İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi
Studien zur deutschen Sprache und Literatur,
SDSL 2025, 53: 53–83

https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1604205

Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi
Studien zur deutschen Sprache und Literatur

Başvuru | Submitted 19.12.2024
Revizyon Talebi | Revision Requested 18.03.2025
Son Revizyon | Last Revision Received 20.03.2025
Kabul | Accepted 24.03.2025

Araştırma Makalesi | Research Article

Açık Erişim | Open Access

İki Kadın, İki Kent: *Das kunstseidene Mädchen* ve *Fosforlu Cevriye* Romanlarında Flanözlük

Two Women, Two Cities: Flâneuse In *The Artificial Silk Girl* And *Fosforlu Cevriye*

Veysel Lidar [1]

[1] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye

Öz

Bu çalışmada Alman edebiyatından yazar Irmgard Keun'un *Das kunstseidene Mädchen* ve Türk edebiyatından yazar Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanları, kadın ve kent deneyimi izleğinde ve flanöz tipi kapsamında karşılaştırılacaktır. Çalışmada sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılacak ve karşılaştırmalı edebiyatın en güncel yaklaşımı olan Varyasyon Kuramı uyarınca bulgular değerlendirilecektir. Çalışmada Varyasyon Kuramına genel hatlarıyla değinildikten sonra, flanöz kavramı üzerinde durulacaktır. Flanözün var olup olmadığı, varsa ortaya çıkış süreci ve özellikleri hakkında tartışmalardan bahsedilerek, flanöz tipinin bir temsilcisi olarak sunulan hayat kadını ve edebiyat ilişkisine yer verilecektir. Kadının kamusal alandaki görünürlüğünün ilk temsilcilerinden olan hayat kadını tipi, çalışmada incelenen her iki romanda da görüldüğünden, flanöz – hayat kadını ilişkisi, çalışma açısından önemlidir. Ele alınan her iki eserin de 1930'lu yıllarda geçmesi çalışma açısından belirleyici unsurlardır. Weimar dönemi Almanya'sında yaşayan Keun, eserinde dönemin olumlu ve olumsuz yönlerini lüks ve maddi kazanç için cinselliğini kullanan Doris'in gözünden okurlara sunmaktadır. Suat Derviş ise, Keun'un eserini yazdığı ve romanının çok satanlar listesine girdiği 1932 yılında, Berlin'de öğrenciliğinin yanında gazete ve dergilerde çalışmakta ve muhtemeldir ki Keun'un eserini bilmektedir. Derviş'in eserinin her ne kadar sonraki yıllarda yazılmış olsa da 1930'ların İstanbul'unda geçmesi, ana karakterinin bir hayat kadını olması ve kadın ve kent ilişkisine önemli ölçüde yer vermesi, iki yazar arasında karşılaştırmalı bir çalışma yapılabileceği düşüncesini doğurmuştur. *Das kunstseidene Mädchen* ve *Fosforlu Cevriye* romanlarındaki ana karakterler Doris ve Cevriye, flanözlük kapsamında okunarak, sırasıyla Berlin ve İstanbul'a, kalabalıklara, vitrinlere olan ilgileri açısından değerlendirilecektir. Ayrıca flanözün flanörden ne gibi açılardan farklı olduğu da yine kuramsal bilgilerin ışığında ve eserlerden hareketle açıklanmaya çalışılacaktır.

Atıf | Citation: Lidar, V. (2025). İki kadın, iki kent: *Das kunstseidene Mädchen* ve *Fosforlu Cevriye* romanlarında flanözlük.. *Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi–Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, (53), 53-83. https://doi.org/10.26650/sdsl2024-1604205

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

© 2025. Lidar, V.

Sorumlu Yazar | Corresponding author: Veysel Lidar veysellidar@hotmail.com

Abstract In this study, the novels *The Artificial Silk Girl* by the German writer Irmgard Keun and *Fosforlu Cevriye* by the Turkish writer Suat Derviş will be compared in the context of women and urban experience, and within the framework of the flâneuse type. The study will employ a sociological critique method, and the findings will be evaluated according to the Variation Theory, the most current approach in comparative literature. The existence of the flâneuse, its emergence process, and characteristics will be discussed, and the relationship between the prostitute and literature will be presented as an example of the flâneuse type. The type of prostitute, one of the first representatives of visibility in the public sphere, is found in both novels examined in this study, making the relationship between the flâneuse and the life of a sex worker crucial to the study. Living in Weimar Germany, Keun presents the positive and negative aspects of the era through the eyes of Doris, who uses her sexuality for luxury and material gain. In 1932, when Keun wrote her novel, Derviş was working in newspapers and magazines while also studying in Berlin, and it is likely that she was aware of Keun's work. Although Derviş's work was written later, the fact that it takes place in 1930s Istanbul, its main character is a sex worker, and the significant emphasis on the relationship between women and the city, suggests the possibility of a comparative study between the two authors.

Anahtar Kelimeler Kent romanı · flanöz · modernite · Irmgard Keun · Suat Derviş

Keywords The City Novel · flâneuse · modernity · Irmgard Keun · Suat Derviş

Extended Abstract

In this study, the novels *The Artifical Silk Girl* by German author Irmgard Keun and *Fosforlu Cevriye* by Turkish author Suat Derviş will be analyzed comparatively in terms of the female and urban experience. The relationship between women and the city will be examined through the sociological method and the current approach in comparative literature studies, the Variation theory. The visibility of women in the city and the concept of the flâneuse, which forms the basis of this study, will be explained through the selected works.

The Variation theory, a contemporary approach in comparative literature, argues that differences are just as important as similarities and commonalities in comparative studies. Proposed by the Chinese comparative literature scholar Shunqing Cao, the main goal of the theory is to identify the differences between similar literary motifs or types, as well as the elements that create these differences. In this study, which examines works selected from the literature of two different nations, the assumptions of this theory have been utilized, considering that differences are also important.

The flâneur, a type that emerged with modernity and could not keep pace with its speed, division of labor, and sense of specialization, was introduced into the literary system by Baudelaire and was associated with the male gender. The flâneur is a figure who, despite being in the crowd, does not mingle with it and idles by observing his surroundings. The flâneur, with the assumption that public space belongs to men, is able to walk unnoticed in the streets and arcades, observing as he goes. His existence serves as a protest against modernity. Walking aimlessly in the streets, which are considered a male-dominated activity, is considered an act impossible for women by many researchers. Baudelaire described arcades

as the flâneur's last marketplace. Scholars defending the existence of the flâneuse argue that the flâneur's last marketplace is where the flâneuse emerged. With the visibility of women as objects of consumption in the streets and large stores, many scholars regard flâneuse as beginning. Shopping stores and centers, which emerged after arcades, are considered spaces for aimless walking for women. The flâneuse, as a figure who observes both shop windows and her surroundings, emerged. Especially with the early 20th century, the situation of women entering public space became prominent. Among the women seen in the streets of the city in Baudelaire's work, the prostitute is emphasized as one of the first representatives of the flâneuse.

In *The Artifical Silk Girl* and *Fosforlu Cevriye*, the main characters survive and sustain their lives by using their sexuality. In the novels set in the streets of Berlin and İstanbul in the 1930s, it is possible to say that the main characters observe the city by blending into the crowds. Both cities, Berlin and İstanbul, where the two characters live, possess unique beauty. With their streets, shopping stores, and malls, the cities offer women both spaces for shopping and observing their surroundings. In this sense, their city observation, attitudes toward the crowds, and their presentation of themselves as prostitutes to the public are common points of the works. Of course, since the processes of experiencing modernity in 1930s Berlin and İstanbul differ, the female character Doris in Keun's novel has different perspectives and observations from the female character Cevriye in Derviş's novel.

Suat Derviş was in Berlin in 1932, the year Irmgard Keun's *The Artifical Silk Girl* was published and entered the bestseller lists. The fact that Derviş was working alongside a student studying literature and philosophy, while also contributing to magazines and newspapers, strengthens the possibility of a direct interaction between the two works and authors. Despite the differences between the societies, the literary works are significantly separated from each other in many aspects. However, the fact that both works center on a prostitute and deeply explore the urban experiences of the female protagonists supports this claim.

In this study, the debate on whether the flâneuse exists will be explained through the views of scholars, and how the women in the selected literary texts experience the city as flâneuses will be closely examined. Additionally, the sociological issues of the periods depicted in the works will also be examined, based on the observations of the flâneuse characters.

Giriş

Bu çalışmada, Alman yazar Irmgard Keun'un *Das kunstseidene Mädchen* ve Türk yazar Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* adlı romanları, kadın ve kent ilişkisi kapsamında irdelenecek, kadının kentteki görünürlüğü üzerinden karşılaştırmalı olarak ele alınacaktır. Her iki romanın ana karakterinin de kenti deneyimleme biçimlerinin benzerliği, söz konusu karakterleri flanözlük bağlamında değerlendirmeyi mümkün kılmaktadır. Eserler, modernite süreci sonrası özellikle erkeklere ait olduğu düşünülen kenti ve kent sokaklarını, kadın karakterlerin gözünden aktardığı ve anlattığı için karşılaştırmalı bir çalışmaya konu edilmişlerdir. Çalışmada sosyolojik eleştiri yöntemi kullanılacaktır. Alman ve Türk toplumlarına ait olan eserlerin kıyaslanması sürecinde karşılaşılacak farklılıksa, karşılaştırmalı edebiyatın güncel teorik yaklaşımlarından biri olan Varyasyon Kuramı doğrultusunda açıklanmaya çalışılacaktır. 21. yüzyıl içinde ortaya çıkan ve gelişen bir yaklaşım olduğu için genel hatlarıyla Varyasyon Kuramına değinilecektir.

Çalışmada kullanılan sosyolojik eleştiri yöntemi, edebiyatın en genel ifadeyle toplumun bir tezahürü olduğu düşüncesinden hareket etmektedir (Wellek & Warren, 1993, s. 75). Sosyolojik eleştiri yöntemi, edebiyatın toplum yaşamıyla ilintili olduğu ve edebi eserin mutlak suretle bir yönüyle toplumu aksettirdiği varsayımından doğmuştur. Bu çıkış noktasından hareketle, edebi eser ve yazarı, mevcut sosyal koşullar ve olgular yönlendirmekte ve edebi metnin incelenmesi, eserin toplumla ilgisi açısından ele alınmasıyla mümkün olmaktadır (Moran, 2004, s. 83). Sosyolojik eleştiri betimleyici bir niteliğe sahiptir. Bu inceleme yöntemi, edebi eser hakkında bir değer yargısı belirlemez ve temelindeki sosyoloji disiplininden hareketle, edebi eserin neyi anlattığı ve nasıl bir toplumun ürünü olduğu çerçevesinde değerlendirmelerde bulunur. Yazar da aktardığı toplumun bir üyesi olduğundan, ortaya koyulan ürün, bir toplumsal ortamın ürünüdür ve sosyolojik eleştiri bu ilişki biçimini inceler (Alver, 2006, s. 278). Eleştiri kuram ve yöntemlerini ele aldığı *Eleştiri Kuramları* adlı çalışmasında Tahsin Yücel, eleştiri yaklaşımlarını 'iç' ve 'dış' eleştiri olmak üzere iki başlığa ayırmıştır. 'Dış' eleştiri anlayışını da yine kendi içinde iki alt başlıkta değerlendiren Yücel, edebi eseri önceden belirlenmiş kurallara göre değerlendiren kuralcı eleştiri ve yine edebi eseri tarihsel,

toplumsal ve bireysel verilerle açıklamaya çalışan olgucu eleştiri ayrımını yapmıştır. Sosyolojik eleştiriyi olgucu eleştirinin sınırlarında ele alan Yücel, olgucu eleştirinin, edebi eserde, içinde doğduğu ortamın izlerini aradığını ve metinle o metni yaratan toplum arasındaki bağlantıyı açıklamaya çalıştığını ifade eder (Yücel, 2009, s. 12-27). Bu bilgilerden hareketle sosyolojik eleştiri yönteminin, edebi eser, yazar ve toplum üçgeni arasındaki ilişkiyi incelediği söylenebilir.

Alman ve Türk toplumlarının gelişim süreçleri şüphesiz ki çeşitli açılardan farklılık arz etmektedir. Tarihsel, siyasal ve toplumsal bazdaki bu farklılıklar, incelemeye konu edilen kitaplardaki ortak, benzer ve farklı yönleri daha anlaşılır kılmaktadır. Karşılaştırmalı edebiyatın içinde bulunduğumuz 21. yüzyıldaki yaklaşım biçimi uyarınca ortaya çıkan Varyasyon Kuramı ya da diğer adıyla Çin ekolü, karşılaştırmalı edebiyat araştırmalarında benzerlik ve ortaklıklardan ziyade, farklılıklar üzerinde durmakta ve söz konusu farklılıkların nedenlerini ve gerekçelerini açıklamaya gayret göstermektedir (Cao, 2013, s. 91). Shunqing Cao ve Zhoukun Han'ın açıklamasına göre karşılaştırmalı edebiyat çalışmalarının özünde 'heterojenlik' ve 'varyasyon' ya da bir diğer ifadeyle değişim dinamikleri bulunmalıdır. Bir edebi eser ya da tema, ortaya çıktığı ulus edebiyatından başka bir dizgeye geçtiğinde, hem heterojenlik hem de değişkenlik kazanacaktır. Cao ve Han'a göre edebi eserlerin yaşadığı bu varyasyonlar; uluslar arası, diller arası, kültürler arası ve medeniyetler arası varyasyon başlıkları altında incelenebilir (Cao & Han, 2017, s. 3). Cao'ya göre Varyasyon Kuramı, geçişlilik ve edebilik temelinde, özdeki farklılıkların ve değişimlerin yapısını keşfetme amacıyla, aynı konudaki farklı edebi ifade biçimlerinin çok katmanlılığı ve değişkenliğinin karşılaştırmalı çalışması olmakla birlikte, aralarında doğrudan bir iletişim bulunan ya da bulunmayan ülkelerdeki fenomenlerin incelenmesini kapsamaktadır (Cao, 2013, s. XXXII). Söz konusu kuramın temellerini karşılaştırmalı edebiyatın uluslararası niteliği oluşturmaktadır. Varyasyon Kuramıyla olgusal ilişkilere sahip olan veya olmayan toplumların edebiyatlarında, edebi unsurların değişimini incelenmekte ve tespit edilen farklılıkların nedenleri üzerinde durulmaktadır (Lidar & Lidar, 2020, s. 306-307). Karşılaştırmalı edebiyat biliminin genel geçer tanımlamalarında disiplinin iki eser arasındaki ortak, farklı ve benzer yönleri tespit etmeye çalıştığı ifade edilmektedir. Uygulamada ise daha çok ortaklık ve

benzerliklerin öne çıkarıldığı fakat eserler arasındaki farklılıkların neden kaynaklandığı üzerinde durulmadığı söylenebilir. Farklılıkların da karşılaştırılabilir olduğunu savunan Varyasyon Kuramı bu açıdan önemlidir. Çalışma kapsamında ele alınan eserler, Cao'nun sınıflandırmasına göre iki farklı medeniyet dairesine ait olduğu için, toplumların moderniteyi deneyimleme farklılıkları bu açıdan değerlendirilmelidir. Alman ve Türk toplumları arasındaki sosyal, iktisadi ve siyasal farklılıklar, eserlerdeki temel ayrışma noktasıdır.

Flanör/Flanöz

Çalışmada üzerinde durulacak flanöz kavramının içeriğini daha iyi anlatabilmek, ancak flanözden daha önce ortaya atılan ve erilliği içeren flanör kavramının açıklanmasıyla mümkün olabilecektir. Bu nedenle flanörün kimliğini, özelliklerini aktarmak gerekmektedir.

Flanör kavramı Fransızca kökenlidir. Fransızcada 'aylaklık, gezip tozma, boş gezme, oyalanma' anlamlarına gelen *flânerie* fiilinden türeyen *flâneur*, 'aylak, işsiz güçsüz, boş gezen' olarak açıklanmıştır (Saraç, 1990, s. 610). Walter Benjamin'se, avare gezinen flanörü, 'yaya dolaşırken aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten kişi' olarak tanımlar ve bir anlamda avareliği sosyolojik bir zemine oturtarak, ona bir değer atfeder (Benjamin, 2014, s. 92). Kavramı ortaya atan Baudelaire'in flanör tanımı ise oldukça açıklayıcıdır:

> Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşkı, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gelgit noktasını, gelip geçici ile sonsuz arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek ama dünyadan saklı kalmak- dilin tanımlamakta kifayetsiz kaldığı bu bağımsız, tutkulu, tarafsız zihinlerin en küçük zevklerinden birkaçı böyle sıralanabilir. Gözlemci, her yerde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaran bir prenstir. (Baudelaire, 2014, s. 210-211)

Flanör; bir kent gezginidir. Kalabalıkların arasında gezinir fakat onlardan farklı olarak söz konusu gezme eyleminin somut bir amacı yoktur. Kitlelerin içinde olmaktan, onlarla aynı sokaklarda hareket etmekten memnun olan flanör için kitleye dâhil olmak, onlarla aynı hassasiyetlere, meşguliyetlere sahip olmak mümkün değildir, kendisini kalabalıkların içinde fakat kalabalıklardan bağımsız olarak nitelendirir. Flanör gözlem yeteneğini kullanan, çevresini gözlemleyen ama içinde bulunduğu çevrenin gözlemlemediği bir karakterdir. Toplum içinde görünmeyen bir gözlemci olarak yorumlanması da mümkündür (Özsoy, 2012, s. 316). Ching-fang Tseng'e göre; sanatçı, dandy, dedektif, yenilikçi, kibar bir kent gözlemcisi gibi çok sayıda temsil biçimi olan flanör, daima kente ait alanlarla, bir diğer ifadeyle kamusal alanlarla ilişkilendirilmiştir. Flanörün temel unsuru olan belirsizliği ya da muğlaklığı, kendisini kentin rasyonel düzeniyle direnişini gösteren marjinalliği arasındaki salınımdan kaynaklanmaktadır (Tseng, 2006, s. 225). Flanör, Benjamin tarafından modernitenin şehir yapılanmasının açıklanmasında yararlanılan bir tiptir. Benjamin'e göre flanör ve paçavracı, şehir ve modernite üzerine yapılan görüşme ve tartışmaların kilit unsurlarıdır. Özellikle flanör, şehri aylaklıkla arşınlayarak onu dinler ve onu anlamlandırmaya gayret gösterir. Flanörün umursamaz tavrı, modernite sürecinin insanları uzmanlaştıran iş bölümü düşüncesine yönelik bir protesto niteliğindedir. Endüstrileşmeye karşıt bir tavır olarak nitelenebilecek flanörlük, akıp giden hızlı tempodaki yaşam karşısında, pasajlarda gezdirilen bir kaplumbağa ritmine sahip olmaktır (Benjamin, 2014, s. 148). Flanör, erkek cinsiyetiyle özdeşleşen bir tiptir. Bunun nedeni de Wolff'a göre, modernitenin temelde erkek egemen bir literatüre sahip olmasıdır. Modernite kavramı, erkeklerin kamusal alandaki tahakkümü üzerine kurulmuştur. Özel alanla ilişkilendirilen kadının aksine, kamusal alanın temsilcisi olan erkeğin kent, iş ve politikadaki eylemleriyle ilgilenen modernite, açık bir şekilde eril tahakkümün tezahürüdür. Kamusal mekânların erkeklere ait oluşuyla birlikte, kafelerde zaman geçirenler, caddelerde gezintiler yapanlar da kaçınılmaz bir biçimde erkeklerdir. Modernite sürecinin hem aktörleri hem de sürecin dışında kalanları daima erkek karakterler olarak sunulmuştur. Janet Wolff'un bu noktada dandy, flanör gibi modernite süreçlerine ayak uyduramayan karakterlere dikkat çektiği açıktır (Wolff, 1985, s. 37-41). Deborah L. Parsons'a göre de sosyal bir görünen ya da modernist sanatçı için metafor olarak kullanılan kent gözlemcisi erkek bir figür olarak sunulmuştur. Flanörlük eylem

ve imkânları, erkeğin varlığını gerekli kıldığından, modern yaşamın gözlemci sanatçısı mutlak suretle burjuva bir erkek olmalıdır (Parsons, 2000, s. 4). İlk olarak 19. yüzyılın Avrupa metropollerinde karşımıza çıkan flanör, açık bir şekilde bireyciliğin simgesi olan ve kamusal alanda yürüyüş yapabilmenin ayrıcalığına sahip, sosyal statü açısından ayrıcalıklı erkektir (Tseng, 2006, s. 231). Bu bilgiler ışığında flanörün, modernleşme sürecinin özündeki ekonomik hareketliliğe katılmayan ve varlığıyla, hızlanan söz konusu dönem yaşamına bir protesto mahiyeti taşıyan, kent gözlemcisi erkek olduğu söylenebilir.

Erkek kent gözlemcisi flanörün, kadın bir karşılığı var mıdır sorusu ise, flanöz kavramının ortaya çıkışının altındaki etmendir. Flanöz, mevcudiyeti gerçek manada tartışmalı bir karakterdir. Kimi araştırmacılar, şehirde aylaklık ederek dolaşmanın dönem şartları gereği erkeklere özgü bir davranış ve ayrıcalık olduğunu ve bu bağlamda kadın bir kent gezgini ve gözlemcisinden bahsetmenin mümkün olmadığını ifade ederken, kimi araştırmacılarsa flanörün sahneden çekilmesi ve kadınların sosyal yaşama katılımlarının artmasıyla flanözün ortaya çıktığını iddia etmektedir. Wolff ve Pollock gibi araştırmacılar, flanörün ortaya çıktığı dönemlerde, kadınların kent meydanlarında özgürce dolaşma hakkına sahip olmadıkları gerekçesiyle flanözlükten bahsedilemeyeceğini savunurlar. Parsons ve Friedberg gibi isimlerse, flanörden çeşitli açılardan farklılıklar taşımasına karşın flanözün varlığını ifade etmişlerdir (Özsoy, 2012, s. 304).

Flanöz kavramına karşı çıkan araştırmacıların en önemli gerekçelerinden biri, flanörün temel niteliklerinden biri olan dilediği saatte gezinme özgürlüğünün yanında, yine flanörün gözlem yaparken görünmeme, fark edilmeme gibi hasletlere sahip olmasına karşın, kadınlar için böyle bir durumun söz konusu olmayışıdır. Bir diğer ifadeyle gözlemci erkek bakışının bir anlamda nesnesi olan kadın, fark edilmeden gözlem yapabilme, kitleler içinde kaybolabilme ayrıcalığına sahip değildir (Özsoy, 2012, s. 304). Bu noktada flanör kavramını kullanılan anlamda tanımlayan düşünür Benjamin'in, eserleri üzerinde önemle durduğu Baudelaire'e yönelik tespiti de önem taşımaktadır. Benjamin, Baudelaire'in şiir ve makalelerinde çokça kadın figürüne rastlandığını fakat kentte görünen bu kadınların çoğunlukla hayat kadınları, dul kadınlar, anneler,

lezbiyenler ve cinayet mağdurları olduğunu söyler. Hatta Baudelaire'e göre lezbiyenler modernitenin kahramanıdır. Buna karşın Wolff'a göre, Baudelaire'in eserlerindeki kadınlar, acılarına ve yoksunluklarına değinilen ve erkeklerle aynı kategoride değerlendirilmeyen kadınlardır. Bu noktadan kadın, Baudelaire için bakışın nesneleridir ve erkek gözlemciyle aynı kategoride değildir (Wolff, 1985, s. 40-41).

Wolff'un görüşlerine eleştirel yaklaşan Elizabeth Wilson, kamusal ve özel alan ayrımının gereğinden fazla keskinleştirildiğini ve net bir yargı ifade eder gibi algılandığını savunarak, bu yanlış algının neticesinde, kadının sosyal yaşama hiç dâhil olmuyormuş gibi düşünüldüğünü iddia eder. Wilson'a göre özel alan kavramının da merkezinde olan erkek, kendisi için bir konfor alanı var etmiş ve kadını burada konumlandırmıştır. Kadınlar için tasarlanan özel alan bir 'cennet' değildir ve 19. yüzyıl süresince orta sınıf kadınlarının şehirde daha çok görünürlük kazandıkları da bir gerçekliktir. Son tahlilde Wilson, erkeğin sahip olduğu iddia edilen gezme özgürlüğü ve gözlemleme hakkının bir özgürlük alanı olarak düşünüldüğünü ifade etmiş, flanörün cinsiyetçi bir söylem olduğunun altını çizmiştir (Wilson, 1992, s. 4-6). Wilson'a benzer bir şekilde Özsoy da, flanözün kente ilişkin deneyiminin flanörden farklılık taşıdığını ama bu durumun flanözün görünmezliği olarak okunamayacağını belirtmiştir. Kadınlar işe gitmek gibi profesyonel gerekçelerle ya da alışveriş yapmak gibi günlük rutinlerle kamusal alana çıkmaktadır. Sokaklarda dolaşan kadınların dikkat çekmesi, gözlemlenmesi ve önyargılara maruz kalması gibi nedenlerle flanördeki gibi bir aylaklık yapma durumu söz konusu olmasa da, bu kısıtlamalar flanözün imkânsızlığı olarak yorumlanmamalıdır (Özsoy, 2012, s. 310, 319).

Flanözün mevcut olmayışıyla ilgili bir diğer değerlendirme de Anke Gleber'e aittir. Gleber'e göre, kadınlar modernitenin kamusal alanında, medyasında ya da edebi metinlerinde yer almayan ve aslında olmayan figürlerdir. Flanöz, attığı ilk adımdan itibaren marjinal olarak alımlanmış ve değersizleştirilmiştir. Ona göre flanöz kavramının Almancadaki 'friseuse' (masaj yapan kadın) anlamında, imalı ve ayrımcı bir çağrışımla kullanılması da, onun erkek egemen dilde ikincil dereceye indirilmesine neden olmuştur. Gleber, flanöz kavramının olumsuz çağrışımlara sahip olduğunu ifade etmiştir

(Gleber, 1999, s. 172). Gleber'e göre, toplumsal alanda görünmeyen kadının, flanörlük eylemiyle ilişkilendirilmesi doğru bir yaklaşım olmayacaktır.

Flanözden bahsetmenin yersiz olduğunu düşünen araştırmacıların yanında flanöz tipini kabul eden ve açıklayan araştırmacılar da mevcuttur. Flanöz kavramının mümkün olduğu iddiasındaki araştırmacılardan biri olan Anne Friedberg, flanörün sahneden çekilmesiyle flanözlüğün başladığı düşüncesindedir. Benjamin'in ifadesi olan 'büyük mağaza, flanörün son piyasa yeridir' (Benjamin, 2014, s. 149) cümlesinden hareket eden Friedberg'e göre kadınlar, yalnız başlarına gezinme imkânına sahip olduktan sonra flanözün varlığı mümkün hale gelmiştir. 19. yüzyılın sonlarından itibaren kadınlar için alışveriş, özellikle burjuva sınıfı için kabul edilebilir bir boş zaman etkinliği olarak görülmüştür (Friedberg, 2001, s. 421). Kadınların alışveriş merkezlerindeki varlığı ve tüketici olarak gözlemleyen kimlikleri onları flanöz olarak tanımlama olanağı doğurmuştur. Bu görüşe katılan Wilson'a göre de kadınlar, büyük mağazalarda bir kadın flanör haline gelmişlerdir (Wilson, 1992, s. 6). Yine Tseng'e göre de, büyük mağazalar, flanöz için amaçsızca dolaşabileceği bir ortam sunmaktadır, kadın büyük mağazalarda bakılan bir nesne olabileceği gibi çevresini gözlemleyen, bakan bir özne konumuna da sahiptir. Bu anlamda büyük mağazalar ya da daha genel adıyla alışveriş merkezleri kadınlara hem bakışın nesnesi hem de öznesi olma imkânı sunar. Tseng'e göre flanöz aylak dolaşma ve bakma özgürlüğüne kavuşmuş olur (Tseng, 2006, s. 236). Çağımızın önde gelen düşünürlerinden biri olan Zygmunt Bauman da, alışveriş merkezlerinin flanöz için elverişli bir yer olduğu görüşünü ifade etmiştir. Bauman'a göre, kadınlar açısından 'flanörcülük oyunu' için alışveriş merkezlerinden daha uygun bir mekân yoktur. Flanörün kendisi için belirlediği yerlerin çoğu flanöz için yasaktır. Alışveriş merkezleri kadınlar için bakma ve bakılma eylemlerinin yeridir ve yine Bauman'ın tabiriyle flanörlüğün tarzı dişileşmiştir (Bauman, 2015, s. 146-147). Mica Nava'ya göre de büyük mağazalar ya da alışveriş merkezleri, flanözden bahsedebilmek için gerekli olduğu düşünülen amaçsızca gezinmeye uygun bir ortam yaratmakta ve kadının görme ve görünür olma yönündeki arzusunu olanaklı kılmakta, ayrıca gözlem yapabilme imkânını da sunmaktadır (Nava, 1997, s. 72). Rita Felski de *Modernitenin Cinsiyeti* adlı eserinde, şehrin kamusal alanlarında dolaşım özgürlüğünün eril sembolü olan flanörün

son uğrak yeri olan çok katlı mağazaların, kadınlar için de dolaşılabilecek ve gözlem yapılabilecek bir yer olduğunu ifade etmiştir. Yazara göre flanörlüğün özündeki 'açgözlü' ve 'erotik' bakış erkekle sınırlandırılamaz, kadın da metayla kurduğu ilişkide bu şekilde bir görme biçimine sahip olabilir (Felski, 2020, s. 113). Özetlemek gerekirse flanözün varlık alanı olarak alışveriş merkezlerini değerlendiren araştırmacılara göre, kadın salt alışveriş yapmak için değil görünür olmak ve amaçsızca gezinerek gözlemde bulunmak gayesiyle de alışveriş merkezlerinde gezinmektedir.

Alışveriş merkezlerinin flanöz için gerekli mekân oluşu düşüncesini de yine Wolff reddetmektedir. Ona göre kadınların kamusal alanda görünür olmaları, hâlâ eve mahkûm edilen kadının, kocasının servetinin tüketicisi olarak var olduğu gerçeğini değiştirmemektedir, alışveriş yapma amacıyla kamusal alana çıkma, flanörlüğün özündeki rastlantısal karşılaşma ve amaçsız gezinmeye eş tutulamaz (Wolff, 1989, s. 141-156). Wolff, flanözün şehir gezgini olarak sayılamayacağını, flanörden farklı olarak amaçsız gezintilere çıkamamasıyla ve kentin erkekleri egemenliğinde oluşuyla açıklamaktadır. Wolff'a göre alışveriş yapmak ve bunun için kamusal alana çıkmak, amaçlı bir eylemdir ve flanörün yürüyüşündeki rastlantısallık ve amaçsızlık kadınlar mümkün değildir.

Wolff'ün Avrupa'daki sosyal yaşama dönük bu değerlendirmesi, Parsons tarafından kabul edilmemektedir. Parsons'a göre şehir gözlemciliği salt erkeklere özgü bir aktivite olarak değerlendirilemez. Bu iddiasını destekleyen iki argüman geliştiren Parsons'a göre, flanör kavramı, kendi içinde erkek otoritesinin simgesi olmaktan daha çok erkek egemenliğinin reddi için bir alan sunmakta ve cinsiyet rollerine yüklenen görevleri belirsizliğe iten bir figür olarak belirmektedir. Bir diğer gerekçe olarak Parsons, kadınların şehrin kamusal alanlarında yürüyen ve gözlemleyen olarak daha büyük bir özgürlüğe kavuştukları 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başında kadın gözlemcilere rastlanmasını gösterir (Parsons, 2000, s. 2-6). Bu noktada, toplumsal yaşamda erkeklere özgü ayrıcalıkların varlığını kabul eden Parsons'ın, toplumların tarihsel gelişimiyle birlikte kadınların da çeşitli hak ve özgürlüklere eriştiğini savunduğu görülmektedir.

Baudelaire'in eserlerinde karşımıza çıkan kadın figürler genellikle hayat kadını, dul, yaşlı kadın ve lezbiyen olarak belirtilmişken, Parsons, her ne kadar Baudelaire'in eserlerindeki kadınların bayağı, marjinal ya da yabancı olarak çizilmiş olsa da, söz konusu kadınların hepsinin gözlemci olduğunu ve bu kadınlar sayesinde kamusal alanların erilliğinin sorgulanabileceğini ve flanözlük düşüncesinin temellerini oluşturmuş olabileceklerini savunmuştur. Baudelaire'de hayat kadını, toplum içindeki yeri açısından ilgi çekicidir. Hayat kadını özellikleri açısından erkek kent gözlemcisine ya da kısaca söylemek gerekirse flanöre benzer mahiyettedir. Flanörün bir türevi olarak düşünülebilecek 'dandy' gibi şık kıyafetler giyerek kendisini gösterir, flanör gibi kalabalıklara dalarak tüketim kültürünün karanlık yönlerini gözler önüne serer. Baudelaire her ne kadar aralarında bazı benzerlikler olduğunu yönelik çıkarımlarda bulunsa da, hayat kadınının gözlem yeteneğine değinmez çünkü hayat kadınının kendisi nesne haline gelmektedir. Benjamin, Baudelaire'in hayat kadınına bakışını tüketim toplumunun seyircisi olarak değerlendirmek gerektiği görüşündedir (Parsons, 2000, s. 24-25).

Baudelaire'in eserlerinde değindiği ve kamusal alanda görünür olan kadınlar arasında gösterdiği hayat kadını, flanörün kadın versiyonu, bir diğer ifadeyle flanöz olarak değerlendirilmektedir. Flanör temelde kenti gözlemleyen ve sokaklarda yalnız başına dolanan bir erkekken, kentte 'dolaşan bütün kadınlar fahişe olarak görülme' riskiyle karşı karşıyadır. Bu nedenle, hayat kadını flanözün bir temsilcisi olarak görülmelidir (Buck-Morss, 1986, s. 119). Parsons'a göre kentte gezinme hakkını sadece erkeklere veren cinsiyet odaklı zihniyet, şehirde var olan ve görünürlük kazanan sıra dışı tipleri, söz gelimi hayat kadınlarını da görmezden gelmektedir (Parsons, 2000, s. 40). Kamusal alanların alışılmış figürü olan ve eril tahakkümü ifade eden flanörün karşıtı olarak flanöz, hayat kadını rolüyle öncelikli olarak açıklanmıştır. Sokakları kendi eviymiş gibi gören flanörün aksine flanözün öncüsü olarak kabul edilen hayat kadınları için sokaklar iş yeridir. Sokaklarda özgürce yürüyebilen hayat kadınlarının üzerindeki baskı da bu sayede daha da artmıştır. Bu anlamda alışveriş merkezleri, flanöz olarak hayat kadınına özgürlük ve erkek bakışının sağladığı 'güvenliği' sunar (von Ankum, 1994a, s. 374-378).

Hayat kadınının sokaklardan sonra edebi eserlerde de görünürlük kazanması, pek çok araştırmacının ilgisini çekmiştir. Felski'ye göre, özellikle 19. yüzyılın toplumsal muhayyilesinde hayat kadının taşıdığı önem ve bu figürün edebiyat ve diğer sanatlardaki sembolik yeri değerlendirilmelidir. Bu açıdan özellikle Zola'nın *Nana* adlı romanını örnek gösteren Felski, Zola'nın romanla aynı ismi taşıyan kadın karakteri Nana'nın, modernitenin açık bir ürünü olarak düşünülmesi gerektiğini belirtir. Nana, para ilişkilerinin merkezinde oluşuyla, hayat kadını olarak toplumsal ve cinsel kimliğiyle doyumsuz bir tüketici sıfatına haizdir. Yine Felski'ye göre, *Nana* romanında kadın ve kent arasındaki metaforik ilişki dikkat çekicidir, kent, hayat kadının ayartıcı büyüsüne benzer bir nitelik kazanmaktadır (Felski, 2020, s. 120-121). Hayat kadını, giderek artan düzenlemeye, bürokrasiye ve gözetime rağmen, kadının modern şehirde nasıl tanınmadan hareket edebileceğini ve cinselliğin ailevi ve toplumsal kısıtlamaları nasıl yıkabileceğini göstermiştir (Felski, 2020, s. 37). Zola'nın eserlerindeki kadınlar, kamusal alanda görünür olan kadınlarla, hayat kadınları arasındaki görünmezliği ya da belirlenemezliği ifşa etmektedir. Zola'nın kadın kahramanları tuhafiye ve iç çamaşırı mağazalarına giderek ve sadece görünüşüyle değerlendirildiği için gerçek kimliği hakkında satıcıların hiçbir fikre sahip olmamalarıyla 'public woman' (kamusal alana çıkan kadın) ve 'hayat kadını' arasındaki sınırı belirsizleştirmektedir (Parsons, 2000, s. 47-49).

Eser İncelemeleri

Çalışmada ele alınacak *Das kunstseidene Mädchen* ve *Fosforlu Cevriye* romanlarında, yukarda verilen bilgiler ışığında değerlendirilebilecek iki kadın karakterin varlığı ve bu karakterlerin kent deneyimlerinin flanözlük başlığı altında irdelenebilecek olması göze çarpmaktadır. Eserlerden ilki olan *Das kunstseidene Mädchen* yazar Irmgard Keun tarafından 1932 yılında yazılmıştır (Kennedy, 2014, s. 16). Yazar, kendisiyle yapılan bir röportajda, romanını genç bir kadınken sokaklardaki gezintileri esnasında tanıştığı hayat kadınlarından aldığı ilhamla oluşturduğunu söylemiştir (Kennedy, 2014, s. 80). Katharina von Ankum'a göre ise, Irmgard Keun *Das kunstseidene Mädchen* romanını yazarken Amerikalı yazar Anita Loos'un *Gentlemen Prefer Blondes* adlı romanından da esinlenmiştir (von Ankum, 1994a, s. 375). Eser, aynı yıl Almanya'da en çok satılan

kitap olmuştur (Häntzschel, 2001, s. 40). Belirtmek gerekir ki, roman boyunca romanın ana karakteri Doris, hayat kadını olmaktan korktuğunu birkaç kez dile getirmekle birlikte, maddi çıkarlar, pahalı kıyafetler, barınma ve konfor için kendi bedenini bir tüketim nesnesi olarak sunmaktadır. Bu nedenle Doris, hayat kadını olarak okunacak ve değerlendirilecektir.

Suat Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanı ise, 1945 yılında *Gece Postası* adlı gazetede tefrika edilmiş ve ancak 1968 yılında kitap olarak yayımlanmıştır. Derviş'in gazetecilik dönemindeki izlenim ve tanıklıklarından hareketle oluşturduğu roman pek çok kez sinemaya da uyarlanmıştır (Aksoy, 2015, s. 52). Roman, 1930'ların İstanbul'unda, İstanbul'un karanlık sokaklarında yaşanan bir aşk hikâyesini anlatmaktadır (Sabancı Uzun, 2015, s. 129). *Fosforlu Cevriye* romanı, yazarın özellikle Galata semtinde yaptığı röportajlarla gelişmiştir, Derviş'in özellikle 1935-1937 yılları arasındaki gazetecilik faaliyetlerinin romana büyük etkisi olduğu düşünülmektedir (Gökşen, 2021, s. 243). Suat Derviş'in yaşam öyküsüne bakıldığında, Keun'un *Das kunstseidene Mädchen* romanının yayımlandığı ve çok satanlar listesinin zirvesinde yer aldığı 1932 yılında Berlin Üniversitesi Felsefe ve Edebiyat bölümünde öğrenci olduğu görülecektir. 1927-1933 yılları arasında Almanya'da bulunan Derviş, öğrenciliğinin yanında pek çok gazete ve dergide de çalışmıştır (Günay Erkol, 2015, s. 69).

Gerek Keun'un romanını yazdığı dönem, gerekse Derviş'in öğrencilik ve gazetecilik yaptığı yıllar Almanyda'da Weimar Cumhuriyeti dönemidir. Bu dönem Wolff'un belirttiği üzere kadının kamusal alanda daha çok görünmeye başladığı ve kadın sanatçıların da kendilerine bir yer edinmeye çalıştıkları bir zamandır. Weimar döneminde sanatçıların temsillere sıkışmış kadınlar yerine gelenekselin dışındaki kadınları eserlerinde kullandıkları görülmektedir (Wolff, 2008, s. 25). Wolff'ün bu tespitinden hareketle o toplumda yaşayan Keun'un ve Weimar dönemini yerinde ve gazeteci olarak gözlemleme şansı bulan Derviş'in eserlerindeki kadın tipleri daha farklı bir okumaya olanak vermektedir. Weimar döneminde kadının kamusal alanda bu denli sık görülmesi, sosyal bir sorun olmakla birlikte kadınların kent deneyimleriyle de ilgilidir. Hongyan'a göre Weimar dönemi kadınları için sokakta yalnız olmak, hayat kadınıyla karıştırılmak ya da

karşılaştırılmak ihtimalini de beraberinde getirmektedir (Hongyan, 2014, s. 190-191). İki hayat kadının yaşamından kesitler sunan romanlar, flanözlük başta olmak üzere, moda ve flanözün bir temsilcisi olarak değerlendirilen hayat kadınının görünürlüğü açısından karşılaştırmalı olarak incelenecektir.

Das kunstseidene Mädchen ve *Fosforlu Cevriye* romanlarının birer kent romanı olduğu iddia edilebilir. *Das kunstseidene Mädchen* romanı küçük bir kasabadan Berlin'e gelen Doris'in yaşamına odaklanırken, *Fosforlu Cevriye* adeta köksüz bir biçimde İstanbul'da var olan Cevriye'nin izlerini sürmektedir. Doris ve Cevriye için yaşadıkları kentler, bir mekândan çok daha fazlasıdır, kendilerini Berlin ve İstanbul'la özdeşleştirmişlerdir. Doris'in 'Mein Leben ist Berlin, und ich bin Berlin' (Keun, 2004, s. 54) ve *Fosforlu Cevriye* romanında geçen ve nereli olduğunu öğrenmek isteyen bir soruya yanıt olarak verilen 'Cevriye dünya yüzünde İstanbul'dan başka bir yer yokmuş gibi hayretle bakmıştı ve: 'Tabii' demişti.' (Derviş, 2016, s. 125) gibi ifadeler, kadın karakterler için kentin ne anlama geldiğini göstermektedir. Her iki kadın için de Berlin ve İstanbul, bir mekândan çok onlara anlam katan bir habitat haline gelmiştir. Her iki romanda da evsiz karakterlerin varlıkları söz konusudur. Benjamin'in kentin kıyısında kalan insanları ve özellikle evsizleri, kentin asıl sahipleri olarak değerlendirmesi ve onların kentteki diğer insanların asla sahip olamayacağı bir kent bilgisine sahip olduğunu belirtmesi Cevriye'nin kent deneyimini bir flanözlük olarak okumaya elverişli kılmaktadır (Kara, 2023, s. 329). Irmgard Keun'un romanının ana karakteri Doris için de aynı durum söz konusudur, o da sonradan geldiği Berlin'deki yaşamı sürecinde, kendisine ait bir evi olmayan ancak cinselliğini kullanarak geçici konaklama mekânları bulabilen ve Berlin'deki yaşamının ilerleyen dönemlerinde kenti gezerek öğrenen bir kadın olarak flanöz tipine örnek teşkil etmektedir. Baudelaire'in flanörü tanımlayan 'evden uzak kalan ama her yerde evinde hisseden' karakter özelliği, Doris ve Cevriye için de geçerlidir. Keun'un romanındaki ana kahraman Doris, Berlin sokaklarında yürüyen, bir flanöz olarak modernliğin erkek egemen yapısını keşfeden bir figürdür (von Ankum, 1994a, s. 369). Derviş'in romanında hapis cezasını takiben Bolu'ya sürgüne gönderilen Cevriye'nin İstanbul'a dönüşü de yine İstanbul'un Cevriye için ne anlam ifade ettiğini

kanıtlamaktadır. Eserde geçtiği şekliyle İstanbul'a gelmek, İstanbul'a kavuşmak için çekilen bütün çilelere değmektedir (Derviş, 2016, s. 24-25).

Flanörlük/flanözlük eylemi kalabalıklar içindeki bir rutin olduğu için, kalabalıklar ve kent ele alınan romanlardaki kadınlar için de kendilerini en mutlu ve güvende hissettikleri yerdir. 'Kalabalıkların adamı' olarak nitelenen flanör gibi, flanöz için de kalabalıklar ve sokaklar, bir evde olma hissi vermektedir. Keun'un romanında küçük bir şehirden Berlin'e gelen Doris'in ifadeleri büyük bir şehirde sokaklara çıkmak ve kalabalığa katılmaktan duyduğu mutluluğu ifade etmektedir:

> Ich bin Berlin. (...) Ich habe Maßloses erlebt. Berlin senkte sich auf mich wie eine Steppdecke mit feurigen Blumen. Der Westen ist vornehm mit hochprozentigem Licht –wie fabelhafte Steine ganz teuer und mit so gestempelter Einfassung. (...) Auf dem Kurfürstendamm sind viele Frauen. Die gehen nur (Keun, 2004, s. 39)

Ankum, yukarda verilen alıntıda geçen 'Die gehen nur' ifadesini, Doris'in çalışan kadınlardan duyduğu şaşkınlığın tezahürü olarak yorumlamaktadır. Ona göre, her ne kadar kadınların işe gidişi onları bedenlerini satan kadınlardan daha üstün kılıyor olsa da, ekonomik güç ve otoritenin erkeklerin elinde olduğu gerçeği değişmemektedir (von Ankum, 1994a, s. 379). Doris'in şaşkınlık ifadesi yine flanörün/flanözün çağın işbölümü ve uzmanlık anlayışına yönelik protest niteliği üzerinden değerlendirilebilir.

Yine Keun'un romanında Doris'in tipik bir flanörlük eylemi olan kalabalıklar içinde savrulması da onun kente, kentin sokaklarına ve canlılığına olan hayranlığını göstermektedir:

> Ich trieb in einem Storm auf der Friedrichstraße, die voll Leben war und bunt und was Kariertes hat. Es herrschte eine Aufregung!(...) Aber mir wurde benommen, und trieb weiter (...). Das war mein Ankommen in Berlin. Und ich gehörte gleich zu den Berlinern so mitten rein –das machte mir eine Freude. (Keun, 2004, s. 42)

Derviş'in *Fosforlu Cevriye* romanında ise, Cevriye sürgün olarak gönderildiği Bolu'dan kaçıp İstanbul'a geldiği ve polise yeniden yakalandığı akşam, tekrar polisin elinden kurtulmanın ve çok sevdiği İstanbul'a kavuşmanın peşindedir:

> Allahım, şu polisin elinden ne zaman yakasını kurtaracak, ne zaman şöyle rahat nefes alarak elini kolunu sallaya sallaya İstanbul sokaklarında dolaşabilecekti? (...) Cevriye 'avucunun içi' gibi tanıdığı bu kocaman şehre gelir gelmez, kendisini muazzam sarayının içinde dolaşan bir sultan hanım gibi büyük ve kudretli hissetti. (Derviş, 2016, s. 23-24)

Yine aynı romanın ilerleyen bölümlerinde Cevriye İstanbul'a duyduğu sevgiyi anlatırken, kendisinin İstanbul'dan uzak yaşayamadığını, uzaktayken İstanbul'u çok özlediğini ifade eder. İstanbul'da özellikle özlediği şeyse kaldırım taşlarıdır. Ona göre İstanbul sokakları yağmur yağdıktan sonra çok güzel kokmaktadır (Derviş, 2016, s. 236-238).

Her iki karakter için de şehir, şehrin sokakları ve o sokaklara canlılık veren kalabalık, kendilerini mutlu hissettikleri yegâne unsurlardır. *Fosforlu Cevriye* romanında belirtildiği haliyle Cevriye'nin yaşamı, tanınmayan, uzak ve meçhul insanların, kimlikleri bilinmeyen kalabalıkların arasında geçmiştir. Cevriye için İstanbul, kimliği bilinmeyen pek çok insanın yoluna çıktığı, kalabalıkları barındıran bir uzamdır (Derviş, 2016, s. 54). Derviş'in romanında Cevriye'yi anlatan bu cümleler bir anlamda Doris için de geçerlidir. Doris için de Berlin sonradan geldiği ve tanımadığı insanların içine dâhil olarak yaşadığı bir kalabalıklar alanıdır.

Flanörlük eylemi, sokaklarda ve kalabalıklar içinde yürüme eylemidir. Doris ve Cevriye için de kentteki en büyük mutluluk gezmek, kalabalıkların içinde gözlemlerde bulunmaktır. Tipik bir flanörlük aktivitesi olarak amaçsız yürüyüş her iki karakterde de söz konusudur. Doris kalabalık içindeki yürüyüş ve gözlem ritüelini romanda şöyle aktarmaktadır:

> Alle solten nach Berlin. So schön. (...) Ich gehe und gehe durch Friedrichstraβen und gehe und sehe und glänzende Autos und Menschen, und mein Herz blüht schwer.

> (...) Ich gehe abends und morgens –es ist eine volle Stadt mit so viel Blumen und Läden und Licht und Lokalen, mit Türen und filzigem Gehänge dahinter –ich male es mir aus, was drinnen ist, und geh manchmal rein und gucke und tu, als wenn ich jemand suche, der gar nicht da ist –und wieder raus. (Keun, 2004, s. 55-56)

Ayrıca Doris için sokaklar, yürümenin, kalabalıklara karışmanın ve kalabalıklar içinde kendini bir gözlemci olarak mutlu edecek oyunlar oynamanın da uzamıdır. Eserde geçen:

> Ging ich langsam an der Gedächtniskirche vorbei, Tauentzienstraβe runter, immer so weiter und mit Gleichgültigkeit in meinen Kniekehlen (...) Und dann machte an Ecken mein Körper einen Aufenthalt, denn Ecken machen dem Rücken so eine Sehnsucht nach einer Anlehnung an die scharfe Kante, die Ecke heiβt, und man möchte sich mal dranlehnen und sie sehr fühlen. Und man lässt sich von dem Licht, was aus mehreren Straβen kommt, ein Gesicht scheinen und sieht auf andere Gesichter und wartet auf einen, das ist wie ein Sport und eine Spannung. (Keun, 2004, s. 85)

cümleleri de, Doris'in kentte olmaktan ve kalabalıklar için gözlem yaparak kalabalıklardan kendini mutlu edecek bir oyun çıkarmaktan duyduğu hazzı anlatmaktadır.

Cevriye içinse yürümek ya da daha doğru bir tabirle kamusal alana katılmak, düştüğü hapishaneden çıktıktan ve gönderildiği Bolu'dan döndükten sonra en çok istediği eylemdir:

> Bilakis aynı saatte bütün İstanbul'u görebilmek için, gitmediği yer kalmamıştı. (...) Evvela Beyoğlu'na çıkmıştı. Tarlabaşı'ndan geçmiş, Taksim Meydanı'na gelmiş, abidenin önünde biraz gezinmiş, sonra İnönü Gezisi'nde tahta kanepelerin üstünde oturmuş, Gümüşsuyu'ndan aşağıya, Dolmabahçe'ye inmiş, yeni açılan yoldan Harbiye'nin yanına çıkınca, tekrar Taşkışla'nın oralarda şöyle bir dinlendikten sonra, İnönü Gezisi'ne gelmiş ve Tepeüstü'nden aşağıya, Yenişehir'e doğru bir gitmiş, fakat sonra tekrar geriye dönmüştü. Bu yapılır şey değildi. Kendisi de biliyordu, ama dayanamamıştı. Bir sene mahpustu. (...) Bir sene, baldırlarında kaldırımlarda

> gayesiz ve hedefsiz koşmak hasreti karıncalanarak demir kapıların arkasında, demir parmakların ötesinde oturmuştu. (Derviş, 2016, s. 33)

Yürümenin, sokaklardaki kalabalığa katılmanın her iki karakter için ayrıca sağaltıcı bir tedavi olarak düşünülmesi de mümkündür. Nasıl ki flanör dâhil olamadığı kent yaşamını gözlemleyerek mutlu olursa, eserlerdeki flanöz karakterler de mutsuzluklarıyla aynı yolla başa çıkabilmektedirler. Maddi sıkıntı çektiği günlerde Doris'in 'Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien und weiβ nicht, was morgen essen, aber es ist mir egal' (Keun, 2004, s. 56) cümlesine benzer bir şekilde Fosforlu Cevriye romanında geçen 'Ondan ayrılırken duyduğu teessürü şimdi sokaklarda yalnız ve serbest dolaşmaktan duyduğu sevinç içinde eritip kaybetmiş gibiydi' (Derviş, 2016, s. 72) ifadeleri, bu tespitin kanıtı niteliğindedir. Kalabalıklar, hem Doris hem de Cevriye için gözlemledikleri ve gözlemleriyle mutlu oldukları bir ortam sunmaktadır.

Her iki eserde de ana karakterlerin, o zamana dek erkeklere ait olduğu düşünülen kamusal mekânlara gittikleri görülmektedir. Özellikle *Das kunstseidene Mädchen* romanında Doris kafelere, barlara ve restoranlara çokça gitmektedir. Flanörün son, flanözün ilk uğrak yeri olarak nitelenen alışveriş merkezleri ve büyük mağazalar da yine eserlerde karakterler tarafından sıkça ziyaret edilmiştir. Doris'in, Kurfürstendamm'daki gezintilerini yani dönemin ünlü alışveriş caddesindeki gözlemlerini anlattığı bölümler, flanözün hemen hemen bütün niteliklerini taşımaktadır:

> Ich war – auf dem Kurfürstendamn. (...) Und da muss ich doch viele Farben gesehen haben: 'Ich habe gesehen – Männer an Ecken, die verkaufen ein Parfüm, und keinen Mantel und kesses Gesicht und graue Mütze, - und Plakate mit nackten rosa Mädchen – keiner guckt hin – ein Lokal mit so viel Metall und wie eine Operation, da gibt es auch Austern – und berühmte Photographen mit Bildern in Kästen von enormen Leuten ohne Schönheit. (Keun, 2004, s. 59-60)

Doris'in alışveriş caddesindeki gözlemleri eserde yaklaşık sekiz sayfa boyunca aktarılmıştır. Bu gözlemlerinde Doris, edebiyat ve sanat camiasının gittiği kafeleri, alışveriş merkezindeki kadınları, vitrinleri, yollardaki araçları anlatmaktadır. Doris,

erkek kent gözlemcisinden farklı olarak, flanözün özündeki görünen ve gözlemleyen kişi olma niteliğine sahiptir. Doris'in gittiği alışveriş caddeleri ve merkezleri, aslında onun ulaşamayacağı lüksleri ifade etmektedir fakat Doris, bir flanözün en önemli niteliklerinden biri olan bakınma, gözlemleme zevkine dalarak vitrinlerden keyif almaktadır (Martin, 2008, s. 360).

Aynı şekilde Cevriye'nin vitrinlere ve alışveriş mağazalarına gözlemci bir tavırla bakması ve çevresini görmesi durumu söz konusudur. Eserde geçen 'Cevriye, Beyoğlu'nda bir camekânın önünde durmuş, hayran hayran kunduralara bakıyor ve onların içinde bir tanesini, bir yılan derisini çok beğeniyordu' (Derviş, 2016, s. 99) cümlesi, Cevriye'nin dönem için önemli bir alışveriş muhiti olan Beyoğlu'nda gezinmesi ve bir tüketici olarak varlığını sergilemesi açısından dikkat çekicidir. Eserde Beyoğlu'na yapılan bir diğer göndermede de, Cevriye Beyoğlu'ndaki dükkânların vitrinlerine konulan kumaşlardan örnek vermektedir (Derviş, 2016, s. 132). Bu gönderme de Cevriye'nin bir gözlemci olarak alışveriş mağazalarını incelediği ve kadının kamusal alana çıkışının ana etmeni olarak gösterilen tüketici bir birey olduğu iddiasını güçlendirmektedir.

Irmgard Keun'un romanında, Suat Derviş'in eserinden farklı olarak Doris'in Berlin'de karşılaştığı yeni teknolojik ya da toplumsal gelişimleri aktardığı ve bundan duyduğu şaşkınlığı ifade ettiği bölümler de vardır. Söz gelimi Doris'in gittiği ve Joachimsthale Sokağı'nda yer alan 'Quick' adlı Amerikan tipi hazır yemek restoranı, modernitenin çağrıştırdığı hız tutkusunun bir tezahürü gibidir. Doris gittiği bu restorandan, restoranın ismi gibi hızlı ve hazır yemek servisinden çok şaşkınlık duymuş ve aynı zamanda bu restoranı beğenmiştir, böylesine bir restorana sahip olan Berlin, ona göre bir peri masalı gibidir (Keun, 2004, s. 121-122). Romanda yine Doris'in gittiği Resi isimli bir restorana yönelik düşünceleri de ilgi çekicidir. Doris'e göre Blumen Sokağı'nda yer alan Resi sadece bir restoran değil, eşine ancak Berlin'de rastlanabilecek bir sanat eseridir:

> Berlin ist sehr schön, ich möchte ein Berliner sein und zugehören. Das ist gar kein Lokal, das 'Resi', das hinten in der Blumenstraße ist (..), es ist eine ganz enorme Kunst. So was gibt es nur in Berlin. Man denke sich alles rot und schillernd noch und

> noch und immer mehr und wahnsinnig raffiniert. (...) Es gibt Rohrpost – da schreibt man Briefe und tut sie in Röhren und in ein Wandloch, da kommt ein Zugwind und weht sie zum Bestimmungsort. Ich war von der ungeheuren Aufmachung wie berauscht. (Keun, 2004, s. 53)

Doris'in gittiği yerde gördüğü bu yeni düzenek karşısındaki şaşkınlığı aslında kamusal alana açılan flanözün niteliğine de uymaktadır. Modernite süreciyle birlikte gelişen teknoloji ve hızlanan sosyal yaşam karşısında bireyin duyduğu şaşkınlığın ifadesi olarak yorumlanabilecek bu ifadeler, tüm modernite süreçlerinin dışında kalan flanör/flanöz için şaşırtıcıdır.

Das kunstseidene Mädchen romanında Doris'in gittiği restorandan hareketle vurgu yaptığı Amerikan kültürünün, Weimar dönemi Almanya'sını etkilediği söylenebilir. Ankum, Almanya'nın 1924-1928 yılları arasında, savaş sonrası dönemde yaşadığı ekonomik ve sosyal sorunlardan kurtuluş için Amerika'yı rol model olarak aldığını belirtmiştir. Bu dönemde sosyal yaşamın da Amerikan etkisiyle geliştiği söylenebilir (von Ankum, 1994b, s. 159-160). *Fosforlu Cevriye* romanındaysa Amerikan etkisi daha çok İstanbul'da yaşayan insanların tavırlarındaki değişiklikle ifade edilmiştir. Özellikle Cevriye'nin bir yıl hapis cezasından sonra döndüğü İstanbul'da, çevresindekilerin konuşmaları, hal ve tavırlarındaki değişimde savaş sonrası Amerika'nın kültürel etkisi görülmektedir. Susam'ın ifadesiyle 'Tanzimat döneminin monşerlerinin yerini kaba saba Amerikan tavırlı züppeler almıştır' (Susam, 2015, s. 102). İstanbul'da ve Cevriye'nin çevresinde gerçekleşen bu değişimde, İngilizcenin Tanzimat döneminde bilmenin bir ayrıcalık olarak düşünüldüğü Fransızcanın yerine geçtiği, eğlence anlayışının da Amerikanvari bir hal aldığı görülmektedir (Derviş, 2016, s. 229-230).

Ankum, Amerika'nın Almanya için 1920'li yıllarda rol model olarak kabul edilmesinin kadınlar üzerinde de bir etki bıraktığını belirtmiştir. Ona göre o dönemin Amerikan kadını, cinsel özgürlük, ekonomik bağımsızlık ve kendine güven açısından 'Yeni Kadın' prototipinin temsilcisi olarak görülmüştür. Almanya'nın I. Dünya Savaşı sonrası koşullarına bakıldığında, kadının toplum içindeki rolü değişmiş ve kadınlar da üretim ve tüketim süreçlerinde görünürlük kazanmıştır (von Ankum, 1994b, s. 159-161). Doris,

Yeni Kadın prototipine yakın bir biçimde, evliliği bir tuzak olarak görmekte ve evliliği; cinsel ilişkilerin araçsallaştırılmasını onaylayan, aynı zamanda kadınları bir erkeğin cinsel malı olarak kabul edip, bunun karşılığında onlara belirli bir ekonomik güvence sağlayan bir kurum olarak nitelemektedir (McBride, 2011, s. 224). Eserde geçen "(...) ich hatte mir bereits einen dunkelgrünen Mantel machen lassen – streng auf Taille und mit Fuchsbesatz- ein Geschenk von Käsemann, der mich durchaus beinahe heiraten wollte. Aber ich nicht. Weil ich doch auf die Dauer zu schade bin für kleine Dicke, die noch dazu Käsemann heiβen" (Keun, 2004, s. 5) cümleleri evliliğin Doris için ne anlama geldiğini göstermektedir.

Fosforlu Cevriye romanında da Cevriye'nin ağzından evliliğin kadın için aslında bir kuşatılmışlık ve mutsuzluk etmeni olduğu açıkça ifade edilmiştir:

> Karıkoca hayatı buydu. Böyle bir oda içinde her gün bir erkekle, fakat aynı erkekle geçen bir hayat... (...) Birden bunun çok can sıkıcı bir şey olduğunu düşündü. Hep aynı erkekle... 'Halbuki kocaların içinde ne sakiller, ne gebeşler, ne huysuzlar, ne andavallılar vardır,' diye düşünüyor, 'zavallı nikahlı karılar!' diye içinden onlara acıyordu. Kocaları moruk, suratsız, mendebur, kakavan da olsa, hayatlarını onlarla geçiriyorlardı. Her akşam böyle bir sofrada aynı kaknem herifle burun buruna yemek yiyorlardı. Cevriye içinden, 'Ben olsam iflahım kesilir bir günde, patlarım vallahi. Evlilik hayatı kodese girmek gibi bir şey!' (...). (Derviş, 2016, s. 88-89)

Romanın ana karakteri Cevriye'nin evliliğe bakışının Yeni Kadın tipine yakın olduğu alıntıdan hareketle iddia edilebilir. Gerek Doris ve gerekse Cevriye için evlilik, bir tutsaklık hali olmakla birlikte yine her iki karakterin ekonomik ve cinsel özgürlüğü yaşamak açısından Yeni Kadın tipinden farklılık taşıdığı da açıktır. Zira her ikisi için de ekonomik kazanımlar, zorunlu cinsel birlikteliklerle elde edinilmektedir.

Das kunstseidene Mädchen ve *Fosforlu Cevriye* romanları, sadece ana karakterlerinin marjinal kimlikleri ve ışıltılı ya da merak uyandırıcı kent deneyimlerini içermez aynı zamanda Doris ve Cevriye'nin gözünden 1930'ların Berlin ve İstanbul'unun sosyal sorunlarını da okurlara gösterir. Keun'un romanında Doris'in gözünden, Weimar

döneminin büyük şehir deneyimiyle birlikte, dönemin sosyal sorunları olan işsizlik, fuhuş ve sosyal sefalet gibi problemler de bize aktarılmaktadır. Romanda özellikle Doris'in görme engelli komşusu Brenner'i dışarı çıkarıp Berlin'i gezdirdiği bölümler, dönemin sosyal sorunlarını açıkça göstermektedir (Martin, 2008, s. 363-366). Romanda Brenner'in Doris'e söylediği 'Die Stadt ist nicht gut, und die Stadt ist nicht froh, und die Stadt ist krank' (Keun, 2004, s. 70) cümlesi, dönemin ve kentin sorunlarını dile getirmesi açısından önemlidir. Brenner'le yaptıkları Berlin gezisi, Doris'in görmek ve aktarmak istediği 'aydınlık' Berlin'le, gerçekteki 'karanlık' şehir arasındaki zıtlığı açığa çıkarmaktadır (Shafi, 1988, s. 324). *Fosforlu Cevriye* romanındaysa İstanbul; azınlıkları, kentin dışarı püskürttüğü insanları, köprü altlarında geçen yaşamları, ülkede değişen sosyo-ekonomik yapı ve bu dönüşümün kentteki izdüşümleriyle birlikte dönemin sosyal sorunlarının da görünür olduğu bir kent olarak sunulmuştur (Asuman Susam, 2015, s. 101). Romanda, İstanbul'un arka sokaklarındaki sefalet tüm canlılığıyla aktarılmış, toplumun en alt kesimleri olan sokak kadınları ve evsizlerin yaşamları okurlara aksettirilmiştir (Sönmez İşçi, 2015, s. 21).

Weimar döneminin özellikle Keun'un romanına etkisi üzerinde durulması gereken bir başka noktası ise film endüstrisidir. Gleber'e göre, sinema bize kadın flanörün ilk izlerini sunmaktadır. Weimar döneminde kadın imajının yaşadığı dönüşüm ve bu dönüşümün özellikle de 1927 yılında çekilen ve Walter Ruttmann'ın yönetmenliğini yaptığı *Berlin: The Symphony of the City* adlı film, Gleber'e göre, caddelerde ve modern mekânlarda kadının varlığını aktarmaktadır (Gleber, 1999, s. 180-181). Film endüstrisinin bu dönemde Almanya'da gelişmekte olması, Keun'un roman karakteri Doris'i de etkilemiştir. Roman boyunca Doris'in 'yıldız olma' ve 'parıltılı bir yaşama sahip olma' hayalleri okunmaktadır. Doris'in şu ifadeleri onun aktris olma hayallerini gösterir niteliktedir:

> Und sprach mit mir und lud mich ein, weil er mich als fertige Künstlerin ansah. Ich will eine werden. Ich will so ein Glanz werden, der oben ist. Mit weiβem Auto und Badewasser, das nach Parfüm riecht, und alles wie Paris. Und die Leute achten mich hoch, weil ich ein Glanz bin, und werden es dann wunderbar finden, wenn ich nicht

> weiβ, was eine Kapazität ist, und nicht runter lachen auf mich wie heute(...). (Keun, 2004. s. 26)

Fosforlu Cevriye romanında ise 'yıldız' kelimesi sıkça bilindik manasıyla geçerken, Cevriye'nin âşık olduğu isimsiz erkekle sohbeti esnasında ünlü olma manasında da kullanılmıştır:

> Yıldızların yıldız olmaları daha güzel, sadece ışık olmaları. Belediyenin nasıl fenerleri varsa, bunlar da Allah'ın fenerleri. Onları gökyüzünü süslemek için göğe takmış olmalı. Sen bilir misin abi, ben göğe baktıkça ne hatırlarım? (...) Kantocuların pullu elbiselerini hatırlarım. Ben kantocuların pullu elbiselerine bayılırım. (Derviş, 2016, s. 129)

Romanlarda aktarılan Doris ve Cevriye'nin aktris olma hayalleri, Baudelaire'in görüşleriyle birlikte düşünüldüğünde farklı bir anlam kazanabilecektir. Baudelaire'e göre makyajı ve kostümüyle birlikte kadın kimliğinin yapay ve meşrulaştırılmış bir özdeşleşmesi olan aktris de tıpkı hayat kadını gibi 'kamu zevkine hizmet' etmektedir (Baudelaire, 1967, s. 36). Kadının geleneksel manadaki alımlanmasından farklı bir yapıya sahip olan aktris, hayat kadını gibi görünür olma ve kültürün erkek odaklılığının ne derece gerçeklikten uzak olduğunu gösterme bağlamında irdelenmesi gereken bir tiptir.

Flanözün, flanörden en önemli farkı, flanördeki toplum içinde fark edilmeme, görünmeden gözlem yapabilme özgürlüğünden mahrum olmasıdır. Araştırmacılar tarafından flanözlüğün bir tipi olarak kabul edilen hayat kadını ise görünür olmayı isteyen ve tercih eden bir yapıdadır. Buck-Morss'un ifade ettiği gibi flanörlüğün bir tür kadın versiyonu olan hayat kadınlığı, bedenin son moda unsurlar için kullanıldığı bir temsile dayanmaktadır. Hayat kadını, üzerindeki kıyafetler ne kadar pahalıysa o kadar çok görünürlük kazanmaktadır (Buck-Morss, 1986, s. 121). *Das kunstseidene Mädchen* romanında Doris, eser boyunca tiyatrodan çaldığı bir kürkü giymektedir ve bu kürk onu son derece mutlu etmiştir. Kürkü giydikten sonra kendisini çok şık bulan Doris, kürkün kendisini, kendisinin de kürkü istediğini söyler. Romanda ifade edildiği haliyle, kürk ve deri el çantası, deri şapka, eldiven ve bir ceket onu mutlu etmekte ve görünür

kılmaktadır (Keun, 2004, s. 38,72). Doris, yine kürkünün yardımıyla önemli bir kadın gibi görüldüğünü ve görüntüsüne uygun bir şekilde muamele gördüğünü ifade etmektedir (Keun, 2004, s. 46). Tiyatrodan çaldığı kürk Doris'e varlık sahibi insanlarla yakınlaşarak sosyal statü kazanmanın alternatif bir yolunu açmıştır (McBride, 2011, s. 223). Doris için kürkün ne denli önemli olduğu "Ich haben den Feh an und wirke" (Keun, 2004, s. 40) ve "Ich –mein Feh- der ist bei mir- meine Haut zieht sich zusammen vor Wollen, dass mich in dem Feh einer schön findet, den ich auch schön finde" (Keun, 2004, s. 47) ifadelerinden de anlaşılmaktadır.

Benzer bir şekilde *Fosforlu Cevriye* romanında Cevriye için de üzerinde işlemeleri olan pembe bir kıyafet oldukça değerli ve lükstür (Derviş, 2016, s. 15). Pahalı bir tüketim ve saygınlık nesnesi olan kürk Fosforlu Cevriye romanında da geçmektedir. Birlikte olduğu bir erkek tarafından vaat edilen kürkü düşünürken, "herif acaba sahiden 'Arjantin' bir kürk alır mı? diye kendi kendine bir sual sorarken, birdenbire gözünün önünde kürkçülerin vitrininde seyrettiği renard argente'ler belirdi. Kendini o güzel kürkler içinde gördü" (Derviş, 2016, s. 119-120) ifadeleri, Doris gibi Cevriye'nin kürke duyduğu zaaf ve kürkün ona sağlayacağı görünürlüğü anlatmaktadır. Görüldüğü üzere flanöz olarak okunmaları mümkün olan Doris ve Cevriye için, görünür olma ve moda kıyafetlerin buna katkısı eserlerde işlenmiştir.

Flanözün imkânsızlığını savunan isimler, flanörün kadınlara cinsellik yükleyen bakışları nedeniyle kadının nesne konumunda kaldığını belirtmektedir. Bu bakış açısına göre kadın, flanörün sahip olduğu maskülen tutkunun nesnesi olmaktadır ve bu yüzden flanözden bahsedilemez (Tseng, 2006, s. 233). Fakat bu tespitte bir flanöz olarak hayat kadınının cinsel arayışı görmezden gelinmektedir. Hayat kadını da ticari amaçlarının dışında erkeklere cinsel nesne gözüyle bakabilir ve tutkuya sahip olabilir. Flanözün imkânsızlığı, kalıplaşmış cinsiyet rollerine dayanarak kanıtlanmaya çalışılmaktadır. Çalışma kapsamında ele alınan metinlerde hayat kadınının cinselliği salt tutkudan hareketle yaşadığı da görülmektedir. *Das kunstseidene Mädchen* romanında Doris'in annesine yazdığı mektupta, ona ithafen söylediği "Liebe Mutter, du hast ein schönes Gesicht gehabt, du hast Augen, die gucken, wie sie Lust haben, du bist arm gewesen,

wie ich arm bin, du hast mit Männern geschlafen, weil du sie mochtest, oder weil du Geld brauchtest – das tue ich auch" (Keun, 2004, s. 50) cümleleri hem kadınların da arzu öznesi konumunu alabileceklerini ve yine kadınların, cinselliği salt para için yaşamadıklarını göstermesi açısından flanöre özgü olduğu kabul edilen tutkulu bakışa sahip olabileceklerini kanıtlar niteliktedir. *Fosforlu Cevriye* romanında da flanöre özgü olduğu düşünülen tutku ve cinsel bakışın flanöz için de geçerli olduğuna yönelik savı güçlendirecek cümleler bulunmaktadır: "Erkeklere karşı bigâne bir kız değildi. Onlara sade menfaati için bazen de gönlünü eğlendirmek için sokulurdu. (...) Bazen karayağız bir oğlan, bazen sarışın bir delikanlı, bazen kumral bir babayiğit hoşuna gider ve sırf hoşuna gittiği için, ona sokulur, birkaç saatini veya bütün bir gecesini onunla geçirirdi". (Derviş, 2016, s. 74)

Derviş'in romanında da flanöz karakterin, tutku ve cinsel istekle kalabalıklara yaklaştığı görülmektedir. Flanörün temel nitelikleri arasında sayılabilecek kadınlara düşkünlük, yine flanörde bir cinselliğe evrilmemektedir, bir diğer ifadeyle flanör için aslolan cinselliğe varmayan tutkudur (Parsons, 2003, s. 17). Flanözün temsilcilerinden biri olarak açıklanan hayat kadınında ise, cinsellik hem tüketim nesnesi oluşu gereği hem de incelenen metinlerde gösterildiği gibi tutkudan dolayı yaşanmaktadır.

Sonuç

Das kunstseidene Mädchen romanının ana karakteri Doris ve *Fosforlu Cevriye* romanına ismini veren Cevriye'nin farklı coğrafyalarda iki flanöz tip olarak düşünülebileceğini savunan bu çalışmada, eserlerde anlatılan zaman-uzam olan 1930'ların Berlin ve İstanbul'una yönelik kadın gözlemleri, kadınların görünürlüğü gibi başlıklar üzerinde durulmuştur. Çalışmanın temel izleğini flanözlük ve iki farklı coğrafyada flanözlüğün gerçekleşme biçimleri oluşturmuştur. Belirmek gerekir ki Cao'nun ortaya attığı Varyasyon Kuramına göre, iki eser arasındaki karşılaştırmalarda salt benzerlikler üzerinden gitmek yeterli değildirbi. Karşılaştırmalı bir incelemeye tabi tutulan eserler için farklılıklar da en az benzerlikler kadar belirleyicidir. *Das kunstseidene Mädchen* ve *Fosforlu Cevriye* romanlarında, aynı tipin, flanözün farklı medeniyet dairelerinde işlenmesi söz konusudur. Weimar dönemi Almanya'sında geçen *Das kunstseidene Mädchen* romanı ile daha geç bir tarihte yazılmasına karşın 1930'ların İstanbul'unu

anlatan *Fosforlu Cevriye* romanı arasındaki en büyük farklılıksa şüphesiz gelişmişlik ve modernleşme üzerinden kendisini göstermektedir. Bu anlamda Almanya, Avrupa'yla özdeşleştirilen modernite sürecine ülkemizden daha erken dâhil olduğu için, flanöz karakterin gözlemleri modernleşme sürecinin hızına ve olumsuz yönlerine daha fazla odaklanmıştır. *Fosforlu Cevriye* romanında ise flanözün gözlemleri daha çok Beyoğlu ve çevresinin değişen yaşamı, kalabalıkları üzerinedir.

Çalışmada pek çok araştırmacı tarafından var olmadığı söylenen ya da başka bir tabirle varlığı imkânsız olarak kabul edilen flanözün varlığını savunan görüşlere de yer verilmiştir. Flanöz tipinin yine pek çok kuramcıya göre temsilcisi olabilecek hayat kadını üzerinden okuması yapılmaya çalışılmıştır. Bu noktada flanözün, flanörün sahneden çekildiği ve kadınların kamusal alana çıkış özgürlüğünü eskiye oranla daha çok elde ettiği bir dönemde, kalabalıklara karışması, kıyafet ve moda üzerinden gören ve görünen olması noktalarına değinilmiştir. Flanöz de tıpkı flanör gibi kalabalıklara karışabilir, şehri arşınlayabilir, şehrin yenilikleri karşısında şaşkınlığa düşebilir ve gözlemci konumuna yükselebilir. Flanörden temel olarak ayrıldığı nokta ise, her ne kadar kamusal alana katılma özgürlüğünü elde etmiş olsa da, halen bir gözlem nesnesi olarak da değerlendiriliyor olmasıdır. Alışveriş merkezlerindeki kadın hem vitrinleri ve çevresini gözlemleyen hem de gözlemlenen flanözdür. Flanözün bir temsilcisi olarak hayat kadını ise ayrıca fark edilmeyi amaçlamaktadır. Yine salt flanöre ait olduğu düşünülen tutku ve cinsellik, flanöz için de söz konusudur. Eserde ele alınan Doris ve Cevriye, tutkuyu ve cinselliği çoğunlukla maddi çıkar için tüketseler de, kendi tercihleri uyarınca da cinsel deneyimler yaşamışlardır.

Flanözden bahsetmenin imkânsız olduğu savunan araştırmacıların vurgu yaptığı noktalardan biri kent gezginliğinin eril bir aktivite olduğudur. Buna göre kentte amaçsızca gezmek erkeklere özgü bir eylemdir. Kadının bir kent gezgini olması da yine dönemin koşulları gereği mümkün görülmemektedir. Flanözün var olmadığını salt cinsiyet üzerinden temellendirmeye çalışan bu yaklaşımın gözden kaçırdığı husus, flanörün de toplumsal cinsiyet normlarına göre değerlendirildiğinde dönemin erkek egemen dünyasının dışında konumlanmış olmasıdır. Modernite süreciyle birlikte üretim

ve hızın egemen olduğu kamusal alanda, çalışma yaşamına girmeyen, işbölümü düşüncesine reddeden bir aylak olarak flanör, dönemin toplumsal cinsiyet algısına göre 'erkek' olarak değerlendirilemeyecektir. Bu iddiadan hareketle, flanörün kendisinin de cinsiyet temelli bir varoluşa sahip olduğu söylenemez. Flanör ve flanöz, modernite süreçlerine dâhil olmadan bu süreçleri gören, gözlemleyen ve şaşıran tiplerdir.

Suat Derviş'in çalışmanın başında da belirtildiği üzere, 1927-1933 yılları arasında Berlin'de yaşamış olması, incelenen eserler açısından düşünüldüğünde ilginçtir. Değinildiği üzere Derviş bu süre zarfında öğrenciliğin dışında gazete ve dergilerde de çalışarak Berlin'deki yaşama katılmıştır. Irmgard Keun'un romanının yayımlandığı yıl olan 1932 yılında çok satanlar listesine girmesi, Derviş'in Berlin'de gazete ve dergilerde çalıştığı için gündemin içinde olmasıyla birlikte düşünüldüğünde, Derviş'in Irmgard Keun'un romanını okumuş ve ondan etkilenmiş olması ihtimal dâhilindedir. Gerek eserlerin anlattığı dönemin aynı oluşu –her iki eser de 1930'larda geçmektedir-, gerek kadın karakterlerin marjinal tipler arasından seçilmesi ve gerekse kamusal alana dahil olan birer flanöz olarak okunmaları bu olasılığı güçlendirmektedir. *Fosforlu Cevriye* romanının *Das kunstseidene Mädchen* romanına göre en büyük farklılığı, Cevriye'nin âşık olduğu ve roman boyunca ismi verilmeyen erkek üzerinden göndermelerde bulunulan siyasettir. *Das kunstseidene Mädchen* romanında da siyasete yönelik göndermeler mevcut olmakla birlikte, eserde siyasi bir uyanıştan bahsedilmesi mümkün görünmemektedir. *Fosforlu Cevriye* romanının sonunda, Cevriye âşık olduğu erkeğe ait, siyasi nitelikteki belgeleri saklamakla bir anlamda siyasi bir kimlik kazanmıştır. Romanlar arasındaki bu farklılığı da yine Derviş'in siyasi düşüncesi ve hayatı içinde değerlendirmek de yerinde olacaktır.

1930'ların Berlin'ini ve İstanbul'u anlatan bu iki romanla birlikte, iki kadın yazarın, kamusal alana çıkan iki flanözden hareketle yaşadıkları kente yönelik gözlemlerini, düşüncelerini ve dönemlerinin sosyal sorunlarını ele aldıkları görülmektedir.

Hakem Değerlendirmesi Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması Yazar çıkar çatışması beyan etmemiştir.
Finansal Destek Yazar finansal destek beyan etmemiştir.

Peer Review Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest The author has no conflict of interest to declare.
Grant Support The author declared that this study has received no financial support.

Yazar Bilgileri Veysel Lidar (Doç. Dr.)
Author Details [1] Eskişehir Osmangazi Üniversitesi, İnsan ve Toplum Bilimleri Fakültesi Karşılaştırmalı Edebiyat Bölümü, Eskişehir, Türkiye
0000-0002-5279-7440 veysellidar@hotmail.com

Kaynakça | References

Aksoy, N. (2015). Suat Derviş Muhalif Bir Yazar Mıdır? G. Sönmez İşçi (Haz.), *Yıldızları Seyreden Kadın Suat Derviş Edebiyatı* (ss. 51-66). İstanbul: İthaki Yayınları.

Alver, K. (2006). Sosyolojik Eleştiri: Sosyolojik Okumaya Giriş. K. Alver (Edt.), *Edebiyat Sosyolojisi* (ss. 277-288). Ankara: Hece Yayınları.

Baudelaire, C. (1967). *The Painter of Modern Life and Other Essays*. (2.Baskı). (J. Mayne, Trans. – Eds.) Connecticut: Phaidon Publishers.

Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. (8.Baskı), (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bauman, Z. (2015). Desert Spectecular, K. Tester (Der.) *The Flâneur* (pp.138-157). Londra: Routledge Publishing.

Benjamin, W. (2014). *Pasajlar*, (11. Baskı), (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Buck-Morss, S. (1986). The Flaneur, The Sandwichmen and the Whore: The Politics of Loitering. *New German Critique*, *39*, 99-140.

Cao, S. (2013). *The Variation Theory of Comparative Literature*. Berlin: Springer Verlag.

Cao, S. & Han, Z. (2017). The Theoretical Basis and Framework of Variation Theory. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*. *19*(5), 1-11. https://doi.org/10.7771/1481-4374.3108

Derviş, S. (2016). *Fosforlu Cevriye* (2. Baskı). İstanbul: İthaki Yayınları.

Felski, R. (2020). *Modernitenin Cinsiyeti*. (1. Baskı), (A. Gündüz, Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Friedberg, A. (2001). The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity. N. Mirzoeff (Edt.) *The Visual Culture Reader* (pp. 253-262). USA: Routledge.

Gleber, A. (1999). *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. Princeton: Princeton University Press.

Gökşen, E. (2021). Gazeteci Suat Derviş'ten Romancı Suat Derviş'e: Fosforlu Cevriye'yi Röportajlar Üzerinden Okumak. *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, *13*(25), s. 231-252. http://dx.doi.org/10.26517/ytea.482

Günay Erkol, Ç. (2015). Cemiyet Hayatı ve Muhayyile: Suat Derviş'in Gazetecilik Destekli Edebiyat Anlayışı. G. Sönmez İşçi (Haz.), *Yıldızları Seyreden Kadın Suat Derviş Edebiyatı* (s. 67-78). İstanbul: İthaki Yayınları.

Häntzschel, H. (2001). *Irmgard Keun*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuch.

Hongyan C. (2014). Die Selbstinszenierung im Glanzlicht der Groβstadt Zu Imgard Keuns Das kunstseidene Mädchen. F. Yalin, W. Maoping, Z. Jianhua, G. Braungart, G. Lauer (Eds). *Literaturstraβe Chinesisch-deutsches Jahrbuch für Sprache, Literatur und Kultur* (pp.181-194). Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH.

Kara, E. (2023). Dişil Kent Bilinci ve Bir Flanöz Olarak Fosforlu Cevriye. *Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, *40*(1), 326-337. https://doi.org/10.32600/huefd.1169166

Kennedy, B. (2014). *Irmgard Keun: Zeit und Zitat Narrative Verfahren und literarische Autorschaft im Gesamtwerk*. Berlin: De Gruyter.

Keun, I. (2004). *Das kunstseidene Mädchen*. Leipzig: Ernst Klett Schullbuchverlag.

Lidar, V. & Lidar, H.A. (2020). Karşılaştırmalı Edebiyat Biliminde Yeni Bir Yaklaşım: Varyasyon Kuramı. *Avrasya Uluslararası Araştırmalar Dergisi, 21*(8), 298-314. https://doi.org/10.33692/avrasyad.656079

Martin, A. (2008). Kultur der Oberfläche, Glanz der Moderne. M. Luserke-Jaqui (Edt.) *Deutschsprachige Romane der klassischen Moderne* (s. 349-367). Berlin: De Gruyter.

McBride, P. (2011). Learning to See in Irmgard Keun's Das kunstseidene Mädchen. *The German Quarterly*, *84*(2), 220-238.

Moran, B. (2004). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (13. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.

Nava, M. (1997). Modernity's Disavowal: Women, The City and The Department Store, M. Nava & A. O'Shea (Eds.) *Modern Times: Reflections on a Century of English Modernity* (pp. 38-76). USA: Routledge.

Özsoy, D. (2012). Bir Flâneuseün Portresi: George Sand. H. Köse (Ed.), *Flanör Düşünce Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık* (s.303-320). İstanbul: Ayrıntı Yayınevi.

Parsons, D.L. (2003). *Streetwalking the Metropolis Women, the City, and Modernity*. (2.baskı). New York: Oxford University Press.

Sabancı Uzun, G. (2015). "Gözlerinden Bellidir Cevriyem": O'nun Sessizliğinde Var-olan Fosforlu/Cevriye. G. Sönmez İşçi (Haz.), *Yıldızları Seyreden Kadın Suat Derviş Edebiyatı* (s. 129-144). İstanbul: İthaki Yayınları.

Saraç, T. (1990). *Büyük Fransızca-Türkçe Sözlük*. Adam Yayınları, İstanbul.

Shafi, M. (1988). 'Aber das ist es ja eben, ich habe keine Meinesgleichen': Identitätprozeβ und Zeitgeschichte in dem Roman 'Das kunstseidene Mädchen' von Irmgard Keun. *Colloquia Germanica*, *21*(4), 314-325.

Sönmez İşçi, G. (2015). Giriş. G. Sönmez İşçi (Haz.), *Yıldızları Seyreden Kadın Suat Derviş Edebiyatı* (s. 13-28). İstanbul: İthaki Yayınları.

Tseng, C. (2006). The Flaneur, The Flaneuse, and the Hostess: Virginia Woolf's (Un)Domesticating Flanerie in Mrs. Dalloway. *Concentric: Literary and Cultural Studies 32*(1), 219-258.

Von Ankum, K. (1994a). "Ich liebe Berlin mit einer Angst in den Knien": Weibliche Stadterfahrung in Irmgard Keun Das kunstseidene Mädchen. *The German Quarterly*, *67*(3), 369-388.

Von Ankum, K. (1994b). Material Girls: Consumer Culture and the 'New Woman' in Anita Loss' 'Gentlemen Prefer Blondes' and Irmgard Keun's 'Das kunstseidene Mädchen'. *Colloquia Germanica*, *27*(2), 159-172.

Wellek, R. & Warren, A. (1993). *Edebiyat Teorisi*. (1. Baskı), (Ö.F. Huyugüzel, Çev.). İzmir: Akademi Yayınları.

Wilson, E. (1992, Kasım). Görünmez Flâneur (F. Çulha ve A. Bora, Çev.), *Birikim Dergisi* 43, 54-65.

Wolff, J. (1985). The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity. *Theory, Culture & Society*, *2*(3), 37-46. https://doi.org/10.1177/026327648500200030

Wolff, J. (1989). The Invisible Flâneuse Women and the Literature of Modernity. (A. Benjamin, Der.), *The Problems of Modernity Adorno and Benjamin* içinde, (s.141-156). Coventry: Warwick University Press.

Wolff, J. (2008). Gender and the haunting of cities. A. D' Souza & T. Mcdonough (Yay. haz.), *The invisible flaneuse* (ss. 18-31). Manchester: Manchester University Press.

Yücel, T. (2009). *Eleştiri Kuramları*. (11. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.