

Kriminal Flanör: Travis Bickle örneği

Hamit Ölçer*

Öz

Bu makalede İtalyan asıllı Amerikalı ünlü yönetmen Martin Scorsese'nin 1976 yapımı Taksi Şoförü filminin ana karakteri olan Travis Bickle'in (Robert De Niro) durumu Walter Benjamin'in flanör kavramı üzerinden çözümlenmeye çalışılmıştır. Makalede sosyolojik yöntem kullanılmıştır. Walter Benjamin, Frankfurt Okulu'nun düşünürlerinden biridir ve flanör kavramını Fransız şair Charles Baudelaire'den ödünç almıştır. Benjamin flanör kavramına Baudelaire'in edebi yorumunun ötesinde sosyolojik bir imgeleme yaklaşmıştır. Buna göre flanör kavramı modern kapitalist toplumun belirli bir birey tipini, düşünce tarzını ve bu bireyin kendine özgü aktivitelerini ifade eder. Flanörler birer iz sürücü ve gözlem gücü yüksek tiplerdir. Flanör tipler, gündelik toplumsal yaşamın akışı içinde amaçsızca gezinen, kendilerini tüketim kapitalizminin görsel dünyasına kaptırılmış ve çevrede olup bitenleri dikkatlice gözlemleyen toplumsal failler olarak karşımıza çıkarlar. Flanör tipler aynı zamanda suç ve şiddet dünyasının da aktörleri olarak kabul edilebilir. Bu bağlamda Travis Bickle'in flanör bir tip olduğunu söyleyebiliriz. Travis, New York kentinin bulanık atmosferine ve kalabalığına kendisini bırakmıştır. Travis, arabasıyla gezinirken etrafını gözlemler, toplumun çürümüşlüğüne fark eder ve bundan rahatsız olmaya başlar. Travis, çevresine adapte olmakta güçlük yaşayan, yabancılaşmış biridir ama öte yandan kendi içsel hayatını değiştirmek ve bunun için de bir şeyler yapmak ister. Travis, sonunda suç işleyen trajik bir kahramana dönüşerek kriminal flanör olarak karşımıza çıkar. Bu anlamda flanör kavramı sadece estetik bir figürü değil, aynı zamanda kriminal figürleri de ifade etmektedir diyebiliriz.

Anahtar Kelimeler: Flanör, Walter Benjamin, Martin Scorsese, taksi şoförü, Travis Bickle

Criminal Flaneur: The case of Travis Bickle

Abstract

In this article, the situation of Travis Bickle (Robert De Niro), the main character of the famous Italian-American director Martin Scorsese's 1976 movie Taxi Driver has been tried to be analyzed through Walter Benjamin's concept of flaneur. Sociological method was used in the article. Walter Benjamin is one of the thinkers of the Frankfurt School and borrowed the concept of flaneur from the French poet Charles Baudelaire. Benjamin approached the concept of flaneur with a sociological imagination beyond Baudelaire's literary interpretation. Accordingly, the concept of flaneur refers to a certain individual type, way of thinking and the unique activities of this individual in modern capitalist society. Flaneurs are trackers and have high observation skills. Flaneur types appear before us as social agents who wander aimlessly in the flow of daily social life, immerse themselves in the visual world of consumer capitalism, and carefully observe what is happening around them. Flaneur types can also be considered actors in the world of crime and violence. In this context, we can say that Travis Bickle is a flaneur type. Travis has abandoned himself to the blurry atmosphere and crowds of New York City. While driving around in his car, Travis observes his surroundings, notices the rottenness of society, and begins to feel disturbed by it. Travis is an alienated person who has difficulty adapting to his environment, but on the other hand, he wants to change his inner life and do something about it. Travis appears before us as a criminal underdog, eventually turning into a tragic hero who commits crimes. In this sense, we can say that the concept of flaneur refers not only to an aesthetic figure, but also to criminal figures.

Keywords: flaneur, Walter Benjamin, Martin Scorsese, taxi driver, Travis Bickle

Araştırma makalesi

Research article

Geliş - Submitted: 31.05.2023

Kabul - Accepted: 30.11.2023

Atıf – Reference: Ölçer, H. (2023). Kriminal Flanör: Travis Bickle örneği. *Nosyon: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 12, 37-51.

Giriş

Modern zamanların bir keşfi olarak sinema salt estetik unsurları değil aynı zamanda gündelik toplumsal yaşamın ve insan failinin sosyolojik yönlerini de yansıtabilmektedir. Bu bakımdan sinema aracılığıyla yaşadığımız sosyal gerçekliği estetik bir biçimde anlamaya çalışırız. Her ne kadar sinema, bilim dalları gibi bize herhangi bir bilgi olanağını sağlamasa da nihayetinde olayları anlamamıza ve yorumlamamıza, yeni gerçeklikleri anlamamıza ve yeni bakış açıları kazanmamıza olanak tanımaktadır. Başka bir ifadeyle sinema hayata açılan estetik bir penceredir ve bu vesileyle hayata dair çeşitli gözlemlerde bulunuruz.

Bu çalışmamızda Walter Benjamin'in flanör kavramını temele alarak Martin Scorsese'nin 1976 yapımı olan Taksi Şoförü adlı filminin ana karakteri olan Travis Bickle'in durumunu anlamaya çalışmaktayız. Travis Bickle'in durumu bizim için burada Walter Benjamin'in flanör kavramıyla betimlediği türden sosyolojik bir taslak fikir sunmaktadır. Bu kapsamda söz konusu makalemizde ilkin Walter Benjamin'in fikir dünyasına kısaca göz atacağız. İkinci olarak flanör kavramının sosyolojik boyutunu ele alacağız. Üçüncü aşamada Martin Scorsese'nin sinema anlayışına dair kısaca göz atıp Travis Bickle'in kriminal flanör fail olarak analizine odaklanacağız. Son kerte de genel bir değerlendirmede bulunmuş olacağız.

1. Yöntem ve amaç

Film çözümlerinde kullanılan yaklaşımlardan biri de “sosyolojik yaklaşım”dır. Sinema dünyasına yönelik sosyolojik yaklaşım söz konusu filmleri sosyal bir sanat veya kültürel bir ürün olarak ele alıp değerlendirir (Oral, 2021, s. 59). Bu makalede sosyolojik yaklaşım kullanılmıştır ve Taksi Şoförü filminin ana karakteri olan Travis Bickle'in durumu kuramsal açıdan Walter Benjamin'in “flanör” kavramı etrafında analiz edilmeye çalışılmıştır. Walter Benjamin'in flanör kavramı aynı zamanda suça eğilimli bir kişi tipini de ifade eder. Suç işlemeye eğilimli yabancılaşmış bir tip olarak flanör kapitalizmin yaratmış olduğu kent ve tüketim alanlarıyla ilişkili olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu sosyolojik bağlamdan hareketle amacımız, Taksi Şoförü filminin ana karakteri olan Travis Bickle'i kriminal bir flanör olarak betimlemeye ve yorumlamaya çalışmaktır.

2. Walter Benjamin'in fikir dünyasına kısa bir bakış

Walter Benjamin Frankfurt Okulu'nun düşünsel serüveni içinde yer alır. Öte yandan Benjamin'in Frankfurt Okulu ile daha çok dışarıdan temas halinde olduğu bilinmektedir (Kızılcıkelik, 2006, s. 62). Doğrudan ilişkili olmasa da Benjamin'in düşünsel katkısının bu anlamda Frankfurt Okulu mensupları üzerinde önemli etkiler bıraktığını belirtmek gerekir. Walter Benjamin dile ve tarz olayına dönük kaygılı bir tavra sahipti ve kültürel ürünleri kendisi için bu anlamda bir araç olarak görmekteydi. Bu noktada Benjamin, tam olarak kendine özgü projesini gerçekleştirememiş olsa da onun normalde düzyazıda bulunmayan bir zenginliğe ulaştığı söylenebilir (Jay, 2014, s. 282-283). Dikkat edilirse burada Benjamin'in çocukluğundan kalma sanat ve antika eserlerine ilgisi onun “estet” bir düşünür olmasını sağlamıştır diyebiliriz. Burada estet kavramı tıpkı Nietzsche gibi olayları ve ilişkileri belirli bir ahlakçı tavır ya da bakış açısından uzak bir biçimde yani “iyinin ve kötünün ötesinde” saf bir biçimde meselenin özüne dair estetik bir yatkınlığı ve anlamayı içermektedir. Başka bir deyişle Benjamin'in estet tavrının tamamen belirli bir politik dünya görüşünden arınık olmasa da başlı başına özgür bir düşünme faaliyeti olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz.

Walter Benjamin, Karl Marx'ın yabancılaşma ve praxis kuramından etkilenmiştir ve sanayi kapitalizminin zirveye çıkışıyla kültürel öğelerin nasıl da radikal bir dönüşümden geçtiğine dikkat çekmiştir (Smith, 2007, s. 214). Öte yandan Benjamin bir açıdan bakıldığında modernlikten postmodernliğe geçiş sürecindeki kilit isimlerden biri olarak (van Reijen, 2013,

s. 177) değerlendirilebilir. Zira Walter Benjamin “[b]üyük teorileri olmayan, büyük anlatılar üretmeyen isimlerdendir. Benjamin, hayaletleri çağıran, onları davet eden ve modernliğin düzenli evinin huzurunu bozan düşünürler sınıfındadır” (Ümer, 2017, s. 27). Benjamin’in makro kuramsal açıklamalar yerine mikro ölçekli ya da Nietzscheci, aforizmik tarzda, fragmanlar biçiminde yazılar yazdığı söylenebilir.

Burada en genel anlamıyla Benjamin’e göre “sanatın ruhunu (*aura*) kaybettiği” (Benjamin, 2015; Geuss, 2002) bir durumla karşı karşıyayız. Benjamin’in sanat yapıtının aurası dediği şeyi bir çeşit “eşsizlik”, “öz” ya da “gerçek nitelik” olarak ele alırsak Benjamin için “sanatın büyü yitimi” olarak değerlendirilebilecek bir olgudan söz edebiliriz. Böylece “Benjamin sanat eserinin teknolojik biçime bürünmüş yaratım sürecini, modern kültürün krizi olarak değerlendirir. ‘Batı’ adlı seçişin diyalektiği Benjamin için teknolojiden kaynaklanan bir kültür ve sanat krizi ile noktalanır. Mekanik yeniden üretim, algı zincirinde bir kopuşa işaret eder. Bütünsel algı parçalanır” (Dellaloğlu, 1995, s. 96). Bu durumda üretilen her şey değerini yitirir ve yapaylaşır diyebiliriz.

3. Walter Benjamin’de flanör kavramı

Walter Benjamin flanör kavramını Charles Baudelaire’dan ödünç almıştır. Benjamin’in katkısı bu kavramın edebi betimlemesini sosyolojinin ilgi konusu haline getirmesidir. Flanör kavramı 19. yüzyılın Paris’inde ortaya çıkan ve dolayısıyla belirli bir yere ait olan bir olguyu ifade etmektedir (Tester, 2014, s. 1). Burada ayrıca eklemek gerekirse flanör daha çok eril bir faile karşılık gelirken, bu kavramın kadınlar için kullanılış şeklinin flanöz (*flâneuse*) olduğunu belirtmek gerekir. Örneğin bu noktada Virginia Wolf’un *Kendine Ait Bir Oda* adlı yapıtında bu türden flanöz kadın tiplmelerinin betimlendiği söylenebilir (Şenel, 2019, s. 240). Doğal olarak Benjamin’in eril bir bakış açısı üzerinden belirli bir sosyolojik faili ve eylem kalıbını yorumladığını belirtmek gerekir. Bizim için önemli olan nokta Benjamin’in yine de flanör kavramıyla neyi kastetmeye çalıştığıdır.

Yukarıda da değindiğimiz üzere burada öncelikle flanör kavramının Fransız şair Charles Baudelaire’in *The Painter of Modern Life* (1964) adlı bir makalesinde geçtiğini görmekteyiz. Baudelaire bir çeşit flanör birey tipinden söz ediyor. Baudelaire’e göre flanör, kalabalığın içinde gezinen, kalabalığın yalnız adamıdır. Kalabalıklar onun için en temel unsurdur. Flanör kendi evinden uzakta ama yine de her yere ait gibidirler. Hem dünyayı görmeye çalışan hem de kendini dünyadan gizleyendir. Flanör gittiği her yerde kılık değiştirmekten hoşlanan bir prens gibidir (Baudelaire, 1964, s. 9). “Flaneur, eşik karakterdir. On dokuzuncu yüzyıl Paris’indeki siyasi veya sınıfsal ilişkiler içinde bir sınır içerisinde gezindiğini görmek zordur. Sınırlar arasında görülebilir ancak bir ayağı sınır dışındadır” (Ümer, 2017, s. 39). Flanör tipler herkesin içinde hiç kimse gibidirler. Başka bir ifade biçimiyle flanör “modern kentin yarattığı bir insan figürüdür. Flanör büyük kentlerin, modernizmin doğuşuyla birlikte ortaya çıktığı görülmektedir (Aydın, 2012, s. 146). Denilebilir ki flanörleri çözümlmek aynı zamanda -en azından Baudelaireci anlamda- modernizmi de anlamaya çalışmaktır. Benjamin’in yaptığı şeylerden biri de budur diyebiliriz. Walter Benjamin 19. yüzyıl ile belirgin olmaya başlayan belirli bir kişilik ve eylem kalıbı ile modern kentlerin özellikleri arasında bir ilişkiye dikkat çekmektedir. Ona göre,

Eğer pasajlar yapılmıyorsa, Flâneur gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu. 1852 tarihli ve resimli bir Paris rehberinde şu satırlar yer almaktadır: “Endüstriyel lüksün yeni sayılabilecek bir buluşu olan pasajlar, bina kitlelerinin arasından geçen, üstü camla örtülü, mermer kaplı geçitlerdir; bina sahipleri bu türlü spekülasyonlar konusunda aralarında uzlaşmaya varmışlardır. Işığı yukardan alan bu geçitlerin iki yanında en şık dükkânlar yer almaktadır; böylece bu türden bir pasaj, kendi başına bir kent, küçük bir dünya demektir.” Flâneur’un evi, işte bu dünyadır; Flâneur, gezmeye çıkanların ve tütün tiryakilerinin, her meslekten olanların “en sevdikleri yerin” vakanüvisine ve filozofuna kavuşmasını sağlar. Kendisi için ise aynı yer, belli bir

sıkıntıya karşı, başka deyişle halinden memnun, gerici bir yönetimin sahtekâr bakışları altında kolayca filizlenebilen bir sıkıntıya karşı ilaç gibidir. (Benjamin, 2002, 131)

Walter Benjamin'in flanör ile modern kentlerin mimarisi arasında kurduğu ilişki bir açıdan Chicago Okulu'nun kent ve kişilik arasındaki ilişkiyi çağrıştırdığı söylenebilir. Öte yandan flanör kavramı Weberyen anlamda dönemin bir çeşit ideal-tip bireyini simgeler diyebiliriz. Benjamin flanör kavramıyla kapitalizmin kurulu biçimini anlamaya çalışır (Smith, 2007, s. 69). Başka bir deyişle Benjamin modern kapitalizm ile kentsel modern toplumun ürünü olarak şekillenen kendine özgü bir eylem kalıbını, bir birey tipini çözümlenmeye çalışır.

Walter Benjamin'in flanör kavramını modern kapitalist toplumun analitik aracına dönüştürmekle önemli bir katkı yapmıştır diyebiliriz. Benjamin, Baudelaire'in flanör sözcüğünü estetik imgeleminin ötesine taşıyarak modern kent yaşamının sosyolojik yansımalarının kavramsal bir yorumu olarak geliştirir. Zira Benjamin'in Baudelaire'de gördüğü şey biçem ya da içeriği ifade eden estetik unsurlar olmanın ötesinde içinde barındırdığı sosyolojik imgelemler idi. Bu açıdan "Benjamin, Baudelaire'in birçok şiirinin nasıl, kişilerarası geçici ilişkiler, çökmüş şehvet, komplonun ve yoksulluğun karanlık yer altı dünyaları, göz alıcı metalar ve onların sergilenişi ve caddeler ve köprü altları boyunca insanların ve kalabalığın gelgitli hareketine ilişkin yeni bir kentsel deneyimi yansıttığını gösterir" (Smith, 2007, s. 68). Başka bir deyişle Benjamin, Baudelaire'in estetik imgelemine sosyolojik bir içerik katmıştır diyebiliriz. Benjamin sosyolojik imgelemlerde bulunurken bir manzaranın içindeki ayrıntıları çekip alarak onu yeniden ifade etmeye çalışır gibidir.

Benjamin "bir gerçekliğe ilişkin şerh" koyarken, mümkün olan en somut biçimde, en büyük resmin "kristalize olmuş" somutluğuna odaklanır. Parça-bütün ilişkisini, somuttan hareketle genel, soyut bağlama ulaşmak üzere kullanır. Hareket noktası *küçük görünümler*'dir. Dolayısıyla, Benjamin'de, caddeler, mağazalar, pasajlar ya da *flâneurün* neden bu kadar önemli olduğu ya da Benjamin'in bunlar üzerinde neden ısrarla durduğu daha çok anlaşılır olur. Benjamin,... tüm bunlarda on dokuzuncu yüzyılın gelişen kapitalizminin üretim güçlerinin etkilerini görür ve kenarda kalmış, ayrıntı gibi görünen toplumsal olgularda sözü edilen tarihsel kesite dair en genel soyutlama düzeyine ulaşmış olur. (Canpolat, 2014, s. 276)

Benjamin kapitalizmin yol açtığı bu yeni manzara içinden flanör tipleri diğer bireylerden ayırt etmeye çalışırken bazı özelliklerden söz eder. Burada flanörün açılanmasında kullanılan anahtar kelimelerden biri "kalabalık"tır. Burada "[k]alabalık, lanetlinin yalnızca en yeni sığınağı değildir; aynı zamanda toplumdışı kılınmış olan insanın kullandığı en yeni uyuşturucudur. Flâneur, kalabalık içerisinde yaşayan bir terk edilmiş kişidir" (Benjamin, 2002, s. 149). Tester'in (2014, s. 3) de belirttiği üzere Baudelaire'in flanörü kalabalığın içindeki adam değil, kalabalığın adamıdır. Bir bakıma flanör kalabalıkla birlikte hareket eden belirli bir sosyolojik formasyonun, metropolleşmiş kent hayatının bir parçası, ürünü olarak karşımıza çıkar. Flanör bir kent mekanının gizli izleyicisi olarak alışıldık bakış açısının ötesinde eksik kalan yanları gözlemlenme etkinliğinde (Tester, 2014, s. 7) bulunan kişi olarak nitelendirilebilir. Başka bir ifadeyle "flanör, her şeyden önce, "yürüyen düşünce"dir, düşüncenin geniş yollar, kanallar, düzlükler açan yürüyüşünün insanın aklındaki izdüşümleridir" (Köse, 2012, s. 9). Modern kent kültürünün bir parçası olarak flanör bu kültürün ilk gezginlerinden biridir. Flanör bu hızlı değişime ve yeniliğe ayak uydurmaya çalışan ama öte yandan sıkıntılarını kendisi ile beraber nereye taşıyacağına dair fikri olmayan gözlemci bir figürdür (Tandaçgüneş, 2012, s. 100). Flanörleri antik çağın seyyahlarına ya da dervişlerine benzetmek mümkündür.

Flanörü betimleyen ikinci bir anahtar sözcük ise "aylaklık"tır. Bu anlamda "[f]lanör, şehir etrafında dolaşan aylak adam, meta toplumunun eşliğinde yabancılaşmış insanlık için bir model haline gelir" (Rochlitz, 1995, s. 171). Ancak bir not düşmek gerekirse, burada aylaklıktan kasıt doğrudan sınıfsal bir bağlamda ele alınmaması gerektiğidir. Flanörler doğal olarak burjuva dünyasının bireyidirler ve doğal olarak nispeten daha bol vakitleri olan, bir çeşit Thorstein Veblen'in (2015) "aylak sınıfı" dediği şeye benzediğini söyleyebiliriz. Ancak

Benjamin'in flanör kavramını salt sınıfsal açıdan analiz konusu ettiğini söylemek yanıltıcı olacaktır. Sözelimi çalışmamızın örneklemine oluşturan Travis Bickle'in alt-kültür sınıfına denk düştüğünü görmekteyiz. Bu bakımdan ilginç bir biçimde flanörün üst sosyete tabakasından sokak serserilerine varıncaya dek farklı güzergâhlarda gezindiğini söyleyebiliriz.

Flanör failin “kılıktan kılığa” girebildiği bir durumda doğal olarak böyle bir tipin farklı eylem kalıplarına da sahip olabileceği söylenebilir. Baudelaire'in flanör tipi daha çok Paris'in “pasaj”larında gezinen burjuva kişinin gündelik yaşam tarzını ifade etmekteydi. “Benjamin'e göre 'pasaj' yalnızca geçit ve geçiş değil fakat aynı zamanda içerisidir. Pasaj gelip geçen kimseyi kalmaya” (van Reijen, 2013, s. 185) davet etmekteydi. Dolayısıyla pasajlar aynı zamanda modern gündelik hayatın uğrak yerleri olarak kent sosyolojisi bağlamında önem kazanmış olmaktadır diyebiliriz. Zira pasajlar tüm bir kenti adeta vitrine çevirmesiyle modern kapitalizmin tüketim sisteminin önemli uzantısı haline gelmiştir ve flanörlerin sıklıkla uğradığı yerler olmuştur. Benjamin'in vurguladığı üzere “[e]ğer pasajlar yapılmıyorsa, *Flâneur* gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu” (Benjamin, 2002, s. 131). Başka bir deyişle pasajlar modern gündelik hayatın cisimleşmiş hali olarak karşımıza çıkmaktadır.

Flanör tipolojisinin oluştuğu ve beslendiği koşulları anlamak için, kentleşmenin ilk zamanlarına bakmak gerekir. Bunun için, 19. yüzyıl toplumsal ve siyasal gelişmeleri ışığında bakıldığında, burjuvazi ile birlikte gelişen Paris, Londra, Berlin gibi Avrupa kentleri ön plana çıkmaktadır. Özellikle Paris'in sembolize ettiği modern kentin panoramasında, pasajların gezinme olanağı sunması açısından ayrı bir önemi vardır. Zamanla kentin dilinden anlayan, avareliğini haklı kılan bu yeni yaşam biçimine uyumlu, rekabetle ve tekinsizlikle mücadelede başarılı, insan sarrafı ve gözlemci bir tiplere doğar... Kimlik saptama, imza, fotoğrafın icadı gibi gelişmelerle birlikte bilimsel yöntemlerle bezeli iz sürücülüğüyle kalabalıkların içinde kaybolmayı beceren flanör, öte yandan, içinde bulunduğu toplumda kendini tedirgin ve yabancı hisseder. (Tandaçgüneş, 2012, s. 98-99)

Yukarıdaki pasajdan da anladığımız üzere demek ki flanörlerin tam anlamıyla modern dünyanın gündelik yaşamdaki rahatsız ve tedirgin ediciliğini ilk duyumsayan kişiler olduklarını söyleyebiliriz. Kentin, sokakların, pasajların arasına karışıp kendisini kaptıran ve modern yaşamın simge ve ürünlerinin göz alıcılığında kendisini kaybeden flanör, aynı zamanda modern hayatın tekensizliğinin de farkına varmaya başlar. Nihayetinde modern toplumun özünün bir çeşit gangsterlerin hakimiyet kurduğu (Jay, 2014, s. 254) bir sahneye eşlik ettiği yolundaki varsayımı üzerinden hareket edersek o zaman modern toplumun aslında kendi içinde her zaman için anomik durumları da taşıdığı veya daha Marxist bir tabirle dile getirecek olursak, modern kapitalist toplumun bireyi kendisine ve çevreye yabancılaştırıcı özelliğinin olduğunu da açık bir biçimde söyleyebiliriz. Dahası flanör birey tipi bir yandan Georg Simmel'in “yabancı” birey tipine de uygun görünmektedir. Zira Simmel'in yabancı tipi sadece bir kişiyi değil aynı zamanda bir etkileşim biçimini de ifade etmekteydi. Simmel'e göre yabancı “[b]elli bir mekan dairesi içinde —ya da sınırları mekansal sınırlara benzeyen bir grup içinde— sabitlenmiştir, ama onun içindeki konumu temelde, en başta ona ait olmamasının ve ona baştan beri onun bir parçası olmayan, olamayacak nitelikler taşımasının etkisi altındadır” (Simmel, 2009, s. 149). Bir “yabancı” gibi topluluğa karıştığımızda “nesnel” olabilirsiniz (Ritzer & Stepnisky, 2011, s. 276). Dolayısıyla Simmel'in yabancı kavramı tam da flanörün özellikleriyle örtüşmektedir. Flanörün kent içindeki ilişkileri ve durumları gözleme ve okuma yeteneği ve dahası “insan sarrafı” oluşu, onun bir dedektif edasıyla toplum içinde hareket ettiğini gösterir diyebiliriz.

Modern kapitalist toplumun yabancılaştırıcı boyutunu göz önünde bulundurduğumuz vakit burada flanör tiplerin aylaklığının, başboş gezmelerinin aslında her an anomik bir duruma yol açabileceği ihtimalinden söz edebilir miyiz? Acaba bu tarzda çevresine yabancılaşmış birey bir kurmaca mı yoksa toplum içinde, gündelik hayat içinde potansiyel olarak mümkün olabilecek bir gerçekliği mi ifade etmektedir? Flanör tiplerin özgeci bir saikle

toplum adına suç işlemek gibi bir çeşit trajik kahramana dönüşme ihtimalinden söz edebilir miyiz?

4. Flanör fail ve suç ilişkisi

Walter Benjamin'in flanör kavramı ile suç ilişkisi arasında bağlantı kurmak başlangıçta ilginç gibi görünüyorsa olabilir. Bu bağlamda örneğin Benjamin bir yerde bir çeşit varsayımda bulunur ve şöyle der: "Flâneur hangi izi sürerse sürsün, bunlardan her biri onu bir suça götürecektir" (Benjamin, 2002, s. 135). Benjamin'in bu yargısını bir varsayım olarak ele aldığımızda flanörün alışlageldik estetik özelliğinin ötesinde kriminal bir bağlamının olma ihtimalinden söz etmek mümkündür. Burada suç doğal olarak bir şiddet eylemiyle bağlantılıdır ve nihayetinde kalabalıklar içinde dolaşan tedirgin flanörün özellikleriyle de örtüştüğünü söyleyebiliriz. Başka bir deyişle tedirgin flanörün yabancılaşmış bedeni kendine saldırabilecek bir canavara dönüşür (Gheerardyn, 2014, s. 214). Bununla birlikte "Benjamin'in flanörü, adeta suçu eğlenceli bir şekilde anlatan, diğer bir ifadeyle, suçun ticaretini yapan bir karakterdir" (Tandaçgüneş, 2012, s. 112). Şu halde flanörün kendisi gizemli bir suçlu mudur yoksa belirli bir suç ilişkisinin izini süren bir çeşit dedektif midir? Her halükarda flanörün bir suç olgusuyla bağlantılı olduğunu söyleyebiliriz. En azından flanör tasvirlerinin dedektif romanlarının ünlü yazarının Edgar Allan Poe ile karşımıza çıktığı söylenebilir. Zira Benjamin bu noktaya temas etmektedir.

Poe'nun ünlü anlatısı "Kalabalığın Adamı", bir dedektif öyküsünün röntgen resmini andırır. Suçun oluşturduğu dış kaplama silinip gitmiş, görünüşte yalnızca armatür kalmıştır: İz sürücü kalabalık ve Londra içersindeki yolunu, hep kalabalığın içinde kalabilecek biçimde düzenleyen, bilinmeyen adam Flâneur, işte bu bilinmeyen adamdır. (Benjamin, 2002, s.142)

Benjamin'e göre şehrin tehditkâr atmosferinden etkilenen flanör, kendisinin de bu ortamın uğursuz bir figürü olma potansiyeline sahiptir. Bu anlamda Allan Poe, flanörü daha şiddetli, saldırgan, doğası gereği suçla ilişkili bir figürün tasviri olarak (Polegubić, 2022, s. 6) sunduğunu söylemek mümkündür. Aslında Benjamin'in flanörü ikili bir okuma üzerinden, Baudelaire ile Poe üzerinden okuduğunu söylemek gerekir. Bununla birlikte Benjamin'in ele aldığı flanör kavramının sosyolojik bağlamının inşasında Poe'nun daha belirleyici olduğunu anlıyoruz. Benjamin'e göre Baudelaire flanöre kayıtsız bir hoşgörüyü yaklaşıırken Poe ise flanörü daha gerçekçi, sosyolojik bir temelde işler. Bu yüzden flanörler yalnızlığın değil, "kalabalığın adamı"dırlar ve kalabalıklar onun için vazgeçilmez koşuldur (Benjamin, 2002, s. 142-143). Poe, *The Man of the Crowd* (1840) adlı dedektif hikayesinde yaşlı bir adamın kalabalıkların içindeki davranışlarına odaklanır ve bu olay başka bir gözlemcinin ağzıyla dile getirilir. İlginçtir, aslında söz konusu hikayede yaşlı adamı tasvir eden kişinin kendisi tam anlamıyla flanörün kendisidir, yani kalabalığın adamıdır. Nihayetinde Poe'nun hikayesinde, tam da Benjamin'in iddia ettiği üzere, flanör suç işlemeye eğilimli bir kişi olarak tasvir edilir.

Flanör ve suç bağlantısı üzerine yayımlanmış mevcut literatüre bakıldığında bazı makale ve tezlerin flanör kavramının kriminal araştırmalar için zengin bir bakış açısı sunduğunu (McDonough, 2002; Lakatos, 2004; Lynes & Kelly, 2018; Polegubic, 2022) iddia ettikleri görülür. Mesela bu tarz bir yaklaşıma dikkat çekenler akademisyenler seri katillere ilişkin kriminolojik araştırmalarda ilerlemenin sağlanması için flanör kavramının analitik bir kavram olarak kullanılabilirliğini vurgulamışlardır. Bu bakımdan daha çok estetik yönüyle bilinen flanörlerin aslında yalnızca belirli bir dönemin failleri olmadıklarını ve günümüz dünyasında "karanlık" bir tip olarak aramızda dolaştıkları söylenebilir (Lynes & Kelly, 2018, s. 7).

Şu halde Walter Benjamin'in flanör kavramı ile betimlemeye çalıştığı birey tipi ile Martin Scorsese'nin Taksi Şoförü filminin ana karakteri olan Travis Bickle'ın konumu arasında bir ilişki söz edilebilir mi? Belki de bunun en öncelikle Martin Scorsese ve onun sineması hakkında kısa bir bilgi vermekte fayda olacaktır.

5. Martin Scorsese'nin sinemasına kısa bir bakış

Martin Scorsese İtalyan asıllı Amerikalı yönetmendir ve Hollywood film dünyasının önemli isimlerinden biridir. Scorsese İtalyan asıllı bir göçmen ailenin çocuğu olarak ailesiyle birlikte ABD'ye, Little Italy (Küçük İtalya) denilen bölgeye taşınmışlardır (Casillo, 2006; Duncan, 2004). Martin Scorsese'nin özellikle astım olmasından ötürü pek dışarı çıkamadığı ve dolayısıyla genellikle evin penceresinden dışarıdaki sıra dışı olayları, şiddet manzaralarını ve kavgaları dikkatlice gözlemlediği bilinmektedir (Casillo, 2006). Zira Scorsese'nin çocukluk yaşantısından edindiği gözlemler onda bir tür insan doğasını kavramaya yatkın bir bakış açısını geliştirmiş olduğu yüksek muhtemeldir. Bu anlamda Scorsese'nin İtalyan kimliği ve onun yaşam tecrübesi ile sineması arasında güçlü bağlantıların olduğunu söylemek gerekir.

Martin Scorsese sinemasının en belirgin özelliği “şiddet” temasını alabildiğine ön plana çıkmasıdır. Scorsese'nin neredeyse tüm filmlerinde son derece toplumsal sağduyuyu parçalarcasına aykırı sahneleri işlediğini söyleyebiliriz. Dolayısıyla onun için şiddet sadece olup biten bir olay olarak değil, aynı zamanda insanlığın, insan ruhunun en temel ve sarsılmaz duygularından biri olarak süre giden bir kalıcı bir fikir, duygu ve eylem biçimidir. Bu anlamda örneğin Scorsese için şiddet Amerika bağlamında hiçbir zaman eksik olmayan bir öğedir ve adeta kent ekolojisinin suça her an davetiye çıkaran özelliğe sahip olduğuna inanır (Cashmore, 2009, s. 75). Şu halde Scorsese için şiddetin anlamı nedir? Scorsese şiddet temasıyla, daha doğrusu şiddet gerçeğiyle bize aslında neyi anlatmaya çalışmaktadır? Her şeyden önce genel olarak “Scorsese sinemasında karakterler; toplumsal adaletle problemi olan ve yükselme hırsıyla mevcut koşullarını değiştirmeye çabalayan, gündelik hayat içinde saygı görmek isteyen ve adaleti sağlamak için şiddeti bir araç olarak kullanan kimselerdir” (Karahan, 2021, s. 87) diyebiliriz.

Öte yandan Scorsese'nin filmlerinde çok daha özel biçimiyle karşımıza çıkan şey şiddetin bir ifade biçimi (Casillo, 2006, s. 101) olarak işlenmesidir. Scorsese'nin bu ifade biçimini belki de çağdaşları içinde en iyi yansıtmayı başaran yönetmenlerden biridir diyebiliriz. Sözelimi “Scorsese'nin filmde sürekli olarak ana karakter, çevresinin ve içsel doğasının baskıları ve ihtiyaçları tarafından yönlendirilir ve bunlar içsel olanla çatışır... bir günahkar nasıl kurtarılabilir, nasıl günahlarından arınabilir, affetmeyen bir dünyada nasıl affedilebilir?” (Duncan, 2004, s. 11) gibi sorular etrafında gezinip durur. Bu soruların yanıtını muhtemelen Travis Bickle'in flanörlüğünde bulmak mümkündür.

6. Kriminal flanör olarak Travis Bickle

Travis Bickle Martin Scorsese'nin yönettiği Taksi Şoförü (1976) filminin ana karakteridir. Travis Bickle karakterini oynayan ünlü oyuncu Robert De Niro'dur. Taksi Şoförü filmiyle Scorsese, 1976 yılındaki Cannes'da Altın Palmiye ödülünü alarak uluslararası üne kavuşur (Oral, 2021, s. 55). Taksi Şoförü filmi bu anlamda karanlık zihniyeti sentezlemeye çalışmakla çığır açmıştır ve Scorsese bu filmle Amerika'ya egemen olan derin öfkeyi, kızgınlığı, kaygıyı, yalnızlığı, bastırılmış şiddetle beraber ahlaki ve fiziksel açıdan Amerika'nın parçalanmışlığı gibi duygularını işlemiştir (LoBrutto, 2008, s. 189). Filmin kahramanı olan “Travis Bickle (Robert De Niro), 26 yaşında eğitimsiz biridir. Vietnam Savaşı'ndan gazi olarak şehre yeni dönmüştür ve şehir hayatına alışmakta zorluk çekmektedir. Uykusuzluk problemiyle başa çıkabilmek için taksicilik yapar, ancak kalabalık sokaklarda dolanırken, içsel olarak daha da kapana kısıldığını ve boğulduğunu duyumsamaktadır” (Oral, 2021, s. 47). Travis çökmekte olan modern kentsel dünyaya karşı öfkesini dışa vuran bir tiptir (Nicol, 2006, s. 49).

Travis şehri baştan başa dolaşmaktadır. Bu anlamda sadece bir meslek icabı şoförlük yapmanın yanı sıra New York'un sokaklarını da dikkatlice gözlemlemektedir. Travis Bickle bir çeşit “flanör-iz sürücü” olarak karşımıza çıkmaktadır (Nicol, 2006, s. 98). Travis Bickle “ilk başta görmek istemediği, fakat daha sonra zorunlu olarak gördüğü çöküş manzaralarını gözleyen röntgenci bir taksi şoförüdür. Gözler görebilmek, kulak işitebilmek için zorlanır ve

arka koltuk daima müşterilerin rezilliğini barındıran bir mekandır” (Orr, 1997, s. 169). Dolayısıyla burada amaçsızca gezinen flanörün zamanla olayların ve gelişmelerin, ilişkilerin ve süreçlerin izini takip etmesiyle kendi kafasında bir imgelem oluşturduğunu ve dolayısıyla buna yönelik tutum geliştirdiğini söylemek mümkündür. Zira göreceğimiz gibi Travis Bickle’in New York sokaklarında tanıklık ettiği olaylar onu adeta bir gangstere dönüştürmüş ve dolayısıyla şiddete ve suç işlemeye kadar itmiştir. Peki böyle bir şey nasıl gerçekleşmiştir?

Film en temelde New York şehrini anlatır gibidir ancak film sadece bir New York filmi olarak alınmamalı; öte yandan bir erkeğin ruhunun iklimini besleyen bir şehri anlatması ölçüsünde de ele alınmalıdır (Ebert, 2008, s. 39). Dahası bu benlik ait olduğu kentin yaşamıyla bir türlü uzlaşamayan bir protest tavrı içermektedir. Adeta kişinin hoşlanmadığı bir yemek gibi kent de Travis için tatsız bir özelliktedir. Travis’in dikkatini çektiği şey şehrin “pislik”ten geçilemediğidir. “Travis, New York'un hayatına amaçsız dalar, öteki karanlık gölgeler arasında bir gölgedir. Kimsenin dikkatini çekmez; kimsenin onu fark etmek için bir nedeni de yoktur zaten; Travis çevresiyle kaynaşmış, çevre içinde eriyip kaybolmuştur” (Atayman, 2004, s. 65). Öte yandan Travis de bu “pisliğin” bir parçası olmaktan kendisini kurtaramamıştır. Sadece fiziki anlamda bir pislikten değil, aynı zamanda manevi bir pislikten, çürümüşlükten söz edebiliriz.



Resim 1. Travis, arabasıyla kenti dolaşıp etrafını gözlemlerken (Taksi Şoförü, 2023).

Filmin başlarında geçen yukarıdaki film karesinde Travis, arabasıyla gezinip “gündelik yaşamı gözlemlerken bir "tercüme" sürecini üstlenir, modern olanı anlamlandırır ve onun konuşmacısı olur” (Stark, 2012, s. 4) ve şu sözleri sarf etmeye başlar: “Hayvanlar gece ortaya çıkıyor. Fahişeler, travestiler, pezevenkler, uyuşturucu satıcıları, hırsızlar, serseriler... midemi bulandırıyorlar. Bir gün tufan kopacak ve bunları sokaklardan temizleyecek. Her yere gidiyorum... Benim için fark etmiyor. Fakat bazıları zencileri bile arabaya almıyor. Benim için hiç fark etmiyor” (Taksi Şoförü, 2023). Bu sözlerden anladığımız kadarıyla Travis’in yalnızca ahlaki olarak çöktüğüne inandığı bir New York manzarasını betimlemenin yanında ayrıca farklı yaşam tarzlarına yönelik dışlayıcı ve hoşgörüsüz bir tutum ve tavır içinde olduğu düşüncesi de beliriyor olabilir ancak Travis için nihayetinde bunun hiçbir önemi yoktur, çünkü Travis için her şey çürümüştür ve asıl önemli olan, huzursuz edici olan nokta budur. Travis modern hayatın tüm ışıltısına rağmen bireyleri ahlaki açıdan yozlaştırdığına ve gürüzleştirildiğini düşünür.

Martin Scorsese'nin filmlerinde karşımıza çıkan şeylerden biri de söz konusu onun film sahnelerinin belirli bir şiddet atmosferi içinde betimlenmesidir. Scorsese örneğin filmde Travis'in gözlemlerini daha nesnel bir zemine çekmek ve manzaranın daha da kötücül ve yozlaşmış olduğu fikrini güçlendirmek için New York'un sokaklarından birinde patlamış bir su borusu sahnesini ekrana yansıtır.



Resim 2. Sokağın bir kenarında patlamış bir su borusu (Taksi Şoförü, 2023).

Yukarıdaki sahnede şehrin su borularından birinin patladığı ve dolayısıyla böylesi bir manzaranın New York sokaklarının manzaraları hakkındaki olumsuz izlenimi pekiştirdiğini söyleyebiliriz. Bu tarz sahnelerin Scorsese'nin pek çok filminde karşımıza çıktığını söylemek gerekir. Scorsese bu şekilde bir bakıma postmodern bir şiddet tarzını işlemektedir. “Bu anlamıyla klasik anlatılarda şiddet eylemin kendisine yoğunlaşırken, postmodern anlatılarda grafik şiddet eylemin sonuçlarını detaylı bir biçimde görselleştirmekle meşguldür” (Karahana, 2021, s. 77). Patlayan su borusu adeta kontrolden çıkmış bir olayı, toplumsal bir karmaşayı veya düzensizliği simgeliyor görünmektedir. Bu sahneyle Scorsese'nin patlayan su borusu sahnesiyle toplumsal bozulmanın veya yozlaşmanın varlığını pekiştirmiş olabilir.

Öte yandan Travis'in kendisi de aslında bu “yozlaşmış” hayattan pek muaf değildir. Zira Travis, kasları uyuşmuş ve sağlıksız beslenen, uyku düzeni bozulmuş ve sıklıkla müstehcen filmleri izleyen fakat bunu neden yaptığını dair bir fikri de olmayan, kentsel hayata ve insan ilişkilerine adapte olmakta zorlanan biridir. Aşağıdaki görselde Travis'in müstehcen bir film izlerken sanki bundan keyif alan biri gibi değil de muhtemelen içinde bulunduğu anlamsızlığı ifade ediyor gibidir. Başka bir deyişle Travis yabancılaşmış biridir. Zira flanör fail tipinin aynı zamanda modern topluma “yabancı/laşmış” bir birey olduğunu (Smith, 2007: 69) belirtmek gerekir.



Resim 3. Travis, sinemada film izlerken (Taksi Şoförü, 2023).

Aslına bakılırsa Travis'in, Amerikan rekabetçi-Darwinci bir toplumsal dünyanın koşullarında hayata tutunmaya çalışırken doğal olarak böylesine şiddet dolu ve tekin olmayan bir dünyada bir "insan sarrafı" gibi hareket etmek zorunda kaldığını söylenebilir. Bu bakımdan Travis bir çeşit mevcut sistemin "kurbanı" gibidir diyebiliriz. Zira, "Baudelaire, bu kurban için "dupe" sözcüğünü kullanır; bu sözcük, aldatılan, kafese konulan anlamındadır; karşıtı ise insan sarrafıdır. O zamanlar, büyük kent ne kadar tekin değilse, içinde yaşayabilmek için o ölçüde insan sarrafı olmak gerekir diye düşünülmekteydi" (Benjamin, 2002, s. 134). Travis gerçekten bir insan sarrafı olabilir miydi? Başka bir deyişle flanör tipler aynı zamanda birer insan sarrafı olabilir mi? İnsan sarrafı olmanın ne gibi işlevsel bir tarafı olabilir? Doğal olarak rekabetçi bir ortamda flanörlerin kent hakkında bilgi sahibi olmak için öncelikle iyi bir gözlemde bulunmaya çalıştıkları kadar aynı zamanda kentin tehditkar, tuzağa düşürücü, yıkıcı özellikleri karşısında da ketum olmaya ve tedbirli davranmaya da özen gösterirler diyebiliriz. En azından Travis'in sıradan bir şoförden ziyade dedektif gibi sokakları dolaştığını görebiliyoruz ve onun bu özelliğinin insanları daha iyi gözlemlemesine, ilişkileri, olayları ve bağlantıları neden ve sonuçlarıyla daha ayrıntılı gözlemlemesine olanak tanıdığını söyleyebiliriz.

Travis arabasıyla şehrin sokaklarında dolaşırken etrafında olan bitenleri adeta bir "dedektif" gibi gözlemlemektedir. Öte yandan filmde Travis, Benjamin'in deyişle (1997, s. 36) "asfaltta bitki toplamaya" çıkan biri olarak da tasvir edilir. Şurası unutulmalıdır ki Travis, kentin çürümüşlüğünün farkında olduğu kadar aynı zamanda New York'un sokaklarında henüz keşfedilmemiş doğal kalan bir şeyin de peşinde olduğudur. İşte tam da bu sırada Travis, kalabalığın içinden süzülüp gelen Betsy'i (Cybill Shepperd) keşfeder.



Resim 4. Betsy (Taksi Şoförü, 2023).

Betsy adeta bir melek gibi, beyazlar içinde, saf ve temiz bir insan olarak temsil edilir ve Betsy yürürken bu sahne yavaş çekime alınır. Travis bir anda bu kadına âşık olur. Travis için Betsy bir çeşit hayatının ve tanıklık ettiği pis dünyanın bir anti-tezi gibidir. Başka bir deyişle Betsy New York'un yozlaşmış hayatı karşısında saflığı ve temizliği simgelemektedir. Travis Betsy'yi ve onun iş yerini takibe alırken o kadar iyi gözlemde bulunmuştur ki onunla kimin konuşabildiğini, ne kadar mesafeli olduğunu, gelen ve giden evraklardan dolayı aslında mutsuz bir kadın olduğunu ve yalnız olduğunu söyler. Travis adeta bir insan sarrafı gibi davranır. Betsy'yi şaşırtacak denli ona dair birtakım çıkarımlarda bulunur. Travis önce Betsy'yi bir kafeye davet eder. Kafede buluşup kısa sohbet ederler. Ardından onu sinemaya götürür ancak film yine müstehcendir. Betsy filmde rahatsız olur ve sinema salonunu terk eder ve bir daha Travis ile görüşmez. Böylece Travis yine tek başına kalmıştır. Sorunlu ve ahlaki açıdan çöküş içinde olan böyle bir kişinin bir şeyler yapmak istemesi kaçınılmaz olmaya başlamıştır. "Travis, şehri tiksindirici taraflarından temizlemeye kararlıdır... Travis de kendisinin kutsal bir vazifeye görevlendirildiğini hisseder" (Oral, 2021, s. 50). Bu kutsal vazife fuhuş batağındaki 15 yaşındaki Iris'i (Jodie Foster) kurtarmaktır. Travis ne yapar?



Resim 5. Travis birtakım beden egzersizleri yaparken (Taksi Şoförü, 2023).

Travis kendisini ruhen ve bedenen güçlü kılmaya çalışacaktır. Zayıflamış, gittikçe güçsüzleşmiş kaslarının salt biyolojik ve bireysel olmayıp tam da içinde yaşadığı toplumun bir eseri olduğunun farkına varan Travis zamanla kendi bedenini sertleştirmeye, atikleştirmeye, kötü alışkanlıklardan kurtarmaya başlar. Travis bedeni güçlendirmek için çeşitli egzersizlerde bulunmaya çalışırken bir yandan da şu sözleri sayıklamaktadır: “Artık yeni bir forma girmeliyim. Fazla oturmak vücudumu mahvetti. Artık ense yapmak yok. Bundan sonra her sabah 50 şnav çekeceğim. Elli de barfiks. Artık ilaç kullanmak yok. Kötü yiyecekler yok. Vücudumu mahvetmeyeceğim. Bundan sonra her şey organize olmalı. Tüm kaslar sıkı olmalı” (Taksi Şoförü, 2023).

Aşağıda da görüldüğü üzere Travis birtakım beden egzersizleri yapmaktadır. Daha önce de belirtildiği üzere Travis’in New York kenti hakkındaki çıkarımları ve oluşturduğu imgelem, ABD’nin gittikçe yozlaşan ve adeta pislik içinde gezinen bir toplum olma görüntüsü çiziyor olduğu idi. Bu anlamda Travis insan bedeninin alınıp satıldığı ve sosyo-kültürel ve hümanist değerlerin gittikçe çürüdüğü bir dünyaya karşı tavır almıştır. Peki sonuç ne olacaktır? Öncelikle Iris’i kullanan Mathew (Harvey Keitel) olmak üzere bir dizi adamı öldürür ve böylece Iris’i fuhuş batağından kurtarır. Bu sırada Travis’in kendisi de ağır yaralıdır ancak kurtulur ve medya yoluyla “halk kahramanı” olarak popülerleşir. Travis kızı kurtarmakla bir çeşit “eril onur” ilkesi gereği “namusu temizleme” işini gerçekleştirdiği de söylenebilir ancak burada amaç sadece belirli bir kişiyi kurtarmak değildir. Bir bakıma Travis’in amacı sadece küçük kızı fuhuş batağından kurtarmanın ötesinde kendi imgeleminde toplumu yeniden inşa etme ve onu dönüştürme süreci içine girmesidir. Bu açıdan Travis için şiddet, salt suç işlemiş olmanın kişisel eyleminden ziyade küçük kızı fuhuş batağına sürükleyen onur kırıcı kötülüğe karşılık kurtarıcı bir gücü ifade etmektedir. Başka bir deyişle burada şiddet toplumsal yeniden üretimin işlevsel bir eylemine dönüşmektedir. Bu bakımdan kızın kurtarılışı ancak ve ancak şiddet pratiği yoluyla mümkün olabilmektedir ki bu olay tam da Robert Casillo’nun *Gangster Rahip [Gangster Priest (2006)]* kitabında dile getirdiği türden bir çeşit Çarmıha Gerilme’yi veya ‘Ayinsel, dini deneyim’i ifade etmektedir (2006, s. 101). Kanaatimce burası kritik bir ifadedir. İnsanın kutsal bir amaç ya da dava uğruna şiddet

ile arınma arasında bir ilişkinin kurulması ilginçtir. Bir bakıma Travis kızı kurtarıırken aynı zamanda kendisini de kurtarmış ve kötülüklerden arınmış olarak tasvir edilir. Dahası şiddet toplumsal düzenin yeniden üretiminin bir parçası gibi görünmektedir diyebiliriz.

Burada Scorsese belki de yabancılaşmış bir durumdan kurtulmanın yolunun nihayetinde ancak trajik kahramana dönüşmeyle mümkün olabildiğini bize göstermeye çalışmıştır diyebiliriz. Burada çeşitli yorumlar yapmak mümkündür ancak ne olursa olsun kalabalığın yalnız adamı olarak flanör Travis Bickle Benjamin’in ileri sürdüğü üzere eninde sonunda suçla itilmiştir ve filmin bize açıkça göstermeye çalıştığı şey de budur.

7. Bulgular

Bildiğimiz klasik anlamında flanör ile ilgili literatür kapsamında çağdaş yorumuyla kriminal flanör arasındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya koyacak olursak aşağıdaki tabloyu sunabiliriz:

Tablo: Flanör ve Kriminal Flanör Karşılaştırması

Flanör	Kriminal Flanör
Kalabalığın adamı	Kalabalığın adamı
Amaçsızca bir estetik tavır	Amaçlı bir eylem
Modern kentin ürünü	Modern kentin ürünü
Genellikle burjuva sınıftan	Genellikle alt-kültür sınıftan

Kaynak: Baudelaire (1964), Benjamin (1997) ve Scorsese (1976)’den faydalanılarak hazırlanmıştır.

Sonuç

Walter Benjamin’in flanör kavramı üzerinden çözümleme konusu ettiğimiz Martin Scorsese’nin Taksi Şoförü adlı filminin ana karakteri olan Travis Bickle’in bir bakıma flanör birey tipinin uygun bir rol modeli/temsili olduğunu söyleyebiliriz. Bu çalışmada çıkarsadığımız sonuçlardan biri flanör birey tiplerinin içinde yaşadıkları topluma gittikçe yabancılaşmalarıyla birlikte şiddete, sapmalara veya çeşitli suçlara eğilim göstermek gibi durumlarının ortaya çıkmasıdır.

Başlangıçta amaçsız bir biçimde etrafını gözlemleyen Travis’in zamanla “sokağa çıkıp bir şeyler yapmak istiyorum” türünden amaçlı bir eyleme evrildiğini görürüz. Travis’in suç eğiliminin, flanör birey tipinin yabancılaşmışlığına dair kritik bir son noktayı işaret etmesi bakımından önemli bir fikir verdiğini söyleyebiliriz. Dahası Travis ayrıca bir suç ilişkisinin, kirli ilişkiler dünyasının izini sürerek daha özel bir bağlamda çevresine dair norm dışı bir perspektifle, suçlu bir bakış açısıyla hareket eder. Bu bakımdan Scorsese’nin filminde şiddet, bir çeşit olayları anlama ve mevcut rahatsız edici ortamdan arınmanın bir biçimi olarak yorumlanmaya çalışılmaktadır diyebiliriz. Ancak burada dikkat edilmesi gereken husus, şiddetin niteliğidir. Şu halde bir insanın keyfi olarak veya haksız bir biçimde başkasına uyguladığı onur kırıcı şiddet (Iris’in durumunda olduğu gibi) ile kişinin kendisini korumaya veya toplumca onaylanmış kahramanvari bir şiddeti uygulaması arasında ayırım yapılması gerektirir. Bu bakımdan Scorsese’nin şiddeti işleyiş biçiminin daha ziyade ikinci seçenekte düşünülebilecek türden arınmacı bir mesajı içerdiği açıktır.

Şu halde alegorik bir benzetmeyle dile getirecek olursak flanör tipler sadece Paris’in sokaklarında dolaşan estetik tipleri ifade etmenin ötesinde aynı zamanda New York’un şiddet dolu sokaklarında arabasıyla gezinen ve çoğu kez amaçsız biçimde şehri bir baştan bir başa dolaşan Travis Bickle gibi tipleri de ifade etmektedir diyebiliriz. Travis Bickle bu anlamda şehrin yozlaşan havasını değiştirmek için “bir şeyler yapmaya” karar vermiş bir çeşit potansiyel suç faili olarak ortalıkta gezinmeye başlar. Nihayetinde Travis fuhuş batağındaki

Iris'i kurtarmak gibi bir planın içine girer ve fuhuş işini organize eden etraftaki bir dizi adamı öldürür. Bu olaydan ağır yaralı olarak kurtulan ve sonradan medya tarafından popülerleştirilen Travis böylece trajik bir kahramana dönüşmüştür.

Flanör tipler kendi ortamları hakkında edindiği izlenimler yoluyla yaşadıkları toplumsal çevreye dair bir anlamlandırma repertuarını geliştirmeye ve çeşitli imgelemler oluşturmaya başlarlar. Bu yörüngede bireyler anormal olanı yani şiddeti bir çeşit kendisini toplumdan ayırıştırmanın bir ifadesi olarak kullanmaya başlarlar. Bu ifade biçimi tam da Martin Scorsese'nin dediği türden "şiddetin bir ifade etme aracı" olduğu varsayımını da güçlendirmiş olmaktadır ki Travis Bickle bunun bir örneğini teşkil etmektedir.

Benjamin'in flanör kavramı bize iki olası yorum yapmamıza olanak tanımaktadır. Bir yandan flanör tipler metropol kent hayatının suç ihlalleri karşısında muhtemel toplumsal kontrol görevini üstlenen dedektifler olarak karşımıza çıkarken öte yandan metropol kent hayatının suçlu ortamının beraberinde flanör tipleri de suça sürüklenme ihtimalinin yüksek oluşudur (McDonough, 2014, s. 101). Dolayısıyla flanör tipler sadece sanatsal-estetik bir gezintiye çıkan entelektüelleri değil, aynı zamanda suç ve şiddet dünyasının gizil aktörlerini de ifade etmektedir diyebiliriz. Bu bakımdan flanör tiplerin paradoksal gibi görünüyor olsa da aynı anda hem dedektiflik özelliğine sahip olduklarını hem de bir suçlu fail olarak karşımıza çıktığını söyleyebiliriz. Travis Bickle'm konumunu ele aldığımızda onu bir çeşit "kriminal flanör" olarak tanımlamak mümkündür. Bu bağlamda flanör failerin gerek kent sosyolojisi gerekse de suç sosyolojisi alanında veya kriminal araştırmalarda birtakım fikirler sunduğunu söyleyebiliriz. Son kertede flanör tiplerin birer iz sürücü tipler olduklarını da hesaba kattığımızda flanör tiplerin dedektiflik mesleğinin icrasında veya benzeri kriminal araştırmalarda olası işlevsel katkılarından söz edilebilir.

Kaynakça

- Aydın, S. (2012). Walter Benjamin'in, flâneur, paçavracı ve hikaye anlatıcısı kavramlarıyla günümüz sanatçısının portresi. *21. Yüzyılda Eğitim ve Toplum*, 1(2), s. 144-150.
- Atayman, V. (2004). Şiddetin mitolojisi. İstanbul: Don Kişot yayınları.
- Baudelaire, C. P. (1964). *The painter of modern life and other essays*. London: Phaidon Press.
- Benjamin, W. (1997). *Charles Baudelaire: A lyric poet in the era of high capitalism*. London & New York: Verso.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Canpolat, E. (2014). Walter Benjamin'de yöntem ve flâneur. *Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Kültürel Çalışmalar Dergisi*, 1(2), s. 270-295.
- Cashmore, E. (2009). *Martin Scorsese's America*. Cambridge: Polity Press.
- Casillo, R. (2006). *Gangster priest: The Italian American cinema of Martin Scorsese*. Toronto: University of Toronto Press.
- Duncan, P. (2004). *Martin Scorsese*. Harpenden: Pocket Essentials.
- Ebert, R. (2008). *Scorsese by Ebert*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Geuss, R. (2002). *Eleştirel teori: Habermas ve frankfurt okulu*. (F. Keskin, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gheerardyn, C. (2014). Flâneurs, monsters, madmen and wanderers: The functions of anxious flânerie in Andrei Bely's Petersburg. Richard Wrigley (Ed.). *The flâneur abroad: Historical and international perspectives*, (s. 205-222) içinde. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Jay, M. (2014). *Diyalektik imgelem: Frankfurt Okulu'nun tarihi ve çalışmaları (1923-1950)*, (S. Doğan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Karahan, O. (2021). Şiddet ve postmodernizm bağlamında Martin Scorsese sineması. *Türkiye İletişim Araştırmaları Dergisi*. 37, s. 72-91.
- Kızılçelik, S. (2006). *Frankfurt okulu*. Ankara: Anı Yayıncılık.

- Köse, H. (2012). Önsöz. Hüseyin Köksal (Ed.), *Flanör düşünce*, s. (9-17) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lakatos, Agnieszka (2004). *The flâneur and the detective: Patterns of urban identity in American fiction*. University of Glasgow Department of English Literature. Master's Thesis of Art. Glasgow.
- LoBrutto, V. (2008). *Martin Scorsese: A biography*. Westport CT.: Praeger Publishers.
- McDonough, T. (2002). The crimes of the flaneur. *October*, 102, s. 101-122.
- Nicol, B. (2006). *Stalking*. London: Reaktion Books.
- Oral, İ. Ş. (2021). *Göçmen Türk sinemasında türk kadını ve ailenin sunumu*. Balıkesir Üniversitesi sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Balıkesir.
- Orr, J. (1997). *Sinema ve modernlik* (A. Bahçivan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları/Ark.
- Poe, Edgar A. (1840). *The man of the crowd*. Saga Egmont.
- Polegubić, K. (2022). Flâneur of the urban decay: Martin Scorsese's *Taxi Driver*. University of Zadar Department of English. Master's Thesis.
- Ritzer, G. & Stepnisky, J. (2011). *Klasik sosyoloji kuramları* (H. Hülür, Çev.). Ankara: De Ki Yayınları.
- Rochlitz, R. (1995). *The disenchantment of art: The philosophy of Walter Benjamin*. New York: The Guilford Press.
- Simmel, G. (2009). *Bireysellik ve kültür* (T. Birkan, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Smith, P. (2007). *Kültürel kuram* (S. Güzelsarı & İ. Gündoğdu, Çev.). İstanbul: Babil Yayınları.
- Stark, K. (2012). *The modern flâneur: Representations of walking and driving in French new wave cinema*. A Thesis Submitted to the Faculty of the University of California, Berkeley in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Bachelor of Arts and Departmental Honors From the Film Studies Department. Berkeley.
- Şenel, B. (2019). Flânöz: Şehri adımlayan kadınlar ve yürümenin dönüştürücülüğü üzerine, *Moment Journal*, 6(1), s. 238-247.
- Taksi Şoförü (2023). Erişim tarihi (30 Mayıs 2023): <https://www.imdb.com/title/tt0075314/>
- Tandaçgüneş, N. (2012). Kent kültüründe modernizm ve sonrası: "Gözlemleyen özne" olarak flanörü yeniden okumak. Hüseyin Köse (Ed.), *Flanör düşünce* (s. 97-136) içinde. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tester, K. (2014). Introduction. Keith Tester (Ed.), *The flâneur* (s. 1-21) içinde. London: Routledge.
- Van Reijen, W. (2013). Aydınlanmanın diyalektiğini alegorik olarak okumak (H. Emre Bağce, Çev.). H. Emre Bağce (Ed.), *Frankfurt Okulu* (s. 169-190) içinde. Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Veblen, T. (2015). *Aylak sınıfın teorisi* (E. Kırmızıaltın & H. Bilir, Çev.). Ankara: Heretik Yayınları.
- Ümer, E. (2017). Walter Benjamin'de tipler, imge ve deneyim. *SineFilozofi Dergisi*, 2(4), s. 25-55.