



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

Flâneur/ Flâneuse Memory: Memory Traces of the Stroller in 20<sup>th</sup> Century  
Modernist Texts

Medine SİVRİ\*  
Hande ALTAR LİDAR\*

### ÖZ

Yürüyerek gezinirken edindiği çevre izlenimleriyle düşünceler üreten kişi anlamına gelen flanör, moderniteyle birlikte ortaya çıkan bir kent figürü ve yazın dünyasında yer edinmiş bir tiptir. Başlangıçta eril bir kavram olarak ele alınmış ancak daha sonra dişi karşılığı olan flanöz kavramı da literatüre dâhil edilmiştir. Bellek temasının ön plana çıktığı 20. yüzyılın üç modernist kült metni *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway*, flanörün farklı biçimlerde yaşadığı bir yazınsal uzam olarak dikkat çekmektedir. Bu doğrultuda, üç ayrı ulusa ait bu üç modernist eser, flanör ve flanöz tipinin bireysel, iletişimsel ve kültürel bellekle ilişkisi dolayımında karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Böylelikle, bellek çalışmalarına bütüncül bir bakış açısı sağlamak, flanörün ve flanözün modernist edebiyattaki işlevini açığa çıkarmak ve karşılaştırmalı edebiyat bilimi ve modernizm çalışmalarına katkı sunmak amaçlanmıştır. Sonuç olarak, söz konusu eserlerdeki flanörlerin ve flanözün içe bakış içeren gezginliklerinin, gelenekle yenilik arasındaki çatışmaya sahne olan modern kent uzamında, geçmişle bugün arasında devamlılık oluşturmaya çalışan belleğe ulaşmada aracı bir rol üstlendiği anlaşılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Ulysses, Huzur, Mrs. Dalloway, flanör, flanöz.

### ABSTRACT

The flâneur, which means a person who generates thoughts with the impressions of the environment he acquires while strolling, is an urban figure that emerged with modernity and a type that has made a ground in the literary world. It was initially considered a masculine concept, but later its female counterpart, the term flâneuse, was also included in the literature. *Ulysses*, *Huzur* and *Mrs. Dalloway*, the three modernist cult texts of the 20<sup>th</sup> century in which the theme of memory comes to the fore, draw

\* Prof. Dr., Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir/Türkiye. E-posta: medinesivri@gmail.com. ORCID: 0000-0002-9407-9308.

\* Dr., Eskişehir/Türkiye. E-posta: altarhande@hotmail.com. ORCID: 0000-0001-9244-8352.

attention as a literary space where the the flâneur lives in different forms. Accordingly, these three modernist works belonging to three different nations are examined comparatively through the relationship of the flâneur and flâneuse type with individual, communicative and cultural memory. In this way, it is aimed to provide a holistic perspective on memory studies, to reveal the function of the flâneur and flâneuse in modernist literature, and to contribute to comparative literary studies and modernism studies. As a result, it is understood that the introspective wanderings of the flâneurs and the flâneuse in these texts play an intermediary role in accessing the memory that tries to create continuity between the past and the present in the modern urban space, which is the stage of the conflict between tradition and innovation.

**Keywords:** Ulysses, Huzur, Mrs. Dalloway, flâneur, flâneuse.

## **Giriş**

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

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

Benjamin’e göre, Baudelaire’in lirik şiirinde bakışlarını kente çeviren yabancılaşmış sanatçı, flanörün bakışını sergilemektedir. Büyük kentin ve burjuva sınıfının eşiğinde duran flanör henüz bunlardan birine yenik düşmemiş, hiçbirine yerleşmemiştir. Sığınağını kitlede aramakta, kimi zaman peyzaj, kimi zamansa iç mekân görüntüsünde olan fantazmagorik kent, onu kendine çekmektedir (2014: 98-99). Kalabalıkları bir sığınak, caddeleriye bir iç mekân belleyen flanör, bina cephelerinin arasında kendini evindeymiş gibi

hissetmektedir (2014: 131). Bu kapsamda, gezerek modern kenti gözlemleyen, ekonomik konumu ve politik işlevi belirsiz (2014: 99) yabancılaşmış bir kişi olan flanör, 19. yüzyılın ilk yarısında modernitenin görüngülerinden biri olarak belirmiş ve bir tip olarak yazına yerleşmiştir.

Benjamin, flanözün varlığından hiç bahsetmemiş, flanörün varlık alanını ise Paris'le, varlık süresini de 19. yüzyıla sınırlandırmıştır. Benjamin'e göre, büyük mağaza olgusunun ortaya çıkışı, flanörün sonunu getirmiştir (2014: 149). Flanörün gezindiği pasajlar, 1850'lerden itibaren vali Haussmann'ın kentsel dönüşüm projeleri kapsamında Paris'te açılan bulvarlar yüzünden yerle bir olmuş, yerlerini büyük mağazalar, alışveriş merkezleri doldurmaya başlamıştır (Artun, 2014: 36). Flanör de gezintilerini pasajlardan büyük mağazalara taşıyarak, tüketiciye dönüşme sürecine girmiştir. Benjamin'e göre, son piyasa yeri alışveriş merkezi olan flanör, sonunda kapitalist sistem tarafından yenilgiye uğrayarak çiftçi, şarap tüccarı, kumaş fabrikatörü, şeker üreticisi, demir ve çelik sanayicisi olmuştur (2014: 148). Böylece, 19. yüzyılın ilk yarısında burjuva sınıfının eşliğinde duran bohem aydın, yüzyılın sonlarına doğru burjuvaya dönüşmüştür.

Benjamin'in bu sınırlayıcı yaklaşımı, flanörün farklı yerlerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı sınıflarda ve farklı cinsiyet kimliklerinde görülebilme ihtimalini göz ardı etmiştir. Oysaki flanör, Susan Buck-Morss'un da belirttiği gibi, fenomenolojik özelliklerinin izlerini arketip olarak taşımaya devam ettiği sayısız biçime dönüşerek varlığını sürdürmektedir (1986: 105). Özellikle 20. yüzyılın modernist edebi metinleri, flanörün farklı biçimlerde yaşadığı bir yazınsal uzam olarak dikkati cezbetmektedir. Bu çalışma kapsamında incelenecek olan James Joyce'un *Ulysses* (1922), Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) ve Virginia Woolf'un *Mrs. Dalloway* (1925) eserleri de başkarakterlerinde vücut bulan flanör ve flanöz tipinin örnekleriyle, bu yazınsal uzamın birer parçasıdır.

Söz konusu eserlerde öne çıkan bellek teması, 20. yüzyılın modernist flanörünü ve flanözünü sadece gören, seyreden, düşünen değil aynı zamanda hatırlayan birer özne olarak okura sunmaktadır. Sanat ve edebiyattaki tüm geleneksel ifade biçimlerine karşı yenilikçi bir hareket olarak ortaya çıkan modernizm, Jeremy Hawthorn'un belirttiği gibi, ortaya koyduğu eserlerde parçalanmışlığı öne çıkarmakta ve bunu inancın tam, otoritenin sağlam olduğu eski zamanlara derin bir nostalji ifade ederek yapmaktadır (2002: 83). Nostalji duygusunun her modernist eserde ön plana çıktığını öne sürmek çok genelleyici görünse de modernizmin geçmişle bir ilişki kurduğu aşikârdır. Modernizmde bireyi kendi iç dünyasına yöneltten parçalanmışlık duygusu, onu

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

Flanörün/flanözün zihninde canlanan anılar, yalnızca bireysel geçmişine ait olan anıları kapsamamaktadır. Edindiği izlenimler onu, içinde yaşadığı toplumun yakın zamanda atlattığı ve hala etkisini sürdüren önemli bir tecrübeye veya köklerini oluşturan kültürel geçmişe taşıyabilmektedir. Jan Assmann, kimlikle bağlantılandığı bu hatırlama biçimlerini sırasıyla “bireysel bellek”, “iletişimsel bellek” ve “kültürel bellek” olarak sınıflandırmaktadır:

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

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

Geçmiş hatırlama, bu geçmişteki benle özdeşlik kurma ve böylelikle bir kendilik bilinci oluşturma, belleğin kimlikle olan bağlantısının en kısa özetidir.

Hatırlama kabiliyeti olmadan bir kimliğe sahip olmak mümkün gözükmemektedir. Assmann'a göre, kimlik zamanla ilişkili bir olgudur ve bu iki unsurun sentezi bellek tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu bağlamda, belleğin içsel (nöromental), toplumsal ve kültürel olmak üzere üç seviyesi bulunmaktadır (2008: 109). Assmann'ın sınıflandırdığı bu üç seviyenin her biri, modernist edebiyat eserlerinde flanör ve flanözün bellekle ilişkisi ele alınırken önem teşkil etmektedir. Bu seviyelerden herhangi birinin dışarıda bırakılması, flanör ve flanözün içe bakış hareketleri hakkında yapılacak değerlendirmeyi eksik bırakma riski taşımaktadır.

Literatüre bakıldığında, modernist eserlerde belleğin genellikle bireysel bellek kapsamında, Marcel Proust'un "istem-dışı bellek" (la mémoire involontaire) ve Henri Bergson'un "süre" (la durée) kavramları ekseninde tekrar tekrar okunan bir tema olarak yer aldığı görülmektedir. Duyusal uyarıların tetiklemesiyle ortaya çıkan kendiliğinden bir hatırlama ediminin (istem-dışı bellek) ve farklı anların bellek vasıtasıyla birbirine bağlanmasıyla oluşan süreklilik halindeki içsel bir zaman deneyiminin (süre) varlığı bu önemli isimlere atıfta bulunmayı gerektirse de bilinç akışının söz konusu olduğu yapıtlar, bu kavramın ilk tanımlayıcısı William James'i odağa almayı zorunlu kılmaktadır. Belleği, benliğin bilincin zaman boşluklarındaki özdeşliğiyle bağlantılı bir olgu, hatırlamayı ise çağrışımsal bir süreç olarak ele alan James'in, 1890 yılında *Psikolojinin İlkeleri* (Principles of Psychology) eserinde "düşüncenin, bilincin ya da öznel yaşamın akışı" (URL-1) şeklinde ifade ettiği bilinç akışı kavramı, Suzanne Nalbantian'ın belirttiği gibi, 20. yüzyılın başlarında çağrışımsal belleğin edebi tecrübesi için yolu belirlemiştir (2003: 77). Bu doğrultuda, duygu yüklü anının bağlantılı olduğu şeylerle birlikte geri çağrıldığı çağrışımsal bellek, modernist eserlerdeki hatırlama ediminin de temelini oluşturmuştur.

William James, çağrışımsal temelde ele aldığı hatırlamayı bireysel bir edim olarak görmüş, bu ekseninde hatırlamanın gerçekleşebilmesi için bir olayın "benim" geçmişimde tarihlendirilmiş olması ve "sıcaklık ve samimiyet" hissi vermesi gerektiğini belirtmiştir (URL-1). Ne var ki, daha sonra Jan Assmann'ın çalışmaları, benliğin bu içsel seviyesinin yanında toplumsal ve kültürel seviyelerinin de olduğunu ortaya koymuştur. Bu bilgiler ışığında, çağrışımların kişiyi benliğin bu üç katmanına da taşıyabilmesi mümkün görünmektedir. Çağrışımların yaratılmasıysa, Endel Tulving'in "bireyin fiziksel ve bilişsel çevresinin geri getirme sürecini başlatan ve etkileyen yönleri" olarak tanımladığı, "geri getirme ipucu" (retrieval cue) ile gerçekleşmektedir (1983: 171). Bu düzlemde, duygu yüklü anının, benliğin bu üç seviyesine ait geçmişte

de tarihlenebileceğini ve bu geçmişlerin, dış dünyadaki bir bellek ipucunun yarattığı çağrışımla geri gelebileceğini öne sürmek makul gözükmektedir. *Ulysses*, *Huzur* ve *Mrs. Dalloway*'in başkarakterlerinin yürüyüşleri sırasında kent uzamında karşılaştıkları bellek ipuçları da bu kapsamda değerlendirilecek ve bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe ait unsurların, bu karakterlerin bilinç akışında nasıl ortaya çıktığı irdelenecektir.

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

*Ulysses*'teki flanör Leopold Bloom'un, *Huzur*'daki flanör Mümtaz'ın ve *Mrs. Dalloway*'deki flanöz Clarissa Dalloway'in kent yürüyüşleri, okuyucunun karşısına çıktıkları ilk bölümlerde sabah saatlerinde çeşitli sebeplerle başlamaktadır; Leopold Bloom kahvaltı için domuz böbreği almak, Mümtaz hasta olan kuzeni İhsan'a bakıcı bulmak, Clarissa Dalloway de akşamki parti için çiçek almak üzere sokağa çıkmaktadır. Esasında bu durum, flanörün yürüyüşündeki amaçsızlığa uymamaktadır; Bauman'ın belirttiği gibi, "flanörün amacı, amaçsızca dolanmaktadır; flanör, gezinmesinin amacını arayarak gezinir" (2015: 139). Ne var ki, Bloom ve Mümtaz'ın flanörlük yaptıkları esas bölümlerdeki kente bakış tarzlarının ön bilgisi, bu amaçlı mini kent yürüyüşlerinde ortaya serilmektedir. Bu yüzden, bu iki karakterin ilk kısa yürüyüşleri adlandırılmak istenirse ancak ön flanörlük olarak adlandırılabilir. *Mrs. Dalloway* içinse durum, cinsiyeti sebebiyle biraz farklı seyretmektedir; orta sınıftan kadınlar kamusal alanda tek başlarına yürüme özgürlüğüne alışveriş sayesinde kavuştukları için flanözlüğün başlangıcı da amaçlı bir yürüyüşle gerçekleşmiştir. Anne Friedberg'e göre, flanörün son piyasa yeri olan alışveriş merkezleri flanözün ilk piyasa yeridir; 19. yüzyılın sonlarında alışveriş burjuva kadınlar için sosyal olarak kabul edilebilir bir boş zaman aktivitesi haline gelene kadar flanözün varlığı mümkün olmamıştır (1991: 421). Bu sebeple, *Mrs. Dalloway*'in Londra sokaklarındaki alışveriş amaçlı mini kent yürüyüşü, bir flanözlük örneği teşkil etmektedir. Yürüyüşü sırasında kent, çeşitli bellek ipuçlarının uyandırdığı çağrışımlarla *Mrs. Dalloway*'in bilincinin akışında bireysel, iletişimsel ve kültürel geçmişi geri getirmektedir.

*Mrs. Dalloway*'de Clarissa Dalloway'in saat on sularında başlayan yürüyüşü, havanın güzel olduğu bir sabahta gerçekleşmektedir. *Mrs. Dalloway*'in bu yürüyüşünde, önce sabahın tazeliği zihninde bireysel geçmişine dair bir anıyı canlandırmakta, sonra da Big Ben'in sesi dikkatini ana çekerek, onu toplumsal bağlamda bir hatırlamaya sevk etmektedir. *Mrs. Dalloway*'in "kumsaldaki çocuklara üleştirilmiş gibi taptaze" şeklinde betimlediği sabah, ona on sekiz yaşında Bourton'da yazlıktayken günün ilk saatlerinde koca camlı

pencereleri açıp temiz havaya uzandığında hissettiği duyguları, pencereden çiçeklere, ağaçlara, ekin kargalarına bakışını, o zamanki sevgilisi Peter Walsh'un şakacı tavriyla bu bakışı bölüşünü ve Walsh'un bir sabah kahvaltıda karnabaharlar üzerine ettiği lafı anımsatır (Woolf, 2023: 61). Burada, bir bellek ipucunun uyandırdığı duygu vasıtasıyla aniden hatırlanan geçmiş, bağlantılı olduğu pek çok şeyle birlikte geri gelmektedir. John H. Mace'in de belirttiği gibi, otobiyografik bellek sisteminde bir anı etkinleştğinde, bu etkinlik çağrışımsal ağdaki diğer anılara da sıçramaktadır (2014: 1). Böylelikle, Mrs. Dalloway'in belleği onu yazlıkta pencereden temiz havaya uzandığında hissettiği duygulardan, Peter Walsh'un sabah kahvaltısında söylediği "İnsanlar karnabaharlardan kat kat üstündür bence" (Woolf, 2023: 61) lafına kadar taşıyabilmektedir. Ardından, Walsh'un gönderdiği tatsız mektuplardan birinde, bugünlerde Hindistan'dan döneceğini yazdığını hatırlar ancak dönüşünün tam tarihini anımsayamaz: "[...] onun söyledikleriydi akılda kalan; gözleri, çakısı, gülümseyişi, hırçınlığı -ne tuhaf- milyonlarca şey yitip gittikten sonra bile lahanalar üstüne ettiği iki çift söz" (Woolf, 2023: 62). Mrs. Dalloway'in bu sözleri, romanın daha en başında okuyucuyu onun içsel benliğindeki parçalanmayla buluşturmaktadır; birçok şey yitip gitse de, Clarissa Mrs. Dalloway olsa bile Peter Walsh'lu Bourton günleri onun belleğinde yaşamaktadır.

Mrs. Dalloway'in Bourton'la ilgili çağrışımsal hatırlaması, iletişimsel veya kültürel bellekle ilgili bir çağrışıma içine almamaktadır ancak yürürken duyduğu Big Ben saat kulesinin çan sesi, onu içsel zamandan toplumsal zamana taşımaktadır. Tam bir flanöze uygun şekilde, sevdiği şeyin "insanların gözlerinde, bu çalkantıda, avarelikte, itişip kakışmada; bu gürültüde, bu şamatada [...] hayat, Londra, bu haziran dakikası" (Woolf, 2023: 62) olduğunu söyleyen Mrs. Dalloway, içinde buldukları zaman diliminin toplumsal anlamda neyi ifade ettiğini hatırlamaktadır: "Haziran ortasıydı gerçekten. Savaş bitmişti. Elçilik'teki Mrs. Foxcroft gibileri için değilse bile; zavallı geçen gece nasıl üzülyordu, o güzelim delikanlı ölmüş, malikâne şimdi yeğenlerden birine kalıyormuş diye; ya Lady Bexborough! Bir sergi açmış, elinde gözbebeği John'un öldüğünü bildiren bir telgraf; yine de bitmişti çok şükür" (Woolf, 2023: 63). Mrs. Dalloway'in çan sesinden sonra savaşın bittiğini hatırlaması -ki eserin 13 Haziran 1923 gününü anlattığı düşünülürse savaş biteli beş yıl olmuştur- muhtemelen Big Ben'in çanlarının, I. Dünya Savaşı sırasında iki yıl boyunca düşman hava kuvvetlerinin Westminster Sarayı'nı hedef almasını önlemek için sessiz kalmış olmasıyla ilgilidir (URL-2). Burada, Jan Assmann'ın iletişimsel bellek tanımına uygun olarak, yakın geçmişe ait,

bireysel biyografileri çerçeveyeleyen tarihsel bir deneyim söz konusudur. Bu deneyim, gündelik iletişimsel alışveriş içinde, bir hatırlama grubunun canlı tanıkları tarafından anlatılanlarla diri tutulmaktadır (2015: 64). Mrs. Dalloway de I. Dünya Savaşı'nda yakınlarını kaybeden insanların ona aktardıklarını hatırlamakta, savaşın aslında kayıplarının acısını yaşayan insanlar için sona ermediğini düşünmektedir. Burada, Mrs. Dalloway'in iletişimsel belleğe dair anılara statü sahibi insanlar aracılığıyla sahip olması dikkat çekmektedir.

Savaşla ilgili bir başka hatırlama, Mrs. Dalloway çiçekçisinin bulunduğu Bond Sokağı'nda yürürken, ilgisi yine vitrinlerdeyken gerçekleşir. Bond Sokağı, Mrs. Dalloway'in "görünmüyormuş gibi bir duyguya" kapılarak, tam olarak kalabalığın içine karışarak yürüyen flanörün anonimliğini hissettiği yerdir: "Görünmüyormuş gibi acayip bir duyguya kapıldı; görünmüyordu; bilinmiyordu; artık yeniden evlenmek, çocuk yapmak falan olmadığına göre, herkesle birlikte Bond Sokağı'ndan yukarı bu ağır, şaşırtıcı, ciddi ilerleyiş var yalnız, bu Mrs. Dalloway olmak; Clarissa bile olmamak; bu Mrs. Richard Dalloway olmak" (Woolf, 2023: 69). Bu sözler, Mrs. Dalloway'in kentte tek başına özgürce yürüebilmesinin sebebini açıkça göstermektedir; ona biçilen tüm cinsiyet rollerini yerine getirip sırasını savmış evli bir kadın ve bir anne olarak artık toplumdaki yerini sağlamlaştırmış, kendi kendine dikkat çekmeden yürüme rahatlığını elde etmiştir. Bu rahatlık içinde dükkânlara bakınırken, "babasının elli yıldır takım elbise satın aldığı dükkânda bir top tüvit; bir-iki inci, buz kalıbı üstünde alabalıklar" görür:

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

Mrs. Dalloway'in vitrinlere bakıp "hepsi bu kadar" deyişi, savaş öncesi dönemdeki bolluğun ve canlılığın ticari hayatta artık olmadığını göstermektedir. Vitrinde gördüğü, çok düşkün olduğu statü göstergesi eldivenler de ona çağrışımla yaşlı William amcasını ve onun savaş zamanı çektiği ruhsal sancıyı hatırlatmaktadır. Böylelikle, "organik belleklerdeki canlı anılara" dayanan iletişimsel bellek (Assmann, 2015: 64), Mrs. Dalloway'in bilincinde yeniden hayat bulmaktadır. Bu minvalde, flanördeki bakınmanın verdiği zevk,



Mrs. Dalloway'in flanözlüğünde savaşın hüznü anılarıyla birleşmektedir. Ne var ki bu anıların getirdiği hüznü Mrs. Dalloway'de pek uzun sürmemekte, o yine statü sembolleriyle ilgilenmeye devam etmektedir. Bu yüzden de savaşın Mrs. Dalloway'in toplumsal benliğinde bir parçalanma yarattığı izlenimi uyanmamaktadır.

Sembolik figürlere yoğunlaşarak geçmişin kökensel olarak canlandırılmasını ve kültürel kimliğin temellendirilmesini sağlayan kültürel bellek (Assmann, 2015: 60-68), *Mrs. Dalloway*'de flanözün gözünden yücelik olarak imlenen imparatorluk imgesinde hayat bulmaktadır. Mrs. Dalloway'in kültürel kimliğini semboller aracılığıyla bir yücelik imgesine yerleştirmesi, ilk olarak bir dükkânın vitrininde gördüğü elmasları saray ve saraya dayanan aile geçmişiyle ilişkilendirmesiyle gerçekleşmektedir:

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

Mrs. Dalloway bir yandan, bir flanöz olarak vitrinde gördüğü elmasların turistlere yönelik bir tüketim aldatmacası olduğunun farkındadır; onları kızına doğum günü hediyesi olarak almak için pahalı bulur ve flanöze yakışır şekilde bakınmanın zevkiyle yetinir. Öte yandan bu elmaslar, bir zenginlik ve güç sembolü olarak ona ait olduğu grup kimliğini hatırlatmaktadır; Mrs. Dalloway onlara olan "budalaca sadık tutkusunu", bu grup kimliğiyle gerekçelendirir. Bu doğrultuda, Mrs. Dalloway'in "saraylı" kimliğinden, bir başka deyişle Britanya İmparatorluğu'na aidiyetinden gurur duyduğu anlaşılmaktadır. Bu gurur, Bond Sokağı'nı birbirine katan resmi aracın geçişini izleyişinde daha da açıklık kazanmaktadır. Çiçekçiden çıkan Mrs. Dalloway ve sokaktaki diğer herkes, panjurları indirilmiş aracın içinde Wales Prensi mi, Başbakan mı yoksa Kraliçe mi olduğunu merak ederek, aracın geçişini "saygı" ile izlerler: "Kraliçe herhalde, diye düşündü Mrs. Dalloway, Mulberry'den çiçeklerle çıkarken, Kraliçe evet. Araba tam önünden çekili panjurlarıyla geçerken, müthiş bir gururla parıltı yüzü, çiçekçinin önünde, güneş ışığında dimdik durdu. Kraliçe hastaneyeye gidiyor. Kraliçe bir sergi açıyor, diye düşündü Clarissa" (Woolf, 2023: 75). Vitrindeki elmaslara bakarken bile imparatorluğa olan aidiyetini hatırla-

yan Mrs. Dalloway, araç geçerken içindekinin, bu aidiyetin en üst düzey temsilcisi olan Kraliçe olduğunu hayal etmektedir. Kraliçe, kökleri uzun bir geçmişe dayanan İngiliz monarşisinin başı olarak kültürel bir devamlılığın, bir geleneğin taşıyıcısı, dolayısıyla da grup kimliğini tasdikleyen kültürel bir simgedir. Bu bağlamda Mrs. Dalloway, içinde Kraliçe olduğunu varsaydığı araba geçerken “üzerinde güneş batmayan imparatorluk”taki o güneş ışığının altında gururla dimdik durarak imparatorluğa olan aidiyetini hatırlamakta ve kültürel kimliğini pekiştirmektedir. Bu şekilde, imparatorlukla ilgili bir yücelik imgesi, kültürel bellekle bağlantılanmaktadır.

*Mrs. Dalloway* romanında Clarissa Dalloway’in flanözlüğe uygun deneyimleri, dönemin anlayışında kadının kamusal alana içkin olmayışıyla yorumlanabilecek şekilde kısa ve sınırlıdır. Woolf’un eserinde, belki de Clarissa Dalloway’in bıraktığı rolü tamamlayarak flanörlük yapan karakter, Mrs. Dalloway’in belleğinde pek çok ize sahip olan Peter Walsh’tur. Walsh’un Mrs. Dalloway’in kapısının önünde başlayan, Londra sokaklarını arşınlayan aylak adımları, Leopold Bloom ve Mümtaz’ın başkarakterleri oldukları romanların ilerleyen bölümlerinde Dublin ve İstanbul sokaklarını arşınlayan, tam olarak flanörlük sayılabilecek aylak adımları gibi bellek izleri taşımaktadır. Kent uzamında karşılaşılan bellek ipuçlarıyla hatırlanan bu bellek izleri, bu üç flânörün benlik tasarımı açığa vurmaktadır.

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

George Kilisesi’nin çanları dokuz kırk beşi vururken Bloom, Bay Dignam’ın saat on birdeki cenazesine katılma bahanesiyle tekrar evden çıkar. Cenazenin hem öncesinde hem sonrasında -arada çeşitli yerlere uğrayarak- Dublin sokaklarında aylak aylak gezinir. Bloom’un bu gezinmelerinin, bebekken ölen oğlu Rudy’nin ardından Molly’le arasına giren soğukluktan sonra başladığı öğrenilmektedir (Joyce, 2023: 467). Bu anlamda onun gezginliği bir kaçış çizgisidir. Bloom, Molly’nin boşluğunu kimi zaman Walter Benjamin’in tarif ettiği Parisli flânörün yaptığı gibi (2014: 263), sokakta ona çekici gelen bir kadını uzaktan takip ederek, kimi zamansa vuslata erdirmeye niyetlenmediği mesafeli flörtlere girişerek gidermeye çalışır. Cenazeye gitmeden önce uğradığı ilk durak olan postanede de böyle bir flörtleşme içinde olduğu öğrenilir; Henry Flower mahlasını kullanarak ve postaneyi adres göstererek, Martha Clifford adlı bir kadınla gizli gizli yazışmaktadır. Postanenin ardından uğradığı kilise ise okuyucuya kültürel belleğin, bireysel ve iletişimsel bellekle iç içe geçtiği girift bir sahne sunar. Bu sahnede mekânın bellekle ilişkisi açıkça ortaya serilmektedir.

Birey, bir mekân içinde şahsi hayatıyla ilgili anılar biriktirir, toplumsal gruplara dâhil olur ve grup kimliğini pekiştirir. Bu sebeple hatırlama ister bireysel, ister iletişimsel, isterse kültürel bellek bağlamında olsun, mekân unsuruyla iç içedir. Maurice Halbwachs'ın belirttiği gibi, zamanın seyrinde geriye gittiğimizde tüm olayların, duygu ve düşüncelerimizin yaşamış olduğumuz ya da o esnada geçtiğimiz bir yere yerleşmesi lazımdır (2017:173). Bloom'un kilise sahnesi de anıların mekâna nasıl yerleştiğini sergilemektedir. Uğradığı All Hallows Kilisesi'nde İlk olarak, kapıda gördüğü "Muhterem Peder John Conmee S. J.'nin aziz peder Claver ve Afrika misyonu hakkında vaazı. Çin'deki milyonlar için dua edelim" (Joyce, 2023: 103) duyurusu, Bloom'u misyonerlikle ilgili düşüncelere ve iletişimsel belleğe ait bir anıya götürmektedir:

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

Bloom'un, Çinlilerin afyonu Katolikliğe tercih edeceklerini düşünmesi, onun dini bir uyuşturucu olarak gördüğünü göstermektedir. Ona Katolikliğe döndürme eyleminin çağrıştırdığı isim olan William Ewart Gladstone (1809-1898) ise İngiltere'nin dört defa başbakanlığını yapmış ve İrlanda'nın özerkliğini savunmuş Protestan siyasetçidir. Gladstone ölüm döşeğindeyken, Dublin Başpiskoposu Walsh onun için dua isteyen bir mektup kaleme almış, bu mektupta doğrudan onun dine dönmesi için dua talep etmese de kullandığı ifadeler sebebiyle öyle anlaşılmıştır (Gifford ve Seidman, 1988: 91-92). Bloom, iletişimsel belleğe dair bu anıyı hatırladıktan sonra Protestanları da Katoliklerden farklı görmediğini belirterek, her iki mezhebe de mesafeli duruşunu göstermiştir. Burada kilisenin uygulamalarına olan eleştirel tavrı, önce Protestan sonra da Katolik Kilisesi'nde vaftiz edilmiş Yahudi kökenli Bloom'un, dini kurumlara karşı hiçbir aidiyet hissetmediğini göstermektedir. Bloom'un mevcut söylemlerin tarafı olmayıp eşliğinde durmasını, onun melez kimliğinin bir sonucu olarak görmek mümkündür. Bu kimlik, onu sabit bir konuma yerleşmekten alıkoyarak, Gilles Deleuze'ün "göçebe düşünce" olarak adlandırdığı, mevcut kodlardan sıyrılmış bir sürüklenme hareketine, bir yersiz yurtsuzluk haline sokmaktadır (Deleuze, 2002: 390-404). Bu aidiyetsizlik hali, flanörün aylak gezintilerindeki arayışın temel motivasyonunu oluşturmaktadır.

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

İlerleyen satırlarda kilise, Bloom'a Molly ile ilgili bir anısını çağrıştıran bellek ipucu olarak belirlemektedir. Bloom'un bireysel geçmişine ait bu anı, yine onun dine bakış açısı hakkında fikir vermektedir. Bloom'daki kutsiyet noksanlığı, orga bakıp onu kimin çaldığını merak etmesiyle çağrışım yapan anısında da görünürdür:

Müzik olmayacak. Yazık. İhtiyar Glynn konuşurmayı bilirdi o eski aleti işte, vibrato: Gardiner Caddesi'nde yılda elli pound götürürmüş diyorlar. Rossini'nin *Stabat Mater*'inde Molly'nin de sesi güzeldi o gün. Önce Peder Bernard Vaughan'ın vaazı. İsa mı Pilatus mu? İsa, ama tüm gecemizi de zehir etme arkadaş. Müzik çalsın istiyor millet. Ayakla alıştırmaları da durdu. İğne düşse duyulur. Ona sesini şu

yöne doğru yönlendirmesini tembihlemiştım. Havadaki heyecanı hissedebiliyordum, dolu salon, insanlar yukarı bakıyor [...] (Joyce, 2023: 106).

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

*Ulysses*'te Bloom'un kutsal ruhtan yoksunluğu bir kayıp olarak yansıtılmamaktadır, zira o Bloom'da hiç var olmamış gibidir. *Huzur*'da ise Mümtaz, "içindeki tanrı düşüncesini" kaybetmekten çok korkmaktadır. Mümtaz, öğleden sonra kiracıyla görüşmek için evden çıktığında, bindiği tramvayın Beyazıt'ta askeri kıtanın geçişi sebebiyle durmasını fırsat bilerek yolun gerisine yürüyerek devam etmiş ve ilk olarak, her zaman yaptığı gibi, Beyazıt Camii'nin yan tarafındaki büyük kestanenin altında güvercinleri seyretmek için oturmuştur. Burada güvercinlere yem dağıtırken, "içinde bir taraf, çocukluğunda olduğu gibi Allah'tan bir şey istemesini" söyler:

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

Mümtaz, güvercinlere yem atmasının, ona çocukluğunda bu eylemi yaparken dilek dilediğini çağrıştırmasının ardından, bu şekilde düşüncelere dalar. Anlaşıldığı üzere, onun için tanrı her daim tutunabileceği bir kök, güçlü kalmasını sağlayacak bir dayanaktır. Bu düşünceler Mümtaz'a, bir ay kadar önce "hayatın oldukça derinden sarstığı bir arkadaşı"nın, ona isyan içinde "cemiyete karşı içinin nasıl tepki ile dolduğunu, nasıl yavaş yavaş camiaya

olan bağlarının zayıfladığını” anlatmasını hatırlatır. Mümtaz bu arkadaşına, işler iyi gitmiyor diye tanrılara kızmanın anlamsızlığını izah etmeye çalışmış ve ıstırabın kişiyi inkâra götürmesinin, daha büyük bir hezimetini kabul etmek olduğunu söylemiştir: “Vatan ve millet, vatan ve millet oldukları için sevilir; bir din, din olarak münakaşa edilir, ret veya kabul edilir, yoksa hayatımıza getirecekleri kolaylıklar için değil...” (Tanpınar, 2023: 56). Bu minvalde, “kodsuzlaşmak”, “köksüzleşmek”, “göçebe düşünce” gibi kavramlar, Bloom’a uyduğu gibi Mümtaz’a uymamaktadır çünkü Mümtaz, ayaklarını yere sağlam basacağı bir zemin olmasını istemektedir. Bu yüzden de istediği şey olmazsa kaybının iki misli olacağını düşünerek, Allah’tan bir şey istememeye karar verir (Tanpınar, 2023: 57). Böylece Mümtaz’ın flanörlüğünün, Bloom’dan ne kadar farklı bir düzlemde gerçekleştiği anlaşılmaktadır.

Mümtaz’ın flanörlüğünün farklılığı, Bloom’un kilise sahnesinin karşısına, Mümtaz’ın cami sahnesi konusunda daha da net anlaşılmaktadır. Mahmutpaşa’da kiracıya uğradıktan sonra gezine gezine tekrar Beyazıt’a, Küllük Kahvesi’nde arkadaşlarıyla buluşmaya gelen Mümtaz, caminin avlusuna girerek buradaki insanları izler. İlk olarak, şadırvanda abdest alan iki ihtiyarı görür, “Ne namazı kılacaklar acaba?” diye düşünür. Ardından, siyah çarşafı pejmürde kıyafetli yaşlı bir kadının, çömelmış, küçücük elleriyle avuçlarına su doldurarak yüzüne götürüp serinlemeye çalıştığını görür. Bu sırada avlunun mermerleri üzerinde gezinen güvercinlere gözü takılır. Bu görüntüyü, “Eski minyatür dilberleri gibi...” şeklinde yorumlar ancak bu yorum için kendine kızar; benzetmeyi önce Suat’ın ağızıyla, “Değil! Olsa olsa çok tecritçi bir kafada düşüncelerin dolaşması gibi...” sözleriyle bozar fakat sonra kendi benzetmesini bulur: “Düşünmeden evvelki düşünce benzerleri gibi...” (Tanpınar, 2023: 371-372). Burada Mümtaz’ın “eski minyatür dilberleri” benzetmesi, görüntünün onda kültürel bellekle ilgili bir imgeyi çağrıştırmasıyla ilgilidir. Bu benzetmesine kızmasıysa, kendisinin her şeyi estetize etme tutumuna öfkelenmesi olarak görülebilir. Benzetmeyi tanrı düşüncesinden yoksun, nihilist Suat’ın ağızıyla bozduğunda, bu yaklaşım Mümtaz’a sert gelir; belli ki daha ruhani bir benzetme arayışındadır. Kendi bulduğu, “düşünmeden evvelki düşünce benzerleri” benzetmesiyle, felsefenin başlangıcından önce varlığın uhrevi güçlerle açıklanmasına atıfta bulunur gibidir. Bu anlamda Mümtaz, tanrıyı öldürmeyen iç sesine kulak vererek, gördüğü görüntüyü dinsel inançla ilişkilendirmektedir. Bu iç sesle, gözünü tekrardan abdest alan ihtiyarlara çevirir:

Öbür kapının önünde tekrar ihtiyarların abdest alışına ve bütün avluya baktı. Bu, Yahya Kemal’in dediği gibi, cami kurulduğu günden

beri görülen bir ruh çerçevesiydi. İşte bunun devam etmesi lazımdı. “Acaba eskiden çarşafı kadın buraya gelir miydi?” Fakat değişiklik sade bu değildi. Demin, geçerken yarı ucu kaldırılmış perdenin altından, içeride tek başına, sanki caminin loşluğunu arttırmamak için yanan bir elektrik ışığı görmüştü. “Fakat cami ve abdest alan ihtiyarlar...” (Tanpınar, 2023: 372).

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

Sonra tespihçinin önünde durdu; çocukluğunun Binbir Gece’yi hatırlatan ramazan sergilerinin bu son ve ufalmış hatırası, içinden geldiği âlemi birkaç tespihle iki üç misvaka indirmiş, küçük bir dolapta satıyordu. Nuran’la geçen ağustosta bu adamdan iki tespih almışlar ve onunla konuşmuşlardı. Bu sefer de iki tespih aldı fakat tespihleri Suat’ın birdenbire uzanan ellerinden adeta güçlkle kurtardı. “Uyanık iken rüya görüyorum ...” (Tanpınar, 2023: 373).

Mümtaz tespihçide, içinde yetiştirdiği kültür ortamına ait bir uygulamanın, bağlamından kopmuş bir şekilde, simgeleşen birkaç nesneyle sembolik olarak yaşamasına içerlemiş görünmektedir. Yine de bu tespihlerden satın alması, onun kültürel belleğe ait bir simge vasıtasıyla kültürel kimliğiyle bağlantı kurmaya çalıştığını göstermektedir. Geçmişte bu tecrübeyi aynı yerde Nuran’la da edindikleri için tespihçi bellek ipucu olarak, ona kültürel geçmişle birlikte bireysel geçmişini de geri getirmektedir. İntihar eden nihilist Suat’ın hayalinin bu sahneye de karışıp tespihleri Mümtaz’ın elinden çekip almaya çalışması, sanki Suat’ın bir düşüncenin temsilcisi olarak, Mümtaz’ın hayatında korumaya çalıştığı dayanak noktalarına -kültürel kimliğine ve içsel benliğine- saldırması gibidir. Mümtaz direnmekte ve yürüdüğü kaygan

zeminde bu noktaları kaybetmemeye çalışmaktadır. Bu kapsamda, Mümtaz'ın, bireysel ve kültürel belleğin iç içe geçtiği flanörlüğü yersiz yurtsuzluktan ziyade yitik bir yurdu arayışa benzemektedir.

*Huzur*'da Mümtaz'ın flanörlüğünde yakaladığı bu dayanak noktaları, farklı bir şekilde *Mrs. Dalloway*'deki Peter Walsh'un flanörlüğünde de görülmektedir. Peter Walsh, Leopold Bloom gibi bir melez olsa da Mümtaz gibi bir köke tutunmayı arzulamaktadır. Walsh'un Clarissa Dalloway'i ziyaret ettikten sonra, kendini anın izlenimlerine bırakarak arşınlamaya başladığı Londra sokaklarında karşılaştığı bir manzara, bu arzuyu açıkça ortaya koymaktadır. Walsh, "ne güzel de bir gün" diye düşünerek kaldırımında yürürken, bir kapıya yavaşça yanaşan bir otomobilden, "İpek çoraplı, yelekli, silik bir kız" iner. Açık kapının ardından, "kibar uşaklar, kara Çin köpekleri, beyaz panjurlar, siyah beyaz taşlar" gören Walsh'a bu görüntü hoş gelir:

Bir bakıma önemli bir başarıydı bunlar: Londra, şu hava, çağdaş uygarlık. Son üç kuşağı bir kara parçasını yöneten İngiliz-Hint karışımı bir aileden geldiği için (Neden Hindistan'dan da imparatorluktan da, ordudan da nefret ediyordu?) bazen uygarlığın bu çeşidi bile kendi özel eşyası gibi sevimli görünüyordu gözüne; İngiltere'yle övünüyordu, uşaklarla, Çin köpekleriyle, güven içinde yaşayan kızlarla. Gülünç olmasına gülünçtü ama ne yapayım ki böyle, diye düşündü (Woolf, 2023: 112).

Walsh'un kaldırımdan gördüğü görüntü, onun zihninde İngilizliği çağrıştıran bir imgeye dönüşmekte ve bu imge ona kültürel kimliğini hatırlatmaktadır. Esasen bu imge, kaynağını üst sınıf İngiliz yaşantısından alması sebebiyle, kapsayıcı bir kimlik tasarımı ortaya koymamaktadır; Peter Walsh da eski bir sosyalist olarak -Oxford'tan sosyalist olduğu için atılmıştır (Woolf, 2023: 107)- bunun çok iyi farkındadır. Bu yüzden, "uygarlığın bu çeşidi bile" ve "gülünç olmasına gülünçtü" gibi alaycı ifadeler kullanarak, sınıflı toplum yapısına atıfta bulunmaktadır. Ne var ki Walsh, "Hindistan'dan da, imparatorluktan da ordudan da nefret" etmesine rağmen kültürel kimliğini temellendirme ihtiyacı duyarak, İngiliz-Hint melez kimliğinden, uygarlık açısından daha üstün gördüğü İngiliz kimliğini seçmektedir. Walsh için uygarlık, "güven içinde yaşayan kızları", "işlerinin başına koşan doktorları", "iş adamları" ve "çalışan kadınları" ile İngiliz modern hayatının kendisi anlamına gelmektedir ve o bu hayatı, "modern hayatın ressamı" gibi "gölgede oturup sigarasını teliendirerek" izlemekten keyif almaktadır (Woolf, 2023: 112). Bu anlamda, Pe-



ter Walsh'un kültürel kimlik anlayışı, caminin avlusunda abdest alan ihtiyarları izleyen Mümtaz'inkinden farklılaşsa da, bu kimlik ona bir dayanak noktası oluşturmaktadır.

Peter Walsh'ın yürüyüşünde, Bloom'un kiliseye, Mümtaz'ın da cami avlusuna girip etrafını gözlemlemesi gibi, dinin kültürel kimliğe referans oluşturup oluşturmadığını gösteren bir sahne bulunmamaktadır. Walsh'un bedensel hareketinde onu kültürel ve bireysel belleğe en yoğun şekilde taşıyan mekân, anıt mekânlardır. Walsh'un, bir şeyi abideleştirme arzusunun bilinciyle veya ifşa olmamış bir unutmaya korkusuyla inşa edilen (Connerton, 2021: 45) bu mekânların önünden geçerken düşündükleri, onun İngiliz kimliğine tutsa da mevcut geleneksel kodlarla pek barışık olmadığını göstermektedir. St. Margaret'in çan sesini duyduktan sonra devam ettiği yolunda Whitehall'dan geçerken, Walsh'un gözüne ilişen Cambridge Dükü'nün anıtı, onu gençliğine götürmektedir: "Evet Oxford'tan atılmıştı, doğru. Sosyalist diye atmışlardı; evet bir bakıma başarısız sayılabilirdi, doğru. Yine de yarının uygurluğu bizim gibi gençlere bağlı diye düşündü, otuz yıl önceki Peter Walsh'a benzeyen gençlere – soyut ilkelere tutkun, Londra'dan Himalayaların tepesine kitap getirten, durmadan bilim üstüne, felsefe üstüne yazılanları okuyan gençlere. Yarın bu gençlerin elinde, diye düşündü" (Woolf, 2023: 107). Aleida Assmann'ın, kültürel bellekteki etkin hatırlama biçimlerinden biri olarak saydığı anıtlar, geçmiş şimdiki zaman olarak muhafaza eden hafıza kurumlarından (Assmann, 2008: 99). 1856-1895 yılları arasında Britanya silahlı kuvvetlerin başkomutanlığını yapmış, eski ordu değerlerine sadakati ve sosyal statüye verdiği değerle aşırı muhafazakâr olarak bilinen Cambridge Dükü George'un (Woolf, 2021: 353) atlı heykeli de askeri zaferlerle dolu monarşi tarihini şimdiki zamana taşıyan bir kültürel bellek mekânıdır. Bu heykelin Peter Walsh'a başarısızlığı çağırıştırması, onun gençliğinde İngiliz monarşisinin kültürel kodlarına uygun olmayan "soyut ilkelere tutkun" hareketler içinde bulunarak, ülkenin en köklü simge kurumlarından birinden atılmış olmasıdır. Ne var ki Walsh bundan pişman değildir; o ilkeleri hala değerli bularak, onlara tutunan gençleri ülkenin geleceği olarak görür.

Walsh'un gençler hakkındaki düşünceleri, arkasından postal seslerini duyduğu, Finsbury Pavement'dan *Meçhul Asker Anıtı*'na çelenk taşıyan genç erleri görünce farklı bir biçime bürünür; Walsh, bu sağlıksız görünümü, on altı yaşlarındaki genç oğlanların, "şimdi etin tatlarından, gündelik kaygılardan uzak", yalnızca "taşdıkları çelengin ağırlığını" duyduklarını düşünür. Bu görüntü onda saygı da uyandırır; hatta adımlarını onlara uydurup yürümeye

başlar. Ne var ki onlara ayak uyduramayacağını anlar ve onlar yanlarından geçip giderlerken, önünde uzanıp giden anıtlar hakkında düşüncelere dalar:

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

Bu satırlardan anlaşıldığı üzere, Londra sokaklarında modern hayatın akışını tüm canlılığıyla izlemekten keyif duyan Walsh, bu canlılığın “ölümü ölümsüzleştiren” bellek mekânları (Nora, 2022: 39) olan anıtlarla donuklaştırıldığını düşünmektedir. Walsh, bir zamanlar kendisi gibi “soyut ilkelerin” peşinden gitmiş olan bu insanlara saygı duymaktadır ancak artık görev bilincinin ağırlığını taşıyan o ciddi, donuk bakışları değil, izlenimlerin tadını çıkaran flanörün sıcak bakışını istemektedir. Bu minvalde, Walsh’un bireysel geçmişinin, bir başka deyişle içsel benliğinin bir parçası olan geleneksel İngiliz kimliğini reddettiğini düşünmek mümkündür. Nitekim bu anıt mekânları geçtikten sonra arabadan inerek Çin köpekleri ve uşaklarla dolu eve giren kızı görmüş, modern İngiliz kimliğini yüceltmıştır.

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

Bay Bloom ağaçlıkların içinde bir başına, kendi yolunda ve çok da umursamaksızın, kederli melekler, haçlar, sağı solu kırık sütunlar, aile kabirlerine ait tonozlar, gözünü yukarı dikmiş yakaran taş kesmiş umutlar, eski İrlanda'nın yürek ve elleri arasında yürüdü. Parayı hala hayatta olanların hayırına harcamak daha mantıklı. Ruhun huzuru için dua etsen yeter. Kimse sahiden dua ediyor mu? Mevtayı buraya ağaç diker gibi ekiyorlar, bitti gitti. Kömürün filiz vermesini ummak gibi. Dahası zaman tasarrufu için hepsini aynı anda gömmek gerekli belki de (Joyce, 2023: 144-145).

Burada ticari bakışını ve katı gerçekçiliğini bir kez daha ortaya koyan Bloom, anlaşıldığı üzere yalnızca ulusal liderlerin anıtlarını ve anıt mezarlarını değil, sıradan insanların mezarlarını da işlevsiz bulmaktadır. Kimsenin ölüleri gerçekten hatırladığına ve onlara dua ettiğine inanmamaktadır. Bu anlamda, kültürel kimliği oluşturan ulusal değerlerle dini inanç, Bloom'da yeniden yokluk halinde belirlemektedir. Özellikle ulusal değerler konusunda Bloom, Peter Walsh'un gençlerde görünce saygı duyduğu o görev bilincine herhangi bir saygı duymamaktadır. Bu, kente döndüğünde Trinity College civarında dolanırken gördüğü uygunadım yürüyen polis bölüğünün ona çağırıştırdığı iletişimsel belleğe dair bir anıda açıkça görülmektedir; Bloom, Birleşik Krallık Kolonilerinden Sorumlu Devlet Bakanı Joe Chamberlain Trinity College'a geldiği gün, polisin müdahale ettiği bir Boer taraftarı öğrenci gösterisinin içinde kalmış, kendini o keşmekeşten zor kurtarmıştır: "Geri zekâlılar: Bir avuç tıfıl toplanmış hançerelerini yırtıyorlar. Vinegar Tepesi. Tereyağ Birliği'nin bandosu. Birkaç yıla yarısı hâkim ya da devlet memuru çıkar. Savaşın da ayak sesleri duyuluyor: Orduya gelişigüzel adam alırlar o zaman: Şu darağacı kurmaya meraklı çocuklar bir bakmışsın üniforma kuşanmış" (Joyce, 2023: 202). Bloom, canlı tanıdığı olduğu yakın geçmişe ait bir toplumsal olayı polisin ve mekânın yaptığı çağırışla yeniden hatırlamakta ve bu olayın öznesi olan protestocu gençleri, içine öfke karışan alaycı bir tonla eleştirmektedir. Ona, bu gençlerin başkaldırıları boşuna gelmektedir çünkü hepsinin hayata atıldıklarında karşı çıktıkları bu düzenin birer parçası olacaklarını düşünmektedir. Bloom ise bu düzenin hiçbir tarafında yer almamaktadır; o yersiz yurtsuz bir flanör olarak Dublin'in mahallerinde ve anıt mekânlarında gezinmekte, gözlemlenmekte, düşünmekte ve hatırlamaktadır.

*Ulysses*'te ayak sesleri duyulan, *Mrs. Dalloway*'de ise yakın zamanda bitmiş olan savaş, *Huzur*'da da adım adım yaklaşan bir tehlikedir. II. Dünya Savaşı arifesinde Mümtaz, İstanbul sokaklarını arşınlarken bu tehlikeyi sürekli aklında taşımaktadır. Özellikle, kiracının dükkânına uğradığında şahit olduğu

karaborsa hazırlığı, kiracından dönüşte gezindiği sokaklarda savaşın zihnini epeyce meşgul etmesine sebep olur. Eminönü'nde yürürken bir hamalın gözüne takıldığı sahne, Mümtaz'ı savaşla ilgili iletişimsel belleğe götürmesiyle dikkat çekicidir. Bu "sırtındaki yük tarafından yutulmuş biçare", Mümtaz'a önce, birkaç sene evvel iyi niyetlerle çıkarılan fakat oluşan kargaşa sonrası kısa sürede unutilan insan sırtında yük taşıma yasağını hatırlatır. Sonra bu toplumsal anı ona sonuçsuz kalan savaş karşıtı girişimleri çağrıştırarak, zihninde çağın insanı ve hamalın kaderini birleştirir: "Tıpkı Milletler Cemiyeti, sulh konferansları, büyük iş birliği arzuları, harp aleyhindeki propagandalar, eserler gibi..." diye düşünür, "Demek ki her ikisi de imkânsızdı" der (Tanpınar, 2023: 367). Bu bağlamda Mümtaz, kendisinin de çağın insanı olarak canlı tanığı olduğu toplumsal geçmişi temel alarak, savaşın kaçınılmazlığını idrak etmektedir. Ne var ki, savaş çıkarsa hamalın ve kendisinin durumunun farklı olacağını düşünmektedir: "Muharebe olursa bu hamal askere gidecek! Ben de gideceğim! Fakat arada bir fark var. Ben M. Hitler'i ve fikirlerini tanıyor ve ona kızıyorum. Onunla sevine sevine dövüşürüm. Fakat bu biçare ne Almanya'nın ne de bu fikirlerin farkında. Bilmediği, tanımadığı bir davaya karşı harp edecek; belki de ölecek!" (Tanpınar, 2023: 368). Bu satırlarda Mümtaz'ın kendisinde olup hamalda olmadığını düşündüğü şey, Bloom'un hiç sahip olmadığı, Peter Walsh'un ise gençliğinde sahip olduğu görev bilincidir. Mümtaz, bu bilinçten yoksun bir insan için savaşmanın ve ölmenin beyhudeliğini düşünmektedir. Bu düşünce, yürürken ona çarpan bir adamı ölmüş Suat'a benzetmesiyle Suat'ın anılarıyla birleşir. Suat'ın mesuliyet fikrine karşı çıkan, "Zavallı insanlık! Hangi mesuliyet fikri? James Joyce'in M. Bloom'u gibi, korkularımızın üstüne oturmuş, felsefe ve şiir yapıyoruz" sözlerini hatırlayan Mümtaz, zihninde yine Suat'la savaşır ve "Ben fikirlerimin mesuliyetini kabul ediyorum. Sen istediğin gibi düşün!" diyerek, inandığı şeyler için o hamalı savaşa gönderebileceğini, hatta ölebileceğini ve öldürebileceğini aklında geçirir. Ne var ki zihninde bir soru belirir; "Ama hamalın karısı ve çocukları buna razı mıydılar?" (Tanpınar, 2023: 370-371). Bu noktada Mümtaz arada kalmaktadır çünkü görev bilincinin, kendi deyimiyle mesuliyet fikrinin, bireysel trajedileri görmezden geldiğinin farkına varmaktadır. Bu minvalde, İstanbul sokaklarında dolanarak yitik bir yurdu arayan flanör Mümtaz, bu yurt uğruna ölme düşüncesi söz konusu olduğunda aydın duyarlılığıyla ölümü yüceltmekten kaçınmaktadır.

Mümtaz'ın kaçıştan ziyade arayış niteliği taşıyan flanörlüğü, kendini en açık şekilde gezintisinin başında, güvercinlere yem verdikten sonra uğradığı Sahaflar, Bitpazarı ve Bedesten'de göstermektedir. Mümtaz, burada insanın

dikkati açık olursa, daima şaşkırtıcı bir şey bulabileceğini düşünür; ona göre, “Eski İstanbul, gizli Anadolu, hatta mirasının son döküntüleriyle İmparatorluk, bu dar, iç içe dükkânların birinde en umulmadık şekilde ve birden” parlar (Tanpınar, 2023: 55). Yalnızca bu sözler bile Mümtaz’ın flanörlük tarzını anlamaya yeterdir; Mümtaz, Deborah L. Parsons’ın “paçavracı” olarak tabir ettiği, anıtsal tarihten ziyade gündelik yaşantının artık nesnelereyle ilgilenen, katmanlı zamanın palimpsesti olan kentle bağlayıcı bir ilişki kuran flanörlük biçimini sergilemektedir (Parsons, 2003: 2-10). Modernleşmenin yaşam alanlarını değiştirdiği ancak henüz kapitalizmin yerleşmediği kent uzamında Mümtaz, bu eski çarşılarda dolanarak maziden kalan paçavralarda parlayan kültürel belleğe uzanmaktadır. Bu, Parisli flanörün pasaj gezintilerinin sanki bir Şark uyarlamasıdır. Mümtaz’ın burayı tarif edişi de pasajlar gibi bir geçiş noktası niteliği taşıdığını göstermektedir: “Bu eski Şark değildi, yeni de değildi. Belki iklimini değiştirmiş zamansız hayattı. Mümtaz bu hayattan Mahmutpaşa’nın çığılığı içine çıktığı zaman, bir mahzende cins bir şarapla sarhoş olduktan sonra güneşe çıkanların sarhoşluğunu duyardı” (Tanpınar, 2023: 54). Mümtaz’ın tarif ettiği, ne yeni ne eski olan ve anlaşıldığı üzere normal hayatın zamanının dışına çıkan bu mekân, Foucault’nun “heterotopya” tanımıyla oldukça uyumaktadır. Foucault’ya göre fiilen hayata geçirilmiş ütopyalar olan heterotopyalar, bünyesinde kültürün içinde bulunabilecek tüm gerçek mevkilerin temsil edilip tartışıldığı ve tersine çevrildiği mekânları temsil etmektedir. Bu mekânlar, fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında kalmakta, buralarda insanların geleneksel zamanlarıyla bir tür kopma içinde oldukları heterokroniler işlemektedir (Foucault, 2014: 295-299). Mümtaz da modernleşme söyleminin tersine çevrildiği bu heterotopyanın içinde başka bir zamanı yaşayarak, burada karşısına çıkan paçavralarda kayıp zamanı bulmaya çalışmaktadır.

Mümtaz için bu heterotopya bir kaçış çizgisidir. Geleneksel kültüre ait eserlerle modernleşme çabaları neticesinde kültüre girmiş yapıtların bir arada bulunduğu sahaflarda Mümtaz, eski bir mecmuayı incelerken sadece bu dükkânda bu saatte oturmasının bile bir kaçış olduğunu düşünür; gittikçe ağırlaşan sıkıntıların içinde bu saati hasta İhsan’dan ve etrafındakilerden çalmaktadır (Tanpınar, 2023: 64). Deleuze’e göre, gitmek, kaçıp kurtulmak bir çizgi çekmektir ve kaçış çizgisi yersiz-yurtsuzlaşmaktır (Deleuze ve Parnet, 1990: 59-77); fakat Mümtaz’ın kaçışı, bu kapsamındaki bir kodsuzlaşma hareketi değil, cami sahnesinde olduğu gibi, bir köklere tutunma, yerini yurdunu arama çabasıdır. Buradaki eski zaman artıkları, diğer bir deyişle paçav-

ralar, Mümtaz'ı kültürel bellekle birlikte bireysel belleğe taşımaktadır. Nitekim Nuran, Mümtaz'ın eski kültürü beraberce tattığı bir eski sevgili olarak onun yitik yurdunun bir parçasıdır; elindeki mecmuaları evirip çevirirken, bu dükkâna son geldiği günü, geçen mayıs başını hatırlar. Nuran'la Çekmece-ler'e gitmeden önce buluşmalarına daha bir saat olduğu için buraya uğramış, ihtiyar kitapçıyla konuşmuş ve temiz ciltli bir Osmanlı eseri almıştır (Tanpınar, 2023: 61). Elindeki bu eski mecmualarda okuduğu tuhaf şeyleri -büyük tarifi, istihare tarifi- artık Nuran'a anlatamayacağını düşünerek mahzunlaşır. Bunlara baktıkça geçen yaz ve “bütün ömrünü zehirlediğine inandığı günler” zihninde canlanır (Tanpınar, 2023: 64-65). Bu bağlamda, bu kültürel bellek mekânının içindeki paçavralar Mümtaz'a Nuran'ı çağrıştırarak, parçalanmış içsel benliğinin devamlılığını parçalanmış kültürel kimliğin devamlılığı içinde kurmaya çalışan birer bellek ipucuna dönüşürler.

Mümtaz Sahaflar'dan Çadırcılarıçi Çarşısı'na geçtiğinde, burayı da bir tezatlar bütünü olarak tarif eder. Burada, “Çok defa kapalı duran bir dükkânın kepengi önünde Rus işi semaver borusu, kapı topuzu, otuz sene evvel moda olan sedef bir kadın yelpazesinin dağınık parçaları, büyükçe bir saate mi yoksa bir gramofona mı ait olduğu kestirilemeyen birkaç alet” birlikte durmaktadır. Bir dükkânda “Darüelhan plağından bir nevakâr” çalarken, diğerrinde bir gramfondan fokstrot çalmaktadır (Tanpınar, 2023: 66-67). Fokstrotun ardından “Çamlıca bağları...” diye çalmaya başlayan türkü, Mümtaz'ı bir anımsamaya ve düşüncelere sevk eder:

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

Haliç'te boğulan Harbiyelinin hatırasının türkü biçimine sokularak yaşatılması, onu kültürel belleğin bir parçası yapmaktadır. Bu girift sokak da bu türkü ve diğer bütün eski eşyalarla birlikte kültürel belleğin okunduğu bir palimpsesti andırmaktadır. Mümtaz bu palimpsesti “herkesin ve her zamanın hayatı” olarak betimleyerek, onun hem sosyal boyutta hem de zaman boyutunda insanları birleştiren bir aidiyet yarattığını anlatmak istemektedir. Bu

tam olarak kültürel kimliğe karşılık gelmektedir. Mümtaz bu palimpsesti oluşturan kültürel hatırlamayı destekleyici simgelerde yakaladığı pırıltılarla, kültürel kimliğinin devamlılığını sağlamaya çalışmaktadır. Bir başka deyişle, paçavralardan kendine yekpare bir kimlik dokumaya çabalamaktadır.

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

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

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

Bloom'un bir reklam komisyoncusu olarak vitrinlere ve reklam panolarına bakışında, ticari bakışını bölerek onu bireysel geçmişin duygusal anılarına taşıyan anlar enderdir. Bu anlardan biri, tek sıra halinde harf harf HELY'S

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

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

Bordür taşları boyunca yürüdü.

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

Bloom'un geçmişteki aile hayatını bu şekilde anışı, Mümtaz'ın Nuran'ı anışındaki gibi bir kayıp duygusu hissettirmektedir. Nitekim Bloom'un andığı bu şeylerin hepsi de kayıptır; Molly'le araları Rudy'nin ölümünden sonra soğumuş, ardından Molly onu aldatmış, Milly büyümüş ve fotoğrafçılık eğitimi almak için evden ayrılıp Mullingar'a gitmiştir. Milly'nin fotoğrafçılık merakını miras aldığı dedesi, Bloom'un “zavallı babacığım” diye andığı Rudolph Virag ise bu kayıplardan çok önce, acı bir şekilde hayata gözlerini yummuştur. Yıllar önce Macaristan'dan İrlanda'ya göç ederek soyadını değiştiren Virag, bir Yahudi dönmesidir. Virag'ın köklerini bu terk edişi, Bloom'un da köksüzlüğünün temeli olmuştur. Bloom'un köksüzlüğü, Virag'ın karısının ölümüne dayanmayarak intihar etmesiyle pekişmiş, Bloom annesiz kalmışken bir de babasız kalmıştır. Ardından bir aile kurarak kök salmaya çalışmış fakat önce minik oğlu Rudy'nin ölmesi, arkasından Molly'le aralarına soğukluk girmesi, sonra da Milly'nin evden uzaklaşmasıyla iyiden iyiye yersiz yurtsuz kalmıştır. Bu tabloda Bloom'un esas kayıp yurdu kültürel kimliği değil, ailesidir çünkü o za-



ten İrlanda'da doğmuş, iki farklı kilisede vaftiz edilmiş melez kimlikli biri olarak, mevcut kodların hiçbirine yerleşmemiştir. Cebinde taşıdığı, annesinin ona verdiği Yahudi inancı patates tılsımı bile annesinden yadigâr olduğu için cebindedir. O ailesini yurt edinmek istemiştir ancak bu yurdu da hemen hemen kaybetmiştir. Bu kaybı hatırlaması, belleğinin, benliğinin dünü ve bugünü arasında bir devamlılık sağlamaya çalışmasıdır. “Hayatın nehir yatağında akışı” (Joyce, 2023: 193) sözü de Bloom'un parçalanmanın karşısında benliğinin sürekliliğini ve bütünlüğünü koruma çabasının göstergesidir.

*Mrs. Dalloway*'de Peter Walsh'ın flanörlüğü de Bloom'ununki gibi kapitalist bir kent uzamında gerçekleşmektedir ancak Walsh, yanından geçtiği vitrinlerden ziyade etrafında akıp giden hayatla ilgilidir. Beş yıl sonra döndüğü İngiltere, ağaçların altında kavga eden sevgilileri, parklarda sürüp giden aile hayatı, bolluğu, yeşilliği, uygarlığı ve değişen modasının çekiciliğiyle ona çok büyüleyici gelir (Woolf, 2023: 127). Bir vitrine bakıp geçmişe döndüğü sahne, yürüyüşünün başında gerçekleşmektedir; Clarissa Dalloway'in evinden çıkıp yürümeye başladığında, Victoria Sokağı'ndaki bir otomobil yapımcısının vitrinine bakarken kendi benliğiyle yüzleşmektedir. Bu sahnede duygusal düşünceleri ile kapitalist-empyalist bakışı iç içe geçmektedir. Walsh, vitrindeki yansımasının ardında düzlükleri, dağları ve kolera salgınlarıyla Hindistan'ı ve tek başına verdiği kararları görmekte, aşkı ilk kez tattığını düşünmektedir (Woolf, 2023: 105-106). Evli olan Walsh, Hindistan'da başka bir evli kadına âşık olmuş, Londra'ya boşanma işlemlerini başlatmak için gelmiş, Clarissa'ya da ziyareti sırasında bunları anlatmıştır. Clarissa'nın konuyu değerlendirirken sert ve duygusallıktan sıyrılmamış olduğunu düşünür; bir yandan da koca otomobillere bakarak, “kilometre başına kaç galon benzin yerler acaba?” diye kendi kendine sorar. Bu otomobiller ona yaptığı işleri çağırıştırır; mekaniğe akıllı eren biridir; Hindistan'da kendi bölgesinde kullanmak üzere yeni bir çeşit saban yapmış, İngiltere'den el arabaları getirtmiş ancak Hintli çiftçilere kullandırmamıştır. Bunların hiçbirinden Clarissa'nın haberi yoktur (Woolf, 2023: 106). Walsh'un burada hatırladıkları, aslında gençliğinde kendisini reddederek daha saygın biriyle evlenmiş olan Clarissa'nın, benliğinde yarattığı parçalanmayı aşma çabasıdır. Walsh, benliğinin dününü, bugününü ve kendisinin de bir şeyler başardığını düşünerek, bir devamlılık oluşturmaya, benlik saygısını korumaya çalışmaktadır. Vitrine bakışının ardından, Clarissa'ya ziyaretini aklından geçirerek yürürken, bulutun güneşi perdelediği bir anda birden uzak geçmişe dönüp içinden “Clarissa beni geri çevirdi” (Woolf, 2023: 106) demesi de bunu göstermektedir. Clarissa onu reddetmiş, o da

Clarissa'yı kaybetmiştir. St. Margaret'in çalan çanlarının ona duygusal bir şekilde Clarissa'nın eski halini çağrıştırması tam bu noktada gerçekleşir. Clarissa'yı seneler boyunca hep bu şekilde hatırlamış, Clarissa "gemide, Himalayalar'da, umulmadık bir çağrışım sonucu" hep aklına gelmiştir (Woolf, 2023: 206). Bu anlamda Walsh nerede ve kiminle olursa olsun, Clarissa onun belleğinde saklı kayıp yurdu olarak kalmıştır.

Walsh'un otomobil yapımıcısının vitrinine bakışı, henüz tam olarak flanör bakışına kavuşmadığı bir anda gerçekleşmektedir. Flanör bakışına esas olarak otomobil yapımıcısını ve St. Margaret Kilisesi'ni geçtikten sonra, anıt mekânlarda geleneksel İngiliz kimliğini reddedip, Trafalgar Meydanı'nda yeni bir farkındalığa ulaştığında elde eder: "[...] sanki biri beyindeki perdeleri açmış, kepenkleri kaldırmış, kılını bile kıpırdatmadan keyfince dolaşabileceği sokaklar sermişti önüne" (Woolf, 2023: 109). Walsh burada "tam bir özgürlüğe kavuşmuş", dikkatini çevresine odaklamaya başlamıştır. Trafalgar Meydanı'ndan Haymarket'a doğru yürürken, Benjamin'in Parisli flanörü gibi, bir kadının cezbine kapılıp onu takip bile etmiştir. Walsh burada kendini, "şair yürekli bir korsan" olarak tanımlamıştır: "şu olmaz olası kurallara, vitrinlerdeki sarı gece elbiselerine, pipolara, oltalara aldırıyordu işte, saygıdeğer kişilere, gece partilerine, ceketlerin altına beyaz kayışlar takan yaşlı adamlara da" (Woolf, 2023: 110). Walsh'un esasında aldırmamaya başladığı, o kapıdan çıkarken "Partim bu gece, unutma" diye üstü üste yineleyen (Woolf, 2023: 105) Clarissa Dalloway ve onun dünyasıdır. Takip ettiği kadın bir eve girip gözden yiterken bile hala Clarissa'nın sözleri kulağında çınlamaktadır. Buradan sonra modern hayatın seyrine dalarak flanörlüğüne devam etse de gün boyunca Clarissa hiç aklından çıkmamış ve akşam kendini, "neden böyle partiler verir?" (Woolf, 2023: 105) dediği Clarissa'nın partisinde, diğer bir deyişle kayıp yurdunda bulmuştur. Neticede Mr. Bloom haklıdır; "Dön dolaş. Kaçtığını sanıyorsun ama dönüp geldiğin yer kendi benliğin. Gittiğin en uzak yolun sonu hep eve dönüşün"dür (Joyce, 2023: 457).

Clarissa Dalloway de akşamki partisi için çiçekler alma bahanesiyle gerçekleştirdiği kısa flanörlüğünün sonunda eve dönmüştür. Ne var ki onun döndüğü ev, yıllar önce Peter Walsh'un istikrarsız naturasından dolayı yersiz yurtsuz kalmaktan korkup, geleneğe sığınarak Richard Dalloway'le kurduğu yuvası olmuştur. Bu geldiği yer, toplumsal normlar doğrultusunda tasarlanmış bir benlik olsa da, Clarissa içsel benliğinin bir parçası olan Peter Walsh'a da yerini teslim etmiştir: "Yine de nasılsa, Londra sokaklarında, günlük hayatın akışında, şurada burada yaşıyordu işte, Peter da yaşıyordu, birbirlerinde;

kendisi emindi bundan [...]” (Woolf, 2023: 67). Bu anlamda Clarissa Dalloway, güvenli sınırlarına geri dönse de kayıp yurdunu içinde taşımıştır.

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

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

Yanındaki adam cevap verdi:

- Elbette birleşemez. Çünkü hakikati görüyorsun.

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

Adamı yanında hissediyor, yüzüne bakamıyor fakat bunu tabii buluyordu.

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

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

## **Sonuç**

Bu karşılaştırmalı incelemede, üç eserde birbirinden farklı dört flanörlük tarzı görülmektedir. *Mrs. Dalloway*’de Clarissa Dalloway, orta sınıftan kadınların tek başlarına alışveriş yapma özgürlüğüne kavuşmalarıyla kamusal

alandaki beliren flânöz tipinin ilk örneklerindedir. Ona tek başına yürüme özgürlüğünü sağlayan, eşi üzerinden sahip olduğu statüsüdür. Gezginiğinin düşünürlük yönü gelişmemiş, daha ziyade anın izlenimlerine odaklı bir flânözlük tipi sergilemektedir. Peter Walsh, eski zamanın sosyalist aydını, yakın zamanın kapitalisti-empyalisti ve anlatı zamanının işsizi olarak, sınıfsal konumunun belirsizliğiyle, 19. yüzyılın Parisli flânörüne en yakın olan tiptir. Modern hayatı seyre dalışı, bir kadının cezbine kapılarak peşine takılışı ve gözlemlerinden derinlikli düşünceler üretişi, Benjamin'in flânörünü anıştırmaktadır. *Ulysses*'te Leopold Bloom, alt orta sınıf denebilecek konumda bir reklam komisyoncusu olarak, daha çok 20. yüzyıla aittir; etrafına tüketici gözüyle hesaplar yaparak bakışı, onu 19. yüzyıl flânöründen ayırmaktadır. *Huzur*'da Mümtaz ise tüm bu tiplerden en farklısı olarak, kapitalizmle hiçbir bağı olmayan, bağ kuracağı nitelikte bir uzamı da olmayan, palimpsest bir kenti tecrübe eden, paçavracı niteliğinde bir flânördür.

Üç eserdeki kent gezginlerinin, yürüyüşleri esnasında kendi zihinlerine yönelerek akış halindeki bilinçlerinde geçmişle kurdukları bağ, kendi düşüncelerine gömülmedikleri, etraflarını algılamaya açık oldukları anlarda ya çevreden duysal bir uyarana ya da tecrübe ettikleri bir bellek mekânı aracılığıyla kurulmaktadır. Bu araçların yarattığı çağrışımlarla geri gelen bireysel, iletişimsel ve kültürel belleğe dair anılar, onların benliklerindeki parçalanmayı göz önüne sermektedir. Etraflarına benlikleri arasından bakan kent gezginleri, hatırlayarak benliklerinin dün ve bugün arasında bir bağlantı kurmaya çalışmaktadır. Bireysel belleğe dair hatırlamaları içsel benliklerinin, iletişimsel belleğe dair hatırlamaları toplumsal benliklerinin, kültürel belleğe dair hatırlamaları ise kültürel kimliklerinin parçalanışını ortaya çıkarmaktadır. Bu parçalanmışlıkları, Leopold Bloom, yersiz-yurtsuzlaşarak; Mümtaz, yurdunun kalıntılarını arayarak; Clarissa Dalloway yurt edindiği geleneğe sığınarak; Peter Walsh ise yeni bir yurda yerleşerek aşmaya çalışmaktadır. Fakat nihayetinde hepsi, kendi benliklerinden kaçışın ve bütünlüğün mümkün olmadığını idrak etmektedir.

Sonuç olarak, modernleşme süreçlerinin farklı şekillerde yaşandığı farklı toplumsal bağlamlarda ortaya çıkan üç eserde, modern kentin gelenek ve yenilik arasındaki çatışmanın sahnesi, flânörün/flânözün de bu çatışmanın hem öznesi hem de şahidi olduğunu söylemek mümkündür. Bu çerçevede, eserlerdeki flânörlerin ve flânözün içe bakış içeren kent gezginliklerinin, geçmiş ve bugün arasında devamlılık oluşturmaya çalışan belleğe ulaşmada aracı bir rol üstlendiğini öne sürülebilir. Üç eserde de zihnin panoraması olan kent aynı zamanda belleğin ve benliğin panoramasına olarak belirlemekte ve

algılayan modern özne yazınsal uzamda flanör/flanöz tipine bürünerek görünmektedir.

### Kaynakça

- Artun, Ali (2014). “Sunuş”. Çev. Ali Berktaş. *Modern Hayatın Ressamı*. Yaz. Charles Baudelaire. İletişim Yayınları, 9-86.
- Assmann, Aleida (2008). “Canon and Archive”. *Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll & Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 97-107.
- Assmann, Jan (2008). “Communicative and Cultural Memory”. *Cultural Memory Studies: An Interdisciplinary Handbook*. Ed. Astrid Erll & Ansgar Nünning. Walter de Gruyter, 109-118.
- Assmann, Jan (2015). *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik*. Çev. Ayşe Tekin. Ayrıntı Yayınları.
- Barry, Peter (2002). *Beginning Theory an Introduction to Literary and Cultural Theory*. Manchester University Press.
- Bauman, Zigmunt (2015). “Desert Spectacular”. *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. Routledge, 138-157.
- Benjamin, Walter (2014). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. Yapı Kredi Yayınları.
- Buck-Morss, Susan (1986). “The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”. *New German Critique*, 39: 99-140.
- Connerton, Paul (2021). *Modernite Nasıl Unutturur?* Çev. Kübra Kelebekoğlu. Sel Yayınları.
- Deleuze, Gilles (2002). “Göçebe Düşünce”. *İssız Ada ve Diğer Metinler Metinler ve Söyleşiler 1953-1974*. Ed. David Lapoujade. Çev. Ferhat Taylan ve Hakan Yücefer. Bağlam Yayınları, 390-404.
- Deleuze, Gilles ve Parnet, Claire (1990). *Diyaloglar*. Çev. Ali Akay. Bağlam Yayınları.
- Faoucault, Michel (2014). “Başka Mekânlara Dair”. *Özne ve İktidar Seçme Yazılar 2*. Çev. Işık Ergüden ve Osman Akınhay. Ed. Ferda Keskin. Ayrıntı Yayınları.
- Friedberg, Anne (1991). “Les Flâneurs du Mal (I): Cinema and the Postmodern Condition”. *Modern Language Association*, 106(3): 419-431.
- Gifford, Don & Seidman, Robert J. (1988). *Ulysses Annotated: Notes for James Joyce's Ulysses*. University of California Press.

- Halbwachs, Maurice (2017). *Kolektif Hafıza*. Çev. Banu Barış. Heretik Yayınları.
- Joyce, James (2023). *Ulysses*. Çev. Fuat Sevimay. İthaki Yayınları.
- Mace, John H. (2014). “Involuntary Autobiographical Chains: Implications for Autobiographical Memory Organization”. *Frontiers for Psychiatry*, 5: 1-2.
- Nalbantian, Suzanne (2003). *Memory in Literature from Rousseau to Neuroscience*. Palgrave Macmillan.
- Nora, Pierre (2022). *Hafıza Mekânları*. Çev. Mehmet Emin Özcan. Doğu Batı Yayınları.
- Oskay, Ünsay (1982). *19. Yüzyıldan Günümüze Kitle İletişimin Kültürel İşlevleri*. Der Yayınları.
- Rignall, John (1992). *Realist Fiction and the Strolling Spectator*. Routledge.
- Tanpınar, Ahmet Hamdi (2023). *Huzur*. Dergâh Yayınları.
- Tulving, Endel (1983). *Elements of Episodic Memory*. Oxford University Press.
- URL-1: “The Principles of Psychology”. [https://www.academia.edu/1832920/The\\_principles\\_of\\_psychology](https://www.academia.edu/1832920/The_principles_of_psychology) (Erişim: 13.05.2023).
- URL-2: “Big Ben”. <https://britannica.com/topic/Big-Ben-clock-London> (Erişim: 25.05.2023).
- URL-3: “Charles Stewart Parnell”. <https://www.britannica.com/biography/Charles-Stewart-Parnell> (Erişim: 25.05.2023).
- Woolf, Virginia (2021). *The Annotated Mrs. Dalloway*. Ed. Merve Emre. Live-right Publishing Corporation.
- Woolf, Virginia (2023). *Mrs. Dalloway*. İletişim Yayınları.

“COPE–Dergi Editörleri İçin Davranış Kuralları ve En İyi Uygulama İlkeleri” çerçevesinde aşağıdaki beyanlara yer verilmiştir:

**Yazarların Notu:** Bu makale, ikinci yazara ait “Flanör/Flanöz Bellek: 20. Yüzyıl Modernist Metinlerinde ‘Düşünürgezer’in Bellek İzleri” başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

**Teşekkür:** Bu çalışmanın ortaya çıkmasında öneri ve eleştirileriyle önemli katkıları bulunan değerli Tez İzleme Komitesi üyeleri Prof. Dr. Cemal Sakallı ve Doç. Dr. Özlem Özen ile University College Dublin’de yürütülen araştırmalara danışmanlık eden Profesör Anne Fogarty’ye teşekkür ederiz.

**Finansman:** Bu çalışmaya kaynaklık eden doktora tezi, TÜBİTAK 2214–A Yurtdışı Doktora Sırası Araştırma Bursu ve Eskişehir Osmangazi Üniversitesi BAP Koordinasyon Birimi SDK–2022–1730 kodlu lisansüstü tez projesi kapsamında desteklenmiştir.

**Etik Kurul Belgesi:** Bu çalışma için etik kurul belgesi gerekmemektedir.

**Çıkar Çatışması Beyanı:** Bu makalenin araştırması, yazarlığı veya yayınlanmasıyla ilgili olarak yazarların potansiyel bir çıkar çatışması yoktur.

**Katkı Oranı Beyanı:** Yazarlar çalışmada eşit oranda katkı sunmuştur.

*The following statements are made in the framework of “COPE–Code of Conduct and Best Practices Guidelines for Journal Editors”:*

**Authors’ Note:** *This article is derived from the doctoral dissertation of the second author, titled “Flaneur/Flanous Memory: Memory Traces of the ‘Thinker’ in 20<sup>th</sup> Century Modernist Texts.”*

**Funding:** *The doctoral thesis that forms the basis of this study was supported by the TÜBİTAK 2214–A International Doctoral Research Scholarship and Eskişehir Osmangazi University BAP Coordination Unit within the scope of the postgraduate thesis project coded SDK–2022–1730.*

**Acknowledgment:** *We would like to thank the valuable Thesis Monitoring Committee members Prof. Dr. Cemal Sakallı and Assoc. Prof. Dr. Özlem Özen, who made significant contributions to the emergence of this study with their suggestions and criticisms, and Professor Anne Fogarty, who advised the research conducted at University College Dublin.*

**Ethics Committee Approval:** *Ethics committee approval is not required for this study.*

**Declaration of Conflicting Interests:** *The authors have no potential conflict of interest regarding research, authorship, or publication of this article.*

**Author–Contributions Statement:** *The authors contributed equally to the work.*