, Burak Tekin ve Begüm Mengü. Heretik Basın Yayın, Ankara, ss. 27-34.
- Sinclair, M. (1922-1923). “Primary and Secondary Consciousness”, *Proceedings of the Aristotelian Society*, Cilt 23, ss. 111-120.
- Solnit, R. (2016). *Yol Aşkı: Yürümenin Tarihi* [Epub], Çeviren: Elvan Kıvılcım, Encore Yayınları, İstanbul
- Squire, L. ve Kandel, E. (2022). “Enagramın Dinamik Niteliği”, *Bellek*, 2. Baskı, Derleyen: Alexandre Abensour, Çeviren: Ayşen Tekin, Fol Kitap, Ankara, ss. 92-95.
- Stavrides, S. (2016). *Kentsel Heterotopya*, 3. Baskı, Çeviren: Ali Karatay, Sel Yayınları, İstanbul.
- Şahin, E. (2015). *Zamana Vuran Dalgalar: Virginia Woolf Ahmet Hamdi Tanpınar*, 1. Baskı, Yitik Ülke Yayınları, İstanbul.
- Şirin, İ. (2016). “Seyahatname Metodolojisi Geliştirmenin Zorunluluğu”, *Yabancı Seyahatnamelerde Türkiye*, Derleyen: M. Çağatay Özdemir ve Yunus Emre Tekinsoy, Türk Yurdu, Ankara, ss. 9-19.
- Tanpınar, A. H. (2023). *Huzur*, 1. Baskı, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Taştan, C. (2012). “Freud ve Fransızlar: 20. Yüzyılın Başında Psikanalizin Fransa’da Karşılaştığı Med-Cezirler”, *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, No. 27, ss. 103-108.
- Tester, K. (2015). “Introduction”, *The Flâneur*, Derleyen: Keith Tester, Routledge, Londra ve New York, ss. 1-21.
- Thornton, W. (1964). “An Allusion List for James Joyce’s “Ulysses”: Part 4: “Calypso”, *James Joyce Quarterly*, Cilt 1, No. 4, ss. 7-13.
- Trakas, M. (2019). “How to distinguish long-term individual memory representations? A historical and critical journey”, *Voluntas: Revista Internacional de Filosofia*, Cilt 10, No. 3, ss. 53-86.
- Tseng, C. (2006). “The Flaneur, the Flaneuse, and the Hostess: Virginia Woolf’s (Un)Domesticating Flanerie in Mrs. Dalloway”, *Concentric: Literary and Cultural Studies*, Cilt 32, No. 1, ss. 219-258.
- TDV İslam Ansiklopedisi, “Derviş”, (Çevrimiçi), <https://islamansiklopedisi.org.tr/dervis>, 30 Kasım 2021.
- Tulving, E. (1972). “Episodic and Semantic Memory”, *Organization of Memory*, 1. Baskı, Derleyen: Endel Tulving ve Wayne Donaldson, Academic Press, New York, ss. 381-403.
- Tulving, E. (1983). *Elements of Episodic Memory*, 1. Baskı, Oxford University Press, New York.

- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, “Mekân”, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 11 Ekim 2023.
- Türk Dil Kurumu Sözlükleri, “Uzam”, (Çevrimiçi), <https://sozluk.gov.tr/>, 11 Ekim 2023.
- Türkeş, A. Ö. (2008). “Modern Muhafazakâr; Ahmet Hamdi Tanpınar”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: *Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. 777-782.
- Tüzün, C. (2022). “Erlebnis ve Erfahrung Aralığındaki Flâneur”, *International Social Sciences Studies Journal*, Cilt 8, No. 96, ss. 1136-1140.
- Uçman, A. ve İnci, H. (2008). “Kitap Üzerine Birkaç Söz”, “*Bir Gül Bu Karanlıklarda*”: *Tanpınar Üzerine Yazılar*, 2. Baskı, Derleyen: Abdullah Uçman ve Handan İnci, 3F Yayınevi, İstanbul, ss. XI-XVIII.
- Urgan, M. (1997). *Virginia Woolf*, 2. Baskı, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Uyar, T. (2023). “Virginia Woolf Üstüne”, *Mrs. Dalloway*, 1. Baskı, Yazan: Virginia Woolf, İletişim Yayınları, İstanbul, ss. 21-24.
- Wilson, E. (2001). *The Contradictions of Culture Cities, Culture, Women*, Sage Publications, Nottingham.
- Wolff, J. (1989). “The Invisible Flâneuse Women and the Literature of Modernity”, *The Problems of Modernity Adorno and Benjamin*, Derleyen: Andrew Benjamin, Warwick University Press, Coventry, ss. 141-156.
- Woolf, V. (1992). *Kendine Ait Bir Oda*, 1. Baskı, Çeviren: Suğra Öncü, Afa Yayınları, İstanbul.
- Woolf, V. (2014). *Virginia Woolf: Bir yazarın Günlüğü*, 1. Baskı, Çeviren: Oya Dalgıç, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Woolf, V. (2013). *Mrs Dalloway*, 1. Baskı, Harper Press, London.
- Woolf, V. (2017). *Benlik Üzerine Denemeler*, 1. Baskı, Çeviren: Esra Çakıruylası, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Woolf, V. (2021). *The Annotated Mrs. Dalloway*, 1. Baskı, Derleyen: Merve Emre, Liveright Publishing Corporation, New York ve Londra.
- Woolf, V. (2023). *Mrs. Dalloway*, 1. Baskı, Çeviren: Tomris Uyar, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Yazıcıoğlu, S. (2022). *Husserl Fenomenolojisinde Zaman Algı Bellek*, 1. Baskı, Fol Kitap, Ankara.

