



Çeşm-i Cihan

Çeşm-i Cihan:

Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E - Dergisi

ISSN: 2149-5866

Sayı: 10/2 (Aralık) 2023 s.116-138, TÜRKİYE

DOI: 10.30804/cesmicihan.1387842

Araştırma Makalesi

MODERNİST BİR ROMAN ÇÖZÜMLEMESİ: *KIRMIZI PELERİNLİ KENT*

Yağmur ALKIR*

Öz: Her çağın yaşama, insana bakışı ve gerçekliği algılama biçimi, söz konusu zaman kesitinin sanat anlayışına doğrudan yansır. 19. yüzyılın sonlarına kadar roman Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümünde olup akla ve somut olana yaslanmıştır. 19. yüzyılın realist romanı dış dünyayı birebir yansıtan, zamandizinsel bir akışa sahip olmakla birlikte bünyesinde hiçbir karmaşayı barındırmaz. Böylece okur 20. yüzyıla kadar romanlarda kendi fiziksel dünyasının gerçekliğiyle örtüşen, neden-sonuç ilişkisine bağlı olayları okur. Ancak 20. yüzyıla gelindiğinde ivme kazanan yeni bilimsel gelişmeler Newton fiziğinin ana ilkelerini de kuşkuluya kılmaya başlamıştır. Bu yeni gerçeklik anlayışı 20. yüzyıl estetiğinde de karşılığını bulur. Modernist edebiyat olarak adlandırılan bu yeni anlayış modernizmin genel ilkelerine de eleştirel bir tavır ortaya koyarak akli ve mantiki olanı tek ölçüt olarak almaz. Bireyin iç dünyası, ruhsal ve manevi değerler ön plana çıkarılır. Estetik anlayıştaki geleneksel kalıplara karşı artık yazarın özgür tutumu önem kazanır. Böylece aklın mutlak gücünün sorgulanmaya başlandığı modernist romanda klasik roman anlayışı terk edilerek içerik ve biçimde yeniliklere gidilmiştir.

Çalışmamızda Aslı Erdoğan'ın *Kırmızı Pelerinli Kent* (1998) adlı romanı, modernist roman anlayışının yazara sağladığı imkânlar göz önünde bulundurularak mercek altına alınmış, öncelikle modernizm ve modernist roman anlayışı hakkında bilgi verildikten sonra bahse konu romanda modernist teknikler tespit edilip ardından eser Kent ve Gecekondulaşma, Yabancılaşma ve Kaçış, Gözlemleyen Özne Olarak Flanör başlıkları altında incelemeye tabi tutulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Aslı Erdoğan, Kırmızı Pelerinli Kent, Modernizm, Modernist roman, Modernist teknikler.

AN ANALYSIS OF A MODERNIST NOVEL: *KIRMIZI PELERİNLİ KENT*

Abstract: Each era's view of life, humanity and the way it perceives reality is directly reflected in the artistic understanding of the time period in question. Until the late 19th century, the novel was the extension of Newtonian physics in literary aesthetics, leaning on reason and the concrete. The 19th century realist novel has a time-sequential flow that reflects the outside world exactly, but it does not contain any complexity. Thus, until the 20th century, the reader reads events in the novels that coincide with the reality of his/her own physical world and depend on cause-and-effect relationships. However, the new scientific developments that gained momentum in the 20th century began to call into question the main principles of Newtonian physics. This new understanding of reality finds its counterpart in 20th century aesthetics. This new understanding, which is called modernist literature, does not take the rational and logical as the only criterion by taking a critical attitude towards the general principles of modernism. The inner world of the individual, spiritual and moral values are emphasized. The author's free attitude gains importance against traditional patterns in aesthetic understanding. Thus, in the modernist novel, where the absolute power of reason is questioned, the classical novel understanding is abandoned and innovations are made in content and form.

In our study, Aslı Erdoğan's novel *Kırmızı Pelerinli Kent* (1998) has been scrutinized by taking into consideration the possibilities provided to the author by the modernist novel understanding, first of all, after giving information about modernism and modernist novel understanding, modernist techniques were identified in the novel in question, and then the work was subjected to analysis under the titles of City and Slums, Alienation and Escape, Flaneur as Observing Subject.

Keywords: Aslı Erdoğan, Kırmızı Pelerinli Kent, Modernism, Modernist novel, Modernist techniques.

* Yüksek Lisans Öğrencisi, Bartın Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı, ORCID: 0009-0007-4583-7671, yagmuralkir62@gmail.com.

1. Giriş

“Çağdaş”, “yeni”, “yenici” gibi anlamlara gelen modern kelimesinden türeyen modernizm, 18. yüzyılda Batı’da akıl temeline dayalı, her şeyin akla ve mantığa uygunluğunu esas alan, soyut değer ve olguları reddedip somut olana yaslanan Aydınlanma dönemiyle başlar. Dolayısıyla toplumsal yapı da modernizmin akla dayalı ilkelerine koşut olarak kurulur (Çetin, 2013, 84). Sanat yapıtının içinde bulunduğu koşulların bir ürünü olduğu göz önünde bulundurulduğunda sanatçı, yapıtını içinde yaşadığı tarihsel kesitin yaşama, doğaya, evrene, insana ilişkin sorulara verdiği doğabilimsel ve düşünsel yanıtlara koşut olarak oluşan estetik değer ölçütleri çerçevesinde biçimlendirir (Ecevit, 2001, 17). İçinde olduğu toplumsal koşullardan izler taşıyan sanat yapıtı, toplumsal yapıda görülen değişimlere ayak uydurarak çağının anlayışını yansıtan bir görünüm sunar. Bu bağlamda değerlendirildiğinde, roman türü 19. yüzyılın sonlarına kadar dış gerçeği birebir yansıtma amacındaki akla dayalı anlayışın ürünüdür. Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümünde olan 19. yüzyıl realist romanı nerede, nasıl, ne zaman ve neden sorularına kesin yanıtlar veren biçim-içerik dokusu ile gerçeklik anlayışıyla örtüşür. Zaman dizinsel bir akışa sahip olan romanda hiçbir kargaşa yoktur (Ecevit, 2001, 23). Modernist roman ise daha çok 20. yüzyılın romanı olmakla birlikte modernizmin akla dayalı ana ilkelerine eleştirel bir tavır alır. 20. yüzyılda hız kazanan yeni bilimsel gelişmelerle, gerçeklik anlayışı da değişime uğramış, hızla ilerleyen bilimsel ve teknolojik gelişmeler karşısında “insanoğlu nasıl çalıştığını bile anlamadığı araçlarla karşı karşıya kalmıştır. Bunun yanında teknolojinin insan karşısında yer alması, yani insan varlığını yok edebilecek bir tehdit haline gelmesi insanların gerçeklik karşısında zayıf düşmesine, tedirgin olmasına sebep olmuştur. Bir başka deyişle savaş ortamının (I. Dünya Savaşı) yarattığı karamsar, ümitsiz, bunalımlı genel bir ifadeyle olumsuz psikoloji insanın dünya karşısındaki tedirginliğini artırmıştır” (Yürek, 2008, 193). Parçalanmış bu gerçeklik anlayışı, insanoğlunun gerçeklik karşısında düştüğü bunalımlı ruh hâli 20. yüzyıl estetiğinin de merkezini oluşturur.

Dünya çapındaki savaşlar ve değişiklikler ile mevcut kurum, kuruluş ve değerlerin güvenilirliğinin kaybolmaya başlamasıyla klasik dönemin temsilcisi konumundaki geleneksel-gerçekçi romanların düzenli, ahenkli, sistemli yapısı da yerini düzensizliğe ve değerler yitimine bırakır. Ağırlıklı olarak Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra etkili olmaya başlayan modern/ist roman da böylece klasik romandan konusu, tekniği ve amacı bakımından farklılaşır. Dış dünyayı, çevreyi, toplumsal olanı kuşatan geleneksel-gerçekçi roman dışa dönük bir özelliğe sahipken realist

romancı hayatı ve gerçekleri dışı dönük olarak anlamaya ve anlamlandırmaya çalışır. Modernist roman yazarı ise gerçeğin dış dünyada değil, insanın iç dünyasında, ruhsal dünyasında saklı olduğuna inanır. Böylece modernist roman, geleneksel olana göre içe dönüktür ve birey olarak insanın iç dünyasına, ruhuna, bilinçaltına eğilir (Çetin, 2013:86-87). Böylece modernist roman, geleneksel olandan gerçeğe yaklaşım şekli ile ayrılır.

Modern dünyaya yenik düşen insanı merkeze alan modernist roman anlayışının başlıca noktasını “bireyin yabancılaşması” oluşturur: *“Modernist roman anlayışının başlıca sorunsalı olan bireyin yabancılaşması, modernizm anlayışı doğrultusunda oluşan yaşam tarzına uyum sağlayamama, tepki duyma ve bunun sonucunda iç dünyaya çekilmedir. Dolayısıyla yabancılaşma, genel modernizm anlayışına bir tepkidir”* (Yürek, 2008, 192). Geleneksel romandaki yüceltilmiş, belli bir ülkünün temsili kişilerin yerini modernist romanda öznel dünyası ve psikolojik yönüyle ağırlıkta olan kişiler alır. *“Geleneksel gerçekçi romanların kişileri, yeni roman anlayışı içinde kaybolur, silikleşir ve pasifleşir. Yeni romancı, karakter ve tip oluşturmak yerine basitleşmiş kişilere yer verir. Kişinin fiziksel veya ruhsal tasvirinin uzun uzadıya değil, parçalı bir şekilde yapıldığı, tüm yorumların okuyucuya bırakıldığı bu metinlerde kapalılık ve karmaşıklık şahıslar için de geçerli olduğu görülür”* (Balık, 2011, 7). Modernist romanda terk edilen geleneksel anlayıştan biri de neden-sonuç ilişkisidir, *“Okur; neden-sonuç ilişkisine tümüyle sadık, başı sonu belli kapalı bir yapı içindeki öyküleri okumanın rahatlığını yaşadı yüzyıllarca, yabancı olmadığı bir dünyada yaşayan roman kişileriyle özdeşleştirdi kendini; her şeyi bilen güçlü bir anlatıcının ve kendisine gerçeği/doğruyu/yaşamın anlamını gösterdiğinden kuşkusu olmadığı roman yazarlarının güdümünde huzurlu bir okurluk dönemi geçirdi”* (Ecevit, 2001, 34). Ancak modernist romanda dış dünyanın gerçekliği ile çatışan bireyin karmaşık iç dünyasına paralel olarak romanın yapısı da çok boyutlu bir gerçekliğe bürünmüş, mantıksal olarak açıklanabilen neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmıştır. Bünyesinde toplumu eğitme, yol gösterme amaçlarını barındıran geleneksel-gerçekçi romanda *“her şeyi bilen güvenilir bir gözlemci olan hikayeci veya anlatıcının yazarla aynı bakış açısını paylaşmakla kalmayıp romanı kendi fikirlerini ifade eden bir ortam hâline getirmesi yaygın bir uygulamadır”* (Kantarcioglu, 2007, 20). Modernist romanda ise topluma, geleneklere, ortak değerlere bireyselleşmenin bir sonucu olarak karşı çıkılır. Böylece yazarının sosyal öğretisi olmaktan çıkan romanda ideoloji yerine sanatsal boyut önem kazanır.

19. yüzyıl gerçekçilerinin pozitivist, materyalist bakış açlarına, ideolojik, ekonomik kurtuluş reçetelerine ve aklın yönlendirdiği her türlü akli ve mantiki genel geçer yapılanmalara tepki duyan modernist roman ilk kez James Joyce ile başlar. M. Proust, H. James, J. Conrad, F. Kafka, Virginia Woolf, R. Musil, W. Faulkner de modernist romanın öncülerindedir (Çetin, 2013, 90). Geleneksel romanın olay zincirini ortadan kaldıran Kafka da Joyce da metinlerini alışılmışın dışında,

grotesk/yabancı bir atmosfer içinde kurgular. Ne Joyce'un ne de Kafka'nın metinlerinde olaya dayalı bir gerilim vardır (Ecevit, 2001, 37).

Yıldız Ecevit, modernist romanın yapı/kurgu düzleminde iki ana kulvarından söz eder, bunlardan biri, *"Joyce'un, Musil'in, Oğuz Atay'ın romanlarının oluşturduğu ana kurgu eğilimidir. Bu eğilimde metin bir biçem çoğulculuğu içerir, çoğu kez birbirinden bağımsız metin adalarının montaj/kolaj teknikleriyle birleştirilmesinden oluşur"* (Ecevit, 2001, 44) İkinci kulvar ise *"Kafka'nın, Canetti'nin Yusuf Atılgan'ın izlediği yoldur. Bu yolda ilerleyen romancı, metnini bütüncül bir öykü varmış gibi kurgular. Ancak bu öykü, tüm mantık kategorilerinin dışında bir çizgi izler; neden-sonuç ilişkisi ortadan kalkmış, uzam-zaman boyutu amorlaşmış, yabancı/fantastik/absürd bir düş mantığı metne egemen olmuştur"* (Ecevit, 2001, 45).

Roman türü Türk edebiyatına 19. yüzyılda Batı'dan alınan bir tür olarak dahil olur, bu nedenle ilk örnekler özgün eserler olmaktan ziyade çeviri ve taklit niteliği taşımaktadır. Kenan Akyüz, Tanzimat devrinin ilk dönemdeki edebi eserlerini *"doğrudan doğruya Fransız romancı ve hikâyecileri örnek alınarak yapılmış denemeler"* (2013,69) olarak nitelendirir. Sanatsallıktan ziyade sosyal faydanın ön planda tutulduğu devrin roman anlayışında öğreticilik işlevi baskındır. James Joyce *Ulysses* (1920) ile Batı'da modernist romanın yetkin örneğini verirken Türk edebiyatında henüz aynı yetkinlikte bir eserden söz edilemez. Nasıl ki roman türü Türk edebiyatına Batı etkisi vasıtasıyla girmişse modernist roman anlayışı da Batı'daki modernist metinlerin örnek alınması yoluyla Türk romanında etkisini gösterir. Zira *"modernleşme süreci içerisinde görülen Rönesans, Reform, Aydınlanma, Sanayi Devrimi, Kentleşme gibi olgular ve özellikle Aydınlanma içinde oluşan bilimsel gelişmeler ile onların ortaya çıkardığı olumsuzluklar Türk toplumunda aynı şekilde yaşanmamıştır"* (Yürek, 2008, 200). Bu da modernist etkinin Türk romanında doğrudan bir modernleşme neticesinde ortaya çıkmasından ziyade Batılı metinlerin örnek alınması vasıtasıyla görülmesinde etkili olmuştur. Türk edebiyatında ilk modernist roman örneklerine bakıldığında Abdülhak Şinasi Hisar ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde modernist unsurlar görülmekle birlikte tam anlamıyla modernist sayılmazlar. Tanpınar *"yeni ve modern anlatım tekniği, zaman ve terkip bakımından getirdiği teklifleri, bir uygarlığa özgü değerleri vermesi ve nihayet şiirsel üslubu ile Türk romanında çığır açar"* (Gündüz, 2013, 451). Modernist romanın en belirgin özelliği bireyin iç dünyasına eğilmesi ve bu iç dünyanın karmaşasını yansıtmasıdır. Orhan Pamuk, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* (1949) romanında bireyin içsel dünyasının "ben"i temsil etmesinden ziyade "biz" sesini yükselttiğini, Tanpınar'ın anlatıcı yazar olarak kendisini ön plana alıp kültür öğretmenliği yaptığını, bu nedenle de modernist sayılmayacağını söyler:

Bu "biz" kim? Türkler, Osmanlılar, İstanbul'da yaşayanlar, bu metnin oluşmasını istediği bir millet, bir kültür, bir çevre; bütün bunlar belli... Bu "biz" sesini duydukça, her duyuşumuzda, "biz"

varılmaya başlıyoruz. Bunu Tanpınar yaratıyor. Bu metin o zaman birdenbire yalnızca iki kişi arasındaki bir aşkı anlatmaktan çıkıyor, o aşkı dikizleyen, o aşk hakkında kulaklarına bir şeyler söylenen bizi, bir cemaati tarif ediyor. Ahmet Hamdi Tanpınar da bu cemaatin bütün manevi yükünü taşıyor. Bu cemaatin bir anlamda imamı, yol göstereni: Bütün sorunları için ıstırap çekiyor. Hepimiz için iyi şeyler düşünüyor ama bütün bu tutumu yüzünden, bu babaca öğretmenliği yüzünden hiç de modernist bir yazar değil; modernist bir metin üretmiyor. Bizler için, bizlerin duyarlılığımızın gelişmesi, bizim geçmişimizi tanımamız, onun geçmişe bakarak bir kültürü tarif ederken bizi tarif etmesi, bütün bunlar roman ilerledikçe oluşuyor. Böylelikle biz Nuran'la Mümtaz'ın aşkı için ilerlerken, onların içinde yaşadığı musikiyi, Boğaz'ı, çevreyi tanırken aslında usul usul, ta derinden bir kültür, bir millet, artık ne dersiniz deyin, hayali bir dünya oluşuyor (Pamuk, 1995, 41).

Eserleriyle Türk edebiyatına geçmiş zaman özlemlerini yerleştiren yazar olarak bilinen Abdülhak Şinasi Hisar'ın geçmişi bugüne taşıdığı romanlarında da “*Proust, Joyce, Virginia Woolf ve Huxley'den gelen bilinçaltı roman akımı etkilidir*” (Enginün, 2013, 271). Modernist romanın Türk edebiyatındaki başlangıcı bağlamında değerlendirildiğinde Hisar ve Tanpınar'ın eserlerinin “*sadece kısmî etkilenimler sonucunda modernist romanlara ait unsurlara romanlarında yer verdikleri ve bu anlayışla geleneksel-gerçekçi ile modernist romanın arasında kaldıkları*” (Yürek, 2008, 198) böylece modernist romanın ilk örneklerini vermekten ziyade bir “geçiş” görevi üstlendikleri söylenebilir. Geleneksel-gerçekçi anlayıştan kopuşu içeren modernist roman anlayışı yolunda 1970'li yıllara gelindiğinde Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı (1972) ile büyük bir atılım gerçekleşir. Atay, Türk romanında kurgu/biçim özellikleri açısından geleneksel roman kalıplarını yıkan yeni bir anlayışla modernist romanın gerçek anlamda ilk örneğini vermiş, aynı zamanda eserinde “*romanın yazım ve basım aşamalarını da vermeye postmodern romanın da yolunu açmıştır*” (Gündüz, 2013, 511). 70'li yılların başlarında arayış içinde olan Türk romanında modernist açılımlar Oğuz Atay dışında Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Bilge Karasu, Sevgi Soysal başta olmak üzere az sayıda yazarın kaleminde uygulama alanı bulur; 1980'li yıllardan itibaren ise daha geniş yazar çevresince benimsenen modernist anlayıştaki romanlar nitelik ve nicelik bakımından artış gösterir.

2. Kırmızı Pelerinli Kent Romanının Modernist Estetik Bağlamında Okunması

2.1. Modernist Estetiğin Biçimsel Yansımaları: Anlatım Teknikleri ve Dil

Aslı Erdoğan'ın 1998'de yayımlanan romanı *Kırmızı Pelerinli Kent*¹, her biri farklı adlandırılmış on dört bölümden oluşur. Romanın kadın karakteri Özgür üniversitedeki kariyerini bırakıp İstanbul'dan Rio'ya gelir, burada geçimini sağlamak için de İngilizce dersleri verir.

¹ Erdoğan, Aslı (2022). *Kırmızı Pelerinli Kent*. Everest Yayınları, İstanbul: Makaledeki alıntılar kitabın bu baskısından yapılmıştır.

Üniversitedeki kariyerini bırakıp bir macera, arayış uğruna geldiği Rio’da aynı zamanda bir roman kaleme almaktadır. “Kırmızı Pelerinli Kent” adını verdiği bu romanı Aslı Erdoğan’ın gerçek romanı ile aynı adı taşır. Özgür’ün romanı için yarattığı kahramanı “Ö.” ile arasında koşutluklar mevcuttur. İç içe geçmiş aynı adı taşıyan her iki romanda da Özgür’ün Rio’da geçirdiği iki yılı varoluşsal sorunlar odağında okuyucuya sunulur. Rio, içinde barındırdığı tüm çekicilikleri, zıtlıkları, karmaşası ile Kırmızı Pelerinli Kent’tir. Özgür, tehlikelerle dolu bu şehirde Rio’nun sokaklarına karışır, kimsenin onu tanımadığı, yargılamadığı kent karmaşasının içinde, kaçtığı tüm değer yargılarından uzakta özgürlüğünü inşa etmek ister. Eserin kurgusunda kronolojik sırada ilerleyen ve heyecan uyandıran bir olay örgüsünden ziyade, ana figür Özgür’ün kendi iç hesaplaşması ile Rio’yla hesaplaşmasının zamanda ve uzamda iç içe geçmiş hâli hakimdir. Zira modernist metinlerde, daha önce geleneksel metinlerde önemli görülen *“hikâye, olay unsuru önemsizleşmiş, kayda değer, önemli, büyük, ciddi tip üretme anlayışı terk edilmiş, zaman dizimine bağlı dış zaman süreci anlamını yitirmiştir”* (Çetin, 2013, 87).

Özgür’ün Rio’daki kimi anılarını ana metindeki Özgür karakterinin hayatından takip ederken kimi anılarını da otobiyografik özellikteki romanın kahramanı Ö’nün hayatı etrafında takip ederiz. Böylece ana metin ile iç anlatıdaki olaylar birbirini tamamlar. Dolayısıyla kurgu içinde kurgu ile romanın yazılış serüveni verilirken gerçeklik ile kurmaca arasındaki ilişki ortaya çıkar, bu da *Kırmızı Pelerinli Kent* romanına kurgu düzleminde üstkurmaca niteliği kazandırır. Yaşanan gerçekliğe, kurmaca gerçekliğin eklendiği üstkurmaca metinlerde *“roman kişinin yaşam öyküsü çoğu kez, onun yazma edimi sırasında ortaya çıkan güçlüklerle boğuşmasından oluşur”* (Ecevit, 2001, 100). Edebiyatın kendini anlatması anlamına gelen üstkurmaca, geleneksel-gerçekçi edebiyatın dış dünyayı olduğu gibi yansıtma anlayışına karşılık metnin kurmaca gerçekliğini ön plana çıkarır. Postmodernist kurgunun ana özelliklerinden olan üstkurmacanın, modernist ve postmodernist metinlerde örnekleri görüldüğü gibi modernist roman öncesinde de uygulamalarına rastlanır. Ancak modernist öncesinden postmodernist eğilime değin ilerleyen süreçte üstkurmaca tekniği metnin aracı olmaktan amacı olma noktasına gelir. Bir eserin yazılış serüvenini geleneksel-gerçekçi roman dairesi içinde anlatan yazarların romanlarında, üstkurmaca sanata dair meselelerin roman içinde tartışılmasında aracı görevi üstlenir. Bugünküne benzer bir işlevde kurmaca-gerçeklik karmaşasını yansıtma amacı taşımaz. Postmodernist romanlarda ise gerçek-kurmaca ilişkisinin sınırlarını ortadan kaldırıp metin düzleminde bir oyun sunan üstkurmaca, modernist romanlarda da daha çok metnin estetik doğasına dikkat çekerek bir yabancılaştırma etkisi yaratır (Bolat, 2019, 61). Bu bağlamda, modernist anlayış ekseninde ele aldığımız *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında da üstkurmaca, romanın yazılış serüvenini bireyin yabancılaşması ve kaçışının bir sonucu olarak ele alıp metnin estetik değerini ön plana çıkararak bir teknik olarak yer alır. Bununla

birlikte romanın kurgusunda herhangi bir gerçeklik-kurmaca karmaşasının olmadığından söz edilemez. Yaşanan gerçeklik ile kurmaca dünyanın sınırlarının karışmasının en belirgin örneğini romanın sonu oluşturur. İç romandaki Ö. karakteri romanın sonunda ölürken, ana metinde böyle bir son izlenmez. Okur da bu yolla gerçek son hakkında şüpheye düşürülür. Böylece modernist/postmodernist yazar geleneksel-gerçekçi yazarın aksine okura, dış dünyayla bağlantılı bir gerçekliği sunmak yerine romanın dış gerçeklikten bağımsız kurmaca dünyasını sezdirir.

Geleneksel roman anlayışının zamandizinsel yapısından kopan modernist metinlerde sıkça başvurulan tekniklerden biri de geriye dönüş tekniğidir. Geriye dönüş tekniği metinlerde kendini “dar anlamda geriye dönüş”, “yapıcı geriye dönüş” ve “çözücü geriye dönüş” olmak üzere üç farklı şekilde gösterir. Dar anlamda geriye dönüşte bir saat, bir gün yahut birkaç gün gibi yakın zamana dönülürken yapıcı geriye dönüşte kahramanın geçmişi hakkında ya parça parça yahut blok hâlinde bilgiler verilir. Böylece okuyucu hem kahramanı hem o kahraman etrafında anlamını bulan olayları daha iyi anlamış olur. Çözücü geriye dönüş ise daha çok polisiye romanlarda uygulanan bir yöntemdir (Tekin, 2022, 246-249). *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında anlatılanlar belli bir kronolojik sırada ilerlemez, geriye dönüşlerle zamanda geniş bir yelpaze açılır. Eserde geriye dönüş tekniği daha çok Özgür’ün geçmiş yaşantısından verilen parçalar şeklinde olup yapıcı geriye dönüş tekniği hâkimdir. Bunlardan biri, Özgür’ün Santa-Terasa sokaklarında dolaşırken, Göztepe’de geçen çocukluğuna ait bir yaşam parçasının verilmesidir:

Göztepe’nin eski ahşap köşklerine ‘korsan seferleri’ düzenler, çoktandır sıçanların sultasındaki viranelerden ganimetlere dönerlerdi. Bir keresinde bekçinin baskınına uğramışlardı. Çılgın çılgına birinci katın pencerelerini kırmışlar, sonunda gerçek korsanlar olmanın verdiği esrimeyle yarı sarhoş, elleri kolları kesik içinde metrelerce aşağıdaki zemine bırakmışlardı kendilerini (s.95).

Böylece romanda yer yer şimdiki zamandan sapmalarla zaman geriye doğru genişletilir. Aynı şekilde Özgür’ün Rio’ya geldiği ilk zamanlarda tanıştığı sevgilisi Roberto ile başından geçen bir olay vasıtasıyla tanışması da yine yapıcı geriye dönüş tekniğiyle okuyucuya aktarılır:

Rio’daki ikinci ayında, bir tiyatro binasının önünde oturmuş, sokak tiyatrosu oyuncularının sohbetini dinler gibi yaparken, ansızın silahlı çatışmanın ortasında bulmuştu kendini. Son hızla kaçan araba soyguncuları ile peşlerindeki polislerin arasında sıkışıp kalmışlardı. Deneyimli Cariocalar -Rioluların kendilerine verdikleri ad- derhal yere atmışlardı kendilerini; oysa Özgür ayağa fırlamış, bir elinde guarana gazozu, ötekinde sigara, ilk kez piranha gören bir çocuğun merakıyla, ön camdan yarı beline dek sarkmış, durmaksızın ateş eden soyguncuya bakakalmıştı. (...) Roberto, Özgür’ü belinden kavradığı gibi yere yıkmış ve hayatını kurtarmıştı (s. 25).

Bireyin iç dünyasındaki çatışmaları odağa alan modernist metinlerde, ruhsal boyutun sunuş yöntemlerinden biri olan iç monolog tekniği de *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında bireyin yabancılaşma ve yalnızlaşma izleğini yansıtan muhtevasına koştur olarak kullanılmıştır, “yabancılaşma ve yalnızlaşma sonucu ortaya çıkan bireyselleşme durumunun bir uzantısı olarak kişi, toplumsal yapılara, ortak değerlere karşı yabancılaşır ve kendi bireysel dünyasına ve içine döner. Dolayısıyla iç dünyalarını yansıtmak üzere bilinç akımı, iç konuşma gibi yöntemlere başvurur” (Çetin, 2013, 88). Böylece içe kapanan, yalnızlaşmış bireyin romanlarda anlatılması bu teknik ile mümkün olur. *Kırmızı Pelerinli Kent*’te çoğunlukla Özgür’ün kendisiyle hesaplaşma anlarında iç monolog tekniği belirgindir. Genellikle birinci tekil şahıs anlatıcı tercih edilerek, kahramanın iç dünyası dolaysız şekilde aktarılmıştır:

Bu yarı vahşi topraklarda, yepyeni bir özgürlük ve kuşatılmışlık duygusu içinde tek başıyım. Bana gereksinim duyan tek bir kişiden, hatta bir gözlemciden bile yoksun olmanın mutlak, dört başı mamur, cehennemsi özgürlüğü... İstedğim yalanı savurabilir, kendime canımın çektiği geçmişi biçebilir, en günahkâr faziletlerimin peşinde koşabilirdim (s.19).

Koskoca iki yılı boşa harcasam da en azından bir kitap yazdım ben. Hiç kimsenin işine yaramayacak belki, hiç kimseyi hiçbir şeyden kurtarmayacak. Yalnızca gerçeğin yerine koymak için seçtiğim olgular, yaralarımı yıkayan yalanlar... Karanlık bir okyanusta üç-beş ışıltılı kıpırtı. Titrek, sıradan, tılsımlı... Yazdım, çünkü insan hayatına on ile on dört dolar arasında değer biçen bu kentte, ölüme karşı başka siper bulamadım. Şu an kendi kambur çocuğumla baş başayım, ama eskisinden de yalnızım (s. 145).

Eserde metinlerarasılık tekniği de ana temayı destekleyici nitelikte kullanılmıştır. Farklı kaynaklardan metin parçalarının alınması yoluyla gerçekleştirilen metinlerarasılık tekniğinde yazar, edebiyata veya sanatın dışındaki diğer alanlara ait bilgi birikimini romanın bütününe ve hücrelerine eriyik olarak sindirir. Başka kaynaklardan alınan bu metin adacıkları, esere aynen ekleme ya da dönüştürme yoluyla dâhil edilir. Daha çok postmodernist metinlerde görülen dönüştürerek alma yönteminde, alınan metin parçasının mahiyeti bozularak yazar tarafından yeniden üretilir, bir tür oyun hâline getirilerek kullanılır. Klasik ve modern romanda ise genelde başka metinlerin salt içerikleri bir düşünceyi desteklemek, açıklamak amacıyla mahiyeti bozulmadan aslî hâliyle alınır (Çetin, 2013, 211). Genellikle postmodern metinlerde ağırlık kazanan metinlerarasılık tekniği “son yılların modern olsun postmodern olsun birçok romanında fark edilir” (Aytaç, 2012, 395). *Kırmızı Pelerinli Kent*’te metinlerarasılık bağlamında değerlendirmeye dâhil edilebilecek birden fazla alıntıya yer verilmiştir. Farklı kaynaklardan alınan bu parçalar her bölümde esas ileti ile uyumlu olacak şekilde ana metne mahiyeti ve yapısı değiştirilmeden

eklenmiştir. Bunlardan biri “Santa Terasa’nın Delisi” bölümünde yer alan William Blake’in “İlahi İmge” şiirinden alınan bir kısımdır:

*İnsan giysisi dökme Demirdir,
Kızgın bir Dökümhane İnsan Sureti
İnsan Yüzü damgalanmış bir Ocak
Onun Aç Karnı İnsan Yüreği (s. 66).*

Yazar yine “Santa Terasa’nın Delisi” bölümünde, anlatımına Kafka’dan bir alıntı ile giriş yapar: “Bir noktadan sonra artık geriye dönüş yoktur. İşte varılması gereken yer o noktadır” (s. 45). “Havai Fişekler Günü” başlıklı bölümde de Nietzsche’nin *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (1883) adlı eserinden bir alıntı yer alır: “Gezgin kimsin sen? Ne arıyorsun aşağılarda?” (s. 13). Eserde, metinlerarasılık bağlamında yapılan alıntılar yalnızca edebi metinlerden oluşmaz, dini kitaplardan alıntılar da mevcuttur. “Sıfır Noktası” adlı bölümde yazar, Kitab-ı Mukaddes (İncil)’in Luka bölümünden bir alıntı ile anlatımına başlar: “Bırakın, ölümler ölümleri gömsünler” (s. 122). Belirttiğimiz örnekler dışında da farklı metin ve yazarlardan alınmış parçalar mevcut olup, eser metinlerarasılık bakımından zengin örneklerle sahiptir. Böylece modernist/postmodernist yazar da kültürel bilgi birikimini metinlerarasılık yöntemi ile yazınsal alanda sergileme fırsatı bulur.

Modernist romanda, geleneksel-gerçekçi anlayışa özgü neden-sonuç ilişkisine bağlı olay örgüsü geri planda kalmış, artık neyin anlatıldığından ziyade nasıl anlatıldığı önem kazanmıştır. Bunun neticesinde de metinlerin sanatsal boyutu ön plana çıkmış, “*edebiyatın aracı olan dil, amaç hâline gelmiştir*” (Çetin, 2013, 99). Modernist estetiğin unsurlarını barındıran *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında, özellikle Özgür’ün kaleme aldığı romanından bölümlerin verildiği iç anlatıyı oluşturan kısımlarda, dilin sanatsal/şiirsel işlevini ön plana çıkaran, ses değeri yüksek, ritmik akışı sağlayan devrik ve eksilteli cümlelere yer verilmiştir:

Bir gürültüde yitip gitmek, bir çılgınlıkta kendini bulmak, tutkuların en zehirlisini tatmak için. Uzaklarda davulların gürültüsü; tamtamlar, atabaque’ler, marimbalar, pandeiro’lar... Uçsuz bucaksız yalnızlık çölündeki dev şölen ateşine varacak. O da katılacak kendinden geçmişçesine dans eden kalabalıkların arasına. Zincirlerinden boşanmış, esrik, zevkle lanetlenmiş... Ortak ateşlerinin, onları dört bir yandan kuşatmış geceyi ve kendi içlerindeki geceyi aydınlatması için umutsuzca dans edenler... Aynı ritimde, aynı çölde, aynı gecede... Uygun adım, el ele, omuz omuza bir yok oluşun diplerine doğru yürüyenler... (s. 141).

2.2. Modern Çağın Mekânsal Trajedisi: Kent ve Gecekondulaşma

Mekân, insanın içtenlik değerlerini anlayıp inceleyebilmek için ayrıcalıklı bir konudur. Mekâna özgü bütün değerler, derinlikli incelendiğinde dağınık ya da toplu biçimde ‘insan’ı ortaya

çıkaran sosyolojik ve psikolojik nedensellikler bulunmuş olur (Öner, 2019, 15). Bu bağlamda mekân ile birey arasında çift yönlü bir etkileşim olduğundan söz edilebilir. Mekân bireyi etkilediği kadar, birey de mekânın şekillenmesinde aktif bir rol oynar. Toplum ile mekânın ilişkisi söz konusu olduğunda ise mekânlar ortak yaşam biçiminin ve kolektif hafızanın taşıyıcılığını üstlenir. Birey, toplum ve mekânın çok boyutlu ilişkisi düşünüldüğünde “mekânlar, sanat eserlerinde somut biçimde anlatıldıkları kadar duyguların ortaya çıkmasını sağlayan itici güç olarak da ele alınır” (Öner, 2019, 132). Söz konusu mekân kozmopolit bir “kent” olduğunda yazarın kurgu evrenine çok yönlü ve karmaşayı barındıran şekliyle yansır. Nitekim “kent, bireysel ve toplumsal anlamda yarattığı etki, bu etkinin yarattığı imgesel atmosferle edebiyata ilham veren; kaynaklık eden, algı sahası ve bireylerin edebi metinleri alımlamasında kayda değer göstergelerle yüklü, çağrışım zenginliği yaratan mekânlardandır. Bireyin kentle, yaşadığı mekânla ilişkisi çift yönlüdür. Hem mekânı inşa ederek ona kimlik kazandırır hem de mekân üzerinden kendi kimliğini yeniden inşa sürecine girer” (Balık, 2016, 162). *Kırmızı PeleRLİ Kent* romanında kurguyu ilerleten temel mekân olan Rio, Özgür’ün kendi iç hesaplaşmalarını yaşadığı yer olmakla birlikte suç, karmaşa, kuralsızlık, hastalık ve ölümü de barındıran bir “kaos”tur. Böylece eserde Rio, sadece olayların geçtiği somut mekân olmanın dışında tüm karanlık ve renkli yönleriyle sergilenir. Geriye dönüşlerle Özgür’ün Rio’daki anılarını izlediğimiz eserin ilk bölümü mekânın tasviriyle başlar:

İşte size bildik, sıradan, soluk kesici bir Rio fotoğrafı: Gümüş parıltılarla uzayıp giden gölgesiz kumsallar, kentin yüreğine dek uzanan Guanabara Körfezi’nin labirentimsi kıyıları... Yeryüzüne saplanmış hançerler gibi ufuk çizgisini parçalayan dağlar, baş döndürücü uçurumlar, yüce, yabanıl ve yırtıcı kayalıklar... [...] Tropiklere özgü keskin ışığın ve dağ yamaçlarını saran kızılımsı pusun altında, masallar diyarına dönen kent... (s. 9-10).

Özgür’ün kente ilk gelişindeki izlenimlerini oluşturan masalsi Rio, içine girdikçe kaosun hâkim olduğu bir şehre dönüşür. Özgür’ün bu kente gelmeden önce beklediği Rio ile yaşadığı Rio zıtlıklar teşkil eder:

Brezilya’daki bütün serüvenlerin sonunun kanlı olduğu, bu vahşi toprakların, on altıncı yüzyıldan beri her gezgini, ipini koparmış, altın avcısını, çılgın yürekliyi alt ettiğini anımsatırım. Rio’nun AIDS ve suç rekorlarını bir an bile akıllarından çıkarmamalarını, hiçbir koşulda tek başlarına dolaşmalarını, saat, altın ya da altına benzer bir takı takmamalarını, kentin kanının üzerlerine sıçramaması için her türlü akılcı önlemi almalarını öneririm (s. 10).

Özgür, Rio’ya ilk geldiğinde bu şehrin iki farklı yüzünü keşfeder. Seçkin, zengin kesimin yaşadığı, lüks konutlardan oluşan Ipanema sahilleri Rio’nun gösterişli yanını temsil ederken, her türlü suçun kol gezdiği, yasaların dahi kontrol edemediği Favelalar’ın bölgesi ise kentin karanlık

yüzünü oluşturur. Özgür'ün Rio'ya girerken bindiği taksinin camından izlediği bu iki farklı Rio şu şekilde aktarılır:

Çok fazla görünüm, çok fazla çelişki, çok fazla trajedi sunuyordu bu kent. Sürekli yoluna çıkan hilkat garibeleri, işkence izleri, cesetler ve cinsellik... 'Dünyanın en pahalı' apartmanlarının dizildiği görkemli Ipanema kumsalı, onun hemen ardında ayağa kalkmaya çalışan bir yaralının kambur sırtını andıran dünyanın en büyük favela'sı, üç yüz bin kişilik Rocinha... (s. 29).

Brezilya'nın "favela" adı verilen gecekondu mahalleleri ilk olarak 19. yüzyılda eski köleler ve askerler tarafından kurulmaya başlanır. 1940'lardan sonra da Brezilyalıların kırsal bölgelerden iş bulmak için kente göç etmesiyle de bu gecekondu yapıları yaygınlık kazanır. Rio de Janeiro şehrinde bulunan en büyük ve meşhur favela ise 300.000 kişilik nüfusu bulunan "Rocinha"dır. Bu favelaların sağlık ve barınma konusunda yetersiz oluşları, çeşitli suçları ve suçluları barındırması ve fakirliğin en üst seviyede olduğu sınıfsal ayrışma mekânları olması temel özelliklerini oluşturur. Uyuşturucu kaçakçılığının merkezi olan favelalarda, uyuşturucu trafiğini yöneten çeteler ile polis arasında çıkan çatışmalar da bu gecekondu mekânlarının en önemli sorunlarından. Favelalarda yaşamak, eğitim ve iş olanakları bakımından ikinci sınıf insan olarak dışarda tutulmayı da beraberinde getirir (Çobanoğlu, 2015, 182-183). Rio'nun kenar mahallerinde kurulan favelalar, eserde sınıfsal ayrışmanın en net gözlemlendiği mekânlar olarak karşımıza çıkar:

Bir sigara yakmıştı ki favelalar başladı. Binlerce, on binlerce iç içe geçmiş, yıkık dökük ev, kilometreler kilometreler boyu uzanıyordu, Rio'nun merkezine dek. Damsız, çatısız kulübeler, kerpiçten, kartondan, tenekeden borçkalar, çamur deryasına diz boyu batmış labirentler... (s. 22).

Metropoller, modernitenin ürünü olmakla birlikte "Orta çağ'dan bu yana, toplumsal yaşamın canlılığının, zenginliğinin ve yoksulluğunun, neşesinin ve kederinin en açık biçimde gözlemlenebildiği yer" (Oktay, 2002, 23) olarak zıtlıkların, karmaşıklığın mekânlarıdır. Rio de Janeiro, kentin yerleşiklerine ev sahipliği yapan gösterişli Ipanema sahilleri ve yoksulluğun, suçun merkezi hâline gelmiş gecekondu mekânı favelalar'ı ile kent karmaşasını en açık biçimde sergiler.

Eserde anlatılan fevelalar, kendi çete liderlerini kurmuş; her türlü soygunculuk, silah kaçakçılığı, cinsel suç ve kokain ticaretinin yapıldığı, yoksulluk ile suçun iç içe geçtiği mekânlardır:

Çatışmasız gün geçmezdi favelalarda, rakip çeteler kokain paylaşımı yüzünden birbirine girer ya da avantajını yeterli görmeyen polis, tepeden tırnağa silahlanmış ellişer kişilik birlikler halinde baskınlar düzenlerdi (s. 15).

Varoş hayatının sürdüğü favelalarda, “mülkiyet”, “bireysellik” gibi kavramlar da önemini yitirmiştir. *“Bir bakıma bireyliğin öne çıktığı kent yaşamına girmek için bir koridor olarak kullanılan gecekondu mahalleleri, kolektif bilinçle yaşayan ve özneleşmemiş insanların büyük şehir karşısında geçirecekleri kültür şokunun kalkanı”* olmuştur (Balık, 2013,135). Favelalarda yoksulluk, mülkiyetsizlik ve suç ortaklığında birleşen kolektif bir yaşam alanı hâkimdir:

Keşiş hücresi boyutundaki, çoğu penceresiz odalarda, her yaştan kadın, onar-on beşerlik topluluklar hâlinde kümelenmiş, çıplak ampullerin çiğ ışığı altında, siyah-beyaz ışığa bakıyordu. Akarsu yoktu, elektrik yüzde yüz kaçaktı; pencerelere kartonlar, muşambalar yapıştırılmıştı ve her odada bir televizyon vardı. Ne sınırları belliydi evin ne kapıları ne de giren çıkanı. ‘Mülkiyet’, ‘özel hayat’ gibi kavramları, enseste ilişkin tabuları geçersiz kılan bir yaşama biçimi egemendi favela’da (s. 87).

Favelalar, kendi bölgelerinden taşarak tüm kente hâkim olan soygun, cinayet, kaçakçılık suçları nedeniyle kentin yerli sakinleri tarafından birer tehdit unsuru olarak algılanırlar. Cemil Meriç, azınlığın suçla ilişkisini korunma refleksine bağlar: *“Zayıf olan azınlık daima korunma refleksi içindedir. Suçluluk söz konusu olunca da zayıf olan alt sınıfların, kendilerinden çok daha güçlü bir düşman karşısında, zayıflıklarını da telafi etmek istercesine şiddete ve cesarete başvurmaları, korunma refleksinin normal bir sonucudur”* (Meriç, 2006, 506). Terörize edilmiş bir yaşam tehdidi oluşturdukları kadar, kentin coğrafi ve kültürel dokusunu da istilaya uğratan marjinal bir görünüm sunarlar:

Rio’nun yerleşik düzene geçmiş halkı, manzaralarını bozan, güzelim kentlerini bir açık hava tuvaline, hastaneye, toplama kampına çeviren, yabancıların gözünde itibarlarını iki paralık eden, sokaklarda korkusuzca dolanmalarını engelleyen bu sürüngenlerden öylesine tiksindir ki, Justiceiro’lara (adalet dağıtıcıları) avuç avuç para döker (s. 101).

İç göç sonucu metropollerde marjinal yaşam alanı oluşturan gecekondu sakinleri *“yerleşik hemşerilerle farklı davranış, düşünüş biçimlerinin temsilcileri/eyleyenleri olarak”* (Oktay, 2002,190) çatışma sahası yaratır ve *“kültürel bağlamda bir alt bölge oluşturdukları için büyük kentin daha eski yerleşikleri (hadarileri) tarafından küçümsenmekte, bilinen deyimle maganda diye çağırılmaktadırlar”* (Oktay, 2002, 25). Favelalar, yoksulluğa paralel olarak artan suç oranları, illegal örgütsel faaliyetleri ile resmi otoriteler için de birer itici güç oluştururlar:

Santa Teresa Tepesi’nin cangıla açılan yamacındaki iki dev favela sekiz gündür savaşmaktaydı. Altı yüz kadar favela Cunta döneminden beri, Latin Amerika’nın en güçlü örgütlenmelerinden birinin Comando Vermelho’nun denetimindeydi. [...] Ordunun el koymasıyla çatışmalar kesilmemiş, tersine iyice çağrından çıkmıştı (s. 15).

“Rio’nun olağanüstü güzel yüzünü çiçek bozuğuna çeviren” (s.15) favelalar hem resmi otoriteler hem de kentin yerleşik halkı tarafından şehir yaşamından izole edilmek istenmiştir, bu da gecekondu insanını kentin içinde “öteki” konumuna iter: “Gecekondu yaşantısının merkez tarafından yapılan tanımı ve konumlandırmaları, marjinal, tehlikeli ve lekeli gibi nitelermeler etrafında şekillenir” (Balık, 2013, 137).

2.3. Modern Bireyin Sıkıntısı: Yabancılaşma ve Kaçış

Modern hayatın en derin problemleri bireyin bunaltıcı toplumsal güçler karşısında ferdiyetini koruma çabasından kaynaklanır (Simmel, 2000, 167). Modern hayatın bir getirisi olan metropollerde bireyin korunma bilinci daha fazladır, çünkü kent tehlikelidir, “kendine hayran eder ama, kaotik yapısı, terörize edici ve yalıtıcı çoğunluğuyla korku da verir” (Oktay, 2002, 24). Büyük kentlerde kalabalığın barındırdığı tehlike, bireyi diğerlerine karşı daima temkinli olmaya zorlayarak toplumsal ilişkileri küçük şehir ve kasabalara nazaran seyreltir. Bu da metropolün güvenilir olmayan çoğunluğundan kaçan bireyi yabancılaştırır. “Birey metropolün üyesidir elbet, ama yabancılaşmış, izole edilmiş bir üye. (...) Toplumsal ilişkiler kurmak ve statü edinmek de sorunlu hâle geldikçe yurttaş-birey polites olma konumunu yitirmekte, anonim içinde erimeyi seçmektedir” (Oktay, 2002, 188).

Dış dünyaya yabancılaşan birey, bu yabancılaşmanın uzantısı olarak kendi iç dünyasına yönelir. Dış dünyanın gerçekliği ile iç dünyada daima bir çatışma hakimdir; birey çatıştığı toplumsal, sosyal değerler ile uzlaşamaz ve sonu gelmez bir kaçış içerisine girer, “modern çağda gittikçe küçülen, yalnızlaşan, görünene ve bilinene inanmayan, iç çatışmalar içinde kendisinden kaçma yolunu seçen insan aşılmaz bir bunalıma girmiştir” (Balık, 2011, 10). Modern dünyanın getirilerine yenik düşen ve yabancılaşan birey, modernist metinlerde de estetik düzleme taşınarak 20. yüzyıl estetiğinin ana unsurlarını oluşturur. “Modern metinlerde kahraman, trajik düzeyde kaotik bir dünya ve bu dünyada yalnızlığa mahkûm olmuş insandır” (Balık, 2011, 8).

Özgür’ün İstanbul’daki hayatını geride bırakıp, tek başına Rio’ya gelmesi eserde karşımıza çıkan ilk kaçış izleğidir. Özgür’ün kaçışı aynı zamanda bir bilinmezliği arayıştır. İyi aile kızı normlarından, kendini bulmak istediği özgürlüğe kaçmıştır:

Geride bıraktığı her şeyi ateşe vermişti. Bütünüyle kirletilmiş bir evren çıkmışta karşısına. Eski Dünya’nın eski yöntemleri geçersizdi burada. Değer yargıları, Türkiye’den taşıyıp getirdiği ağır, kullanışsız bavulu gibiydi artık. Altı aşınmış, sapı kopmak üzere, tropiklerin neminde çürümeye bırakılmış. O hep ertelenen geri dönüşü dek gözden çıkarılmış (s. 14).

Özgür’ün tehlikelerle dolu, her ağına düşürdüğüne insafsızca davranan bu şehirde bir roman yazmaya karar vermesi yabancı hissettiği dış dünyadan kendi iç dünyasına kaçış, orada kendi

özünü arayışıdır. Zira bu arayışına, romanında yarattığı kahramanı Ö.'yü de ortak eder. Ö., Özgür'ün olmak istediği kişi olacaktır:

Yüzde yüz özyaşamsal bir kitap yazmaya soyunmuştu bir zamanlar. Alaycı bir gününde tanımladığı gibi 'travmatik olaylar tutanağı' [...] Oysa apayrı bir öykü çıkmıştı ortaya; Özgür'ün 'başından geçse de' gerçekte onun 'yaşamadığı' bir başka kadına, Ö.'ye ait bir öykü. Karnındaki bebeğin tekmelerini dinleyen bir anne gibi gelişimini izlediği, her geçen gün bağımsızlaşan bu dik başlı kadın, yazardan sürekli rol çalıyor; büyük harflerle yazılmış dramlarda odak noktasını kapıyordu. Özgür'ün renksiz ruhu bir prizmadan geçirilmişçesine ışık tayfının bütün renklerine kavuşmuştu Ö.'de. [...] Özgür'den daha somut, daha gerçek, daha insandı sanki (s. 89).

Özgür'ün Rio'ya gelişi ilk kaçıdır, bu kaçış ilişkileriyle, eylemleriyle, yazdığı romanıyla bir arayış yolculuğu olarak devam eder; fakat bilinmezliğe giden bu arayışında yabancılaşır, iç içe geçmiş iki romana isim olan "Kırmızı Pelerinli Kent" bu yabancılaşmanın hem tanığı hem sebebidir. Modernist metinlerin ana izleklerinden olan yabancılaşma, bir bakıma *Kırmızı Pelerinli Kent*'le sanatsal boyuta taşınmıştır. "İnsanın gerçeğe yabancılaşması olgusu, 20. yüzyıl estetiğinin ana taşıyıcılarından biridir. Anlamakta güçlük çektiği bir dünyayla kendisini özdeşleştirmekte zorlanan, ona yabancılaşan insan bu yabancılaşmayı sanatsal boyuta taşır, onu bir kurgu tekniğine dönüştürür" (Ecevit, 2001, 36).

Rio, Özgür'ün hem kaçtığı hem sığındığı şehirdir. Rio'nun karmaşasından, uyum sağlayamadığı dış dünyadan kendi iç dünyasına kaçır; aynı zamanda da Rio İstanbul'daki hayatından, uzlaşamadığı aile kurallarından kendi kabuğuna sığındığı yerdir:

Okyanusun öbür kıyısında bile kurtulamadığı o boğucu yılları... Ailece gidilen piknikler, ayçekirdekleri, siyah-beyaz ekrandaki Amerikan dizileri, bitmek bilmeyen ev ödevleri, kısıtlamalar, yasaklar, söylevler, cezalar... [...] ve hep yarı karanlık hüzünlü bir arayış... (s. 125).

Özgür'ü yalnızlığa, kendi iç dünyasına iten, dışarıya yabancılaştıran, peşinden gittiği bir "gerçeklik arayışı"dır. Bu gerçekliği ne Rio'nun sokaklarında ne favelalardaki yaşamda ne de büyüleyici Ipanema sahillerinde bulabilmiştir. Peşinden sürüklendiği gerçek, kendi içinde saklıdır:

İnsanı tanımak için uzaklara gitmek gerekir, demişti bir yazar. Oysa Özgür, uzaklara geldikten sonra Latinleri anlayabiliyordu. 'No ire foras...' Uzaklara gitme, gerçeklik senin içindedir (s. 79).

Senin içindekini barındıracak derinlikte hiçbir şey yoktur gerçek dünyada; ama sen de yaşamın, ölümün ve bütün düşlerinle, gerçeğin korkunç sonsuzluğunda, oylumsuz bir noktadan daha büyük değilsin (s. 139).

Anlamını kaybettiği yaşamın gerçeğini kendi içinde, iç dünyasında aramak yine modernist romanı geleneksel olandan ayıran başat özelliklerdendir: *“Modern romancılara göre hayatın gerçekleri, bireylerin iç dünyalarının deşilmesiyle ortaya çıkar. Modern romanda gerçek kavramına yaklaşım, geleneksel yaklaşımdan ayrılmıştır. Buna göre denilen şeyin kesin bir tanımı ve varlığı yoktur”* (Çetin, 2013, 87).

Eserde yabancılaşma izleği kendini “ötekileşme” düzleminde de gösterir. Özgür geldiği Rio’da, Latin Amerikalı olmayanlar için kullanılan “Gringa” olarak tanımlanır:

Bir dakikacık gringa! diye yanıtladı adam, üç sözcüğe sığdırabileceği kadar hor görmeyi ve küçümsemeyi sığdırarak’ (s. 57).

Gringa olarak Rio’da yaşamak, Özgür’ü soyguncuların, eli silahlı çete üyelerinin hedefine daha açık bir konuma getirir. Öteki olma durumu tedirginliğini, dışarıya olan yabancılığını artırır ve yalnızlığına daha fazla sığınmasına sebep olur:

Rio sokaklarında amaçsız, başıboş dolaşan bir Türk kadını; bir salyangoz kabuğuna nasıl çekilirse, öyle sığınmış kendi benliğine; her an kafasına dayanacak bir silahın korkusu içinde, ağzı zımpara kâğıdı gibi, adımları titrek, koltukaltlarında iri ter halkaları... Gözlerinden başka güvenebileceği başka hiçbir şeyi yok (s. 81).

Özgür, dış dünyaya, dış dünyanın anlamlandıramadığı gerçeğine ve tüm karmaşasına, kendi benliğine, benliğini yeniden yarattığı romanına sığınarak ‘ölümsüzlük’ ile karşı koymak ister. Bilinmez bir sonsuzluğa giden yolculuğunda ölümsüzlüğü yakalamak ister, bir bakıma kendi varlığını Ö’nün benliğinde yeniden inşa ederek bunu başarır:

Kırmızı Pelerinli Kent’i yazmış, ölüme karşı kişisel zaferini kazanmıştı. Önemsiz, küstah, acemice, yanıltıcı zaferini... Yarattığı kusurlu evrende kendi suretini gören bir tanrı gibi, ancak şimdi anlıyordu (s. 150).

Böylece Özgür’de İstanbul’daki hayatını bırakıp Rio’ya gelmesiyle başlayan kaçış eylemi, yalnızca somut coğrafyayla sınırlı kalmaz. Dış dünyadan iç dünyaya yönelen bir sıra izleyen kaçış isteği bireyselliği doğurur, bunun sonucunda yalnızlaşan birey uzlaşmadığı topluma, evrene yabancılaşır. Özgür’de izlediğimiz yabancılaşma olgusu, yalnızca dış dünyayla, dış dünyanın değerleriyle sınırlı kalmaz. Mevcut benliğine de yabancılaşmış, bunun neticesinde yazdığı romanın karakteri Ö. ile asıl benliğinden kaçıp kendini yeniden inşa etme yoluna girmiştir. Zira bireyin kendi varlığından kaçışı daha sancılı bir süreci doğurur. Bunun sonucunda yabancılaştığı benliğini bir şekilde yeniden inşa etmek ister. Bu istek, *Kırmızı Pelerinli Kent’in* yabancılaşmış karakteri Özgür’de, otobiyografik bir roman kaleme alarak “yaratım” süreci ile zuhur etmiştir.

2.4. Modern Hayatın Yeni Dedektifi: Gözlemleyen Özne Olarak Flanör

Walter Benjamin *Pasajlar* (1982) adlı yapıtında flanörü, Paris modernizasyonunun bir ürünü olarak tanımlar. Endüstriyel lüksün bir buluşu olan, küçük kent görünümündeki pasajların ortaya çıkışı ile modernleşme öncesinin bohem ve dandy tipleri yerini flanöre bırakır. Flanör, bu pasajlarda kendini evindeymiş gibi duyumsar. Pasajlarda ağır ağır dolaşan flanörün verdiği tembellik izlenimi ise salt görünüştedir. Büyük kentin temposuna uygun düşen tepki biçimleri geliştiren flanör, kentin karmaşasında gözlemleyen özne olarak istemeden de olsa dedektif olur. Bu da onun avareliğini haklı kılar (Benjamin, 2002, 135). Moderniteyle birlikte gelişen, rekabetin ve tekinsizliğin hüküm sürdüğü kent yaşamında flanör “yürüyen gözlemci” olarak kalabalığın içindeki yalnız kişidir. Caddelerden ve pasajlardan beslenen flanör “*nerde olursa olsun, her ne kadar kalabalıklar içinde de olsa, oraya yabancı kalandır*” (Tandaçgüneş, 2012, 100). Kentli tipolojisi olan flanörün başat eylemlerinden biri de yürümektir. Benjamin’in “*kaplumbağaların temposunda*” (Benjamin, 2002, 148) şeklinde tanımladığı bu yürüme başıboş bir yürüyüş değildir, flanörün aylaklığı özünde bir bilinç taşıır. İşsiz güçsüz bir kişiliğe bürünerek yürüyen flanör, bu yolla “yürüyen düşünür” olarak kenti modern zamanların seyyahı gibi gözlemler. “*Şehir bir metin ve flanörler de gezme yoluyla bu pasajları, bulvarları, sokakları okurlar*” (Sarı, 2012, 299). Kendisi de bir flanör olan Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*’nda flanörü “*Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flaneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek, ama dünyadan saklı kalmak*” (2013, 210-211) şeklinde tanımlar. İncelememize tabi olan *Kırmızı Pelerinli Kent* romanı da yazarının Rio sokaklarında dolaştırdığı kahramanı Özgür vasıtasıyla kent kültürünü yansıtmaya bakımından flanörlük ruhuna karşılık gelen bir metin olma özelliğini barındırır.

Özgür kaleme aldığı *Kırmızı Pelerinli Kent* adlı romanında, Rio’da geçirdiği iki yıllık zaman dilimini kendi iç çatışmalarını odağa alarak anıları vasıtasıyla anlatırken aynı zamanda bir şehrin panoramasını çizer. İçinde tüm zıtlıkları barındıran bu şehri yazmak için Rio’ya gelmeye, bu şehri yaşamaya karar verir. Şehrin barındırdığı tüm tehlikelere rağmen gözlemci-gezgin olarak sokaklarında, caddelerinde, her türlü keşmekeşi bünyesinde taşıyan kenar mahallelerinde dolaşması flanörlüğün “serüven” duygusuyla eşleşir: “*Flanör öte yandan içinde bulunduğu toplumda kendini tedirgin ve yabancı hisseder. Bu nedendir ki flanöre eşlik eden temalardan biri de serüven duygusudur*” (Tandaçgüneş, 2021, 99). Şehrin sunduğu karnavalesk görüntü Özgür’ün serüven tutkusunu pekiştiren unsurdur. Rio’nun turist rehberlerinde sunulan görkemli fotoğraflarıyla zıtlıklar teşkil eden yüzünü keşfetmek ve yazmak ister:

Görkemli Rio fotoğrafı ve onun negatifi, bir çift maske, o kadar; karnaval geleneğini yüzlerce yıldır sürdüren kentin büründüğü çeşit çeşit kılıktan yalnızca iki tanesi. Benim anlatacağım Rio ise ikiden fazla boyutta kurulu bir labirent, daha doğrusu hem zamanda hem uzamda iç içe geçmiş labirentler dizisi. [...] Az sonra Rio sokaklarına çıkacaksınız. Korkunçluğu her an duyan bir varlığın ok menziline bir yolculuk olacak bu (s. 11).

Özgür, bir tür kendini arayış ve serüven tutkusuyla geldiği Rio'nun varoşlarından burjuva mekânlarına değin çoğu zaman amaçsızca dolaşarak kentin kalabalığına karışır. Kendini *"sokakların çağrısına, enfes ve dayanılmaz hafifliğine kapılacak bir yolcu"* (s. 141) olarak görür. Breton, *Yürümeye Övgü* (2000)'de *"bir kenti arşınlayarak kendini keşfetmenin bir başka biçimi, gerçeküstücüler gibi sokaklarda, rasgele, başıboş dolaşmaktır"* (2008, 101) der. Özgür'ün de özünde kendini arayış eylemi olan gezintileri sosyal ilişkiler kurma amacı taşımaz, ayrıksı konumunu koruyarak karıştığı kalabalıklarda daima yalnız ve gözlemleyen durumundadır. *"Bir salyangozun kabuğuna çekilmesi gibi kendi benliğine sığınmış"* (s. 80) şeklinde tanımladığı dolaşma eyleminde kalabalığın içinde tedirgin bir yabancıdır. Flanörün, kitlelerin içindeki yabancı olma durumu *"asimile olmayı engelleyerek yabancılaşmayı sağlar ve böylece uyumlanmayan flanör daha iyi gözlemleyebilir"* (Tandaçgüneş, 2012, 122). Özgür'ün gözlemlerini, yazdığı romanı vasıtasıyla sanatsal alana taşıması ise onun flanörlüğünün edebi yanını oluşturur. Yine Breton *Yürümeye Övgü*'de *"aylak, amatör bir sosyologdur ama aynı zamanda da güçlü bir romancı, bir gazeteci, bir siyaset adamı, bir anekdot toplayıcıdır"* (2008, 103) der. Özgür'ün aylaklığı da bilinçli bir eylem olarak kent yaşamını gözleme dâhilinde gerçekleşir. Fakat bu gözleme eylemi Özgür'de herhangi bir strateji çerçevesinde gerçekleşmez. Rastgele karıştığı kalabalıklarda, önüne çıkan sokaklarda gözlemlediklerini yazar. Zira *"davranışlarını asla planlamayan flanörün stratejisi yoktur, aksine, yolun onu götürdüğü yerde karşılaştıkları onun sanatının malzemesidir"* (Tandaçgüneş, 2012,103). Kentin karmaşası ile Özgür'ün iç dünyası, iç içe geçmiştir; kentin barındırdığı çatışmaları kendi benliğinde duyumsayarak varoluşsal sorunlar odağında sanatının merkezine taşır. Böylece gözlemleyen özne olarak karıştığı kalabalıklardan sanatsal bir ürün ile çıkması Özgür'ün flanörlüğünü başıboşluktan farklı kılar. Kentin kalabalıklarına gözlemleyen/gezgin konumu itibarıyla dâhil olması Özgür'de bir bakıma dedektifliği de zorunlu kılarak bilinçli bir gözlemi ortaya çıkarır. Yazacağı romanı için gerçekleştirdiği gözlemleri neticesinde kent yaşamını adeta düşünce süzgecinden geçirerek, kentin panoramasını flanörün gözünden çarpıcı bir şekilde ortaya koyar. *Kırmızı Pelerinli Kent*'in flanörü Özgür'ün, Rio'nun Santa Terasa bölgesindeki gözlemlerini sunduğu şu pasaj, flanörün şehrin sınıfsal ayrışmasını ortaya koymada ve böylece kentin toplumsal yapısını anlamada önemli bir figür görevi üstlendiğini de gösterir:

Sürekli karnavalda yaşayan Santa Terasa’da büyükelçilerden, politikacılardan, gözden uzak kalmak isteyen mafya babalarından, küpünü doldurmuş eski polis şeflerinden oluşan bir azınlık, yüksek duvarlı villalarda, korumaları ve dobermanlarıyla yaşar, sokaklarda asla boy göstermezdi. [...] Kentin, favelaların el koymadığı tek tepesiydi Santa Terasa; aynı zamanda sanatçılara, özellikle de zenci sanatçılara ait tek semtti. Sefaletten yetenekleri sayesinde kurtulmuş müzisyenlerin, dansçıların, ressamların, el oymacılığından koku yapımına bin bir türlü işle uğraşanların kurtarılmış bölgesi... (s. 51).

Şehrin kimliğini ortaya koyan bu gözlem, flanörü bir tür “seyyah” ve “vakanüvis” ile benzer kılar. Seyyahlar, çok eskiden beri doğayı temaşa ederken gördükleri her yeri kendi çalışmalarına bir şekilde aktarmayı görev addetmişlerdir. Belki de farklı yerler gezme, başka yerler görme arzusunun temel nedeni, gezilen görülen şeylerden çalışmaları için bir şeyler çıkarmak olmuştur. Bununla birlikte flanörün vakanüvisten farkı kartografik düşünceye hâkim olmamasıdır. O, şehri harita bilimcinin ya da vakanüvisin yaptığı gibi basılı birer belge hâline getirmeyi ilke edinmez (Sarı, 2012, 291). Özgür karakterinde de izlendiği üzere flanör, şehirden sanatsal üretimi için yararlanır. Flanörün mekânı daha çok “*kalabalığın toplumsal mekânı olan metropollerdir*” (Kılıç, 2017, 35). Flanör, modern zamanın ve modernitenin getirisi olan büyük kentlerin karmaşıklığı içinde kaybolur, benliğini eritir. Özgür de her renkten insanlık görünümüleri sunan Rio’nun kaos ortamında flanörün yaşadığı yitimi duyumsar:

Güney Amerika’nın, sokak çocukları cinayetleri ve karnaval ile ünlü kentinde kaybolup gitmişti. Bu gezegende sağa sola savrulan milyonlarca yersiz yurtsuzdan; astığı astık, kestiği kestik alnyazısının insafına kalmış yitik ruhlardan biri olup çıkmıştı (s.13).

Özgür’ün geldiği bu kentte yersiz yurtsuzlaşması sadece coğrafi konum olarak değil, kendi iç dünyasında da gerçekleşen bir yersiz yurtsuzlaşmadır. Bu noktada da modernitenin değişime uğrattığı toplum düzeninde kapitalist sistemin denetim altına alarak kendi kurallarıyla yerleştirmeye çalıştığı anti-kapitalist öznenin baş kaldırısı, aykırılışması doğar. Modern kent kültürünün bir gezgini olarak ortaya çıkan flanör tipi de çatıştığı bu düzenin ürünü olan metropollerdeki “*kitlelerin içinde dolaşmaktan hoşlanır ama kendini asla kitlelerin bir parçası olarak da hissetmez*” (Özsoy, 2012, 316). Ayrıca, bu kitlelerin içinde ayrıksı bir yere sahip olan flanör gezgin gözlemci konumu itibarıyla “*toplumun ezilenler sınıfı hakkında bilgi verir*” (Tandaçgüneş, 2012, 106). Özgür, metropol yaşamının içinde gözlemlediği favelalarda yaşayan bu dışlanmış, göz ardı edilmiş insanların yaşamını kapitalist düzenin sahiplerinin bir suçu olarak görür ve romanında onlar adına konuşur:

Ölümleri hep sessiz olur, rüzgârda sönen bir mum gibi. Duaların, ilahilerin, borazanların işe karışmadığı bir ölüm. Haykırmazlar, çılgık atmazlar, başkaldırmazlar. Onlara kulak verecek kimse yoktur çünkü. Yalnızca direnirler. İçlerinde kıymık kadar kalmış yaşama, yaşam adına sahip çıkan çelik gibi bir iradeyle, beden en eski, en umutsuz, en karşı konulmaz tutkusuyla direnirler, direnirler, direnirler... (s.101).

Kırmızı Pelerinli Kent'in başkişisi Özgür'ün flanörlüğü, Benjamin'in "*Baudelaire'in kimliğinde cisimleştirdiği flanör*" (Tandaçgüneş, 2012, 108) ile benzerlik gösterir. Baudelaire *Paris Sıkıntısı* (1869) adlı yapıtında kaleme aldığı yazılarında Paris'teki kent yaşamının bir panoramasını sunar. Kentin kalabalıklarını, modern yaşamın acımasızlığını, kalabalık kent yaşamının içinde yitip gidenleri ve toplumun ezilenlerini flanörün gözünden anlatır. "Kalabalıklar" başlıklı yazısında kendisini yalnız ve düşünen bir gezgin olarak tanımlarken içine karıştığı bu kalabalık aynı zamanda Baudelaire'i sarhoş eder: "*Yalnız ve düşünen gezgin adam, bu evrensel kaynaşmadan özgün bir esriklik payı çıkarır kendine*" (Baudelaire, 2001, 47). Flanörün, kentin karmaşasından duyduğu haz *Kırmızı Pelerinli Kent*'in gezgin öznesinde de belirgindir. Özgür, bir tür kaos olarak tanımladığı Rio'dan Baudelaire'in flanörünün sarhoşluğuna benzer bir haz duyar:

Amazon ırmakları gibi iç içe geçen, yılanlar gibi kıvrılan koyuları, ufuk çizgisini parçalayan vahşi kayaları, kentin üzerine atılmış dev bir balık ağını andıran uçsuz bucaksız cangılı ile Rio, İstanbul'a hiç benzemiyordu kuşkusuz. Aşırı uçları, çelişkileri, ölçsüzlüğü seven, baştan çıkarıcı bir güzelliği vardı. Acımasızca çullanıyor insanın üzerine, onu sarhoş ediyor, kısıp alıyordu (s. 52).

Baudelaire'in sanatını besleyen kalabalık ile Özgür'ün sanatını besleyen kalabalık aynıdır. "*Örselenmiş yaşamın başkahramanları olan körler, sakatlar, dilenciler, fahişeler, fakirler, serseriler, suçlular, yersiz yurtsuzlar, evsiz barksızlar Baudelaire'in yazınsal öznesini oluşturur*" (Sarı, 2012, 296). Baudelaire arkadaşı Joseph Stevens'a adadığı "İyi Köpekler" başlıklı yazısında temelde toplumsal yaşamdaki eşitsizliğe eleştiri yaparak gözden düşmüş yerlerde dolaşan gezginin gözünden toplumun dışına itilmişlere vurgu yapar: "*Bazıları kentin dış mahallelerindeki bir yıkıntıda uyuyup, her gün, aynı saatte, nasiplerini almak için Krallık Sarayı'nın mutfak kapısı önüne gelirler; bazıları, budala erkeklerin artık istemediği boş yüreklerini hayvanlara sunan evde kalmış altmışlık kızların verdiği yemeği bölüşmek için beş fersahı aşkın yerden sürüler halinde koşarlar*" (Baudelaire, 2001,145). Şehrin panoramasından insan tasvirleri sunan gezgin/flanör Baudelaire aynı yazısında "*horlanan köpeklerin şarkısını söylüyorum*" (2001, 144) diyerek göz ardı edilenlerin, toplumun dışına itilenlerin dertlerini içselleştirir. *Kırmızı Pelerinli Kent*'in flanörü Özgür de Rio'nun gözden düşmüş kesimlerinde dolaşarak kent yaşamının dışına itilmiş, horlanmış insanların yaşamlarından görünümeler sunar:

Çeteler halinde dolaşan, acımasız, kavruk yeniyetmeler; her Allahın günü tecavüze uğrayan yarı çocuk kızlar; çift kişilik açlıkla tek başına boğuşan kanadı kırık gebeler; yaşama alanlarını, kokarcılar gibi metrelerce yayılan koku bulutları ile belirleyen, paçavralara sarılmış yarı kaçıklar; darp izleri, yanık izleri, işkence izleriyle kaplı dilenci çocuklar; veremli, trahomlu, AIDS'li ilkokul çağındaki çocuklar... Kastlara bölünmüş evsiz barksız toplumun derebeyleri... (s. 100).

Baudelaire "*Cehennem büyüü beni hep gençleştiren / Aşkıyla mest olmak istedim koca fahişenin*" (2001, 148) diye tanımladığı Paris'e ne kadar tutkun bir hazla bağlıysa *Kırmızı Pelerinli Kent*'in flanörü Özgür de cehennemsi olarak tanımladığı Rio'ya aynı hazla bağlıdır:

Sevgi sözcüğünün daha dudaklardan dökülmeden çürüdüğü Rio de Janeiro'ya âşık olduğunu anlamıştı Özgür. Uçurumlar, leşler ve kartallar kenti... Artık yüreğinde de dal budak sarmış, korkunç bir ışık susuzluğu içinde, hep ileri atılan cangıl... Uyurgezer gibi arşınladığı sokaklarda günbegün, anbean yoluna çıkan buydu işte... Kırmızı pelerinli kent'in yüreğinde atan, alev almış kaldırımlardan gövdesine tırmanan ritim, yüzyıllarca kamçıya boyun eğen kölenin toprak zeminli kulübelerde yarattığı ritimdi... Tehlikeli, Cehennemsi, hüzünlü tropikleri sevmişti (s. 149).

Böylece *Kırmızı Pelerinli Kent*'in gezgin öznesi, Baudelaire'in kişiliğinde temsil bulan flanör tipi ile uyumlu olarak karşımıza çıkar. Kenti ve kent'in gerçeğini sanatının merkezi yapan bu flanör tipinde "*kalabalıktan ve canlılıktan kana kana beslenme, o kalabalığın hengamesi içinde yitip gitme ve kendini belirsiz ve görünmez kılma hâli, gezgin-öznenin edebi bir susuzluğu*" (Sarı, 2012, 296) olarak belirir.

3. Sonuç

Batı edebiyatında 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modernist roman anlayışı ile geleneksel-gerçekçi anlayıştaki romanın biçim ve içeriğinde ciddi kırılmalar meydana gelmiştir. Dış gerçeklikten iç gerçekliğe yönelen bu yeni roman anlayışında teknik, üslup, duyarlılık ve anlayış bakımından geleneksel temellerden kopuş yaşanır. Aslı Erdoğan'ın 1998 yılında kaleme aldığı *Kırmızı Pelerinli Kent* romanı da biçim ve içerik düzleminde modernist estetiğe ait unsurları barındıran bir roman olarak karşımıza çıkar.

Modern yaşamın getirilerinden biri olan metropol yaşamı bireyselliği ön plana çıkarmış, toplum ile kaynaşan, aynı değerleri paylaşan bireyin yerini değerler ile çatışan, bunun sonucunda da topluma karşı yabancılaşan birey almıştır. Modernist metinlerin de ana izleğini oluşturan yabancılaşma kavramı *Kırmızı Pelerinli Kent*'te Özgür karakteri ile temsil edilmiştir. Bu yabancılaşma beraberinde kaçışı da getirir. Özgür karakterinde kaçış eylemi, varoluşsal sorunlar odağında Türkiye'den Rio'ya, Rio'da ise kent karmaşasından kendi yalnızlığına doğru kaçan bir

kendini arayış yolculuğu şeklinde tezahür eder. Eserde kent yaşamı, yalnızca bireyin üzerinde yarattığı psikolojik sorunlar ile yer almaz, toplumsal/sınıfsal ayrışmanın da odak noktasını oluşturur. Bu bağlamda gecekonduların temsil eden favelalar, kent yaşamındaki sınıfsal ayrışmanın örneği olarak karşımıza çıkar. Böylece *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında, modernizmin bir getirisi olan büyük kent yaşamının hem birey hem de toplumsal yaşam üzerindeki etkilerini izlemek mümkündür. Yine kent yaşamının ve modern hayatın bir ürünü olan “flanör düşünce” de eserde hâkim olan izleklerdendir. Paris modernizasyonunun bir sonucu olan flanör, *Kırmızı Pelerinli Kent*’te Özgür karakteri ile temsil bulur. Özgür’ün bir tür serüven duygusuyla geldiği Rio’da kentin sokaklarına, kalabalıklarına karışması; plansızca gerçekleştirdiği dolaşma eylemlerinde karşılaştıklarını romanına dâhil etmesi onda flanörlüğün gezgin gözlemci konumunu baskın kılar. Fakat, Özgür’ün flanörlüğü 19. yüzyılın panoramasında ortaya çıkan “popüler flanörden” giyim kuşamı ve cinsiyeti bakımından ayrılır. Sokakta siyah şapkası ve pardösüsü ile elinde bir sigara veya şemsiye ile dolaşan kentli burjuva tiplemesi olan flanör modern çağın erkek imgesini sembolize etmektedir. 19. yüzyıl flanörünün eril bir kimliğe sahip olmasında dönem Avrupa’sında kadınların sokaklarda erkekler kadar özgür dolaşamamasının etkisi vardır. Özgür karakterinin flanörlüğü bu bağlamda 19. yüzyılın flanöründen farklılık teşkil ederken; varoluşsal sorunlar etrafında şekillenen sanatçı kişiliği ve kalabalıkların içindeki ayrıksı konumuyla toplumsal anlamda bir isyankârın olarak ortaya çıkması, Baudelaire’in kimliğinde cisimleşen flanör imgesine yakın durur.

Geleneksel-gerçekçi anlayışın terk edildiği modernist metinlerde anlatım teknikleri de biçime ve anlatıma destek verecek şekilde kullanılır. *Kırmızı Pelerinli Kent* romanında üstkurmaca, iç monolog, metinlerarasılık ve geriye dönüş teknikleri hâkimdir. Tespit ettiğimiz bu teknikler, romanda yalnızlaşan ve yabancılaşan bireyin iç dünyasını yansıtmaya yardımcı olurken aynı zamanda modernist estetiğin, eserin muhtevasının yanında biçimsel yapısına da yansıdığını gösterir. Böylece Aslı Erdoğan, *Kırmızı Pelerinli Kent*’te içerik düzleminde bireyin yabancılaşma olgusunu ön plana çıkarırken kurgu düzleminde ise üstkurmacayı ortaya çıkarır. Bunu yaparken dil de geri planda kalmamış, modernist anlayışın romanda önemli gördüğü edebi estetik dilin kullanımı vasıtasıyla da ön plana çıkmıştır. Bu yolla *Kırmızı Pelerinli Kent* romanının geleneksel estetik anlayışından biçim ve içerik unsurlarıyla ayrıldığını, modernist/postmodernist anlayışa yakın durduğunu söylemek mümkündür.

Kaynaklar

Akyüz, Kenan. *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi, 2013.

Aytaç, Gürsel. *Çağdaş Türk Romanı Üzerine İncelemeler*. Ankara: Doğu Batı Yayınları, 2012.

- Baudelaire, Charles. *Paris Sıkıntısı*. çev. Erdoğan Alkan. Cumhuriyet Dünya Klasikleri Dizisi, 2001.
- Baudelaire, Charles. *Modern Hayatın Ressamı*. çev. Ali Berktaş. İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Balık, Macit. “Edip Cansever’in Tragedyalar’ında Yalnızlık, Bunalım ve Yabancılaşma”. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*. 4/18 (2011): 7-23.
- Balık, Macit. *Latife Tekin’in Romancılığı*. Ankara: Akçağ Yayınları, 2013.
- Balık, Macit. “Kent ve İnsan Odağında Onat Kutlar’ın Şiirleri”. *Millî Eğitim*. 45/212 (2016): 161-174.
- Benjamin, Walter. *Pasajlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2012.
- Bolat, Tuncay. *Türk Romanında Üstkurmaca (1980-2000)*. Doktora Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 2019.
- Çetin, Nurullah. *Roman Çözümleme Yöntemi*. Ankara: Öncü Kitap, 2013.
- Çobanoğlu, Özkul. “Göçmen Folkloru Bağlamında Brezilya Favelalarıyla Türkiye Gecekondu Mahallelerinin Karşılaştırılması”. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi* 4/8 (Ocak 2016): 180-196.
- Ecevit, Yıldız. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2001.
- Enginün, İnci. *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*. İstanbul: Dergâh Yayınları, 2013.
- Erdoğan, Aslı. *Kırmızı Pelirli Kent*. İstanbul: Everest Yayınları, 2022.
- Gündüz, Osman. “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı”. *Yeni Türk Edebiyatı 1839-2000*. Haz. Ramazan Korkmaz. 399-538. Ankara: Grafiker Yayınları, 2013.
- Kantarcioglu, Sevim. *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayınları, 2007.
- Kılıç, Melike. *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar*. Yüksek Lisans tezi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, 2017.
- Le Breton, David. *Yürümeye Övgü*. çev. İsmail Yerguz. İstanbul: Sel Yayıncılık, 2008.
- Meriç, Cemil. *Kırk Ambar II*. İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.
- Oktay, Ahmet. *Metropol ve İmgelem*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları, 2002.
- Öner, Haluk. “Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın Bazı Romanlarında Kenar Mahalleler”. *RumeliDE Dil ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*. 14 (Mart 2019): 131-143.
- Öner, Haluk. *Bir Dünya Cenneti: Kadıköy ve Edebiyatımız*. Ankara: Gece Kitaplığı, 2019.
- Özsoy, Duygu. “Bir Flaneuseün Portresi: George Sand”. *Flanör Düşünce*. Haz. Hüseyin Köse. 303-321. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.



Pamuk, Orhan. “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”. *Defter Dergisi*. 23 (Bahar 1995): 31-45.

Sarı, Ahmet. “Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük”. *Flanör Düşünce*. Haz. Hüseyin Köse. 286-303. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Simmel, George. “Metropol ve Zihinsel Yaşam”. *Şehir ve Cemiyet*. Haz. Ahmet Aydoğan. 167-185. İstanbul: İz Yayıncılık, 2000.

Tandaçgüneş, Nilnur. “Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: Gözlemleyen Özne Olarak Flanörü Yeniden Okumak”. *Flanör Düşünce*. Haz. Hüseyin Köse. 97-137. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2012.

Tekin, Mehmet. *Roman Sanatı I*. İstanbul: Ötüken Neşriyat, 2022.

Yürek, Hasan. “Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları”. *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*. 28/1 (Mart 2008): 187-202.