

Tezer Özlü'nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Anlatısında Flanöz Kimliği

In the Footsteps of a Flâneuse: Journey to the Edge of Life

DR. ÖĞR. ÜYESİ AYŞE SANDIKKAYA AŞIR*

Öz

Flanör, 19.yüzyılda modernizmin ortaya çıkışıyla birlikte Paris, Roma, Londra ve Berlin gibi büyük şehirlerde inşa edilen pasajlarda görülen bir tip olarak toplumsal hayatta kendisine yer bulur. Eril bir figür olarak tanımlanan flanör, kalabalıkların içinde ama kalabalığa karışmadan gezen, gözlemleyen ve düşünen bir özne konumundadır. Pasajların yıkılmasıyla birlikte flanör, önce mağazaları ardından da şehrin ana caddelerinden periferilerine kadar bütün sokaklarını kendisine mesken tutar. 19.yüzyılda kadının istisnalar haricinde kamusal alanda tek başına dolaşması mümkün olmadığından flanözün varlığı bu dönemde kuşkuyla karşılanır. 20.yüzyılda ise büyük mağazaların açılmasıyla birlikte kadınlar sadece erkeklerin bakışının nesnesi olmaktan çıkıp görmeyi deneyimleyen bir özneye dönüşmeye başlar. Bu yüzyılın ortalarına gelindiğinde ise kadınlar da tıpkı flanörler gibi caddelerde dolaşabilme özgürlüğüne kavuşur. 21.yüzyılda yaşanan teknolojik gelişmelerle birlikte flanör ve flanöz kavramı da değişime uğramış; artık sokakları yürüyerek gezmek yerine tek bir adım dahi atmadan sanal ortamda deneyimlenen flanörlük ve flanözlük biçimleri ortaya çıkmıştır.

Batı edebiyatında flanör, Charles Baudelaire'in ve Edgar Allen Poe'nun eserleriyle kendisine yer bulurken flanözün edebiyatta yer alması çok daha geç bir döneme rastlar. Türk edebiyatında flanöz tipin edebî eserlerde görünür hâle gelmesi ise 20.yüzyılın sonlarını bulur. Flanözün en yetkin örneklerinden biri, Tezer Özlü'nün 1981'de kaleme aldığı *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adlı eserinin anlatıcısında görülür.

Anahtar sözcükler: flanöz, flanör, yolculuk, Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*

Kastamonu Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi, Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü Yeni Türk Edebiyatı Ana Bilim Dalı, a.asir@kastamonu.edu.tr, ORCID: 0000-0002-1847-5026.

Geliş/Arrival: 01.01.2026
Kabul/Accepted: 18.02.2026
Yayın/Published: 26.03.2026



This work is licensed under a CC Attribution 4.0 International Licence.

© Söylem and Author(s)

Alıntılama/Cite as: Sandikkaya Aşır, Ayşe (2026). "Tezer Özlü'nün Yaşamın Ucuna Yolculuk Anlatısında Flanöz Kimliği". *Söylem* 11(1): 253-268

Doi: 10.29110/soylemdergi.1853499

Abstract

The flâneur emerges as a distinctive social figure in the nineteenth century with the advent of modernity, particularly within the arcades constructed in major metropolitan centers such as Paris, Rome, London, and Berlin. Defined as a masculine type, the flâneur is positioned as a subject who wanders, observes, and contemplates—present among the crowd yet never fully merging with it. After the demolition of the arcades, his sphere expands first to department stores and later to the main thoroughfares and peripheral streets of the city. Since women, with few exceptions, could not freely circulate alone in the public sphere during the nineteenth century, the existence of the flâneuse was initially met with skepticism. However, the emergence of large department stores in the twentieth century allowed women to move beyond being merely objects of the male gaze and gradually to become active, seeing subjects. By the mid-twentieth century, women, like flâneurs, attained the freedom to walk through city streets. In the twenty-first century, technological developments transformed both concepts, giving rise to virtual forms of flânerie that require no physical movement. While the flâneur secured a place in Western literature through the works of Charles Baudelaire and Edgar Allan Poe, the literary appearance of the flâneuse occurred much later. In Turkish literature, the visibility of the flâneuse figure emerged toward the late twentieth century. One of its most striking examples appears in Tezer Özlü's *Journey to the Edge of Life*.

Keywords: flâneur, flâneuse, journey, Tezer Özlü, *Yaşamın Ucuna Yolculuk*.

GİRİŞ

19. yüzyılda modernizmin etkisiyle önce Paris'te ardından da Londra ve Roma gibi büyük şehirlerde ortaya çıkan pasajlar, kaplumbağaları ile birlikte yavaşça gezen ve etrafını dikkatle gözlemleyen ama bunu yaparken de görünmez kalmayı başaran yeni bir insan tipinin yani flanörlerin ortaya çıkmasına zemin hazırlar. Paris'te başlayan kentsel dönüşüm sürecinde yıkılan pasajların yerine yapılan büyük bulvarlar ve açılan mağazalar, flanörleri pasajlarla sınırlı bir figür olmaktan çıkararak şehrin en merkezi cadde ve sokaklarından en periferi yerlerine kadar gezen bir figüre dönüşmesinin önünü açar.

19.yüzyılın başlarında çalışmak veya evin ihtiyaçlarını tedarik etmek amacıyla dışarı çıkan kadınlar dışında kamusal alanda tek başına dolaşabilen bir kadın figüründen söz etmek mümkün değildir. Bu durum flanör ifadesine en başından eril bir anlam yüklenmesine yol açar ve kavram, cadde ve sokaklarda tek başına gezen, durup etrafındaki evleri, mağazaları ve insanları inceleyen bunun sonucunda da düşünce üreten erkek anlamı etrafında şekillenir. Bu nedenle Bauman, tek başına oyun oynayan ve seyahat eden bir oyuncuya benzettiği flanörün var olabilmesi için arada bir etraflarına bakabilme olanağı verecek geniş caddelere ve caddelerin etrafındaki evlerde dikkatini çekecek olaylara ihtiyaç olduğunu söyler (Bauman, 2020, s. 238,239). Dolayısıyla flanör figürü, kamusal alanın erkek deneyimi üzerinden tanımlandığı bir modernlik tasavvurunun ürünü olarak ortaya çıkar.

19.yüzyılın ikinci yarısından itibaren açılmaya başlayan büyük mağazalar ile birlikte kadınlar sokağın tekinsiz ortamından uzakta tek başına dışarı çıkabilme olanağı elde edince kadın flanörün yani flanözün varlığı tartışma konusu hâline gelir. Bu yüzyıla kadar kadınlar, flanörün nesneleştirdiği sadece görülen bir unsurken mağazalar yoluyla görmeyi de deneyimleyen özne

hâline gelmeye başlar. Özellikle 20.yüzyılın ortalarından itibaren flanör niteliklerine sahip kadınların cadde ve sokaklarda görünür olmaya başlamasıyla birlikte flanözlerin de varlığı kabul edilir.

Modernizmle birlikte sosyal hayatta görünürlük kazanan flanörler, bir yandan şehri gezip değişimleri gözlemlerken bir yandan da gördüklerini sanatsal bir üretime dönüştürebilirler. Bu dönüşümün edebî eserlere yansması Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nda yer alan şiirleri ile Edgar Allan Poe'nun "Kalabalıkların Adamı" hikâyesi yoluyla olur. Ayrıca Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*'nda da kavramı farklı açılardan ele alır. Erken dönem eserlerinde kadın, flanörün bakışının hedefinde olan nesne konumundadır. Bu nedenle Baudelaire, "hayat tablosunun seyirciye sunabileceği en canlı merak ve hayranlık konusu" diye nitelediği kadın için "belki aptal yine de göz kamaştırıcı" (Baudelaire, 2021, s. 238) bir varlık değerlendirmesinde bulunur. Dolayısıyla güzelliğinden başka vasfı olduğuna inanılmayan kadın, flanörler için sadece görülen ve üzerine düşünceler üretilen bir unsurdur. Walter Benjamin ise *Pasajlar* isimli çalışmasında Baudelaire'in şiirlerinden ve Poe'nun hikâyelerinden hareketle flanör kavramını kuramsal açıdan değerlendirerek edebî eserlerdeki görünümünü inceler ve kavramın varlığını 19. yüzyıl ile sınırlandırır. Sonraki dönemlerde Poe ve Baudelaire'in açtığı kapıdan pek çok yazar ve şair geçmiş, bu bakış açısıyla eserler kaleme almış, böylece Batı edebiyatında flanör kendine yer edinen bir tip hâline gelmiştir. Buna karşın flanöz tipin edebî eserlerde görülmesi çok daha sonra Virginia Woolf, Sylvia Path ve Jean Rhys gibi isimler yoluyla olmuştur.

Türk edebiyatına bakıldığında, Tanzimat dönemi ile birlikte her anlamda Batılılaşmaya çalışan Osmanlı Devleti'nde değişimin merkezinin İstanbul olduğu görülür. Bu dönemde, Avrupa'dan getirilen birbirinden değişik ürünlerin sergilendiği mağazalara bakmaya gelen Beyoğlu ve çevresinde dolaşan yeni bir insan tipi ortaya çıkar. Flanörün ilk örnekleri diyebileceğimiz bu tipin edebî esere yansması *Araba Sevdası* ile olur. Eserin baş kişisi Bihruz Bey, tam bir flanör niteliği taşımasa da şehrin sokaklarında dolaşması açısından flanörün prototipi olarak değerlendirilebilir. Servet-i Fünun'un estetik anlayışı ve sonraki dönemlerde de ülkenin içinde bulunduğu koşullar nedeniyle 1930'lu yıllara kadar flanör tipi Türk edebiyatında yeterince işlenemez. Bu yıllardan sonra ise Sait Faik Abasıyanık, Yusuf Atılgan, Salah Bırsel ve Oğuz Atay gibi yazarların eserleri yoluyla flanörün edebiyatımızdaki görünürlüğü artar. Batı edebiyatında olduğu gibi Türk edebiyatında da flanözün bir tip olarak işlenmesi çok daha geç olur. Bu çalışma kapsamında Tezer Özlü'nün 1981 yılında kaleme aldığı *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adlı eserinin isimsiz anlatıcısı flanöz kavramı etrafında incelenecektir.

1. KENTTE DOLAŞAN ÖZNENİN FLANÖRDEN FLANÖZE DÖNÜŞÜMÜ

Fransızca kökenli bir kelime olan flanör, Collins Dictionary of Sociology'de "gezgin, gözlemci, gözleyen kimse" (Jary ve Jary, 2000, s. 217), A Dictionary of Cultural and Critical Theory'de ise "kendini belli etmeden kalabalıklara karışan, kent gezgini" (Payne ve Barbera, 2010, s.291) olarak tanımlanır. Hüseyin Köse, "yürüyen düşünce" (Köse, 2012, s. 9) olarak nitelendirdiği flanörü "Gözlenen ve aynı zamanda gözlemleyen, görüntüler, görüngüler renkler arası bir seyrüsefer hattında sürekli yer değiştiren gezgin-düşünür figür..." (Köse, 2012, s. 10) sözleriyle tanımlar. Elkin

ise flanörün “zaman ve paraya sahip, dikkatini vermesi gereken acil bir sorumluluğu olmayan erkeğe has bir ayrıcalık ve serbestliğin sureti” (Elkin,2022, s. 13) niteliği taşıdığını vurgular.

Avrupa’da Aydınlanma Çağı ile başlayan, Fransız İhtilali ve Sanayi Devrimi ile devam eden süreç moderniteyi ortaya çıkarır. Flanör de 19.yüzyılda başlayan modernitenin Paris, Londra, Roma ve Berlin gibi şehirlerin sokaklarında meydana getirdiği değişimle birlikte vücut bulur. Bu nedenle Gros, *Yürümenin Felsefesi*’de flanörlerin “kentler manzaraya dönüşecek ölçeğe ulaştığında tezahür ettiğini” (Gros, 2022, s. 153) ifade eder. Bu değişimin ilk gözlemlendiği alan flanörün ortaya çıkmasını sağlayan pasajlardır. Kentlerde inşa edilen “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 tiplene doğar” (Tandaçgüneş, 2012, s. 98). Dolayısıyla flanör, yalnızca bireysel bir dolaşma pratiğinin değil, modern kentin ürettiği yeni mekânsal ve toplumsal deneyimin somutlaşmış bir figürüdür.

Flanör her ne kadar şehirde kalabalıkların arasında olsa da kalabalıklara karışmaz, “flanörle insan yığınları arasında hep bir perde vardır. Perde ve flanör arasındaki mesafe onun özgürlük ve özgünlük alanıdır. Flanörün işi gücü bu özgürlük alanında kalarak kenti bütün duyularıyla hissedip deneyimlemek ve sonucunda düşünce üretmektir” (Erdoğan, 2020, s. 37). Bauman da *Modernlik ve Müphemlik*’te, “Flanör bir gözlemcidir, katılımcı değildir. Gezdiği yerlerdedir fakat buralara ait değildir. Flanör kalabalık kent yaşamının hiç bitmeyen gösterisini izleyen bir seyircidir.” tanımlamasıyla flanörün kalabalıklar içerisinde yalnız olduğuna işaret eder. Walter Benjamin’e göre flanörün kalabalıktan kopamaması ama kalabalıkta da yalnız kalması, kalabalığa karışamaması, kendisini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hissetmesindendir. Kalabalıklar onun tedirginliğinden kurtulmak için saklandığı alanlardır (Benjamin, 2014, s. 102). Flanörün kalabalık içindeki yalnızlığı hem estetik bir tercih hem de modernitenin yarattığı yabancılaşmanın sonucu olarak karşımıza çıkar.

Başlangıçta pasajlarla özdeşleşen flanör tipi, Baron Haussmann olarak bilinen Georges-Eugène Haussmann’ın 1853 – 1870 yılları arasında gerçekleştirdiği kentsel dönüşüm projesinden fazlasıyla etkilenir. Haussmannlaştırma olarak bilinen bu dönemde pasajlar yıkılarak yerlerine büyük bulvarlar, parklar, mağazalar ve binalar inşa edilince flanörün mekânsal konumu değişir. Yaşanan sürecin flanörün varlığını ortadan kaldırdığını düşünen Benjamin, “Büyük mağaza flâneur’ün son piyasa yeridir” (2014, s. 149) ifadesiyle mağazalarla birlikte gelen kapitalist sistemin flanörün sonunu getirdiğini belirtir. Dolayısıyla Benjamin’e göre flanör sadece 19.yüzyılda varlık göstermiş bir tiptir. Benjamin’in bu düşüncesinin aksine, pasajları elinden alınan flanörün artık kenti keşfetmek için kalabalıklara karışarak varlığını sürdürdüğü görülür. O, artık Ali Artun’un da işaret ettiği üzere bütün kenti mesken tutar (2021, s. 52). Dolayısıyla flanör, pasajları gezdiği gibi şehri de amaçsızca gezen, kalabalık kafeleri ve mağazaları kendisine gözlem noktası hâline getiren, insan, doğa veya tüketim nesnesi fark etmeksizin zevk odaklı bakan biri hâline gelir. Bu nedenle, “tesadüfi olarak oradan oraya panoramalar arasında seyreden kentli gezgin için söz konusu seyir, asıl büyük amaç ve zevktir.” (Yaman, 2025, s. 141) Şehirde yaşanan büyük değişim aslında flanörü ortadan kaldırmamış; o, mekânın dönüşümüne ayak uydurarak şehirle kurduğu ilişki biçimin değiştirmiştir.

Toplumsal hayatta kendisine yer bulan flanör tipi, büyük şehirlerdeki modern yaşama geçişin gözlemcisi ve aktarıcısı konumunda edebî eserlerde de yerini alır. Flanörün sosyal hayattan edebiyat

dünyasına taşınması burjuva yaşamını ele alarak flanörlüğü çeşitli yönleriyle ortaya koyan Charles Baudelaire ve Edgar Allen Poe gibi isimlerin eserleri yoluyla olur. Benjamin'in ifadesiyle, Paris ilk kez yabancılaşmış sanatçının bakışlarını çevirdiği bir kent hüviyetini Baudelaire'in lirik şiirleri ile kazanır (Benjamin, 2014, s. 98). Bu eserlerde genel olarak, kalabalıklar içinde yaşadığını hisseden, orada var olan ama kalabalıklara karışmayan, yalnızlığı ile dikkat çeken bir flanör tipi görülür. Baudelaire flanörün yalnızlığını, "Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır...Dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak" (2021, s.210,211) sözleriyle tarif eder. Geleneksel toplum düzenini köklerinden sarsan modernite ile flanör arasında sınırları oldukça bulanık bir ilişki vardır. Flanör, kalabalıklar içinde bir yandan onu var eden moderniteyi ararken bir yandan da moderniteyle birlikte gelen kapitalizmi eleştirir. Bu ilişkiyi Bauman, "Flâneur baştan çıkarılma yoluyla tüketiciye dönüştürülüyordu. Süreç içinde malın alışveriş edene dönüşmesi mucizevi bir şekilde gerçekleşir. Günün sonunda, ayırım çizgisi bulanıklaşır. Artık neyin (kimin) tüketim nesnesi, kimin (neyin) tüketici olduğu açık değildir." (2020, s.237) diyerek dile getirir. Dolayısıyla modernite ile flanör arasında aynı zamanda paradoksal bir ilişki oluşur.

Flanör kavramı, esasında bir cinsiyet taşımasa da 20. yüzyılın başlarına kadar sadece alt ve orta sınıfa mensup kadınlar, zorunlu ihtiyaçlarını karşılamak için "tekinsiz" olarak değerlendirilen sokaklarda bulundukları için kavram erkekler ile ilişkilendirilir. 19.yüzyılda "kadın işçiler, ev kadınları kamusal mekanları kullanmaktadır; ancak erkek çağdaşlarından farklı olarak kadınlar daha çok işe gitmek gibi profesyonel ya da alışveriş yapmak gibi fonksiyonel amaçlarla sokaktadır (Özsoy, 2012, s. 319). Dolayısıyla sadece mecburiyetler nedeniyle sokağa çıkan kadınlar, sokağın tekinsizliğinden uzak mağazaların inşasıyla o güne kadar erkeklere rezerve edilen dış dünyada görünür olmaya başlar. Dışarıda gezen, gözlemleyen kadınların ortaya çıkmasıyla da flanörün dişil hâli olan flanöz kavramı ortaya çıkar. Bu durumda şehirde gezen, gözlemleyen, inceleyen kişi erkek olduğunda flanör, kadın olduğunda ise flanöz ifadesinin kullanıldığı görülür.

19. yüzyılın sonlarına doğru açılan büyük mağazalar yoluyla kadınlar sokağa çıkmaya başlasalar bile kadınların erkekler gibi dikkat çekmeden sokaklarda dolaşıp özgürce gözlem yapma şansı olmadığından flanözün varlığı en azından söz konusu yüzyıl için tartışmaya açık bir mesele hâline gelir. Bu yüzyıl içerisinde flanözün olamayacağını savunanların sıklıkla kullandığı argümanlardan biri, flanörün kalabalıklar içinde görünmez olmayı başarabilme özgürlüğüdür. Dışarıya çıktığı andan itibaren bakışların hedefinde olan kadının ise kalabalığın içerisinde fark edilmemesi mümkün değildir. O; gören, gözlemleyen, inceleyen kişiden çok görülendir:

Flâneuseün varlığına ilişkin temel sorun, yalnızca dilediği saatte dilediği mekânlarda aylaklık etme hakkının olmaması değil, aynı zamanda flanörün temel özelliği olan herkesi görme, izleme; ama bunu yaparken görünmeme, fark edilmeme özgürlüğünün de olmayışıdır. Kamusal alanda gezinirken dikkat çekmeme şansı olmayan kadınlar flanör gibi özgür değildir (Özsoy, 2012, s. 304).

Kamusal alanda istisnalar dışında kadının kendisine yer bulamadığını, bulan kadının da gören olmaktan çok uzak olduğunu söyleyen ilk isimlerden biri Janet Wolff'dur. "The Invisible Flaneuse" başlıklı makalesinde Wolff, modern edebiyatın erkeklerin deneyimi üzerine inşa edildiğini ve modernliğin nitelikleri yazardan yazara farklılık gösterse de üretilen anlatıların

neredeyse tamamında kadınların dışlandığını, çoğu zaman görülmediğini, bu eserlerde iş, siyaset ve kent yaşamı gibi kamusal dünyaya odaklanıldığını söyler. Çalışmak zorunda olan çok az sayıda kadının kamusal dünyaya girdiğini ama bunun iş dünyasının erkeklere ait olduğu gerçeğini değiştirmeyeceğini ifade eder (Wolff, 1985, s. 34). Dolayısıyla Wolff, kadınların toplumsal konumları gereği bir flanör rahatlığıyla dışarıya çıkmadığını, sekreterlik, katiplik, fabrikalarda işçilik ve fahişelik yapanların dışındaki kadınların sosyal hayattan olabildiğince izole bir şekilde yaşadıklarını bu yüzden de flanözün “19.yüzyıl toplum düzeni içinde imkânsız” (Wolff, 1985, s.47) olduğunu savunur.

Wolff 19. yüzyıl için flanözün varlığını kesin bir şekilde reddederken Anne Friedberg, flanör ile flanözün aynı niteliklere sahip olmadığını kabul etmekle birlikte 19.yüzyılda flanözün ortaya çıktığını savunur. Friedberg, 1850’li yıllardan itibaren açılmaya başlayan büyük mağazalar sayesinde kadınların tek başlarına dışarıya çıkabilmeye başladığını bunun da flanözlüğün başlangıç noktası olarak kabul edilebileceğini söyler. Dışarıdaki kadınlar elbette ki bir flanör gibi görülmeden görme özgürlüğüne sahip değillerdir; onlar, tüketim kültürünün bir ürünü ve flanörün bakışının nesnesi olarak ortaya çıksalar bile flanözün köklerinin burada aranması gerektiğini düşünür:

Kadın flâneur, yani flâneuse, ancak kenti tek başına dolaşma özgürlüğüne sahip olduğunda mümkün hâle gelmiştir; bu özgürlük, aynı zamanda tek başına alışveriş yapabilmeye ayrıcalığıyla özdeşleşmiştir... 19. yüzyılın son on yıllarına gelindiğinde, büyük mağazalar refakatçisi olmaksızın kadınlar için güvenli bir sığınak hâline gelir... Flâneuse, tüketim kültürünün yeni biçimlenişleriyle mümkün hâle gelen bu kamusal mekânlarda ortaya çıkar. (Friedberg, 1994, s.36)

Friedberg’in aksine Wolff, 19.yüzyılda ortaya çıkan, kalabalıklar içinde dolaşan ama erkeklerin gördüğü kadın tüketicuyu flanöz olarak değerlendirmez ve Baudelaire’in eserlerini merkeze alarak 19.yüzyılda fahişelerin, dulların, yaşlı ve yabancıların sokakta olduğunu ve onların asla flanöz niteliği taşımadığını söyler. Friedberg ise 19.yüzyılda yaşamış olan Griselda Pollock, Berthe Morisot ve Mary Cassatt gibi kadın ressamın şehirde dolaşan kadınların varlığını resmettiklerini söyleyerek Baudelaire örneği üzerinden flanözün varlığını reddetmenin doğru olmadığını iddia eder (Friedberg, 1994, s.37). Bu karşıt görüşler, flanöz kavramının yalnızca fiziksel dolaşma pratiğiyle değil, bakışın nesnesi olma meselesiyle de ilişkili olduğunu göstermektedir.

Flanözün varlığını savunan isimlerden biri olan Lauren Elkin, “özellikle şehirlerde bulunan aylak, salınarak etrafını gözlemleyen kişi” (Elkin, 2022, s.18) şeklinde kendine göre flanözün “hayali” bir tanımını yapar. Ayrıca Elkin, flanözün *Dictionnaire Vivant de la Langue Française*’de “sezlong” olarak tanımlandığını belirterek bu durumu, “Bir kadının yapabileceği tek meraklı aylaklık öylece uzanmak mıdır?” (Elkin,2022, s.18) sorusuyla eleştirir. Kadınların uzun bir mücadeleden sonra şehirde dolaşma hakkına sahip olduğunu, bu hakkın görmezden gelinmesinin, şehrin erkeklere açık olan sokaklarının kadınlara kapatılmasının yanlışlığını vurgular. (Elkin, 2022, s.22). Elkin, aynı zamanda tarihten bugüne flanözlerin kendilerine dayatılan ev ve aidiyet kavramını da sorguladığını ve bu sorgulamanın neticesinde evin dışına çıktıklarını belirtir:

O, dışarı açılır ve gitmemesi gereken yerlere gider; bizi ev ya da ait olmak gibi kelimelerin kadınlara karşı nasıl kullanıldığıyla yüz yüze gelmeye zorlar. O, şehrin yaratıcı

potansiyeline ve güzel bir yürüyüşün özgürleştirici ihtimallerine hevesle uyumlanmış kararlı, becerikli bir bireydir (Elkin, 2022, s.35.)

Flanözden bahseden önemli isimlerden biri de Zygmunt Bauman'dır. O, 19.yüzyılın sonunda açılan büyük mağazalar sayesinde kadınların sokakların tekinsiz ortamından uzakta güvenli bir mekâna kavuştuğunu belirtir. Bauman, bu durumu "Flâneurisme oyununa ayrılan ısmarlama (alışveriş) mekânların sözde dışı flâneuse'lere başka bir yerde bulunmayan güvenli bir cennet sunduğunu ekleyebiliriz. Flâneur oyununu nerede oynayacağını seçebilir ve karar verebilirdi. Oysa Flâneuse açısından, flâneur'ün gözde av alanlarının çoğu sınırların dışında kalıyordu" (Bauman, 2020, s.238) sözleriyle ifade eder. Dolayısıyla mağazaların açılması, flanözün varlığını belli ölçüde mümkün kılmakla birlikte flanöz, flanör gibi istediği yerde gezme özgürlüğüne sahip değildir. O, oldukça dar bir alanda hareket edebilir.

Görüldüğü üzere 19. yüzyılda varlığı son derece tartışmalı olan flanözler, modernizmin iyice kök saldığı sosyal, kültürel ve ekonomik değişimlerin toplumun genelini etkilediği 20. yüzyıla gelindiğinde varlıklarını kabul ettirebilmişlerdir. Bu yüzyılda evin sınırlarını aşan kadın, artık mağazaların da dışına çıkmaya şehirde dolaşmaya, görmeye, gözlemlemeye başlar:

Gelişen, serpilten, git gide büyüyen şehri içsel mekanlarıyla yine gezerek takip eden, bulvarda can bulan ve şehri bir 'açık yapıt' gibi okuyan, durmadan yeni gelişmiş şehir varoşlarına, periferilerine girip çıkan, buralarda huzur bulan, evdeki yaşama değil de âdeta ev dışı yaşama açılarak soluk alan bir tipolojidir bu (Sarı, 2012, s.295).

Toplumsal hayatta yaşanan değişimlerin flanör ve flanözlerle yansıması ve bu durumun 20.yüzyıl edebî eserindeki görünümüleri farklı şekillerde olmuştur. Bir yandan geleneksel flanör ve flanöz özelliklerini eserlerde sürdüren tipler bulunurken bir yandan da yürürken kendi zihninin sokaklarında dolaşan, anılarının ve iç dünyasının labirentlerinde kaybolan modern flanör ve flanözler ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla edebî eserler, "20. yüzyılın modernist flanörünü ve flanözünü sadece gören, seyreden, düşünen değil aynı zamanda hatırlayan birer özne olarak okura sunmaktadır" (Sivri vd. 2025, s.112). Böylece flanörlük ve flanözlük, bireyin dış mekân deneyimi ile zihin haritasının kesiştiği modern bir biçimine evrilir.

21.yüzyıla gelindiğinde ise teknolojinin gelişmesi ile birlikte hem flanörlük hem de flanözlük algısı değişir. Televizyon, telefon, tablet ve bilgisayar ile birlikte hareket etmeden hareket edebilme hâli insanların hayatına girer. İnternet ile birlikte tüm sınırlar ortadan kalkar; flanör ve flanözler birkaç parmak hareketiyle dünyanın her yerine erişebilir, fiziksel olarak hareket etmeksizin farklı mekânları deneyimleyebilir hâle gelir. Bu bağlamda, dünyayı her an herkesin birbiriyle iletişim kurduğu bir ağa benzeten Sarı, "Dünya büyük bir şebeke/ağ (network) hâlini almış ve dilediğiniz her arzu nesnesini koltuğunuzda bir tıklamayla elde edebilme imkânına kavuşmuşsunuzdur." (2012, s. 299) sözleriyle 21.yüzyıl flanör ve flanözlerinin oturdukları yerden hiçbir sınıra takılmaksızın gezebildiklerini ifade eder. Böylece bu yüzyılın flanör ve flanözleri kendilerinden öncekilere göre çok daha büyük kalabalıklar içinde ama yine kalabalıklara karışmadan ve kimseye görünmeden gezabilmektedir.

Flanör ve flanöz kavramları etrafında yaşanan değişim sadece mekânla sınırlı kalmamış aynı zamanda dolaşan öznenin iç dünyasıyla kurduğu ilişkinin de yeniden şekillenmesine yol açmıştır. 20. yüzyılda flanöz figürü, yalnızca kamusal alanda dolaşan biri değildir; o, aynı zamanda belleği,

yalnızlığı ve aidiyet sorunuyla yüzleşen bir bilinç olarak karşımıza çıkar. Bu nedenle flanözlük, mekânsal hareket kadar varoluşsal bir arayış hâlini de alır. Tezer Özlü'nün *Yaşamın Ucuna Yolculuk* eserinin isimsiz anlatıcısı da şehirle, geçmişle ve kendisiyle kurduğu ilişki üzerinden flanöz kavramının edebî eserdeki yansıması olarak değerlendirilebilir.

2. YAŞAMIN UCUNA YOLCULUK'TA FLANÖZ KİMLİĞİ

Tezer Özlü'nün 1981'de sanatçı bursuyla gittiği Berlin'de *Auf den Spuren eines Selbsmords* adıyla yayımlanan eseri 1983'te Almanya'da Marburg Edebiyat Ödülü'nü kazanır. Özlü, 1984'te Türkçeye çevirdiği eserinin adını başlangıçta Almaca adının birebir karşılığı olan *Bir İntiharın İzinde* olarak düşünmüş; ama Ferit Edgü'nün önerisiyle *Yaşamın Ucuna Yolculuk* adında karar kılmıştır:

'Bir İntiharın İzinde' müthiş bir kitap. Çok müthiş bir kitap. (Başka sözcük bulamıyorum.) Yıllar var ki böyle bir metin okumadım. (...) Kitabına ne güzel yakıştırdı YAŞAMIN UCUNA YOLCULUK. Ama sen İntiharın İzi'ni seçmişsin. Hele alt başlık (Pavese üzerine çeşitlemeler) kendi kendine bir haksızlık. Belki başlangıçta bu izi sürmek istedin. Ama sonra, sürdüğün iz, bir de baktın ki (yazıp bitirdiğinde baktın mı?) kendi izin. Üstelik intiharının değil, yaşamının izi (Edgü vd., 2019, s. 41,43).

Ferit Edgü, *Bir İntiharın İzinde* adının esere haksızlık olduğunu ve eserin aslında Özlü'nün hayatının bir yansıması niteliğini taşıdığını dile getirir. Bu bağlamda Edgü, "yaşamının izi" vurgusuyla eserdeki otobiyografik katman ile sanatın iç içe geçmesi hâline işaret eder. Marburg Edebiyat Ödülü töreninde konuşma yapan jüri başkanı Hans Jürgen Fröhlich'in söyledikleri de Edgü'nün düşünceleriyle paralellik taşır:

...otobiyografik bir anlatımla, kişinin yaşam ve düşüncesinin okura bu denli yaklaştırıldığı ve bunun başarıya ulaştığı çok az yazınsal örnek biliyorum... Kendine özgü bir biçim bulmuş, romansı, otobiyografiye yakın ve bu biçime, içine, anılarını, içgüdülerinin izdüşümlerini yansıtıyor. Görüldüğü gibi, edebiyat ve yaşam arasındaki sınırları kaldırmış (Özlü, 2014, s. 184.)

Özlü, çocukluk ve gençlik deneyimlerinin de etkisiyle kendini dış dünyaya karşı savunma ihtiyacı duyan ve bunu da yazdıkları yoluyla gerçekleştiren bir yazardır (Özlü, 2012, s. 65). Bu nedenle eserlerinde tipler çizmek yerine kendi iç dünyasını anlatmayı tercih ettiğini Leyla Erbil'e yazdığı mektupta: "Artık bir roman yaratmak, insanlar, tipler çizmek bana çok gereksiz görünüyor. Alabildiğine iç dünyanı anlatabilirsene ne âlâ" (Erbil vd., 2024, s. 25) sözleriyle dile getirir. Aynı yaklaşımı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*'ta da (bundan sonra kısaca YUY) "Yazarken, öykü anlatacak değilsin. Çevre öykü dolu. Her insanın her günü öykülerle dolu. Çevreyi tanımlamak da istemiyorum" (Özlü, 2015, s. 13) siyerek bir kez daha vurgular.

YUY'da Özlü'nün kendi hayat deneyimlerini de yansıtan isimsiz anlatıcısının Kafka'nın, Svevo'nun ve Pavese'in hayatlarının ve ölümünün izini sürdüğü yolculuğu konu alınır. Anlatıcı hem fikir hem de duygu bakımından kendini yakın hissettiği, bu dünyayı onun için katlanılır hâle getiren, ona yaşama cesareti veren ve "en yakın dostları" olarak gördüğü yazarların peşinde kendi benliğinin derinliklerine doğru bir keşif yolculuğuna çıkar. Özlü, 1950 kuşağı ile kurduğu yakın ilişkiler yoluyla tanıdığı varoluşçu edebiyatın etkisinde sıkıntı, bunalım, huzursuzluk, özgürlük, ölüm ve intihar gibi konuların ekseninde YUY'u kaleme alır.

Olayların 1982 yılında geçtiği *YUY*'da, anlatıcının bir flanözün temel niteliklerine sahip olduğu görülür. Eser boyunca anlatıcı, toplumun kendisine dayattığı sınırları aşmak ve kendini tanımak için yürüyerek yürüyemediği zamanlarda da çeşitli vasıtalar kullanarak şehirlerde dolaşır. Bunu yaparken kalabalıklar içinde ama kalabalıkla arasındaki mesafeyi koruyarak görülmeden, özgürce aylaklık eder. Anlatıcı ilişkisini bitirdikten ve çocuğunu Stockholm'a gönderdikten yani aile, eş ve çocuk gibi ağır sorumluluklardan sıyrıldıktan sonra yola çıkar. Zaman ve para ile ilgili herhangi bir sorunu da olmayan anlatıcının içinden çıktığı burjuva sisteminin dayattığı yaşam biçimini sorgulayan bir bilince sahiptir. Dolayısıyla *YUY*'un anlatıcısı, 20.yüzyıl flanözlerinin karakteristik özellikleri sayılabilecek kendine dayatılan sınırların dışına çıkma, kendi sınırlarını keşfetme, ev ve aidiyet kavramlarını sorgulama, bunun için sokaklarda gezme, görme, gözlemleme, anlama, düşünme, üretme ama bütün bunları yaparken de görülmeme niteliklerinin tamamını bünyesinde toplar.

Flanözlük her ne kadar temelde yürüme eylemi üzerine dayansa da flanözler, yoruldukları veya bir şehirden başka bir şehre gitmek istedikleri zaman otobüs, tren, taksi veya araba gibi araçları kullanabilir. Eserde anlatıcı, şehir içinde uzun mesafeleri kat etmesi gerektiğinde metroyu ve otobüsü; şehirler arası yolculuklarında ise çoğunlukla treni tercih eder. Anlatıcı, "bağımsızlığı, gidebilmeyi, kalmak zorunda olmamayı, uymak zorunda olmamayı anımsatır." (s.39) sözleriyle treni zihninde bağımsızlık fikriyle özdeşleştirir. Bu anlamda tren, onun flanözlük ruhunu uyandıran bir vasıta. Yolculukları esnasında dışarıyı gözlemlemeyi de ihmal etmeyen anlatıcı, Viyana'dan Prag'a gitmek için bindiği trenden gördüklerini flanöz dikkatine uygun bir biçimde betimler:

İşte gene raylar üzerindeyim. Ormanlar, küçük tepeler, mısır tarlaları... yer ve gökyüzünün renkleri, gölgeleri, bulutlar arasından sızan ışıklar, daha sonra başlayacak, bizi içine alacak karanlık, trenin geçtiği istasyonlarda, inip binen insanlar ya da istasyon çevresindeki köyler... Beni ben olarak raylar üzerinde götüren trenlerde algılıyorum gerçek dünyamı (s.39).

Flanözün var oluş amacı yürümek, görmek, gözlemlemektir; o bunları gerçekleştirebildiği sürece yaşadığını hisseder. Anlatıcı bunu, "Bir kentin sokaklarında yürüyebilmek... Kentlerin sokaklarında yürümek yaşamın en güzel armağanlarından biri." (s.67) cümlesiyle dile getirir. Anlatıcı, sınırların içinde olduğu yaşlarda özgürce gidemediği yılları ve yolculuklara çıkamadığı için hissettiği sıkışmışlığı "genç yaşlarda, henüz bana, yaşamı yaşanır kılan bu duyguya varmadan önce, gidememek, derin, derin, derin bir acıydı" (s.39) duygusuyla anımsar. Bu yüzden anlatıcı, hiçbir yere gidemediği zamanlarda da kendisini sürekli olarak yolculuk hâlinde algılar, dolayısıyla fiziksel olarak gidemese bile zihinsel olarak yolculuk hâlinindedir. Anlatıcı, özgürlüğünü kazanıp flanöz kimliğini kuşandığı zamanlarda da dışarıya çıkmasına engel olan bir durum yaşadığında yine zihinsel olarak hareket hâlinindedir. Prag'a geldiğinde hem yolculuğun etkisiyle hem de yolculuğun başından beri onu bırakmayan diş ve baş ağrısı nedeniyle yorgun düşer. Anlatıcının "Artık caddeleri dolaşacak gücüm yok. Caddeleri düşüncelerimde uzatmam, caddeleri düşüncelerimde yaşatmam gerek." (s.38) vurgusu onun için caddede olmanın, olamadığı zaman da caddeyi zihninde yaşatmanın elzem olduğuna işaret eder; çünkü gerçek bir flanöz duramaz. Gittiği şehirlerin sokaklarında ve caddelerinde var oluşunu inşa edebilmek için yorgunluktan tükenene kadar gezer, insanları gözlemler.

YUY'un anlatıcısı Berlin'de bir otel odasında başlayan yolculuğunu, "Berlin-Hamburg-Berlin-Prag-Viyana-Zagreb-Belgrad-Niş-Belgrad" rotasını takip ederek ulaştığı Torino'da sonlandırır. Kafka'nın mezarını ziyaret ederek başladığı yolculuğunu, Trieste'de Svevo'nun izlerini takip ederek ve en sevdiği yazar olan Pavese'nin yaşayıp intihar ettiği şehir olan Torino'yu gezerek tamamlar. Anlatıcının Berlin'de bir otel odasında yıllar önceki bir yolculuğuna dair hatırladıkları, onun flanöz kimliği ile yola çıkmadan önce de aslında flanöz düşünce ve yaşam şekliyle etrafını gözlemlediğini gösterir:

Sen tüm kentten daha yalnızdın. Okyanus gibi bir yalnızlık. Otele yeniden dönmeden önce, Dört Yol ağzında bir kahvede oturmuştun. Ne içtiğini hatırlıyor musun. Bira. Campari. Sokak lambalarının aydınlatığı caddede, tam karşında bir otobüs durmuş, içinden bir futbol takımının oyuncuları inmişti. Onlara bakmıştın... Kentin sokak duvarlarındaki yazıları bilmediğin dilde okuyor, ama anlıyordun. Eskimiş, kirlenmiş duvarlar üzerindeki büyük yazıları. (s.8,9)

Anlatıcının yola çıkmadan çok daha önce gittiği Niş kentini gezerken gördüklerine dair hatırladıkları da onun flanöz dikkatini örneklendirir. Bir flanöz için caddeler ve onların etrafındaki evler önemlidir. O, bir yandan yürürken bir yandan da caddeleri, bulvarları, evleri ve bu evlerde yaşayan insanları gözlemler ve onların hayatlarına dair hikâyeler üretir:

Yaşamının herhangi bir Mayıs gününde Niş kentine gelip, geniş bulvarlarda durmadan Akdeniz'e doğru yürüdüğün gün, bunu algılamamış mıydın. Her evin, her malikanenin penceresini, açık, kapalı pencerelerini, içlerinde ne gibi insanların oturduklarını incelemeye çalıştığında. Adımlarınla birlikte onların öykülerini usunla kavranamayacak çabuklukla geliştirdiğinde, kendiliğinden oluşan, sana ait olmayan bu öykülerle, insanların yalnızlığını, yaşlılığını, ölümünü, mutluluk arayışını, yoksulluğunu, adımlar boyu, bulvarlar boyu öykülediğinde. Her caddenin her evin adını tek tek okuduğumda... (s.7,8).

Hüseyin Köse'nin "yürüyen düşünce" (2012, s.9) biçiminde tanımladığı flanör, flanöz entelektüel bir kimliğe sahiptir ve bir yandan etrafını gözlemlerken bir yandan da kendi kimliğinin ürünü olan düşüncelere dalar. Anlatıcı, Kafka'nın izini sürmek için ilk önce Berlin'den Prag'a doğru trenle yola çıkar. Prag'da gün boyu gezdikten sonra tekrar trenle Viyana'ya gider ve bu şehirle ilgili izlenimlerini "ben" anlatıcısı kullanarak aktarır:

Şimdi bu kentteyim. İki bulvarın birleştiği köşebaşındaki kahvede oturuyorum. Karşı yolun uzantısında yeşil kubbeli yapıyı anımsar gibiyim. Ama ne olduğunu bilmek istemiyorum. Sağda üç, solda iki büyük yapı yükseliyor... Karşıdaki saat 13.31'i gösteriyor. Altındaki iki ok, Petersburg, Budapeşte ve Havaalanı yönlerini. Arkadaki yapının üzerinde Burg Tiyatrosunun üçüncü yapısı olduğu yazılı. Karşımda derinleşerek benden uzaklaşan alanda iki heykel var. Biri at üzerinde bir adam heykeli. Hangi imparator ya da hangi kahraman olduğunu hiç bilmek istemiyorum. Ardında bir zafer anıtı daha var. Madenden yapılmış, elindeki bayrağı yükseltilmek isteyen biri. Daha ileride, görüntünün çatılarda son bulduğu çizgide; modern bir kule yükseliyor. Belki bir televizyon kulesi. Lokantası olan ya da olmayan bir kule (s. 26, 27).

Anlatıcı, bir şehri her yönden yani sokakları, caddeleri, kültürel unsurları ve insanlarıyla gözlemler ve bir flanöz kimliğiyle de gördüklerini sorgular. Şehirde gördüğü ve bir milletin zaferini

simgeleyen heykellerle ilgili, “hiç bilmek istemiyorum” ifadesinde saklı olan olumsuz tavır, onun zafer ya da yenilgi kavramlarına sorgulayan bir yaklaşımı olduğunu gösterir.

Eserde zaman, kronolojik bir şekilde ilerlemez; anlatıcı sık sık geriye dönüşlerden yararlanır. İlk durağı Hamburg olmasına rağmen burayı Viyana’dan sonra anlatır. Anlatıcının Viyana’da gördüklerini I. tekil şahıs Hamburg’da gördüklerini ise II. tekil şahıs kullanarak anlatması dikkat çekicidir. Eser boyunca bu durum devam eder ve anlatıcı bazen “ben” bazen de “sen” dilini kullanarak gördüklerini ve hissettiklerini dile getirir. Özlü’nün bu konuda genel olarak anlatıcısı geçmişe gittiğinde veya kendi benliğine daha çok sorgulayıcı bir üslupla bakmak istediğinde çoğunlukla sen anlatıcısı, olay zamanında veya daha samimi bir üslup arayışında olduğu zamanlarda ise çoğunlukla ben anlatıcısı tercih ettiği görülür:

Bir tren bileti alıp, istasyonun önü, yanı ya da arkasında dolaşmaya başlıyorsun. Kentin aylar önce gezdiğin büyük limanını, nehir altına inen asansörlerini, barlarını, genelev sokaklarını, genç ve yaşlı orospularını düşünüyorsun. Yayalara ayrılmış bir alana varıyorsun şimdi... Caddeler boyunca uzanan yapılar, dükkanlar, büyük mağazalar ve tek tük lokantalar... Alana tezgahlar kurulu... Sosisler kızarıyor. Babalar çocuklarıyla ilgileniyor. Anneler dinlenmeye çalışıyor. Yaya alanı dışında caddeler boş. Lokantalar da (s.28).

Anlatıcı Hamburg’dan tekrar Berlin’e döndüğünde kendisini yeniden sokaklarda bulur. O, ne kadar yorgun olursa olsun bir flanöz olarak dışarıda nefes alabilmekte, yaşadığını ancak dışarıda duyumsamaktadır. Bu yüzden de birkaç saat uyumak ve duş almak gibi zorunlu ihtiyaçlarını karşıladıktan sonra var oluşunu borçlu olduğu caddelere çıkar. Berlin’in hem kapalı ve yağmurlu havasından hem de Berlin Duvarı’nın yarattığı kısıtlanmışlık hissinden dolayı anlatıcı, burayı genel olarak karamsar bir ruh hâli içinde gezer ve bunu “Gri yapıların üzerini yeniden yağmur bulutları bürümüş. Arada bir yağmur boşanıyor... Kent boş. Son yolculuklarını beklemek zorunda olan yaşlı kadınlardan başka hemen hemen kimsecikler yok...” (s.30) sözleriyle ifade eder. Anlatıcı, Kafka’nın mezarını ziyaret etmek için Prag’a gittiğinde yanlışlıkla başka bir mezarlığa gider ve burada gördüklerini de yine oldukça olumsuz bir tavırla betimler:

Bir süre sonra yokuşları inip, nehir kıyısından geçip, sokaklarda dolaşp, eski Yahudi mezarlığına giriyorsun. İlk adımlarında kent içinde gizlenmiş küçük mezarlığa girdiğini düşünüyorsun. Gelişigüzel kesilmiş, büyük, gri, kahverengi mezar taşları öylesine sık ve düzensiz yükseliyor ki... Mezarlık çevresini gene gri yapıların arka cepheleri çevreliyor. Evler terk edilmişçesine bakımsız. Galata çevresinin evleri gibi. Kimi camlar kırık. Mutlak içlerinde oturanlar var. Açık camlardan evlerin içindeki karanlık sessizliği algılıyorsun... (s.35).

Anlatıcı Prag’dan ayrıldıktan sonra İtalo Svevo’nun izini sürmek için Trieste’ye ardından da Pavese’nin intihar ettiği oteli görmek ve dolaştığı sokaklarda yürümek için Torino’ya doğru yola çıkar. Anlatıcı, en sevdiği yazarlardan biri olan Svevo’nun şehrine gitmek için duyduğu heyecanı, “içimde Torino’yu tanımanın, onun caddelerinde dolaşmanın sevinci beliriyor. Ama ilkin Trieste’nin rüzgarlarını duymak istiyorum tenimde. İtalo Svevo’nun kentinin rüzgarlarını.” (s.65) cümleleriyle dile getirir. Uzun zamandır düşlediği Trieste’nin sokaklarında gezmek için duyduğu arzuyu, “kent caddeleri ve sokaklarda yürüyeceksin. İtalo Svevo’nun anlatımlarında dolaştığın, düşlediğin, düşündüğün sokaklarda.” (s.67) ifadeleriyle açıkça ortaya koyar. Svevo’yu daha

yakından tanımak için yazarın kızı Letizia ile görüşmeye giden anlatıcı yol boyunca gördüklerini bu kez oldukça nesnel bir şekilde anlatır:

Via Monfort 12. gri mavi, dev boyutlarda sayısız pencerenin caddeye doğru kapalı olduğu bir yapı. Gündüzleri burada tüm pencere kepenkleri kapalıdır. Büyük yapının iki giriş kapısı var. Kahvenin önündeki küçük alanda arabalar park etmiş. Önümden arada sırada yayalar geçiyor. Bu alan bile bütün bir dünya. Taşları, arabaları, asfaltı, insanları, yayaları, iskambil oynayanları, bayrakları, kahvesi ve Celentano'su ile bir dünya. (s. 79)

Anlatıcı, Letizia ile görüştüğten sonra Pavese'nin şehri Torino'ya gider. Şehre gece vakti ulaşmasına rağmen "Onun betimlemelerinden tanıdığım sokaklarda, hemen bu gece dolaşmak istiyorum. Çağımızın bu yalnızının, derinliklerinde yaşadığı ve intihar ettiği yaşantılarının geçtiği sokaklarda" (s. 98) diyerek en sevdiği yazarın gezdiği sokaklarda dolaşma arzusunun ortaya koyar; ancak anlatıcı, hissettiği sevinç ve heyecan duygusunu kısa sürede kaybeder ve melankolik bir havaya bürünür. Mekânlar ile anlatıcı arasında kesintisiz bir ilişki olduğu için onun şehirler ve insanlar hakkındaki gözlemleri çoğunlukla öznel değerlendirmelerini yansıtır. Anlatıcının ruh hâline göre mekânlar olumlu veya olumsuz betimlenebilir. "Bu kentte, onun intiharı çok etkiliyor beni. Havayı korku verici, kentin görünüşünü melankolik buluyorum. Kentin gizli bir gücü var. İntihar olasılığı ve intihar özleminin gizlendiği bir güç." (s.104) diyen anlatıcı, Pavese'nin intihar ettiği odayı gördükten sonra "Burada soluduğum her an, onun intiharı yineleniyor." vurgusuyla şehir ve intihar ilişkisini zihninde pekiştirir. Bu şehri, Pavese'nin intiharını hazırlayan, intiharı çağrıştıran bir yer olarak gezmeye ve gördüklerini bu atmosferi yansıtacak şekilde, öznel bir üslupla anlatmaya başlar:

Hayır. Hayır. Bu kent yanlış yere kurulu. Bu kentin nehir kıyısında ve tepelere doğru yükselerek yer alması gerekirdi. Hiçbir kentin Torino kadar intiharı düşündüren, insanı intihara iten bir mimarisi olamaz. Yok. Dağlara kapalı. Po Nehrine kapalı. Güneşe kapalı. Gökyüzüne kapalı. Yağmura kapalı. Yıldızlara kapalı. Esintilere kapalı. Her açıklığa ve genişliğe kapalı... Alanlarda insanlar yok. Büyük, eski yapıların gri ve toprak rengi sivaları giderek daha da koyulaşmış, ağırlıklarında zamanın dayanılmazlığı var. (s. 124)

Bir flanözün en önemli özelliklerinden biri onun kalabalıklar içinde de yalnız olmasıdır. Anlatıcı, "Yolarda. Okurken... Bir kavşakta karşıdan karşıya geçmeye çalışırken, büyük bir bulvarın tüm kahvelerinde oturanlardan hiçbirini tanımazken... hep yalnız değil miyiz." (s. 11,12) sorusuyla hayatın her anında yalnız olduğuna dikkat çeker. Berlin'deki otel odasının balkonundan şehre bakarken "Yaşlandıkça insanlarla aramdaki uçurum büyüyor." (s. 9) diyerek insanlarla arasındaki mesafenin her geçen gün daha da açıldığını anlatır. Hemen arkasından gelen "Yolculuklara dönüyorum. Kentlerden sakladığım resimlere. Duramam." (s. 9) ifadesiyle de yalnızlık ile yolculuk arasında doğrudan bir bağ kurar. Anlatıcının "Her an ve her yerde, daha önceleri ve şimdi hep sürekli bir yolculukta değil miyim." (s. 35) sorusu onun yolda olmak dışında başka türlü bir hayatı bilmediğini gösterir. Yolda olmak aynı zamanda kendisini bulmak demek olduğu için de yalnız kalmak ister. Bu yalnızlık anlatıcıyı rahatsız etmez; aksine yalnızlık onun kimliği olmuştur ve yalnız olduğu ölçüde rahat bir şekilde gezebilir. Anlatıcı, Torino'ya gitmek için bindiği trende dayanılmaz bir noktaya ulaşan dışının ağrısıyla mücadele ederken karşısına oturan Yunanlı genç ona yardım

eder. Bu şekilde genç adamla başlayan ilişkileri trenden inince de devam eder; şehri birlikte gezerler ve anlatıcı onunla birlikteyken gördüklerini “Küçük bir gezinti. Uzun bir yürüyüşün, sonsuz bir yürüyüşün küçük bir kesiti. Uzakta, yeşil tepelere doğru yiten yollardayız...Limanlar, kentimin limanını anımsatıyor. Ama burada denizde trafik yok. Gemilerin, denizlerin güzel gürültüsü yok...”(s. 70) sözleriyle anlatır. Anlatıcı genç Yunanlı ile birlikte önce yürüyerek sonrasında ise bir kahvede oturarak şehri deneyimler; oysaki flanözün gerçek bir deneyim için sokakları yalnız gezmesi gerekir. Durumun farkında olan anlatıcı, “Artık perdeleri, duvarları, kapıları, yaklaşan geceyi, ılık yaz gecesini, kent çevresinde yükselen tepeleri bir başka insanın soluğu olmadan algılamalıyım” (s. 74) diyerek şehri tek başına, yanında başka birinin nefesi olmaksızın gezmek ister.

Anlatıcının flanözülüğünde yalnızlık kadar kendini bir yere ait hissedememesi ve buna bağlı olarak ortaya çıkan “gitme” isteğinin de önemli olduğu görülür. O, kendine çizilen sınırların dışına çıkmak, kendi sınırlarını görmek, kendi benliğini bulmak için caddelerdedir ve bu durumu “gitmek” fiili ile anlatır: “Kalıplardan kaçmak için gidiyorum. Gitmekten yılmayacağım. Kentlerden gitmek, kocalara gitmek, geri dönmek, ülkelere gitmek, tımarhaneye gitmek, gene gitmek, gene gelmek, hiçbir şey yıldırmayacak beni. Yaşamı, GİTMEK olarak algılıyorum” (Özlü, 2015, s. 52). Anlatıcı, bir başına özgürce gidebildiği yaşayış şeklini, aradığı şeyi yani kendini bulana kadar sürdüreceğini “Gitmem gerek. Yeni resimler görmem gerek. Benimseyeceğim, içimdeki kıpırdanışları dolduracak bir resim bulana dek gitmem gerek.” (s. 59) sözleriyle ifade eder.

Anlatıcının dışarıda olmak, görmek ve gözlemlemek istemesinin nedenlerinden bir tanesi de onun flanöz ruhunun sınırları kabul etmemesidir. Eserde anlatıcı, “uçaklara, trenlere, otobüslere bu denli çok mu binmeliydim. Çeşitli kentlerin gecesinin uzantısında yaşayıp, sabahları uyanıp, gündüzleri uzun caddelerini mi yürümeliydim. Bir alan ve birkaç caddeden oluşan küçük bir kentte neden sınırlanmadı yaşamım.” (s. 42) sorularıyla kendisini sorguya çekiyormuş gibi görünse de cümlelerin sonunda soru işareti olamaması onun bu soruların cevabını bildiğini gösterir. O, sınırları aşma tutkusunun, yeni yerler görme arzusunun ve tedirginliğini saklayacak kalabalıklara ihtiyaç duymasının bir sonucu olarak küçük bir kent ve birkaç cadde ile hayatını sınırlayamayacağını farkındadır. Bu nedenle ister okul ister hastane isterse de ev olsun ona sınır çizen bütün duvarlar onun için aşılması gereken birer engeldir. Kendisine çizilen sınırlar içerisinde en çok evlerde bunalan anlatıcı, sadece otellerde veya ziyaret için gittiği evlerde rahat ettiğini belirtir. Yolculuğu sırasında da bir şehirde birkaç gece kalması gerektiğinde otelini değiştirir. Otel değiştiremediği durumlarda ise çareyi oda değiştirmekte bulur. Torino’da ilk gecesini Pavese’nin intihar ettiği odada geçirirken ikinci geceyi aynı otelin başka odasında geçirir. Dolayısıyla anlatıcı, gerçek bir flanöz ruhuyla özgür olmak, yeni şehirler, sokaklar ve caddeler keşfetmek için yola çıkar.

Flanözün yolculuklarında aradığı şeyin başında sonsuzluk gelir; o, “gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutan” (Baudelaire, 2021, s. 210) kişidir. Flanör ile sonsuzluk arayışı arasındaki ilişki YUY’un anlatıcısında da görülür. O, yolculukları sırasında gezdiği cadde ve sokaklarda sonsuzluğu aramakta bunu da Prag’a giderken bindiği trende “bu seyahatin içine doğru aradığın sonsuzluğu.” (s. 34) diyerek ifade etmektedir. Viyana’da otel odasında yorgunluktan ve ağırlardan tükenmiş bir hâlde duşa girdiğinde zihninden geçen “Yorgunluğumu düşün sıcak ve soğuk sularına bırakıyorum, ama sonu ve başlangıcı olmayan yolculuğu derinliğimde alıkoyuyorum.” (s. 41) düşüncesi sonsuz bir yolculuk hâli içinde sonsuzluğu bulabileceğine inandığını gösterir. Sonsuzluk

onun için hareket hâlinde olmak, bu sayede yeni yerler keşfetmektir. Diğer türlü nefes alabilmesi mümkün olmadığı için anlatıcı, “Bırak kentleri, bırak yapıların görkemini, yoksulluğunu, bırak yolları, istasyonları, insanları, yabancıları, sevdiklerini, çocukluğunu, ölen uzaklardaki insanlarını, bırak, bırak, bırak içinde seni kemiren seni bırak. Bak nerelere varıyor gökyüzü. Hangi zamanlara. Hangi sonsuzluğa. GİT” (s. 46,47) sözleriyle her durumda yolculuk hâlinin devamı için sevdiği ya da sevmediği her şeyi arkada bırakmaya razı olduğunu gösterir.

Flanör ve flanözlerin önemli özelliklerinden biri de kendilerini var eden modernizme ve burjuvaya yönelik olumsuz yaklaşımlarıdır. Anlatıcı, Hamburg sokaklarında dolaşırken İstanbul’u hatırlayarak “Otuz yıl öncesi kentimin bir küçük burjuva mahallesindeki kadar ölü bir pazar.” eleştirisiyle burjuvaya olumsuz bir anlam yükler. Ayrıca, dış görünüşü, eğitimi ve evi gibi neredeyse her şeyinden çok etkilendiği Svevo’nun kızı Letizia için de “zamanları geride kalmış büyük burjuvalardan biri” (s. 79) nitelemesinde bulunur. Anlatıcı, bilinçli bir tercihle içinde yetiştiği burjuva yaşayışına, hassasiyetlerine ve hayatı algılayış biçimine sahip olmadığı için kendisiyle adeta gurur duyar:

Kendimi düşünüyorum, her zaman kaçtığım küçük burjuva duygularını, zorunlu olarak katıldığım günlük yaşamın tüm kurallarından bir kez daha kaçmayı başaran kendimi... Ne vatandaş, ne halk, ne de küçük burjuva olmadığımı biliyorum. Bu ufacık tanımlama bile bana direnç veriyor. (s. 93)

Bütün bu niteliklerle YUY’un anlatıcısı, modern bir flanöz figürü olarak şehirleri dolaşan, gözlemleyen, kendi iç dünyasını keşfeden, sınırları ve burjuva normlarını reddeden bir özne olarak karşımıza çıkar.

SONUÇ

19. yüzyılda flanörün pasajlarda başlayan yolculuğu takip eden süreçte şehirlerin en merkezî caddelerinden periferilerine kadar uzanan geniş bir alana yayılır. 1950’lerden itibaren Paris başta olmak üzere New York gibi büyük şehirlerde açılmaya başlayan mağazalarla birlikte kadınların tek başına kamusal alana çıkabilmesi, flanöz kavramının doğuşu açısından bir dönüm noktası oluşturur. Bu sayede kadınlar, kendilerine güvenli alan olarak sunulan “ev”in dışına çıkar ve büyük ölçüde erkeklere has bir mekân olarak görülen kamusal alana adım atar. Böylece kadınlar yalnızca flanörlerin bakışlarının nesnesi olmaktan sıyrılıp önce mağaza vitrinine bakan sonrasında da kent sokaklarında gören ve gözlemleyen bir özne hâline gelir. Bu ilk adımlar, 20.yüzyılın ortalarından itibaren kadınların “ev”in kendilerine koyduğu sınırları aşarak sokaklarda bir flanör gibi dikkat çekmeden gezebilen ve gözlem yapabilen flanözler olarak belirginleşmesini sağlar.

Toplumsal hayatta görünür hâle gelen flanözler, zamanla önce Batı edebiyatında ardından da Türk edebiyatında kendine görülür. Bu bağlamda Özlü’nün kendi hayat deneyimlerinden de yararlanarak kaleme aldığı *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, edebî eserde flanözün görünümü açısından son derece önemlidir. Eserin anlatıcısı, 20.yüzyıl flanörleriyle aynı nitelikleri taşımaktadır. O, kendisine dayatılan sınırların dışına çıkmak, kendi sınırlarını keşfetmek, ev ve aidiyet kavramlarını sorgulamak, bunun için sokaklarda gezmek, görmek, gözlemlemek, anlamak, düşünmek, üretmek ama bütün bunları yaparken de görülmemek ister. Bu nedenle duvarlar arasında kendisini sıkışmış hisseden anlatıcı, duygu durumlarıyla özdeşlik kurduğu yazarların şehirlerinde her türlü

sorumluluktan azade bir şekilde flanöz tavrı ve dikkatiyle gözlem yapar. Sonuç olarak *Yaşamın Ucuna Yolculuk*, Türk edebiyatında flanöz kavramını bütün yönleriyle kuşatan başat örneklerden biri olarak değerlendirilebilir.

KAYNAKÇA

- Artun, Ali (2021). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm". *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudelaire, Charles (2021). *Modern Hayatın Ressamı*. (Çev. Ali Berktaş). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bauman, Zygmunt (2020). *Postmodern Etik*. (Çev. Alev Türker). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Benjamin, Walter (2014). *Pasajlar*. (Çev. Ahmet Cemal). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Edgü, Ferit ve Tezer Özlü (2019). *Her Şeyin Sonundayım Tezer Özlü-Ferit Edgü Mektupları (1966-1985)*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Elkin, Lauren (2022). *Flanöz Şehirde Yürüyen Kadınlar Paris, New York, Tokyo, Venedik ve Londra*. (Çev. Doğan Dilcun Doğan). İstanbul: Nebula Yayınları.
- Erbil, Leyla (2024). *Tezer Özlü'den Leyla Erbil'e Mektuplar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Erdoğan, Rana (2020). *Flanör & Flanöz Modern Çağın Gözlemci Seyyahları Jean Rhys ve Irish Murdoch Romanları Üzerinden*. İstanbul: Çizgi Kitabevi.
- Friedberg, Anna (1994). *Window Shopping Cinema and the Postmodern*. London: University of California Press.
- Gros, Frédéric (2022). *Yürümenin Felsefesi*. (Çev. Albina Ulutaşlı). İstanbul: Kolektif Kitap.
- Köse, Hüseyin (2012). "Önsöz". *Flanör Düşünce*. (Ed. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Özlü, Tezer (2012). *Kalanlar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, Tezer (2014). "Marburg Edebiyat Ödülü Üzerinde". *Tezer Özlü'ye Armağan*. (Haz. Sezer Duru). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özlü, Tezer (2015). *Yaşamın Ucuna Yolculuk*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Özsoy, Duygu (2012). "Bir Flâneuseün Portresi: George Sand". *Flanör Düşünce*. (Ed. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sarı, Ahmet (2012). "Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük". ". (Ed. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sivri, Medine ve Hande Altar Lidar. (2025). "Flanör/Flanöz Bellek: 20. Yüzyıl Modernist Metinlerinde "Düşünür-Gezer"in Bellek İzleri". *Kültür Araştırmaları Dergisi* (24), 110-140.
- Tandaçgüneş, Nilnur (2012). "Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: "Gözlümlen Özne" Olarak Flanörü Yeniden Okumak". *Flanör Düşünce*. (Ed. Hüseyin Köse). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Wolff, Janet (1985). "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity". *Theory, Culture & Society*, 2(3), 37–46.

Yaman, Semra (2025). *Antikahramanın Biyografisi ve Türk Romanındaki Serüveni*. Ankara: Hece Yayınları.