



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

FLANÖR KAVRAMI BAĞLAMINDA KAFAMDA BİR
TUHAFLIK VE KARA KİTAP ROMANLARININ
MUKAYESELİ İNCELEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tennur Karataş

Mayıs 2024



İSTANBUL MEDENİYET ÜNİVERSİTESİ
LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

FLANÖR KAVRAMI BAĞLAMINDA KAFAMDA BİR
TUHAFLIK VE KARA KİTAP ROMANLARININ
MUKAYESELİ İNCELEMESİ

Yüksek Lisans Tezi

Tennur Karataş

Danışman

Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2024

TEZ JÜRİSİ ONAYI

Tennur Karataş tarafından hazırlanan "Flanör Kavramı Bağlamında Kafamda Bir Tuhafılık ve Kara Kitap Romanlarının Mukayeseli İncelemesi" başlıklı bu Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı'nda hazırlanmış ve jürimiz tarafından kabul edilmiştir.

JÜRİ ÜYELERİ

İMZA

Tez Danışmanı:

Prof. Dr. Secaattin Tural

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Üyeler:

Prof. Dr. Muharrem Dayanç

İstanbul Medeniyet Üniversitesi

Prof. Dr. Nuri Sağlam

İstanbul Üniversitesi

Tez Savunma Tarihi: 04/ 06 / 2024

ÖN SÖZ

Bu çalışma Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kara Kitap* romanlarını flanör kavramı bağlamında sanatçı ve sanatçı olmayan bir gezgin flanör mantığıyla karşılaştırmalı olarak incelemeyi ve farklılıklarını iki metinden örnek parçalarla ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Kafamda Bir Tuhaflık'ın Mevlut'u ve *Kara Kitap*'ın Galip'inin izinde flanörlüğün izlerinin sürüldüğü bu çalışmada; farklı eğitim seviyeleri ve kültürel çevreleri ile biri alt diğeri ise orta gelir seviyesine sahip iki roman kahramanının sahip olduğu özelliklerinin düşünme ve görme biçimlerini nasıl etkilediği ve onları hangi noktalarda bir flanöre yaklaştırdığı hangi noktalarda bir flanörden ayırdığı konusuna yoğunlaşmıştır. Mevlut'u flanör edasında şehrin periferilerine nüfuz eden bir kahraman; Galip'i ise Baudelaiereden bohem bir sanatçı flanör kimliğine ulaştıran hikayeleri ve hikayeleri içinde kendilerini konumlandırmaları metinlerden örneklendirilmeye çalışılmıştır.

Çalışmamız bir giriş bölümü, metinlerin karşılaştırmalı incelendiği iki ana bölüm ve bir sonuç bölümünden oluşmaktadır. Çalışmanın giriş bölümünde flanörün sözlüklerdeki anlamlarına yer verilerek Edgar Allan Poe, Charles Baudelaire, Walter Benjamin, Zygmunt Bauman gibi isimler üzerinden kavrama yönelik detaylı tanımlama yoluna gidildikten sonra *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kara Kitap* romanlarının bizlere ne anlattığı ile ilgili bilgi verilmiştir. Çalışmanın birinci bölümünde flanörün düşünce dünyasına dair bazı izlekler -kimlik sorunsalı, kalabalıklar, yabancılık, aylaklık, oyun, yolculuk, modernite, eşyaya bakış- alt başlıklar halinde her iki romandan örnek metinlerle mukayeseli olarak incelenmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde flanörün yaşam alanlarına, kamusal alanlara ve diğer mekanlara bakış -Beyoğlu ve öteki semtler, caddeler, sokaklar, kahvehaneler, pastaneler, lokantalar, oteller, çarşı, dükkan, pasajlar, meyhane, pavyon, randevuevleri, sinema ve tiyatro salonları, oteller- alt başlıklar halinde iki romandan örnek metinlerle mukayeseli olarak incelenmiştir. Çalışmanın sonuç bölümünde ise her iki roman kahramanının farklılıkları ortaya konularak bir değerlendirme yoluna gidilmiştir.

Çalışma, literatüre dayalı kuramsal bir araştırmadır. Çalışmamızda mümkün olduğu kadar flanör ve incelediğimiz metinler ile ilgili doğrudan kaynaklara yer verilmiştir. Konu hakkında çalışmamızı tam olarak karşılamasa da *Orhan Pamuk Romanlarında Flâneurluk* başlıklı İbrahim Yıldırım'a ait bir yüksek lisans tez çalışması; Ferhat Korkmaz'a ait *Orhan Pamuk'un Kafamda Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut* isimli yayımlanmış bir makale ile Nurcan Ankay'a ait *Orhan Pamuk'un Tuhaflık Gezgini Mevlut* isimli yayımlanmış bir makaleye ulaşılmıştır. Yaptığımız çalışma ile alana katkı sağlamaya çalışmaktayız.

Tez sürecimde danışmanlık görevini üstlenerek her daim desteğini hissettiğim, ışıqla aydınlandığım çok değerli hocam Prof. Dr. Şecaattin Tural'a ve başta Prof. Dr. Muharrem Dayanç hocam olmak üzere Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü'nün pek kıymetli nadide hocalarına üzerimizdeki değerli emeklerinden ötürü teşekkürü borç bilirim.

ÖZET

FLANÖR KAVRAMI BAĞLAMINDA KAFAMDA BİR TUHAFLIK VE KARA KİTAP ROMANLARININ MUKAYESELİ İNCELEMESİ

Karataş, Tennur

Yüksek Lisans Tezi, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Prof. Dr. Secaattin Tural

Mayıs 2024

Modern şehircilik ile ortaya çıkan flanör, Charles Baudelaire'nin ressam Constantin Guys'ı üzerinden Walter Benjamin ile kavramsallaştırılmıştır. Tezimizde flanörü sıradan bir aylaktan farklı kılan özellikleri vurguladıktan sonra Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhaflık* ve *Kara Kitap* romanlarını flanör kavramı bağlamında sanatçı ve sanatçı olmayan bir gezgin flanör mantığıyla karşılaştırmalı olarak incelemeyi ve farklılıklarını metinden örnek parçalarla ortaya koymaya çalışmaktayız. Pamuk'un yarattığı roman kahramanlarının imgelere, eşyaya bakışını irdelemekle birlikte kahramanların şehirde konumlanışını örnek metinlerle karşılaştırmaktayız.

Anahtar kelimeler: Flanör, Galip, Mevlut, İstanbul, kalabalıklar ve şehir.

ABSTRACT

A STRANGENESS IN MY MIND IN THE CONTEXT OF THE CONCEPT OF FLANKER AND A COMPARATIVE ANALYSIS OF BLACK BOOK NOVELS

Karataş, Tennur

Master Degree Thesis, Department of Turkish Language and Literature

Supervisor: Prof. Dr. Secaattin Tural

May 2024

The flâneur, which emerged with modern urbanism, was conceptualized by Walter Benjamin through Charles Baudelaire's painter Constantin Guys. In our thesis, after emphasizing the features that make the flâneur different from an ordinary vagabond, we tried to comparatively examine Orhan Pamuk's novels *A Strangeness in My Mind* and *Black Book* in the context of the flâneur concept, with the logic of an artist and a non-artist wandering flâneur, and to reveal their differences with sample passages from the text. We examine the perspective of the heroes of Pamuk's novels on images and objects, and compare the positioning of the heroes in the city with sample texts.

Key words: Flanör, Galip, Mevlut, Istanbul, crowds and city.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	IV-V
ÖZET.....	VI
ABSTRACT.....	VII
İÇİNDEKİLER.....	VIII-IX
KISALTMALAR DİZİNİ.....	X
GİRİŞ.....	1
Flanör Kavramı.....	1-9
Kara Kitap.....	9-10
Kafamda Bir Tuhaflık.....	10-11
İ.BÖLÜM.....	12
I.KARA KİTAP VE KAFAMDA BİR TUHAFLIK KAHRAMANLARININ FLANÖR BAĞLAMDA MUKAYESESİ.....	12
1.1Flanörün Düşünce Dünyasına Dair Bazı İzlekler.....	12
1.1.1 Kimlik Sorunsalı.....	12-18
1.1.2 Kalabalıklar ve Yabancı Olma.....	19-27
1.1.3 Aylaklık ve Yürüme.....	27-33
1.1.4 Oyun.....	34-37
1.1.5 Yolculuk ya da Yolda Olma Durumu.....	37-38
1.1.6 Şehir Gezginliği ve Mola.....	38-39
1.1.7 Eşyaya Bakış.....	39-42
1.1.8 Modernite ya da Moderne Bakış.....	42-44

II.BÖLÜM.....	44
2.YAŞAM ALANLARINA, KAMUSAL ALANLARA ve DİĞER	
MEKANLARA FLANÖRCE BAKIŞ.....	44
2.1 Beyoğlu, Öteki Semtler ve Gecekondular.....	44-53
2.2 Caddeler ve Meydanlar.....	53-55
2.3 Kahvehaneler, Pastaneler ve Lokantalar.....	55-56
2.4 Çarşı, Dükkan, Pasajlar ve Vitrinler.....	56-59
2.5 Meyhane, Pavyon ve Randevuevleri.....	59-62
2.6 Sinema ve Tiyatro Salonları.....	62-63
2.7 Oteller.....	64
SONUÇ.....	65-68
KAYNAKÇA.....	69-72

KISALTMALAR DİZİNİ

<u>Kısaltmalar</u>	<u>Açıklamalar</u>
Akt.:	Aktaran
C:	Cilt
çev.:	Çeviren
drl.:	Derleyen
ed.:	Editör
haz.:	Hazırlayan / Hazırlayanlar
s.:	Sayfa
vb.:	Ve benzeri

GİRİŞ

Flanör Kavramı

Aylak bir kent gezgini, kalabalıklar içinde kendine sürgün, yüzlerdeki manayı okuma telaşına düşmüş bir serüvenci, tüm kalabalığına rağmen yalnız, kente sürgün bir kent müdavimi... Kimisi için kapital dünyanın iş bölümünü protesto eden, rantıye bir yaşamı kendine rehber edinmiş bir aylak kimisi için bir fantazmagori içinde sanatına imge toplayan bir sanatçı. Tüm bu romantik betimlerin ötesinde modern kent hayatının dikkat çeken figürlerinden biri olan flanör kelimesi sözlüklerde şu şekilde karşılık bulmaktadır: Fransızca flâne (dolaşma, gezip tozma) kelimesinden türeyen flâner sözcüğü Tahsin Saraç (1976: 567)'in *Fransızca Türkçe Büyük Sözlük*'ünde “aylak aylak dolaşmak, gezip tozmak, oylanmak, dalga geçmek” şeklinde tanımlanırken flâneur sözcüğü “aylak, işsiz, boş gezen” şeklinde karşılık bulmuştur. Karl Steuerwald (1993: 220)'ın hazırladığı Almanca-Türkçe bir başka sözlükte ise flanör kelimesi “boş gezen, dolaşan, piyasaya çıkan” şeklinde ifade bulurken E.Güneş, G. Ten Herkel-Schoonen (1999: 153)'in hazırladığı *Hollandaca-Türkçe Sözlük*'te kelimenin eylem durumunu ifade eder şekilde flâneren, “boş gezmek, gezelemek, dolaşmak, piyasaya çıkmak” şeklinde kullanımına yer verilmiştir.

Başta edebiyat olmak üzere birçok sanat dalının(resim, sinema gibi) yanı sıra felsefe, sosyoloji, mimari ve coğrafya gibi birçok disiplinin ortak çalışma alanı olan flanör kavramı sözlük anlamının ötesinde zengince anlamlar kazanmış, birçok çalışmaya konu olmuş dikkat çeken bir kavramdır. Kelimenin kavram olarak ilk karşılığı eril bir kimliğe işaret ederken zaman içinde yapılan çalışmalarla dişi bir kimlik olan flânözden de bahsetmek olası hale gelmiş görünmektedir. Kavram üzerine başta Fransız şair Charles Baudelaire, Alman eleştirmen Walter Benjamin, Zygmunt Bauman, Guy Debord, Lauren Elkin gibi isimler fikir beyan etmiştir. Fakat bu kavram özellikle Fransız şair Charles Baudelaire'nin *Modern Hayatın Ressamı* Constantin Guys üzerinden Walter Benjamin ile kavramsallaşmıştır. A. Sarı, flanörün edebi etiolojisini Heidegger'in “Geworfenheit”(fırlatılmışlık), Gilles Deleuze ve Felix

Guattari'nin "nomad düşünce"(göçebe düşünce) ve "yersizyurtsuzluk" kavramları ile ilişkilendirmektedir (Sarı 2012: 238).

Dandy, bohem gibi modernitenin içine doğmuş bir kavram olan flanör kentle var olmuş, şehirli bir karakterdir. Modern şehrin en belirgin simgelerindendir ve kentin bağımsız bir gözlemcisi olup her şeyi kayıt altında alan bir avaresidir. Modern kentin oğlu olarak ilk Paris pasajlarında karşımıza çıkmaktadır. Burada flanörü modern kentin oğlu olarak nitelendirmemizin sebebi kavramın eril bir kimliğe vurgu yapmasından kaynaklanmaktadır. Flanörün kimliğine ilişkin bir başka yorumu da Rana Erdoğan'ın *Flanör&Flanöz Modern Çağın Gözlemci Seyyahları* isimli çalışmasında bulabiliriz. "Flanörün nüfus kağıdındaki doğum yeri Paris, ikamet adresi de pasajlar olarak kayıtlıdır." (Erdoğan 2020: 28) demektedir. Kavram ilk ortaya çıktığı yıllarda Paris sosyolojik olarak dişi bir kimliğe işaret edecek özelliklere sahip değildir. Eleştirmenlerin çoğu o dönem kadının toplumun henüz öznesi konumunda olmadığı düşüncesinden hareketle bu yorumda bulunmaktadır. Buna rağmen Lauren Elkin, *Flanöz Şehirde Yürüyen Kadınlar* adlı çalışmasında kavramla ilgili dişi bir kimliğe de işaret etmektedir. *Flanör&Flanöz Modern Çağın Gözlemci Seyyahları* adlı çalışmasında Rana Erdoğan, Lauren Elkin'in yolunda ilerleyerek kavramın dişi kimliğini ifade eder tezler öne sürmüş olup bu çalışmalara baktığımızda flanörün dişi kimliğini temsil eden kadınların daha çok daha serbest bir yaşamı tercih eden ve yoğunlukla hayat kadını oldukları yönündedir. D. Özsoy da "*Bir Flaneuseün Portresi: George Sand*" isimli makalesinde:

"Flaneuseün varlığına ilişkin temel sorun, yalnızca dilediği saatte dilediği mekanlarda aylıklık etme hakkının olmaması değil, aynı zamanda flanörün temel özelliği olan herkesi görme, izleme; ama bunu yaparken görünmeme, fark edilmeme özgürlüğünün de olmayışındır. Bu bağlamda, flâneuseün görünmezliğini ileri süren savlar, flanörün bakışının, röntgenci erkek bakışı olduğunu iddia eder. Kadın, erkek bakışının nesnesidir. Kamusal alanda gezinirken dikkat çekmeme şansı olmayan kadınlar flanör gibi özgür değillerdir." (Özsoy 2012: 304) şeklinde ifadeleri ile flanözün varlığını ve neliğini kabul eder tezler öne sürmektedir.

İlk olarak 1800'lü yılların başlarında Paris'in pasajlarında ortaya çıkan, başta pasajlar ağırlıklı olmak üzere bütün modern kenti mesken tutan flanörü daha iyi anlayabilmek için onu ortaya çıkaran şartlara ve yaşadığı çevreye bir göz atmakta

fayda olduğu görüşündeyiz. Özellikle 1800’lü yılların başlarında Paris’te tekstil ticaretindeki yoğunlaşma ve demirin ev haricinde istasyon binaları, pasajlar gibi insanların kısa süreli gelip geçtiği alanlarda kullanılmaya başlanması pasajların sayısında 1822 yılını takip eden on beş yılda hızlıca bir artışa sebep olmuştur. Pasajlar, mimari olarak üstü camlarla kaplı, mermer sütunlara sahip, karşılıklı dükkanların bulunduğu, çeşitli kıymetli lüks eşyaların pazarlandığı, ne içe ne dışa ait olan geçiş mekanlarıdır. Bu mekanlarda aydınlatma ise gazla yapılmaktaydı. Paris’in özellikle 1848’den başlayarak 1853 sonrası vali ve mimar Haussmann’ın (III.Napoleon dönemine denk gelir) denetiminde şehir yeniden inşa edilmek durumunda kalmıştır. Yollar genişletilmiş, pasajlar yıkılmış, geniş meydanlara açılan bulvarlar yapılmıştır. Flanör, ilk evi olan pasajları terk etmek durumunda kalmıştır. Fakat yok olmak yerine kendine yeni bir mekânı mesken tutmuştur. Bu defa bulvarlar, geniş meydanlar flanörün yeni evi olmuştur. Değişen şartlara kendini daima adapte eden flanör, sokağa çıkamadığında ise zihinsel yolculukları ile aylıklık hakkını elinden almalarına izin vermez.

“Sokakların artık evi olmamasıyla birlikte, sözde avare, içine kapanmak ve koltuğunu sağlama almak için gezintilerini içselleştirmek zorunda kalır. ...ve on dokuzuncu yüzyıl sonlanırken flâneur figürü ile zihinsel ya da sabit yolcuyu birbirinden ayırmak gittikçe zor hale gelir. Birinci Dünya Savaş’ının ardından Paris’te avangardların yükselişle birlikte, kent gezgini kendi bilinçdışı zihninin emirleri tarafından tek başına yönetilirken, sürrealistlerin bir otomatizm markasını öne çıkarmasıyla, bu iki kavram kaynaştırılmıştır. Gerçek Freudyen tarzda, bu bilinçdışı güdülere, cinsel dürtüler ve Andre Breton, Louis Aragon ve güzel kadınların etrafında durmaksızın dönen diğerlerinin rehberliğindeki yürüyüşler hükmetmektedir. Şehir öncelikli olarak erotik bir yer haline gelmiştir ve fahişe de dışı flâneur’ü ya da flâneuse’i temsil etmektedir.” (Coverly 2011: 17).

On dokuzuncu yüzyıldan yirmi birinci yüzyıla gelindiğinde flanörlük yeni hareketlilik biçimleriyle de zenginleşmiş bulunmaktadır. Hüseyin Köse (2012)’nin sanal gezgini “hareketsizlik içinde hareket edebilen” bir flanöre dönüşmüştür.

“Sokakların artık evi olmamasıyla birlikte, sözde avare, içine kapanmak ve koltuğunu sağlama almak için gezintilerini içselleştirmek zorunda kalır. Rimbaud, bu eylemin gerçekliği bakımından, zihinsel olarak yolculuk etmek anlamına gelen robinsonculuk fiilini türetir ve on dokuzuncu yüzyıl sonlanırken flâneur figürü ile

zihinsel ya da sabit yolcuyu birbirinden ayırmak gittikçe zor hale gelir.”(Covery 2011:17).

Tekrar on dokuzuncu yüzyılın Paris’ine dönecek olursak Paris’te ilk olarak önceki form ve yapı malzemesine sadık kalınarak devasa yeni tüketim ve teşhir-sergi alanları açılmıştır. Bunların içinde “1855 Paris Fuarı için inşa edilen Palais de l’Industrie’de Baltard’ı kat be kat aşan geniş bir yer görürüz.” (Harvey 2010: 21). Öyle ki Paris, 1855 yılında her türlü lüks malın sergilendiği dünya fuarına ev sahipliği yapar. İşçi sınıfını eğlendirmek için yapıldığı söylenen bu fuarlarda yine müşteri kimliğinde işçi sınıfı vardır. İlk olarak Paris pasajlarında karşımıza çıkan flanör, gün boyunca pasajlarda hiçbir şey almadan dikkatlice dolaşır, bir yandan hızla gelişen modern dünyanın fantazmogorisine kendini bırakırken bir yandan ilerlemenin “kaplumbağa hızında” olmasını ister. Diğer yandan geniş bulvarlara açılan caddeler Haussmann eliyle değişen şehrin en belirgin özelliğidir. Kentte bir iç savaş çıkması ve barikatların kurulması ihtimalini önlemek için kenti yıkarak -ki kendisini yıkıcı sanatçı olarak niteler- geniş bulvarlara açılan caddeler inşa eder. Paris’te kiralar artar, bir kısım Parisli yöre kentlere giderken bir kısmı yaşadıkları kente yabancılaşır. Flanörün gezindiği pasajların bazılarının da Hausmann eliyle başlatılan yıkım ve yeniden varoluş sırasında yok edilmesi sonucu flanör, kendine yeni piyasa alanları bulmaya yönelir ve bu piyasa alanlarını da kısa sürede bulur. Geniş bulvarlar ve caddeler flanörün yeni meskeni olur. Bundan sonra flanörün sığınağı kalabalık geniş kaldırımlar, caddeler, bulvarlar olur. Öyle ki Benjamin bu durumu şöyle değerlendirmektedir:

“Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulüpleri kitaplıklardır; cafe’lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır.” (Benjamin 2021: 131).

“Amaçsız gezinmeleri bir sanat biçimine dönüşen flâneur düşünüldüğünde akla gelen, Londra’nın tehditkar ve tıka basa dolu işlek caddeleri değildir, aksine on dokuzuncu yüzyıl Paris’inin zarif pasajlarıdır.”(Covery 2011: 47). *Kalabalıkların*

Adamı öyküsü ile kökleri her ne kadar Londra sokaklarına uzansa da bu cümlelerde flanörün doğum yeri Paris olarak saptanmaktadır. Çünkü flanör Paris ile etle tırnak olmuştur. Ali Artun, flanörün içinde bulunduğu Paris'i şöyle anlatır:

“Flâneur'ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantasmalar âlemi: Fantasmagoría. Başta, evi saydığı, gece geç saatlere kadar ıslık ıslık pasajlar. Gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar. Yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri. Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın, lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler... Opera-tiyatro yıldızları, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar, hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, dandy ve bohemler. Ve tip tip Parisli. Narin, dökme demir profillerle, bu profillerin çerçevelediği camların ve aynaların kuşattığı Gotik özentisi mekânlar: Pasajlar. Pasajlarda her şey, herkes görünüşte yepyeni, modern, evrensel.” (Artun 2021: 35).

Flanörün var olduğu çevreye ait bir çerçeve çizdikten sonra flanörün fiziki ve ruhsal portresini farklı yazar ve eleştirmenlerin görüşleri doğrultusunda çeşitlendirmek mümkün görünse de bunlardan Charles Baudelaire'nin *Modern Hayatın Ressamı* Constantin Guys üzerinden flanörü kavramsallaştıran Walter Benjamin üzerinde durmak çalışmamızda yol gösterici olacaktır. Çünkü flâneure ait ilk tanım Charles Baudelaire'den -*Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde- ilk çözümleme ise Walter Benjamin'den -*Pasajlar*'ından- gelmiştir.

Bugün özellikle Walter Benjamin'in kavramsallaştırdığı bir kavram olarak okuduğumuz flanöre kaynak olduğunu düşündüğümüz Edgar Allen Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* adlı hikayesine vurgu yapmak yerinde olacaktır. Çünkü Baudelaire'in çağdaşı da olan Edgar Allen Poe'nun hikayelerini bir dönem Baudelaire'nin Fransızca'ya çevirdiği bilinmektedir. Poe dışında Fransız edebiyatından Baudelaire ile aynı çağda yaşamış Gustave Flaubert'in eserlerinde flanörün izlerine rastlamak da mümkündür. Fakat tam anlamıyla etiyale kemiğiyle Baudelaire'nin ressam Constantin Guys ile flanör kavramsallaştırılmıştır.

Baudelaire'nin Poe çevirilerinden biri ve flanörün kavramsallaşmasına kaynak olan öyküsü *Kalabalıkların Adamı*, bir dedektif öyküsüdür. Poe'nun bu öyküsünü altmış beş yetmiş yaşlarında yaşlı bir adamı, Londra'nın kasvetli sokaklarında gezinen

bir flanör gibi okumak olasıdır. Hikayede hastalıktan yeni yeni kendine gelmeye başlamış bir anlatıcının otel kahvesinde bir yandan dinlenirken diğer yandan pencerenin ötesinde sokaktan gelip geçen kalabalığı meraklı bakışlar ve dikkatle izlediği bir sahne ile karşılaşırız. Dışarıyı kalabalık ve işlek bir caddeye bakmaktadır. Hikaye anlatıcısı dışarıyı izlerken gelip geçen insan kitleleri üzerinde bütün olarak düşünürken bir anda gözü altmış beş yetmiş yaşlarında, yüzü epeyce eskimiş, yıpranmış ama kendine özgü birçok anlamı barındıran bir yüze denk gelir. Yaşlı adamın yüzündeki ifade anlatıcıyı hem çok etkiler hem de ürkütür. Anlatıcı hemen kendini sokağa atar ve yaşlı adamın peşine düşer. İki akşam süren takipten sonra bitkin düşen anlatıcı yaşlı adamın “sokağın kalabalığını ve karmaşasını terk etmeyen, girdiği insan kalabalığının ritmine ayak uyduran ve yalnızlığı reddeden bir gezgin aylak” (Poe 2021: 318) olduğuna karar verir. Baudelaire’in flanörünü Poe’nun kalabalıkların adamına yaklaştırma çabasına rağmen Walter Benjamin bu benzerliği reddetmektedir. Benjamin, “Kalabalığın adamında rahat davranışların yerini manik bir tutuma bırakmasını ve aslında flâneur’ün ait olduğu çevreden yoksun kılındığında ne olacağını gösteren bir örnek” (Benjamin 2021: 221) olması yönüyle reddetmektedir. Ayrıca Benjamin, *Pasajlar* adlı yapıtında, mutlak bir işsizlik güçsüzlük atmosferinin de flâneure yabancı geldiğini, Londra’nın kendine özgü bir “kalabalığın adamı” olduğunu ve Berlin’de, 1848 Mart İhtilali’nin öncesinin popüler bir tipi olan işsiz güçsüz Nante’nin, bir ölçüde Londra’daki “kalabalığın adamı”nın karşılığı olduğunu buna karşın Paris’in flâneurünün ise bu ikisinin arasında bir noktada yer aldığını (Benjamin 2021: 221) söylemektedir. Yine flanöre ait özelliklerin çerçevesini Benjamin şöyle çizmektedir: Flâneur’de baskın ögenin, bakınmanın verdiği zevk olduğunu, bu bakınmanın bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör bir dedektif çıktığını; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında ise flâneurün, bir “badaud”ya dönüşeceğini söylemektedir (Benjamin 2021). Çünkü Benjamin’e göre flanör yalnızca bir badaud gibi alık alık bakınmaz çevresine; bakarken bir sanatçı gibi imge toplar, çevre izlenimlerini düşünceye dönüştürür, onun hakkında düşünür. Fakat bu imgeler şehre ait imgelerdir çünkü flanör kentte yaşar, özellikle kentin kalabalık caddelerini mesken tutar. Öyle ki caddeler flanörde iç mekana dönüşür. Ona göre:

“Flâneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra,

insanların iş güç peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder. 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flâneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi.” (Benjamin 2021: 148).

Bauman (2011:210)’a göre flanör “seyahat eden oyuncudur. Oyununu gittiği her yere götürür. Bu oyun tek kişiliktir... dünyayı oyuna dönüştürmek” amacıyla olan kişidir.

Terry Eagleton “Flâneur ya da münzevi kent gezgini, yol göstermek için kaplumbağası ile yola çıktığında, onu yabancı bir anlamla yeniden oluşturacak olan kentli yığın tohumlarına karşı heybetlice hareket eder; bu anlamda yürüme tarzının kendisi, kendi içinde bir siyasettir.” (Eagleton 2010: 419) ifadeleri ile flanörde baskın özelliklerden biri olan ‘yürüme’ eylemine işaret eder ve flanörü “kent yaşamının ani konjonktürlerine ve kesintilerine uyumlu bir vücut” (Eagleton 2010: 419) olarak değerlendirir.

Buraya kadar kavrama yönelik bir çerçeve çizmeye çalışsak da Rebecca Solnit, *Yürümenin Tarihi* adlı kitabında “Flâneur’un tam olarak ne anlama geldiği hiçbir zaman tatmin edici bir şekilde tanımlanmamıştır fakat ilkel bir miskinden suskun bir şaire kadar her şey anlamına gelen flâneur’un bütün yorumları arasında bir tanesi kalıcıdır: Paris’in civarında dolaşıp duran dikkatli ve münferit bir adamın görüntüsü.”(Solnit 2016:199) ifadeleriyle flanörü sıkıştırılmaya çalışılan kalıplardan dışarı çıkarma çabası içine girdiği görülmektedir. Çünkü ona göre flanör, edebiyatta bir karakterdir ve gerçekte varlığı şüphelidir. Bu sebeple flanörün tek bir tanımından bahsetmenin olanaksızlığı, birden çok türü olduğu üzerinde durmuştur. Solnit’in bu yorumuna katılıyor olsak da flanör ile ilgili tek sorunun onu “edebiyatta bir tip, bir ülkü ve bir karakter olması dışında aslında varolmayışdır...” (Solnit 2016: 200) ifadeleri soru işaretleri oluşturmaktadır. Bu yorumu kabul edecek olursak Yasemin Çeker’in de doktora tezinde incelediği Sait Faik örneğini ya da roman kahramanlarından daha flanör olan Orhan Pamuk’u nereye koyacağımız belirsizliğini korur.

Tarih ilerledikçe zaman değişmiş, şehir değişmiş, insan, eşya, mekan değişmiş buna bağlı olarak bakış açısı her şey değişmiştir. Flanör de zamanla kentten kente farklı şekillerde, farklı özellikler kazanarak karşımıza her defasında farklı suretlerde çıkmıştır. Kimi zaman rantıye bir yaşam seçmiş olan Aylak Adam'ın Bay C.'si gibi kimi zaman bir avukat, vizüel bir sanatçı, sanatına imge toplayan bir ressam ya da yazar kimi zaman nette sörf yapan bir yeni çağ gezgini kimi zaman bir gazeteci, sokak satıcısı gibi. Kapital dünyayla birlikte flanörlük edimi de başlı başına bir aylaklık etme biçiminden farklı insanların gündelik işlerinin peşinden gitme arta kalan zamanlarını kimi zaman bir sanatçı bakış açısı kimi zaman aylaklık yapmaya bırakmıştır. Flanörlük edimi belki de günümüz dünyasında kendini arama ve bulmaya çalışma edimiyle beraber yol almaktadır. Çünkü kapital dünya üretimi emretmektedir, insanlar bu dünyada bir kıskacın içinde üretimden arta kalan zamanlarında ise flanör bir bakışla şehre karışarak zamanına anlam katmaya devam etmektedir. Hüseyin Köse, flanöre yeni bir alan daha açarak "Modern dönemlerin yolcu, seyyah, gezgin, bohem, şair ya da aylak figürleri, yerini, içinde bulunduğumuz medya çağının 'hareketsizlik içinde hareket edebilen', 'hareket halindeyken bile devinimsiz kalabilen' sanal gezginlerine ve yeni hareketlilik biçimlerine bırakmıştır." (Köse 2012: 138) fikrini öne sürmektedir. Ayrıca "bilgisayar ve ileri iletişim teknolojileriyle birlikte de kimliğin ve görünür varlığın bedenden kopmuş uzantılarını temsil eden 'sanal-gezerlik' biçimleri ortaya çıkmıştır." (Köse 2012: 138) fikrini de öne sürmektedir.

Yeni varoluş biçimlerinin ortaya çıkması eskinin seyyah, göçebe, aylak, bohem, keşiş vb. gezgin tipleri ile modernitenin aylak gezgini flanörü bedenden kopararak sanal bir gerçeklikte de varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Flanör için inatçı bir karakter değerlendirmesinde bulunmak yerinde olacaktır. Modern yaşam devam ettikçe flanörün sahneden çekilmeye niyeti yok gibi görünmektedir. "Flâneur'un tarihi, sonunda sokaktan tahliye edildiğinde ve yeni bir çevreyi araştırmaya zorlandığında, ona karşı giderek daha da düşmanlaşan ve içinde yaşadığı şehirlerin tarihiyle birdir." (Covery 2011: 54). Nitekim çalışmada adı geçen Galip ve Mevlut, kentte ve bir flanör gözüyle kimi zaman şehirde yaptığı yolculuklarla kimi zaman kendi içlerine yaptığı yolculuklarla kendilerini aramaktadırlar. Zamanla flanörlük edimi bir yöneme

dönüşmüştür adeta. Özellikle Pamuk'un *Kara Kitap*'ında bunların izleri Galip üzerinden sürülebilmektedir.

Kara Kitap

Modern sonrası Türk romanının önde gelen örneklerinden olan Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı 1990 senesinde yayımlanır. İstanbullu bir yazar olan Pamuk'un kaleminden çıkan bu romanda mekan olarak İstanbul seçilmiştir. Özellikle de İstanbul'un Nişantaşı, Teşvikiye, Beyoğlu gibi modern yaşama ait izlerin belirgin olarak sürülebileceği bu semtlerin caddeleri, sokakları, arka sokakları, meyhaneleri, sinema salonları, pasajları, iş hanları, otelleri, meydanları, köprüleri, karakolları gibi kalabalık mekanları romana konu olmaktadır. Modern bir kent olan İstanbul etrafında şekillenen bu romanda yazar Pamuk'un zaman zaman öz yaşam öyküsüne ait kesitleri okuyabildiğimiz roman, bize aynı zamanda bir flanör okuma olanağı da sağlamaktadır. Yazar kendini "Bir İstanbul romancısıyım ve şimdiye kadar, hiç kimse benim kadar, İstanbul'un bütününü yataylamasına ve dikeylemesine, yani derinlemesine, tarihine ve ruhuna işleyen ve konumunu, denizlerin üzerine yerleşimini, uzanışını kapsayıcı bir şekilde görmedi." (Pamuk 2014: 315) şeklinde ifade ederek İstanbul'la olan derin bağını bizlere sunmaktadır.

Yazar, romanında flanör özelliklerine yaklaşan Galip'i roman kahramanı olarak okuyucusuna sunar. Şeyh Galip'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinde kahramanını yollara düşürmesi gibi Pamuk da roman kahramanı Galip'i, kayıp karısı Rüya'yı aramak üzere şehrin dehlizlerine doğru bir yolculuğa çıkarır. Galip, tıpkı yazar Pamuk gibi İstanbul'un modern semtlerinden birinde dünyaya gelmiştir, avukatlık yapmakta olan genç bir adamdır. Çocukluğundan beri aşık olduğu amcasının kızı Rüya ile evlidir. Karısı Rüya'nın bir gün bir not bırakarak ansızın ortadan kaybolması ile kendini çevrelediği küçük dünyasında yaşayan Galip'in dışarı açılma, şehrin kalabalıklarına karışma serüveni başlamış olur. Galip, tıpkı Poe'nun öyküsü *Kalabalıkların Adamı*'nın iz sürücü kahramanı gibi bir iz peşine düşer. Tıpkı bu kahraman gibi şehirde, cadde, sokak ve meydanlarda, meyhane, bar, pavyon, sinema salonları, yeraltı dehlizleri, pasajlar ve vitrinlerde, İstanbul'un modern semtlerinin

yanında modernleşememiş kenar mahallelerinde, insanların yüzlerinde Rüya'ya dair bir iz okumaya çalışır. Rüya'yı bulmak için bazen bir hikayenin peşine düşer bazen hikaye anlatan kendisi olur. Hikayelerde asıl anlattığı kendisidir ve peşine düştüğü yine kendisidir. Fakat bu defa mekan ne flanöre kaynaklık eden şehir Londra'dır ne de flanörün doğduğu yer Paris'tir. Mekan İstanbul'dur. İstanbul'un Beyoğlu, Nişantaşı, Teşvikiye gibi en modern semtleridir. Nasıl ki Baudelaire'in flanörüne ilham olan Poe'nun kahramanları Londralı, Baudelaire'in *Modern Hayatının Ressamı* Constantin Guys'ı Parisli ise Pamuk'un kahramanı Galip de İstanbulludur. Handan İnci, *Kara Kitap*'ın neden okunması gerektiğine dair sıraladığı maddelerden birinde şu ifadelerle yer vermiştir:

“Kara Kitap’ı en çok İstanbul tutkunları sevmiştir, sevecektir. Merkezine bir şehri yerleştiren romanların sayılı örneklerindendir Kara Kitap. Şehirle romanın yapısı arasındaki benzerlik ise hayranlık verir. İstanbul’un dolambaçlı, sürprizli, nerede çıkmaza dönüşeceği, nerede birdenbire ana yola bağlanacağı bilinmeyen ara yollarında dolaşır gibi okursunuz kitabı. Okumak bir yürüyüşe dönüşür Kara Kitap’ta.” (İnci 2021: 22).

Roman iç içe geçmiş iki katmandan oluşmaktadır. Birinci katmanda Galip'in hikayesi anlatılırken ikinci katman Milliyet gazetesi yazarı Rüya'nın ağabeyi Celal Salik'in köşe yazılarından oluşmaktadır. Bu köşe yazıları Galip'in çözmesi gereken bilmecesinde ona yol gösterecek ve çoğu zaman Galip'i kalabalıklar içerisinde iz peşine düşmeye sürükleyecektir. Ayrıca kitap iki bölüme ayrılmıştır. Roman kahramanı birinci bölümde mekanlar üzerinde dururken ikinci bölümde kalabalık insan kitleleri ve onların yüzlerindeki ifadeler üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Kafamda Bir Tuhafılık

Modern bir destan olarak nitelendirebileceğimiz Orhan Pamuk'un *Kafamda Bir Tuhafılık*'ı *Kara Kitap*'tan tam yirmi dört yıl sonra 2014 yılında yayımlanır. Romanda mekan olarak Beyoğlu seçilmiştir. Beyoğlu merkezli romanda çevre semtlerin modern yaşama nasıl katıldığı, roman kahramanı üzerinden fotografik bir hafıza ile okuyucuya sunulmaktadır.

Roman kahramanımız 1969 ile 2012 yılları arasında İstanbul'un çeşitli semtlerinde kırk yılı aşkın bir süre sokak satıcılığı yapan Mevlut Karataş'tır. Yazarın

deyişiyile “Bu, boza ve yoğurt satıcısı Mevlut Karataş’ın hayatının ve hayallerinin hikayesi.” (Pamuk 2014: 15). Mevlut, kırk yılı aşkın bir süre İstanbul sokaklarında yoğurt, boza, pilav satıcılığı, otopark bekçiliği, büfe müdürlüğü, dondurma satıcılığı, elektrik tahsildarlığı gibi pek çok çeşitli işler yapar. Kahramanımız şehrin bir yandan çeşit çeşit insanlarla dolmasına, kültür değişimlerine tanık olurken bir yandan da şehrin büyük bölümünün yıkılıp yeniden inşasına, modernleşmesine tanık olur; öte taraftan ise askeri darbelere, siyasal çatışmalara, ülkenin içinden geçtiği değişim ve dönüşümlere şahitlik eder.

Roman, yedi bölüme ayrılmaktadır. Son bölümün alt başlığı konumuz açısından dikkate değerdir: “Ben yalnızca yürürken düşünebilirim.”

Roman kahramanımız Mevlut Karataş, modern bir kentin dışından gelir. modern bir şehre gözlerini açmamıştır. Modern kültüre de çok uzaktan bakan bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelir. Onun hikayesi Asya’nın en batısında, Orta Anadolu’nun bir köyünde 1957 yılında başlar. Bu köy Konya’nın Beyşehir kazasının Cennetpınar köyüdür. İlkokulu köyünde bitirir ve bir süre çobanlık yapar. İstanbul’a ilk kez on iki yaşındayken bir yandan okumak bir yandan da babasına yardım etmek amacıyla gelir. İkinci gelişi amcasının oğlu Korkut’un düğünü nedeniyle olur. 1978 yılında amcasının oğlu Korkut’un düğününde bir kız görür, beğenir ve ona ona üç yıl boyunca aşk mektupları yazar. Kız, amcasının oğlu Korkut’un karısının kız kardeşidir. 1982 senesi Haziran’ında kızı Konya’nın Beyşehir kazasına bağlı Gümüşdere köyünden amcasının diğer oğlu Süleyman’ın yardımı ile kaçıtır ve Mevlut’un zihnini senelerce meşgul edecek tuhaflik duygusu başlamış olur. Mevlut, şehirde her gün bir yandan kilometrelerce yürür bir yandan da kafasındaki tuhafliğin izlerini sürmeye çalışır. Bu yolculuğunda ona şehir ve kalabalıklar eşlik etmektedir.

1.BÖLÜM

I. KAFAMDA BİR TUHAFLIK VE KARA KİTAP KAHRAMANLARININ FLANÖR BAĞLAMDA MUKAYESESİ

Biri kimlik sorunsalı etrafında diğeri ise kafasındaki tuhaflığın peşinde modern kent yaşamı merkezinde şekillenen flanör bir eda ile arayışın iki romanı. Biri sanatçı bir duyarlılıkla bir oyun halinde şehri arşınlarken diğeri flanör edasında fakat flanörce bir kimliğe ulaşmadan şehirde kimi zaman bir amaç doğrultusunda kimi zaman da amaçsızca dolaşan iki roman kahramanı. Sonuçta tıpkı roman kahramanları gibi İstanbul’da dolaşarak sanatına imge toplayan Orhan Pamuk, bu iki romanı ile adeta kahramanlarından birinin nasıl ve hangi koşullarda flanöre dönüştüğünü diğer kahramanının ise flanör bir eda ötesine geçememesinin nedenlerini yaşam alanlarına, kültür birikimlerine, sosyo-ekonomik düzeylerine ışık tutarak bizlere sunmak istemiş gibidir.

1.1.Flanörün Düşünce Dünyasına Dair Bazı İzlekler

1.1.1Kimlik Sorunsalı

Bireyin kim olduğu sorunsalı birçok metinde ana izlek olarak karşımıza çıkan ve dikkat çeken bir kavramdır. Çünkü herkes yaşamının en az bir bölümünde bu sorunsal peşinde kendi arayış hikayesinin kahramanı olmuştur ya da ömrü boyunca sürecektir bu izlek etrafında şekillenen hikayesinin kahramanı olmaya devam edecektir. Bizim çalışmamız ışığında mercek altına aldığımız flanörde ise kimlik arayışı kitle içerisinde süren uzun bir arayıştır. Bir fantazmagori niteliğinde kent, peyzajı ile flanörü saklanabileceği fakat aynı zamanda kendini rahat hissedebileceği kitlenin içine çağırır. Flanör, kimliğini bu koşullarda pekiştirir. “Flâneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra, insanların iş gücü peşinde koşuşturup durmalarını da protesto eder.” (Benjamin 2021: 148). Benjamin’in *Pasajlar*’ına Rattier’den alıntılacağı satırlarda ise flanörün kimliği hakkında şu bilgilere yer verilmiştir:

“Bir zamanlar hep kaldırımlarda ve vitrinlerin önünde rastladığımız Flâneur, bu beş para etmez, önemsiz ve etrafına bakmaktan başka işi olmayan, sürekli ucuz heyecanların peşinden koşan, kaldırım taşlarından, atlı arabalardan ve sokaklardaki gaz lambalarından başka bir şey bilmeyen tip, ...şimdi çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi oldu.” (Benjamin 2021: 148).

Kara Kitap’ta Galip, avukat; *Kafamda Bir Tuhaflık*’ta Mevlut, mütemadiyen bir sokak satıcısı olarak karşımıza çıkar. Her ikisinin de bir meşguliyetleri vardır ve romanın başlarında iş peşinde koşturmayı protesto eden bir yanları yoktur. Fakat her ikisi de bir sorunsalın peşindedir: kimlik sorunsalı. Galip’te bu sorunsal çok daha derindir.

Galip, kayıp karısı Rüya’nın izinde kendi içine yönelen bir kimlik sorunsalı ile karşılaşır. Bu sorunsal yalnızca kendisiyle sınırlı kalmaz, toplumsal kimlik değişimini de irdeler. Nitekim bu derin sorgulama Galip’i işi gücü bir kenara bıraktıracak cevabın peşinde kitlenin içine sürükler. Galip’in flanörce bir aylaklıkla kentte bu sorgulamasına imkanı yaşam koşulları verir. Bir süre rantıye bir yaşamı sürdürebilecek maddi imkanlara sahiptir. Bu imkanlar da Galip’in şehirde bol bol kendisiyle vakit geçirerek, kenti izleyerek kendi kişiliğini bulmasına imkan tanır. Roman sonunda Galip, bir yazara dönüşür. Aynı *Kara Kitap*’ın yazarı Pamuk gibi Galip de kenti baştan başa yabancı gözlerle süzer, sanatına malzeme toplar. Kent, bir flanör için kaynaşan sayısız malzeme ile doludur. Galip de sanatçı bir flanör gibi hareket ederek yazar kimliğini bulur.

Romandaki hemen hemen her karakter Galip gibi bir başkası olabilmek için kendini şehrin sokaklarına, dehlizlerine, vitrinlerine, arka sokaklarına, bulvarlarına atmıştır. Neredeyse tüm kahramanlar çeşitli sebeplerle kendilerinden bir başkası olma hayalindedir. Rüya okuduğu o uzak ülkelerin roman kahramanları gibi olmak istemekte; Galip Celal gibi; Belkis Rüya; Nihat Galip gibi olabilmek istemektedir. Celal’i ise izleyen bir “göz” bulunmakta ve Celal ona ulaşmak ve onun gibi olmak istemektedir. Bir başkası olabilme yolculuğunda Galip’e flanörce, aylakça dolaşmak yardımcı olacaktır. Fakat bu edim, her zaman bir devinim halinde de olmamıştır, kimi zaman devinimsiz fakat zihinsel hareketlilik yolu ile de olmuştur. Rüya’da da bu

yolculuk büyük oranda zihinsel hareketlilik yoluyla olmuştur. Kendini bir odaya kapatmış masa başında uzak ülkelerden gelen kitapları çevirirken de devinim halinde o ülkelerin sokaklarında dolaşarak insana, şehre ve eşyaya dikkat kesilir, zihninde haritalar oluşturur. Fakat bu başkası olma eğilimini en iyi flanör başarır. “Ozan şu benzersiz ayrıcalığın, gönlü istedi mi kendi kendisi, istemedi mi başkası olabilmenin tadını çıkarır. Diledi mi herkesin kişiliğine bürünür, kendilerine bir beden arayan, başboş ruhlar gibi. Yalnız ona açıktır her şey; kimi yerlerin ona kapalı gibi görünmesiye, onun için girmek çabasına girmediklerindendir.”(Baudelaire 2020: 22). Bu bunalım ve yabancılaşma Galip’te çok açık bir şekilde izlenir. Kalabalıkların içinde bu yabancılık hissi gittikçe şiddetlenir, Galip’in izini sürdüğü Celal’de de bu his ömrü boyunca onu takip etmiştir. Mevlut’ta yabancılık şehrin çehresinin değişmesi ile belirir, içten bir motivasyon ile değildir.

Flanörde başkası olma, başkasının kimliğine bürünme ama onda kaybolmama eğilimi görülürken *Kara Kitap*’ın altıncı bölümünde Bedii Usta’nın mankenlerinin anlatıldığı köşe yazısında burada Türkler için yapılan ki Türkler’in kimlik sorununun derinleştiği bir bölüm olarak karşımıza çıkar ve bu tespit Galip’e de kayıp karısını bulması yönünde yeni ipuçları verir, özellikle şu kısımlar dikkate değerdir:

“Türkler artık “Türk” değil başka bir şey olmak istiyorlarmış. Bu yüzden kılık kıyafet devrimini icat etmişler, sakallarını tıraş etmişler, dillerini ve harflerini değiştirmişler. Daha veciz konuşmayı seven dükkân sahibi, müşterilerinin bir elbiseyi değil, aslında bir hayali satın aldıklarını açıklamış. O elbiseyi giyen “ötekiler” gibi olabilme hayaliymiş asıl satın almak istedikleri.” (Pamuk 2004: 66).

Galip köşe yazısındaki bu ipucu ile Celal’in kişiliğine bürünüp, onun evinde onun gibi yaşayıp, onun pijamalarını giyindiği zaman bir başkası olabildiğine kendini inandırır. Bununla birlikte Galip yalnızca Celal’in kişiliğine bürünmemiş, sesini değiştirerek başka kişiliklere bürünerek Rüya’nın arkadaşlarını arayarak Rüya’ya dair ipuçları toplamaya çalışmıştır.

İngiliz gazetecilerin Celal’le görüşmek üzere İstanbul’a geldikleri sırada Celal ortada yoktur. Onlara Galip’in arkadaşı İskender rehberlik etmektedir. Mümkün olduğunca onlara kültürel çeşitliliğimizi göstermeye çalışır. İskender misafirlerini

İstanbul'un çeşitli yerlerinde ağırılar, birçok mekana girer çıkarlar. Bu mekanlardan biri de pavyonlardır. Misafirlerini pavyonda ağırladığı bir akşam Galip de onlara eşlik etmiştir. Pavyondan çıktıklarında fötr şapkalı adam; Galip, İskender, fırça bıyıklı orta yaşlı mimar ve BBC televizyonundan gelen konukları memleketimizin bir başka yüzü ile tanıştırmak üzere Tepebaşı'na doğru bir gece yolculuğuna çıkarır. Yol boyunca çeşitli şehir manzaraları üzerine fötr şapkalı adam ve Galip koyu bir sohbete dalar, sohbete Celal'in gazetede çıkan son yazıları da eşlik eder. Gece iki civarında kapısında "Merih Manken Atölyesi" yazan iki katlı bir evin önüne gelirler. Kapıyı otuz yaşlarında bir adam açar ve İngiliz konukları memnuniyetle kabul ettikten sonra onları boyalar, kutular içinde çeşitli insan parçacıklarıyla dolu bir odaya alır ve sunumuna başlar: "Müessesemiz, Balkanlar ve Ortadoğu'nun en eski mankencilik kuruluşudur. Yüz yıllık tarihimizden sonra, bugün vardığımız aşama, aynı zamanda, sanayileşme ve modernleşme konusunda Türkiye'nin de nerelere ulaştığının bir göstergesidir." (Pamuk, 2004:185) der. Rehber adamın modernleşme konusuna yaptığı vurgu dikkat çekicidir. Buna karşılık İngiliz gazetecilerin asıl görmeyi umdukları şey yeraltının mutsuzları, bizi biz yapan şeyler ve tarihimizdir. Bunun üzerine rehber, konuklarını evin alt katlarına indirerek babasının ve dedesinin ilk eserlerini misafirlerine göstermeye başlar. Burada bağdaş kurarak oturmuş Türk köylüleri, Osmanlı denizcileri, kafası koparılmış zındıklar, cellatlar, katipler ve çamaşırcı kadınlara yani bizim insanımız örnek alınarak yapılmış mankenler bulunmaktadır. Rehberin babası yıllar önce bu mankenleri tasarlarken vitrinlerde bizleri temsil eden mankenler olması gereğine inanmış olsa da tarihi bir kumpasla yerli değerlerimizin yeraltına itilmiş olmasını mutsuzlukla izlemiştir. Yeraltında bir başka odada ise rehberin dedesine ait;

"İstanbul'un kargacık burgacık sokaklarından, Berlin'deki gibi ıhlamurlu, Paris'teki gibi yıldız biçiminde ve Petersburg'daki gibi köprülü bulvarlar açabilmek için, bütün ömrünce haritalar üzerinde elde büyüteç çalışan ve bütün ömrünce akşamları emekli paşalarımızın Batılılar gibi tasmalarla gezdireceği köpeklerini sıçırtabilecekleri modern kaldırımlar düşledikten sonra, hayallerinin hiçbirini gerçekleştiremeden ölüp mezarı kaybolan hayalperestlerin ve işkencede yeni uluslararası değerlere değil, milli ve geleneksel yöntemlere bağlı kalmak istedikleri için erken emekli edilen istihbarat görevlilerinin ve omuzlarında sırık, mahalle aralarında boza, palamut balığı ve yoğurt satan seyyar satıcıların mankenlerinin" (Pamuk 2004: 186) .

bulunduğu bir oda vardır. Bu odayı da dama ya da tavla oynayan insan manzaraları, işsiz kaldığı için başları omuzları arasında kaybolan mutsuz insan manzaraları takip eder. Alt katlara inildikçe manken kol, bacak ve gövdeleriyle kaynaşan odalar Dante'nin cehennemini hatırlatır. Mankenlerin şanslı olanları kimliklerini mutlulukla unutabilenlerdir. Çeşitli manzaralara açılan odalar bu şekilde yeraltında başka bir dünya oluşturmaktadır. Bu iki katlı evde dikkati çeken şey evin ikinci katının kişiye ait yaşam alanı olması, evin birinci katının vitrinleri süsleyen modern görünümlü mankenlerin üretim yeri olmasıdır. Asıl kimliğimiz yer altına itilirken vitrinde kendi insanımıza benzemeyen mankenler vardır. Ayrıca rehber burada ürettikleri mankenlerin her parçasının eller, kollar, kalça, bacaklar yerli olmasından gurur duymaktadır fakat bu yerli üretim mankenler ne bizim insanımıza benzemektedir ne de bizim insanımızın yaşamını temsil etmektedir. Modern bir görüntü sergileyen bu mankenler yer üstündedir ve görünürdedir. Bizim kimliğimizi tam anlamıyla temsil eden mankenlere ise yeraltında yer verilmiştir. Dede ölüm döşeğindeyken modernite adı verilen bu uluslararası gücün büyüklüğünü sezmiştir. Rehber, “Milletimizin kendisi olabilmesini istemeyen tarihi güçler, bizi en kıymetli hazinemiz olan günlük hayatımızın hareketlerinden, jestlerimizden mahrum bırakmak istedikleri için, dedemi Beyoğlu'ndan, dükkanlardan, İstiklal Caddesi'nden, vitrinlerden kovdular.” (Pamuk 2004; 186) diye anlatır. Atölyeden çıktıklarında Galip gördüğü bütün bu yüzlerin ağırlığı altında ezilmiş gibi hissetmektedir. Yaşadığı modern yaşamdan kendi değerlerimizin bir protipi olan dünyanın dehlizlerine inmek onu yormuştur. “Bükük boyunlar, eğrilmiş beller, kamburlaşmış sırtlar, çarpılmış bacaklar bütün o vatandaş dertleri ve hikayeleri kendi gövdesinin uzantıları” (Pamuk 2004: 191) gibi hissetmekte, bir yandan onlardan hızla uzaklaşmaya çalışırken bir yandan o mankenlerden gözlerini alamamaktadır. Flanör, modern hayatın içinde büyük bir ahenkle yaşar ve bu modern şehirde dolaşırken roman kahramanımız Galip, İstanbul'un yeraltının kendi milli değerlerimiz, yer üstünün ise modern ölçülerle donatıldığı bir dünyada gezinmektedir. Bunun yanı sıra İstanbul'un henüz modernleşememiş kenar mahallelerinde de gezinerek kendisine ve Rüya'ya dair izler peşindedir.

Galip'in, Celal'e dair eksik bulduğu imgeyi tamamlamak için onun Mevlana üzerine yazdığı köşe yazılarını okumak aklına geldiği bölümde de kimlik sorunsalı derin bir şekilde devam etmektedir. Celal'in Mevlana hakkında yazdığı yazıları okurken hemen herkes gibi kendisinin de yakından bildiği Şems-i Tebrîzî ve Mevlana arasındaki yakınlık üzerine düşünür. Mevlana'nın, Şems-i Tebrîzî isimli şehir şehir gezen bir dervişin etkisi altına girmiş olduğunu okur. Mevlana, birden fazla kişinin kimliğine bürünmüş Şems-i Tebrîzî çevresinde pervane olmuştur. Bu durumdan rahatsızlık duyan diğer müridler Şems'i öldürerek Mevlana'nın evinin bitişiğindeki kuyuya atar. Şems'in öldürüldüğüne dahası cesedin bir kuyuya atıldığına inanmayan Mevlana, Şems'i aramak üzere Şam'a gitmeye karar verir. Mevlana, Şam'a gider ve şehrin sokaklarında Şems'i aramaya başlar; üstelik Mevlana, Şems'in Şam'da olmadığını çok iyi biliyordur. "Şehirdeki her sokağa, her odaya girmiş, her meyhaneye, her köşeye, her taşın altına bakmış, sevgilisinin eski dostlarını, ortak tanıdıklarını, sevdiği mekanları, camileri, tekkeleri, her yeri bir bir yoklamış, öyle ki, bir süre sonra aramak bulmaktan daha önemli bir iş olup çıkmıştı." (Pamuk 2004: 255). Kayıp sevgili bahanesi ile yola çıkılan bu macerada arananın değil arayanın ön plana çıktığı bir tarikat yolcusunun kemale erme, başka bir gerçekliğe kavuşmak için yaptığı bir yolculuk olduğu görülür. Galip'in bu yolculuğu da Mevlana'nın farklı bir gerçekliğe ulaşmak için yaptığı bu yolculuğa benzer. Mevlana, Şam sokaklarında kendi benliğini tamamladığını düşündüğü yakın dostunu ararken Galip de modern bir kent yaşamı sunan İstanbul'da sevgilisini flanörce bir yol izleyerek arar. Galip de tıpkı Mevlana gibi can yakan anılarla kaynaşan bir şehirde, eşyada, insan yüzlerinde sevgilisine dair bir iz arar. Adeta bir tarikat ehlinin geçmesi gereken çile basamaklarından geçmesi gibi Galip de şehrin Bizans'tan kalma dehlizlerine dalar fakat onun yolculuğu sufiyane bir yolculuk değil kent içinde onu sanatçı bir kişiliğe ulaştıracak flanörce sanatına imge toplama eylemine dönüşür. Yine Mevlana'nın,

"geceyarısı meyhanede her biri bir başka 'aşk hikayesi' anlatan hikayeciler, Attar'ın Mantık-üt Tayr'ından çıkmaysa, şehrin esrarla kaynaşan sokakları, dükkanları, pencereleri arasında yürüye yürüye sarhoş olan şairin Kafka'da aradığı şeyin kendisi olduğunu anlaması da gene aynı kitaptan alınmış bir fena-i mutlak(mutlak içinde erime) örneği" (Pamuk 2004:255).

olması gibi Galip'in Rüya'nın izinde İngiliz televizyoncular ile bir meyhanede hikayeler anlatan insanların parodisi gibi okunabilmektedir. Galip, Celal'in Mevlana üzerine yazdığı yazıları defalarca okuduktan sonra Celal'in Mevlana'nın üslubunu taklit ettiğini fark eder ve Celal'in sırrını çözebildiğini düşünmeye başlar ve onun üslubunu taklit ederek kendisinin de yazılar yazabileceğine inanmaya başlar.

Galip, gece boyunca üç köşe yazısı yazar, yazdığı üç köşe yazısını sabah erkenden gazeteye yetiştirmek için Şehrikalp Apartmanı'ndan çıkar. Bu defa şehre bir başkasının, Celal'in, gözünden bakar. Dolmuş durağına geldiğinde her sabah dolmuşta gazete okuduğunu, evde uyuyan karısı Rüya'yı hayal ettiğini hüznle hatırlar. Dolmuşun penceresinden İstanbul'u izler fakat izlediği İstanbul yıllarca içinde yaşadığı, bildiği İstanbul değildir. Esrarını yeni yeni anlamaya başladığı yabancı bir şehirdir onun için. Gazeteye geldiğinde Celal'in yazı masasında daha önce fark etmediği kara gözlükleri görür ve onları takarak gazeteden uzaklaşır. Galip'in bir gece önce kendinden uzaklaşıp bir başkası olduğuna inanması ve başka bir kimlik ile şehre yeniden bakması gözlük metaforu ile derinleştirilir. Galip, bu defa kara gözlükler ile şehrin hengamesine kendini kaptırmak üzere gazeteden ayrılır ve kendini hemen kalabalık ve ne iç ne de dış mekana ait pasajları anımsatan geçiş mekanlarından biri olan Kapalıçarşı'ya bırakır.

Fakat Mevlut için flanörce bir kimliğe ulaşmak mümkün olmaz. Onun sorgulamaları bireysel titreşimlerle sınırlı kalır, onca yıl şehirde bulunup da şehirden bulduğu cevap da kişisel bir yanıtın ötesine geçmez. Onca yıl şehrin sokaklarını arşınlayıp, şehir üzerine düşünüp bulduğu yanıt yalnızca "Ben bu alemde en çok Rayiha'yı sevdim." (Pamuk 2014: 466) olur. Modern şehrin hengamesi içinde ona onca yıllık şehir tecrübesi ve sonsuz yürüyüşleri onu bir flanöre dönüştüremez. Çünkü Mevlut, her şeyden önce şehirde tutunmaya çalışan, yoksul bir kasabadan çalışmak için şehre gelmiş biridir. Şehrin içinden biri değildir. Galip ise şehirde doğup büyümüştür. Mevlut, kafasındaki sorulara şehirden bir cevap bulmak ister bu yüzden gündüzleri çeşitli işlerde çalışsa bile geceleri boza satıcılığı yapmaktan aylak aylak dolaşmaktan vazgeçmez. Fakat her akşam aylakça yapılan bu gezinmeler düşünce noktasında derinleşemediği için Mevlut'u bir flanör yapmaz.

1.1.2 Kalabalıklar ve Yabancı Olma

Benjamin, *Pasajlar*'ında flanörü, "Kalabalık içersinde yaşayan bir terk edilmiş" (Benjamin 2021:149) olarak betimler. Kalabalıklar, flanörün kendini hem rahat hissettiği hem de gizlendiği bir kitledir. Çünkü flanörü tanımladığımız üçgen: kent, kalabalıklar ve kuvvetli bir gözlem yeteneğidir. Aylakça gezinmelerinin altında derin bir izlem gücü yatmakla birlikte kendini kalabalıkta daha özgür hisseder. Kalabalıklar flanörü bir gruba aidiyet hissi yaratır aynı zamanda bireyselliği de saklayan bir peçeye dönüşür.

"Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, iş, 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 uzakta kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak – dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. ...nasıl ki tablo tutkunu tuval üzerine boyanmış, düşlerden oluşan bir toplumda yaşarsa, hayat tutkununun ailesi de bütün dünyadır. Evrensel hayat aşığı, dipsiz bir elektrik sarnıcına girer gibi dalar kalabalığın içine. O, kalabalığın kendisi kadar büyük bir aynaya, bilinçle donatılmış bir kaleydoskopla benzetilebilir." (Baudelaire 2021: 211).

Galip ve Mevlut, her iki roman kahramanı da kendini kalabalıklar içerisinde rahat hisseder. Galip, roman boyunca arayışını kalabalıklar içerisinde sürdürür, birçok mekana girer, farklı farklı insanlarla bir araya gelir fakat bu insanların içinde bireyselliğini kaybetmeden devam eder. Ev içerisine girdiğinde de bu kalabalığı fiziksel olarak devam ettiremeye de gerek kafasının içerisinde dönüp dolaşan kitleler gerekse Celal'in evinde bulduğu bazı fotoğraf albümleri, gazete ve dergilerden kesilen insan yüzleri ile devam ettirir.

Kalabalıklar yalnız *Kara Kitap*'ın Galip'i için değil Galip'in takipçisi olduğu ve olmak istediği kişi Celal için de vazgeçilmezdir. Celal, dışarıda olmaktan aldığı hazzı evdeyken alamaz. Kent ve kalabalıklar Celal'in evi gibi olmuştur. Fakat bu iyi hissediş hali flanörce bir iyi hissediş ve flanörce bir sınıra sahiptir. Yani kalabalıkların tam ortasında fakat onlardan bağımsız olma halini devam ettirerek. Celal, bir Cumartesi akşamı Beyoğlu'nda bir muhallebiciye gider, yalnızca kalabalıklar içerisinde olabilmek, kendine sonsuzluk kadar uzun gelen cumartesi akşamlarının

yalnızlığını bir nebze olsun hafifletmek için gider. Fakat kimseyle göz göze gelmek istemez bu yüzden kimseye bakmaz. Dışarıdan bakıldığında herkes gibi kalabalığa karışmış bir insan profili çizse de kendi içinde yalnızdır ve yalnız olmayı seçmiştir. Muhallebici çıkışı kentte uzun uzun yürüyüşler yapar, bu yürüyüşler zaten sık sık tekrarladığı rutinidir. Fakat bu yürüyüşler her gün öylesine gelip geçilen ruhsuz bir eyleme dönüşmez, şehri daima uyanık gezer. Dikkati şehre her zaman açıktır.

Celal'in yazıları Galip'in şehirdeki yolculuğu için bir rehber olur. Celal'in bazı köşe yazıları ona kalabalıklarda kaynaşan yüzleri okuması gerektiği konusunda yol gösterici olur. Zaten hemen öncesinde okuduğu Celal'in köşe yazısı da artık zamanın geldiğini, bunu okuması gerektiği mesajını vermiştir. Yazıda Celal, bir sabah anlamsız insan yüzleriyle kaynaşan gece rengi bir kabustan uyanmıştır. Şimdi Galip, yüzlerdeki anlamı arayacaktır. Pazar kalabalığının içinden geçerken sırrı çözüverecekmiş duygusuna kapılır. Çarşı iznine çıkmış erler, balık avlayanlar, vapura yetişmek için acele acele yürüyen çocuklu aileler hepsi Galip'in çözmeye uğraştığı sırrın içinde yaşıyorlardır. Köprünün üzerine çıktığında insanların yüzlerine bakarak üzerine üzerine yürümeye başlar. “Suratlarındaki o kaybolup gitmiş, yıllanmış, tükenmiş ifade, sanki böylece bir an aydınlanır” (Pamuk 2004: 211) gibi olmuştur. Bu kalabalığın yüzlerine, gözlerine uzun uzun baktığı gibi paltolarına, eskimiş ceketlerine de dikkatle bakmaya devam etmektedir. Sonra bir bakkalın yarı açık kepenginin ardından çıkan küçük bir kız çocuğu görür, onun yüzünde bütün hayatların birbirine benzediğini görür. Yoluna devam eder, Taksim yakınlarında bir sinema çıkışı kalabalığı içinde kendisini bulur. Onların yüzlerinde de “kendi mutsuzluklarını unutan insanların huzuru”nu (Pamuk 2004: 220) görür.

Kaldırımlardan geçen insanların yüzlerini tek tek okur, esrarlı bir yüz arar. Bu yüz okuma oyunu saatlerce sürer. Sonra Galip, bir başka ipucu olabileceğini düşündüğü insanların ellerindeki torbaları, bu torbaların üzerinde yazan harfleri, resimleri, duvarlarda asılı afişlerdeki yazı ve resimleri okumaya karar verir. Yalnızca kelimelerin değil resimlerin de okunabileceğini düşünür. İlk dikkatini çeken yaşlı, balık tutan bir ihtiyarın torbasındaki resimdir. Resimde leylek resmi vardır. Diğer torbalara da ilk defa görüyormuş gibi dikkatlice bakar. “Bir torbada dünyaya umutla

bakan neşeli bir anne babayla biri kız biri erkek iki çocuğun yüzlerini gördü, bir başka torbada iki balık vardı, ayakkabı resimleri, Türkiye haritaları, bina silüetleri, sigara paketleri, kara kediler, horozlar, at nalları, minareler, baklavalara, ağaçlar gördü torbaların üzerinde.” (Pamuk 2004: 212). Onların hepsinin bir esrarın bir parçası olduğunu düşünse de hangi esrarın bir parçası olduğunu çıkaramaz. Yoluna devam ettikçe dikkatine yeni resimler takılır. Uzaktan yaşlı bir cadıya benzettiği kadının elindeki plastik torbada baykuş resmi vardır. Üstelik bu resim Rüya’nın okuduğu polisiye romanlardaki baykuşun ta kendisidir. Gizli anlam üzerine kafa yormaktadır fakat ona göre bu gizli anlama kendisi dışında kimse aldırış etmemektedir. Süleymaniye Camii yakınlarına geldiğinde, bu caminin küçük boncuklarla yapılmış çerçeveli bir resmini taşıyan bir çırak görür. Üstelik resmin cırtlak renkleri, Galip’e caminin kendisinden daha gerçek gibi görünür. Yalnızca yazılar, suratlar, resimler değil bütün nesneler bütün şehir baştan aşağı bir gizli elle yeniden dizayn edilmiş, baştan sona bir oyunun parçaları gibidir.

Kara Kitap’ın birinci kısmı Galip’in Celal’in gizli evini bulması ve Şehrikalp Apartmanı’na yerleşmesi ile biter. Kitabın ikinci kısmında Galip’in, Celal’in Şehrikalp Apartmanı’nın çatı katındaki dairesine yerleşmesi ile zihinsel yolculuğunun ön plana çıkmaya başladığını görürüz. Kitabın bu ikinci kısmında Galip, birinci kısımda olduğu gibi şehri öylesi bir aylaklıkla gezinmez. Celal’in evinde bulduğu yazılar, fotoğraflar, yıllıklar her biri Galip’i aydınlatır. Celal’in yazılarını daha dikkatle okumaya ile başlar. Kitabın bu ikinci bölümünde Galip’in şehirde gezinmeleri kendini hareketsizlik içinde bir devinime bırakır adeta. İlk bölümde bizzat şehrin içine karışarak sokak sokak, cadde cadde dolaşarak şehri alt üst eden, insan suretlerini kayıt altına alan flanör bakışlı adam bu bölümde fotoğraflar üzerinden insan yüzlerine tek tek odaklanır, harita üzerinde şehrin gitmediği yerlerini işaretler gittiği yerler hakkında düşünür. Fakat bu defa Galip, şehirde dolaştığı gibi kendi penceresinden, kendi çıplak gözlerinden bakmaz insan yüzlerine ve şehre. Tamamen Celal’in suretine bürünür, onun gözlerinden görür şehri. Bunun için de öncelikle onun pijamalarını giyer, onun yazı masasına oturur, köşe yazılarındaki yanlışları tıpkı Celal gibi yeşil dolma kalem ile düzeltir, onun gibi sigara içer ve onun lacivert ceketini giyinir. Telefonlara çıkar, Celal’in sesini taklit eder. Böylece flanörce gezdiği şehri bir de devinimsiz olarak bir

başkasının gözünden ve bir başkasının yazı ve fotoğrafları ile flanörce yeni bir dikkatle gezinmeye başlar. Celal'in evinde bulduğu bazı dergi ve gazetelerden kesilerek saklanmış yabancı kadın artistleri ile bazı Amerikan film yıldızlarının fotoğraflardaki suretlerine de tek tek yoğunlaşır. Onlarda bir anlam aramaya, iz sürmeye devam eder. Celal'in yüzlerin anlamına dair yazılarını dikkatlice defalarca okur ve tekrar tekrar düşünür. Galip, bu yazılar ve fotoğrafların içinden bir de 1934 tarihli bir İstanbul şehir rehberine ulaşır. Rehberde bazı yerlerin yeşil tükenmez kalemle işaretlenmiş olduğunu görmekte birlikte bir an neredeyse son bir haftada İstanbul'da flanörce bir dikkat ve avarilikle kendi gezdiği yerlerin haritasını görür gibi olur. Bunun bir yanılsama olduğuna kendini inandırmak istese de haritada işaretli camilere, hanlara, yokuşlara dikkatle bakınca işaretli yerlere uğramamış olsa da hemen bitişikteki hanlara, yakınlardaki camilere ve aynı tepelere çıkan yokuşları tırmandığını fark eder ve "Bütün İstanbul, haritadan nasıl gösterilirse gösterilsin, aynı yolculuğa çıkmış insanlarla kaynaşıyordu." (Pamuk 2004: 257) diye aklından geçirir. Hemen ardından bizi flanöre yaklaştıran bir ip ucu daha karşımıza çıkar. Galip, bu defa kutudan Celal'in yıllar önce Edgar Allen Poe'dan esinlenerek yazdığı bir köşe yazısını okumaya başlar ve zihninde bir harita daha belirmeye başlar. Galip, bu haritaları birleştiren gözünde iyice yaşlanmış bir ihtiyarın kırış kırış olmuş yüzü belli belirsiz canlanır. Poe'dan esinlenilerek yazılmış bu köşe yazısından sonra Galip'in gözünde böyle bir ihtiyarın canlanması bize *Kalabalıkların Adamı* öyküsünün yüzü kırış kırış olmuş ihtiyar flanörünü hatırlatır. Bu noktada flanörün sokaklardan uzakta evde ne yaptığına dair bir soru aklımıza gelmektedir. Elimizdeki kaynaklar bize flanörün ev içinde ne yaptığına dair bilgiler sunmaz yalnız onun kalabalıklar ve şehrin caddelerinden uzak kaldığında nasıl bir hale dönüştüğüne dair bir portre sunsa da ev içinde ne yaptığına dair elimizdeki kaynaklar yetersizdir. Biz onu yalnızca caddelerde, kalabalıklar içerisindeki münferit tavrından tanırız. Fakat ev içerisinde ne yaptığına dair bir akıl yürütecek olsaydık flanörün de sokakta her yüzde mana araması gibi ev içinde de devinimsiz bir haldeyken bile bazen gazetadaki fotoğraflarda bazen albümlerde bazense televizyondaki görüntülere odaklanıp bir iz peşine düştüğü yorumunda bulunmamız yerinde olacaktır. Nitekim Hüseyin Köse de modern dönemlerin yolcu, seyyah, gezgin, bohem, şair ya da aylak figürlerinin kendini hareketsizlik içinde hareketliliğe bıraktığını (Köse 2012: 138) söylemektedir.

Dış dünyada son bir haftada flanörce bir yaşamı benimseyen Galip, Celal'in evinde araştırmalarına devam ettiğinde Celal'in Hurufilik üzerine yazdığı yazılara ulaşır. Onları okuduktan sonra dış dünyadaki yüzlere yeni anlamlar yükleyebilmek ya da bu yüzlerdeki esrarengiz bulmacayı çözmek üzere bir kez daha kendini şehrin sokaklarına atar. Yeniden, yabancı bir gözle kalabalıklara bakma deneyimini gerçekleştirir. Fakat kendini sokağa attığında ilk olarak duvarlarda gördüğü afişler, neon lambaları cızırdayan reklam panoları ve siyasal sloganlar içeren duvar yazılarına dikkat etmemek, tüm bunlar hakkında düşünmemek için önüne baka baka yürür. Çok sonra içindeki flanör bakışlı adama yenilir ve yeniden şehre dair her detay hafızasının bahçelerine girmeye başlar. “Eriyen kar sularının yağmur oluklarında kederli sesler çıkararak aktığı kaldırımlardan, at kestanesi, servi ve çınar ağaçlarının altından kendi ayak seslerini ve mahalle kahvelerinden gelen gürültüyü dinleyerek uzun uzun yürür.” (Pamuk 2004: 260). “Yüzlerin gizli şiirine, bakışlarımızın korkunç esrarına girmeye” (Pamuk 2004: 263) çalışır. Galip, bu yüzlerde insanların anlatamadıkları hikayelerinin harflerini okumak, yüzlerdeki bilmeceyi çözmek üzere bir kez daha her gün fark etmeden yanından gelip geçtiğimiz kalabalıklara doğru bir yolculuğa çıkar.

Galip eve geldiğinde telefon çalışıyordu, hemen telefona yetişir. Orta yaşın üzerinde bir kimsenin sesini hatırlatan telefonun ucundaki ses Galip'e onun gibi birinin şehirden uzak kalamayacağını, fısıldamaktadır. Telefondaki diğer bir ses bir askeri darbeden bahsetmektedir. Galip, sonunda telefonu fişten çeker ve Celal'in dolaptan 1947 yılına ait Harp Okulu Yıllığı'nı çıkarır. Harbiye kumandanı, hoca ve öğrencilerin yüzlerine, bakışlarına büyük bir istekle ve dikkatlice bakar ve bu bakışla içinde sokaklarda yürürken ya da vapur salonlarında otururken duyduğu ve çok hoşlandığı o müzikal sesin yükselmeye başladığını fark eder. Galip, yüzlere bakmaktan hoşlandığını bir kez daha aklından geçirir. Buradan Galip'in akıl üçgeninin haritasını okumak mümkün görünmektedir: Şehir, kalabalıklarda kaynaşan yüzler ve şehrin içindeki gezintiler. Galip'in zihin haritası ahenkle hareket etmektedir. Galip, Celal'in dolabındaki kazıya devam eder ve bu defa da dolaptan bazı başka yıllıklar, mühendislik öğrencilerinin, tıp fakültesi profesörlerinin, ellili yıllarda milletvekilliği yapmış bazı insanların, Sivas-Kayseri tren hattında görev yapmış işçilerin, Kore

Savaşı gönüllülerinin bazı fotoğraflarına ulaşır. Bu fotoğrafların çoğu Celal tarafından karalanmış bir takım işaretlerle donatılmıştır. Galip fotoğraflardaki harfleri okumaya çalıştıkça daha fazlasını görmeye ihtiyaç duyar ve bu defa dolapta ne kadar yıllık, albüm, gazete ve dergilerden kesilmiş resimler varsa hepsini Celal'in çalışma odasına getirir ve nasıl ki şehirde kalabalıklar içerisinde flanörce gezindiyse Celal'in çalışma odasında kalabalık yüzlerin arasında bir esrara dalar. Belli belirsiz yüzler, sarhoşlar, genç kadınlar, genç erkekler, fötr şapkalı beyefendiler, başörtülü hanımlar, yitip gitmiş umutsuzlar bir şehrin içinde ne varsa o odanın içine dolmuş Galip'i çevrelemiş gibidir. Yalnızca yüzler değil fabrika ardiyelerine bakan yoksul mahalleler, eğri büğrü Galata sokakları, apartman daireleri de Galip'i oda içerisinde devinimsiz haldeyken adeta ona bir illüzyon yaşatır.

Galip, fotoğrafların ona sunduğu türlü duyguyu (neşe, sevinç, heyecan; hüzn, keder ve acı) tükettikten sonra sessizlik içinde gecenin seslerini dinlemeye başlar. Bu sırada harflerin sırları ve yüzlerin anlamı arasındaki ilişki zihnini meşgul etmeye başlar. Bunun üzerine Celal'in Hurufilik üzerine yazılarını okumaya başlar ve Hurufilik ile ilgili risale, kitap, gazete ve dergi kesikleri ve fotoğraflar üzerine çalışmaya başlar. "Arap harflerinden yapılmış yüzler gördü, gözler vav'lar ve ayın'lardan, kaşlar ze'lerden ve rı'lardan, burunlar elif'lerden yapılmış." (Pamuk 2004: 286). Galip, Hurufilik üzerine çalışmalarını bitirdiğinde aynanın karşısına geçip kendi yüzünün üzerindeki harfleri okumaya girişir, bu Galip'e dehşet verici bir duygu olarak gelse de onu yazı masasına oturtan bir hamle olur. "Aynaya baktım ve yüzümü okudum." sözleriyle başlayan ilk yazısını kaleme alır. Şüphesiz ki şehir, kalabalıklar, cadde ve sokaklarda albümlerde ve gazete ve dergi parçalarında gördüğü yüzler onun sanatını besleyen kaynaklardır. Burada Galip'in şehirdeki işaretlerde, eşyaya bakışında sanatına imge toplayan Baudelaireyen bohem sanatçı bir flanör olduğunu görmekteyiz.

Mevlut'ta Galip'in aksine dışarıdaki kalabalık ev içerisine girdiğinde sona erer. Onu evde bekleyen karısı Rayiha ve kızları Fatma ile Fevziye vardır. Ayrıca Mevlut, şehirde yürümekten hoşlanmakta, dükkanlara, vitrinlere bakmaktan haz almaktadır. Kalabalıkları sevmekte, pilav sattığı arabasıyla kalabalığın içinde insanları izlemekten

keyif almaktadır fakat çoğu zaman kitle onun için bir sığınak haline gelmez. O, şehrin karmaşasında işini yaparken şehrin bir köşesinde durup geçip giden kalabalığa zaman doldurmak için bakar. Mevlut, kitleye bakarken üstünde uzun uzun düşünülecek bir yön bulamaz. Bir aydın bakışı yoktur Mevlut'ta. Yalnızca romanın bir bölümünde kitleyi bir peçe olarak kullandığını görürüz. İstanbul'a geldiği ilk günlerde adını Neriman koyduğu bir kadının peşinde şehirde oradan oraya dolaşırken kalabalıklarda kaybolmaktan haz aldığını şu cümleler ile anlatır: “İnsanlar şehirde kalabalık içinde yalnız olabilirdi ve şehri şehir yapan şey de zaten kalabalık içinde insanın kafasındaki tuhaflığı saklayabilme imkanıydı.” (Pamuk 2014: 98). Fakat bununla birlikte Mevlut entelektüel donanımı olmayan bir badaud gibi değildir. Kentteki sıradan kalabalık, badaud olarak adlandırılabilir. Her şeyi bilme ihtiyacı duyan badaud ama bu bilme işini flanör gibi eleştirel bir bakışla ve entelektüel bir tavra dayandırarak yapmaz, bilgelikten uzak tavırları onları dedikodu boyutunda bilme arzusunun önüne geçmeyen sıradan kalabalıklara dönüştürür. İşte bu noktada flanör ve sıradan kalabalık ayrılır. Ferhat Korkmaz'a göre ise yazar Pamuk, *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta kavramın içini boşaltarak “postmodern bir flanör” oluşturmuştur. (Korkmaz 2015: 834). Bize göre ise Pamuk, Galip ile nasıl flanör olunuru gösterirken Mevlut ile nasıl flanör olunmazı göstermiştir. Mevlut gerek taşra kökenli olması gerekse entelektüel yönünün eksik olması ve mesleği dolayısıyla olsa olsa eksik bir flanör ya da flanörün ironisi olabilmenin ötesine geçememektedir.

Kalabalıklar, bir flanörün kendini daima en rahat hissettiği, kamufle olduğu ortamlardır ve bu yüzden bir flanör bu kalabalıklardan kopamaz. Mevlut'ta ise bu durum değişkenlik gösterir. Mevlut, bazen kendini kalabalıkların içine büyük bir istekle atmak isterken bazen de kalabalıkların kendini kendine uzak hissettirmesi duygusuna kapıldığı için flanörden ayrılır. “Beyoğlu'nun kalabalığından sonra, Feriköy'ün arkalarında karanlık ve sessiz bir yokuştan aşağı inerken kendini evinde, kendi aleminde hissediyordu.” (Pamuk 2014: 147) cümlesi Mevlut'un iç dünyasındaki bu dalgalanmaya örnek gösterilebilmektedir.

Mevlut, karısı Rayiha'nın ölümü ile kendini yalnız hissetmeye başlar ve bu duyguyla baş edebilmek için kendini daha fazla sokaklara atma ihtiyacı duymaktadır.

Kızları Fatma ve Fevziye uyuduktan sonra sokaklara çıkar, uzun uzun şehirde yürür. “Sokak lambalarının ışığında yaprakların gölgeleri, sonsuz duvarlar, neon lambalı vitrinler ve reklamlardaki kelimeler Mevlut’la konuşuyordu.”(Pamuk, 2014: 393). Flanörün kalabalıklar içinde yalnızlığı yeğlemesi gibi Mevlut da Rayiha’dan sonra kalabalıklar içinde yalnız olmayı tercih etmektedir. Fakat Mevlut’un kızları da evlendikten sonra Mevlut, “İstanbul’un sokaklarının daha uzamış, sonu gelmeyen karanlık kuyulara dönüşmüş” (Pamuk 2014: 407) olduğu duygusuna kapılır. Bazı geceler ona şehir daha esrarengiz görünür, sokaklar hiç bilmediği işaretlerle kaynaşır. “Yeni ve beton duvarların sessizliği, durmadan değişen sayısız tuhaf afişin ısrarı, bitti sandığı bir sokağın hafifçe kıvrılarak ve kendisiyle alay eder gibi hiç bitmeyecekmiş gibi uzaması duyduğu korkuları” (Pamuk 2014: 408) artırır ve kendini şehre yabancılaşmış hisseder. Bu yabancılık hissi gittikçe öyle derinleşir ki şehir anlaşılmaz bir yer haline gelir ve Mevlut’un gözünden şöyle bakarız şehre:

“Sanki şehrin yosunlarla kaplı eski duvarları, güzel harflerle kaplı eski çeşmeleri, çürüyüp eğilerek birbirine yaslanan ahşap evleri yanıp yıkılıp bitip tükenmiş ve yerlerine yapılan yeni sokaklar, beton evler, neon lambalı dükkanlar, apartmanlar daha eski, daha korkutucu ve daha anlaşılmaz yerler olarak inşa edilmişlerdi. Sanki şehir tanıdığı bir yer, geniş bir ev olmaktan çıkmış, her önüne gelenin sınırsız beton, sokak, avlu, duvar, kaldırım ve dükkan eklediği tanrısız bir yere dönüşmüştü.” (Pamuk 2014: 408).

Şehir büyüdükçe şehrin kendisinden uzaklaştığı duygusuna kapılır ayrıca karanlık sokakların sonunda evde onu bekleyen Rayiha da yoktur. Camilere ve mezarlıklara böylece daha sık girip çıkmaya başlar.

Geçen yirmi beş yıl yalnız şehri değil insanları da değiştirir. Eski İstanbul insanları gibi davranan insanlarla karşılaşınca Mevlut, mutlu olur. Eski zamanların insanları onu kapıda tutmaz, içeri davet eder. Bir gün apartmanlardan birinin önünden geçerken bir ses onu yukarı çağırır ve içeri davet eder. Bu durum Mevlut’u mutlu eder, ilk başta onu çağırın sesi “eski zamanların iyi insanları” (Pamuk 2014: 31) olarak nitelendirse de içeri çağırılmasının sebebini biraz sonra fark edecektir: Modası geçmiş bir şeye meraktan ibarettir durum. Hatta girdiği bu evlerde karşılaştığı insanlardan biri Mevlut’un kırlık bir yerden gelen yoksul bir köylü olduğunu öğrenince Mevlut’a bozanın bir köylü adeti olup olmadığını bile sorar. Buna Mevlut’un yanıtı ise bozayı

önce şehirde gördüğü yönünde olur. Kendi köylerinde bozayı bilmediklerini ve bozanın bir şehirli adeti olduğunu da ekler. Sonrasında Atatürk'ün sokak satıcıları ile alakalı anısını odadakilere anlatmaya başlar. Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün bir gün İstanbul'a gelerek Park Otel'de kaldığını, odasının penceresinden dışarı seyrederken şehirde eksik bir şey olduğunu fark ederek yaverine sokak satıcılarını sorduğunu anlatır. Yaverin ise Avrupa'da sokak satıcılarının olmadığını, kendisinin bu durumdan rahatsız olabileceğini düşündükleri için şehre girmesini yasakladıklarını söyler. Bunun üzerine Gazi Paşa'nın "Sokak satıcıları sokakların bülbülleri, İstanbul'un neşesi ve hayatıdır." (Pamuk 2014: 36) sözlerini anlatarak sokak satıcılarının modası geçmiş bir şey değil şehir hayatının vazgeçilmez kahramanlarından, oyuncularından biri olduğunu hatırlatır.

1.1.3 Aylaklık ve Yürüme

"Flâneur sürme sanatının erbabıdır. Ama haber toplamak veya müşteri avlamak için sokaklara düşen bir gazeteci veya bir sürtük gibi değil. Flâneur'ün işi gücü aylaklıktır, avareliktir. Ona göre insanın aylaklıkla kazandığı, çalışmakla kazanabileceğinden çok daha değerlidir." (Artun 2021: 34). O, zaman kaygısından ve kısıtlamalardan bağımsız bir yaşam sürdürmektedir. *Kara Kitap*'ın Galip'i için de Rüya kaybolana kadar biteviye bir hayatı devam ettirmektedir. Rüya'nın ortadan kaybolması ile Galip, işi gücü bırakıp kendini sokaklara atar. Sokakların dilini çözmeye çalışır, aylakça bir serüvenin içinde yol alır. Tüm sınırlar kalkar, zaman kavramı önemini yitirir. Öyle ki uzun uzadıya anlatılan tüm bu aylaklık hikayesi aslında Galip'in hayatında son bir haftada geçmektedir. Bu aylaklık Galip'i bir flanör yapar.

Yürüme eylemi, *Kara Kitap*'ın Celal Salık'i üzerinden düşünme eylemini tamamlayıcı bir unsur olarak da işlenir. Uzun süren yürüyüşler bazen yeni fikirlere ilham olmak için yapılır bazen var olan fikirleri pekiştirmek bu düşünceleri tamamlayabilmek ve doğruluğundan emin olmak için yapılır. Celal, bir yazısında bir gözün kendisini takip ettiği duygusuna kapıldığını ve bu duygudan uzaklaşmak için yine yürüyerek, şehri karış karış dolaşarak, kalabalıkların arasına girip çıkarak, vitrinlerin yansımalarında kendini izleyerek kurtulmaya çalıştığını yazar. Ama bu

duygudan kurtulamaz. Durup dinlendiği köşe başları, cami avluları ona kendisini gözleyen bir hayal olduğunu hatırlatır. Unutmak için yürür. Bu uzun yürüyüşlerini “birbirini düzensiz eğrilerle kesen ve gittikçe darlaşıp karanlıklaşan ara sokaklarda, cumbaları eğilerek birbirine yaklaşmış karanlık evlerin kör karanlık pencereleri arasında; köpek çetelerinin, uykulu bekçilerle esrarkeşlerin ve hayaletlerin bile artık adım atmaktan çekindiği o bütünüyle unutulmuş sokaklarında” (Pamuk 2004: 114) yaptığını ifade eder. Fakat bu göz ‘olmak istediği kişi’ olduğu için peşini bırakmaz. Yorgun düşene kadar yürür ki bu yürüyüşler daha çok geceleri şehrin loş ışıkları altında gerçekleşir, yorgun düştüğünde ise kendini Şehrikalp Apartmanı’nın kucasına bırakır. Bununla birlikte Celal’in, kendisinden memnun olduğu ya da olmadığı zamanlarda da kendini şehrin sokaklarına bıraktığını görmekteyiz. Yürümek için şehri karış karış aylakça arşınlamak için her zaman bir bahanesi vardır: “Kendimden her zamanki gibi memnun değildim, ama yazımdan ve hikayemden memnundum. Bu küçük yazı zaferimi uzun bir yürüyüşle hayal edersem, belki hiç geçmeyen bir hastalık gibi üzerime sinen mutsuzluk duygusundan biraz olsun kurtulurum sanıyordum.” (Pamuk 2004: 114) ifadelerini kullanır. Yürüme eylemi, Celal’de farkında olmasının şiddetini artıran bir unsur olarak da işlenir. Ayrıca Celal’in mesleğinin gazetecilik olması da sonsuz yürüyüşlerinin şiddetini artıran sebeplerden biridir. Yalnız boş gözlerle değil, tüm detaylara dikkat kesilerek şehri adeta kayıt altına alarak bakınır.

Bertrand Russell, *Aylaklığa Övgü* isimli çalışmasında aylaklığı, yaptığımız işin niteliğini artırıcı bir yönü olduğu şeklinde bir yorumda bulunur. Makinelerin bulunmadığı zamanlarda olduğu gibi bütün enerjimizi ortaya koymayı sürdürdüğümüzü, yaptığımızın budalalık olduğunu ve bu budalılığı sürdürmekte inat ettiğimizi söylemektedir; söz gelimi kimsenin günde dört saatten fazla çalışmak zorunda kalmayacağı dünyada sinir bozukluğu, yorgunluk ve bıkkınlığın yerini mutluluğa bırakacağını ifade etmektedir. (Russell 2021: 23-24). Roman kahramanlarımızdan Galip’te aylaklık onun yaşamında niteliğini artırır fakat Mevlut geçim kaygısı dolayısıyla aylaklığını gönlünce bile yapamamaktadır.

Mevlut’ta da yürümek onun düşüncelerini tamamlayıcı bir eylem olarak görülse de durum bir flanörde olduğu gibi işlemez. Mevlut da aylaklık yapmaktan

hoşlanır fakat onun aylaklığı tüm işi gücü bir kenara bırakıp bir maceraya atılmaya benzememektedir. İşten arta kalan zamanlarında yapmaktan keyif aldığı bir etkinlik gibidir. Kimi zaman tanımadığı bir kadının peşinde aylakça gezinmek kimi zaman arkadaşı Ferhat'ın peşine takılıp afiş yapıştırmak gibi. Ayrıca aylaklık yapmak istediği zamanlarda da bunu açıkça yapamaz. Satış yapmaya niyeti olmadığı fakat aylakça yürümek istediği zamanlarda bile bozacılığı bir maske olarak kullanır. Oysa gerçek bir flanörün aylaklık için bir peçeye ihtiyacı yoktur.

Mevlut'un şehirdeki bitip tükenmez yürüyüşlerine başlayışı bir savaş alanına gider gibidir. O, savaş alanına çıkmadan önce tüm kurşunları yerinde mi diye kontrol eder, ceketinin iç ceplerine yerleştirdiği küçük leblebi ve tarçın torbalarını mühimmattan sayar. Sonra kendini şehrin ahengine bırakır.

Mevlut'un kentte gezinmesi için tek bahanesi sokak satıcılığı değildir. Başka bahaneler de icat eder kendine. İstanbul'a geldiği ilk günlerde adına Neriman adını verdiği kendinden yaş olarak oldukça büyükçe bir kadının peşine gizliden takılır, Neriman'ın peşinde şehri gizlice keşfe çıkar. Bu kalabalıklarda kaybolmak ona mutluluk vermektedir. "İnsanlar şehirde kalabalık içinde yalnız olabilirdi ve şehri şehir yapan şey de zaten kalabalık içinde insanın kafasındaki tuhaflığı saklayabilme imkanıydı." (Pamuk 2014: 98) sözleri ile kalabalıklar içinde kaybolmanın kendisi için bir maskeleye yöntemi olduğunu ifade etmektedir. Mevlut'un aylakça eylemlerine maskeleye yöntemlerinden biri de geceleri Ferhat ve Süleyman'la duvarlara yazı yazmak, afiş yapıştırmaktır. Çünkü Mevlut, ne Ferhatların ne de Süleymanların davasına inanmaktadır. Buna rağmen afiş yapıştırmak onların peşine takılıp gece şehirde dolaşmak için yalnızca bir bahanedir.

Mevlut, şehre geldiği ilk günlerde müşterilerine yoğurt verdikten sonra yoğurt tepsilerini bir tanıdığına bıraktıktan sonra şehrin sokaklarına adeta koşar adım kendini bırakır saatlerce gezer. Şehirde onu cezbedecek onu bekleyen sayısızca sebep vardır. Yazarın "Seyretmesi birbirinden zevkli pek çok şeyin aynı anda hareket ettiği bir yer olarak seviyordu şehri." (Pamuk 2014: 120) şeklinde ifadesi modern bir kentin sürekli bir devinim halinde olduğunu, bu devingenliğin Mevlut'ta büyük merak uyandırdığı

düşüncesini anlatır. Devamında ise “En çok şey de Şişli, Harbiye, Taksim, Beyoğlu civarında oluyordu. Sabah bir otobüse atlar, bu semtlere bilet almadan ve yakalanmadan gidebildiği kadar gider, sonra yoğurt yüküyle giremediği sokaklara hiçbir yükü olmadan özgürce girer, şehrin karmaşası, gürültüsü içinde kaybolmayı, vitrinlere bakmayı çok severdi.” (Pamuk 2014: 120).

Mevlut, satıcılık yaparken yürür, yürürken şehir ve insanlar hakkında düşünür. Yirmi beş yıl öncesinin İstanbul’una ait zihnindeki görüntüler ile bugünün görüntüleri sürekli karşı karşıyadır, yeni kalabalıklar ona tuhaf görünür. Zaten kafasındaki tuhaflığa da senelerce bir anlam veremiyordur. Şehir hızla değişmekte, insanlar hızla bambaşka suretlere dönüşmektedir. Bu hız onun kafasını bulandırmaktadır. Bu bulanıklığı çözmek için bazı geceler para kazanamayacağını bildiği halde yine de düşünmek için kendini sokaklara atar. Adımları ile zihni adeta beraber hareket etmektedir. Üzerine düşündüğü konulardan biri de İstanbul’da hızla yükselen apartmanlardır. Arkadaşı Ferhat ile de bu konuyu daha önce konuşmuştur. Ferhat bir keresinde İstanbul’daki apartmanlara dair bir tespitte bulunmuştur: “İstanbul’un apartmanları üçe ayrılır. 1.Kapısında ayakkabıların çıkarıldığı, namaz kılınan, dindarların evleri. 2. Ayakkabılarıyla girebileceğin Avrupai zenginlerin evleri. 3. Her iki türden ailelerin birlikte yaşadığı yeni yüksek apartmanlar.” (Pamuk 2014: 31) demiştir. Şehir modernleşme yolunda hızla ilerlerken Mevlut, eskilerden kalma bir geleneğin devamının temsileci durumundadır. Ayrıca bir flanör gibi modern kentte gezinmelerini avarelik ya da sanatına imge toplamak için değil geçimini sağlamak için yapmaktadır.

Mevlut, Rayiha’yı kaçırıp evlendikten sonraki yedi yıl boyunca gündüzleri Rayiha’nın yaptığı nohutlu pilavı satar akşamları ise İstanbul’a ilk geldiği günlerde babasıyla yaptığı yoğurt ve boza satıcılığı işinden hiç vazgeçmeden boza satıcılığını devam ettirir. Boza satmak ona geceleri şehirde yürüme imkanı verdiği için Mevlut, boza satıcılığını daha çok sevmektedir. “Şehrin geceleri kendisine söylediklerini dinlemek, sokakların dilini okumak Mevlut’a gurur veriyordu. Oysa sabahları pilav arabasının arkasında, elleri ceplerinde, soğukta hiç kıpırdamadan beklerken hayal gücü zayıflıyor, dünyanın boş ve anlamsız olduğunu kavırıyor, içinde büyüyen derin

yalnızlıktan korkarak hemen Rayiha'ya dönmek istiyordu.” (Pamuk 2014: 201) cümleleri Mevlut'un boza satmayı neden çok sevdiğini açıklamaktadır.

Şehrin içinde yürüme eylemi bazen de Mevlut'un sorun ettiği şeyleri hazmedebilmesi, bu sorunlara çözüm bulabilmesi için ona yardımcı olmaktadır. Mevlut, Samiha'nın Ferhat'a kaçtığı haberini aldığı da öğrendiklerini hazmedebilmek için karanlık sokaklar ve caddelerde gecelerce yürümesi gerektiğini düşünür, şehrin onunla konuşması gerektiğini düşünür. Şehrin kendisiyle konuştuğunu düşünen yalnız Mevlut değildir. Samiha da bakkal vitrinlerine asılmış gazetelerin üzerindeki yazıları okuduğunda, duvar ilanları ve reklam panolarına baktığında ya da kamyonların arkasına yazılmış manalı sözleri okudukça şehrin ona bir şeyler fısıldadığını düşünür.

Mevlut, boza sattığı bir gece sonradan bir baba oğul olduğunu anladığı iki kişi tarafından soyulur ve bu soygun sonrası bozacılığı bırakmaya karar verir. Bu onu şehirden ve yürümekten alıkoyan bir karardır. Bu süre zarfında başka işlere girer fakat tüm bu işler ona bir yandan parasını kazanırken bir yandan şehri arşınlamanın verdiği zevki vermez. Bir süre sonra bir flanör gibi şehrin sokaklarından uzak kalamayacağını anlayıp sırıklarının ucuna boza güğümlerini takıp kendini yine sokaklara atar. Fakat Mevlut'un sokaklara olan bu bağımlılığı onu bir flanöre yaklaştırmaktan uzaktır.

Bir flanör için şehirde aylakça dolaşmak, vitrinlere bakmak, pasajlara girip çıkmak, caddeleri sokakları arşınlamak, insan kalabalığına karışmak başlı başına bir iş iken flanörün aksine Mevlut, işsiz kaldığı zamanlarda kendini şehre yabancı hisseder, şehrin içine karışamaz, yine kendi kıyısına çekilir. Özellikle Beyoğlu ve Tarlabası'nın kalabalığı ve uğultusunu çok sevmesine rağmen yine de buralardan uzak kalır.

Boza sattığı akşamlardan birinde sonradan bir dergah şeyhi olduğunu anlayacağı gümüş saçlı adamın yanına gidip gelmeye başlar, boza bahanesi ile girdiği dergahta fırsat buldukça Efendi Hazretleri ile sohbet eder. Bir gün ona, “Her gece sokaklarda uzun uzun yürümenin artık mesleki bir alışkanlıktan çok bir ihtiyaç

olduğunu, gece sokaklara çıkıp uzun uzun yürümezse kafası, hayal gücü ve düşüncelerinin zayıfladığı” (Pamuk 2014: 285) konusunu açar. Efendi Hazretleri de Mevlut’a çalışmanın da bir ibadet olduğunu hatırlatarak bunun Allah’tan geldiğini söyler. İlerleyen günlerde Mevlut, Bimbom’da müdürlüğe başlar, aslında sokak satıcılığından daha kolay ve daha fazla kazanç getiren bir iş olmasına rağmen Mevlut, bu işle özgürlüğünün kısıtlandığını ve adeta zincire vurulmuş gibi hisseder kendini. Bimbom Büfe’de çalıştığı beş yıl içerisinde sokaklardan uzak kaldığı için hüznü birine dönüşür. Sık sık Bimbom’da televizyona bakarken kendisini yürürken ve bütün şehrin insanlarının görüntüleri arasında hayal ederken bulur kendini. Yürüdüğü zamanlar istediğini hayal edebilir, istediği zaman gövdesine, duygularına hükmedebilir hissederdi kendisini. Fakat bu iş... Ve Bimbom’daki müdürlük yılları onu daha tutkulu bir sokak satıcısına dönüştürür. Bu defa akşamları para kazanmak için değil şehri arşınlamak için boza satmaya çıkar çünkü kafasındaki aleme şehirde yürürken seslenebilmektedir. Bimbom’daki işinden ayrıldıktan sonraki günlerde de ilk zamanlar sabahları şehirde amaçsızca saatlerce gezinir, hiç bilmediği kahvehanelere gidip oturur, bilmediği pasajlardan gelir geçer. Tüm bunları yaparken de içinde bir türlü bastıramadığı sevinç ve zafer duygusu vardır. Sonraki günlerde bacanağı Ferhat ile birlikte Beyoğlu’nda küçük bir boza dükkanı açmaya karar verirler. Bacanakların Bozası. O günlerde de Mevlut tüm gün dükkanda boza satıp yorulmasına rağmen eskisi kadar olmasa da bazı akşamlar sokakları arşınlamak için boza satmaya çıkar fakat gerek Bimbom’da geçirdiği beş yılda gerekse Bacanakların Bozası’nda geçirdiği yıllardan sonra sokaklardan uzak kalmanın hüznüyle sokakların kimyasını hissetme dürtüsünü kaybettiğini hisseder dahası çocukluğundan beri ona ses etmeyen sokak köpekleri de Mevlut’u gördüğünde hırlamaya başlamıştır.

Bacanakların Bozası kapandıktan sonra Mevlut, yeni iş ararken yine aklında tek bir şey vardır: Akşamları ona boza satmak için zaman ve güç bırakacak bir iş olmalıydı yeni bulacağı iş. Böylece otopark bekçiliğine başlar ve orada tüm gün dışarıda sokaktan gelip geçen insanlara bakarken hayatta Rayiha ve kızlarının yakınlığından sonra en sevdiği şeyin gelip geçen insanları izlemek olduğuna karar verir. Akşamları ise yine boza satmaya devam etmektedir.

Bir süre otopark bekçiliği de yapan Mevlut, sonra yine lise yıllarında olduğu gibi Ferhat'la sokaklardadır. Bu defa da yine cadde cadde, sokak sokak, ev ev dolaşarak elektrik tahsildarlığı yapmaktadır. Geceleri neon lambaların ve televizyon ışıklarının aydınlattığı kimi sokakları geceleri daha modern bulurken gündüzleri buraları tahsildarlığa geldiğinde daha alçak gönüllü sokaklar olarak görür. Flanörün sokaklarında ışıklar, neon lambalar şehri bir cazibe ve çekim merkezi haline getirmektedir. Mevlut'un de burada sezdiği durum benzerlik göstermektedir. Fakat bununla birlikte çürümenin de şehir merkezlerinde olduğunu ifade eder.

Elektrik tahsildarlığından sonra bir gün teyzesinin oğlu Korkut, Mevlut'a Mecidiyeköy'de kiraladıkları lokalin işletmesi teklifiyle gelir. İlk başta aslında hayatının çekim merkezi Beyoğlu'na, sokaklara, kalabalıklara yakın, sonsuz kaldırımlarda saatlerce yürüyebileceği bir iş istese de bu teklifi kabul eder. Zaten boza satmaktan artık para da kazanamıyor, şehrin betonunu, sertliğini ve dehşetini gün be gün hissetmeye başlamaktadır.

L. Elkin (2021:33) “Yürümek ayaklarınızla şehrin haritasını çıkarmaktır. Bir şehri zihninizde bir araya getirmenize, başka türlü ayrıksı varlıklar, birbirine bağlı, aralıksız ama ufak farklı gezegenler olarak kalacak mahalleleri birleştirmenize yardımcı olur.” demektedir. Mevlut, şehrin silüetinin değişmesi ile şehrin bazı sokaklarına araba ile gitmek zorunda kalır. Şehirde değişen yalnızca şehrin silüeti değildir, modern teknoloji ile boza artık elle yapılan geleneksel bir içecek olmaktan çıkar, makinelerde el değmeden üretilir hale gelir. Mevlut, bu duruma içerlese bozacılıkta ısrar eder. Sadullah Bey de bu kederi görür, Mevlut'un bozacılıktaki hünerine ve ısrarına saygı duyar, Dodge arabası ile yollarına devam ederler. “Mevlut Dodge'un ön koltuğunda otururken, gece yüzlerce arabanın, pencerenin ışığına; karanlık, kadifemsi İstanbul gecesinin derinliğine; neon rengi minarelere bakarak onu dinlemeyi, hayaller kurmayı severdi. Bir zamanlar yağmurda, çamurda zorlanarak yürüdüğü sokaklardan şimdi akıp gidiyorlardı işte.” (Pamuk 2014: 416).

Romanın son bölümüne geldiğimizde yürüme eylemini belirginleştiren bir başlık ve alt başlık dikkatimizi çeker: *Bir Şehrin Şekli Şemali: Ben Yalnızca Yürürken*

Düşünebilirim. Yazar Pamuk'un Jean-Jacques'den alıntılacağı gibi Mevlut, yalnızca yürürken düşünebilir. Hüseyin Köse "Flanör, her şeyden önce "yürüyen düşünce"dir, düşüncenin geniş yollar, kanallar, düzlükler açan yürüyüşünün insanın aklındaki izdüşümleridir. Flanörün kendisi başlı başına bir düşüncedir öte yandan; zaman ve mekan içinde devinen, devindikçe yenilenen bilincin "yol görgüsü" edinmiş deneyim repertuarı..." (Köse 2012: 9) demektedir. Bu deneyimi Mevlut, yürüyerek bütün hayatını kazandığını romanın son bölümünde aslında kırk yıldır bildiğini fakat açıkça farkında olmadığı gerçeği ile yüzleşir. Çünkü "Mevlut kafasının içerisindeki ışık ile karanlığın şehrin gece manzarasına benzediğini" (Pamuk 2014: 462) fark eder. "Şehrin sokaklarında geceleri gezmek Mevlut'a kendi kafasının içinde geziniyormuş duygusu veriyordu. Bu yüzden duvarlarla, reklamlarla, gölgelerle, karanlıkta seçemediği tuhaf ve esrarlı şeylerle konuşmak kendi kendine konuşmak gibi geliyordu ona." (Pamuk 2014: 462). Ve bu alemin bir yanılsama, hayal alemi olduğunu düşünür, bu hayal alemine de yürüye yürüye ve düşünce düşünce ulaşacağını fark eder.

1.1.4 Oyun

Bauman sosyolojisinde flanör, bir oyuncudur. Şehirde bir iz sürerek oyununu tamamlamaya çalışır.

"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 [flâner]. oyun oynama oyununu oynamak anlamına gelir; buna bir öte-oyun diyebiliriz. Bu oyun bir oyun olduğunun bilincindedir. Zevki olgun ve saftır." (Bauman 2011: 210).

Bu oyun *Kara Kitap*'ta açık bir şekilde karşımıza çıkar. Galip, kayıp karısı Rüya'nın peşine bir bulmacayı çözmeye çalışır gibi düşer. İlk olarak çocukluk anılarında 'kayboldum ben' oyununu hatırlamaya çalışır. Rüya, nereye saklanırdı acaba? Bir iz sürücü gibi Rüya'nın saklandığı yeri bulmaya çalışır. Bu iz sürücü bize

Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* hikayesinde yaşlı adamın peşine bir dedektif edasında düşen iz sürücü adamı hatırlatır. Fakat hikayede yaşlı adam bir flanördür ve iz sürücü sorusuna bir cevap bulamayacağını anladığında oyununu devam ettirmez. Fakat Galip, oyununu devam ettirir. Çünkü Galip, başlarda bir iz sürücü iken roman boyunca Rüya'yı arama serüveni onu yazar bir kimliğe dönüştürür. Berger'in "Görme konuşmadan önce gelmiştir. Çocuk konuşmaya başlamadan önce bakıp tanımayı öğrenir." (Berger 2022: 7) sözleri Galip'in dönüşümdeki ip ucunu açıklar niteliktedir. Böylece Galip, önce bakma ve derinleşerek görme eyleminin ağırlıkta olduğu bir oyuna girer. Galip ile Mevlut arasındaki en belirgin görülen ayrımlardan biri de budur. Her ikisi de bakar fakat Mevlut, bakmayla yetinirken Galip görmeyi de başarır.

Tıpkı, Rüya ve Galip'in çocukluklarında oynadıkları "Yok Oldum!" oyununda olduğu gibi Rüya saklanmış, Galip onu aramaktadır. Fakat bu arayış tıpkı çocukluk günlerinde olduğu gibi bir apartmanda değil koca bir şehrin dehlizlerine dalması gerekecek, akşam dolmuşlarında, karanlık yüzlü kimliksiz kalabalıklarda, gece yarısı bir manken atölyesinde, Beyoğlu'nun çeşitli sinema salonlarında, randevu evlerinde onu bulmaya çalışması gerekecektir. Bu onun sabrına ve hayal gücüne dayalı bir oyun olacaktır. Galip ilk zamanlar Rüya'yı eski kocasının yanında arayacak olsa da sonraları tıpkı çocukluk anılarındaki "Yok Oldum!" oyununun sonunda Rüya'nın oyunu unutup ağabeyi Celal Salik'in yanına gitmesi gibi Galip, karısını yine Rüya'nın ağabeyi Celal Salik'in yanında bulacaktır. Fakat Celal de ortadan kaybolmuştur. Bu sebeple Galip, ilk olarak Celal'i bulmak için zorlu bir yolculuğa başlar fakat bu yolculuk zamanla aylakça bir serüvene dönüşecektir.

Nasıl ki kalabalıkların adamı altmış beş yaşlarındaki aylak gezgininin kimi zaman adımlarını yavaşlatarak kimi zaman bir meyhane çıkışı kalabalığına karışarak onlardan biri gibi davranırken her defasında kendinden başka biri gibi davranmaya çalışması gibi Galip de başkası gibi davranmaya çalışarak oyununu devam ettirecektir ve bu oyun Galip'in yazar oluncaya kadar devam edecektir. Onu başkası olmaya götüren yol Rüya ise; onu bir başkasına dönüştürme yöntemi olarak da flanörlük edimi olduğu gözlenebilmektedir.

Galip'in dış dünyaya bakışı karısı Rüya'nın ortadan kaybolması ile değişir. Her gün gelip geçtiği meydanlar, cadde ve sokaklar kahramanda birer ipucuna dönüşür. Öyle ki romanın ilk bölümlerinde Rüya'nın polisiye türünde dedektif romanları okuduğu bilgisi okuyucuya özellikle verilmek istenmiş gibidir. Galip'in başlarda bu türe karşı kayıtsızlığı romanın başlarında şu cümlelerle verilmektedir: “Yazarın da katilin kim olduğunu bilmediği bir polisiye romanın yazılırsa okunabileceğini, böylece nesneler ve kahramanlar her şeyin farkında olan yazarın zoruyla ipuçları kisvesine bürünmeden, hiç olmazsa, polisiye yazarının hayallerini değil, hayatta oldukları şeyleri taklit ederek kitapta durabileceklerine” (Pamuk 2004: 55) yönelik eleştirisi dikkat çekicidir. Buna karşılık Rüya, ‘ayrıntıların amaca işaret’ ettiğini savunur. Galip'in Rüya kaybolduktan sonra evde ilk baktığı eşyalar arasında Rüya'nın polisiye romanları bulunmaktadır. Flanörün ilk arketipine yönelik bir kazı yaptığımızda bir dedektif kahraman karşımıza çıkmaktadır. Bu kahraman Poe'nun *Kalabalıkların Adamı*'na ait ilk eskizler gibi düşünülebilir. Galip, dedektif romanlarından ilhamla Rüya'nın peşine düşer. Böylece kahramanın, kalabalıklar arasında macerası başlar.

Galip'in, Celal'den bir haber almak için gazeteye uğradığı günlerin birinde gazetede çalışan polemikçi yazar ve magazin yazarı ile aralarında bir konuşma geçer. Ayaküstü geçen bu konuşma esnasında polemikçi yazar Poe'nun dedektif romanlarına atıfla Galip'le bir oyuna girerek ortaklaşa kısa bir hikaye uydurur. Galip'in hikayesinin kahramanları, polemikçi yazara söylemese de kendisi ve Rüya'dır. Ayaküstü oluşturulan bu kısa hikayede de iz peşinde gözlemleyen bir özne vardır fakat hikaye ilerledikçe gözlemleyen özne gözlenen özneye dönüşür.

Kalabalıkların Adamı'nda iki kahraman vardır: Biri hastalıktan yeni iyileşmiş bir adam diğeri yaşlı adamdır. Hastalıktan yeni çıkmış adam yaşlı adamı takip eder, şehirde onun peşinde dolanır. *Kara Kitap*'ta da aynı sahne vardır. Galip ve takip ettiği daha yaşlı kahraman olan Celal vardır. Galip de hastalıktan yeni iyileşen adam gibi Celal'i takip eder. Celal'i de takip eden bir göz vardır. Olmak istediği öteki beni. Bu takip oyunu roman boyunca devam eder.

Mevlut'un ise oyunları flanörce oyunlardan farklı olduğu gibi oynadığı oyunları bile sınırlıdır. O, bu oyuna tam olarak kendini kaptıramaz. Bazen kısa süreliğine birilerinin peşine takılıp kendini bir kurgunun içinde hissetse de uzun uzun aylaklık Mevlut'u tanımlayan bir durum değildir.

“Derken kafasının içinde o anda uydurduğu bir kurguya kapılır, karşı kaldırımda yürüyen kumral bir kadını on dakika izler, sonra önüne çıkan bir lokantaya ani bir kararla girer.” (Pamuk 2014: 120). Romanın bu bölümü bizlere Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* kahramanı altmış yaşlarındaki yüzü buruş buruş olmuş yaşlı adamını anımsatır. O da şehirde amaçsızca dolaşır, bazen bir meyhaneden çıkan kalabalığın peşine takılır bir süre onları takip eder bazen dikkatini çeken bir başka şeyin. Mevlut de yapay bir gerçekliğin içinde tıpkı bu yaşlı adam gibi yeni hikayeler yaratır, kalabalıkların bir parçası gibi hareket eder.

1.1.5 Yolculuk ya da Yolda Olma Durumu

Galip, karısı Rüya'nın ilk başta eski kocasının yanında olabileceği ihtimali üzerinde dururken doğrudan Rüya'nın eski kocasının evine gitmez. Öncesinde Alaaddin'in dükkanından bazı siyasi dergileri satın alır, bütün politik dergileri biriktiren eski bir arkadaşına telefon eder, onunla görüşmek ister. Arkadaşı Saim'in arşivini didik didik ederler. Bu dergileri bir dava için incelemek istediğini söyler. Kitabın bu bölümüyle Galip'te varacağı yerden çok yaptığı yolculuğun öne çıktığını görürüz. Bir yandan bir dedektif titizliğiyle kayıp karısı Rüya'nın peşinden giderken bir yandan da kendi aylakça hikayesini yazar. Geçtiği buğulu çiçekçi dükkanlarının camları, çay taşıyan kahveci çırakları, içinden geçtiği pasajlar ona bakınmaktan haz verir. Onca yıldır içinde yaşadığı şehre daha dikkatli bakmaya başlar. Her gün bu sokaklardan geçip giden kalabalıkların bakışından farklı bir bakışı vardır. Sadece bakmakla yetinmez aynı zamanda görür ve şehri hisseder. Detaylar önem kazanır, bir flanör gibi aylak fakat dikkatlidir. Kaldırım sade bir kaldırım değil tüm detaylarıyla karşımızdadır: “Cihangir'den Karaköy'e inen basamaklı dar kaldırımdır.” (Pamuk, 2004: 95). Yine sokağa bırakılmış bir kanepe öylece durmaz oracıkta, kahraman tüm detaylarıyla hafızasına kaydeder, “kolları ve ayaklarının cilası dökülmüş, oturulacak

yerinin derisi yara gibi yırtılmış ve derinin içinden, karnı yarılmış bir süvari atının dökülen bağırsakları gibi, paslı yayları umutsuzca dışarı fıskıran” (Pamuk 2004: 95) bir kanepedir. Eşya, Galip’te yalnızca gözümüze takılan alelade bir nesne değil ona çağrışımlar yaptıran, ruhu olan bir varlıktır. Galip’in görme biçimindeki bu farkındalık ve dönüşüm şehre ait her detayda kendini gösterir.

1.1.6 Şehir Gezginliği ve Mola

Bir flanör için şehir baştan başa kendini rahat hissettiği alanlardır. Evindeki konforu sokaklarda rahatlıkla hissedebilir. Nitekim Benjamin de:

“Cadde, Flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, Flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar. Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür; duvarlar, not defterini dayadığı yazı masasıdır; gazete kulüpleri kitaplıklardır; cafe’lerin balkonları da, işini bitirdikten sonra eğilip sokağa baktığı cumbalardır.” (Benjamin 2021: 131) demektedir.

Dolayısıyla bir flanörü caddelerden, bulvarlardan ayrı düşünmek olanaksız gibi görünmektedir. Aynı zamanda “Kentte yürüme deneyimi tüm bedeninin katılımını gerektirir; duyumun ve duyuların sürekli devreye girmesidir. Kent insanın dışında değil içindedir; gözlerine, kulaklarına ve öteki duyularına nüfuz eder.” (Breton 2022: 100). Dolayısıyla kentin kişiye etki etmesinin yanında kişi de kente yüklediği anlama göre ona etki eder. Fakat bu etki incelediğimiz iki metinde de beklenmedik bir şekilde kesintiye uğramaktadır. Dışarıda olma isteği Galip’te de Mevlut’ta da aynı ölçüde merak uyandırmaktadır. Her iki romanda da darbe dönemlerine ait bazı sahneler yer almaktadır. Sokağa çıkma yasağının başladığı saatlerde Galip, daha fazla gezme isteği duymakta askerlere yakalanma endişesine rağmen kentte gezintilerini gizlice sürdürmektedir.

Romanın son bölümünde Edgar Allan Poe’dan alınan bir epigraf dikkat çekicidir. Zaten roman boyunca Poe’nun hikayelerine ve kahramanlarına sık sık atıfta bulunulmuştur. Bu isim de bizi yine flanöre yaklaştıran ipuçları arasında sayılabilmektedir. Roman sonunda Celal ve Rüya ölmektedir ve Galip, Celal’in

köşesinde yıllarca Celal gibi yazmayı sürdürmektedir. Yine flanörce şehre kendini bırakarak avarece yürüyüşleri senelerce devam edecektir. Yalnız şehirdeki bu yürüyüşlerini aksatan bir durum yaşanmıştır ülkede ve belli bir saatten sonra sokağa çıkma yasağı uygulanmaktadır. Galip, bu yasak saatler başlamadan İstanbul'un boş arka sokakları ve hafif loş lambaların hüznünlü ışığı altında bütün ölü işaretler peşinde kayıtsızca yürümeye devam eder. Bazı zamanlar da yasak olmasına rağmen kimseye görünmeden yürüyüşlerini devam ettirir.

Mevlut sokağa çıkma yasağının başladığı saatlerde boza güğümlerini alıp kendini sokağa atma isteği duysa da Mevlut bu duygusunu bastırabilmektedir. 1971 yılındaki darbe sonrası sokaklar beyaza boyanarak neredeyse tüm şehir askeri bir kışlaya döner. Sokağa çıkma yasaklarının başlaması da bir kent gezginini rahatsız eden bir durum oluşturmaktadır. Bu flanör olamasa da flanörce şehrin içinde olma kahramanımızı da bu sokağa çıkma yasakları huzursuz etmektedir. Çünkü kafasındaki sorulara çoğu zaman kilometrelerce yürürken cevap bulabilmektedir. Fakat Galip, bu isteğe karşı koyamaz gizliden kentte gezinirken Mevlut bu duygusunu bastırabilmektedir. Sıkıyönetim sonrası İstanbul'da gece karartmaların ilan edilmesi modern bir kente de yapılan darbe gibidir. Çünkü modern bir kenti kent yapan en belirgin işaretlerden biri de şehri gece aydınlatan ışıklar, neon lambalar, sabaha kadar yanan dükkanların lambalarıdır.

1.1.7 Eşyaya Bakış

Romanın birinci bölümünde roman kahramanı Galip'i ilk olarak iç dünyanın dışarı açılan pencerelerden birinde Vasıfla çevreyi seyre dalmışken buluruz:

“Bazen Vasıfla birlikte uzun uzun pencerelerden dışarı tramvay yoluna bakardık. Beton apartmanın beton cumbasının bir penceresi dünyanın bir ucu olan Camiye, bir penceresi de öteki ucu olan kız lisesine bakıyordu; arada karakol, iri kestane ağacı, köşe ve Alaaddin'in vızır vızır işleyen dükkanı vardı. Dükkana girip çıkanları seyrederken, gelip geçen arabaları birbirimize gösterirken Vasıf birden heyecanlanıp rüyasında şeytanla boğuşur gibi hırıltılı korkunç bir ses çıkarınca, ben boş bulunur korkardım.” (Pamuk 2004: 13).

Galip'in çocukluk anılarına dair iç mekandan dış mekana seyri, yalnız başına sokağa açılabilirdiğinde daha geniş gözlemlere, dikkatlere bırakır kendini. Şimdilik bazı dikkatler öne çıkar: Beton apartmanın beton cumbası, iri kestane ağacı, Alaaddin'in ıvır zıvır işleyen dükkanı. Yazar eşyaya olan bu dikkati küçük Galip'in penceresinden detayları kaydeden fotografik bir hafızayla flanör dikkati ile betimlerle okuyucularına sunar. Galip'te eşyaya dikkat kesilmek daha küçük yaşlarda başlar. Önce kendi çevresine daha sonra büyük bir dünyaya açılan dikkati ile sürekli bir düşünme halindedir. Şehrikalp Apartmanı'nın her önünden geçişinde dedesinin çirkin ve karanlık bulunduğu bu apartman hakkında düşünür, Alaaddin'in dükkanı önünden geçerken de yine düşünceler Galip'e eşlik eder. Galip'teki dış dünyaya merak Melih amcanın gittiği ülkelerden yolladığı kartpostallarda bile kendini gösterir: "Kartpostallarını gördüğü yarı renkli ülkeler nasıldı acaba?" (Pamuk 2004: 20) gibi soruları kendisine sık sık sormaktadır.

Galip, şehir işaretlerini takip ederken yolda bir eskiciye denk gelir. Eskici yere bir dizi nesne sermiştir. Eski plaklar, bir çift kara ayakkabı, bir lamba altlığı, kırık bir kerpeten, kara bir telefon. Tüm bu nesneler Galip'i adeta büyülemiştir. Galip önce eski kara telefonun fiyatını sorar ardından basit lamba bir altlığını göstererek ne işe yaradığını, merak etmiştir. Galip bu sorulara bulmayı umduğu cevaplarla yeni ipuçlarına ulaşacağını hayal etmektedir. "Yıllarca köşe yazılarında nesneleri bir bir adlandırarak, hikayeler anlatarak Celal'in, içine gizlendiği bu dünyanın duvarlarını ördüğünü ve anahtarını gizlediğini hissetti." (Pamuk 2004: 216). Kendisi de gördüğü bu nesnelerin adını sessizce tekrar ederek onları büyüleyici kılan şeyin ne olduğunu düşünmeye, bunun üzerine fikir üretmeye başlar. Nesnelerin işaret ettiği kendinden başka ikinci bir anlamlarının da olabileceği için yanıltıcı olabileceğini düşünür. Bu sebeple yoluna devam ederek Atatürk Köprüsü'ne geldiğinde "Artık yalnızca yüzlere bakacağım." (Pamuk 2004: 216) diye düşünür, esrarı eşyada değil insan yüzlerinde bulmaya karar verir.

Galip, randevu evine de girer, orada her detayı dikkatlice izler. Kırık bir ayna, ayna kenarına iliştilmiş bir fotoğraf, Türkan Şoray taklidi kadının saçına iliştiği gül, basık karanlık bir oda. Randevu evinden çıktığında kendisini şehrin ahengine

bırakarak yürümeye başlar. Şehirde bir rüya hali hüküm sürmektedir adeta. Zaman zaman atıştıran kar şehre melankolik bir hava vermektedir, karla kaplı kaldırımlar her fırsatta tekrarlanır. Şehirde yanan lambaların loşluğu ise bu rüya halini pekiştirmektedir. Tüm aydınlatmalar Galip'in gözünden detaylı bir şekilde aktarılır. Şehrin lambalarının ışığı soluktur. Uzaktan lambaları yanan Boğaz vapurları geçmektedir. Sinema salonlarının, pavyonların neon ışıkları yanmaktadır.

Galip'in Celal'in evine yerleştikten sonra ev içi gezinmelerinin gezinmenin başında Celal'in evinde Galip'in dikkatini çeken bir şey vardır: eşya. Galip, şehirde dolaşırken eşyaların ona oyun oynadığı düşüncesine kapılır, Celal'in evine geldiğinde ise odanın yirmi beş yıl önceki Celal'in bekar evinin eşyaları ile birebir aynı olduğunu görür. Bazı eşyaların ise yirmi beş yıl önceki eşyaların birebir taklididir. Bu yüzden Galip neredeyse çeyrek yüzyıl yaşamamış olduğuna inanacak gibi hisseder fakat dikkatle bakınca eşyaların ona oyun oynamadığına ikna olur. Fakat Galip evde kaldıkça Celal'in eşya ile ilgili yazdığı yazılarını okudukça eşyalar ve nesneler Galip'e anlaşılır bir dünya sunmaktan uzaklaşır, Galip için tehlikeli işaretler sunmaya başlarlar. Galip'te eşyaya yüklenen anlam bu köşe yazıları ile suret değiştirir, Galip'in zihnini bulandırır. Galip'in kafasındaki Celal imgesi değiştikçe eşyaya yüklediği anlam da çeşitlenmeye başlar. "Sabah eşyalar ve nesneler anlaşılır bir dünyanın uzantılarıyken, Celal de, yıllardır yazılarını okuduğu, bilinmeyen yanlarını 'bilinmeyen yan' olarak uzaktan anlayıp benimsediği biri"dir. (Pamuk 2004: 248). Fakat asansör çalışıp birçok hasta taşımaya başladığında eşya da başka türlü hareket etmeye başlar. Galip'in kafasındaki Celal imgesi ona eksik gelmeye başlar. Celal, onun için eksik bir imgedir. Bu defa odadaki masa ve diğer eşyalar tamamıyla Galip'in gözünde değişime uğrar. "Eşyalar artık sırları kolay kolay çözülemeyecek bir dünyanın hiç de dost gözükmeyen tehlikeli işaretleri" (Pamuk 2004: 248) haline gelir.

Galip, Celal'in evinde bulduğu fotoğraflara baktıkça Celal'in daha önce yazdığı köşe yazılarını hatırlar ve Celal'in bu fotoğraflardan ilhamla bu yazıları yazdığını düşünür. Biraz zaman sonra her fotoğrafta bir ipucu arayan ve hikayeler uyduran aklından nefret eder adeta. Bütün işaretlerin yalnızca anlamak isteyen aklının kuruntuları olduğu düşüncesine kapılır. O zaman ne sokak lambaları ne yüzler ne de

şehrin geniş bulvarları ona bir işaret sunmuyordur. Lamba yalnızca bir lamba, yeşil tükenmez kalem de yalnızca bir yeşil kalem. Galip, son defa nesnelere bir anlam yüklemeyen yalnızca işlevleri boyutu ile bakmayı dener fakat içinde hikaye anlatma ihtiyacı duyan sesi susturması kolay olmaz.

Romanda Mevlut üzerinden ilk dikkat çekici nesne olarak sepet verilmektedir. Bir binanın üst katlarından sarkıtılmış bir sepet Mevlut'un zihnini bulandırır. "Sepet karanlıkta gökten önüne bir melek gibi.." (Pamuk 2014: 27) inmiştir adeta. Bu artık unutulmuş bir alışkanlık olsa da onu ortaokul yıllarına babası ile yoğurt ve boza sattığı günlere götürür. Sattığı boza ise ona geçmiş yüzyılları, kayıp güzel günleri hatırlatan bir işarettir. Sepetin yukarı çekilmesi Mevlut'u yine rüya alemlerinin esrarlı havasına götürür. Karanlıkta sepet ortadan kaybolunca Mevlut, yürümeye devam eder ve babası ile sokak satıcılığına ilk başladığı günleri, o günlere ait hatıraları yine eşyaları anımsayarak yürümeye devam eder. Sepetler o zamanlar bir de çingırağa sahiptir. Bazıları rüzgarda uçuşur, bazıları ağaç dallarına, telefon direklerine, binalar arasında gerilmiş çamaşır iplerine takılır. Mevlut bu işaretlerin yukarı çekilişini seyretmekten her zaman zevk almaktadır.

1.1.8 Modernite ya da Moderne Bakış

"Başlı başına köklü ve radikal değişme kuramı olan modernizm, on dokuzuncu yüzyıl sonlarında başlayıp zamanla egemen konuma gelen kültür, sanat, bilim alanlarında gerçekleşen anlayışı ifade eden bir kavramdır. Çağdaşlık, yenilik, anları da olan kavramın içeriği her dönemde eskiden yeniye geçişi ifade eder." (Eliuz 2016: 17). Tandoğmuş (2012: 99)'e göre "Flanör tipolojisinin, modernite ile ilgili kavramların inşası ile karşılaşan ilk evrelerinden beri varlık göstererek, modernizmin bütün gelişimine şahitlik etmesi açısından ayrı bir önemi vardır." Burada flanörü sanat eserinin gerisindeki hafıza olarak okumak mümkündür. Burada Galip ve Mevlut'ta moderniteye bakış flanör okuma açısından önem kazanmaktadır.

Galip’te moderne dair bir sorgulama yoktur çünkü modernitenin içinde var olmuştur ve onun bir parçası halindedir. Bu sebeple Galip’in flanöre dönüşmesinin bir zemini vardır Mevlut ise şehre sonradan adapte olmaya çalışan bir Anadolu köylüsüdür.

Kentte, modern yapıyı muhafaza etmeye çalışan bir mekanizma vardır. Bu mekanizma kentin daha modern bir görünümüne ulaşması için çaba göstermekte, şehri aşağı çekecek durumlardan korumaya çalışmaktadır. Mevlut’un pilav arabasını belediye zabıtalara kaptırdıktan sonra Hacı Vurallar’ın desteği ile arabasını almak üzere gittiği dairede belediye memuru ile arasında geçen diyalogda belediye memuru şu sözleri sarf etmektedir: “Burada arabaları ertesi gün parçalıyoruz. Seninki de, kusura bakma, parçalanmıştır. Bunlar zabitanın dün sokaklardan kamyonla topladığı arabalar. Her gün toplasan şehirde isyan çıkar. Hiç toplamasan bütün Anadolu patates satmaya Taksim’e gelir. Ne Beyoğlu kalır ne temiz bir cadde.” (Pamuk 2014: 280). Belediye memurunun sözlerine alınan Mevlut, belediyece el konulan başka bir arabayı almadan küskünlükle kendini yine kentin sokaklarına atar; sokaklarda, meydanlarda hayatın tüm sıradanlığı ile devam ettiğini ve “gürültülü otobüsler, alışveriş yapan kadınlar, çakmak dolduranlar, Milli piyango satıcıları, itişip kakışan birörnek ceketli öğrenciler, üç tekerlekli arabasında çay ve sandviç satan bir satıcı, polisler, kravatlı beyler” (Pamuk 2014: 281) görür. Bakınmaktan ve yürümekten hırsını alamaz akşam boza satmaya erken çıkar. Çünkü boza satmak içini açmakta ve ona yürümek için yeni bir bahane vermektedir. Bir flanörde ise yürümek, gezinmek için herhangi bir bahaneye gerek yoktur.

Mevlut’un gözünden İstanbul’un değişen silüeti roman boyunca sürekli kendini yenilemektedir. İstanbul’a geldikten yirmi beş yıl sonra Mevlut’un Haliç sokaklarında dolaşırken aklından geçenler şöyle verilir:

“Buraları İstanbul’a ilk geldiği yıllarda sabahları bozayı Vefa Bozacısı’ndan babasıyla alırken yürüdükleri sokaklardı. O zamanlar ara sokaklara girmez, geceleri ise hiç uğramazlardı bu mahallelere. İki katlı, cumbalı, boyasız, ahşap evlerde perdeler sıkı sıkıya kapatılır, lambalar erkenden söner, kimse boza içmez, saat ondan sonra sokaklar eski zamanlardan, ta Osmanlı’dan beri bu mahallelerde hüküm süren köpek çetelerinin eline geçerdi.” (Pamuk 2014: 282).

Roman boyunca çoğu zaman Mevlut, tam olarak moderniteyi yakalayamamış mahallelerde gezinmekte, modern semtlere zaman zaman girip çıkmaktadır ve dahası ailesini de çoğu zaman bu semtlerin dışında tutmaya çalışmaktadır. Mevlut'un nazarında ahşap evleri, soba dumanlarıyla kaplı puslu sokakları ve yıkık duvarları ile hatıra bir şehre dönüşmeye başlamaktadır. “Yirmi beş yıl öncesinin eski ahşap evlerinin çoğu yok olmuş, yerlerine Feriköy, Kasımpaşa, Dolapdere'dekiler gibi dört beş katlı, beton apartmanlar yapılmıştı. Bu apartmanlarda çok sık olmasa da perdeler, pencereler açılıyor, Mevlut geçmişten gelen tuhaf bir haberci gibi ilgiyle karşılanıyordu.” (Pamuk 2014: 282).

2. BÖLÜM

2.YAŞAM ALANLARINA, KAMUSAL ALANLARA ve DİĞER MEKANLARA FLANÖRCE BAKIŞ

2.1 Beyoğlu, Öteki Semtler ve Gecekondular

Flanör, modern kentleri mesken tutmuş bir kahramandır. Covery, flanörün hikayesini iki şehrin hikayesi yani Londra ve Paris'in hikayesi olarak değerlendirir. “Yürüme eylemi kentsel bir ilişkidir ve yayaya karşı giderek daha da düşman olan şehirlerde kaçınılmaz olarak yıkıcı bir eylem haline gelir. Yürüyüş, şehrin hızlı sirkülasyonunun da desteğiyle modern şehrin ruhuna aykırı görünmektedir ve yürüyüşün sokak seviyesi için gerektirdiği sürekli bakış, bireyin yapılmış yolları geçerek ve çoğunlukla kent sakinlerinin nazır olduğu o unutulmuş ve marjinal bölgeleri keşfederek bireye şehrin resmi temsiline meydan okuma imkanı verir.” (Debord 2011: 10) demektedir. Bizim hikayelerimizin merkezinde ise Beyoğlu ve çevresi vardır.

“Flâneur'ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkarıcı düşler, fantasmalar âlemi: Fantasmagoría. Başta, evi saydığı, gece geç saatlere kadar ıslık ıslık pasajlar. Gaz lambalarının kullanıldığı ilk mekânlar. Yeni yeni canlanan sokak hayatının, gece hayatının merkezleri. Modern gündelik hayat kültürünün beşikleri. Yeme içme, giyim kuşam görgüsünün, hazzın, cazibenin, modanın, lüksün dünyaya sunulduğu sahneler. Vitrinler, barlar, bistrolar, panoramalar, balmumu heykel müzeleri, sergiler... Opera-tiyatro yıldızları, muhabirler, muhbirler, piyasaya çıkmış yosmalar, akrobatlar, sihirbazlar,

hokkabazlar... Sanatın ve edebiyatın kahramanları, dandy ve bohemler. Ve tip tip Parisli.” (Artun 2021:35).

“Modern üretim koşullarının hâkim olduğu toplumların tüm yaşamı devasa bir gösteri birikimi olarak görünür.” (Debord 2016: 9) diyerek yukarı alıntıladığımız fantasmagoriayı destekler niteliktedir. Bir flanör için Paris ne ise yazar Pamuk’un kahramanları için de İstanbul odur. Pamuk, 2006 yılında Nobel Edebiyat Ödülü’nü aldığı dönemde İsveç Akademisi Daimi Sekreteri Profesör Horace Engdahl, Pamuk’un İstanbul’la ilişkisini Dostoyevski’nin, Proust’un, James Joyce’un kendi şehirleriyle ilişkisine benzeten bir konuşma yapar (Esen-Kılıç 2023: 9). Galip, bir flanörü cezbedecek kadar ışıltılı modern bir dünyada yaşamaktadır. Suniliğin ışıltısı flanörce yolculuğunda ona eşlik etmektedir. *Kara Kitap*’ta mekan merkezi olarak Teşvikiye, Nişantaşı, Şişli, Taksim, Cihangir, Beyoğlu gibi semt ve mahalleler merkez kabul edilmiştir, Galip’in flanörce gezinmeleri yoğun bir şekilde bu semtlerde gerçekleşmektedir. Sirkeci, Eminönü, Karaköy, Haliç, Kuledibi, Galata’nın arka sokakları, Bakırköy, Tophane, Güntepe Mahallesi Galip’in kısa süreli girip çıktığı diğer mekanlardır.

Roman boyunca yazar Pamuk, Galip üzerinden bize şehrin fiziki haritasını verdiği gibi sosyolojik haritasını da verir. Rüya’nın eski kocasının oturduğu Güntepe Mahallesi, üzerine küçük gecekonduların kurulduğu kıraç bir tepededir. Yazar bizi İstanbul’un modernleşmiş semtlerinden çıkarıp kahramanı Galip’i bu henüz modern bir şehir görünümünü kazanamamış, şehrin daha geri kalmış ücra köşelerine götürür. Pamuk’un kahramanı, modern kent ile kenar mahalle ve şehrin yeraltı dehlizlerinde saklanmış kendi kültürümüze ait mekanlar arasında yolculuk etmektedir. Fakat Baudelaire’nin flanörü modern kentin tam ortasındadır.

Yazar şehre ait her mekanı detaylıca bazen Celal bazen ise Galip’in bakışıyla vermiştir. İstanbul’un arka sokaklarına ait henüz modernlikten nasibini alamamış mahalleri Rüya’nın eski kocası üzerinden vermiştir. Galip de Rüya’nın eski kocasının yanında olmadığını biliyordur. Buna rağmen Güntepe Mahallesi’ne giderek şehrin arka sokaklarına okuyucuyu sürükleyerek İstanbul’un bir başka yüzünü de okuyucularına sunmuş gibidir. Aynı zamanda kahramanı Galip’i yalnızca İstanbul’un

modernleşen değil bir başka gerçeği ile de yüzleştirerek bir yolculuğa çıkarmak istemiş gibidir. Bu sebeple şehrin her yerinde flanörce aylaklık edebilmesi için bahaneler bulmuştur. Fakat gerçek bir flanörün aylakça gezinmesi için herhangi bir bahaneye ihtiyacı yoktur. Bakınmak başlı başına onun için bir haz kaynağıdır. Sanatçı tipine yaklaşan flanör ise şehirde bakınırken hazla duyumsaması yanında sanatına imge toplar. “Asfaltta bitki örneği” (Benjamin 2021) toplar. Asfaltla doğaldan uzak suni bir şeyi kasteder. Çünkü doğal olan şeyler flanörün ilgi alanına girmez. O, bir simülasyonun içinde kendini rahat hisseder. Doğanın inişli çıkışlı bozuk patika yolları ona göre değildir. Şehrin fantazmagorisi kendini en rahat hissettiği alanlardır. Kalabalıklar içinde onlardan biriymişçesine davrandığında her şey yolundadır. Evde, kapalı alanlarda kendisiyle baş başa kalıp düşüncelere daldığında huzursuz hisseder kendini, huzursuzluğunu yenebilmesinin yolu kalabalıklardır. Baudelaire’nin gözünde yücelttiği modern şehir ve şehre ait her şey Güntepe Mahallesi’nde Rüya’nın eski kocasının ev sahibinin gözünde bir çöküş niteliğindedir adeta. Çöküşün merkezi olarak İstanbul’un modernleşmiş semtlerini görür, öyle ki ev sahibinin düşünceleri şu cümlelerle verilir:

“İstanbul bir mihenk taşıydı: Değil orada yaşamak, oraya adım atmak bile bir teslimiyet, bir yenilgiydi. Korkunç şehir, ilk başlarda yalnızca karanlık sinemalarda gördüğümüz o çürümüş görüntülerle kaynaşıyordu şimdi. Umutsuz kalabalıklar, eski arabalar, ağır ağır suya gömülen köprüler, teneke yığınları, delik deşik asfalt, anlaşılmaz iri iri harfler, okunmayan afişler, anlamsız yırtık panolar, boyaları akmış duvar yazıları, şişe ve sigara resimleri, ezansız minareler, taş yığınları, toz çamur vs vs. Bu çöküntüden beklenebilecek bir şey yoktu. Yeni bir diriliş bir gün gerçekleşecekse eğer -ki ev sahibi kendisi gibi bütün hayatlarıyla direnen başkalarının varlığından emindi- bunun buralarda, kendi öz cevherimizi hala koruduğu için “beton gecekondur” diye küçümsenen bu mahallelerde başlayacağından emindi.” (Pamuk 2004: 131).

Bu düşünceleri sebebiyle Galip’i de burada yaşamaya davet etse de Galip teklifi reddeder ve kendini şehrin bir başka gerçeğinin kollarına bırakmak üzere yine yollara düşer.

Taksim Meydanı, Galip’in hayatının coğrafyasını belirleyen ana merkezlerden biridir. Öyle ki bu meydan ona modern yaşamın tüm görünümelerini sunan bir cazibe merkezidir.

“Taksim Meydanı, iri hindiler gibi dolanan otobüsleri ve dalgın ıstakozlar gibi ağır ağır hareket eden trolleybüsleri ve her zaman karanlıkta kalmaya kararlı belirsiz köşeleriyle bu müziğin içinde ağır ağır değişti ve Galip'in ilk defa adım attığı fakir düşmüş umutsuz bir ülkenin allanıp pullanmış 'modern' bir meydanına dönüştü. Karlarla kaplı Cumhuriyet Heykeli de, hiçbir yere çıkmayan o geniş Yunan merdivenleri ve Galip'in on yıl önce cayır cayır yanışını zevkle seyrettiği 'Opera' binası da, böylece, işareti olmak istedikleri hayâli ülkenin gerçek parçaları haline dönüştüler. Galip, otobüs duraklarının önündeki telaşlı kalabalığın içinde, itişerek taşıtlara binen insanların arasında ne esrarlı bir yüz görebildi, ne de örtüler arkasındaki ikinci dünyanın işareti olabilecek plastik bir torba.” (Pamuk 2004: 220).

Şehrin, insan kalabalıklarının, çeşitli yüzlerinin, torbaların üzerindeki resimlerin, yazıların, afişlerin ona sunduğu işaretleri tekrar değerlendirmek üzere hayatının bu merkez coğrafyasına tekrar gelir ve tüm ipuçlarını birleştirip düşünmek üzere Nişantaşı'na doğru yürümeye başlar. Nişantaşı'na ulaştığında akşam olmuştur. “Yıllarca önünden geçtiği muhallebicinin vitrini iyi aydınlatılmış bir kuyumcu vitrinine benziyormuş meğer! Cadde daracık, kaldırımlar da eğri büğrüyümüş meğer!” (Pamuk 2004: 222). Senelerce içinde doğup büyüdüğü, önünden defalarca geçtiği bu caddeye şaşkınlık içinde başka düşüncelerle bakmaktadır. Üstünden bu şaşkınlığını atar atmaz yol boyunca yürür, karşı kaldırıma geçip aynı yolu tekrar geri yürür. Bu eylemi birkaç defa tekrarlar. Her defasında eski mutsuz kişiliği yüzünden fark edemediği bazı detayları dikkatle gözlemliyordur. İhlamur ağaçları, karakol binası, Alaaddin'in dükkanının vitrinine yığılmış gazeteler, naylon çoraplar... Karşı kaldırıma geçip son defa geldiğinde Teşvikiye Caddesi'ni göstermesi gereken mecburi istikamet Şehrikalp Apartmanı'nı gösteriyordur. Celal'in gizlendiği evi bulmuştur.

Kafamda Bir Tuhaflık'ta ise yine mekan merkezi olarak Beyoğlu, Taksim, Tarlabası, Çukrucuma, Cihangir, Mecidiyeköy muhitleri merkez olarak seçilirken Kültepe, Duttepe, Güntepe, Yaytepe, Oktepe gibi aslında var olmayan fakat İstanbul'daki bazı semtlerin isimleri parodi yoluyla verilmiştir. Bunların yanında İstanbul'un Anadolu yakasından iki semt ismi de Üsküdar ve Kartal kasaba görünümünde iki semt olarak birkaç yerde anılmıştır. Feriköy, Haliç, Kadırga, Sultanahmet, Kumkapı, Aksaray, Edirnekapı, Balat, Fatih, Karagömrük, Cankurtaran Mevlut'un gezindiği diğer mahalle ve semtlerdir.

Mevlut'un çocukken bir iki defa İstanbul'a gelişinden sonra son gelişi Rayiha ile olur. İstanbul'a girdikleri ilk semt Kartal olur. "Kartal artık İstanbul sayılır." (Pamuk 2014: 24) sözleri ile Kartal'ın İstanbul'un ücra bir köşesi olduğu vurgulanır. Devamında Adalar manzaraya eşlik eder.

Mevlut, şehrin değişim ve dönüşümüne yirmi beş yıl sonra İstanbul'a tekrar dönünce şehre yabancı bir göz olarak daha objektif bakabilir. Bu yirmi beş yılda İstanbul öylesine değişmiştir ki:

"Şehre ilk geldiğinde neredeyse hepsi parke taşı kaplı olan sokaklar şimdi asfaltla kaplanmıştı. Şehrin büyük bir kısmını oluşturan, bahçeler içindeki üç katlı evlerin çoğu yıkılmış, yerlerine üst katlarında yaşayanların sokaktan geçen bir satıcının sesini işitmeyeceği yüksek apartmanlar dikilmişti. Radyoların yerini geceleri sürekli açık olan ve gürültüsüyle bozacinın sesini işitilmez kılan televizyonlar almıştı. Sokaklardaki boz ve solgun kıyafetli sessiz ve ezik insanlar gitmiş, yerlerine gürültücü, hareketli ve iddialı kalabalıklar gelmişti." (Pamuk 2014: 28).

Bu değişim onda bir keder duygusu yaratmaz, büyük bir iştahla bu muazzam değişikliğe tüm gücüyle ayak uydurmaya çalışsa da daha fazla satış yapabildiği zamanları da özlemiyor değildir. 1970'lerin sonunda Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki yaşam, salaş gazinolar, pavyonlar, yarı gizli randevuevleri, ona daha fazla boza satma imkanı sunar. Bunun yanı sıra Mevlut, Tarlabası'nda kiralık bir evde yaşamaktadır. İstanbul'a daha önce geldiğinde o dönem evine en yakın semt Beyoğlu'dur. Fakat Beyoğlu kısa zamanda öyle kentleşmiş öyle değişime uğramıştır ki buralarda yaşayan kalabalıkların da yaşam alışkanlıkları değişmiştir. Bu durum Mevlut'u biraz huzursuz etmektedir çünkü modernleşen alanlarda ona ihtiyaç kalmaz. Bu değişim şu şekilde aktarılmaktadır: "Ama son on yılda, bu şehirde hep olduğu gibi değişiklik cininin sihirli dokunuşuyla bütün bu doku kaybolmuş, o insanlar gitmiş, Osmanlı ve Avrupa tarzı alaturka-alafranga şarkılar söyleyen o eğlence yerleri kapatılmış, yerlerine mangalda şiş-Adana kebab yenen, rakı içilen gürültülü yerler açılmıştı." (Pamuk 2014: 29). Bu durum Mevlut'u modern şehrin arka sokaklarına iter. Flanör ise tüm ışıltının tam ortasındadır.

Mevlut'un içine doğduğu dünya şehrin yapaylığından uzaktır ve bu dünya ne sosyo-kültürel yapı bakımından ne de coğrafya bakımından kentle benzer bir yerdir.

Flanör doğanın içinde dolaşmaz, onun yaşam alanları yapay olan modern kentlerdir. Mevlut ise doğal bir yaşamın, sarı buğday tarlalarının, güneşli buğday yığınlarının, yeşil yeşil ağaçların, kerpiç köy evlerinin dünyasına doğmuştur. Onun dünyasında öküz, eşek, tavuk, traktör, dağ, toprak vardır; yaşam sabahın ilk ışıkları ile başlar havanın kararması ile son bulurken tarla eken, domates toplayan, hayvan besleyen köylü kadınlar, erkekler ve hayvan otlatan köylü çocukları vardır. İnsan çeşitliliği bile bundan ibarettir. Flanörün yaşam alanında ise o ışıklar hiç sönmez; sokak lambaları, neon aydınlatmalar, rengarenk ısıtılı vitrinler insanları cezbeder, flanörü daima şehirde uyanık olmaya davet eder. Mevlut ise bu ışıkları ilk defa on iki yaşında bir akşam vakti Haydarpaşa Tren İstasyonu'ndan karşıya bakarken görür ve bu ışıkları ilk görüşünü hiç unutmaz. Flanör de bu ahenk içinde dans eden sanatçı gibidir. Kırsal yaşamın insan çeşidindeki azlığa rağmen modernite bize ilk bakışta bir kitle sunarken özünde birbirine benzemeyen kalabalıklar sunar. Mevlut tüm bu suni dünyanın içine sonradan katılan bir varlıktır. Üstelik modern bir kentin tam ortasında bile değil kıyısında bir semtte tutunabilmiştir. Mevlut'un kentte ilk tutunduğu yer şehrin bittiği yerde çamurlu kel bir tepenin aşağı kısımlarıdır. Bu tepe Anadolu'dan İstanbul'a çalışmak için gelen yoksul bir kesimle doludur. Evler gecekondudur üstelik buraya yerleşen insanlar orada kalıcı olacağına da inanmaz, eğreti bir yaşamı zorunlu olarak kabul eder. Ya çalışıp para biriktirip köyüne dönme hayalleri kurmaktadır yahut da daha iyi bir apartmana taşınma gayesi içindedir. Tüm bunların yanında Mevlut'un babası da Mevlut'un şehir hayatına kendisini kaptırmaması için telkinde bulunmaktadır. Şehrin ısıltısına aldanmaması gerektiğini anlatırken hala Kültepe ve Duttepe hariç diğer tepelerde elektrik bile olmadığını, bu tepelere Anadolu'dan garibanların iş bulmak için göç ettiğini sabah işe yetişmek için de evlerini ilk olarak yola yakın tepelerin eteklerine yaptıklarını anlatır. Üstelik çoğu yer hala toprak yoldur, kentin modernleşen bölgeleri asfaltla kaplıdır. Burada köy ve şehir yaşamı arasına sıkışmış ne köylü ne kentli olabilmiş insanların tablosu gözlerimizde canlanmaktadır. Kenar semtlerden şehrin merkezine doğru gidildikçe kamyonlar, minibüsler, arabalar, gazete satan büfeler, afişler, altı yedi katlı büyük apartmanların bütün cephelerini kaplayan reklamlar, renk renk ayakkabı ve çizmelerle dolu vitrinler, pasajlar, hanlar , sinema salonları belirmeye başlamaktadır. Mevlut, bu dünyanın dışında her gün bu dünyaya yürüyerek kilometrelerce yolculuk etmektedir. Şehrin bu semtleri yalnız

Mevlut'un değil İstanbul'a yeni yerleşen ve Ferhat'a kaçan Samiha'nın gözünde de verilmekte ve şöyle aktarılmaktadır:

“Tozlu, toprak bir yoldan yukarılara çıkarken dünya ev ev, baca baca, ağaç ağaç sanki eskiyormuş gibi hissettim. Yapılırken bile eski gözüken tek katlı evler, boş ve kederli arsalar, briketten, tenekeden, tahta parçalarından yapılmış duvarlar ve gelip geçenlere havlayan köpekler gördüm. Yollar toprak, bahçeler geniş, evler seyrek; burası hem köy gibiydi hem de köyün aksine kapılar, pencereler, her şey, İstanbul'da eski evlerden atılıp sökülüp getirilmişti. İnsanlar da buraya, sanki bir gün İstanbul'da alacakları asıl evlerine gitmeden önce geçici bir süreliğine gelmiş gibi telaşlıydılar. Benim gibi hem solmuş lacivert pantolon hem etek giyen kadınlar gördüm; başörtüsünü sıkı sıkıya bağlamış, şalvarlı yaşlı teyzeler gördüm; boru gibi bol pantolonlar, uzun etekler, pardösüler gördüm.” (Pamuk 2014: 227).

Mevlut'un İstanbul'a ilk geldiği zamanlar kente ait tüm sırları büyük bir iştahla öğrenmek istemesi ve bu esrarı çözmesinde ona yol gösterici bir bilge olarak babasını kabul etmesine Mevlut'un babası çok memnun olmaktadır. Şehirde geçen zamanla birlikte her şeyi öğrenebileceğini, her şeyi anlayabileceğini düşünen Mevlut, kafasındaki tuhaflığı atamaz ve bu yüzden İstanbul'da kaldığı kırk yıl boyunca sokakların dilini çözmeye uğraşır

Romanda mekanlar arası zıtlıklardan yararlanılmıştır. Karşılaştırmalar Konya'nın Beyşehir kazasının Cennetpınar, Gümüşdere ve civar köyleri ile İstanbul'un daha gelişmiş modern semtleri Beyoğlu, Şişli, Tarlabası ve çevresi üzerinden verilirken köy ve kent arası geçiş semtleri diyebileceğimiz Kültepe, Duttepe, Oktepe, Yaytepe çevresi de romandaki mekanları belirginleştirmek için dikkat çekicidir. Çünkü Mevlut, roman boyunca şehrin kıyısında dolaşmaktadır. Bu kıyı semtler bizlere ne bir köy ne de modern bir şehir görünümü vermektedir. Şehrin bu gelişmemiş kıyı semtleri köyleri hatırlatan kahvehaneler ile doludur. Kış akşamları Anadolu'nun çeşitli köy ve kasabalarından çalışmak için gelmiş kapıcı, şoför, yorgun satıcılar ile doludur. Fakat Mevlut'un bu iki dünyadan diğerine geçmesi zor olmamaktadır. Kaldı ki kahramanın İstanbul'da geçirdiğı kırk yıl boyunca bu semtler de gerek şehir mimarisi açısından kentsel dönüşümle gerekse bu semtlerde yaşayan insan popülasyonu açısından değişime uğrayarak moderniteye ayak uydurmaktadır ve şehir dur durak bilmeden büyümesini hızla sürdürmektedir. Kentsel dönüşüm haberleri ise bu gelişmemiş semtlerde modernlik sözcükleri ile ilan edilmektedir. Bir flanörün

büyük dikkatle kaydedeceği bu değişimlere Mevlut biraz ilk zamanlar biraz kayıtsız kalmakta, bu değişimleri olağan karşılamaktadır. “Çocukların futbol oynadığı, satıcıların ve işsizlerin öğle uykusuna yattığı boş arsalara altı yedi katlı binalar dikildiğini, sokaklara daha büyük reklam panoları ve afişler asıldığını tıpkı mevsimlerin geçişi, yaprakların sararıp dökülüşü gibi ancak belli belirsiz fark ederdi.” (Pamuk 2014: 258). Fakat uzun yıllar şehirde kaldıktan sonra bu değişim Mevlut’u de derinden etkilemekte bütün dikkatini şehre çevirmektedir:

“Yirmi yıldır İstanbul’daydı Mevlut. Yeni yollar, yıkımlar, binalar, büyük reklamlar, dükkanlar, yer altı, yer üstü geçitleri ile şehrin bu yirmi yılda tanıdığı, alıştığı, eski yüzünün yok olduğunu gördükçe buna üzülüyor, ama daha çok şehirde kendisi için bir şey yapıldığı duygusuyla bir sevinç duyuyordu. Şehri, kendinden önce yapılmış ve kendisinin dışarıdan gelip içine girdiği bir yer olarak görmüyordu. İstanbul’u kendisi içinde yaşarken yapılan ve gelecekte çok daha güzel, temiz ve modern bir yer olarak hayal etmekten hoşlanıyordu.” (Pamuk 2014: 261).

Mevlut’un sırığını ve güğümlerini alıp şehrin daha uzak semtlerine uğraması da kızı Fevziye’nin kayınbabası Sadullah Bey aracılığıyla olur. Sadullah Bey, Mevlut’la ahabplık etmekten hoşlanır, Dodge taksisiyle İstanbul’un yeni yeni gelişmekte olan ikisinin de dikkatini çeken semtlerine doğru yolculuğa çıkarlar. Tabi bu yolculukta Mevlut’un sırığı ve güğümleri yanından eksik olmaz. Otuz üç yıl önce İstanbul’a yeni geldiği sıralarda sur dışında kalan şehir dışı denen bu mahalleler geçen bu yıllarda birbirine benzer hale gelir.

“Birbirine çok yakın yapılmış, kocaman pencereli, sekiz on katlı kötü yüksek apartmanlar, eğri büğrü sokaklar, inşaat yerleri, şehirdekinden de büyük kocaman reklam levhaları, televizyon seyreden erkeklerle dolu kahvehaneler, şehrin her köşesini birbirine benzeten ve köpeklerin erişemediği, tren vagonu misali demirden çöp arabaları, demir parmaklıklı üst geçitler, ağaçsız meydanlar ve mezarlıklar ve her mahallede aynı olan ve kimsenin boza almadığı anacaddeler.” (Pamuk 2014: 415).

Mevlut, burada yaşanan insanların boza satın almayacağını bildiği halde buralarda Sadullah Bey ile bir de Sadullah Bey’in gözüyle gezmeyi sever. Mevlut uzun yıllar şehirde kaldıktan sonra iyice modernleşen kentte eskiye dair bir şey gördüğünde kendi gençliğine rastlamış gibi şaşkırtıcı hislere kapılmaktadır. Ayrıca bu semtlerdeki dükkan ve vitrinlere dikkat kesilir, tüm eşya hafızasının bahçelerine kazınır.

“Her mahallede meydana bakan bir Atatürk heykeli, bir cami, anacaddede her zaman bir Akbank, İş Bankası, bir iki hazır elbiseci, bir Arçelik bayii, bir kuruyemişçi, bir Migros, bir mobilyacı, bir pastane, bir eczane, bir gazeteci, bir lokanta ve bir de içinde kuyumcular, camcı, kırtasiyeci, çorapçı, sütyenci, döviz bayii, fotokopici vs olan bir pasaj olurdu.”(Pamuk 2014: 415).

Değişen yalnızca İstanbul’un uzak semtleri değil, Mevlut’un yirmi dört yıldır yaşadığı Tarlabası’dır da. Son yıllarda kendisini öylesine yabancı hisseder ki Tarlabası Mevlut için adeta yabancı bir ülke gibidir ve bu ülkede yeri olmadığını düşünür. “Çarpuk çarpuk daracık sokaklardan, yıkılmakta olan yüz elli yıllık tuğla evlerden oluşan Tarlabası’nın tarihi ve kıymetli bir yer olabileceğini Mevlut ilk 1980’lerde Tarlabası Bulvarı açılırken işitmiş, inanmamıştı.” (Pamuk, 2014: 420) der yazar Pamuk. Ayrıca Tarlabası için birçok söylenti de gelir Mevlut’un kulağına: “Oteller, alışveriş merkezleri, eğlence yerleri yapılacak, gökdelenler dikilecek gibi.” (Pamuk, 2014: 420). Aslında hiçbir zaman buraya, Tarlabası’na, ait hissedemez kendini fakat son yıllara kadar yıllarca kimsenin dikkat etmediği bu semt birden dikkatleri üzerine çekmesi ile huzursuzluğun odağı haline gelir ve Tarlabası’nın silüetinin iyiden iyiye değişmesi ile Mevlut onca yıldır yaşadığı Tarlabası’na tamamen yabancı kalır. Bu yabancılaşma Tarlabası’nın kentsel dönüşüme girerek yıkılması ve yerine küçük şık oteller ile büyük alışveriş merkezleri ile derinleşir. 2006 yılına gelindiğinde ise Mevlut’un kendini yabancı hissedeceği semtlerin sayısında bir artış olur. İstanbul’a ilk geldiğinde babasıyla beraber yaşadığı Kültepe ve sık sık ziyaret ettiği Kültepe’nin de özel kentsel alanı ilan edilmesi ile Mevlut’un şehirdeki evreni de daralır. Oysa Rayiha ile evlendiği yıllarda şehrin hiç değişmeyeceği düşüncesindedir.

Şehirde değişen yalnızca taş, duvar değil insanlar da değişir. Büyük kitleler halinde insan yığınları şehre akın eder. “Şehre durdurulamaz sel dalgaları gibi büyüyerek gelen milyonlarca yeni insan ve onların yeni evleri, yüksek binaları, alışveriş merkezleri” (Pamuk 2014: 457) şehrin şekli şemalini değiştiren bir diğer unsurdur. Ayrıca Mevlut’un şehre ilk geldiği yıllarda Taksim, Şişli civarındaki kırk küsur yıllık apartmanlarda yaşayan insanların da sanki o binaları ile gözden kaybolduğuna şahit olur.

Kırk üç yıl İstanbul'un çeşitli semtlerinde yaşadıkdan sonra Mevlut Karataş, ailesinin diğer kalanları ile Kültepe'deki yeni apartmana taşınır ve yine aynı apartmanda yaşayan amcasının oğlu Süleyman'ın dokuzuncu kattaki dairesinde akşam yemeğindeyken balkona çıkar ve şehrin manzarasına bakarak düşünür. Şehir yine ona korkutucu ve vahşi geliyordur. Oysa İstanbul'da yaşadığı ilk otuz beş yılda şehre yabancı hissetmiyordur kendisini. Şehrin onda sert bir duvar etkisi yarattığı hissine kapılır ve “Bu duvarın üzerinde on binlerce, yüz binlerce pencere Mevlut'u birer göz gibi seyrediyordu. Sabahları karanlık olan gözler gün boyunca renk değiştiriyor, akşamları, Mevlut'un şimdi tanık olduğu gibi, şehrin üzerindeki geceyi bir çeşit gündüze çeviren bir ışıkla aydınlanıyordu.” (Pamuk 2014: 461).

2.2 Caddeler ve Meydanlar

Flanörde konuta dönüşen cadde ve meydanlar incelediğimiz iki her iki metinde de roman kahramanlarının sığınağı durumundadır. *Kara Kitap*'ta İstiklal Caddesi, Cihangir Caddesi, Teşvikiye Caddesi, Kalpakçılar Caddesi, Çadırcılar Caddesi, Şehzadebaşı Caddesi, Halıcılar Caddesi, Vatan Caddesi, Fevzi Paşa Caddesi, Emlak Caddesi, Valikonağı Caddesi Galip'in bulunduğu caddelerdir. Bunlardan en fazla İstiklal, Cihangir ve Teşvikiye Caddeleri üçgeninde aylaklığını sürdürmektedir. Şişli, Nişantaşı, Karaköy, Tophane, Cağaloğlu, Taksim Beyazıt, Teşvikiye Meydanları ise Galip'in bulunduğu geniş ve kalabalık meydanlardır. Sokaklar ise çoğu zaman kalabalık sokaklar, arka sokaklar, kirli sokaklar, karanlık sokaklar betimlemeleri ile romanda iki yüzden fazla yerde kullanılmıştır.

Flanör için sokaklar hafıza mekanları, “hafızanın bahçeleridir” (Pamuk 2004: 11). O bahçede neler mi vardır? Uzun uzun seyrine dalınacak şehir manzaraları, birbirinden eşsiz insanlar(düşkün, dilencisi, fahişesi, sanatçısı, sokak satıcısı, paçavracısı, çeşit çeşit insan manzaraları), evler, dükkanlar, arabalı vapurlar, tramvaylar, dolmuşlar, şehirde kendini bulan şehirde kendini kaybedeni yüzlerce suret...

“Nişantaşı dolmuşuna yürürken dünyanın hiçbir belleğe sığmayacak kadar geniş olduğunu düşündü, bir saat sonra Nişantaşı’nda apartmana doğru yürürken de, insanın anlamı rastlantılardan çıkardığını...” (Pamuk 2004: 33). Bir flanör dikkatiyle şehre bakıp düşünceler üretmeye başlar. Bu dikkat görünürde Rüya’yı gerçekte ise kendini arama eyleminde zamanla derinleşir. Kendini şehrin ahengine bırakır, çiçekçi kuruyemişçi dükkanları, Alaaddin’in dükkanı, kalorifer kurumları, kükürt ve linyit kokusu, tozlu örülü pis bir hava, belli belirsiz atıştıran sulu kar şehre ait her detay kahramanın hafıza bahçelerine girmiştir çoktan.

Kafamda Bir Tuhaflık’ta ise İstiklal Caddesi, Atatürk Caddesi, Halaskargazi Caddesi, Sıraselviler Caddesi, Çarşı Caddesi Mevlut’un bulunduğu caddelerdir. Fakat bunlardan en fazla İstiklal Caddesi’nde bulunmaktadır. Taksim Meydanı(Mevlut en fazla bu meydanda bulunmaktadır.), Eminönü Meydanı, Kurtuluş Meydanı, Şişli Meydanı Mevlut’un bulunduğu meydanlardır. Sokaklar ise *Kafamda Bir Tuhaflık*ta dört yüzden fazla yerde kullanılmıştır. Her iki romanda da ‘yürüme’ eyleminin kullanımı iki yüze ulaşmamaktadır.

Galip, aradığı izlerin peşinde cadde ve meydanlardan ayrılmazken Mevlut, cadde cadde sokak sokak yürümeyi düşünme eylemiyle özdeş tutmuştur.

Mevlut, sokaklarda ilk olarak Mart ayında iyice karanlık bir gecede boza satarken karşımıza çıkar. Modern hayatın oyuncularından biri olarak 1970’lerin sonlarında Beyoğlu’nun Dolapdere’nin arka sokaklarında sokak satıcılığı yapan Mevlut, kendisi gibi modern hayatın diğer kahramanları -pavyoncular, kumarbazlar, pezevenkler, kabadayılar, sokak kadınları- arasında birçok sarhoş masasına boza dağıtır, onları gözlemler. Modern şehrin bu kalabalıkları hakkında fikirler üretir, onları tanır, kategorize eder ve her birine bulunduğu kategoriye uygun konuşur.

Galip, bir flanör gibi daha kalabalık cadde ve meydanları tercih edip kitlede hem görünür olmak aynı zamanda da kalabalıkları birer peçe olarak kullanıp gizlenmeyi tercih ederken Mevlut, pilav satıcılığı yapmadığı zamanlar boza satarken

mümkünse insan bakımından yoğun olmayan şehrin arka mahallerinde de gezinmeyi tercih etmektedir.

2.3Kahvehaneler, Pastaneler ve Lokantalar

Kahvehane, pastane ve lokantalar her iki romanda da roman kahramanlarımız Galip ve Mevlut'un çok sıkça girip çıktığı mekanlar değildir, özellikle *Kara Kitap*'ta birkaç yerde üstünde durulmadan geçirilmiştir. Roman boyunca Galip, kahvehanelere daha çok semtin uzak mahallelerine doğru bir yolculuğa çıktığında uğrak mekanı olur, uzun uzun oturmaz, orada düşüncelere dalmaz. Pastaneler daha çok önünden gelip geçtiği mekanlar, lokantalar ise insanların yoğun olmadığı saatlerde hızlıca yemek yiyip çıktığı mekanlardır.

Galip'in girip çıktığı mekanlardan biri de kahvehanelerdir. İstanbul'u baştan aşağı yürümeye kalksak neredeyse her iki yüz metrede bir kahveye rastlamak mümkündür. Galip de şehri arşınlarken zaman zaman kahvelere dalar, insan yüzlerine bakıp kahveci çırağından bir çay isteyip Celal'in yazılarında dikkatlice iz sürmeye devam eder. "Tünel arkalarındaki bir ara sokaktaki kahveye girdiğinde Galip yetmiş üç yeni surat görmüştü. Gördüklerinden memnundu." (Pamuk 2004: 216). Çünkü sinema çıkışlarındaki insan toplulukları ya da itişerek otobüse binmeye çalışan insan toplulukları dışında kahvelerde de insanlar bir arada bulunmaktadır ve Galip'e insan yüzlerini okuma fırsatı sunmaktadır.

Mevlut'ta ise durum Galip'ten biraz farklıdır, Mevlut zaman zaman kahvehanelere arkadaşlarını ve kendisi gibi Konya'dan Cennetpınar'dan gelen akraba ve hemşehrilerini görmek için uğrar. Kahvehaneler üzerine düşünür, gözlem de yapar. Romanda Memleket ve Yurt Kahvehaneleri hakkında şu bilgilere yer verilmektedir:

"Duttepe'nin girişindeki Memleket Kahvehanesi'ndeki arka masaların birinde kendilerine milliyetçi-ülkücü diyen gençler oturmaya başlamıştı. Ülküleri, komünist Rus ve Çin devletlerinin esareti altındaki Orta Asya Türklerini (Semerkant, Taşkent, Buhara, Sincan) özgürleştirmekti. Bunun için her şeyi göze almaya, hatta öldürmeye bile hazırdılar. Kültepe'nin girişindeki Yurt Kahvehanesi'ndeki arka masaların birinde kendilerine solcu-sosyalist diyen gençler oturmaya başlamıştı. İdealleri Rusya'daki ya

da Çin'deki gibi özgür bir toplum yaratmaktı. Bunun için her şeyi göze almaya, hatta ölmeye bile hazırdılar.” (Pamuk 2014: 103).

Pastaneler de çoğu zaman önünden gelip geçtiği mekanlar iken romanın bazı bölümlerinde Samiha ile görüşüp konuştuğu bir mekan olarak karşımıza çıkmaktadır. Lokantalar ise ilk olarak karşımıza Mevlut'un gençlik yıllarında askere gitmeden önce Ferhat ile çalıştığı bir mekan olarak karşımıza çıkar. Daha sonrasında Mevlut, Ferhat ile elektrik tahsildarlığı yaptığı yıllarda lokantalara elektrik borçlarını tahsil için girip çıkmıştır. Bazı akşamlar ise kızı Fevziye'nin kayınpederi Sadullah Bey ile lokantalara yemek yiyip sohbet etmek için girip çıkmaktadır.

2.4 Çarşı, Dükkan, Pasajlar ve Vitrinler

Roman kahramanlarımız Galip ve Mevlut her ikisi de şehrin merkezinde çarşı, pasaj ve dükkanlarla çevrili bir çevrede yaşasalar da bu mekanlara karşı olan ilgi ikisinde aynı derecede terennüm etmez.

Baudelaire'in flanörünü cezbeden şehrin yapay ışıltısı *Kara Kitap*'ta kimi zaman loş manzaralara bırakır kendini. Paris'te pasajlardan süzülen loş ışıklar, renkli vitrinler, şehri bir rüya alemi içinde dolaşmaya teşvik eder. İstanbul'da da renkli neon ışıklar, loş sokak manzaraları insanları yollara düşüren unsurlardır. Fakat İstanbul'da vitrinlerden süzülen ışıklar Paris'teki kadar her zaman şık ve cezbedici değildir. Şehrin soluk ışıkları eşliğinde bakkalların vitrin niyetine kullandıkları döküntü dolaplarının vitrinlerinden sızan ışık da İstanbul'un bir başka gerçeğidir. Bu vitrinler de Galip'in hafıza bahçelerine girmiştir çoktan.

Galip, Kapalıçarşı'ya birkaç kere uğrar ve bu uğrayış öylesi bir alışveriş için yahut da yolu düştüğü için değildir. Her defasında kendini test etmek, kendindeki değişimler sonucu eşyaya, vitrinlere bakışındaki değişikliği gözlemlemek için gider. Burada Benjamin (2017:1)'in “Bir yazar, Pazar yerine gittiğinde etrafına dioramaymışçasına baktı.” sözünü hatırlatır. “Kapalıçarşı'da yürürken gördüğü deri çantalar, lületaşından pipolar ve kahve değirmenleri, insanların içinde binlerce yıldır yasaya yasaya kendilerine benzettikleri bir şehrin nesnelerini değil, milyonlarca

kişinin geçici olarak sürgün edildiği anlaşılmaz bir ülkenin korkutucu işaretlerini çağırıyordu.” (Pamuk 2004: 327) ifadeleri yazarın Galip’e yüklediği flanör rolünün gereği gibi okunmaktadır. Galip’in geçtiği sokaklar, uğradığı hanlar ve pasajlar Celal’i bulmak için Galip’in peşine takılan Celal’in bir okurunun ağzından şöyle anlatılmaktadır:

“...sokaklardan geçtik, taş hanlara, eski dükkânlara, camdan pasajlara, kirli sinemalara girdik, Kapalıçarşı’yı karış karış gezdik, kaldırımsız kenar mahallelere gittik, köprülerden geçtik, karanlık köşelere, İstanbul’un bilinmeyen mahallelerine daldık, tozun, çamurun, pislğin içine girdik. Hiçbir yere varmıyorduk, gene gidiyorduk. Bütün İstanbul’u tanıyormuş gibi yürüyorduk ve hiçbir yeri tanımıyorduk.” (Pamuk 2004: 374).

Okurun Galip’in izini sürmesi ve karşılaştığı manzara Poe’nun *Kalabalıkların Adamı*’nın iz sürücüsünü hatırlatır. Bu durumda Galip de bir flanör olan yaşlı adamı çağırıştırılmaktadır. Dükkan vitrinleri uzun uzun seyrine dalıp düşündüğü, onu düşünceye çağıran cazibe merkezleridir. Ayakkabıcı dükkanı, berber dükkanı, kebabçı dükkanları, plak ve kaset satılan dükkanlar, vitrininde dikiş makinesi sergilenen dükkanlar, kuru temizlemeci dükkanları, bakkal dükkanı, manifaturacı dükkanı, Şekerci Hacı Bekir’in dükkanı, şekerçi dükkanları, eczacı dükkanları, çiçekçi dükkanları, manav dükkanları, nalbur dükkanları, marangoz dükkanları, gümüşçü dükkanları, köfteci dükkanları, manifaturacı dükkanları, fıstıkçı dükkanları, fotoğrafçı dükkanları, attar dükkanları, saatçi dükkanı, muhallebici dükkanları, turistik eşya satılan dükkanlar, halıcı dükkanı, ıvır zıvır satılan dükkanlar, bakırcı dükkanları, balıkçı dükkanları, elbiseci dükkanları, kitapçı dükkanları Galip’in uzun uzun seyrine daldığı mekanlardır. *Kara Kitap*’ta iki yüze yakın yerde dükkanlardan bahsedilmektedir. “Dükkânlara baka baka, kaldırımlardan geçen insanların yüzlerini okuya okuya...” (Pamuk 2004: 225) kafasındaki toplamak üzere Şehrikalp Apartmanı’na döner. Fakat en detaylı şekilde işlediği dükkan, Alaaddin’in vızır vızır işleyen dükkanıdır. Mevlut, uzun uzun çarşı, pasaj vb. gezmez, o mekanlar üzerine düşünme gereği duymaz. Mevlut’un bu mekanlarla kurduğu ilişki daha çok fayda merkezli bir ilişkidir. Bu sebeple roman boyunca birkaç dükkan hariç diğer dükkanların nitelikleri hakkında da bilgi verilmez. Bakkal, tuhafiyeci, berber dükkanları hariç adından sıkça bahsedilen dükkan Mevlut’un Ferhat ile açtığı bozacı dükkanıdır.

Galip'in, İskender'le birlikte İngiliz gazeteci ekibini gezdirdikleri akşamların birinde manken atölyesine de uğrarlar, Galip atölyeden çıkarken ortaokul arkadaşı Belkıs ile karşılaşır. Herkes evine, otele dağılırken Galip rüya halinde İstanbul'da dolaşmaya devam eder. Belkıs, fırça bıyıklı mimar ve Galip önce uzun uzun şehirde yürür, "Taksim'e doğru bir saatçinin buz tutmuş vitrininde gözüken saatlere, sihirli oyuncaklara bakar gibi" (Pamuk 2004: 193) bakarlar. Ardından Galip bir başka vitrine dalar, bu rüya hali böyle devam ederken mimar, onları Süleymaniye Camii'ne götürmeyi teklif eder. Galip ilk başta bu teklifi reddetse de camiinin minaresine çıkıp şehri uzun uzun seyretme fikri hoş geldiği için kabul eder. Galip'in bu seyrine usul usul yağan kar ve şehrin belli belirsiz ışıkları da eşlik edecektir.

Galip, Celal taklidi yazılarını yazıp da gazeteye bıraktıktan sonra Celal'in yazı masasındaki kara gözlükleri fark eder ve gözlükleri takarak Kapalıçarşı'ya doğru yol alır. Yazar, Galip'in yolunu ikinci defa Kapalıçarşı'ya Celal'in gözlükleri ile bir başkasının gözünden bakması için yeniden düşürür. Nesnelere detaylıca bakar, halı vitrinlerinin önünden geçerken o halılara daha önce bastığını düşünür. Kuyumcu, antikacı, bakırcı, ayakkabıcı vitrinlerinin önünden geçerken de tüm bu dükkanların tozlu tarihini kendi hayatını bildiği gibi bildiğini düşünür. Kalabalıkların yüzlerine de aşınadır. Işıl ışıl kuyumcu dükkanlarının vitrinleri Galip'e garip bir iç huzur verir. Şehre başka birinin gözünden bakınca şehrin kendisine daha anlaşılır geldiğini düşünerek keyifli bir avarelik yaşarken bir anda takip edildiği duygusuna korkuyla kapılır. Bu korku Galip'te şehrin ona sunduğu işaretleri doğru okuyamadığı duygusuna kapılmasına sebep olur ve daha hızlı yürürse peşindeki bu gölgeden kurtulacağı inancına kapılır. Bu inançla Beyazıt Meydanı'ndan Çadırcılar Caddesi'ne sapar oradan Haliç'e iner. Plastik atölyeleri, aşevleri, bakırcı dükkanlarının önünden geçer; kovalar, leğenler, boncuklar, parlak elbise pulları ve asker kıyafetleri satan dükkanlar görür. Kamyonlar, portakal satıcıları, at arabaları, hamallar, siyasal slogan yazılmış duvarlar, birbirlerini yapışık boyasız ahşap evler, parke kaplı sokaklar, simitçiler, çay içen minibüs şoförleri, sinema afişlerine bakan üniversite öğrencileri, kirli lokantalar, deterjan afişleri, camiler, bozacı dükkanları, kamyonlar, elektrik direkleri, çöp tenekeleri, seyyar yoğurtçular, lağımçılar, yorgancılar, istavritler, vatoslar, kalkan

satan balıkçı dükkanları, birbirine benzeyen hüznü yüzler, pencerelerde sigara içen ihtiyarlar flanörün fragmanlardan modernite okuması gibi parça parça belli belirsiz Galip'in zihnine kaydolar. Yalnızca görüntüler değil çarşı pazardan gelen satıcıların sesleri, araba kornaları, serçelerin, kargaların bağırışları, otomobil, minibüs motosikletlerin gürültüsü, açılıp kapanan pencere ve kapıların, inşaatların gürültüsü, motor çekiş sesleri, uzak bir okuldan gelen çocuk çığlıkları, tüm şehrin uğultusu da Galip'in hafızasına kaydolar. Peşindeki gölgeden kurtulamayacağına kanaat getirince yorulur ve kendini Şehrikalp Apartmanı'nın sessizliğine bırakır.

Flanörce bir duyuş ve istekle şehrin içinde kaybolmak, vitrinlere uzun uzun bakmak Mevlut'ta şehirde yaşadığı süre boyunca hiç kaybetmeyeceği bir duygu olur. Burada hatırlatmamız gereken bir özellik var ki flanör, şehirde geçirdiği vakitlerini yaya olarak yapmaktadır ve bir iş gücü sahibi değildir. Kahramanımız Mevlut ise daha çok sokak satıcılığı ile hayatını idame ettiren, ömrü boyunca çalışmak zorunda olan rantıye bir yaşam biçiminden uzak bir kişidir. Yaptığı iş dolayısıyla sokaklarda daima yaya hareket etmek durumunda olan kahramanımız, boş vakitlerinde şehrin kenar mahallelerinden modern kentin kalbine yolculuk etmek için toplu taşıma araçlarını kullanmaktadır. Şehrin merkezinde kendini konumlandığında ise “Mankenlere bakmaktan, uzun etekli annelerle mutlu çocukların takım elbiselerinin sergilediği düzenlemeleri seyretmekten hoşlanır, çorapçı vitrinlerindeki kopuk manken ayaklarına dikkatle bakardı.” (Pamuk, 2014:120). Bir flanör gibi dikkatle vitrinlerin onu kendine çekmesi neredeyse kafasındaki tüm sorunları çözmek için şehrin ona sunduğu işaretleri takip etme isteği Mevlut'ta ömrü boyunca devam edecek bir eylem gibidir.

2.5 Meyhane, Pavyon ve Randevuevleri

Kara Kitap'ta Galip'in girip çıktığı mekanlar arasında meyhane, pavyon ve randevuevleri de bulunmaktadır. İngiliz gazetecileri arkadaşı İskender ile birlikte pavyonda ağırlamıştır. Karısı Rüya'nın peşinde aslında kendi kimliğinin peşinde kadın pazarlayan bir adamın peşinde bir randevuevine de girip çıkar. Burada Türkan Şoray'ın “Vesikalı Yarım” filmindeki rolünü taklit eden bir hayat kadını ile zaman

geçirir. Bazı apartmanların önünden geçerken bazı dairenin de randevuevleri olduğuna dair bilgiler vermektedir.

Galip, Yeni Atlas Sineması'nın hemen ilerisindeki ayakkabıcı vitrinine bakarken yanına ince, çelimsiz, havagazı tahsildarlarını andıran elinde deri taklidi plastik bir çanta ile dolaşan bir adam Galip'in yanına yaklaşır. Ve bazı ünlü film yıldızlarının taklidi fotoğrafların bulunduğu bir albüm gösterir. Fotoğraflardaki kadınlar ünlü yıldızların kıyafetlerini giyinmiş, takılarını takmış, duruşlarını, sigara tutuşlarını taklit ediyordur. İnce, çelimsiz, havagazı tahsildarı kılıklı adam Galip'i, randevu evine davet eder. Böylece Galip'in şehrin bir başka yüzü ile tanışır. Şehrin ısıltılı caddelerinin hemen arkasına saklanmış bu mekanlardaki yaşamlar da tıpkı şehir gibi sunidir. Bu sunilik yalnız eşyaya değil insan davranışlarına da yansımıştır. Galip, randevu evinde kendisini bir filmin parçasıymış gibi hisseder. Randevu evinde kendisini Türkan Şoray'ın "Vesikalı Yarım" filminde halini tavrını taklit eden bir kadın karşılar ve İzzet Günay'ı taklit etmesi için onu oyunun içine davet eder. Modern kentin vazgeçilmez oyuncularından biri de fahişelerdir. Flanörün içinde yaşadığı dünya bir fantazmagori, yanılsamalar alemidir. Modern şehir nasıl suni ise, filmler nasıl gerçek yaşamların birer yansıması ise Galip'in randevu evinde kendini filmin bir parçası içindeymiş gibi bulması da bu yanılsamayı doğrular niteliktedir.

Galip'in şehir manzaralarını dikkatle hafızasına kaydettiği ve şehir üzerine düşüncelere daldığı sırada İskender'le karşılaşır. İskender, Celal'le görüşmek için İstanbul'a gelen BBC televizyoncu takımını gezdirmektedir. Galip'i de onlara katılması için davet eder, hep beraber bir pavyona giderler. Payvonda, BBC heyetinden kimseler sırasıyla birbirlerine hikayeler anlatmaktadır. Uzun boylu gözlüklü adam hikayesine başladığında hikaye okuyucuya tanıdık görünür. Bu hikaye günde on dört saatini yazı masasında geçiren huzursuz bir yazara ait bir öyküdür. Pamuk, tıpkı önce karısının kendisini terk eden sonra tekrar geri dönen huzursuz bir yazarın hikayesi üzerinden kendi flanörünü şöyle sunar bizlere:

"Güzel ve esrarlı karısı yatağında sessizce uyurken, yazar, gece yarısı şehrin karanlık sokaklarında, lambaları kırık arka mahallelerinde, Bizans'tan kalma yeraltı dehlizlerinde, esrarkeş ve gariban kahvelerinde, meyhane ve pavyonlarında geziniyor. Şimdiye kadar gördükleri, ona 'şehrimizdeki' hayatın hayâl edilmiş bir

dünya kadar gerçek olduğunu öğretmiş: Bu, âlemin bir kitap olduğunu, tabii ki, doğruluyormuş. Bu hayatı okumaktan, şehrin ona her an sunduğu yeni sayfalar içinde rastladığı yüzlere, işaretlere, hikâyelere baka baka her gün saatlerce yürüyüp köşe köşe sürtmekten o kadar hoşlanıyormuş ki, yatağında uyuyan güzel karısına ve yarıda bıraktığı hikâyesine hiç geri dönememekten korkuyormuş şimdi.” (Pamuk 2004: 164).

Galip de benzer bir hikaye ile kendisini şehrin fantazmagorisine bırakmaktadır. Her iki hikayede de varılan noktada bir sanatçı yazar ortaya çıkmakta, her ikisi de şehrin onlara sunduğu imgeleri toplayarak yazar kimliğini beslemektedir. Bunun için her ikisi de yani Galip ve huzursuz yazar flanör dikkati ile şehirde sanatına imge toplamaktadır. Pavyonda anlatılan bir başka hikaye de konsomatris kadının anlattığı “erkek yutan prenses”in hikayesidir. Bu hikayede de kahraman yine modern bir kentin ortasında karış karış sevgilisini aramaktadır. Sonraki benzer bir arayış hikayesi kurşuni saçlı pavyon fotoğrafçısına aittir. Böylece benzer hikayeler gece boyunca birbirini takip eder. Tüm hikaye kahramanlarının kendini şehrin sokaklarına aylakça bırakması için bir bahanesi vardır fakat gerçek bir flanör için bahaneye gerek olmaksızın şehrin tam ortasındadır.

Galip eve girdiğinde yine Celal’in yazılarını okumaya devam eder, bu defa karşısına Celal’in resimler ile ilgili yazdığı yazı gelir. Yazıda 1952 yılının yazında Beyoğlu’na yalnızca İstanbul’un değil Balkanlar ve Orta Doğu’nun en büyük batakhanesi açılır. Batakhanein sahibi Beyoğlu haydutu, işletmesinin girişindeki büyük hole İstanbul resimleri yaptırmak ister ve müşterilerine İstanbul’un güzelliklerini sunmak ister. Hole en güzel resimleri yaptırmak üzere “En Güzel İstanbul Resim Yarışması”nı açar ve iki zanaatkar karşı karşıya gelir. Duvarın birine bir zanaatkar diğerine de öbür zanaatkar resim çizecektir, birbirine güvenmeyen iki zanaatkar araya bir de perde çeker. Açılış günü patron perdeyi çekince konuklar ve patron bir duvarda şahane bir İstanbul resmi görürken diğer duvarda gümüş şamdanların ışığında bir ayna görürler. Bu ayna karşıdaki şahane İstanbul fotoğrafına daha da çekicilik katmaktadır, tabii ki ödülü aynayı koyan ressam kazanır. Celal’in yazdığı bu hikaye bizlere Benjamin’in flanörünün bakış açısını hatırlatır. “Onun gözünde emaye kaplı parlak firma tabelaları, aşağı yukarı bir burjuva salonundaki yağlıboya tablo gibi bir duvar süsüdür.” (Pamuk 2004: 248).

Kafamda Bir Tuhaflık'ın Mevlut'u, Galip'in aksine bu mekanlara gönüllü gitmez hatta randevu evine hiç uğramaz bile. Meyhanelere zaman zaman teyze oğlu Süleyman'ın daveti, arkadaşı Ferhat ya da dünürü Sadullah Bey'in daveti üzerine içmeye gider, pavyonlara ise elektrik tahsildarlığı yaptığı yıllarda birkaç kere elektrik borcu tahsilatı için girer yalnızca.

İlk zamanlar kendini rahat hissettiği yaşam alanları daralmaya başlar, bu yerlere bir anda gece kulüpleri, barlar, türkü söylenip içki içilen yeni mekanlar açılır ve yoksul ve çocuklu ailelerin bu yerlerden uzaklaşması gibi Mevlut de bu çevreden yine şehrin kıyılarına doğru yolculuğa çıkar. Zaten bu yerlerde büyük yabancı mağazaların şubeler açması ile de zabıta sokak satıcılarına bu yerlerde göz açtırmaz olur. Bu değişimler de Mevlut'un hafızasında şöyle yer edinir:

“Bitip tükenmez bir nehrin kolları gibi sokaklarda kararlılıkla akan durdurulmaz Beyoğlu kalabalıkları yollarını, yönlerini, hızını çok sık olduğu gibi gene değiştirmiş, insanlar tıpkı yatağını değiştiren nehrin kollarında olduğu gibi başka köşelerde, kavşaklarda birikmeye başlamıştı. Yeni birikme yerlerine önce seyyar satıcılar gelir, onları zabıta kovalarken sandviç ve kebab büfeleri, arkasından da dönerci dükkanları, sigara ve gazete bayileri açılır, ara sokaklardaki bakkallar kapı önünde döner, dondurma satmaya, manavlar geceleri de satış yapmaya ve bir yerlerde sürekli bir yerli pop müzik çalmaya başladılar.” (Pamuk 2014: 275).

2.6 Sinema ve Tiyatro Salonları

Romanda sinema salonları da modern yaşama ait izlerin sürülebileceği bir başka mekan olarak dikkatimizi çekmektedir. Atlas Sineması, Beyoğlu Sineması, Konak Sineması, Yeni Melek Sineması bunlardan birkaçıdır.

Atlas, Beyoğlu, Şehzadebaşı, Konak, Yeni Melek, Site, Rüya Sinemaları *Kara Kitap*'ta Galip'in bazen Rüya ile bazense Rüya'yı ararken girip film seyrettiği sinema salonlarıdır. Çocukken yazlık sinemalara sık sık gider, gençliğinde bazen Rüya bazense okul arkadaşlarıyla Rüya ile evlendikten sonra yine sinema salonları onların hayatının rutini haline gelmiş mekanlardır. Galip Rüya'dan sonra da sinema salonlarına sık sık gider. Çünkü bu salonlarda bir başkası olabilmenin verdiği lükse kavuşur; bu özgürlük duygusu, bir başkasının taklidi olma ama onda tekilliğini yine

devam ettirme duygusunu yaşattığı için Galip’e iyi gelmektedir. Galip, çocukluğundan beri yalnız sinema salonlarına girip çıkmakla yetinmez onun dikkatinde sinema afişleri de yer alır. Kalay(2012: 246) “Flanörün 19. yüzyılın Paris dışındaki en önemli metropolü Londra’da karşılaştığı ilk afiş bir kitabın tanıtım fişi iken, Paris’te dolaşırken karşılaştığı afişler, kabarelerin, dans salonlarının, tiyatroların ve bu mekanlarda dans eden, oynayan, gösteri yapan sanatçıların konu edildiği afişlerdir.” şeklinde bilgi verirken Galip ve Mevlut’un sokaklarında dolaştığı 20. yüzyılın İstanbul’unda da aynı afişler roman kahramanların şehirde dikkatini çeken unsurlardır. Sinema üzerine yazılmış eleştiri yazıları, Celal’in sinema biletleri üzerine yazdığı köşe yazıları da Galip’in dikkatindedir. Ayrıca yazar, sinemaya kitabın birinci kısım on birinci bölümünde ayrı bir başlık açarak - *Hafızamızı Sinemada Kaybettik*- flanörün kültürel olarak beslendiği kaynakları bizlere sunmaktadır.

Elyazar Sineması, Derya Sineması, Site Sineması, As Sineması, Rüya Sineması, Saray Sineması, Lâle Sineması, Şan Sineması, Derya Sineması ve 1973 yazında Duttepe’de açılan bahçe sineması Mevlut’un bulunduğu bazen de yalnızca önünden geçtiği sinema salonlarıdır. Elyazar Sineması’na lise yıllarında erotik filmler izlemek amacıyla gider. Duttepe’deki sinemaya daha çok kismet satışı yapmak için gider bir yandan Türkan Şoray filmlerine göz atarken bir yandan satış yapar. Mevlut da Galip gibi film izlerken benzer duygular yaşar: “Hayatın vereceği huzur ve güzellik ancak hayatından uzakta başka âlemleri düşlerken ortaya çıkıyordu.” (Pamuk, 2014: 120) diye düşünür fakat aynı şeyi düşünmüş olsalar da Mevlut flanörce bir algıyla filmlere bakacak kadar derinleşemez. Rayiha ile evlendiği zamanlar evlerine bir televizyon alana kadar iki kere Rayiha ile Lale Sineması’na gitmiş, Türkan Şoray ve Hülya Koçyiğit’in başrollerini oynadığı iki ayrı film seyretmişlerdir. Ferhat’ın cenaze töreninden sonra eski sınıf arkadaşları Mohini ile ne yapacaklarını bilmeyip sonunda sinemaya gidip film izlerler. Ayrıca yazar, sinemaya bu kitabında da üçüncü kısım yedinci bölümünde ayrı bir başlık açarak – Elyazar Sineması – Mevlut’un yolunu sinema salonlarına düşürse de Mevlut’un sinemaya bakışını sunarak Mevlut’un bir flanör olamayacağını göstermek ister gibidir.

2.7 Oteller

Evi ilk evrenimiz olarak gören Bachelard (2014)'a göre, ikamet edilen her mekan, kendinde ev kavramının özünü barındırmaktadır. Bununla birlikte "İnsan, her yeni eve ocak tanrılarını da götürür." (Bachelard 2014 : 36) demektedir ve evin düşlemeyi barındırdığını ve düşleyeni koruduğunu ifade eder. Bu düşünceden hareketle Bachelard'ın görüşüne göre evin sınırları çizilmiş, insanın sığınabileceği bir yuva olduğunu anlamaktayız. Fakat otellere baktığımızda oteller, insanların kısa süreli olarak konakladığı mekanlardır. Ev gibi insanlara aidiyet hissi oluşturmazlar. İncelediğimiz her iki romanda da oteller, bu özellikleri ile öne çıkarken roman kahramanlarının roman boyunca bir gece dahi konaklamadığı bir mekan olduğunu görmekteyiz. Otelde yalnızca BBC televizyonundan gelen misafirler kısa süreli olarak konaklamaktadır.

Tokatlıyan Oteli, Pera Palas ve daha adı verilmediği halde Galip'in önünden gelip geçtiği küçük oteller *Kara Kitap*'ta sözü edilen otellerdir. Galip bu otellerde kalmaz, İngiliz televizyoncular ile Pera Palas'ta buluşur; Tokatlıyan Oteli'nin önünde arkadaşı İskender ile karşılaşır. Oteller romanda kahramanın kısa süreli gelip geçtiği mekanlar olarak verilmiştir. Buna rağmen Galip, bu oteller hakkında da aylakça gezinmeleri sırasında otellere bakıp düşünür.

Taksim Park Otel, Asya Oteli, Nezahat Oteli, Marmara Oteli, Hilton Oteli gibi oteller ise *Kafamda Bir Tuhaflık*'ta adı geçen otellerdir. Bu oteller de tıpkı *Kara Kitap*'ta olduğu gibi roman kahramanının kaldığı mekanlar değildir. Roman kahramanı için bu oteller yer tarifi için işini kolaylaştıran mekanlardır.

SONUÇ

Fransızca kökenli bir sözcük olan flanör, sözlüklerde sınırları çizilmemiş bir tanımlama ile karşımıza çıkmaktadır. Sözlüklerdeki anlamına göre flanörü yalnızca sıradan bir aylağa indirgemek mümkün görünmektedir. Fakat birçok disiplinin ortak çalışma olan flanör, edebiyatta Charles Baudelaire'nin *Modern Hayatın Ressamı* Constantin Guys üzerinden Walter Benjamin ile kavramsallaştırılarak sıradan bir aylaktan ayrılmaktadır. Ayrıca birçok eleştirmen tarafından da flanörün sıradan bir aylaktan farklı olduğu yönünde eleştirileri bulunmaktadır. Böylece flanör tanımına getirebileceğimiz ilk sınırlamanın onun yaşam alanları üzerine olduğunu görmekteyiz. Onun, herhangi bir yerde söz gelimi bir köy ya da kasabada gezinen bir başıboştan farklı olduğu, modernitenin içine doğduğu, kalabalıkları mesken tuttuğunu ve modern kentlerde, yapay olanın içinde yürüme eylemini merkeze alarak aylakça serüvenini sürdürmüş olduğunu görmekteyiz. Zaten flanörü ortaya çıkaran zeminin de on dokuzuncu yüzyılın bir kültür ve sanat şehri olan modern Paris olduğunu izlemekteyiz. Önceleri edebiyatta bir kavram olarak karşımıza çıkan flanör günümüzde yazar, sanatçı, tüccar vb. farklı mesleklerde karşımıza çıkmaktadır. Özünde kapitalizmi reddeden bir tavra sahip olsa da modern kapital dünyada kendine her zaman rantıye bir yaşam sağlayacak koşulları bulamamakla birlikte yine de modern hayatın renklerinden biri olarak modernitenin ortasında her defasında kendini güncelleyerek varlığını sürdürmeye devam ettirmektedir.

Çalışmamıza konu olan *Kara Kitap* ve *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın roman kahramanları üzerine yaptığımız inceleme ile her iki roman kahramanımızı ekonomik, sosyal, kültürel açılardan inceleyerek kahramanlarımızın flanör olup olamayacağı konusunu mukayeseli olarak incelemeyi amaç edindiğimiz bu çalışma ile *Kara Kitap*'ın Galip'inin flanör okumaya uygun *Kafamda Bir Tuhaflık*'ın Mevlut'unun flanör okuma fırsatı vermediğini izlemekteyiz.

Her iki roman kahramanımızın da İstanbul gibi büyük bir kentin merkezinde yaşadığını görmekteyiz. Galip doğumundan itibaren modernitenin içine doğmuş ve varlığını orada sürdürmektedir; Mevlut'un ise kökleri Orta Anadolu'nun bir

kasabasının bir köyündedir, orada dünyaya gelmiş şehre sonradan adapte olmaya çalışan ve bu adaptasyonunu tamamlayamayan bir kahramandır.

Her ikisi de kalıcı birer ikametlerinin olmasına rağmen bütün metropolü evleri saymaktadırlar. Bununla birlikte Galip'in flanör bir bakışla kenti gezmeye başlaması ile kendi evinde ikamet etmediği, geçici ikametler bulunduğu görünmektedir. Buna karşılık Mevlut de bütün metropolü evi saydığı duygusuna rağmen düzenli olarak her akşam belli bir saatte evinde olmaktadır.

Roman boyunca her iki kahraman da yürüme eylemini merkeze almaktadır fakat bununla birlikte Mevlut'un yürüme eylemini düşünme ile eş tutmaktadır.

Çoğu zaman her iki roman kahramanı da herhangi bir yön belirlemeden şehri rastgele arşınlamaktadır. Rastgele cadde ve sokaklara, kahvehanelere, gazete bayilerine, dükkan, çarşı ve pasajlara, sinema salonlarına girip çıkmakta, Boğaz'a bakıp boğaz kenarında gezinmekte, Galata'dan Eminönü'ne kadar tüm metropolde yürüdükçe aydınlandıkları hissine kapılmaktadırlar.

Kalabalıklar ve çevreye yaptıkları gözlemler ile beslenmektedirler. Fakat bu çevre gözlemleri derinleşerek Galip'i üretmeye, yazmaya itmekte iken Mevlut'a rahatlayıp nefes alabileceği, dertlerinden uzaklaşabileceği bir imkan sağlamaktadır.

Galip, yükseköğrenimini tamamlamış, kendine iyi bir gelir getirecek bir mesleğe sahiptir, dolayısıyla kendini güvende hissetmektedir. Mevlut ise başladığı lise öğrenimini bile tamamlayamamıştır, kendini güvende hissedebileceği bir mesleği bulunmamaktadır. Dolayısıyla ekonomik yönden daima kaygı taşımaktadır, çalıştığı işlerinin neredeyse tümünü ise amca oğulları Korkut ve Süleyman bulmuştur. Bu açıdan da Mevlut'un ekonomik özgürlüğüne tam anlamıyla kavuşamadığını görmekteyiz.

Galip, şehirden başka bir dünyada yaşamayı aklından bile geçirmemektedir. Hatta Rüya'yı aramak için gittiği kenar mahallelerin birinde kendisini bu mahallelerde

yaşamaya davet eden bir ev sahibine bile uzak bambaşka bir dünyanın ev sahibine bakar gibi bakmaktadır. Galip'teki bu duyguya karşılık Mevlut, şehrin şaşaasından oldukça etkilenmesine ve şehrin merkezinde olmak istemesine rağmen şehrin hep kıyısında olmayı tercih etmektedir çünkü kendini tam olarak kente ait hissedememektedir. Galip'in böyle bir sorgulamasının hiç olmadığı görülmektedir.

Kalabalıklar içinde bulunmasına rağmen Galip, roman boyunca birkaç sahne hariç daima yalnızdır. Öyle ki bu yalnızlık Rüya'nın varlığından bizleri şüpheyeye düşürecek noktaya varmaktadır. Çevresindekiler bir görünüp bir kaybolur, gelip geçicidir, kalabalıklar içinde bir öteki bir soyutlanmış olarak izleriz Galip'i. Buna rağmen Mevlut'un, satış yapmaktan arta kalan zamanlarda şehirde kalabalık içinde yalnız olmaktan, kalabalığı seyretmekten hoşlanmasına rağmen özünde yalnızlığı reddettiğini görülür. Hatta yalnızlıktan çok korktuğu, karısı Rayiha'yı kaybettikten sonra bu korkunun şiddetlendiği kızları Fatma ve Fevziye'nin evlenip evden ayrılması ile yalnızlık ile büsbütün baş başa kalınca nefes alamaz hale geldiğini ve kısa sürede tekrardan evlenmesine şahit olmaktadır. Oysa Galip'te Rüya'nın ölümü ile yalnızlığın onda ürkütücü bir etki bırakmamasına bile şahit olmaktadır.

Her ikisinin de kent yaşamının hiç bitmeyen gösterisini izleyen birer seyirci olduğunu izlemekle birlikte Galip'in aynı zamanda Bauman'ın öngördüğü oyuncu bir flânör olduğunu, çözülmesi gereken hayatının bilmecesinin peşinde iz sürücü dedektif gibi hareket ettiğini, iz sürerken bile kendini başka başka oyunların içinde bulduğunu, söz gelimi randevu evinde karşılaştığı hayat kadının da onu yine kendisi olmayan başka bir oyunun içine çektiğini görmekteyiz. Mevlut'un ise hayatına dair söz konusu tek oyunun Süleyman'ın ona oynadığı evlilik oyunu olduğunu görmekteyiz. Üstelik Mevlut, oyundaki bilmecenin de peşine düşmediği gibi durumu kurcalamayıp kabullenmektedir.

Galip, şehirde aylakça gezinme lüksünü kendinde bulmasına rağmen Mevlut, en amaçsız gezinmelerinde bile boza güğümleri ona eşlik etmektedir, hayat ve geçim kaygısını daima sırtında hissetmektedir.

Galip'in şehre ve eşyaya bakışı, roman boyunca deneyimlediği, okuduğu, gördüğü, duyduğu, düşündüğü şeyler ile kılıktan kılığa girerken Mevlut'un düşünceleri bu derinliğe ulaşmaz, eşyaya görünen anlamından başka bir anlam yüklememektedir.

Galip, zaman zaman kendine ve kalabalıklara karşı yabancılık duygusuna kapılmakta ve kimi zaman kendini öteki olarak hissetmektedir. Mevlut ise kendinde bu tarz sorgulamalara girmemekle beraber yalnızca şehirde onca yıldır yaşamasına rağmen kendini şehre yabancı hissetmektedir fakat bu yabancılığın şehre sonradan gelmiş bir Anadolu köylüsü olmaktan kaynaklandığı gerçeğinin farkındadır. Hatta onca yıldan sonra şehre yabancılığının şiddeti de şehrin silüetinin hızla değişmesinden kaynaklanmaktadır.

Görüldüğü üzere ekonomik, sosyal, kültürel farklılıkları ile eğitim seviyeleri birbirinden farklı iki roman kahramanımızın, incelediğimiz metin örneklerinden hareketle *Kara Kitap*'in Galip'ini bohem Baudelaireyen bir flanör olarak okumaya olanak tanımakla birlikte *Kafamda Bir Tuhaflık*'in Mevlut'unun bir flanör okumaya imkan tanımadığı sonucuna varılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Ankay, N. (2021). *Orhan Pamuk'un Tuhaf Gezgini Mevlut*. Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları. 13/25 273-300.
- Artun, A. (2021). *Modern Hayatın Ressamı, Sunuş: “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”*. (çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bachelard, G. (2014). *Mekanın Poetikası*. (çev. Alp Tümertekin). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Baudelaire, C. (2020). *Paris Sıkıntısı*. (çev. Tahsin Yücel). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Bauman, Z.(2011). *Postmodern Etik*. (çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, W. (2017). *Flanör: Yükselen Kapitalizm Çağında Bir Lirik Şair Charles Baudelaire*. (çev. Deniz Kurt). İstanbul: SUB Yayınları.
- Benjamin, W. (2021). *Pasajlar*. (çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Breton, D. (2022). *Yürümeye Övgü*. (çev. İsmail Yerguz). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*. (çev. Selen Serezli). İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Çeker, Y. (2018). *Modern Türk Edebiyatında Flanör Düşünce: Sait Faik Örneği*. (Yayınlanmış Doktora Tezi), İstanbul: İstanbul Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (çev. Ayşen Ekmekçi, Okşan Taşkent), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Eagleton, T. (2011). *Estetiğin İdeolojisi*. (çev. Bülent Gözkan, Hakkı Hünler) İstanbul: Doruk Yayıncılık.

Güneş, E., Herkel, G.T., Schoonen (1999). *Hollandaca-Türkçe Türkçe-Hollandaca Sözlük*. İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.

Eliuz, Ü. (2016). *Oyunda Oyun Postmodern Roman*. İstanbul: Kesit Yayınları.

Elkin, L. (2021). *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar-Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra* (çev. Doğan Dilcun Doğan). İstanbul: Nebula Kitap Yayınları.

Erdoğan, R. (2020). *Flanör&Flanöz Modern Çağın Gözlemci Seyyahları Jean Rhys ve Irish Murdoch Romanları Üzerinden*. Çizgi Kitabevi Yayıncılık.

Esen, N., Kılıç, E. (2012). *“Önsöz”, Orhan Pamuk’un Edebi Dünyası*. (haz. Nüket Esen, Engin Kılıç). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Harvey, D. (2019). *Paris, Modernitenin Başkenti* (çev. Berna Kılınçer). İstanbul: Sel Yayınları.

İnci, H. (2021). *“Kara Kitap” 25 Yaşında: Kara Kitap’ı(Yeniden) Okumak İçin 25 Neden*. (haz. Nüket Esen). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2022). *Görme Biçimleri* (çev. Yurdanur Salman). İstanbul: Metis Yayınları.

Kalay, M.A. (2012). *Renkler arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec*. (drl. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Korkmaz, F. (2015). *Orhan Pamuk’un Kafamda Bir Tuhaflık Romanında Postmodern Bir Flâneur: Mevlut*. Turkish Studies, 10 (12), 831-844.

Köse, H. (2012). *Sanal Gezginin Ego Sörfü, Flanör Düşünce*. (drl. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Köse, H. (2012). *“Önsöz”, Flanör Düşünce*. (ed. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Özsoy, D. (2012). *Bir Flâneuseün Portresi: George Sand. Flanör Düşünce*. (drl. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Pamuk, O. (2004). *Kara Kitap*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2014). *Kafamda Bir Tuhaflık*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Pamuk, O. (2014). *Öteki Renkler Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Poe, Edgar Allan. (2021). *“Kalabalıkların Adamı”, Bütün Hikâyeleri/Cilt 1.* (çev. Hasan Fehmi Nemli). İstanbul: İletişim Yayınları.

Russell, B. (2021). *Aylaklığa Övgü*, (çev. Mete Ergin), 7. bs. ,İzmir: Cem Yayınevi.

Saraç, T. (1976). *Fransızca Türkçe Büyük Sözlük 1 A-K.* Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.

Solnit, R. (2016). *Yol Aşkı Yürümenin Tarihi.* (çev. Elvan Kıvılcım). İstanbul: Encore Yayınları.

Steuerwald, K. (1993). *Almanca- Türkçe Sözlük.* İstanbul: ABC Kitabevi A.Ş. Novaprint Basımevi.

Tandaçgüneş, N. (2012). *Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: “Gözlemleyen Özne” Olarak Flanörü Yeniden Okumak.* (drl. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Russell, B. (2021). *Aylaklığa Övgü*, İzmir: Cem Yayınları.

Sarı, A. (2012). *Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük.* (drl. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yıldırım, İ. (2021). *Orhan Pamuk Romanlarında Flaneurlük* (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi), Van: Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi/Sosyal Bilimler Enstitüsü.