

AYLAK ADAM VE TUHAF BİR KADIN SOKAKLARDA GEZİNİRKEN: AYNI SOKAKLAR[DA] FARKLI DENEYİMLER[LE]

Meral Akbaş - Nihan Bozok*

YürümeK, Dönüp Bakmamak Arkaya...

“Hava serin, erken kararıyor ortalık. YürümeK, dönüp bakmamak arkaya. Arkada ne var? Yan yana asılı duran resimlerin korkutucu düşlerle yüklü can sıkıcı renklerinden başka” (Soysal, 2003, s. 152). Sevgi Soysal, *YürümeK* isimli romanını bu cümlelerle sonlandırır. Elâ'nın bu son cümleleri, içine sıkışmaya başladığını hissettiği bir hayattan, “kiranın artışıyla koyulaşan can sıkıntısı[ndan], camdan içeri vuran güneşin soldurduğu koltuk yüzleri karşısındaki beceriksizlik[ten]... elektrik faturaları[ndan], su paraları[ndan]... mutfakta ya da banyoda açık bırakılan ışık[tan]... ödenmesi[nden] taksitlerin... sofrada dizili tabaklar[dan], bardaklar[dan]...” (Soysal,

* Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü.

2003, ss. 152-153) kaçıp kurtulma isteğinin ifadesidir aslında. Elâ'nın geriye bakmadan ileriye doğru atacağı her adım bir imkândır; “belirlenmiş sınırların değişmez görünen hatlarını aşacak ve [bu sınır hatlarına] meydan okuyacak bir yürüme[nin], sınırın ötesine, sınırların dışındaki yere doğru atılan bir adım[in]” (Bowlby, 1992, s. 4) imkânı...

Şehrin sokaklarında dolanan her adımın bir öyküsü olduğundan ve bu öyküler insanların hayatı nasıl yaşadığı/yaşayabileceği üzerine türlü çeşit ihtimaller sunduğundan, sokaklarda dolanan/dolaşan bu hayat öykülerine dair soru sormak, gündüzün ve gecenin farklı mekânlarında neler yaşandığını merak etmek, sokaklara, sokakların gece ve gündüzlerine dair nelerin hatırlanıp nelerin unutulduğunu kayıt altına alabilmek kentin, farklı hayat kesitlerinin, farklı deneyim ve davranışların mekânı olarak anlaşılmasına katkı sunmaktadır. Bu çalışma, ki kenti ve kentin kamusal mekânlarını sadece fiziksel inşalar olarak görmeyi reddetmekte ısrarlı ve kent mekânlarının insan deneyimleri ile dolu olduklarını kabul etmekte kararlıdır, farklı insanların sokak(taki) adımlarının peşine takılarak hayat hikâyeleriyle nefes alan toplumsal mekânların sesini dinlemeye çalışacaktır. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ıyla [1959] ve Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'ıyla [1971] seslenen/sözlenen/dillenen mekânlar, bize bu mekânlarda hüküm süren ve bununla beraber sınırları, içerikleri ve uygulama biçimleri sürekli değişen toplumsal hiyerarşileri, eşitsizlik ve dayatmaları da anlatacaktır.

Patriarkanın uzun yol tarihine* yazılı ‘şehir hikayesi’, kadınların “*kent mekânında... fili kısıt ve sınırla(mala)r[la], dışlamalar ve tehlikeler[le]... görünür engel ve kısıtlar[la], onları durdurmaya ve engellemeye uğraşan ideolojik inşalar[la]*” (Woolf, 2006, s. 21; s. 24) nasıl karşılaştığını/yaşadığını/çarpıştığını da anlatır. Sahiden her adımın bir hikâyesi varsa eğer ve her yürüyüş “*her şeyden önce duygusal bir öykü... ya da bedensel bir deneyim[se]*” (Breton, 2008, s. 99), kadınlar sokakta, gündüz ve gece, karanlıkta ve aydınlıkta, kalabalık ya da sakin kent sokaklarında ne yürür; nasıl yürür? Yürürken kadınlar, ne işitir ve neyi görürler; ne hissederler? Şehrin sokaklarında dolanan kadın adımlarının “*şehir(d)e bir saldırı, düzensizliğin semptomu ve bir sorun*” (Wilson, 1991, s. 9) olarak görülmesi malûmun ilânı olsun; biz başka bir soru soralım: *Yürüme, dönüp bakmamak arkaya* aynı zamanda sınırların ötesine geçme ya da varolan sınırları sorgulama imkânı da verir mi kadınlara?

Kent kadınlar için tehlikeli ve güvensiz bir yer/mekân olmanın ötesinde başka anlamlar da taşımaktadır belki: “... *tuhaf bir zemin... insanın sezgilerini, deneyimlerini zenginleştiren bir şans... imkân...*” (Sennett, 1976, s. 295). İşte bu ‘tuhaf’ zeminde, “*şehrin yarıklarında yaşayan ve gelişen, şehrin gerilimleriyle kendi yoluyla başeden*” (Wilson, 1991, s. 8) kadınların adımlarının peşi sıra yürüme niyetindeyiz bu yazıda. Kadınların kent haritalarına farklı patikalar yazma imkânlarını sorarken bu metin, iki

* Patriarkayı birbirini tamamlayan iki tanımı içerecek biçimde kullandığımızı belirtmek gerekiyor. İlk tanım Sylvia Walby'ye aittir; bu tanıma göre patriarka, “*erkeğin kadına hükmettiği, onu baskıladığı ve sömürdüğü birbiriyle ilişkili toplumsal yapı ve pratikleri içeren düzen*” (Walby, 1990, s. 20) adıdır. Diğer tanım ise Heidi Hartmann'ın meşhur makalesindedir (1981, s. 11): “*Patriarkayı erkekler arasındaki, maddi bir temeli olan ve bununla birlikte hiyerarşik olsa da erkeklerin kendi aralarında dayanışma ve bağımlılık yaratan ya da kuran, onların kadınlar üzerinde hakimiyet kurmalarına fırsat veren toplumsal ilişkiler dizisi olarak tanımlayabiliriz*”.

‘imaj’ı, *flanör* [flâneur] ve *flanözü* [flâneuse], özellikle feminist literatürde tartışılan ‘kadın gezgin’ imkân(sızlığı)nı tartışmaya açacak; *Aylak Adam* ve *Tuhaf Bir Kadın*’ın farklı sokak deneyimlerinden yardım alacaktır.

İki ayrı karakterdir *Aylak Adam* ve *Tuhaf Bir Kadın*... Aynı ya da benzer sokaklarda gezinen... Kadın olan tuhaftır; erkekse aylak... Yollarının kesiştiği de olur elbet. Ama sadece İstanbul’u adımlıyor olmaları değildir onları birbirine benzeten... Tuhaf bir biçimde, aylak aylak, evin dışında, yani sokakta olma ısrarlarıdır onları birbirine bağlayan... Fakat yine de farklıdır endişeleri ve korkuları da... Mutlulukları benzemez birbirine; heyecanları da... adımlanan yolların sınırları... karşılaştıkları insanlar... farklıdır çoğu zaman...

Aynı sokaklarda farklı deneyimler yaşayan *aylak* bir adamla *tuhaf* bir kadının varlığı, kent mekânındaki *farklı kamusalıklar** üzerine düşünmeye davet eder bizi. Gerçekten de, sabit ve/ya durağan bir kendilik olarak değil de farklı öznelere mücadele ve çatışma, karşılaşma veya karşılaşmama, anlaşma, uzlaşma ya da çarpışma alanı olarak kent mekânı tek bir bütün değildir; kentler vardır kentin içinde; kentte “... *başka mekânlar var*[dır] ve *başka öznelik biçimleri*” (Ryan, 1990, s. 38). Fakat kent caddeleri, bu fark(lılık)ların kaynaştığı ‘romantik’ mekânlar değildir çoğu zaman. Caddelerde yürüyenler, kadınlar ve erkekler, aynı toplumsal şartlarda, aynı deneyimler ve özgeçmişlerle bu kamusalığa dahil olmamışlardır. Bu ‘farklı’ dahil olma biçimlerinin üzerine gitmek, kadınların kent tecrübesini bir “görünmezlik” olarak ele almaktan daha anlamlı olacaktır. Kadınların şehir içinde dolaşmasını bir *labirentin* içinde dolaşmaya benzeten Elizabeth Wilson (1991), sürekli toplumsal değişimin en görünür olduğu mekânlardan birisi olarak şehir caddelerini “*erkeklerin prensiplerinin* [bürokrasi, saate-disipline-tarifelere dayanan rutin gündelik hayat] ve *kadınların prensiplerinin* [keyif, sapma, bozma] *birbiriyle savaştığı*” mekânlar olarak anlatır: “*Şehir yaşantısı*... [erkeğin] *katı, rutinleşmiş düzen*[iy]le [kadının] *keyifli anarşi*[si] *arasındaki ebedi mücadeleye*... dayanır” (ss. 7-8). Wilson (1991) “*görünmeyen kent*[i], *ikinci kent*[i], *yeraltı*[nı] veya *saklı labirent*[i]” (s. 8); başka bir deyişle, kadının kent deneyimini görünürleştirme derindedir. Wilson, kadınların kent deneyiminin hangi zorluklarla dolu olduğunu bilmiyor değildir. Yazarın itirazı, kadının ev-dışı tecrübesini güvenlik ve korunma meseleleriyle sınırlayan çalışmalaradır. Bu yöndeki çalışmalar, kadının yerini ev olarak işaretleyen cinsiyetçi argümanları güçlendirirler. Wilson’ın alternatif çözümlemesi, işi olan, rasyonel hareket eden, fikirlerini dile getirme becerisi olan erkeğin alanı/mekânı olduğu sürekli dile getirilen sokakta kadının varlığını/edimlerini/deneyimini görünür kılarak, *tehlikelerin*, *kısıtla(n)* *maların* yanında *imkânları* da tartışmayı vurgular. Gerçekten de gidecek bir yer, ‘başka’ bir patika, “*farklı bir yere kıvrılmakta olan bir imkân*” (Bowlby, 1992, s. viii) var mıdır?

* “Farklı kamusalıklar” ifadesini, ‘öteki’ yaşam tecrübelerini, *farklı* bir arada bulunma hallerini, *alternatif* siyasal örgütlenme ve/ya itiraz biçimlerini, *diğer* yaşama halleri ve/ya ihtimallerini görünürleştirme sebebiyle kullandık; bu ifadenin detaylı bir tartışması için bkz. Meral Özbek, 2004.

Ayak İzleri:***Erkeklerin ve Kadınların Adım Hikâyeleri***

Paçavracı, yosma, kapatma, fahişe, lezbiyen, haydut, komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, akrobat, dilenci... (Artun, 2007, s. 11). Her biri modern kalabalığın kahramanları, modernitenin öznelere... Charles Baudelaire'in 1859 tarihli *Modern Hayatın Ressamı* başlıklı yazısında çıkıyorlar karşımıza. Ve *flanör*: Şehrin meraklısı, izleyicisi, gözleyicisi, ehl-i keyfi... O da Baudelaire'in modern şehrin kalabalıklarından çekip çıkardığı kahramanlardan birisi: "*Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda yaşar. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin orta yerini, hareketin gel-git noktasını, gelip geçici ile sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek, ama dünyadan saklı kalmak...*" (Baudelaire, 2007, ss. 210-211).

Flanörü geçmişten, ta on dokuzuncu yüzyıl Paris'inin caddelerinden ve pasajlarından bugüne, bu yazıya çağırmanın sebebi *Aylak Adam*'ın ve *Tuhaf Bir Kadın*'ın şahsında sorduğumuz şu sorulardır: Sokakta başıboş gezmek de neyin nesidir? Hele de serserilik ya da fahişelik yapmadan, amaçsızca gezmek... alışveriş yapmadan, bir yere yetişmeye çalışmadan, koşuşturmadan, usul usul, izleye kaybola gezmek ne demektir? Tüm bu gezip dolaşmalar, dolanıp durmalar, yolunu kaybedip yeniden bulmalar gerçekten 'hiç amaçsız' olabilir mi? *Aylak aylak, tuhaf tuhaf* dolaşmakta bir 'Hayır!' olabilir mi? Neye niye 'Hayır!' olabilir?

Tarihsel bir 'kahraman' olarak *flanör*, modernliğin kamusal hayatta nasıl deneyimlendiğinin ilk örneklerini sunar. Baudelaire flanörü modern bir kahraman olarak tanıtırken, belirli bir zamanı ve mekânı da işaret eder: Şehir planlama disiplininin ünlü ismi Georges-Eugène Haussmann'ın Paris'i 'modern' bir kent olarak düzenlemesinden yarım yüzyıl kadar öncesini... On dokuzuncu yüzyılın Paris'ini... Dönemin Paris'i, kozmopolitizmin belki de ilk öncülerinin, ilk dünya vatandaşlarının akınına uğrayan, yarım yüzyıl sonrasına inat 'plansız' bir biçimde ve neredeyse bir 'ucube' gibi genişleyen, evlerden sokaklara taşan, sadece gündüzleri değil geceleri de yaşayan bir şehirdir. Bu Paris, sanatçıların düş gücünü coşturan çağdaş bir kaostur (Artun, 2007, s. 10). İşte flanörün ilk 'ev'i olan pasajlar da bu Paris'tedir.

Modernist estetiğin kahramanı olan flanör, "*modern şehirde amaçsızca dolaşan, insanları ve olayları gözlemleyen bir adam[dır]*" (Woolf, 2006, s. 18); "*şehri gezip dolaşmak, sağa sola bakınmak için gani gani boş zamanı ve parası olan[dır], yürüyüşçü[dür]*" (Bowlby, 1992, s. 5); "*mükemmel bir "bağımsız gözlemci"*" (Parsons, 2000, s. 18). Flanör yapacak başka işi olmadığı için değil, kendisi böyle istediği için *amaçsızca* dolaşır. İster ve yürür! Kalabalıklara karışır. Caddelerde ve pasajlarda kaybolur; modern hayatın görünümünü izler ve hafızasına kaydeder. Modern kalabalıkta gördüğü her şey onun ilham kaynağıdır. Yalnız, flanörün yürümelere bir turistin gezinmelerinden farklıdır; o, turistik gezilerin yürüyüşçüsü değildir. Turistin her daim yeni bir şehri ya da

gezindiği şehirde yeni olan her ne varsa onu görme isteğinin, gördüklerini fotoğraflarda dondurmaya arzusunun aksine flanör, içinde yaşamakta olduğu şehrin sokaklarında, labirentlerinde, pasajlarında kaybolmak ister. Turist gördüklerinin fotoğrafını çeker, farklı olanın tadına şöyle bir bakar ve başka yeni bir şehri görmek için yoluna devam eder. Oysa flanör aynı sokaklarda defalarca dolaşmakta ısrarlıdır. Kendini bilmez bir biçimde kaybolmadan ama! Tam aksine, içinde yaşadığı şehrin hayâli tüm haritaları onun zihnindedir. O, “*kaybolmayı bilen iddialı bir sokak haritası okuyucusu*” olduğundan, gezintileri bir “*başını alıp gitme sanatı*” örneğidir (Sontag, 2008, s. 103). Tüm bu gezintiler, tüm bu başını alıp gitmeler bir düşünme tarzı ve yaşam tercihinin, modernitenin spesifik bir momentinde şehri deneyimleme biçimlerinden birine işaret eder.

Flanör kavramı Walter Benjamin’in *Pasajlar* [1983] adlı yapıtında da ayrıntılı olarak ele alınır. Benjamin, Baudelaire’in yaşamı ve yapıtına odaklanarak flanörü tekrar tanıtır bize. Ona göre *flanör*, görmenin duymaya daha ağır bastığı bir dünyaya aittir. Modern kalabalık kentlerin insanları birbirlerine ve başka birçok şeye gözleriyle temas eder ve onlarla konuşmadan ilişki kurarlar (Benjamin, 1993, s. 115). Benjamin, diğer taraftan, flanörün dünyasını modernite ve kapitalizmin eleştirisi olarak da okur. Çünkü işi gücü olmadan dolaşan flanör, uzmanlaşmış ve sınırlandırılmış tanımlı işbölümüne ve iş, para ve meta peşinde durmadan koşturanlara karşı bir protestodur aslında. Benjamin için flanör, modernist ilerleme fikrine de karşı gelir. Gezip dolaşırken düşünce üreten flanör, kaplumbağa hızında hareket eder çünkü ve ilerlemenin de bu hızla olması gerektiğini düşünür (Benjamin, 1993, s. 129). Ancak ilerleme flanörün kaplumbağa adımlarının ritmiyle gerçekleşmez. Ondandır çok daha hızlı yürüyen ilerlemenin sonucu olarak flanör kendini, büyük mağazalara rağbetin arttığı, pasajların şehir planlaması adına yıkıldığı kapitalist bir pazarın ortasında buluverir. Flanörün içinde yaşadığı dünyanın büyüğü bozulmuştur artık!

Aylak Adam’ın son cümleleri, “*Sustu. Konuşmak gereksizdi... Biliyordu; anlamazlardı.*” demesi belki de büyüğü bozulmuş böyle bir dünyada dolaşmanın öfkelerini yansıtıyor dolaysızca. Amaçsızca gezinen ‘aklı havada’ bir gezginin hesabına, iç dünyasına pek de yazılmayan bir duygu bu: Öfke! Kalabalıklarda kaybolmayı istediği için yürüyen birinin değil de, yalnız kalmak ve ‘onlar’dan, “*komşusunun saygısını yitireceğinden başka sıkıntısı olmayanlar[dan]*”, “*eli paketlilerden*”, “*hızlıyürüyen insanlar sürüsü[nden]*”, “*işini bilenler, sadaka vericiler, et alışverişçileri[nden]*”, “*kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar[dan]*”, “*demir gibi[lerden]*”, “*rahat[lardan]*” uzaklaşmak için yol alan/arayan birinin öfkesi... Öfkelendikçe ‘onlar’dan uzaklaşan, ‘onlar’dan olmayan: “*Onlar kalıplarının içinde rahat. Onlardan değilim ben.*” Bu adam, başkadır: “*Ben başkayım.*” Ve “... aylakım.”

Aylaklık, bir tür gitgelin iki uzak ucuna işaret eder sanki: “*Hadi sokağa, insanların arasına; hepsi de demir gibidir.*” Bir taraftan sokak, iyi ki vardır; oradadır. Aylak Adam’ın evden çıkmak, bir an önce varmak için sabırsızlandığıdır: “... *insanlar, otomobiller, tramvaylar... bu şehri seviyordu.*” Ama paltosunun yakasını kaldırıp ellerini

* Metinden yapılan alıntılar için bkz. Yusuf Atılgan, 2007.

ceplerine sokarak *hevesle* karıştığı bu kalabalık *ikiyüzlü*, *sahte* ve *gülünç* de gelir ona; nihayetinde yetip yetiyeceği “*Motor gürültüsü[dür]; kalkık yakalı, hızlı yürüyen, kayıtsız insanlar[dır]*”. Aylak Adam’ın *tuhaflığı* da buradan gelir belki; onu anlamayan koca bir dünyaya sırtını her döndüğünde çocukları, elmaları düşünüp yaşamaya devam etmesinden... ve yürümesinden... yürümeye devam etmesinden, edebilmesinden: “*Merhaba sokak!*”

Aylak Adam’ın selam verip yürümeye başladığı *sokak*, birdenbire içine karıştığı *kalabalık*, hakkında düşündüğü tüm başka *insanlar* onun varlığından habersizdir sanki. Geçmek bilmez sıkıntısı ve sızlanmalarıyla, heyecan ve hevesiyle, savurduğu ithamlar ve ‘onlar’a yakıştırdığı sıfatlarla aylak adam, görünmez gibidir. Ses çıkarmadan, gürültü yapmadan insanların arasına karışır: “... *paltosunun yakasını kaldırdı; ellerini ceplerine sokup kalabalığa karıştı.*” Temas etse de ‘onlar’dan kaçabilir; gözlerine baktıklarından, tek kelime etmeksizin uzaklaşabilir. Yürüyüp gidebilir... Ama bir kadın?! Aylak Adam’ın dolaştığı yollarda, gezindiği suratlarda *Tuhaf Bir Kadın* aynı rahatlıkta yürüyebilmekte midir?

Bu soru, modernlik ve modern şehir deneyimini sadece erkeklerin deneyimine indirgeyen anlayışı eleştiren ve kadınların sokak deneyimini görünürleştirme çağrısında bulunan feminist coğrafyacıların tartışmalarını işaret etmektedir. Sözü edilen bu tartışmalar flanör, on dokuzuncu yüzyıl ortalarının kısacık bir dönemine ait tarihsel bir figür olmaktan çıkarmakta; eleştirel bir metafor olarak yeniden tanımlanmaktadır (Parsons, 2000, s. 2). “*Bizi, süreğen dağılmanın ve yenilenmenin, mücadelenin ve çelişkinin, anlam kargaşasının ve ıstırabın girdabına sürükleyen*” modernitenin (Berman, 1983, s. 15) kentteki, sokaktaki tezahürleri kadınların kamusal hayata, sokağa katılım biçimlerini tartışarak yeniden anlamlandırılmaktadır. Flanör “*modern şehirde amaçsızca dolaşan, insanları ve olayları gözlemleyen bir adam[sa]*” (Woolf, 2006, s. 18); “*şehrin tüm caddeleri flanörün meskeni olabiliyorsa ve o caddelerden [kurulu] evinde flanör, bir evin dört duvarı içinde yaşıyor gibiyse*” (Walter Benjamin’den akt. Woolf, 2006, s. 19) eğer, “*onun kaldırımında izinsiz yürüyen*” (Parsons, 2000, s. 2) kadınları da, onların bu ‘izinsiz gösteriler’ini, dolanıp dolaşmalarını da takip etmek gerekmektedir. Caddelerde dolanıp duran ve etrafı izleyen flanörün “... *kadın dengi*” nihayet görünürleşir: flanöz [*flâneuse*].

Tuhaf Bir Kadın meselâ, bir an yakaladığında, izinli izinsiz, binbir yalanla çıkar evden; kendini sokağa atar. Şehrin sokaklarında kendini baskı altında ve tutsak hissettiği evden, bir türlü geçinemediği *annesinin* diktatörlüğünden kurtulmuş hisseder çünkü: “*Bundan iki yıl önce, burada, oturduğum evden yarım saat uzakta, burnumun dibinde böyle bir dünya olduğunu bilmiyordum*”.** Yeni tanıştığı bu dünyada ‘yeni’ olan her şey heyecanlandırmaktadır onu; ilk defa gidilen bir meyhane... ve... “*İnsanlar, insanlar, insanlar. Şimdi salt insanlar ilgilendiriyor beni. Ne büyük bir zenginlik. Yeni insanlar tanıyınca başım dönüyor... Başımı döndürüyor gerçekten insanlar.*” *Tuhaf* kadın, tanımadığı

* Flanöz, flanörün kadın dengi olarak çağırırken iki yürüyüş deneyimini eşitlemek istemediğimizi söylemek isteriz. Denklik, ikisinin de sokakta olmasından geliyor sadece (Griselda Pollock, 1988, s. 71).

** Metinden yapılan alıntılar için bkz. Leyla Erbil, 1989.

insanlarla tanışır; aynı masada oturup sohbet eder, fikirlerini tartışır, şiirlerini okur ve bir taraftan da şarabını içer. Ama işte bu ‘saadet’ yeni tanıştığı insanların – ki çoğu erkek, şair/ ressam/gazeteci ve solcudur – “... *Nasıl olduğunu, neler yapabileceğini anlayana kadar...*” sürmektedir. Dinlemiyorlardır onu; fikirlerine değer vermiyorlardır: “*Onlara ne vakit, şiirden, siyasetten söz açsam, ne vakit onlarla insanlık gereği bir dostluk kurmak istesem, ya da bildiğim bir konu üzerinde ciddi olarak tartışmağa yeltensem alaylı, takılmalı bir havaya girdiler; sözleri, konuyu boğuntuya getirip işi ya sululuğa ya da kavgaya döktüler.*” Aylak Adam’ın yakınlık kurmadan, varlığını/fikirlerini/eleştirilerini tartışmak ve/ya kabul ettirmek gibi bir niyet taşımadan, sadece bakarak/izleyerek uzak durduğu ‘onlar’a, Tuhaf Kadın varlığını göstermek istemektedir. Çünkü zaten kadının, ‘gezgin’ bir adam gibi, kamusal alanda gezinirken “*dikkat çekmeme, dikkatle incelenmeme, yargılanmalara ve önyargılara maruz kalmama dolayısıyla da flanör gibi aylıklık yapma, fark edilmeden görme şansları*” (Özsoy, 2012, s. 319) yoktur! Dolayısıyla tuhaf kadın, ‘onlar’ın arasına paltosunun yakasını kaldırıp ellerini ceplerine sokarak *hevesle* karışamaz bir türlü; o, kavga etmek zorundadır: “*Gitmiyorum, senin haddin mi beni kovmak, senin keyfine göre mi yaşayacağımı santıyorsun. Sen mi benim hayatımı yöneteceksin, hangi hakla?*” Kadının bir ayak direme ve inat hikâyesidir: “*Ama hayır ağlamaya çağım, ağlatamayacaklar beni, direneceğim, gene gideceğim oraya...*”

Tuhaf Bir Kadın’ın bu hayat deneyimi, kamusalın ve özelin sabit, mutlak, verili, değişmez bir biçimde deneyimlenmediğini yeniden hatırlatmaktadır. “*Erkeklerin kendi elleriyle inşa ettiği*” bir ‘dışarı’ ve “*doğru kadınlığın sergilendiği*” bir ‘içerisi’nin değil de (Ryan, 1990, s. 28), birbirleriyle iç içe yaşanan deneyimlerin iki mekânı olarak ev ve sokak, çatışma ve mücadele yeridir; dolayısıyla ikisinin arasındaki sınırlar sürekli değişir; her gün yeniden çizilir. Tuhaf kadın Nermin’in evi, anne ile sürekli didişilen mekândır. Didişme, aynı zamanda bir *pazarlığın* varlığına da işarettir; anne ile kızı arasında süren pazarlıktır evin sınırlarını keskinleştiren ya da silikleştiren. Nermin dışarıya kaçarken, evden çıkarken yalan söyler çoğu zaman; anne de bazen inanır kızına, çoğu vakit de inanmaz ama: “... *iki çeşit hayatın var. Görmüyorum ama bizden gizli bir şeyler yaptığını seziyorum*”. Yalanla, zahmetle uzaklaşılan eve geç de olsa geri dönülür sonra: “*Bugün dersten sonra sinemaya gittik Ayten’le... Annem hakaretlerle karşıladı beni. Dil dersine girdiğimi söyledim. Yutmadı...*” Annesi ‘yutmadığında’ ise, Nermin’in odasında okuduğu kitapları kısa süreliğine bırakması ve mutfağa düşmesi gerekir: “*Yemekten sonra soslendi annem: Bize birer kahve yap, dedi. Yaptım, bulaşıklarını da yıkadım...*” İşte bu ev, Nermin’in evi sokakta da takip eder onu; adımlarında evden hızla uzaklaşmış olmanın ya da eve geç kalma telaşının sesi çınlar. Oysa Aylak Adam’ın sokaklarda dolaşması için *çıktığı* bir ev vardır; bu ev bir hesap verme, ikna etme ve cezalandırılma yeri değildir. Aylak Adam ister ve çıkıp gider. Nermin ise, bir evi olmasına *rağmen* sokaklarda olduğu için tuhaftır. Sokakta başka ‘tuhaf’ kadınlar da vardır ama; Nermin yalnız değildir. Nermin’in ve başka tuhafın dolaştığı yer, aynı zamanda modernliğin girdaplarıdır ve gedikleri... İşte buralarda dolaşanlar, buralara yerleşenler genel geçer olanı sarsabilir... bir adımla, bazen bir sözle...

Aylak Adam’ın aksine, sokakta yürürken ev deneyimini de sırtında taşıyan Tuhaf Bir

Kadın'ın kendi sesini duyurduğu şiirlerinden birine ilk regl kanını bulaştırması bir tesa-düf olmasa gerek! Ev ve sokak, özel ve kamusal arasındaki sınırın eridiği yerdir “Kan” şiiri: “... Sızıyor kan durmadan / ciğerine oturan o acıdan...” Nermin'in konuşmaya ve acısını sızdırmaya başladığı yer, “*esas itibarıyla maskülinist*” (Joan B. Landes'tan akt. Davidoff, 2002, s. 213) bir kamusalığın “*ne kadar dışlayıcı olmuş olursa olsun, kapısını sürgüleyeme[diğini]*” (Habermas, 2005, s. 107) işaret etmektedir; “Kan”, böyle bir çatlaktan duyulmuştur. Ama anlaşılmamıştır: “*Ne kanı bu anlamadım?... Ben de anlaşılmasın diye öyle soyut yazmıştım şiiri. Doğrusunu söyleyemedim ona tabii. Savaş korkusunu simgeliyorum, dedim*”. Kadının tuhafılığı da buradan gelmez mi zaten; anlaşılamadığından, anlaşılmak için çabalamaya devam etmesinden, çabalarken hâlihazırdaki hâkim kamusal konuşma/yazma/davranma normlarını kullanmak konusundaki isteksizliğinden... ‘Onlar’ tarafından “... bir saldırı... bir sorun” (Wilson, 1991, s. 9) olarak görülen bu tür bir isteksizlik, tuhaf bir kadının hayatın çelişkileriyle başa çıkmak için bulduğu yeni ve yaratıcı çözümlerden biridir belki de...

Kadınların Ayak İzleri:

Yürümek... Dönüp Bakmamak Arkaya

Bu metnin hemen girişinde malûmun ilânını, kadınların ayak izlerini “*şehir(d)e bir saldırı, düzensizliğin semptomu ve bir sorun*” (Wilson, 1991, s. 9) olarak gören anlayışın eleştirisini bir kenara bırakarak; yürümenin, kadınların yürümesinin kent mekân(lar)ına açtığı yarıkların, göze görünmeyen ama deneyimlenen patikaların ve belki de görünmez bir şehrin, bir yeraltının ya da gizli bir labirentin peşine düşeceğimizi söylemiştik. Bir tuhaf kadının, Nermin'in yaşadığı evde, gezdiği sokaklarda az da olsa dolaştıktan sonra kadınların sokak deneyimini flanöz imkânı/imkânsızlığı bağlamında tartışmanın vakti artık...

Janet Wolff'a göre (1990), erkek deneyim(ler)inin damgasını vurduğu şehirde bir yeri ya da ‘yeraltı’nı kadınlara kıymetli kılmak için yürütülen bir flanöz tartışması, “*kadınların şehirde tek başına gezip dolaşamadığı*” (s. 41) on dokuzuncu yüzyıl Londra’sının ya da Paris’inin caddelerinde ve pasajlarında yitip gider. Çünkü “*onlar [1870’ler Londra’sının orta sınıf kadınları] şehrin caddelerinde [tek başına] olmaya cüret ettiklerinde... düşmüş bir kadın olarak görülürlerdi*” (Woolf, 2006, s. 19). Modern/erkek kahraman caddelerde tek başına yürürken, şehrin ışıklarını ve eğlencesini izlerken, kadın hiçbir zaman caddelerin meraklısı ol(a)madı. Çünkü evin kapısı üstüne kilitlenmişti. Bu sebeple de, kamusal alanı erkeklerle paylaş(a)madı; “... *herhangi bir mesele üzerine, erkeklerle benzer biçimde ‘kamusala’ katılan kadınlar [da] bir yolunu bulup erkeklerin kişilik özelliklerini göster[diler]*” (Woolf, 1990, s. 42). İşte bu durumda Wolff için, flanörün ıssız/kimsesiz ve bağımsız hali kadınlara kapanır. Kadınların kamusal alandaki görünmezliği ve/ya sınırlı deneyimleri flanöz olasılığını zora sokar. Griselda Pollock da aynı noktaya vurgu yapmaktadır (1988, s. 71): “*Onlar [kadınlar] hiçbir zaman kamusal alemin normal sahipleri olarak konumlandırılmadılar*”; bu yüzden “*flanörün... kadın*

dengi” için bir ihtimal yoktur. Zira *bakmak, gözlerini dikip bakmak, dikkatle bakmak, sürekli izlemek* – ki bunlar flanörün olmazsa olmazlarıdır! – kadınların izinli oldukları eylemler değildir: “*Kadınlar bakmazlar*” (Pollock, 1988, s. 71).

Yine Wolff’a göre (2006), “*kadınların hem sembolik ve hem de somut bir biçimde kamusal alanlara erişiminin hızla arttığı*” (s. 20) on dokuzuncu yüzyıl sonları ile yirminci yüzyıl başlarında bile, caddelerde amaçsızca gezip dolaşan aylak bir kadın olmak hâlâ mümkün değildi; “*flanözün rolü [bu zamanlarda da] imkânsızlığını sürdürdü*” (s. 21). Bu yüzden Wolff, mağazalarda alışveriş yapan ya da sinemada film izleyen flanözü yakalamaya uğraşan çalışmalar yerine*, kadınların “*farklı bir bakış açısına... kadınların modern kentteki gündelik deneyimini araştırmanın başka amaçlarına...*” (s. 28) işaret eder. Kadınların, kadın deneyiminin ‘yuva’sı olarak tariflenen özel alanın, evin dışında attığı adımlar, Wolff için, bir flanözün gezintileri değil de; “*kadınların modern şehirle giriştikleri pazarlığın kendine özgü biçimleridir*” (s. 28). Kadınların kentteki ayak izlerini birer pazarlık olarak okumaya çalışırken unutulmaması gereken, şehir hayatının “*hâlihazırdaki sınırla(ndır)maları, dışlamaları ve tehlikeleri[dir]*” (Woolf, 2006, s. 21).

Bu tartışma kadınların kamusal alanda nasıl görünmez olduğunu anla(t)mak açısından oldukça önemli görünse de Elizabeth Wilson, on dokuzuncu yüzyılda kadınların kamusal alandan dışlanmalarına dair aşırı bir vurgu içerdiği için Wolff ve Pollock’un görüşlerini eleştirir. Wilson (1992), “*on dokuzuncu yüzyıl kentinde kadınların sömürüldüğünü ve baskı altına alındığını*” (s. 69) kabul etmekle birlikte, yine de, Wolff ve Pollock’un “*kadınların edilgenliğine ve kurbanlaştırılmasına yaptıkları aşırı vurgu*”yu (s. 71) sorunlaştırır. Mary Ryan da “*Gündelik Mekân: Toplumsal Cinsiyet ve Kamusalın Coğrafyası*” başlıklı çalışmasında, 1824 ve 1880 yıllarının New York, San Francisco ve New Orleans şehirlerinde erkeklerin sokakları ve kadınların evleri gibi mutlak bir ikiliğin nasıl varolmadığını anlatır. Ryan’ın sözleriyle (1990, s. 59): “... toplumsal cinsiyet ayrımları... büyük şehirlerin caddelerindeki hayatın kendiliğindenliği, çeşitliliği, gelgeçliği [içinde]... kamusal mekânın gayri-resmi, gündelik kullanımları yoluyla çözülebilirler”. Ryan, aslında, kadının yaşam deneyimini farklı zamanlarda ve mekanlarda, farklı toplumsal bağlamlarda tarihselleştirerek, kadının tüm zaman ve mekanların ötesinde ‘evrensel bir kapanma’ olarak yazılıp tarihin ve siyasetin dışına atılan ‘doğal’ hikâyesini yeniden yazmaktadır. New York, San Francisco ve New Orleans sokaklarında genç kadınlar, kadın işçiler, elitlerin kızları ve ‘eş’leri, fahişeler, kadın dilenciler yürürler. Kamusalı ‘kadın görünmezliği’ ile tanımlayan çalışmaların aksine; Ryan’ın daveti, kamusalın gündelik *hangi mekanlarında hangi kadınların ne zaman, kimlerle ve nasıl görüldüğünü* incelemeye dairdir. ‘Dışarı’daki toplumsal cinsiyet farklılıklarını, kadın kimliğini ve/ya farklı kadınlıkları görünürleştirmek, patriarkal sistemin kendini sokakta

*Janet Woolf bir flanör olarak yürümenin sınırlarını, alışveriş yapmaya ve sinemaya gitmeye doğru genişleten görüşleri eleştirir. Ona göre, “*çevrili ve sınırlı mekânlar*” olarak büyük alışveriş mağazalarının ve “*önceden tanımlanarak ve belli bir amaçla yapılan bir etkinlik*” olarak alışverişin, kenti gezmenin farklı görünüşleriyle ilişkilendirilmesi sorundur. Diğer taraftan kadın sinema seyircisinin, “*sinema... kamusal bir mekân olarak anlaşılamayacağından*” ve sinema filmi seyreden bir kadın “*önceden düzenlenmiş bir sırayla birbirini takip eden imajlarla karşı karşıya olduğundan*”, flanöz olarak tanımlanması da oldukça zordur; tartışmanın detayı için bkz. Janet Woolf, 2006, ss. 20-22.

nasıl yeniden ürettiğini anlamaya imkan verebilir.

Ne var ki; Wolff ve Pollock'un moderniteyi ve kamusal alanı erkek deneyiminden müteşekkilmışçesine tariflemesi, kentlin kadınlar tarafından gündelik kullanım biçimlerini, "yürüyenlerin, izleyenlerin, işçilerin, kafe ve kadın kulübü müdavimlerinin, apartman sakinlerinin, gözlemcilerin ve pazarlık yapanların" (Nochlin, 2006, s. 174) deneyimlerini dışladığı gibi, kadınların şehrin çelişkileriyle başa çıkmak için buldukları/bulacakları yeni ve yaratıcı çözümlerin görünürleşmesini de engeller. Oysa Marshall Berman'ın dediği gibi (1984, s. 115), "ne zaman ki umut ettiğimiz bazı şeylerde hayâl kırıklığı yaşarız, o zaman [bize] yeni umutlar ilham edecek yeni bakış açıları keşfederiz". Ne yazık ki Wolff ve Pollock'un analizi, kadın deneyimini evrenselleştirdiği, zamandan bağımsızlaştırarak tarih dışına attığı ve tüm toplumlara genellediği için farklı zaman ve mekânların kadın deneyimlerini, her daim "başka mekânlar" ve sokaklarda yürüyen "farklı öznellikler" olduğunu kavramakta zorlanır (Ryan, 1990, s. 38).

"Flanörün... kadın dengi" (Pollock, 1988, s. 71) ihtimaline kapıyı kapatan Wolff ve Pollock'a yöneltilen eleştirilerden bir diğeri de, onların flanörü "on dokuzuncu yüzyıl ortalarının kısacık bir dönemine ait sosyal bir hadise" (Parsons, 2000, s. 41) olarak görmelerine ilişkindir. Deborah Parsons'a göre (2000, s. 41), flanörün ve flanözün adımlarını takip etmek "benliği modernitenin belirsiz dünyasına yerleştirmenin ve tanımlamanın çabasıdır". Böyle bir güncel yerleştirme ve tanımlama çabasına eşlik eden eleştirel metaforlar olarak flanör ve flanözü, *Aylak Adam* ve *Tuhaf Bir Kadın* şahsında, 1950'li yılların aylağı Bay C. dur durak bilmeden İstanbul'un sokaklarını arşınlarken ve belki bir on yıl sonra aynı sokaklara yolu düşen tuhaf kadın görünür olmanın mücadelesini veriyorken, bu iki ayrı kent deneyiminin görünürleşmesi için yeniden tartışmaya çalıştık.

Aylak Adam sokaklarda adetâ Baudelaire'in flanörü gibidir; hani o sokaklarda, pasajlarda sanki evindeymiş gibi kendini rahatta hissedene flanör... Sokaklarda dolaşırken herhangi bir tehlike ile karşılaşmanın tedirginliğini hissetmeyen... Onun sokaklarda dolaşması modernitenin ve kapitalizmin yükselişiyle birlikte değer kazanan pek çok şeyin de, incelikli işbölümünün, çalışmanın, biriktirmenin, aile ideolojisinin reddi gibidir. Aylak Adam'ın sokaklarda olması için gezip dolaşmaktan hoşlanması, arasına karıştığı kalabalıkların kendi düşüncelerine ilham kaynağı olması, çalışmadan hayatını sürdürebilmesi yeterlidir. O sadece aylak olduğu için sokakta olabilir; sokaktaki varlığı, aylaklığı sürüp giden düzene karşı bir ihtimaldir.

Tuhaf Bir Kadın Nermin ise evin dışında bir yerde var olmanın mücadelesini vermektedir. Sokağı bir varolma ve mücadele alanına çevirir. Evin dışında görünmek ister; ama hâkim maskülinist bakışa, yargılama ve önyargılara maruz kalmadan... Sesini duyurmak ister... Heyecanla kendini attığı, uğruna yalanlar söylediği, annesinden hakaretler işittiği caddeler içine alsın onu ister... Ama en 'iyi' ihtimalle kötü rüyâlar görür tek başına sokakta kaldığı: "Sokakta benden ve birkaç çocuktan başka kimse yok. Çocuklar ağlayarak kaçıyor; bana doğru geliyorlar: 'Korkmayın' diyorum, ama ben de onlarla birlikte 'Anneciğim, anneciğim' diye bağırarak ağlamaya başlıyorum". Dışarıda kendisini tehlikede hissettiği olur yani; Aylak Adam'ın sokak deneyiminden tamamen farklı

olarak, evden uzaklaştığı için ödeyeceği bedelleri hesaplar sürekli. Doğru yapıp yapmadığını sorgular; pişmanlıklar da yaşar. Yine de sokaktadır işte; flanörün eşi/eş anlamlısı/dengi değilse de sokakta olma kararında ısrarcıdır: “*Ama hayır ağlamayacağım, ağlatamayacaklar beni, direneceğim, gene gideceğim oraya...*”

Galiba Aylak Adam ile Tuhaf Bir Kadın’ın farklı hikâyelerinin birbirini bulduğu yer de tam burasıdır: onlar sokaktan ısrarla vazgeçmeyecek ve normalleşmeyeceklerdir! Bu iki karaktere yazılan farklı şehir deneyimleri, toplumsal değerlerin saçmalığına, gülünçlüğüne, sahteliğine, baskıcılığına göndermelerle yüklüdür. İki dolanıp durma hali de, sokakta bir Aylak Adam olmak ve evin dışında gezinip duran Tuhaf Bir Kadın olmak, başlı başına bir muhalefettir sanki... Bu muhalefet ki; yürüme, gezme, dolaşma edimlerinde kristalize olur ve mekânın hâkim dayatılara göre düzenlenen kullanımına karşı duran bir itirazla adım atar. Aileye karşı çıkmak, üretim ve tüketim pratiklerinin belirleyici zincirini kırmak, hızın dünyasında yavaşlığı seçmek, verili iş bölümlerinden kaçmak, uygun görülen mekânların dışında bulunmak... Tüm bunlar, sokağın/hayatın farklı deneyimlenebileceğine dair bu iki farklı anlatı *kamusal alanın normal sakini* olmadan da yaşana-bileceğinin ihtimalini görünürleştirmektedir. Çünkü “... *Sızıyor[dur] kan durmadan...*”

Kaynakça

- Artun, A. (2007). Baudelaire’de sanatın özerkleşmesi ve modernizm. C. Baudelaire (yaz.), *Modern hayatın ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Atılğan, Y. (2007). *Aylak adam*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.
- Baudelaire, C. (2007). *Modern hayatın ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Benjamin, W. (1993). *Pasajlar*. Ahmet Cemal (çev.), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (1983). *All that is solid melts into air: The experience of modernity*. London: Verso.
- Berman, M. (1984). The signs in the street: A response to Perry Anderson. *New Left Review*, 144.
- Bowlby, R. (1992). *Still crazy after all these years: Women, writing and psychoanalysis*. London, New York: Routledge.
- Davidoff, L. (2002). Bazı ‘eski koca masalları’na dair: Feminist tarihte kamusal ve özel, Ayşe Durakbaşı (der.), *Feminist tarihyazımında sınıf ve cinsiyet*. İstanbul: İletişim.
- Erbil, L. (1989). *Tuhaf bir kadın*, İstanbul: Can Yayınları.
- Habermas, J. (2005). *Kamusallığın yapısal dönüşümü*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Hartmann, H. (1981). The unhappy marriage of marxism and feminism: towards a more progressive union. L. Sargent (der.), *The unhappy marriage of Marxism and Feminism: A debate on class and patriarchy*. London, Sydney: Pluto Press.
- Le Breton, D. (2008). *Yürümeye övgü*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Nochlin, L. (2006). Afterword. Aruna D’Souza ve Tom McDonough (der.), *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester,

- New York: Manchester University Press.
- Özbek, M. (der.). (2004). *Kamusal alan*. İstanbul: Hil Yayın.
- Özsoy, D. (2012). Bir *flâneuse*ün portresi: George Sand. Hüseyin Köse (der.), *Flanör düşünce*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Parsons, D. L. (2000). *Streetwalking the metropolis: Women, the city and modernity*. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Pollock, G. (1988). *Vision and difference: Femininity, feminism and histories of art*. London, New York: Routledge.
- Ryan, M. P. (1990). Everyday spaces: Gender and the geography of the public. Mary P. Ryan (der.), *Women in public: Between banners and ballots, 1825- 1880*. Baltimore: John Hopkins University Press.
- Sontag, S. (2008). Satürn yıldızı altında. *Sanatçı: Örnek bir çilekeş*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sennett, R. (1976). Community becomes uncivilized. *The fall of public man*. New York: W. W. Norton & Company.
- Soysal, S. (2003). *Yürümek*. İstanbul: İletişim.
- Walby, S. (1990). *Theorizing patriarchy*. Oxford, Cambridge: Blackwell.
- Wilson, E. (1991). *The sphinx in the city: Urban life, the control of disorder, and women*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Wilson, E. (1992). The invisible flâneur, *New Left Review*, 191.
- Woolf, J. (1990). The invisible flâneuse. Janet Woolf (der.), *Feminine sentences: Essays on women and culture*. Berkeley: University of California Press.
- Woolf, J. (2006). Gender and the haunting of cities (or, the retirement of the flâneur). Aruna D'Souza ve Tom McDonough (der.), *The invisible flâneuse? Gender, public space, and visual culture in nineteenth-century Paris*. Manchester, New York: Manchester University Press.

Özet

**AYLAK ADAM VE TUHAF BİR KADIN SOKAKLARDA GEZİNİRKEN:
AYNI SOKAKLAR[DA] FARKLI DENEYİMLER[LE]**

Sokaktaki her adımın, her yolculuğun bir hikâyesi vardır. Yola çıkanların binbir kelimeli hikâyeleri, bu dünyanın nasıl farklı deneyimler içerdiğinin de kanıtı gibidir. Şehrin sokakları, onları adımlayanlar değiştikçe yeni anlamlar kazanır. Kimileri için karanlık ve belli bir zamandan sonra adım atılamaz olan bir sokak, başka birilerinin evidir meselâ; herkesin her saat yürüyebileceği bir sokak, o sokağa her yolu düşenin aynı duygularla geçip gittiği bir yer değildir belki de. Beyoğlu gibi... Bu çalışma, Beyoğlu'nun sokaklarını kendine mesken tutan iki metnin, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'inin [1959] ve Leyla Erbil'in *Tuhaf Bir Kadın*'inin [1989] ardından giderek kadın ve erkeğin sokakta olma/kalma/dolaşma deneyimlerinin farklılığını tartışmak derdindedir. 1960'ların Türkiye'sinde *Aylak Adam*'in 'rahatça' gezindiği, 'tuhaf kadın' Nermin'in ise 1980'li yıllarda 'düştüğü' Beyoğlu sokaklarının bu farklı hikâyelerini dinleme niyetine 'flâneur' ve 'flâneuse' sürelerini tarihsel figürler olarak değil de 'eleştirel metaforlar' olarak ortak edecek bu metin, aynı sokaklarda gezen bir adamın, *Aylak Adam* Bay C.'nin ve bir tuhaf kadının, Nermin'in 'ayrı' dünyalarının, dertlerinin, endişelerinin, korku ve mutluluklarının ve tüm bu duygulanımlarının sokaktaki tezahürlerinin peşine düşecektir.

Anahtar kelimeler: Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Kamusal Alan, Flâneur (Flanör), Flâneuse (Flanöz), Toplumsal Cinsiyetlendirilmiş Deneyimler.

Abstract

**THE *IDLE MAN* AND THE *STRANGE WOMAN* STROLL THE STREETS:
*SAME STREETS, DIFFERENT EXPERIENCES***

Every steps on the streets has many stories. The thousand-word stories of the people taking the roads are the proofs of how this world we live in contains many different experiences. The streets of cities change and gain new meanings with new people stepping them. For instance, a street for whom is dark and not walkable after a certain time may be the house of another people; a street which is open to be stepped anyone, every hour, may not be a place where inspires same feelings to every people passing in that street. Just like Beyoğlu... In this study, by following the novels of Yusuf Atılgan, *Aylak Adam* [The Idle Man, 1959] and of Leyla Erbil, *Tuhaf Bir Kadın* [The Strange Woman, 1989], both of which settled in Beyoğlu, it will be examined how male and female writers narrate different lives, feelings, thoughts and interpretations of men and of women

walking on the streets. Moreover, the images of 'flâneur' and of 'flâneuse', rather than historical figures, will be discussed as critical metaphors with reference to the comparison between *The Idle Man* by Yusuf Atılgan and *The Stranger Woman* by Leyla Erbil. An analysis on the lives of *Mister C*, idle of the years 1950s, and of *strange woman*, Nermin who walks in Beyoğlu in 1980s, that refers to the different experiences of urban/public/street by men and women, will give a chance to a critical interpretation of the social history of Turkey and to a re-reading of past.

Keywords: Yusuf Atılgan, Leyla Erbil, Public Sphere, Flâneur, Flâneuse, Gendered Experiences.