Flanör Düşünce

Derleyen: Hüseyin Köse



AYRINTI

Ayrıntı: 664
İnceleme Dizisi: 242

Flanör Düşünce
Arkaik Dönemde ve
Dijital Medya Çağında Aylaklık
Derleyen: Hüseyin Köse

Yayına Hazırlayan
Songül Kırgezen

Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Ayrıntı Yayınları'na aittir.

Kapak Fotoğrafı
Peter Rutherhagen/Johner Images/
Getty Images Turkey

Kapak Tasarımı
Arslan Kahraman

Kapak Düzeni
Gökçe Alper

Dizgi
Hediye Gümen

Baskı
Kayhan Matbaacılık San. ve Tic. Ltd. Şti.
Davutpaşa Cad. Güven San. Sit. C Blok No.:244 Topkapı/İstanbul
Tel.: (0212) 612 31 85
Sertifika No.: 12156

Birinci Basım *2012*
Baskı Adedi *2000*

ISBN 978-975-539-691-0
Sertifika No.: 10704

AYRINTI YAYINLARI
Hobyar Mah. Cemal Nadir Sok. No.: 3 Cağaloğlu – İstanbul
Tel.: (0212) 512 15 00 Faks: (0212) 512 15 11
www.ayrintiyayinlari.com.tr & info@ayrintiyayinlari.com.tr

Derleyen: Hüseyin Köse

Flanör Düşünce

Arkaik Dönemde ve Dijital Medya Çağında Aylaklık

AYRINTI

İNCELEME DİZİSİ

YEŞİL POLİTİKA/*J. Porritt* ◢ MARKS, FREUDVE GÜNLÜK HAYATIN ELEŞTİRİSİ/*B. Brown* ◢ KADINLIK TAHAKKÜMVE DİRENİŞ SANATLARI/*J.C. Scott* ◢ SAĞLIĞIN GASPI/*I. Illich* ◢ SEVGİNİN BİLGELİĞİ/*A. Finkielkraut* ◢ KİMLİK VE FARKLILIK/*W. Connolly* ◢ ANTİPOLİTİK ÇAĞDA POLİTİKA/*G. Mulgan* ◢ YENİ BİR SOL ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*H. Wainwright* ◢ DEMOKRASİ VE KAPİTALİZM/*S. Boules-H. Gintis* ◢ OLUMSALLIK, İRONİ VE DAYANIŞMA/*R. Rorty* ◢ OTOMOBİLİN EKOLOJİSİ/*P. Freund-G. Martin* ◢ OPUŞME, GIDIKLANMA VE SIKILMA ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ İMKÂNSIZIN POLİTİKASI/*J.M. Besnier* ◢ GENÇLER İÇİN HAYAT BİLGİSİ EL KİTABI/*R. Vaneigem* ◢ EKOLOJİK BİR TOPLUMA DOĞRU/*M. Bookchin* ◢ İDEOLOJİ/*T. Eagleton* ◢ DÜZEN VE KALKINMA KISKACINDA TÜRKİYE/*A. İnsel* ◢ AMERİKA/*J. Boudrillard* ◢ POSTMODERNİZM VE TÜKETİM KÜLTÜRÜ/*M. Featherstone* ◢ ERKEK AKIL/*G. Lloyd* ◢ BARBARLIK/*M. Henry* ◢ KAMUSAL İNSANIN ÇÖKÜŞÜ/*R. Sennett* ◢ POPÜLER KÜLTÜRLER/*D. Rowe* ◢ BELLEĞİNİYİTİRENTOPLUM/*R.Jacoby* ◢ GÜLME/*H. Bergson* ◢ ÖLÜME KARŞI HAYAT/*N. O. Brown* ◢ SİVİL İTAATSİZLİK/*Der.: Y. Cosar* ◢ AHLÂK ÜZERİNE TARTIŞMALAR/*J. Nuttall* ◢ TÜKETİM TOPLUMU/*J. Baudrillard* ◢ EDEBİYAT VE KÖTÜLÜK/*G. Bataille* ◢ ÖLÜMCÜL HASTALIK UMUTSUZLUK/*S. Kierkegaard* ◢ ORTAK BİR ŞEYLERİ OLMAYANLARIN ORTAKLIĞI/*A. Lingis* ◢ VAKİT ÖLDÜRMEK/*P. Feyerabend* ◢ VATAN AŞKI/*M. Viroli* ◢ KİMLİK MEKÂNLARI/*D. Morley-K. Robins* ◢ DOSTLUK ÜZERİNE/*S. Lynch* ◢ KİŞİSEL İLİŞKİLER/*H. LaFollette* ◢ KADINLAR NEDEN YAZDIKLARI HER MEKTUBU GÖNDERMEZLER?/*D. Leader* ◢ DOKUNMA/*G. Jasipovica* ◢ İTİRAF EDİLEMEYEN CEMAAT/*M. Blanchot* ◢ FLÖRT ÜZERİNE/*A. Phillips* ◢ FELSEFEYİ YAŞAMAK/*R. Billington* ◢ POLİTİK KAMERA/*M. Ryan-D. Kellner* ◢ CUMHURİYETÇİLİK/*P. Petit* ◢ POSTMODERN TEORİ/*S. Best-D. Kellner* ◢ MARKSİZMVE AHLÂK/*S. Lukes* ◢ VAHŞETİ KAVRAMAK/*J.P. Reemtsma* ◢ SOSYOLOJİK DÜŞÜNMEK/*Z. Bauman* ◢ POSTMODERN ETİK/*Z. Bauman* ◢ TOPLUMSAL CİNSİYETVE İKTİDAR/*R.W. Connell* ◢ ÇOKKÜLTÜRLÜ YURTTAŞLIK/*W. Kymlicka* ◢ KARŞIDEVRİM VE İSYAN/*H. Marcuse* ◢ KUSURSUZ CİNAYET/*J. Baudrillard* ◢ TOPLUMUN McDONALDLAŞTIRILMASI/*G. Ritzer* ◢ KUSURSUZ NİHİLİST/*K.A. Pearson* ◢ HOŞGÖRÜ ÜZERİNE/*M. Walzer* ◢ 21.YÜZYIL ANARŞİZMİ/*Der.: J. Purkis & J. Bowen* ◢ MARX'IN ÖZGÜRLÜK ETİĞİ/*G. G. Brenkert* ◢ MEDYAVE GAZETECİLİKTE ETİK SORUNLAR/*Der.:A. Belsey & R. Chadwick* ◢ HAYATIN DEĞERİ/*J. Harris* ◢ POSTMODERNİZMİN YANILSAMALARI/*T. Eagleton* ◢ DÜNYAYI DEĞİŞTİRMEK ÜZERİNE/*M. Löwy* ◢ ÖKÜZÜN A'SI/*B. Sanders* ◢ TAHAYYÜL GÜCÜNÜ YENİDEN DÜŞÜNMEK/*Der.: G. Robinson & J. Rundell* ◢ TUTKULU SOSYOLOJİ/*A. Game & A. Metcalfe* ◢ EDEPSİZLİK, ANARŞİ VE GERÇEKLİK/*G. Sartwell* ◢ KENTSİZ KENTLEŞME/*M. Bookchin* ◢ YÖNTEME KARŞI/*P. Feyerabend* ◢ HAKİKAT OYUNLARI/*J. Forrester* ◢ TOPLUMLAR NASIL ANIMSAR?/*P. Connerton* ◢ ÖLME HAKKI/*S. İnceoğlu* ◢ ANARŞİZMİN BUGÜNÜ/*Der.: Hans-Jurgen Degen* ◢ MELANKOLİ KADINDIR/*D. Binkert* ◢ SİYAH 'AN'LAR 1-II/*J. Baudrillard* ◢ MODERNİZM, EVRENSELLİK VE BİREY/*Ş. Benhabib* ◢ KÜLTÜREL EMPERYALİZM/*J Tomlinson* ◢ GÖZÜN VİCDANI/*R. Sennett* ◢ KÜRESELLEŞME/*Z. Bauman* ◢ ETİĞE GİRİŞ/*A. Pieper* ◢ DUYGUÖTESİ TOPLUM/*S. Mestrovic* ◢ EDEBİYAT OLARAK HAYAT/*A. Nehamas* ◢ İMAJ/*K. Robins* ◢ MEKÂNLARI TÜKETMEK/*J. Urry* ◢ YAŞAMA SANATI/*G. Sartwell* ◢ ARZU ÇAĞI/*J. Kovel* ◢ KOLONYALİZM POSTKOLONYALİZM/*A. Loomba* ◢ KREŞTEKİ YABANİ/*A. Phillips* ◢ ZAMAN ÜZERİNE/*N. Elias* ◢ TARİHİN YAPISÖKÜMÜ/*A. Munslow* ◢ FREUD SAVAŞLARI/*J. Forrester* ◢ ÖTEYE ADIM/*M. Blanchot* ◢ POSTYAPISALCI ANARŞİZMİN SİYASET FELSEFESİ/*T. May* ◢ ATEİZM/*R. Le Poidevin* ◢ AŞK İLİŞKİLERİ/*O.F. Kernberg* ◢ POSTMODERNLİK VE HOŞNUTSUZLUKLARI/*Z. Bauman* ◢ ÖLÜMLÜLÜK, ÖLÜMSÜZLÜK VE DİĞER HAYAT STRATEJİLERİ/*Z. Bauman* ◢ TOPLUM VE BİLİNÇDIŞI/*K. Leledakis* ◢ BÜYÜSÜ BOZULMUŞ DÜNYAYI BÜYÜLEMEK/*G. Ritzer* ◢ KAHKAHANIN ZAFERİ/*B. Sanders* ◢ EDEBİYATIN YARATILIŞI/*F. Dupont* ◢ PARÇALANMIŞ HAYAT/*Z. Bauman* ◢ KULTÜREL BELLEK/*J. Assmann* ◢ MARKSİZM VE DİL FELSEFESİ/*V. N. Voloşinov* ◢ MARX'IN HAYALETLERİ/*J. Derrida* ◢ ERDEM PEŞİNDE/*A.MacIntyre* ◢ DEVLETİN YENİDEN ÜRETİMİ/*J. Stevens* ◢ ÇAĞDAŞ SOSYAL BİLİMLER FELSEFESİ/*B. Fay* ◢ KARNAVALDAN ROMANA/*M. Bakhtin* ◢ PİYASA/*J. O'Neill* ◢ ANNE: MELEK Mİ,YOSMA MI?/*E. V.Welldon* ◢ KUTSAL İNSAN/*G. Agamben* ◢ BİLİNÇALTINDA DEVLET/*R. Lourau* ◢ YAŞADIĞIMIZ SEFALET/*A. Gorz* ◢ YAŞAMA SANATI FELSEFESİ/*A. Nehamas* ◢ KORKU KÜLTÜRÜ/*F. Furedi* ◢ EĞİTİMDE ETİK/*F. Haynes* ◢ DUYGUSAL YAŞANTI/*D. Lupton* ◢ ELEŞTİREL TEORİ/*R. Geuss* ◢ AKTİVİSTİN EL KİTABI/*R. Shaw* ◢ KARAKTER AŞINMASI/*R. Sennett* ◢ MODERNLİK VE MÜPHEMLİK/*Z. Bauman* ◢ NIETZSCHE: BİR AHLÂK KARŞITININ ETİĞİ/*P. Berkowitz* ◢ KÜLTÜR, KİMLİK VE SİYASET/*Nafiz Tök* ◢ AYDINLANMIŞ ANARŞİ/*M. Kaufmann* ◢ MODA VE GÜNDEMLERİ/*D. Crane* ◢ BİLİM ETİĞİ/*D. Resnik* ◢ CEHENNEMİN TARİHİ/*A.K.Turner* ◢ ÖZGÜRLÜKLE KALKINMA/*A. Sen* ◢ KÜRESELLEŞME VE KÜLTÜR/*J. Tomlinson* ◢ SİYASAL İKTİSADIN ABC'Sİ/*R. Halmel* ◢ ERKEN ÇÖKEN KARANLIK/*K.R. Jamison* ◢ MARXVE MAHDUMLARI/*J Derrida* ◢ ADALETTUTKUSU/*R.C. Solomon* ◢ HACKER ETİĞİ/*P.Himanen* ◢ KÜLTÜR YORUMLARI/*Terry Eagleton* ◢ HAYVAN ÖZGÜRLEŞMESİ/*P. Singer* ◢ MODERNLİĞİN SOSYOLOJİSİ/*P. Wagner* ◢ DOĞRUYU SÖYLEMEK/*M. Foucault* ◢ SAYGI/*R. Sennett* ◢ KURBANSAL SUNU/*M. Başaran* ◢ FOUCAULT'NUN ÖZGÜRLÜK SERÜVENİ/*J. W. Bernauer* ◢ DELEUZE & GUATTARI/*P. Goodchild* ◢ İKTİDARIN PSİŞİK YAŞAMI/*J. Butler* ◢ ÇİKOLATANIN GERÇEK TARİHİ/*S.D. Coe & M.D. Coe* ◢ DEVRİMİN ZAMANI/*A. Negri* ◢ GEZEGENGESEL ÜTOPYA TARİHİ/*A. Mattelart* ◢ GÖÇ, KÜLTÜR, KİMLİK/*I. Chambers* ◢ ATEŞ VE SÖZ/*G.M. Ramirez* ◢ MİLLETLER VE MİLLİYETÇİLİK/*E.J. Hobsbawm* ◢ HOMO LUDENS/*J. Huizinga* ◢ MODERN DÜŞÜNCEDE KÖTÜLÜK/*S. Neiman* ◢ ÖLÜM VE ZAMAN/*E. Lévinas* ◢ GÖRÜNÜR DÜNYANIN EŞİĞİ/*K. Silverman* ◢ BAKUNIN'DEN LACAN'A/*S. Newman* ◢ ORTAÇAĞDA ENTELEKTÜELLER/*J. Le Goff* ◢ HAYAL KIRIKLIĞI/*Ian Craib* ◢ HAKİKAT VE HAKİKATLİLİK/*B. Williams* ◢ RUHUN YENİ HASTALIKLARI/*J. Kristeva* ◢ ŞİRKET/*J. Bakan* ◢ ALTKÜLTÜR/*C. Jenks* ◢ BİR AİLE CİNAYETİ/*M. Foucault* ◢ YENİ KAPİTALİZMİN KÜLTÜRÜ/*Richard Sennett* ◢ DİNİN GELECEĞİ/*Santiago Zabala* ◢ ZANAATKÂR/*Richard Sennett* ◢ MELEZLİĞE ÖVGÜ/*Michel Bourse* ◢ SERMAYE VE DİL/*Christian Marazzi* ◢ SAVAŞ OYUNLARI/*Roger Stahl* ◢ BİR İDEA OLARAK KOMÜNİZM/*Alain Badiou & Slavoj Žižek* ◢ NİHİLİZM/*Bulent Diken* ◢ MADDESİZ/*André Gorz* ◢ BİLGİNİN ARKEOLOJİSİ/*M. Foucault* ◢ TÜKETİM TOPLUMU, NEVROTİK KÜLTÜR ve DÖVÜŞ KULÜBÜ/*H. Övünç Ongur* ◢ ANTİKAPİTALİZM/*Jeremy Gilbert* ◢ ÇALIŞMAK SAĞLIĞA ZARARLIDIR/*Annie Thébaud-Mony* ◢ BERABER/*Richard Sennett* ◢ HAYATIN ANLAMI/*Terry Eagleton* ◢ DUYURU/*Michael Hardt-Antonio Negri*

"Yürümek düşünmektir."
Spinoza

"1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flâneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi."
Walter Benjamin

"Tüketiciler toplumu, turistlerin aylak olarak uyanmayacakları bir dünyadır. Aylakların olmadığı bir dünya turistler toplumunun ütopyasıdır (...) Aylaklar, turistlerin alter egosudur."
Zygmunt Bauman

İçindekiler

Önsöz 9

Birinci Bölüm
Flanör Felsefesi

Devletsiz Düşünce/*Hüsamettin Çetinkaya* 21

Felsefi Nomadlık: "Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair"
[Deleuzecü Bir Çerçeveleme]/*Sadık Erol Er* 45

Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler/*Naci İspir* 59

Mutlak Hareketsizliğin Ontolojisi: Ölüm *Fügü*/*Ömer Alanka* 79

İkinci Bölüm
Modern Zamanlarda ve Medyada Flanör

Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: "Gözlemleyen Özne"
Olarak Flanörü Yeniden Okumak/*Nilnur Tandaçgüneş* 97

Sanal Gezginin "Ego Sörfü": Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da
Yolculuk Üzerine Düşünceler/*Hüseyin Köse* 137

Yüzer-Gezer Kimlikler: Turistler ve Aylaklar/*Mevlüt Özben* 163

Walter Benjamin'de "Tahakkümsüzlük Etiği Projesi"
Olarak Tarih ve Sosyal Gerçeklik/*Şeref Uluocak* 176

Üçüncü Bölüm

Edebi/Sanatsal Düşüncede Flanör: Sonsuz ve Fani Döngüler

Renkler Arasında Bir Aylak: Henri De Toulouse-Lautrec/*M. Ayşe Kalay* 211

Bozguncu ve Göçebe: Jean Genet/*Elif Demirkaya* 259

Flanörün Edebi Etiyolojisi Dünya Edebiyatında Flanörlük/*Ahmet San* 286

Bir *Flâneuse*ün Portresi: George Sand/*Duygu Özsoy* 303

Odysseus ve Yolculuk Mitosu/*Cemile Akyıldız Ercan* 321

Dördüncü Bölüm

Görsel (Visuel) Flanör

Amerikan Bağımsız Sinema Geleneğinde Flanörün Ayak İzleri/*Özgür İpek* ... 339

Gus Van Sant Sinemasında Gezginler ve Kaçış Çizgileri:
My Own Private Idaho ve *Gerry*/*Ahmet Ergenç* 360

William Blake'in Ölüm Yürüyüşü: *Dead Man*/*E. Gülay Er Pasin* 380

İmkânsızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör/*Cumhur Aslan* 424

Kökleri Havada: *Up In The Air*/*Elif Demirkaya* 457

Katkıda Bulunanlar 484

Dizin 490

Önsöz

Flanör, her şeyden önce, "yürüyen düşünce"dir, düşüncenin geniş yollar, kanallar, düzlükler açan yürüyüşünün insanın aklındaki izdüşümleridir. Flanörün kendisi başlı başına bir düşüncedir öte yandan; zaman ve mekân içinde devinen, devindikçe yenilenen bilincin "yol görgüsü" edinmiş deneyim repertuarı... Bu öyle bir düşünce gezginliğidir ki, nüfuz edici bakışın adeta değdiği yüzeylerde, adımların gölgesiyle büyüyen sokaklarda, her bir coğrafya parçası üzerinde soluklanılan anlarda biriken tüm ses ve görüntülere ait bir suretin zihinsel haritası çıkarılıyordur gizlice. Gezerlik hali, bir bakıma, bilincin puslu adımlarıyla alınmış mesafelerin doruk noktasına vardırılmış bir fotoğrafidır da. Fotoğrafin zamansal ufku her dönem aynı kalsa da havalileri farklıdır. Başka bir deyişle, Ortaçağ dünyasında hacıların ve

Haçlıların "kutsala doğru yürümesi" yahut "ruhtaki yürüme"si neyse, Rönesans başlangıcındaki "aklın" ve "kalemin yürümesi" de odur.

Gözlenen ve aynı zamanda gözlemleyen, görüntüler, görüngüler, renkler arası bir seyrüsefer hattında sürekli yer değiştiren gezgin-düşünür figürünün şişkin anlam ve değerler evreninde birikenler, biriktirdiği şeylerin bekçiliğini yapan maddileşmiş bir uygarlığın neredeyse erdem düzeyine vardırdığı tutucu eğilimlerine galebe çalacak güçtedir. Düşünsel göçebeliğin, geçtiği yerlerde yeni değerler, görgüler, görüngüler inşa eden serüveni ve bu zorlu serüvenin dolaysız ürünü olan bakiyeler, toplumsal dünyanın daha az tutucu kalabilmiş mecralarına tahliye edilir. Yerleşik değerler dışına yerleşmiş her düşünce ve bakış açısının aylaklığın bildik semantik çerçevesini de aşan boyutları vardır. Doksa'nın kemikleşmiş alanını, yerleşik kanıları, verili olanın satıhlarını darmadağın eden devinimselliğin, düşüncenin olanaklarıyla birleştiği noktalarda, özgürlüğün edimlerinin sınırsız ufku yükselir.

Yürümeyi, beşeri bilimlerin ilerlemesinin öncülü sayan Spinozacı düşünceden, Kinik felsefenin toplumsal sisteme karşı aldırmazlığı yüce bir erdem ölçüsüne yükseltmiş taşkınlıklarına, Benjamin'in "rüzgârın esintisine bırakılmış bir kâğıt parçasının izini süren" sezgici ve gözlemci öznesinden, Bauman'ın öteki'nin topluca kavranılmış imgesine ayna tutarak klasik temsil algısında karmaşalar yaratan "yabancı"sına kadar pek çok farklı tanımlama, gezgin-düşünce/düşünür figürünün zaman içinde geçirdiği dönüşümlere işaret eder. Aynı şekilde, aylaklığın da kalabalıklar çağının atomize olmuş bireyinin belirsizliklerle dolu reflekslerinden, yapıp ettikleriyle, kendi "aura"sına yabancılaşmış modern toplumların "görsel sağduyu"sunu üreten flanörüne kadar pek çok gizil anlamları ve düşünsel açılımları mevcuttur. Modern kent dokusunun, gündelik olay ve olguları belli bir bütünlükten yoksun biçimde algıla(t)mayı güçlendiren anıtsal nitelikli mekânlar ve karmaşık etkinlikler alanıyla, kendi yalnızlığı içinde devinen yabancılaşmış/parçalanmış bireye sunduğu tek anlamlı vaat, "an'a odaklı" yaşamının izini sürmesidir. Söz konusu zımni vaadin öngörülmemiş bir sonucu, düşüncenin –giderek de bireyin bedensel ve zihinsel varlığının– *yersizyurtsuzlaşması*dır. Endişeli bireyin aidiyet gereksiniminin ilineksel "evsizlik bilinci"yle kuşatıldığı ontolojik bir kaygıyı açığa vuran bu halet-i ruhiyenin flanörlük kavramıyla dolay-

lı/dolaysız titreşime girdiği noktalarının ikna edici bir yorumlaması yapılmalıdır bu yüzden. Düşünsel/ahlaksal/toplumsal kodlarını her büyük kültürel/teknolojik devrimsel değişimle birlikte yeni baştan üretmek zorunda olan insanlığın, sonunda yine bir şekilde kendi mutat serüveninin kaçınılmaz bir talihsizliği olarak, değişimi ve kaosu mutlaklaştıran yeni düşünsel sabitler ortaya koyduğu düşünülecek olursa ya da her tür toplumsal kuram iddiasının, sonunda nihai ve etkili bir iktidar modeli ya da biçimini hortlattığı akılda tutulacak olursa, birikmiş farklarla ve farklılıklarla birlikte var olmanın, belli bir kıpırdamazlığı değil, sonu gelmez bir hareketliliği gerekli kıldığı çıkar ortaya. Anlaşılır bir tanımını yapmaya çalıştığımız şey, belki de, yersizyurtsuzluğun her türünün, insanlık için, iktidar kurucu düşüncenin olumsuz etkilerinin nüfuz edemeyeceği güvenli kaçış çizgileri ve özgürlük alanları yaratmasıyla ilgilidir. Bu bakımdan, evin ahlaksal çatısı temeline yerleştirilmiş her yapay yaşamsal kutsallığın dışında soluklanmanın, hiç kuşkusuz, değişmez mekânlar inşa etmekten daha soylu ve arzu edilebilir anlamları olsa gerektir.

Göçebe düşüncenin umut telkin edici "dışarıdanlığı", aslına bakılırsa devletin ve resmi kültürel biçimlenmenin de antitezidir. Devlet aygıtının kapma/kapsama alanı içine girmeyen sesler ve dürtüler, devletsiz toplumun içini simgelediği kadar, "toplumdan göç etmiş" düşüncelerin de yersizyurtsuzluk hanesine yazılırlar. Bu nedenle de düşüncenin yersiz yurtsuz gezerliği, her türlü normatif zorunluluklar alanının ve "yasa"nın dışını ifade eder. Yer değiştirme duygusunun rastlantısallığın olanaklarıyla dolu ve dolayısıyla "karşılaşma maddeciliği"ni dışlayan niteliği, "merkezsiz yaşamanın" ve onun utilitarist ilkelerinin tersine çevrilmesi anlamına gelir. Bu merkezsiz/yasasız yaşama biçiminin, felsefe tarihinde somutluk kazandığı bir ahlaksal deneyim alanı da aldırmazlık ve umursamazlık kavramlarında karşılığını bulur, daha doğrusu "aldırmazlık felsefesi"nde... Özünde, "dışla ilgili her türlü şeyden bağımsızlığın" ve "insanın kendi ahlaksal durumu dışında her şeye kayıtsızlığın" mutlak bir yaşamsal ilkeye dönüştürülmesini ifade eden Kinizm ve Stoacılık, söz konusu felsefenin kurucu unsurlarıdır.

Ölümle gelen şey, mutlak bir hareketsizlik midir? Eğer öyleyse, görünüşte mutlak bir hareketsizlik gibi algılanan, ancak zamansal bo-

yut düzleminde cereyan eden bir tür "mekân sürgünlüğü"nün, yer değiştirmenin gizlemli yordamları bağlamında ontolojik bir okuması yapılmalıdır kuşkusuz. Ölümün tek sesliliğinin müzikal terminolojide bir tür *füge* karşılık geldiği varsayımından hareketle, ölümlü varlığın devinimsizlik içinde kabuk değiştirmesi, gerçekten de akıl almaz bir seremonidir. Bu anlamda ölüm, hareketsizliğin akla gelebilecek her türünü katmansal olarak açmasıyla, müzikal *füg*ün ana temasıdır. Ölüm, hareketsiz hareketliliktir; zaman-dışı zamansallıktır. Ölümün adlandırılmasındaki asıl zorluk, Tolstoycu bir uslamlama öykünmesiyle söyleyecek olursak eğer, biz varken onun olmayışı, o varken de bizim "orada" olmayışımızdır. Bu nedenle de ölümün –eğer olasıysa– epistemolojik düzlemdeki bir okuması, fiziksel ve algılanabilir dünyanın "dışı"na taşmayı gerektirir. Aristocu mantığın ölümün bir hareket biçimi olduğuna ilişkin kanıtlaması, "gerçekte bulunmayan zaman"ın bir dizi somut "değişme" biçiminde cisimleşmesidir. Ölüm de bu değişmelerden sadece birisidir; hareketin gerçekte bulunmayan bir zaman tarafından emilmesidir. Yer değiştirme itkisinin ve yersizyurtsuzluk düşüncesinin felsefi/sosyolojik sabitlerine eğilen diğer çerçeve kurucu metinlere ek olarak, bu derlemenin ilk bölümünde yer alan ve temelde ölüm gerçeğinin "algılanabilir" dünyanın sınırları dışında seyreden bir yolculuk biçimi olduğu düşüncesine odaklanan çalışma, tam da bu ve benzeri görüşleri açımlar niteliktedir.

Sanatsal alandaki ve edebi metinlerdeki kahramanın aylaklığı, bohemliği –ve pek tabii ki "sürgünlüğü"– konusu, kuşkusuz, söz konusu alanlar içinden somut bazı figürlere ve söylemsel yapılara odaklanmayı gerektirmektedir. Bu bakımdan, sözgelimi kusurlu fiziksel görünümünün pek de kalabalığa karışmasına olanak tanımadığı, tablolarında genellikle toplumdışı figürlerin (sarhoşların, fahişelerin, düşkünlerin, sefihlerin) dönemin gayrı ahlaki diye adlandırılan bir eğlencesi olan "kankan" dansı üzerinden betimlemelerine yer veren, Paris'in en müstehcen gösterilerinin icra edildiği Moulin Rouge'un sıkı müdavimlerinden olan ve deyim yerindeyse, toplumsal dünyanın değişik ve aykırı renkleri arasında "güvenle" gezinen bir Henri de Toulouse-Lautrec'i nasıl yorumlamalıdır? Ahlak düşkünlüğüne, sefihliğe birleştirilmiş aylaklığın, toplumdışı damgalamaların ana formu olarak algılandığı bir dönemin ressamı mıdır Toulouse-Lautrec?

Yoksa "lanetlenmişlerin" ve "dışlanmışların" meşru ve makul toplumun vicdan azabı olarak uç verdiği "minör" bir politikanın görsel sanatlardaki havarisi mi? Benzer sorular, hiç kuşkusuz, edebiyatın yeraltı dünyasının aykırı ve oyunbozan çocuğu Jean Genet için de telaffuz edilebilir. "Bozguncu" ve "göçebe", "hırsız" ve "günahkâr", "eşcinsel" ve "suçlu", "lanetli" ve "ahlaksız" vb yakıştırmaları daha başkalarına fırsat vermeden, bizatihi "içeriden" kendi kişiliği için reva görmüş bir Genet'nin aykırılıklar, aşırılıklar, sefihliklerle dolu yapıtı ve kişisel yaşamı, "iyi", "steril", "olumlu" vb nitelemelerle tanımlanan toplumsal yaşamın uysal ahlaksal önermelerine ve normdan sapmışları hizaya getiren uygulamalarına karşı girişilmiş bir komplo mudur? En hafif deyimle, Genet'nin her türlü aidiyet biçiminin esinlediği güvenlik duygusuna karşı meydan okuyan tavrı, kimsesizliğin, dışlanmışlığın ve aylaklığın yersizyurtsuzluğunun hangi erdemlerine işaret etmektedir? Yazarın toplumun baskın ve baskıcı ahlaksal normlarından "neşeli kopuş"u, yerleşik toplumsal değerler karşısında kıskançlıkla korunmaya çalışılan özgür yaşama iradesine dair neler söylemektedir? Onun toplumsal bir artık ve ahlaksal bir süprüntü olan yaşamı, şayet modern burjuvalar toplumunun her köşesinde kök salmış olan ahlaksal ikiyüzlülüklerin maskesini düşürmede etkili olmuşsa, yahut "dışarıya" karşı büyük bir kıskançlıkla savunduğu kişisel bağımsızlığı ve toplumsal sapkınlığı onu çağdaş bir "aziz" mertebesine eriştirmişse, elbette bu sıradışı yazınsal ve yaşamsal öneriden lanetli bir yazarın görünürde algılanan kimliğinin ötesinde daha zengin kimi anlamlar çıkarmak gerekir. Şurası gayet açıktır ki, Jean Genet, modern zamanların ödün vermez Kinik bir düşünürüdür. Genet'nin, suçluluğu masumiyete, kötülüğü erdeme, huzuru cinnete dönüştüren aykırı tavrı ve lanetli kimlikler arası gezginliği, bir bakıma, "yaratıcı yıkıcılığın" da etkili manifestolarından birisidir. Aynı şekilde, benzer bir yıkıcılığın izlerini, kendi döneminin aykırı bir figürü olan George Sand'in örseleyici flanözlüğünde de görmek olasıdır. Dayatıcı Paris yaşamı karşısında isminden, fiziksel görünüşünden ve kimliğinden vazgeçmeyi erdem sayan, kendisine ayrıcalıklı bir konum bahşeden aidiyetini sorunsallaştırmakta bir beis görmeyen, toplumun egemen cinsiyetçi bakış açısı ve politikalarını açıkça alaya alan, yaşadığı çağda kadının kamusal alandaki "görünmezliğine" bir tepki olarak, fizik-

sel görünürlüğünü, başkalarının nazarında "görünmez" kılmayı tercih etmiş birisidir o. Sand'in kurgusal kimliğinde temsil ettiği şey, o güne dek modern literatür tarafından pek de dikkate alınmamış olan flanörün dişil deneyimidir. Deyim yerindeyse, metropoliten metnin dişil okuması onunla başlamaktadır. Elinizdeki kitabın ikinci bölümü, Genet ve Sand'in sıradışı deneyimlerine edebi alanda arka çıkan kahramanların diğer "fani" ve "sonsuz" döngüleriyle, cesaret isteyen tehlikeli yolculuklar ve serüvenlerin esinlediği düşüncelerin farklı açılımlarıyla, dünya edebiyatından kimi örneklerle ve hatta mitolojik bir figür olan Odyssea'nın apokaliptik "eve dönüş" öyküsüyle sonlanmaktadır.

Kent kültürü içinde modernizm ve sonrasının "gözlemleyen özne"si, büyük ölçüde Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Michel Foucault, Anthony Giddens, Walter Benjamin ve Henry Lefebvre gibi düşünür ve sosyologların yetkin bakışına muhtaçtır. Bu isimlerin odaklandıkları temel nokta, modern kent panoramasının asli bir figürü ve modernizmin dolaysız bir ürünü olarak flanördür. Söz konusu figürün izinin sürüldüğü başlıca mecra ise, genelde toplumsal panoramayı analitik çerçevede yorumlamayı amaçlayan edebiyat metinleridir: Modern dönemin başlarında Poe, Balzac, Baudelaire, Shelley; günümüzde Palahniuk, Genet, Kerouac; Türk romanında ise Recaizade Mahmut Ekrem, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Sait Faik Abasıyanık, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi yazarların metinleri... Çok genel olarak söylersek, flanör, Baudelaire'in kimliğinde "zamanın ruhu"na; Palahniuk'un sıradışı edebi karakterlerinde çağcıl avarelere, "yeraltı peygamberlerine" ve kurulu sistemle çok ciddi varoluşsal çatışmalar yaşayan yersizyurtsuzların "savaşan ruhu"na karşılık gelir. Türk edebiyatının kimi şiir, roman ve hikâye kahramanlarında ise, flanör ya da aylak figürü, zamansal bir sıralamayla ifade edersek; Tanzimat döneminden itibaren Batılılaşma ve yenileşme hareketiyle birlikte kök salmaya başlayan "abartılı kibarlık ve gösteriş budalası" tiplere, "yalnızlığı ve tutunamayışı ile kitleden ayrılan seküler benlikler"e, yeni kurulan Cumhuriyetin "yerleşik ideolojisiyle hareket eden birey karşısında 'asi'likleriyle öne çıkan kimlikler"e, yerli halkla belli bir iletişimsizlik ve yabancılaşma yaşayan toplumsal duyarlılığı körelmiş aydınlara, statüsü ve zenginliğiyle övünen "zen-

gin züppe", "snop" ve "mirasyedi" karakterlere, sonrasında ise varoluşsal bunalımlarla örselenmiş "tutunamayanlar"a dek uzanır.

Modern kent flanörünün kartografik bakışının ikinci düzleminde ise, tüketim kültürü içinde üretilmiş tipolojilerin, özel olarak da turistler, aylaklar ve otostopçuların, *heimat* (anavatan) fikrinin yitirildiği küresel bir çağda ortaya çıkan yeni göçebelik biçimlerinin varlığına ek olarak, ileri iletişim teknolojilerinin dolaysız ürünü olan sosyal medya ve bu medya alanında boy gösteren yeni sanal âlem gezginlerinin ve televizyonda içerik arayışını hazcı bir ritüele dönüştüren izleyicilerin "ekran-gezerliği" ile karşılaşılır. Özellikle bu sonuncusu, "hareketsizlik içinde hareket edebilen" ya da "hareket halindeyken bile devinimsiz kalabilme" kabiliyeti olan sanal gezginlerin ve yeni hareketlilik biçimlerinin ürettiği farklı iletişimsel ilişki örüntülerinin doğasına dair birtakım şeyler söylemeyi gerektirir. Sanal ortamın "imajiner" gezginleri ve gezginlik biçimleri, sanal bir kimlik edinmenin de avantajlarıyla, kişiye, "gitmeden gitme", "yola düşmeden yürüme", daha "kalkış yapmadan varma" halinin ayrıcalıklı konforunu sunması bakımından önemlidir. Şayet sanal gezginin arayüzey yaşamsallığının ilk sonucu, köklü bir bilinç deformasyonu ise; ikincisi, bedensel devinim yetilerinden yoksunlaşmadır. Bedensel devinimin kaybolmasına, bir başka açıdan –paradoksal biçimde– modernizmin "hareketli birey" (*mobil personality*) kavramının radikal biçimde dönüşümü eşlik eder. Bu gelişmenin öngörülmemiş bir sonucu, özellikle mobil telefonların geniş ölçüde yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte su yüzüne çıkan aidiyet duygusundaki körelmedir. Böylece, ilk defa, cep telefonlarının yaygın biçimde kullanımıyla, bireyin belli bir toprak parçası üzerindeki aidiyeti meselesi tartışmaya açılmış olur. Facebook, twitter, my space, youtube gibi sosyal ağların sanal gezginlere sunduğu olanaklar, bir yandan onlara sınırları olmayan bir dünyanın sonsuz ve yapay ufuklarında hiçbir aidiyet ve sorumluluk hissi duymadan gezinmelerine izin verirken; öte yandan, aynı sınırsız sanal anakara, postmodern dönemlere özgü masalsı bir "yok ülke" gerçekliğinin ara "yüzeysel" anlatımında karşılığını bulur. Ne var ki sanal-gezerliğin duyumsattığı yaşamsal hakikat, somut, deneyimsel ve fiili ilişkilere özgü bir hakikat değil, hemen her koşulda, bilgisayar ya da televizyon ekranının yapay ufkunun çerçeve içine aldığı bir gerçek-

liktir. İleri iletişim teknolojileriyle su yüzüne çıkan olanakların yeni bir sanal aylaklık türünün doğuşuna yaptığı katkıya her halükarda temkinli yaklaşmak gerekir. Öncelikle, bu yeni aylaklık deneyiminin öncekilerden önemli bir farkı, reel hayat alanının *dışını* temsil eden edimlerin simülatif düzlemde ikame edilmesidir. Sanal aylaklığın yaşam alanı, bu bakımdan, reel yaşamın *içi* değil, sınırları olmayan bir dünyanın "sürtünmesiz zemini"dir. Çok değerli vakitlerini reel hayat dışında geçirerek arzularını doyurmaya çalışan günümüz sanal gezgini, deyim yerindeyse artık "yaşamasız bir yaşamın" da başlıca failidir. Hemcinsleriyle fiziksel ve sosyal mesafesini ve bununla birlikte de her türden fiili etkileşim olanağını yitirmiş böyle bir bireyin sorunlu "ontolojik" gerçeği, bizleri, yakındakilerle açılan derin tümsekler, uçurumlar pahasına, uzaktakilerle kurulan yakınlık ilişkilerinin paradoksal veçhelerine eğilmeye itmektedir. Bir başka deyişle, her koşulda "ilişkisiz" ilişkiler telkin eden önerisinin yol açtığı yıkıcı psişik/travmatik süreçlere...

Görsel (*visuel*) flanörün boy gösterdiği bir diğer mecra, bu kitabın sonuncu bölümünün de ana tematik çerçevesini oluşturmaktadır. Görsel flanörlük hallerinin cömertçe kök saldığı en verimli alanlardan biri, hiç kuşkusuz sinemadır. Film kahramanının flanör ve flanözlüğü üzerine üretilen büyüleyici görsel metinlerin ve etkileyici yaşamsal kurguların beyaz perdedeki dokunaklı ve karmaşık serüvenlerinde, genellikle kendi yabancılaşmasının bireysel kanıtlarını kalabalık insan manzaralarının kayıtsız yakınlığı içinde arayan kişilere rastlanır. Kendi uyumsuzluğunu ve yalnızlığını izleyicinin gözünde yer yer dramatik/trajik veya trajikomik gösterilere dönüştürmek suretiyle görünür kılmaya çalışan beyaz perde flanörü, bakışının yöneldiği yaşam ve ölüm alanlarının eksiksiz bir haritasını çıkarır. Jim Jarmusch, Gus van Sant, Jason Reitman, Derviş Zaim vb "bağımsız" yönetmenlerin işleri, bu görsel ve gösterişli haritanın farklı açılardan genel bir dökümünü sunar. Aşağı yukarı bu isimlerin tümünün ortak özelliği, yapıtlarında kurgulamayı tercih ettikleri kahramanların bağ kurmamak, yerleşik hayata karşı ayak diremek, "sırt çantası"nı her dem hazır tutmak, geçici mekânların köksüzlüğünde kök salmak vb eğilimlerini sahneye koyar. Dahası, bu yönetmenlerin hemen hepsi, gerek benimsedikleri bakış açıları, uyguladıkları teknik, kurgu ve anlatım tarzları gerek

yaratıkları sıradışı tipolojiler, dramlar ve ele aldıkları değerler itibariyle, kendilerini sinema endüstrisi içinde çok farklı yerlerde konumlamışlardır. En azından, dev sinema endüstrisinin göbeğinden değil, marjlarından ses vermeyi tercih etmiş kişilerdir çoğu. Bunun aksini düşünmek de zaten hata olurdu. Çünkü bir beyaz perde flanörünün kalabalıkların canlılığı ve belirsizliği içinden edindiği hayat kurgusunun başarıyla kotarılabilmesi, her şeyden önce, söz konusu yaşamsal kurgunun bir benzerinin bu kurguyu yapan bakışın, bizatihi kişinin kendi yaşamında üretilmiş olmasını gerekli kılar. Nitekim "filmin anlam dünyasına hâkim olan bu *tesadüfi* fizyonomi", bu flanörlük ruhu olmadan, aylaklığın sonul, düşsel ufkuna kayıtlanan serencamı da tam olarak anlaşılamaz. Özetle, flanörün her tarihsel dönemin yinelenen susuzluğu içinde, çağın yüzüne tuttuğu aynanın yansıttığı değerler/düşünceler/görünümler sahnesini uzaktan da olsa aydınlatmayı amaçlıyor bu kitap. Bizatihi yolcunun kendisini icat eden yolu anlatıyor. Aynanın öteki yüzüne ve gerisine tutulan görünmez nitelikli ikinci aynaya gelince, aynanın türlü olasılıklarla dolu içini ve odağındaki boşlukları da, o aynaya kendi yansımasının tekil hüznünü bırakanların *dışarlıklı* muhakemesi tamamlayacak...

Bu kolektif kitap çalışmasına değerli düşünceleriyle katkıda bulunan yazarlar başta olmak üzere, çalışmanın her aşamasında gerek ilgi ve önerileri gerek yapıcı telkinleriyle bana destek olup zamansızlıktan yakındığım zamanlarda ve gücümün yetmediği yerlerde devreye girerek kimi metinlerin tashih ve yeniden okunması işleminde katkılarını ve yardımlarını benden esirgemeyen değerli dostum ve meslektaşım Gülay Er Pasin'e ve bir zamanlar hem öğrencim hem de güvenilir bir sırdaşım olma "cesaretini" gösterebilmiş olan sevgili Özgür İpek'e teşekkürü bir borç biliyorum.

Doç. Dr. Hüseyin KÖSE
İstanbul, Nisan 2012

Birinci Bölüm

Flanör Felsefesi

Devletsiz Düşünce

Hüsamettin Çetinkaya

Bütün özneler tanrının ikameleridir
ve hepsi de laikleşmiş teolojik hikâyeler anlatır.
hç

FLANÖRÜN TRAJİKLİĞİ

Modern düşüncenin ilkesi, kökeni ya da ereği, "yasa"dır. Elbette bundan 2500 yıl önce Solon'un veciz ifadesinde somutlanan paradoksuyla birlikte, "Yasalar örümcek ağları gibidir, güçsüz ve yoksul olanlar ona yakalanırlar, sadece güçlü olanlar ağı yırtıp geçebilirler" Modern düşüncenin doruk noktası olan Hegel'de Tinin (evrensel aklın) nihai cisimleşme uğrağı devlettir. Devlet derken He-

gel elbette evrensel aklı ikame eden "yasa"yı, hukuku, yani hukuk devletini anlar. Devlet bu akılla (yasayla) bir *içerisi* tanzim eder. Zira, o ancak içine aldıkları üzerinde hüküm sürer. İnsanın (yurttaşın) itaat ederek, uyruğu olarak yaşama olanağı bulduğu bir içerisi. Bu belirli bir sabiteye göre (düşüncenin sonsuzluğu karşısında bedenin sonluluğuna atıf yapan ölüm sabitesine göre) kurallandırılmış bir "yerleşik" yaşam biçimidir. Modern toplumda bu biçim kendi zirvesine Taylor'un bilimsel çalışma modelinde ulaşır. Bedenin her hareketinin sayısallaştırılması ve zamansal ölçülebilirliğine dayalı bir zirve. Bu zirvenin toplumsallaşması, bireyin (Foucault'nun analiz ettiği bağlamda) kurumlar tarafından formatlanması biçimini alır. Flanörün trajikliğinin birinci uğrağı budur; "Tarih Meleği"ni bile önüne katıp geleceğe sürükleyen fırtınaya (ilerleme-kalkınma-üretkenlik fırtınasına) teslim olan ve hatta onu kutsallaştıran bir toplum ve yaşam biçimiyle kuşatılmışlık. Başka deyişle, uygarlık adını alan sermayenin devletli (yasalı-akıllı) toplumunda yaşama zorunluluğu.

Trajiği kuran diğer kutbun –"yaşama zorunluluğu" ifadesindeki iki sözcükte somutlanan– iki versiyonundan söz edebiliriz. Zorunluluk burada da sonuç olarak akıldır. Teoriyi bir dışarısı olarak kuran ve dışarıdan içeriye bakarak (theoria-seyretmek), içeriyi bu kurgusal dışarıya göre değiştirip dönüştürme projesi. Birçok ütopik versiyonu dahil, kurtuluş, özgürlük ya da devrim düşüncesi, kısaca sosyalizm ya da diyalektik materyalizm. Hegel'in metafizik üçlemeleriyle işleyen diyalektiğinin köhnemiş bir replikası olan bu düşünce, içeride olmayı ancak "yabancılaşma" adıyla tolore edebilmekte ve özgürlüğü, kendisine doğru (zorunlulukla) ilerlediğimiz bir gelecekte yabancılaşmanın aşılması olarak tanımlamaktadır. "Dışarıda" (teoride) bir insan özü "var" ve içeride (yaşamda) bu öze yabancılaşmış bir insan (beden). Hayatı bu ikisinin fiili özdeşliği olarak yaşamak nasıl bir işkencedir? Politika nasıl olur da bu işkencenin adı olur? Olur çünkü Hegel, "gerçek olan rasyoneldir, rasyonel olan da gerçek" diye buyurmuş ve Engels bunu savunmuştur (Engels 1976:14-17). Klasiklerde "devletsiz toplum" (komünizm) düşüncesine yönelik bir analitiğin olmadığını (yeterince olmadığını) elbette unutmamalıyız. Dolayısıyla bu seçenek trajiğin karşı kutbu olduğu iddiasıyla yola çıkıp birinci kutbuyla aynı zemini (modern düşünceyi) paylaşmak

durumunda kalmıştır. Birinde sorun aklın araçsallaşmasıdır ikincisinde yabancılaşma. İkisi de modern ilerleme düşüncesinin farklı adlar altındaki aynı varoluşsal bunalımını tanımlar. Kapitalizm ve sosyalizm ikisi de kalkınmacı, ikisi de üretkenlikle işliyor ve ikisi de "devletli" İkisi de "anlamsız bir zaman planlamasına" kafayı takmış, artı değer birinde sermayenin kişileşmesi olan patrona, diğerinde aklın kişileşmesi olarak parti devletine (bürokrasiye) akıyor. Flanöre bu kalıp dar gelir. Kendini sokaklara, caddelere, pasajlara atar, *yürümeye başlar*. Kalabalıklara dalar, insanlarda, onların yüzlerinde, gözlerinde bir çıkış arar, sessiz bir dille sorar; neden çalışıyorsunuz? Bu telaş, bu hız neden? Nereye koşuyorsunuz? Zamanınızı kim çaldı? Yanıtsız kalan sorulara verdiği yalnız kalan yanıtlarıyla aylak böyle doğar.

Öte yandan, Spinoza'nın çok net ortaya koyduğu gibi, düşünmek ancak bir beden içinde düşünmektir. Bir bedeni olmayan bir akıl yoktur. Öyleyse der Spinoza, "eyleme gücümüzü harekete geçiren şey bedensel duygulanışların belirlenimi" altındadır. Ya da şöyle der; "beden başka bedenler yoluyla duygulanır". Bu belirlenim dışında düşünce yoktur. Bu düşünce *logos*tan çok *pathos* olarak düşüncedir. İşte flanörün trajikliğinin ikinci kutbu da budur, kalabalıkların adamı olarak bedeninin duygulanışları ve yukarıda özetlediğimiz aklın çözümleri arasında sıkışıp kalmak. Bu sıkışmanın üstüne koca bir kentin ve uygarlığın (sermayenin) kurallarıyla, yaptırımlarıyla, sorumluluklarıyla, yükümlülükleriyle vb abandığını da düşünürsek; trajiğin şiddeti doğa ve özgürlük olarak nesneleşir. Ancak, Flanörün çağrısını duymamazlık edemediği bu doğa, doğal doğadan çok, insan varoluşunun toplumsal doğası olarak karmaşık ilişkiler bütünüdür; insanın ikinci doğası.

Flanör bu yüzden kalabalıklara dalar. Bedenler arasında yürümek (düşünmek!) duygulanımlar içinde düşünmek demektir. Kolektif varoluşu düşünmek/duymak (var kılmak). Flanör kendisine dayatılan mutlak ikililere (birey-toplum, proletarya-burjuvazi, özne-nesne, akıl-duygu, bilim-ideoloji vb) inat, insanın karmaşık toplumsal ilişkilerini onun doğası olarak deneyimler. Uygarlık adı altında insanı kuşatan bu ikinci doğada aslında her şey (olan da, olması gereken de) kayıtlıdır ve şimdi yaşanmaktadır; eğer dakik, sahici ve dikkatlice bakabilirse, görebilecektir. Bu yüzden flanör için "gözlem" bir yaşam biçimidir. Fakat başarı (ikinci doğayı kavramak) ancak "yaşam" pen-

ceresinden bakabilmekle mümkündür. Aklın ölüme kayıtlı şantaj ve kutsallaştırmaları zemininde uzlaşma ve sözleşmelerle açılan alanlarda pıhtılaşan değere ve ayrıcalıklara el koyma biçimleri dışında; anlayışın, paylaşmanın, sohbetin, karşılıklı karşılıksızlığın, neşenin, yaratıcılığın, bolluğun ve kahkahanın ve nesnesiz aşkın hüküm sürdüğü bir hayat, anlık aralıklardaki değişiklikleri (diferansiyel ilişkileri) gözlemekle kavranır; "an"ın üzerine ölüm örtüleri seren uzun aralıklardaki ilişkilerin değişiklikler toplamını (entegral ilişkileri) düşünmekle değil (ya da buna sığmaz diyelim). Öyleyse flanörün, tarihsel ve diyalektik düşünceden çok, eşzamanlı ve yapısal düşünceye daha yakın durduğunu söyleyeceğiz. Bu yüzden yaşama dair değerleri kıskançlıkla savunan flanörün bir tek pozisyonu olabilir, Yasa (ilerleme-kalkınma-üretkenlik ve sorumluluk) karşısında uzlaşmaz ve mutabaktsız bir pozisyon. Dibine kadar antagonizma. Modernin herhangi bir ayrıcalığı ve hazzıyla, uzlaşmaları ve sözleşmeleriyle (koşullarla ne denli makulleştirilmiş olursa olsun) herhangi bir mutabakat, yaşama, onun değerlerine ve hakikat politikasına ihanetin adıdır. Flanör bu anlamda asla hain değildir. Tersine, bizzat modern aydın her eyleminde varoluşa karşı ihanet içindedir ve aylağın aldırmazlığı, hiçlemesi karşısında utancını gizleme adına projeksiyona başvurur. Kendi ihanetini görünmez kılan bilime ya da ahlaka yapışmış bir ezber söylemle onu itibarsızlaştırmayı ve dışlamayı tercih eder. Bu söylem, üretkenlik peşinde koşan sermayenin söylemidir. Oysa flanör bu hayatı tam da Laclau'nun dediği gibi "dışarıyı içerinin bir *unsuru*" kılarak yaşar, yaşamaya çalışır. Fakat bunu akılcı biçimler altında yapamaz, o bu kalıpların hiçbirine sığmaz. O yüzden aklın tüm formatlarına karşı, durmaksızın kaçış çizgileri yaratan bir aylaklığı seçer. Kolay değildir kaçış çizgilerini yaratmak, başta iktidarın geçiş yolu ya da taşıyıcısı olmamayı gerektirir. Bu da insanın tüm hayatını karabasana çevirir; sınırlara savrulmaları, arafta sıkışmaları, uzlette ikametleri göze almayı gerektirir. Cesaret, kabul etmek ve kabul ettiğin dava, kuram ya da dua peşinde (sermayenin sırtını sıvazladığını çok iyi bildiğin halde) iktidara meydan okuma gürültüsü çıkarmak değildir; cesaret reddetmektir, reddettiğin hayat formuyla –her anlamda ve her düzeyde ve her zaman– mutabakatsız yaşamaktır. Cesaret kalabalıkların arasına dalmak; fakat bu ikinci doğaya ait tercihler ve seçimler (devletli/

devletsiz yaşamak) noktasında uzlaşmaz, mutabakatsız ve antagonist olmaktır, olabilmektir. Komünal demokratik bir dünya elbette mutabakata dayanır, ancak bu fikirler arası bir mutabakat değil, bir duygu ile bir başka duygu arasındaki mutabakattır. Flanörün yaratıcılığı ve mevcuda dönük sürgit mutabakatsızlığı tam da bu özlemin tezahürüdür. Çoğu kez, aldırmazlığın, mizahın ve esprinin arkasına sakladığı bizzat bu mutabakatsızlıktır.

T. Veblen'in *Aylak Sınıfın Teorisi* (*The Theory of the Leisure Class*), aylaklığa sövgü teorisidir. Tabi burada Veblen'in sonsuz bir sermaye birikimi yaratma dışında seçeneği olmayan kapitalizmin, yukarıda ikinci doğa diye andığımız (ki, Negri buna "ekoloji" ya da "ekolojik sistem" der) toplumsal doğanın nihai kolektif varoluş biçimi olduğu öncülünden hareket eder. Endüstriyel üretimin verimliliğini ortadan kaldıran, avcı-yırtıcı dönemden bu yana izini sürdüğü bizzat gösterişçi tüketim içindeki kapitalisttir. Bu servet sahibi aylak sınıf servet birikimine paralel olarak kolektifin varoluş koşullarını (üretken çalışma koşullarını) tehdit etmektedir. Çalışmayı insan doğasının nesneleşmesi olarak alan keyfi bir öncülden hareketle, endüstriyel üretimi idealize etmek ve ebedileştirmek, kapitalizmi seçeneksiz kılmanın öteki adıdır. Aylaklık eleştirisinden hareket ederek kapitalizmin bekası duasına çıkmakla, flanör özelinde ele aldığımız aylaklık kesinlikle benzeşmez. Burada sadece bir isim benzerliği vardır; yoksa iki aylaklıktan biri devletli, diğeri devletsiz varoluşu, insanın ikinci doğası olarak öngörmektedir. Üstelik servet sahibi aylak için bir sabite vardır: sermaye. Ve sermaye en özet şekliyle kapitalist Batı uygarlığının adıdır. Dolayısıyla servet sahibi aylak sınıfını bırakalım ortadan kaldırmayı, kurallara bağlamak desek bile bu Batı uygarlığını düzene sokmak demektir. Kim yapacak bunu? Hiçbir analitiği olmayan, özlem ve espiri yüklü bir kuram!

Oysa aylaklık tanım gereği sabite yokluğu, ölçü yokluğu, cetvel yokluğu demektir. Onun varoluşu akış biçimleridir. Düzenlenmiş bir dünyada oradan oraya akan bir sapma yetisi. Bu bir anlamıyla aşağıda ele alacağımız Epikür'ün başka atomlarla karşılaşması zorunlu olan atomlarının zorunsuz (contingency) ve tesadüfi (aleatory) akışlarıyla benzerdir. İkisi de (toplumsal karmaşık ilişkilerin bireyleşme ilkesi olarak) istenç özgürlüğünün cisimlenişi olduğu sürece bu benzerlik de doğaldır. 20. yüzyıl başlarındaki flanörün trajikliği zorunsuz akışların

(karşılaşmaların zorunluluğu olarak) bir dünya kurarmamış olmasıdır. Bu onu, devletli toplumda ancak kaçış çizgileri yaratma noktasına dek götürebilmiştir. Oysa bugün gerek sermaye gerek emek ve hatta değer biçimlerinin hepsi belirsiz yer değiştirmeler anlamında bir akış içindedirler. Negri'nin özlü ifadesiyle "kapitalizmin bütün tarihsel ve ilerici gerekçelerini" kaybettiği günümüzde; "Toplumsal işçi, komünizmin bir tür aktüelleşmesi, onun gelişmiş bir halidir. Patron ise artık kapitalizm için gerekli bir koşul bile değildir" (A. Negri 2006:100). Marx kapitalist üretim tarzındaki bu gelişmeyi sermayenin gerçek boyunduruğu olarak niteler ve "Sermayenin emek üzerinde gerçek boyunduruğu, mutlak artık değerden farklı olan göreceli artık değeri geliştiren bütün biçimlerde geliştirilir. Sermayenin emek üzerinde gerçek boyunduruğuyla birlikte üretim tarzının kendisinde, emeğin üretkenliğinde ve sermayeci ile işçi ilişkisinde tam ve sürgit ilerleyen ve yinelenen bir devrim meydana gelir. (796) (K. Marx *Dolaysız Üretim Sürecinin Sonuçları). Bu devrim,* "gerçek boyunduruk" altında kârın fabrikanın değil, toplumun tüm hücrelerine yayıldığı bir aşamaya gelindiğine işaret eder. Bugün eski üretim, mülkiyet ve dolaşım biçimlerinin parçalandığı bir çağa girilmiştir. 21. yüzyılı, eski yüzyılın ne kavramları ne de yargılarıyla anlamak mümkün değildir. Çünkü devleti ve ulusu belirli sınırlar içinde bir içerisi olarak düşünen 20. yüzyıl projesi parçalanmış, sermayenin dijital hızlardaki dolaşımı tüm dünyayı kârın mekânı olan bir "içerisi" haline getirmiştir. Böyle küresel bir içeriye, dışarıdan kurgulanmış bir politikayı vazetmek üzere tasarlanacak hiçbir dışarısı kalmamıştır. Her yer içerisidir ve her ilişki belirsiz ve akış halinde yer değiştiren ilişkidir. Böyle bir dünyada Veblen gibi kuralsızlıktan şikayet etmek, hala aydınlanmacı aklın sabitelerine duyulan özlemin bir ifadesidir. Oysa bugün biliyoruz ki 20. yüzyılın Avrupa milliyetçiliği ile (dünya savaşları!) kirlenmemiş bir aydınlanma yoktur. Hiç kimse bize aydınlanmayı hâlâ Rousseau'nun idealleriyle anlatmasın. Ya da Filozof Stalin'in 'hümanist' uygulamalarıyla kirlenmemiş bir sosyalizm de yoktur. 20. yüzyıl yaşanmamış sayılamaz. Bugün kuralsızlaştırma (deregülasyon) sermayenin tercihidir ve kendi küresel dolaşımı önünde engel olan devletleri ve sınırları ortadan kaldırma usulüdür. Bunu –tersten– olumlamak gerekir, çünkü devletsiz bir toplumsal doğanın mümkün olduğunun en azından sezgisini üretiyor. Sorun toplumsal iş-

çinin ürettiği toplumsal zenginliğin kendisi tarafından denetlenmesinin olanaklı olduğunun görülmesidir. Bu farkındalığın ilk adımı da sermayeyle tam mutabakatsızlıktır, hiçbir anlamda, onun işleyiş ve varoluş biçimlerinin tanınmamasıdır. Bu başka bir dünya yaratmak (ve aynı anda da yaşamak) anlamına gelir. Özetle bugün atomların karşılaşma olanakları, akıl yapıları yıkıldığı için hayatın her yerinden fışkırıyor. Tüm hayat bir mutabakatsızlık sahnesi. Hergün bir yerlerde birileri ayaklanıyor, birileri protestolarla kalkışıyor, başka yerlerde birleri direniyor, hemen her yer mutabakatsızlık sahnesine dönüşüyor ve dünya ölçeğinde her saniye toplumsal işçinin hayatı denetleme yeteneği hem gelişiyor hem bileniyor. Kısaca yer değiştirmek, yani sapmak gerekiyor. Tarihi yazmanın bütün araç ve olanakları sabitliklerini yitirmiş durumda, (Foucault'nun moleküler dediği) karmaşık toplumsal ilişkiler karşısında hiçbir eski sabiteye tutunmaksızın sapma yetisini serbest bırakmak ve önceden kimliklendirilmemiş öznellikler üretecek (J. Ranciere) karşılaşmalar icat etmek, yaratmak. Fakat bu karmaşık ilişkileri sermayenin küresel politikaları dolayımıyla, yani (Foucault'nun molar ilişkiler dediği) ikici toplum tasarımlarına indirgemek, küreselleşmenin ırk ayrımcılığı ideolojisinin türevi olan kimlik politikalarına saplanmak anlamına gelecektir. Bir yanda, komünal bir dünya (bu sadece anonim bir pusuladır) yaratmak adına *clinamen*in özgür sapma yetisi, bir yanda tarihte kalan aydınlanmacı aklın, her tür komünal ve birlikte yaşamayı dinamitleyen tarih öncesi kimlik ve devlet talepleri; yani bir yanda devletli kölelik rejimlerini "sol" adı altına koyabilmek, bir yanda devletsiz komünal yaşamı tasarlamak. Küreselleşme bu imkânı yarattı. İmkânın mümkünü hem süreye aittir hem de sapma yetisine. Şimdi bu sapmayı yer değiştirme üzerinden okuyalım.

DEVLETLİ VE DEVLETSİZ TOPLUM

Yer değiştirme olgusunu, yerleşiklik ve yersizyurtsuzluk üzerinden okuma çabası nihai olarak devletli toplum ile devletsiz toplum arasındaki farkı irdelemek zorunda kalır. Bu tür irdelemeler, küresel sermaye ve dinci çetelerin yersizyurtsuzlaşma ile kazandıkları yetenekleri anlamak açısından (Marx kapitalizmi ortadan kaldırmayı umut etmeden önce onu anlamayı ve ondan öğrenmeyi salık veriyordu) olduğu kadar, ona direniş ve mücadeleyi yeniden tasarlama açısın-

dan da gereklidir. Çünkü bütün bir düşünce tarihi, devletli toplumun düşünce tarihidir. Bu tarih dışında kalan toplum biçimleri büyük ölçüde şeylerin gerçek doğası üzerinden değil, daha çok imgelemin şöyle ya da böyle işe karıştığı, yetersiz bilgilere dayalı tasarımlardır. Bu biçimlerden biri başlangıçlarla ilgili mitolojiler, diğeri ise nihai kurtuluş yeri olan ütopyalarla ilgilidir. Tarihsel ve maddi koşularla ilgili bilgiler ise en azından antik ya da neolitik dönem göçebe toplulukları (ilkel komünal toplumlar) ile sınırlı olarak antropoloji, arkeoloji, etnoloji hatta etoloji gibi "bilim dalları"nın veri ve bulguları üzerinden düşünülmeye çalışılır. Toplumsal ve ekonomik açıdan ise en ünlüsü, Marx'ın *Grundrisse*'de Asya tarzı başlığı altında –kısmen– değindiği, Doğu toplumlarındaki (aslında kültürel izleri günümüze dek takip edilebilen) göçebe topluluklar çerçevesindedir. Marx'ta hem devleti ele geçirme anlamında devletli hem de yabancılaşmanın ve mülkiyetin ortadan kaldırılış koşullarına ve insanın bütünsel gelişmesine tekabül eden devletsiz ya da komünist toplum tahayyülü vardır. Deleuze için birincisi emek gücünün bakış açısı, ikincisi göçebe bakış açısıdır. Deleuze, bu devletli ve devletsiz düşünce gelenekleri ayrımını, aşkıncı ve içkinci olmak üzere, iki düşünce planı olarak somutlar ve içkinci düşünce için Spinoza'ya başvurur. Bireysel bedeni, onu oluşturan sayılabilir her sayıdan fazla sayıda parçacıkların hareket ve durgunlukları olarak kavrayan Spinoza'nın içkinciliği, bir şeyi başka şeyle "açıklayan" her tür aşkıncılığın karşısında bugün modern sonrası düşüncenin başlıca başvuru odağıdır. Benzer olarak Althusser'de göçebe düşünce, Epikür'ün atom yağmuru ve sapma (ani yer değiştirme) teorisini temel alan "Karşılaşma Felsefesi" ya da "Karşılaşma Maddeciliğinin Yeraltı Akımı" adını alır. Felsefede yer değiştirme parametresiyle hareket eden düşünürlerin en başında, belki de ilki, Demokritos ve onun Atom öğretisiyse, ikincisi onun sıkı bir takipçisi olan Epikür'dür. İçkinci plan hattında Spinoza bir zirve olsa da ona giden yolda Epikür bir çığır açmıştır. Onun düşünceleri özellikle Atina'nın yıkılışını takip eden imparatorluk çağında MÖ 100 ve MS 300'lere dek yaşadığı rivayet olunan Epikürcü topluluklar için bir yaşam biçimine dönüşmüştür. Soy kökenli bir devlet olan Atina devletinin İmparatorluk çağına girerken tarihten silinmesi ile, günümüz ulus devletlerinin yine bir "imparatorluk"un (A.Negri) tarih sahnesine çıkışıyla egemenliklerini

yitirmeleri ve kurumlarıyla birlikte çökmeleri, tarihsel anlamda ironik ve ders alınası bir benzerliktir. Çünkü Cicero'nun anlattığı Cumhuriyetin yıkılış sahneleri ve ortaya çıkan kültürel ve politik travma ile günümüzde küreselleşmenin tüm kurumlarını çökerttiği cumhuriyetlerin yıkılışı sürecinde yaşananlar, bire bir aynıdır. Örneğin, Cicero kardeşine yakınırken şöyle der "Görüyorsun ya, artık cumhuriyet senato, mahkeme diye, hiçbirimizde haysiyet diye bir şey kalmadı" (akt. A. Sarıgöllü 1971:98). Tam da İmparatorluk çağına paralel zamanlarda ortaya çıkan Epikürcü topluluklar Roma merkezine en uzak bölgelerde, merkezsiz ve devletsiz yaşamanın belki de modern Batı tarihi içindeki ilk ve tek örnekleridirler.

CLINAMEN: ANİ VE TESADÜFİ YER DEĞİŞTİRME

Gerçeği, ideal adına yargılama olanağını sadece akıl yoluyla yasa haline getiren Platon'a karşı Aristoteles, bir doğa metafiziği ortaya koydu; ancak onda "doğa" bireyleşmedi, akıl ve amaç merkezli soyut bir yapı olarak kavramlaştırıldı. Yani o, amacı (akılcı, ahlaki estetik *düzeni*) aklın içinde, ona köken yaptı. Bu yolla amaç Batı geleneği için, bir politik toplum vizyonu olarak realize oldu. Ve doğa politik toplumun, teolojik ve aşkın dünyaya karşı aksiyolojik bir standardı haline geldi. Doğa ilk kez Demokrit ve onu izleyen Epikür öğretisi ile toplum *ve* bireyin doğası olarak (ne biri ne diğeri "*ve*"nin doğası olarak) tarih sahnesine çıktı. Fakat böyle bir felsefe, varlığa bir neden arayan ve sonra insan eylemini o nedenin zorunluluğu olarak okuyan metafizik ve teolojiden radikal bir kopuş olmaksızın olanaksızdı. Marx, Spinoza okumalarından hayli yararlandığı öğrencilik dönemi eseri olan *Demokritos ile Epikür'ün Doğa Felsefelerindeki Ayırım* adlı tez çalışmasında sırasıyla Epikür ve Cicero'nun sözlerini aktarıyor ve ekliyor: " 'Kimilerinin her şeyin efendisi diye gösterdikleri *zorunluluk yoktur*, kimi şeyler *talihe* bağlıdır, kimi şeyler de bizim *istencimize*.'

'cahil kocakarılar gibi her şeyin yazgıya bağlı olduğunu düşünen bir felsefeyi nasıl değerlendirmeli? Epikür tarafından kurtarıldık ve özgürlüğe kavuşturulduk' (...) Dolayısıyla tarihsel olarak şu kadarı kesin: Demokritos *zorunluluğu*, Epikür *raslantıyı* kullanıyor; yani her biri karşıt görüşü düşmanca reddediyor" (Marx 2001:32-33). Şimdi aklın zorunluluğunun karşısında istencin özgürlüğünü ya da soy dü-

zeninin değişmez statüleri, erdemin kuralları ya da tanrının hükmü, kısaca "zorunluluğun efendiliği" altındaki bireye özgürlüğünü Epikür nasıl verdi? Çünkü zorunluluk (Kader, Logos, Tanrı,) dünyasında, ne talihin ne de istencimizin bir hükmü olabilir. Burada Epikür'ü büyük ölçüde ona başvurarak anlamaya çalışacağımız Althusser ise, Epikür'ün *talih* kavramını zorunlulukla değil, zorunsuzluk-olumsallık (contingency) kavramıyla düşünüyor; "Başka deyişle, zorunsuzluğu zorunluluğun kipliği ya da kuraldışı durumu olarak düşünmek yerine, zorunluluğu, zorunsuzların karşılaşmasının zorunlu olma süreci olarak düşünmek gerekir" (Althusser 2009:282).

"Zorunsuzların karşılaşmasının zorunlu olma süreci" (...) Althusser'in maddecilikte bir devrim olarak, idealizme olduğu kadar her tür "rasyonel –kökenci, erekçi– maddeciliğe" de karşı olarak sunduğu ve "karşılaşma maddeciliği" dediği, bu ifadenin anlamı "her tür öz (*Ousia, Essentia, Wesen*) felsefesinin, yani her tür Akıl (*Logos, Ratio, Vernunf*), yani her tür Köken ve Erek felsefesinin reddi"dir (2009:275). Bu reddi Epikür'den izleyelim. "*Hiçbir şey hiçten doğmaz.* Eğer böyle olmasaydı tohuma lüzum kalmadan her şeyden her şey doğabilirdi. Ve eğer kaybolanlar yok olsalardı, içerisinde eriyecekleri bir şey olmayacağı için, şimdiye kadar çoktan bütün gerçek varlıklar yok olup gitmişti. Evren oldum olası şimdi olduğu gibiydi ve sonsuz böyle kalacaktır. (...) Evren hem cisimlerin niceliği hem de boşluğun büyüklüğü bakımından sonsuzdur" (Epikür 1962:41-42). Bu satırların yer aldığı "*Heredotos'a Mektup*"ta Epikür'ün iki temel öncülü var; bu sonsuz evren anlayışına bağlı boşluk ve atomların hareketi. Atom yağmuru; atomların boşlukta paralel olarak düşmeleri. Temel soru şudur; atomlarla, duyulara görünen dünyanın bağıntısı nedir ve nasıl belirlenmektedir? Bu, Platon'un duylulara görünen dünyayı "kavram" gerçekçiliğiyle açıklamasından olduğu kadar, olguculların görünenlerin deney ve gözlem yoluyla ölçülüp biçilip hesaplamasına (kısaca matematiğe indirgenebilirliğe) bilim demelerinden de tümüyle farklıdır. Çünkü her ikisi de karşılaşmanın yoğunlaşmasının sonrasına (yani kalıcı karşılaşmaların etkisi olan çeşitli nedensellikler ve zorunluluklar dünyasına) dairdir fakat olgunun zorunsuzluğuna değil. Yani; atomlar? Marx için; "soyut tekillik" ya da Althusser'de "atomlaşmış bireyler" ya da onun Spinoza'da gördüğü "sonsuz yüklem-

ler" Düşüş; "*düşme devinimi bağımlılık devinimidir*" (Marx 2001:67), yani zorunluluk, yazgı dünyası. Atomların hareketi bir, "düz çizgide düşme devinimi"; iki, "düz çizgiden ayrılma, sapma" devinimi yani belli belirsiz bir ani kayma ve üç, "tutma ya da tutulma" devinimi. "Düz çizgide düşme devinimi: Bedenin zorunlu ihtiyaçlara –doğa yasalarına– tabi yaşam ve bu tabiiyeti kutsayan göreneğin (örf ve dinin) yazgı, istencin ve arzunun bu yazgıdan ve zorunluluktan ayrılma uğraklarının da sapma" olduğunu Lucretius Carus, Epikür'ü anlatan *Varlığın Yapısı –De Rerum Natura–* (2001) adlı manzum eserinde anlatır. Bu çerçevede, üç kategorik anlamın kavranması önemli, boşluğun rolü, sapma/karşılaşma ve tutma/tutulma.

Boşluk: Epikür için boşluk reeldir, atomların içinde devindikleri bir "factum"dur. Evren tasarımının sonsuzluğu ve atomların sayısal sonsuzluğu fiziksel gerçekliklerdir. Ve bu madde dünyası dışında hiçbir şey yoktur. Atomlar vardır, boşluk vardır o kadar. Wittgenstein'ın birinci önermesi; "Dünya, olduğu gibi olan her şeydir" (Wittgenstein 1996:13). Ve bunun *öncesine* ait hiçbir anlam yoktur. Ne tanrı ne öz ne ruh vb hiçbir anlam vardır. Bütün anlam yer değiştirmeden, hafif ani kayma şeklindeki sapma ve karşılaşmadan sonra kurulur. En temelde Epikür bu demektir. Yani anlamın (düzenin) öncesinde sadece düzensizlik vardır ve bütün anlamlar-biçimler (düzenler) bu düzensizlikten (tesadüfi sapma ve karşılaşma yoluyla) doğar. Althusser, Epikür'de atomların düşüşünün olgusallığını, birçok isimle (Machiavelli, Hobbes, Spinoza, Rousseau, Marx, Derrida) fakat özellikle Heidegger'le birlikte okur. Heidegger'in (elbette bir atomcu ya da Epikürcü de olmayan Heidegger'in), kökene ilişkin, başlangıca ilişkin, akılcı ya da ilahi tüm aşkınlıklara, amaca ve ereğe ve nedene ilişkin tüm sorulara daha baştan Epikür gibi meydan okuduğunu hatırlatır: "Heidegger'de "est gibt", "vardır", "böyle verilidir", deyişi çerçevesinde bir dizi açımlama görülür ve bunlar Epikür'ün esinlemesiyle birleşir. "Dünya vardır, madde, insanlar, (...) vardır. Bir 'est gibt' böyle verilidir felsefesi kökene vb ilişkin tüm klasik sorunların defterini dürer" (Althusser 2009:252).

"Bu oluşumun başlangıcı yoktur, çünkü atomlar da boşluk da önsüz varlıklardır" (Epikür 44) diyen Epikür'ün boşluğa ihtiyacı vardır. Tüm bir eski klasik felsefenin ve dinin, mevcut politik iktidara her

tür boyun eğişi ve köleliği meşrulaştıran, aklileştiren, dinselleştiren zorunluluk, yazgı ve inayet dünyasının tahakkümü karşısında yaşamın özerkliği için, radikal bir başlangıç için boşluk gereklidir. Aristoteles'te ve çağlar sonra, Descartes'da ve izleyen filozoflarda ortaya çıkacak olan şu özne ve nesne ikiliğinin ortadan kaldırılması için boşluk gereklidir. Ya da esas olarak aklın memnuniyetine dayalı adalet ve hukuk düzeninin Epikür'de yarattığı kuşkuyu onarmak için boşluk gereklidir. İşte bu yüzden Epikür ilk kez felsefenin nesnesinin boşluk, hiçlik olduğunu, boşluğun hiçliğin düzensizliği olduğunu söyleyerek başlamaya cüret eder. Dünyanın kökeni, akıl ya da erek değil, boşluktur, felsefenin nesnesi boşluktur. "Hiçbir şeyle başlıyorum", "başlangıç diye bir şey yok, asla var olmadı çünkü ne olursa olsun hiçbir şeyden önce var olmadı" (Althusser 2009:276). Epikür'ün atom yağmuru, ille de başlangıç diye tepinen akla verilmiş en güzel yanıttır. Aklın olumsuzlaması karşısında Varlığı olumlayan ve olumluluğun kökeninin *akıl* değil *sapma* olduğu tezine dayalı karşılaşma maddeciliği açısından boşluğun önemini, (Althusser'in belirttiği üzere; aynen Machiavelli'nin İtalyan ulusal birliğini sağlamak üzere mevcut kaosu siyasal bir boşluk olarak düşünmesi gibi, olanın düzensizliğinden yeni bir birliğin, anlamın, dünyanın karşılaşmalarla oluşması için "politik boşluğu" temele koymuş olması gibi) komünal bir demokrasiyi düşünmek zorunda olduğuna inandığım günümüz açısından ne kadar tekrarlasak azdır. Bu politik boşlukta "yol açtığı etkilerden önce gelen hiçbir neden" bulunmaz, bu boşlukta hiçbir ahlak ya da tanrıbilim ilkesi bulunmaz" (Althusser 2009:256). Yeni bir anlam, yeni bir dünya ancak mevcut boşlukta devinen, düşen atomların düz çizgiden (yazgıdan) saparak zincirleme karşılaşmalara yol açması, birbirine tutunması ya da birbirini tutması, (Epikür'ün clinamen'i –sapmakta olan, belli belirsiz, en küçük zerreyi– çengelli tasarlamasının nedeni budur) yığışmasıyla yeni bir dünya, yeni bir anlam kurulur. Bu anlamın oluşumuna (politikaya) katılım, kendilerini önceden kimliklendirmemeyi zorunlu kılar. Kimliklenme karşılaşmanın yapısı ve oluşacak dünyanın oluşumu içinde *birlikte mümkün* olacaktır ya da olmayacaktır! O halde boşluk, önceden kimliklendirilmemiş, cinsiyetleştirilmemiş vb bir ufuk tasarımıdır (zemin değil). Dolayısıyla politik boşluk, her şeyden önce felsefi bir boşluktur. Felsefeye bir merkez (akıl, erek) koyan bir düşünce tarzının "başka bir hayat" düşünme-

sinden daha felaket bir gelecek tasavvur edilemez (öte yandan Türkiye bugün hâlâ, insanlık, Tanrı, akıl, "sınıf", "kimlik" vb'lerini "köken" yapan ve oradan zorunluluklar üreterek hayatı bu zorunluluklara –üstelik özgürlük adına– tıkıştıran sözde "politika"larla dolu!).

Sapma, kipsel, yani niceliksel bir varoluş olanağı, bu kadar net. Düşme devinimi, yani atom yağmuru, birbirine paralel düz çizgiden tesadüfen ayrılma yani sapma ve karşılaşma yoluyla ve bu karşılaşmanın yapısınca belirlenen atomun kendi yatkınlığına (nedeni olan parçacıkların hareket ve durgunluklarına) uygun tutma ya da tutulma yoluyla varlık, bireyleşir. Şimdi bu duruma daha yakından bakalım: Düşme devinimi düz çizgiden ayrılmadır (aslında iki nokta arasındaki doğru parçasının düzlüğü ya bir soyutlamadır ya da çekiçle düzeltilmiştir), yani, paralel akışın doğrultusundan "belli belirsiz" bir sapmayla eğri çizen bir akışa geçmektir, üstelik "yeri ve zamanı belli değil" diyor Epikür. Tesadüfi (aleatory) yani zorunsuz (*contingency*) bir sapma. Uzamı boşluk olan, "hiçbir şey" olan atomun sapması, paralel düşüşün bir kez bozulmasıyla oluşan yığışma ve düzensizlik içinde sonsuz (sayılabilir sayılardan çok fakat sonsuzdan küçük; çünkü "yığışma" kipsel-niceliksel bir yoğunlaşmadır, öyleyse sınırı vardır) sayıda karşılaşmanın eseri olan dünyalar meydana getirir (sonsuzdan sonluya geçer). Felsefenin tüm aşkın izahlarının karşısına Epikür bu kendi hareketinin nedeni kendisi olan "sapma"yı (*yer değiştirmeyi*) koyar. Atom yağmurunda bir atomun yerleştirildiği yerden (akışın zorunluluğundan), tesadüfi olarak yer değiştirmesi, karşılaşmalara ve başka mümkün dünyaların oluşumuna yol açar. "Tüm dünyanın, dolayısıyla tüm gerçeklik ve tüm anlamın kökeninin bir sapmadan dolayı olması, dünyanın kökeninin Akıl ya da Neden değil de Sapmadan dolayı olması, Epikür'ün ne denli cüretkâr bir tez ileri sürdüğü konusunda bilgi vermiş olmalı. Felsefe tarihinde, sapmanın *türev* değil de *kökensel olduğu* tezini hangi felsefe benimsemişti acaba?" (Althusser 2009:250). Sapma ve karşılaşma atomun maddi bir gerçeklik olarak varoluşunun zorunsuz ya da rastgele nedenidir. Çünkü sapma olmadan önce atom cisimsel bir tekillik olarak şeydir ve ancak karşılaşmayla bir yapının öğesi haline gelir ve bir biçim kazanır. "Bu karambolden, karşılaşmanın yapısıyla belirlenen, varlıklar biçimi ve düzen biçimi doğar. Böylece karşılaşma gerçekleşir ger-

çekleşmez (daha önce değil ama) yapının kendi öğeleri karşısındaki önceliği de buradan kaynaklanır" (Althusser 2009:279). Bu yüzden atom karşılaşmanın hem nedeni hem de sonucudur. Marx için –daha çok Lucretius'a dayanarak– Epikür'deki "kendilik bilinci" olarak adlandırdığı bu sapma, zorunluluk dünyasında insan özgürlüğünün, istencinin ortaya çıkışıdır. Althusser için sapma, aynı anda "yasa"nın karşısına "zorunsuzların karşılaşmasının zorunlu olma süreci"ni koyar. Süreci koyar, özneyi (tanrı, kimlik, akıl ya da proletarya) değil; "şey"lerin zincirleme karşılaşmalar sürecini, yerel sorunların sonsuz tekrarlanış sürecini. Kalıcı ve biçime bürünmüş karşılaşmanın o biçimi sürdüreceğinin garantisi yoktur, devam edebilir de dağılabilir de. Karşılaşma bir yer tutabilir de tutmayabilir de. Karşılaşmanın tutma kapasitesi, karşılaşanların tutunma duygulanışlarına bağlıdır ve bu "hiçbir karar ilkesi tarafından peşinen kararlaştırılamaz" Dolayısıyla sapma ve karşılaşma devamlıdır, her andır ve öznesizdir.

Tutma: karşılaşmalar yeni bir dünya kurmuşsa, başka deyişle karşılaşma anı birbirini tutmaya "yatkınlığı olan" ("örülerek bağlandıkları ya da birbirleriyle örülebilen atomlarla sarıldıkları zaman titreşim durumuna geçerler" (Epikür 43) Spinoza'da bu "hareket ve durgunluk ilişkileri"dir), atomların yoğunlaşmasına yol açmışsa, bu yoğunlaşmanın etkisi ve nedeni olduğu bir biçim tarafından tutulurlar. Ve şu ya da bu özellikle donanmış varlıklar, anlamlar ve biçimler oluşur. *Tutma* devinimi, atomu tutunduğu ilişkinin öğesi kılar. Tutma, atomun tutunduğu ilişkilerle ya da karşılaşmanın yapısı tarafından ona atanan yer, anlam ve rolle kavranmasını sağlar. Sapmanın "şey" haline gelişidir bu. Karşılaşma sürecinin ya da ilişkinin öğesi olan atom ile dolaysız tekillik olarak atom arasındaki fark, Hobbes ve Rousseau'nun "doğa durumu" tanımları arasındaki farkla çok daha net görülebilir. Hobbes'un "doğa durumu" tanımında, özelliğini bu güne bakarak yüklediği atom yalıtıktır ve "mutlak tekillik" olarak kavranır, oysa Rousseau'nun "katıksız doğa durumu"nda atom, tam anlamıyla boşlukta, hiçlikte düşerken (bunun için orman metaforunu kullanır) raslantısal karşılaşma ile öteki atomlara tutunmuş ya da çengellenmiş olarak (başkalarıyla dolayımlı olarak) kavranır. Yani o katıksız bir doğa durumundan, boşluktan hareket eder ancak bireyleşme ilkesini başkalarıyla birlikteliğe bağlar. Bu anlamda Epikür, "doğa durumu"

kavrayışında Rousseau'nun bire bir öncülüdür. Öte yandan karşılaşma uzamsal (extensive) olabilir de olmayabilir de; çünkü tutma bir yoğunlaşmadır. Yoğunluğun uzamsal yayılımı (extension) için karşılaşmanın uzun süreli olması gerekir, anlık değil. Örneğin politik boşlukta bir yoğunlaşma ve genişleme ancak karşılaşmanın süresiyle yani, kalıcı karşılaşma olup olmamasıyla ilgilidir. İmkânın mümkünü süreye aittir. Ancak o zaman *Tutma,* atomun kendini, nedeni ve sonucu olduğu ilişkinin yapısal öğesi kıldığı anlamda; karşılaşmanın etkisinin öğesi-olarak-bireyleşmesi mümkün olabilir. Demek ki varlığa geliş atomun yalıtık tekilliği içinde mümkün değildir, tutma ve tutulma (karşılaşma ve kalıcı ilişki) zorunludur. Bu anlamda varoluş böyle bir zorunsuzluğun zorunluluğudur. Dolayısıyla atom tutmada gerçekleşir, biçim kazanır, öncesinde soyut ve hayalidir. Somutlaşma öteki atomları gerektirir. "*Benim kendime karşı durumum doğrudan-başka birine karşı durumum gibiyse, durumum maddeseldir.* Bu düşünülebilecek en yüksek açılmadır. Yani atomların tutmasında onların düz çizgide düşmesindeki maddesellikleri ile sapmayla ortaya konan biçim belirlenimi bir araya gelir" (Marx 2001:72 [abç.]) Başka deyişle, paralel akış halindeki fizikalite (öz), sapma ve karşılaşmanın etkisi olarak kipsel varoluş (biçim) kazanır ve atomun maddeselliği, ancak aldığı maddi biçim, yani varoluş yoluyladır. Aşağıda Epikürcü tutma biçimlerinin, bireysel yaşamda haz ya da acıya yol açan karşılaşma biçimlerini aldığını, toplumsal ilişkilerde "dostluk" biçimleri ve politik toplumda "komünal" biçimler kazandığını göreceğiz.

"KARŞILAŞMA" BİÇİMLERİ

Klasik felsefenin akıl ve amaç tahakkümünün karşısına, Epikür iki bilgi türü, gerçek ve düşsel, başka bir deyişle, duygulanış fikirleri ve imgesel yanılgıları koyar: "(...) sarsılmaz muhakkaklığa duyumlar yoluyla varılabilir" (Epikür 48). Spinoza'da aynı kavrayış, "tüm eyleme gücümüz duygulanışların belirlenimi altındadır" biçiminde ifadesini bulur (Deleuze 1992). Epikür'ün bütün amacı, ilk felsefe ve ilahiyata cepheden meydan okuyan bir mevziden, tüm aşkınlıklara, tüm ölüm ve öte dünya korkusuna, ruhun ölümsüzlüğü üzerine oluşmuş tüm inanç, kanaat ve hurafelere, kısaca kadere son vermektir. Bunun anlamı açıkça politikayı, aklın memnuniyeti demeyi yeğ-

lediğim zorunluluktan özerkleştirmektir. Yani, her tür aşkınlığın, her tür dinin ve her tür erekselliğin dışlanmasıyla oluşan bir yaşam, bir politik biçim arayışı. Bugün politikanın özerkliğini [maddeciliğini] savunmanın karşısındaki engeller nelerdir diye bir soru sorsak; aşkın bir özne, aşkın bir kimlik, bizzat din ve tanrıyla yarışan aşkın bir "piyasa" şeklinde yanıtlayabiliriz. İşte özerk ve maddeci bir politikanın önündeki dört ideolojik engel, geleceği kökenlerinin yazgısı olarak okuyan dört büyük hurafe bunlardır. Olayın zorunsuzluğu açısından bakıldığında, sadece bu aşkınlıklara karşı politik özerklik savaşı, bugün politik bir boşluğu, hiçliği kanıtlayan topluluk doğasının bireyleşmesini olanaklı hale getirir. Epikür için politik özerklik, ölüm korkusunu, tanrı korkusunu ve ruhun ölümsüzlüğünü sermaye yapmış din, akıl ve amaç saltanatından özerkleşmedir. Ve eyleme kılavuz olan duygu ve imge dünyasında bir dönüşüm olmadan politik özerklik sağlanamaz. Bu yüzden önce ruhun cisimselliğiyle işe başlar. Epikür'ün "ruhun cisimsel olduğu" tezi günümüz modern biyolojisi (nörobiyoloji) açısından da kanıtlanmıştır. Epikür'e göre ruh, çok ince, çok hafif cisimsel atomlardan oluşur ve ölüm, bedenin bütün atomlarının olduğu gibi ruhun atomlarının da dağılmasından başka bir şey değildir. Dağılma durumu (Epikür için, "erime") yani ruhun ölümü, tüm dinlerin ana sermayesi ölümden sonra hayat üzerine kurulu, ister tanrının gazabı, ister "huriler ve gılmanlar" ödülü hakkında olsun tüm ilahiyatı çöpe atar. "Ruh çok ince parçacıklardan bileşmiş bir cisimdir. Vücudumuzu meydana getiren kümenin her tarafına yayılmıştır (...) unutulmamalıdır ki ruh duyarlığın esas sebebidir (...) işte bunun için de ruh çekilince vücut bütün duyarlığı kaybeder" (Epikür 48). "Şu halde, belaların en korkuncu sayılan ölüm bizim için bir hiçtir: Biz var oldukça o yoktur, o varken de artık biz yokuz, bunun sonucu olarak da o ne dirileri ne de ölüleri ilgilendirir, çünkü birincilerin olduğu yerde o yoktur, ikincilerin de artık kendileri yokturlar" (Epikür 34). Kısaca bir "öteki dünya" yoktur. Çünkü ruh (parçacıklar) ölümle birlikte dağılmıştır. Yaşamı bir defalıktır ve kendi kendisinin amacıdır. Ölüm tüm duyguların ortadan kalkması demektir. Bu maddeci duruş, ölümün insanlar üzerindeki kudretini onun elinden almak yoluyla, ölüm korkusu ile beslenen tüm dinleri ve ideolojileri tahtından etmek demektir. Duygulanışları ve imgele-

mi maddi parçacıkların hareket ve durgunluk ilişkileriyle anlamak, ölümün iktidarını ortadan kaldıran Epikür'ün özgürlük odaklı öğretisinde iki düzeyde içerik kazanır: teorik ve pratik.

Teorik olarak; bir, ölüm korkusu ve ruhun ölümsüzlüğü ile beslenen Tanrı'ya ne oldu? İki, "toplum" tasavvurunu ayakta tutan "yurttaş" ve "en yüksek iyi", yani "kamusal yarar"ın yerini ne aldı? Üç, duygulanışı temel alan bir kültürde, Atina'daki "akıl" ve "amaç" ilkelerinin durumu ne oldu? Epikür'ün bu sorulara yanıtlarını şöyle özetleyebiliriz: Epikür için Tanrı kavramı: "Tanrılar vardır, biz de bunu açıkça anlayabiliyoruz; yalnız onlar kalabalığın düşündüğü gibi değildirler ve kalabalığın tanrı tasarımını bir yana bırakan değil, asıl tanrılara kalabalığın tasarımlarını yükleyen dinsizdir. Kalabalığın tanrılar için söyledikleri doğru tanrı tasarımlarına değil, yanlış sanılara dayanır. Başlarına gelen kötülükleri ve iyi şeyleri hep tanrıların takdiri olarak görürler. Çünkü kalabalık kendi çeşidinden olmayanı yabancı sayar, onun için de ancak kendisine benzeyen tanrıları benimser" (*Epikür* 34). Epikür burada iki şey söylüyor; Tanrı vardır evet fakat onlar kalabalığın düşündüğü gibi değildir yani "insanbiçimci" düşünceyle kavranamaz. Epikür'ün tanrıları, bir dışı ve sınırı olmayan boşluğun ve atomun uzamı olarak sonsuz evrendedir. Tanrılar ölümsüzdür ve insana ait olan heyecan, sevgi ve kinden uzak, ihtirassız, kendine yeterli ve değişmezlik içinde bu evrende yer alırlar. Belki onlara (Rousseau'nun doğa durumundaki insana "iyilik" yakıştırması gibi) ölümsüzlüğün verdiği bir mutluluk yakıştırılabilir. Peki dünyayı Evren yani Tanrı mı yaratmıştır? Hayır. Dünya(lar) boşlukta atomların devinimi sonucu oluşmuştur. Yaratmayan ve yaratmadığı şeye de –kendi mükemmel bilgeliği ve mutluluğu gereği– karışmayan hatta ilgilenmeyen dolayısıyla da korkulması gerekmeyen bir tanrı. Tanrı(lar) ne kimseyi cezalandırır ne de ödüllendiririler; bize aldırış bile etmezler. Dolayısıyla insanların hayatı üzerinde hiçbir tesirleri yoktur vb. Böylece Epikür tanrıları, sapma ve karşılaşmalarla oluşan bu dünyadan büyük bir nezaket ve saygıyla uzaklaştırır. Bu tanrı izahındaki ikinci saptaması, kalabalıkların inancı ile ilgilidir. Onlar ancak kendilerine (türlerine) benzettikleri şeye inanır, oysa bu bir yanılsama ve sanıdır. Aynen Atinalıların yasalar için dediği gibi; "Atinalılar, 'yasa der ki' derlerdi. Yasaların dile gelip kendilerini bizzat savunmaları soyut fikirlere he-

yecan katmaktadır" (Platon 1980:52). İslam'da da, Mutezile hareketi daha başlarken aynı eleştiriyle yola çıkmış ve ayetlerin başında "tanrı şöyle buyurdu" ya da "tanrı dedi ki" türünden ifadelerin tanrıyı insan biçiminde sunduğunu, oysa bunun tanrıyı kalabalıkların yanılgılarıyla özdeşleştirmek, yani tanrıya saygısızlık demek olduğunu vb belirtmiş ve eleştirmişlerdir. Epikür'ün asıl "dinsizlik" dediği de budur, insan biçimliliğin yarattığı heyecan avcılığı. Çünkü Epikür için, ilahiyatçıların "mukadderat" anlayışı, tam da bu dinsizliğin ürünüdür ve insanı mukadderatın elinde oyuncak etmekten başka bir yere gitmez. Oysa Tanrı böyle şeylerle ilgilenmez, sevgi, kin, ihtiras, ceza, ödül gibi insansı sıfatları yoktur; o kendine yeterli, değişmezlik ve bilgelik içinde sonsuz bir evrendir. "Evrenin tabiatını tamamıyla öğrenmemiş olan ve tanrı masallarına dayalı tasarımlarla yetinen insan, son ve en önemli şeyler karşısında duyduğu korkudan kurtulamaz" (Epikür 57). Sonuç olarak Epikür'ün tanrı saygısı sahici ve ciddidir. Bu saygı, Tanrıya yaratıcı olduğu için değil varlığa zemin olduğu, varlığı olumladığı (hatta kutsadığı) için duyulan bir saygıdır. Sufizmin tanrı sevgi ve saygısının uzak menşei Epikür'ün tanrı saygısıdır.

İki; "iyi" ya da "kamusal yarar"; gelenekleri ve değerleriyle birlikte "dağılan toplum"un yararı nosyonunu Epikür, "yurttaş" olmaktan çıkan "birey"in yararına (doğasına uygun yaşamasına) çevirir ve ona mutluluk der. Artık daha önce kamusal yararı, 'iyi'yi kavramlaştıran akıl, bundan böyle bireyin doğasını, yani mutluluğu kavramlaştıracaktır. Mutluluğun ne olduğunun anlaşılmasını sağlayacak şey, üçüncü sorudur, yani duygu ve akıl ilişkisi; ilk felsefede aklın köken-merkez olma konumu gereği, duygu ve beden aklın hapishanesiydi ve akıl-tin bu hapishaneden özgürleştikçe erdeme ulaşıyordu, Epikür'de durum değişir akıl, köken ya da başlangıç olma konumunu kaybeder; "Şunu söylemek uygun olur ki, insan tabiatını çok ve çeşitli bilgileri edinmeye götüren doğrudan doğruya şeylerin kendileri ve zorunluluklarıdır; akıl sonradan, tabiatın verdiklerini inceler ve onlara yeni buluşlarını katar" (Epikür 50). "Şeylerin kendileri ve zorunlulukları" tam da Spinoza'da karşılaşacağımız türden, "bir şeyin doğası (ya da özü) ancak varoluşu yoluyla vardır" ontolojik içkinciliğin bir ifadesidir. Akıl tam da bu gerçeklikten hareketle uygun bilgiye ulaşır. Doğayı inceler ve örneğin onun nedenselliklerini, zorunluluklarını,

yasalarını bulur. Ya da örneğin zorunlu isteklerimiz (doğanıza uygun yani sağlığımıza uygun ölçüdeki isteklerimiz) ve zorunlu olmayan (sağlığımızı bozucu isteklerimiz) ayrımını yapar. "Sonsuz zaman içinde de, sonlusu kadar zevk vardır; yeter ki zevklerin sınırlarını akıl tam olarak çizmiş olsun" (Epikür 59). Sonuç olarak akıl (nedenler bilgisi), Epikür'ün haz ve acı olarak belirlediği iyi ve kötü, neşe ve keder arasındaki seçimlerimiz –karşılaşmalarımız– için yegane kılavuzdur. Çünkü akıl duyulara verili olanı bilebilir oysa ne bedenimizin gücü ne de istemimizin gücü duyularımıza tam açık değildir, dolayısıyla onların gücünü bilemeyiz. Bildiklerimiz ancak karşılaşmaların anılarına, yani izlenim ve alışkanlıklara dair, imgelem ürünü sanılardır ve onlarla da bir yere varılmaz. İnsan her eyleminde yeniden insan olmak ya da insanlığını her eyleminde var etmek durumunda olan bir karşılaşmalar süreci içindedir. İşte bu noktada doğaya uygunluğun ölçüsü akıldır. Mutluluk tam da acıdan kaçıp, aklın onayladığı hazza (Haz: Kötüden ayrılma, iyiye tutunma arzusu) olabildiğince ulaşmaktır. İster istemez Spinoza, *Ethic*'teki, eyleme gücümüzün artışı ve azalışı, neşe ve keder kuramı, çünkü "Akıllı, dürüst ve insaflı olmadan mutlu yaşanamayacağı gibi, mutlu olmadan da akıllı, dürüst ve insaflı olunamaz. Bunlardan biri, örneğin akıllılık eksikse dürüst ve insaflı olan da mutlu yaşayamaz" (Epikür 56) diyen Epikür gibi, Spinoza da aynı şekilde neşeye yönelmek ikinci ve üçüncü tür bilgi yani, ortak kavramlar ve özlerin bilgisine gerek duyar, imgelemin bilgisini o da sanı olarak yanılgı diye niteler, çünkü imgelem, nedenleri dışarıda bırakır, onlardan bağımsız düşünür. Nasıl Spinoza'da imgelem, sanı düzeyinde yanılgı ve yanılsamaya açıksa, Epikür'de de imgelem, aynen sanı olarak yanılgının ve kötü seçimlerin (acı'nın) temelinde yer alır. Dolayısıyla birey oluştaki tutma/tutulma yerini dağılma ve erimeye bırakır. Öyleyse akıl bu süreçte bireye, neyin haz neyin acı olacağını, neyin ruhu da içeren bedenin istemelerine, yani bireyin doğasına uygun olduğunu, neyin uygun olmadığını saptaması için bir kılavuz, bir ölçüdür. Epikür için hazzın sınırlarını çizen şey, akıldır (Epikür 59). Haz ilkesi, dinler tarafından "şehvet" olarak itibarsızlaştırılmıştır. Ve Freud tarafından akıl (gerçeklik ilkesi) yoluyla *id*'in alanına sürülmüştür. Oysa haz, bir bedenin kendi özüyle yani varoluşuyla uygunluk içinde yaşamasından aldığı bir doygunluk

duyusudur. Ancak, tam da bu duygulanıştan feragati, tüm dinler salt itaati üretmek üzere kefaret olarak ilahileştirmiş ve akıl (tüm bir felsefe) ödev olarak aklileştirmiştir. Epikür, insanın, varoluşunu ancak acı çekme gücüne tutunmak yoluyla sürdürmesine yönelik bir ilk itiraz, ilk meydan okumadır. İnsanın doğasına (kinetiği ve dinamiğine) uygun yaşaması eyleme gücünü artıran, etkilenme kapasitesini harekete geçiren duygulanışlar yoluyla yarattığı kendinden memnuniyet duygusuna haz diyoruz. Sadece bedensel değil, aynı zamanda entelektüel hazlar da ancak eyleme gücünün artışıyla deneyimlenebilir. Bedenin ancak acı çekme gücüne tutunma yoluyla varlığını sürdürmesi ise sadece acizlik, kölelik, cehalet ve yalnızlık üretir.

İkincisi *Pratik olarak*; yoğunlaşma (ya da tutma) politik alanda bir "anlaşma" biçimini alır. "Tabiata uygun hukuk, karşılıklı kötülük etmemek ve kötülük görmemek için yapılmış, amacı fayda olan bir anlaşmadır"(Epikür 62). "Doğaya uygun" (*naturam sequi*) hukuktan ne anlamalıyız? Doğa felsefeleri kendilerini genellikle Epikürcülük ve Stoacılıkta temellendirir. Ve bu doğaya uygunluk anlayışından hareketle, "toplum durumu"na "özgü" bir hukuk, bir "sözleşme" kuramı ortaya koyarlar. Doğal hukuk kuramının temelinde bilinen iki öncül var: Birincisi, Epikür'ün tanımında "fayda" olarak söz ettiği "*kendini koruma*"; Hobbes'ta gurur/kibir (*amore propre*); Rousseau'da "kendi sevgisi/saygısı" [*amore de soi*]. İkincisi, kendini koruma nedeniyle insanlar bir biçimde bir araya gelecekler ve bu bir araya gelişi bir "anlaşma"ya dayandıracaklardır. Rousseau ve Hobbes için sözleşmeye giden yol "doğal durum" tanımından geçer. İnsanların a) kendini koruma adıyla tanımladığı, istekleri, çıkarları ve beklentileri vardır ve b) "herkesin kendi isteğini gerçekleştirmeye kalkması halinde *birlikte* yaşamayı nasıl becerecekler?" gibi temel bir soru ortadadır ("toplum", "komün" ya da "sınıf" hangi perspektif olursa olsun, bu soru yanıtlanmak zorundadır). Doğal hukuk, sonuç itibariyle, sorunu bir hak ve özgürlük meselesi olarak ele alır ve bunun yasal güvencelerini oluşturmayı yeterli çözüm olarak sunar. Bu durumda "bir arada yaşama" sorunu, ancak yasaya (akla) itaatle çözülür. Yani sonuçta bir arada yaşama özgürlükle değil, boyun eğişle çözülür. Başka bir deyişle, doğal hak kuramlarında bir arada yaşamayı sağlayan şey, özgürlük değil bizzat itaattir. Kılıfı da hazırdır: Akla itaat yoluyla

aklın yasalarına itaat. Şimdi, Epikür'de durum daha baştan Hobbes ve Rousseau'dan farklıdır. Birincisi o, "kendini koruma"yı Hobbes ve Rousseau'nun yüklediği anlamda çıkarlar ve isteklerin tatmini ile tanımlamaz, o "kendi" tanımında daha çok Spinoza'nın "bedenin etkilenme yeteneğini koruma çabası anlamında varlığını sürdürme uğraşı" olarak *conatus* tanımına yakındır. İstekler ve çıkarlar konusunda kendini, doğaya uygun (yani o doğanın bilgisi, nedenler bilgisi temelinde) yaşayarak varlığını korumaya dayalı kavrayış söz konudur, çünkü anlaşmadan talep edilen şey sadece, başkalarına kötülük etmemek ve kötülük görmemek hak ve yükümlülüğü, yani adalettir. Sözleşme, Hobbes'taki gibi bireyin isteklerini gerçekleştirmesinin önündeki engelleri ortadan kaldıran ya da ona kimsenin karışmadığı özel bir özgürlük alanı tanımlayan negatif özgürlük anlayışını içermez. Çünkü Epikür'ün sapma ve karşılaşma teorisi, yoğunlaşmanın biçim kazanmasını atomun yalıtık tekilliğine, tekil özgürlüğüne değil, başka atomlara tutunma yeteneğine ya da yatkınlığına bağlar. Negatif özgürlükte hak, yani yasa (*dike, jus*) neyin özgürlüğün ihlali olduğunu betimleyerek yasaklar ve böylece bireye "özgür" olacağı bir alan yaratır. Oysa Epikür'ün sözleşmeden tek beklentisi, atomların yoğunlaşmasıyla oluşan biçimi, komünü gözeten bir biçimde, kişinin kötülük etmesini ve kötülüğe uğramasını engellemeyi hedefler. Burada doğal hak, bireysel bir özgürlük ve hak sahipliği değil, bireyin kötülük görmeme hakkıdır. Bir tek doğal insan hakkı vardır o da insanın "kötülük görmeme hakkı"dır (Alain Badiou'nun da insan haklarını "kötülük görmeme hakkı" olarak tanımladığını hatırlıyorum.) Ve bunun karşılığında kötülük etmeme yükümlülüğü. Bir hak ve bir yükümlülük işte Epikür'ün anlaşmadan beklediği budur. Bu ise ancak birey ve toplumun ayrışmadığı komünal bir yaşamda, başka deyişle ancak devletsiz bir toplumda mümkün olabilir. Bunun dışında, birey ve toplumun ayrıştığı ve özne nesne, akıl duygu, kul-tanrı vb ikililerle çalışan hiçbir plan ve projede mümkün olamaz.

Karşılaşma öncesinde sadece hiçliği barındıran Epikür için anlaşma, Hobbes'tan da Rousseau'dan da tamamen farklıdır. Ne ölüm korkusu şantajını kullanan bir akıl, ne varoluşun maddi nedensellikleri ne de insanı toplumsallaştırdığına inanılan merhamet ve empati gibi ötekine tanıklık retoriğine dayalı Hıristiyan değerler sözleşmenin kaynağıdır.

Epikür'ün komünü, karşılaşmanın yer kaplama olumsallığı ile oluşan ve olumsallığını zorunlu kılan bir sürecin maddeciliğidir. Kısaca soru, kendi çıkarlarını korumanın öznesi olan bireyin bir sözleşme yapması değil, karşılaşma öncesi hiçbir anlamı olmayan, adı olmayan ve ancak karşılaşmanın yol açtığı etkilerle bireyliği oluşan öznesiz bir süreçte anlaşmanın kaynağı nedir, sorusudur. Yanıt kendisi, yani karşılaşmanın karşılıklılığıdır. Epikür adalet ve sözleşmeyi anlattığı 63. sayfada 35, 36 ve 37. fragmanlarda, sözleşmeyi ve yasayı hep aynı sıfatla niteler, sırasıyla; "*Karşılıklı* kötülük etmemek anlaşmasının", "*karşılıklılığa* dayanan cemiyet için...", "bir toplum içinde, *karşılıklı* ihtiyaçlar bakımından faydalı oldukları kamunun tanıklığı ile kabul edilmiş olan kanun " (*abç*). Bütün eserleri yakılmış ve Diogene Leartus'un dikkatiyle birkaç mektubu zamanımıza ulaşmış olan bu metinlerde görüldüğü kadarıyla, anlaşma *karşılıklılığa* dayanır, komün (cemiyet) *karşılıklılığa* dayanır ve yasa ihtiyaçların *karşılıklılığına* dayanır. Yani "*karşılaşmaların karşılıklılığı*" bir komünal yaşam doğurur. Burada karşılaşmanın bireyleşme ilkesi "birey" değil komündür. Topluluk özgür ve eşit bireylerin karşılaşmalarının *etkisi* olan bir anlaşma aracılığıyla oluşur. Anlaşma öncesinde bir topluluk değil bir hiçlik ve boşluk vardır. Orada sadece sapma vuku bulur ve aynı anda zorunsuz karşılaşmalar. Anlaşma bu karşılaşmaların yol açtığı bir etkidir. Başka deyişle, karşılaşmanın kalıcı karşılaşma (politika) haline gelmesidir. Ve bu etki, karşılaşan atomlara kötülük etmeme ve görmeme hak ve yükümlülüğünden başka bir yasayı koymaz (böyle tek maddelik bir anayasayla en karmaşık toplumlar dahi bir arada yaşamayı becerebilir. Elbette kötülüğün ne olduğunu tanımlamaya kalktığımızda yine ebedi kavganın içine düşeriz, o yüzden bu konu Spinoza'yla birlikte tartışılmalı). Dolayısıyla Hobbes ve Rousseau her ikisi de sözleşme sonrasını, sözleşme öncesi doğa durumunda saptadıkları sorunların çözümü olarak tasarlarken (Hobbes, yasayı temsilen otoriteye itaati, Rousseau kişinin kendi koyduğu yasaya kendi boyun eğişini "toplum durumu" olarak tanımlarlar), Epikür doğayı tamamen fizikalist bir kavrayışla sapma ve karşılaşmalar süreci olarak tasarladığı için, toplum durumunu bir itaat düzenlemesine değil, karşılaşmaların karşılıklılığına ve zorunsuzluğa dayandırmıştır. Anlaşmanın tek maddelik "kötülük etmeme ve kötülük görmeme" yasası topluluğun doğa yasasıdır.

SONSÖZ

Özetle, Epikür'ün adaleti aşkın bir yasaya, ilahi bir kaynağa ya da doğa filozoflarındaki gibi aklın kutsadığı bir egemene değil de bugün yokluğundan yakınılan karşılıklılığa dayandırmış olması, onu hem ayrıksı hem de toplum durumunu komünal yaşam olarak düşünen bir düşünür konumuna yerleştirmektedir. Anlaşmanın komünün birliğini sağlayacağı ve sürdüreceğine dair hiçbir garantisi yoktur. Komün devam edebilir de dağılabilir de. Tutma olabilir de olmayabilir de. Burada karşılaşmanın yapısının etkisi ve atomun sapması (istenci) sonuç itibariyle Badiou'nun söylediği gibi bir hakikat usulüdür. "Benim bir hakikati, uğruna eyleme geçmemiz gereken önceden verili aşkın bir norm olarak değil, bir *üretim* olarak tasarladığımı unutmayalım. Belli bir anda, türsel bir usulün, bir hakikat usulünün aktörleri onun ne olduğundan kesinlikle habersizdirler, onu bilmezler. Bu, çok önemli bir noktadır. Demek ki hiç kimse, hakikati *bildiği* için, onun nasıl bilinmesi gerektiğini belirleyecek kişi olduğunu söyleyecek konumda değildir, zira hakikat kendi kendisinin üretimine bağlıdır" (Badiou 2004:114). Topluluğun biçim kazanıp kazanmayacağına, birlik ya da dağılma seçeneklerine peşinen hiçbir şey karar veremez. Karşılaşmalar eğer bir öznellik tarzı (karşılıklılık temelinde bir öznellik tarzı) üretirse kalıcı olur ve bir topluluğa yol açar, tersi durumda tutma dağılır. Karşılıklılığın üretimi bir politika icadıdır. Öyleyse topluluğun kazanacağı biçim ile onu üretecek politikanın icat edilmesi bir ve aynı pratiktir. Ahlak ve hurafeden kaçan Epikür bir topluluk politikası icat etmiştir. Bu yapılmaz da tersine eğer peşinen tanrı ya da akıl yoluyla karar verilir, o karar anlaşma (anayasa) yoluyla tutundurulmaya çalışılır ve olası bir "toplum durumu"nun öncesine konursa, o anayasanın paragraflarında işkence görecek olan o olası toplum durumunun umutları ve olumsallığıdır. Heidegger: "başka bir olasılık, en yüksek gerçektir" derken sanırım bundan bahsediyordu. "Her ne kadar gelecek bizim elimizde değilse de gene de büsbütün bizim gücümüzün dışında değildir. Onun için ne beklediğimizin geleceğine güvenmeli ne de hiç gelmeyecek diye tasalanmalıyız" (Epikür 35).

KAYNAKÇA

ALTHUSSER, Louis (2009). *Yazılar, Cilt 4*, Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yay.

BADIOU, Alain (2004). *Etik*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yay.

CARUS, Lucretius (2001). *Varlığın Yapısı*, Çev. İsmet Zeki Eyüboğlu, İstanbul: Cumhuriyet Yay. Dünya Klasikleri.

DELEUZE, Gilles & Guattari, Felix (1990). *Kapitalizm ve Şizoreni 1*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yay.

DELEUZE, Gilles (1992*). Expressionism in Philosophy: Spinoza*, Trans. Martin Joughin, New York: Zone Books.

ENGELS, F. (1976) Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu, Çev. Sevim Belli, Ank. Sol Yay.

EPİKÜR (1962). *Mektuplar ve Maksimler*, Çev. Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi.

KOJEVE, Alexandre (2001). *Hegel Felsefesine Giriş*, Çev. Selahattin Hilav, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

MARX, Karl, Dolaysız Üretim Sürecinin Sonuçları (http://m.friendfeed-media.com/bf035ba66f300c0555c218e96a4735c82096ad8f

MARX, Karl (2001). *Demokritos ile Epikouros'un Doğa Felsefelerindeki Ayırım*, Çev. Saffet Babür, Ankara: Ayraç Yay.

NEGRİ, A. (2006) Yıkıcı Politika, Çev. Akın Sarı, İst. Ayrıntı Yay.

PLATON (1980). *Kriton, Metin Saptaması ve Açıklamalar,* Prof. Suat Sinanoğlu, Ankara: Türk Tarih Kurumu.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1996). *Tractatus Logico Philosophicus*, Çev. Oruç Aruoba, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

Felsefi Nomadlık: "Düşüncenin Yersizyurtsuzluğuna Dair" [Deleuzecü Bir Çerçeveleme]

Sadık Erol Er

"Coğrafya kader demektir."
E. M. Cioran

"Devlet ideolojisini yüklenen kamu profesörlerine karşı "noloji" özel düşünürlerin eylemidir: Kierkegaard, Nietzsche "bozkır veya çöllerde" otururlar. Onlar "dışarısının düşüncesini" ortaya çıkarırlar, Foucault'nun Maurice Blanchot için söylemiş olduğu gibi... Düşünceden bir savaş makinesi ortaya çıkarmak budur. Burada düşünce vampir gibidir, onun ne imgesi ne modeli ne de yapılacak bir kopyası vardır. Bu düşünce devletin "pürtüklü mekânına" karşı "kaygan mekânın" oluşturulmasıdır: Oluşlar, çokluklar, köksap, yersizyurtsuzlaşma, her biri birer şiddet alanını oluşturur."

Gilles Deleuze

Baudelaire'den Benjamin'e kadar uzanan (Bohem/Flanör) pek çok düşünür, modern söylemin epistemolojik gövdesini aşındırırken, eserlerinde yalnızlık, bireyselleşme, gezginlik ve ev özlemi vb temalardan beslenen "endişeli bireyler"in belirsizlik ve parçalanmışlığına dikkati çekerler. Marx'ın ifadesiyle, "katı olan her şeyin buharlaşıp gittiği" bir evrende, aidiyet duygusunun bertaraf edilerek, bireylerin belirsizlik girdabına çekilmesi sonucunda köksüzlük ve yersizyurtsuzluk gibi kavramların jargonlarda sıklıkla yer bulması pek de tesadüf değildir. Bu çalışma, Deleuzecü bakışın merkezci felsefe geleneklerinin karşısına çıkardığı köksüzlük ve yersizyurtsuzluk düşüncesinin özgürleştirici erdemlerine odaklanmaktadır.

GİRİŞ

Gaston Bachelard'ın "ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur" anlayışı ile ontolojik anlamda kutsanan "ev" imgesi, artık yerini evsizliğe övgüye bırakmış ve oradan da gezginlik, göçebelik ve yolculuk tutkusuna doğru evrilmiştir. Nitekim farklı biçimlerde de olsa kökleri daha çok Spinoza ve Nietzsche'ye ve buradan da Hölderlin (eve dönüş), Heidegger (yurt özlemi) ve Cioran (metafizik vatansız) gibi bazı figürler üzerinden felsefi düşünce içerisine sızan bu eğilim, bilindiği gibi, daha çok kendini postmodern felsefelerde gösterir. Bu felsefi düşüncelerde, oldukça talep gören iki kavram, göçebelik ve yersizyurtsuzluk, düşünce tarihindeki kodlayıcı, otantik ve merkezci felsefe geleneklerine karşı farklı bir felsefi kavrayışı temsil eder. Başka bir ifadeyle, göçebelik ve yersizyurtsuzluk kavramı, yukarıda saydığımız düşünürlerin yanı sıra, Foucault'da, kendi kuramsal çalışmalarını, kavram ve kategorilerini bir alet-edevat kutusu (tool-box), "bugün insanın evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak sorunudur" diyen Adorno'da "evsiz bilinç", Derrida'da da nedensellik, nesnellik, deterministik ve hatta hiyerarşik gerçekliğe yaslanan tek bir doğru anlayışına karşı çıkarılan "dekonstrüksiyon" ve niyahetinde gerçek kimliğini belirgin olarak – ki incelememiz de özelde bu perspektifken ilerleyecektir– Deleuze-Guattari'nin eserlerinde gösteren, hâkim/egemen düşüncenin kapsamına karşı direnç odakları oluşturan bir yapıya bürünür.

Nitekim Deleuze-Guattari'nin kapitalizm eleştirisi içerisinde olgunlaştırdığı yersizyurtsuzluk yeni bir toplumsal formasyon sunmanın ötesinde felsefe-içi katmanlara yaptığı geniş sondajlarla hakim düşünceleri dönüştürürken kendisine dair özel anlamlar üretir. Bu durumda hiçbir teori ve düşüncenin vazgeçilmez olması söz konusu olmadığı gibi fikirleri, düşünceleri kodlayan ya da yurt edindiren egemen bağlayıcı söylemlere de itibar etmemek gerekir. Çünkü yersiz yurtsuz düşünme modeli belirli bir hâkim paradigmanın kapsamına karşı direnerek dikey düşünceleri karşısına alır ve merkezsiz ve gövdesiz bir düzlemde (yatay) tüm iktidar biçimlerinden kendisini sakınır.

Bu bağlamda Gilles Deleuze, "Göçebe Düşünce" (Deleuze 2009:391 vd) adlı etkili makalesinde pek çok yorumcunun Marx, Nietzsche ve Freud'u (modern) kültürümüzün kutsal teslisi olarak gören asimilasyoncu okumalarına ciddi bir itiraz getirerek, "Kimler bir Spinozacıdır? Ve kimler gerçek Nietzschecilerimizdir?" gibi kışkırtıcı sorular eşliğinde otoriteler tarafından bastırılmış sınırlardan sızmayı amaçlayan bir felsefe oluştururken, kimi zaman Spinoza kimi zaman Nietzsche maskeleriyle karşımıza çıkarlar. Deleuze aslında bu sorularla egemen/aşkın/kodlaştırıcı felsefi kiplerle doğrudan bir hesaplaşmaya koyulurken, bu iki filozofun yanına Kafka'yı da yazmayı ihmal etmez. Çünkü Deleuze için Spinoza ve Nietzsche'nin yanı sıra, Kafka gibi aktörlerin felsefi ve edebi izlekleri de, "hiyerarşi", "temel", "birlik", "ben" gibi modernliğin yerleşik algı biçimlerine geniş ve sarsıcı müdahaleleriyle düşünceyi kodsuzlaştırması –kaçış çizgileri yaratması– bir yana, onu uçarı/gezgin bir savaş makinesine dönüştürüp, dışsallaştırmasıyla da oldukça dikkat çekicidir. Nitekim başka bir yerde, Platon, Descartes, Kant, Hegel, Marx ve Heidegger'e kadar uzanan geniş bir felsefi sathı kapsayacak şekilde eleştirel dozu arttıran Deleuze şunları söyleyecektir: "Felsefe tarihi daima felsefede iktidarın ve düşüncenin casusu oldu. Baskıcı rolünü yüklendi: Platon'u, Descartes'ı, Kant ve Heidegger'i, şunun bunun onlar üzerine çıkan kitaplarını okumadan, nasıl düşünebilirsiniz? Düşüncede yeni iktidar aygıtları, Marx, Freud, Saussure ile üç başlı tuhaf bir baskı aygıtını, ergin hâkim dili kuruyor" (Deleuze-Parnet 1990:29-30).

Deleuze'ün Guattari ile karşılaşmadan önceki ayrıksı felsefe tarihçisi olarak kaygısı ne ise, *Anti-Oedipus* ile başlayan kolektif çalışmalarındaki kaygısı da aynı paralelde değerlendirilebilir. Bu eğilim, her ne kadar son dönem eserlerinde baskın bir şekilde görülse de, bu sorunu Spinoza okumasına kadar götürebiliriz. Nitekim Deleuze, filozofu derin anlamda bir yalnız, yurtsuz ve yabancı (Bumin 2010:68; Deleuze 2005:9 vd) olarak tarif ederken, muhtemelen Spinoza'dan hareket ettiği görülür. Başka bir ifadeyle, ona göre Spinoza, Nietzsche'nin dediği gibi, yersiz yurtsuz, ama yine de bu dünyalı biri ve Strauss'un dediği gibi, "söylemini iki düzlemde okunabilir tarzda kurmuş bir filozof"tur (Bumin 2010:67). 1632 yılında Amsterdam'da İspanyol ya da Portekizli tüccar bir ailenin çocuğu olarak doğan Spinoza'nın, felsefeye dönüşüyle kendi toplumundan atılması veya dıştalanması neredeyse eşzamanlıdır. Deleuze, onun toplum dışına atılmasını, aslında filozof Spinoza'nın kendini toplumdışı olarak konumlaması tarzında anlamanın daha yerinde olacağını düşünür. Çünkü Spinoza, bir biçimde uzlaşma peşinde olan Yahudi din adamlarının günah çıkarma önerilerine uymak yerine, Sinagog'dan çıkışını haklı kılacak bir savunmayı (ileride yazacağı teolojikpolitik denemenin bir taslağını) kaleme almayı yeğlemiştir. Deleuze'ün belirttiği gibi, bu dıştalama sürecinde şaşırtıcı olan, bu olayların düşünürün hayatının ileriki dönemlerinde değil de, başında yer almasıdır. Bu, sanki Spinoza'nın felsefeye döndüğü anın sıfır noktası olarak bu dönüşümün toplum ve filozof için derin anlamına işaret etmektedir (Deleuze 2005:12-13; Bumin, 2010:67). Deleuze, ilerleyen dönemlerde kendi kariyerinde önemli bir aşamaya işaret eden ve düşünceyi göçebeleştirmede kilit bir kavram olan "içkinlik düzlemi"ni Spinoza felsefesinde çıkarırken, "filozofların İsa'sı" diyerek her zaman neşe ile anacağı bu filozofun her anlamda taviz vermez tavrını çokça yüceltecektir. Gerçekten de Deleuze'ün Nietzsche'den esinle "o ne kahraman ne de suçludur" ifadesi, bize J. H. Randall'ın şu sözlerini hatırlatacaktır: "Bence, Spinoza, daha sonra gelecek olsaydı ve hatta bugün bile gelseydi erken olurdu; prematüre olurdu. Çünkü pek çok şey için çok geç ve Spinoza fazlasıyla erken gelmiş bir filozof" (J. H. Randall 1962:702; akt. Zelyut 2010:24).

YERSİZYURTSUZLUĞUN FELSEFESİ

Deleuze'ün felsefe tarihini düşünceyi göçebeleştirenler üzerinden okuma hamlesinin en önemli sapağının Nietzsche olduğunu bilmeyen yok gibidir. Hatta o Spinoza'yı Nietzsche üzerinden, dahası Nietzscheci bir gözle okuduğunu pek çok kere itiraf etmiştir. Deleuze'ün yine *Göçebe Düşünce* makalesinde özellikle vurguladığı gibi, Nietzsche toplumumuzun kodsuzlaşması ve kodlamanın her taraftan dağılması karşısında, asla yeniden kodlamayı denemeyen biri olarak tasvir edilir. Başka bir söylemle, yazdıkları ve düşündükleri açısından Nietzsche, bir kodsuzlaştırma deneyimi gerçekleştirir; eski, şimdiki ya da gelecek kodları deşifre etmeye yönelik göreli bir kodsuzlaştırma anlamında değil, kodlanamayacak bir şeyi ulaştırmak, tüm kodları karıştırmak anlamında mutlak bir kodsuzlaştırma (Deleuze 2009:393). Tıpkı Kafka'nın Almancada Almancaya karşı bir savaş makinesi yaratması gibi (Deleuze-Guattari 2001:25 vd), Nietzsche de Almanca ile olan ilişkisinde bir Polonyalı gibi yaşar ve böylece gerek hâkim olan dilde gerekse hâkim olan anlam dünyasında yasaları ve sözleşmeci egemen ilişkileri sökerek, düşünceyi yatay konuma taşır. Nietzscheci bu düşünce her şeyi kodlayan yerleşik bir statükoya karşı sınırlarda yaşayan göçebe toplulukların oluşturduğu bir düşünce biçiminin kurulmasını öngörüyordu. Dolayısıyla "sürekli bir oluşta farklarla devinen bir güç istenci ile var olmalısın" diskuru, düşünceyi dışarıya göre konumlandırırken, "özel isim politikası" üzerinden, yani Nietzsche'nin "tarihin bütün isimleri, benim" ifadesiyle, özel adlarla belirlenmiş yoğunlukların bir tür göçebeliğini, sürekli yer değiştiriciliğini, bunların da yeğin bir bedende yaşadıkları gibi birbirleri içine girdiklerini ima eder. Bu bağlamda, Deleuze'ün ifadesiyle, özel isim, bir maskeye, dahası bir işlemcinin maskesine dönüşür. Bu olanak sayesindedir ki, Utku ve Erkan'ın yorumuyla, "Nietzsche'nin transplantasyona açık *korpus*unun portatif karakteri, sürekli yeni ikametler peşindeki bir göçebeliği yeniden-yerliyurtlulaştırma ya da iskân çalışmalarını da kendi gövdesine dahil ederek, tedavülde kalmayı başarmıştır" (Utku-Erkan 2008:9).

Nietzsche, *Gezgin ve Gölgesi* adlı yapıtının 335 numaralı "Ev inşa edenler için ahlak" pasajında, "ev inşa edildikten sonra iskelelerin sökülmesi gerekir" (Nietzsche 2010:152) ifadesiyle, aslında klasik ve modern/dikey felsefenin en temel vasfı olan, her şeyi "yüce bir ilkeyle"

açıklama düşüncelerini karşısına alır. Bu anlamıyla, Deleuze'e göre, Nietzscheci yatay felsefe, dikey felsefenin karşılaştırma yapmanın olanaksızlaştığı yitirilen ayrılıklar dünyasının yerine, radikal ayrılıkların hep gözlenebilir olduğu bir dünyanın kurulmasıdır. Dahası, düşüncede yataylık, varolan her şeyin aynı düzlemde yer aldığı, her şeyin aynı tekdüzelikte yaşandığı aynılıklar dünyasına götürmez (Başer 2006:115). Yani özne ile nesne, fail ile eylemi arasında bir ayrım yapabilmek mümkün değildir. Zaten farklılık ve tekilliğe odaklı Deleuzecü felsefe açısından, özne, aktör ve neden gibi kavramlar, bir gerçeklikten ziyade, metafiziksel düşüncenin kurgularına tekabül etmektedir (Küçükalp 2009:139). Deleuze'ün bu öznesizleştirme projesiyle modern dünya ve araştırma yöntemleri için kutsal başvuru kaynağı aşkın nosyon ortadan kalkacak ve böylelikle nedensellik ve fail gibi modernist araçlar yok olacaktı (Rosennau, 1998:88). Bu eleştiri çerçevesinde özne, yalnızca dilin, kültürün ya da bilinç dışının bir etkisi betimlenip bir köşeye atıldı ya da radikal ölçüde merkezsizleştirildi ve öznenin nedensel ya da yaratıcı bir etkililiği olabileceği reddedildi (Best-Kellner 1998:35). Deleuze için oldukça önemli olan bu Nietzscheci saptamaların arkasında yatan ana neden, Nietzsche'nin felsefeyle bağıntılı değilse de, belki de onun bir başka tip söylemi bir karşı felsefe gibi ele alan ilk kişi olmasındadır. Bu, her şeyden önce ve tam anlamıyla, göçebe bir söylemdir; onun kurallarını yönetimsel ussal bir makine üretmiş olamaz, filozoflar ya da salt usla iş gören bürokratlar üretmiş olamaz, bunu üreten yukarıda ifade ettiğimiz seyyar bir savaş makinesi olabilir (Deleuze 2009:400-1). Zaten Nietzsche'de ortaya koymuş olduğu felsefe doğasına uygun olarak, yani kendi gölgelerine indirgenmiş göçebelerden biri gibi yaşadı, bir pansiyondan diğerine geçerek. Ama göçebe illa hareket eden biri değildir: oldukları yerde yolculuk edenler vardır; yeğinlik yolculukları. Tarihsel olarak bile göçebeler, göçmenler gibi yer değiştirenler değil, tersine hareket etmeyenler, aynı yerde kalarak kodlardan kurtulmak için göçebeleşenlerdir (Deleuze 2009:402).

Deleuze'ün Nietzsche referanslı göçebe düşünce anlayışına teorik bir çerçeveleme kazandırma süreci, daha önce vurguladığımız üzere, Guattari ile birlikte kaleme aldığı *Anti-Oedipus*'ta doruk noktasına ulaşır. Burada Deleuze ve Guattari, modernliğin "kodlarını düzene sokan" ve göçebe arzulama makineler halinde yeniden oluşturulan "şizo öz-

neler" yaratabilmek için "arzulayan üretim"in önündeki tüm teorik ve kurumsal engelleri altüst etmeye girişirler. Çokkatlılık, merkezsizlik ve çoğulluk etrafında örgütlenen şizo özneler bu hamleyle kapitalizmin despotik üst kodlayıcı dilini ve modern ikili karşıtlıkları yararak, temsili düşünce tarzlarından ve tekilliği dışlayan totalleştirici pratiklerden yeni kaçış çizgileri oluşturur (Akay 1999:68; Deleuze-Guattari 1990:184-192). Tüm varlığı bir ve özdeş kılarak tekilliliği ve farklılığı yadsıyan Descartes'ın bu aşkın özne felsefesini Deleuze, tarih dışı, homojen ve rasyonel varlık anlayışına bağlı olarak, aşağıdan yukarıya doğru gittikçe yetkinleşen hiyerarşik bir yapı olmasından dolayı, yani varlık hiyerarşisini oluşturan düşünce tarzının "ağaç biçimli düşünce"ye zemin hazırladığı için sıklıkla eleştirir: Çünkü iktidar daima ağaç kılığındadır (Deleuze-Parnet 1990:44). Deleuze'e göre, ne zaman ki, aşkınlık vardır, dikey Varlık, gökte ya da yerde imparator Devlet vardır, o zaman din vardır ki, bu "ağaç biçimli düşünce" modeli, botanikten enformasyon bilimi ve teolojiye dek tüm Batı düşüncesini donatan epistemolojiyi tarif eder. Dahası ağaç biçimli düşünce merkezileşmiş, birleşik, hiyerarşik olan ve kendi kendisine şeffaf, kendi kendisiyle özdeş, temsil eden bir özneye dayandırılmış büyük kavramsal sistemlerdir (Deleuze-Guattari 2004:18; Deleuze-Parnet 1990:42-45; Parr 2005:13-14). Bazı filozofların felsefi gövdesinde (ör. Platon, Kant, Hegel) öz, yasa, hakikat, hak ve adalet biçiminde serpilen dallar, Descartes'ta cogito şeklini alır. Tıpkı dikey düşüncelerde olduğu gibi, Descartes'ın "ağaç biçimli" düşüncesi de klasik felsefe ve metafizik anlayışlara uygun olarak, farkı inkâr eder, farklılığı yadsır, her şeyi bir ve aynılaştıran yetkin bir noktaya yaslanır. Descartes'ın düalistik içerikten hareketle varlığı evrenselleştirerek, tekilliği, oluşu, göçebeliği ve farklılığı dışarıda bırakan ağaç biçimli düşünce biçimi, Deleuze için, indirgemeci ve kraliyetçi bilim anlayışına zemin hazırlar (Deleuze-Parnet 1990:54-60).

Deleuze, dikey ya da ağaçbiçimli düşünce modellerini istikrarsızlaştırırken, bu yapıların karşısına tıpkı Kafka'nın eserlerinde olduğu gibi (Deleuze-Guattari 2001:7) köksapları (rizom) çıkarır; yani ilk selde, fırtınada gidecek, geçici yaşamsal varoluşlar olarak köksaplar (Başaran 1996:55; Sutton-Jones 2008:3-9). Deleuze'e göre köksap, bir özneye ya da nesneye sabitlenebilen, ama buna karşın hiçbir birliği ve bütünlüğü olmayan bir çokluktur. Sabit bir düzeni ya da türdeşliği

olmamasına karşın, köksapın herhangi bir noktası herhangi bir noktasıyla bağlantılı olabilir, daha doğrusu olmak zorundadır. Şu ya da bu noktadan kırılabilir ya da kopabilir, ancak eski bağlantılar yeniden sap verecek, ayrıca yeni bağlantılarda ortaya çıkacaktır. Bu anlamda köksapın bağlantılarının hep bir haritası olmasına karşın, yapısal ya da belli bir kökene bağlı bir oluşumu, oluşturulma mantığı yoktur (Ulaş vd 2002:341; Boundas (ed.) 1993:27 vd; Zourabichvili 2011:107). Rajchman'a göre, Deleuze sonların bulunmadığı bir orta yerden köksap/rizomatik biçimde sürgünler ve bağlantılar halinde beliren bir ampirizm önermektedir: Bir kemer oluşturucu yapıya indirgenemeyen her türden bağlantıya ve göçebe çiftleşmeye izin veren özgür bir çokluk. Başka bir ifadeyle, ikili kategorilerle ve seçimlerle işleyen ağaç biçimli düşünce, doğrusal bağlarla bağlanmış hiyerarşik bir görünüm arz ederken, köksap, tüm üyeleri sonsuz bağla bağlı, "dir" yerine "ve" mantığını onaylayan bir kavramdır: Deleuze ise, kendi programını açıkça –ve harfiyen– birçok kez söylemiştir: DİR'in yerine VE'nin getirilmesi ya da aynı şey olan varlığın yerine oluşun getirilmesi. Bir VE mantığı yerleştirmek, ontolojiyi tersyüz etmek (Rajchman 2000:6; Zourabichvili 2008:14; Deleuze 2006:54-55).

DELEUZE VE FELSEFENİN YERSİZYURTSUZLUĞU

Deleuze ve Guattari'nin göçebe düşüncenin evrimine direnç noktaları olarak gördüğü diğer filozofların Marx ve Freud olduğunu *Anti-Oedipus*'u okuyanlar hemen fark edecektir. 1970'lerin ortalarına doğru "çöküşe giren" Marksizm'in teorik ve politik alanda yeniden üretilerek, Marx isminin tekrar yaygınlaşmasının getirmiş olduğu "Marksçı devrimden veya Marx'tan arta kalan nedir? gibi kışkırtıcı sorular birçok yazarın olduğu gibi, Deleuze'ün de öncelikli bir sorunudur (Garo 2008:605). Her şeyden önce, Deleuze ve Guattari, Marx'ı "majör" veya doktrinden ziyade "minör" bir çizginin doğuşuna kaynaklık eden bir figür olarak okurlar (Buchanan-Thoburn 2008:1-12; Thoburn 2009:31 vd). Major politika, özdeş ve eşdeğer yurttaşlar kabulüne denk düşen modern demokrasidir. Oysa minör politika, "halk eksiktir" koşuluyla başlar. Temsil değil yaratılış alanıdır. Bu noktada minörlüğün, tikelliğin gücü Marksçı anlamda kendi figürünü ya da evrensel bilincini proleteryada bulur (Thoburn 2009:26).

Ancak bu ayrıksı okuma stratejisi ya da Deleuze'ün ölümünden önceki tamamlanmamış son kitabının Marx'ın İhtişamı (Grandeur de Marx) olarak adlandırılması yönündeki yorumu, kendi korpusuna uygun daha radikal bir soruyu akla getirir: Deleuze, Marx'ın "azametini nasıl yazacaktı?" (Thoburn 2009:26). Birçok yerde kendisini Marksist ilan eden Deleuze,[1] elbette ki tıpkı bıyıklı bir Mona Lisa gibi, felsefi biçimde sakallı bir Hegel, felsefi biçimde sakalsız ve bıyıksız bir Marx tasarlayacaktı (Deleuze 2006:191; Deleuze 1994:xxi; Thoburn 2009:17). Çünkü ona göre, felsefe kendini yeniden üretmeli; felsefe tarihi ise sanatta yapılan kolajlar gibi işlem görmeliydi. Deleuze'ün Marx'la arasındaki kurulacak ilişki ve buradan doğacak yeni güç çizgileri ya da "sanal Marx'a" bağlanma/yanklanma en belirgin biçimde kendini Kapitalizm ve Şizofreni, özellikle de *Anti-Oedipus* metninde net bir şekilde açığa vurur. Nitekim Éric Alliez'in yorumuyla Deleuze'ün felsefesinin tümü... "Kapitalizm ve Şizofreni" başlığı altına girer. Ve kapitalizmin çılgın konfigürasyonuna yönelik bu tür bir ilginin özel ismi, kesinlikle Marx'tır (Thoburn 2009:16). Böylece *Anti-Oedipus*'ta en çok atıf yapılan ikinci düşünür olan Marx, Deleuze felsefesini baştan aşağı kateden güçlü bir sese dönüşür.

Deleuze ve Guattari, Marx'ın yanı sıra, birçok noktada Freud'un görüşlerine de itiraz ederek, anti-Freud veya "tersine çevrilmiş Freud"un mirasından kendilerince kullanışlı kavramları devşirip, özgün bir teknik yaratırlar: Freudcu psikanalize karşı şizoanaliz... Deleuze ve Guattari, bu noktada Freud'a atfen, bilinçdışını, içinde aileden kişiliklerin, düşsel olarak değil gerçekten toplumsal öznelleşmeleri üreten bir fabrika gibi özel bir şekilde sahnelendiği bir tiyatro sunumu olarak görmez. Çılgınlık aileyle ilgili değil, dünya tarihiyle ilgilidir: Siyasi ve tarihsel olarak çılgınlaşılır, ama öznel ve özel olarak değil... Bilinçdışı, bir tiyatro değil, bir fabrika, bir üretim makinesidir; bilinçdışı, anne-baba için coşmaz, daima toplumsal bir alan için coşar (Sauvagnargues 2010:103). Bu bağlamda Lacan'ın evrensel bir geçiş olarak gördüğü

1. "Sanıyorum ki, Felix Guattari ve ben Marksist kaldık, belki iki farklı şekilde, ama her ikimiz de. Şu var ki, kapitalizmin ve gelişimlerinin çözümlemesine odaklanmayan bir siyaset felsefesine inanmıyoruz. Marx'ta bizi en çok ilgilendiren, kendi sınırlarını ileri götürmeyi sürdüren ve onlarla hep daha büyük ölçekte karşılaşan içkin sistem olarak kapitalizm çözümlemesidir, çünkü sınır bizzat Kapital'dir." Gilles Deleuze, *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yay., 2006, s. 191. Thoburn, *a.g.e.* s. 17.

Oedipus evresi, Deleuze ve Guattari'nin *Anti-Oedipus*'unda kapitalist konjonktürle ilişkilendirilir. Çünkü kapitalizm, aileyi, özellikle de çekirdek aileyi, kodsuzlaştırdığı akışları kodlamak için işlevsel bir aygıt olarak kullanır. Aile, bu yeni taktik yapısıyla tüm sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel alanı kuşatan bir görünümle yeniden karşımıza çıkar. Dolayısıyla toplumsal ilişkilerin içe kapalı bir örneği olarak ailede anne Yeryüzü, baba Kapital, çocuk ise İşçi değeri bulur (Kartal 2010:134-135). Bu yorum, Oedipus'un sahneye çıkışını selamlamasının yanında, Oedipus'un toplumsallaştırılmasıdır. Çünkü Psikanalizin en büyük eksikliği bu noktada nevrozda takılıp kalması ve Oedipus'u bir aile sorunu olarak ele aldığından, toplumsal alanı, şizofreniyi, bilinçdışının üretimini göz ardı etmesidir. Yani psikanaliz toplumsal alanı görmezden gelerek, aileye, kastrasyona (iğdiş edilme korkusu), yaşamı susturmaya yönelen kapitalist paranoya çizgileri sunarken, şizo analiz devrimci kaçış çizgileri sunar. Son olarak, Lacan'a itirazla Deleuze ve Guattari şizoanaliz ile imgesel ve simgeselin karşısına gerçeği, toplumsal alan üzerine sabuklamayı koyar. Her şeyi psikanalitik yöntemle açıklayabileceğine inanan Freud'un bu baskıcı yönü, arzunun devrimci karakterini baskı altına alır ve bu yönüyle psikanaliz, modern devletin bekçi köpeği rolünü üstlenir[2] (Sarup 1997:139). Başka bir yönüyle, psikanaliz, konuşan her hastayı başka bir dile çevirirken, sürekli özneleştirerek ilerler ve açıkça sözcükler ve yorumlara indirgenen hasta, psikanalistin libido akışına boyun eğmek zorunda olacağı için iktidara yenilmesi kaçınılmazdır (Sarup 1997:135 vd).

Deleuze ve Guattari için aslında sorun Freud'a ve Marx'a dönmek değildir, yapmak istedikleri, bir anlamda kodlardan kaçıp kurtulan bir şeyi oldurma tarzıdır: akışlar, etkin devrimci kaçış çizgileri, kültüre karşı koyan mutlak kod çözme çizgileri veya gösteren emperyalizminin altını oyma. Bu anlamda "protesto eden bilinçdışlarına" seslendiklerini ifade ederken, müttefik arayışında olduklarını söylerler. En iyi müttefikleri ise şüphesiz şizofrenlerdir; çünkü şizofren, kodları çözülmüş, yersizyurtsuzlaştırılmış biridir. Sürecin politik yankılanması daha ilginçtir: Devrimcinin şizofren olduğunu söylemiyoruz. Bir tek devrimci etkinliğin, şizofreni üretimine dönmesini önleyebileceği bir

2. "Arzunun bastırılması sürecinde Oedipus'un rolü büyüktür: Oedipus, hiçbir şekilde bizzat bilinçdışının bir oluşumu değil, tamamıyla arzu makineleri üzerindeki bir bastırma aygıtıdır.", Deleuze, *Müzakereler*, s. 26.

şizo kod çözme ve yersizyurtsuzlaştırma süreci olduğunu söylüyoruz. Bir yandan kapitalizmle psikanaliz arasındaki, diğer yandan devrimci hareketlerle şizoanaliz arasındaki sıkı ilişkiyle ilgili bir sorun ortaya koyuyoruz. Sabuklama dikkate alındığında iki kutup söz konusu, bir faşist paronoyak kutup ve bir şizo-devrimci kutup. Bizi ilgilendiren şu: Despotik gösterenin tersine, devrimci yarılma (Deleuze 2006:32-33). Deleuze, bu bağlamda göstergebilimle mücadele ederken ya da bir devlet teorisi ortaya koyarken, belki de onun göçebelik algısını en iyi özetleyen bir metafora, satranç ve go oyunu metaforuna değinmek yerinde olacaktır. Deleuze-Guattari *Kapitalizm ve Şizofreni*'nin ilk cildinde, bir savaş makinesi teorisi oluştururken kullandıkları kaygan ve pürtüklü mekân kavramlarıyla yeni bir göçebelik algısını bu iki metafordan hareketle kurgulamaya çalışırlar:

> "Satranç bir savaştır, ama kurumlaşmış bir savaş, kodlanmış, kurallaştırılmış, bir cephe, geri güçleri, savaşlarıyla bir savaştır. Ama kavga çizgisi olmayan bir savaş ne geri güçleri ne de cephesi olandır, hatta kavgasızdır o; bu go'nun özelliğidir: Tamamen salt bir strateji, halbuki satranç bir göstergebilimdir. Sonunda ikisinin mekânı aynı değildir: satrançta kapalı bir mekânı dağıtmak, yani bir noktadan diğerine gitmek, en az taşla en fazla mekânı doldurmak söz konusudur. Go oyunundaysa, açık bir mekâna yayılmak, mekânı tutmak, herhangi bir noktadan ortaya, aniden fırlamak söz konusudur: Hareket bir noktadan diğerine doğru giden değil, varışı, kalkışı olmayan, ne belli geçtiği yeri ne de ambarı olan, sürekli oluşan bir şeydir. Go'nun "kaygan mekânının" karşıtı satrancın "pürtüklü" mekânı. Yani satranç mekânı kodlar ve kodtan çıkarır (çizikli kılar), halbuki go başka türlü hareket eder; o, mekânı yerine yeniden koyar ve onu yersizyurtsuzlaştırır" (Deleuze-Guattari 1990:28-29).

Devletlerin oluşturmuş olduğu pürtüklü mekânlar hiyerarşik ve kodlayıcı yapılarıyla savaş makinesini kendisine çekerek, ondan bir ordu, polis, asker ve işçi oluşturmaya zemin hazırlarken, aksine, göçebelerin kaygan mekânları tıpkı go oyununda olduğu gibi, aralarında (taşlar) hiçbir hiyerarşinin olmadığı önceden belirlenen kuralların iş görmediği tamamen belirlenimsizlik/yersizyurtsuzluk üzerine kuruludur. Başka bir ifadeyle, göçebebilimin yersizyurtsuzlaşmalarının eylemine karşı, devletlerin yerine yurduna sokma ve kodlama meka-

nizmaları vardır. Bu, aslında bir yönüyle, modern felsefeye ve Freudcu düşünceye doğrudan şantaj içeren bir okuma olarak görülebilir. Çünkü bu okuma, gerçekte hiyerarşik, aşkın ve kodlayıcı felsefelerin yanı sıra, şizofreniyi/şizofrenleri bir dizi operasyonla ötekileştiren Freud'a verilmiş bir yanıttır. Çünkü şizofrenler kapitalist sistemin dışında duran ve sisteme boyun eğmeyenlerdir; buradan şizofrenlerin devrimci oldukları gibi bir şey algılanmamalıdır, çünkü onlar da belirli çizgileri izleyebilirler. Şizofrenlerin göçebebilimi ve kaygan mekânlarla bağları, yaratıcı olduklarında ortaya çıkabilecektir (Akay, 1990:7).

Sonuç olarak, tarih felsefesine karşı bir coğrafya felsefesi (geofelsefe) öneren (Deleuze 2009:17-24) Deleuze, göçebeyi göçmenden farklı olarak, yer değiştirmelerinden ziyade kaygan bir mekânda (çöl ya da bozkır) ikamet eden (Zourabichvili 2011:62) olarak tanımlarken, "göçebeler ve devletler üzerine" vermiş olduğu dersteki şu ünlü saptaması son tahlilde her şeyi özetler niteliktedir: "Bir şekilde, göçebelerin insanlara hayvan sürüsü gibi davrandıklarını söylemek yanlış değildir; ne yani! Devletlerin insanlara sürekli olarak "budanan ağaçlar" gibi davranması daha mı iyidir!" (Gazagnadou 1996:61).

KAYNAKÇA

AKAY, Ali (1990). "Önsöz", Deleuze Gilles-Guattari Felix, *Kapitalizm ve Şizofreni I*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yay.

AKAY, Ali (1999). Tekil Düşünce, İstanbul: Afa Yay.

BAŞARAN, Melih (1996). "Filozof ve Vantrilok", Toplumbilim Dergisi, Gilles Deleuze Özel Sayısı, İstanbul, Sayı 5.

BAŞER, Nami (2006). "Deleuze", Ahmet Cevizci (ed.), *Felsefe Ansiklopedisi*, 4. cilt, İstanbul.

BEST, Steven-KELLNER, Douglas (1998). Postmodern Teori, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BOUNDAS, Constantin (ed.) (1993). *The Deleuze Reader*, New York: Columbia Univ. Pres.

BUCHANAN, Ian-THOBURN Nicholas, (ed.) (2008). *Deleuze and Politics*, Edinburgh: Edinburgh Univ. Press.

BUMİN, Tülin (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*, İstanbul: YKY.

DELEUZE, Gilles (1994). *Difference and Repetition*, (Trans. Paul Patton), New York: Columbia University Pres.

_____ (2005). *Spinoza: Pratik Felsefe*, Çev. Ulus Baker, İstanbul: Norgunk Yay.

_____ (2006). *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, İstanbul: Norgunk Yay.

_____ (2009). "Göçebe Düşünce", Çev. Ferhat Taylan, Gilles Deleuze, *Issız Ada ve Diğer Metinler*, Çev. Ferhat Taylan-Hakan Yücefer, İstanbul: Bağlam Yay.

DELEUZE, Gilles-PARNET Claire (1990). *Diyaloglar*, Çev. Ali Akay, İstanbul: Bağlam Yay.

DELEUZE Gilles-GUATTARI, Felix (1990).Anti-Oedius, Minneapolis: Univ. of Minnesota Press., Fifth Printing.

_____ (2001). *Kafka: Minör Bir Edebiyat İçin*, Çev. Özgür Uçkan-Işık Ergüden, İstanbul: YKY.

_____ (2004). *A Thousand Plateaus*, Trans., Brian Massumi, London: The Athlone Press.

GARO, Isabelle (2008). "Deleuze, Marx and Revolution: What It Means to 'Remain Marxist' ", Jacques Bidet-Stathis Kouvelakis (ed.), *Critical Companion to Contemporary Marxism*, Leiden: Hotei Publishing.

GAZAGNADOU, Didier (1996). "Deleuze ve Göçebeler", Çev. Ali Akay, *ToplumBilim* Dergisi, İstanbul.

KARTAL, Onur (2010). "Şizofreni Deneyimi ve Göçebe Yaşam Biçimleri Üzerinden Bir Devrimci-Oluş İmkânının İzini Sürmek", Armağan Öztürk (der.), *Postyapısalcılık*, Ankara: Phoenix Yay.

KÜÇÜKALP, Kasım (2009). "Deleuze'ün Felsefe Kavrayışı", *Kaygı Dergisi*, Sayı 12, Bursa.

NIETZSCHE, Friedrich (2010). *Gezgin ve Gölgesi*, Çev. Murat Batmankaya, İstanbul: Say Yay.

RANDALL, J.H. (1962). *The Career of Philosophy*, Tome: I, New York: Columbia Univ. Press.

ROSENNAU, Marie Pauline (1998). *Postmodernizm ve Toplum Bilimleri*, Çev. Tuncay Birkan, Ankara: Ark Yay.

SARUP, Madan (1997). *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Çev. Abdulbaki Güçlü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay.

SUTTON, Damian & JONES-Martin David (2008). *Deleuze Reframed*, I. B. London: Tauris Pub.

THOBURN, Nicholas (2009). *Deleuze, Marx ve Politika*, Çev. Ali Utku-Mukadder Erkan, İstanbul: Otonom Yay.

ULAŞ, Erk Sarp (2002). Felsefe Sözlüğü, Ankara: Bilim ve Sanat Yay.

UTKU, Ali-ERKAN Mukadder (2008). "Sunuş: Derrida"nın Nietzschesi: Bir Ortak İmza Geliştirmek", *Nietzschelerin Şöleni*, Ali Utku-Mukadder Erkan, (Der.-Çev.), İstanbul: Otonom Yay.

ZELYUT, Solmaz (2010). *Spinoza*, Ankara: Dost Kitapevi Yay.

ZOURABICHVILI, François (2011). *Deleuze Sözlüğü*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Say Yay.

Aldırmazlık Felsefesi: Kinik Flanörler

Naci İspir

Aldırmak ya da aldırmamak, her şeyden önce özgür bir istenci olan öznenin varlığını zorunlu kılar. Zira bu durum herhangi bir şey karşısında seçim yapmayı ve bu seçim sonucunda bir tavır takınmayı gerektirir. Kuşkusuz mutlak anlamda olmasa da özgür istenci edinme imkânını potansiyel olarak özünde barındıran tek canlı, bilebildiğimiz kadarıyla insandır. Özgür istencinin olmasından dolayı, biz insanı ahlaksal durum içerisinde olan bir varlık diye tanımlıyoruz. Ahlaksal durum içerisinde olmak, eylemlerinden sorumlu olmayı içerir. İnsan, bu sorumluluk ekseninde eylemlerini seçer ve gerçekleştirir. İnsanın gerçekleştirdiği bu eylemlere bizler değer yargıları yükleriz. Bu değer yargılarını iyi ve kötü olmak üzere iki temel kategoride dile getiriyoruz. Başlangıçtan bugüne insan,

kendisi için iyi olanı doğru eylem; kötü olanı ise yanlış eylem olarak değerlendirmiştir. Sorun iyi ve kötünün ne olduğudur. Tam da bu noktada etik devreye girer ve yapıp-eden bir varlık olarak insanın eylemlerini, iyi ve kötünün ne olduğunun felsefi bir sorgulamasını yapar. Bu bağlamda farklı etik kuramlar ortaya çıkmıştır. Bizim bu yazıda bütün bu etik kuramları ele alıp tartışma imkânımız yok. Daha ziyade, aylaklık olgusuna ilişkin, iyi-kötü bir felsefi çerçeve sunmak ve deyim yerindeyse, çağdaş flanörlük kavramının felsefi bir "alt-metni"ni kurgulamak amacıyla, Antisthenes tarafından kurulan ve özünde toplumsal uzlaşımlara bir karşı çıkış olarak kendini gösteren Kinikler ve Kinik öğretinin genel bir aldırmazlık felsefesine yol açan özellikleri üzerinde duracağız.

GİRİŞ

Öncelikle şu kadarını belirtelim ki her etik kuramın "iyi" ve "kötü" temellendirmesi farklıdır ve bundan dolayı her etik kuram iyinin ve kötünün ne olduğu konusunda farklı çözüm önerileri getirmiştir. Bütün etik kuramlar evrensellik iddiasıyla ortaya çıksalar da –bu son derece doğaldır– bugün herkesin üzerinde konsensüse vardığı bir ahlaksal iyi ve kötü tanımının olmadığını biliyoruz. Bu durum son derece doğaldır, zira insani yapıp etmelerin, tıpkı dramların ve romanların olduğu gibi, *genre*leri vardır. Yaşamlarımızın, tıpkı edebiyat yapıtları gibi, başlangıçları, ortaları ve sonları vardır. İnsani yapıp etmelerin bu tür bir kalıplanışı olmadan, failleri için de şahitleri için de anlaşılır olması beklenemez. Hem aktörleri hem de yazarları olduğumuz yaşamlarımızda, öyküler yaşarız ve başkalarının eylemelerini öykü formunda anlarız. Bu yüzden "nasıl davranmalıyım ya da benim için iyi olan nedir?" sorusunu bir *telos*a gönderim yapmaksızın yanıtlamak olanaklı değildir. Tüm insanların veya tüm toplumların ortak bir *telos* etrafında birleşmesi evrensel etik ilkeler oluşturmak adına belki arzu edilir bir durumdur, ancak böyle bir şeyin gerçekleşmesi bütün yaşam öykülerinin aynı olması anlamına gelecektir ve bu da homojen bir toplumsal yapıyı ve giderek insansal yapıyı gerektireceğinden bireysel ve toplumsal farklılıkların yok edilmesi sonucunu doğuracaktır ki bu da arzu edilir bir durum değildir.

Her insanın ve her toplumun başlangıcı, ortası ve sonu (öyküsü) farklı olduğundan *telos*larının da farklı olması ve buna bağlı olarak iyi ve kötü anlayışlarının göreceli olması son derece doğaldır. Heroik toplumlardan başlayarak ortaya çıkan etik kuramları şöyle bir hatırladığımızda en yüksek iyi (*summum bonum*) olarak adlandırabileceğimiz farklı *telos* anlayışlarının olduğunu görebiliriz. Kimilerine göre *telos* hazken, kimilerine göre mutluluk; kimilerine göre fayda, kimilerine göre ödev ya da özgürlük olabilmektedir. *Telos*umuz, aslında bizim nelere aldırıp nelere aldırmamamız gerektiğinin yol haritasını verir. Bir hedonist için acı, aldırılmaması gereken bir şeyken; utilitarist için fayda getirmeyen şeylere rahatlıkla sırt çevirmek olabilir. Bir egoist için toplumsal değerler aldırılmaması gereken dayatmalar olarak düşünülebilirken, toplumsalcı için bireysel arzu ve isteklerin herhangi bir önemi olmayabilir.

Devlet, devletin yasaları, devletin şekli, toplumsal normlar, örf, adet, gelenekler ya da ahlak kuralları, bizim özgür irademizle seçtiğimiz şeyler midir? Değilse, bütün bunlar bizim ahlaksal varlık olma durumumuzu ne şekilde etkiler? Kendi yasasını kendisi koyamayan ve zorunluluklara boyun eğerek uzlaşımlara giden bireylerin ne kadar otonom bir yapısı vardır ve bağımsızlıklarını ya da ahlaksal varlık olma durumlarını ne kadar koruyabilirler? Öte yandan, biz insanı toplumsal bir varlık olarak tanımlıyoruz. Toplumsallık belli konularda ve belli düzeyde uzlaşımları da zorunlu kılmaktadır. Bu durumda özgürlükten, özerklikten, bağımsızlıktan ne anlamamız gerekiyor? Nereden başlarsak başlayalım, bütün bu soruların yanıtları kendimiz için belirlemiş olduğumuz *telos*tan bağımsız olarak ortaya konulamaz. *Telos*umuz ontolojik, epistemolojik ve aksiyolojik argümanlarımızla uyum içerisindedir. Dolayısıyla, nelere aldırıp, nelere aldırmayacağımız bütün bunlardan ayrı olarak düşünülemez. Sözgelimi efendinin, kölenin içinde bulunduğu duruma aldırmasını ya da kapitalist üretim yapısı içerisinde patronun işçinin hakkına aldırış etmesini veya bir ırkçının diğerlerinin hakkına aldırmasını beklemek fazlaca iyimserlik olacaktır. Bir bağnaz için kendisi gibi düşünmüyor ya da eylemiyorsa, ötekinin yaşama hakkına bile aldırması beklenemez.

ALDIRMAZLIK FELSEFESİ

Aldırmazlık felsefesi, insanın özgürlüğü ve bağımsızlığı uğruna, her türlü baskı ve bağımlılıktan kurtulmayı bir *telos* olarak alır. Toplumsal uzlaşımın olduğu her yerde baskı da doğal olarak var olacaktır. Bu uzlaşımın dışında kalmak birçok şeyden vazgeçmeyi ve çileci bir yaşamı tercih etmeyi gerektirir. Bağımlılıklardan kurtulmanın başka bir yolu da yoktur.

Çileci ideal pek çok insana farklı anlamlar ifade etmiştir. Bu idealin tarihini kavramanın en iyi yolu, insan istencinin temel gerçeğine başvurmaktır. İstenç mutlaka bir amaca ihtiyaç duyar ve hiç istememektense hiçliği ister. Buradan hareketle, çileci idealle bağımsızlık arasında bir ilgi olduğunu söyleyebiliriz. Bu yüzden çileci idealin yüce anlamını keşfetmeye en uygun yer gerçek bir filozofun içidir. Gerçek filozoflar, çileci ideallerin, bağımsızlığa uzanan sayısız köprü kurduğunu düşünürler. Çileci idealin beraberinde getirdiği ve Nietzsche'nin bir çöle benzettiği yalnızlık, aile yaşamının ve siyasi yaşamın taleplerine kulluk etmekten kurtulmayı temsil eder. Filozoflar çileci ideale biat ettiklerinde, insan mükemmelliğinin bir koşulu olarak gördükleri bağımsızlığa saygı duyarlar ve felsefi yaşamı en yüce yaşam olarak onaylarlar. Aslında filozofların kutsiyete karşı hürmetsizlikleri o kadar büyüktür ki doğru şekilde kavranılan ve ifa edilen çileci idealin onları geçmişte oldukları gibi kutsal kılacak bir özgürlüğü ve yüceliği birleştirecek şen bir çileciliğe ulaştıracağına inanırlar. Bu yüzden en yüce, yani felsefi anlamıyla çileci ideal, bir tür kendini tanrılaştırma etiğine açılan kapı olarak karşımıza çıkar. Aldırmazlık felsefesinin ve buna bağlı olarak çileci idealin üç büyük yemini, yoksulluk, tevazu ve erdem'dir. Bütün bu yeminler, yalnız filozofların değil, tüm yüce, doğurgan, yaratıcı tinlerin yetişmesini sağlayan bir dizi sert koşulu da yaratır.

Düşünce tarihi içerisinde bu tür bir çileci idealin ve aldırmazlık felsefesinin tipik temsilcisi olarak Sokratik okullardan biri olan Kinikleri görebiliriz. Antisthenes'in kurduğu Kinik öğreti, her şeyden önce, toplumsal uzlaşımlara bir karşı çıkış olarak kendini gösterir. Bilge kişi, doğaya göre ve toplum içinde de kendi kendisiyle yaşayandır. Dolayısıyla istencin dış zorlamalardan kurtularak bağımsızlığa kavuşması, Kiniklerin temel ideali olarak karşımıza çıkar. Kinik okulunun kurucusu Atinalı Antisthenes, önceleri sofist Gorgias'ın öğrencisi olmuş,

ondan retorik sanatı ile öğretmenlik öğrenmiştir. Olgunluk çağında Sokrates'le tanışmış ve büyük bir hayranlıkla ona bağlanmıştır.

Antisthenes'in Sokrates'te hayranlık duyduğu en önemli şey, onu ne pahasına olursa olsun kendi öz kanılarıyla uyum içinde davranmaya götüren karakter bağımsızlığıdır. Sokrates'in yalnızca gerçek bilgeliğin sunabileceği daha büyük iyiliği elde edebilmek için dünyasal varsıllıklardan ve insanların alkışlarından bağışık kalmış olduğu olgusunu göz ardı ederek, Antisthenes bu bağımsızlık ve kendine yeterliği, kendine bir ideal ya da erek olarak alır. Erdem, onun gözünde yalnızca tüm dünyasal iyiliklerden ve hazlardan bağımsızlıktır. Erdem bilgeliktir, ama bu bilgelik birincil olarak insanlığın çoğunluğunun değerlerinin içyüzünü görme yeteneğinden oluşur. Zenginlikler, tutkular, hazlar vb gerçekte iyi değildirler. Aynı şekilde, acı çekmek, yoksulluk, küçümseme de gerçekte kötü değillerdir. Bağımsızlık, gerçek iyidir. Erdem o zaman bilgeliktir ve öğretilebilirdir. Ama onu öğrenmek için uzun uzadıya uslamlamalara ve düşünmelere hiç gerek yoktur. Bu erdemle zırhlanmış bilge insana yaşamın sözde hiçbir kötülüğü, giderek kölelik bile dokunamaz. O, yasaların ve uzlaşımların ötesinde durmaktadır, en azından devletin gerçek erdemi tanımayan yasa ve uzlaşımlarının... Herkesin bağımsızlık ve istekten özgürlük içinde yaşayabileceği ideal yaşam durumu ya da koşulu hiç kuşkusuz savaşlarla bağdaşmazdır.

Öyle anlaşılıyor ki Sokrates'in yaşamının olumsuz yanı, Antisthenes tarafından olumlu bir amaç ya da ereğe çevrilmektedir. "Erdem" der Antisthenes, "kendi başına mutluluk için yeterlidir, başka hiçbir şeye gerek yoktur. Erdem isteğin yokluğudur, yoksunluklardan özgürlüktür, tam bağımsızlıktır." Hiç kuşkusuz Sokrates de başkalarının görüşlerine karşı bağımsız kalmıştır. Çünkü derin inançları ve ilkeleri vardı ve halkın görüşlerini hoşnut kılmak için bunların terk edilmesini "gerçeğe" bir ihanet olarak görmekteydi. Bununla birlikte, diğerlerinin görüşlerini ya da kamunun inançlarını küçümsemesinin nedeni, Kiniklerin durumunda olduğu gibi, yalnızca küçümseme uğruna küçümseme değildi. Kinik felsefe böylece, Sokrates'in yaşam ve tutumunun bir yanının abartılması olarak karşımıza çıkmaktadır. Sokrates bir haksızlıkta bulunmaktansa yaşamı pahasına oligarşiye boyun eğmeye hazırdı. Ama Diogenes gibi yalnızca insanların yaşam yollarına karşı aldırmazlığını göstermek için bir fıçı içinde yaşaması da söz konusu olamazdı.

Sokrates gerçekten de zaman zaman devletin yetkesi ile karşıtlık içine düşmüştü, ama genel olarak devletin ve yasanın haklılığına ve gerekliliğine o kadar inanıyordu ki ona hapisten kaçma konusunda gösterilen fırsattan yararlanmıyor; inanmadığı (savunmadığı) yasa ile uyum içinde ölüme gitmeyi tercih ediyordu. Antisthenes ise, tarihsel ve geleneksel devleti ve onun yasasını kınıyordu. Dahası, geleneksel tüm toplumsal kurumları aşağılamaktaydı.

Bütün bu farklılıklara rağmen, Kinik felsefe, aslında gerçek Sokratik öğretinin peşinden koşmaktadır. Sokratik düşüncenin temel kavramı olan erdem, Antisthenes'te en yüksek yaşama ereğidir. Ama Sokrates'in bilimsel ve ahlaksal çabayı birleştirmesi ve bilimi temel yapması Antisthenes'in amacı değildir. Antisthenes, Sokrates'in karakterindeki bağımsızlığa, ilkelerinin kesinliğine, kendi kendisi üzerindeki egemenliğine ve yaşamın her alanındaki ölçülülüğüne hayranlık duyar. Bütün bunlar güçlü bir ahlaki karakteri ifade eder. Bu yüzden, ahlaksal amaçlara hizmet etmeyen her bilgi boş bir gururdur; gereksizdir ve zararlıdır. Kiniklere göre erdem bir eylem işidir. Söz ve bilgi gereksizdir. Bundan dolayı mantık ve fizik araştırmalarını değersiz kılmaktadırlar. İnsanı erdemli kılmayacak her türlü sanat ve bilgiye sırt çevirmek, en doğru davranış haline gelmektedir. Önemli olan insanın kendisidir. Diogenes'e göre, insan başka şeylerle kaygılanınca kendi kendini ihmal etmiş olur. Başkalarının ne söylediğinden ya da ne yaptığından ziyade, insanın kendisinin ne söyleyip ne yaptığı esastır. Öyle ki başkalarında ayıpladıkları tutumların geçersizliğini göstermek için skandal ve acı alayı kullanırlar. Kiniklere göre, hiç kimseden saklayacak hiçbir şeyi olmayan bilge kişi camdan bir evde yaşayabilir. Krates, bu ilkeyi karısı Hipporkhia'ya uygulamaktan geri durmamıştır. Kinik filozoflar, genel olarak, yanlış buldukları şeylerle dalga geçmeyi öğretmek için yeni öğrencilerini zevkle teste tabi tutmuşlardır. Diogenes, okula yeni katılan bir öğrenciyi, bir ringa balığını çekerek kendisini sokaklarda izlemeye böyle çağırır. Genç adam bundan utanç duyar ve ringa balığını atarak kaçar. Diogenes de "bir ringa balığı arkadaşlığımızı bozdu" diyerek ona sitem eder. Diogenes için genç adamın böyle bir durumdan utanması ya da başkalarının bu durum için takınacakları tavra aldırması erdem yolunu kapatan, bilgeliğe ulaşmayı engelleyen bayağı bir davranıştır. Bütün bunlardan hareketle, Kiniklerin bir bakı-

ma insanda doğal olan utanma duygusunu yadsıdıklarını söyleyebiliriz. Aslında Kinikler, bu duyguyu haksız bulmazlar, kökten yadsımaya kalkmazlar; ama onlara göre, ancak kötü olandan utanılır. Öyle ise, aslında doğru, doğal, iyi olan bir şey herkesin gözü önünde yapılabilir. Bundan dolayı her doğaya uygun bulunan şeyi çekinmeden sokak ortasında bile yapmanın utanılacak bir tarafı olmayacaktır. Kendi kendinden utanmadan yapılabilen bir şey başkalarının gözü önünde de yapılabilir bir şeydir. Kendinden utanmayı gerekli görmediği şey için insan başkasından da utanmamalıdır. Başkalarının bu konudaki ayıplamalarına karşı Kinikler aldırmazdırlar. Başkalarının ne söyleyip yaptığı önemsiz hale gelince, Kinikler açısından okuma yazmanın bile önemsiz hale geldiğini görürüz.

Kendisi çok fazla yazmış olmasına rağmen Antisthenes'e göre, kötü bir tanığı okumaktansa, hiç okumamış olmak daha iyidir ya da doğruluk kitaplarda değil, ruhta yazılmış olmalıdır. Aslında Antisthenes'in bu son ifadesi dikkate alındığında, kendi açılarından zararlı gördükleri kültüre, yazıya ya da sanata karşı olduklarını söyleyebiliriz. Demek ki kötü bir tanığı değil, ama iyi bir tanığı okumanın Kinikler açısından herhangi bir sakıncası olmayacaktır. Diğer türlü söylersek, birisi iyi tanıklık yapacaksa okur yazar olmasının veya okuyup yazmasının bir zararı olmayacaktır.

Antisthenes'i bireyin bağımsızlığına götüren şey, onun epistemolojik olarak konseptüalizme karşı nominalizmi savunmasında yatar. Antik Yunan felsefesinde uzun süre tartışılan "varlığın ne olduğu" sorusu, Platon'la birlikte kavramın gerçekliğine ulaşmıştır. Kuşkusuz Platon da hocası Sokrates'in yolundan gitmekteydi. Sokrates, herhangi bir şey üzerinde bir şey söylemeden önce, o nesnenin özünün ve kavramının araştırılması gerektiğini söylüyordu. Antisthenes de nesnenin kavramının belirlenmesini ister. Ama o bunun için sofistik savlara başvurur. Antisthenes, bu sorunu tartışırken, Gorgias'tan öğrendiği Elea öğretisinin "varolan birdir" önermesinin etkisi altındadır. Antisthenes bu önermeden hareketle, ilk varlığın tanımının yapılamayacağını ileri sürer. Bir olan aynı zamanda çok olamayacağına göre, o bir olan şey kendisinden ayrı bir yüklemle tanımlanamaz. Dolayısıyla "insan iyidir" şeklinde bir önerme kurulamaz. Böyle bir önerme mantıksal açıdan totolojiktir. Dolayısıyla yeni bir bilgi ortaya koymaz. Yani to-

tolojik önermelerin epistemolojik açıdan bir değeri yoktur. Antisthenes için bir sözcük başka bir sözcükle açıklanmayacağı için herhangi bir tanımlama da imkânsız hale gelir. Özdeşlik dışında yapılan her kavram açıklamasında bir kavram bir başkasıyla açıklandığından, her tanımlama o şeyin kendisiyle ilgili olmayan bir şey olarak ortaya çıkar.

Hiçbir şey bir başka şeyle açıklanmayınca, gerçekliği kavramsal olanda değil, bireysel olanda görmek gerekir. Bu durumda genel kavramlar nesnelerin özünü değil, sadece nesneler üzerinde insanların düşüncelerini dile getirirler. Dolayısıyla nesneler için ileri sürdüğümüz kavramlar, yalnızca birtakım sözlerdir, nesneleri adlandırdığımız sözlerdir. Kavram diye bir şey yoktur, yalnızca sözcükler vardır. Yargı da bu adların bir araya gelmesinden başka bir şey değildir.

Platon, Sokrates'in kavramsal bilgisinden hareketle, kesin bir kavram realizmi çıkarırken, Antisthenes aynı kesinlikle ondan nominalizmi çıkarır. Genel kavramlar ona göre yalnızca düşüncenin nesneleridir; "Atları ve insanları görüyorum ama atlığı ve insanlığı değil." Antisthenes'in bu bakış açısı genellikle bilimsel araştırmayı ve giderek bilimsel bilgiyi olanaksız hale getirir. Böylece herhangi bir kavramsal bilgi üretmek imkânsız hale gelir. Antisthenes'in öğretisi bundan dolayı her bilim ve yargıyı yıkar.

Antisthenes'e göre, bilgi sadece pratik amaçlara hizmet edebilir ve etmelidir. Zira insanlar ancak bu yolla erdemli ve buna bağlı olarak mutlu olabilirler. İnsan yaşamının nihai amacı mutluluktur, Kinikler için. Mutluluk, doğrudan doğruya boş kuruntulardan kurtulmakla kazanılan neşeli bir ruh dinginliğinde bulunabilir. Bu ruh dinginliğine ise, ancak erdemle ulaşılabilir. Erdem, insana uyan ve bütün dünyada olup bitenlerin değişmelerinden bağımsız kalan biricik şey olduğundan, yalnızca en yüksek değil, biricik değerdir de, mutluluğa götürecek biricik yoldur. Erdemin dışında insanların değer verdiği hiçbir şey, Kinikler için saygı göstermeye değmez. Erdemden başka iyi, erdemsizlikten başka kötü yoktur. Biri ya da öbürü ile ilgisi olmayan şey insan için önemsizdir. Bunun dışında hiçbir şeye aldırış edilmemelidir. Kinikler için insanın kendi varoluşunu gerçekleştirmesi düşünce ve ruh üzerinde olanaklıdır. Zira insan sadece bu iki alanda bağımsızdır. İnsanı alınyazısının belirlemesinden kurtaracak olan sadece bilgi (phronesis) ve erdemdir (arete). Bu tür bir bakış açısı her türlü dış-

tan belirlemeyi reddeder. Böylece özgür insan, dış dünyadaki şeylerin hiçbirine aldırmayan ve dış dünyanın isteklerine boyun eğip hizmet etmeyen erdemli insandır. Erdem dışında kalan şeyleri hor göremeyen birisi asla mutlu olamayacaktır. Zenginlik, şan, şeref, ün, güzellik vb şeylerin hepsi birer boş gurur ve kuruntudan ibarettir. Bilgelik insanın bunlardan kendisini kurtarmasına bağlıdır. Kiniklere göre, insanlar en değersiz ve en kötü olan şeyin (hazzın) en değerli ve en iyi olarak peşinden koşmaktadırlar. Halbuki erdemli ya da bilge insan için hazzın peşinden koşmak ve onun uğruna bağımlılıklar oluşturmak en büyük kötülüktür. "Haz duymaktansa deli olmayı yeğlerim" diyen Antisthenes, hazzı köleliğe giden yolun başlangıcı olarak görür. İnsanda tutku haline gelen haz, onu isteklerinin kölesi yapar. Antisthenes hazzın karşısına çalışıp didinmeyi, çaba ve sıkıntıyı koyar; iyi olan budur. İnsanı erdemli yapacak olan şey çalışmadır; çalışma, insanı bağımsız yapar.

Antisthenes için haz, acının bitmesinden başka bir şey değildir. Zira daha önce acıyı bilmeyen hazza erişemez. Düşünsel hazların duyusal hazlardan daha değerli olduğu görüşü de Kinikler tarafından kabul görmez. Çünkü hiçbir haz insanı erdemli yapmaz. İnsan erdem ve erdemsizliğin dışında hiçbir şeye aldırmamalıdır. Ancak yoksulluğun ve zenginliğin, şeref ve utanç verici olanın, acı ve hazzın, yaşama ve ölümün üstüne yükselebilen kimse, her eyleme ve yaşama durumuna katlanmaya aynı şekilde hazır olan kimse, kimseden korkmayan ve hiçbir şeyden kaygılanmayan kimse, ancak böyle bir kimse, alınyazısına meydan okur, ancak böyle bir kimse özgür ve mutludur.

DİOGENES VE ALDIRMAZLIĞIN TANRISALLAŞTIRILMASI

Sinoplu Diogenes, Antisthenes'in kendi kuramlarına göre yaşamamış olduğunu düşünür ve ona "kendinden başka hiçbir şeyi işitmeyen trampet" der. Ülkesinden sürülen Diogenes kendine "köpeksi" adını verir ve hayvanların yaşamını insanlık için bir model olarak görür. Diogenes'in görevi, değerlerin yeniden yaratılmasıdır. Helenik dünyanın uygarlığının karşısına hayvanların ve ilkel toplumların yaşamlarını çıkarır. Eşler ve çocuklar topluluğunu ve serbest aşkı savunan Diogenes, politik alanda ise kendisinin bir dünya yurttaşı olduğunu bildirir. Antisthenes'in uygarlığın dışsal iyiliklerine ilgisizliği ile yetinmeyerek, Diogenes özgürlüğe erişebilmek için olumlu bir çileciliği savunur.

Buna bağlı olarak, bilerek uylaşımı küçümser, genellikle kişisel gizlilik içinde yapılmaları gerekli görülen şeyleri ve giderek kişisel gizlilik içinde bile yapılmamaları gerekenleri kamu önünde yapmaktan kaçınmaz.

Kiniklerin ana düşüncesi, erdemin insan mutluluğu için tek başına yeterli olduğudur. Bunun yolu da yaşama gereksinmelerinden ve hazlardan uzak durmak, onlara aldırmamaktan geçmektedir. İnsan kendi gücünün dışında hiçbir şeye aldırmamalı ve gerekirse kölelik içinde erdemli olmayı başarabilmelidir. Kiniklere göre, gerçek özgür olan, hiçbir zaman köle olmaz. Çünkü köle ancak korkan kimsedir. Köle olan da aynı nedenle özgür olamaz, görünüşte özgür bile olsa. Bundan dolayı Diogenes, anlatıldığına göre, kendisinin köle olarak satıldığı sırada bir dostu tarafından kurtarılmayı reddetmiştir. Köleliğin kendisi elbette bununla haklı gösterilmek istenmiyor. Anlatılmak istenen, bilgenin kölelik içinde bile özgür olduğudur. Aslında bu, dünyanın çekiciliklerine ve giderek dünyaya yüz çevirmek anlamına gelmektedir. Diogenes'in yaptığı gibi, büsbütün yoksul ve dilenci gibi yaşamak, insanın mutluluğuna engel olmamaktadır. En temel insan gereksinimi olan barınma ve bir yatak bile, erdemli olmak için gerekli değildir. O kadar ki Diogenes, eti pişirmeden yemekle insanın ateşi bile bir yana itebileceğini ima etmektedir. Doğaya uygun yaşamak, yapay olan bütün gereksinimleri ortadan kaldırmak, en basit gereksinimlerle yetinmek ve gereksinme duymamaya borçlu olunan mutluluk ve bağımsızlığı yaşamak, Kinik okulunun başlıca yaşama ilkesidir. Bunu elde edebilmek için de her türkü maddi ve tinsel sıkıntıyı göze almak gerekecektir. Yeri geldiğinde düşmanlarının yaptığı kötülükleri bile, insanın kendisini tanıması açısından birer fırsat olarak görmeli, bu vesileyle, kendini düzelterek ve daha erdemli olarak onlardan en iyi şekilde öç alınmış olmalıdır.

Herhangi bir nedenle hayat artık çekilmez hale gelmişse, insan için kendini öldürmesi, özgürlüğünü kurtarmanın tek amacı olacaktır. Her türlü dış etkinin insan bağımsızlığını ortadan kaldırdığını söyleyen Kinikler için, aile, devlet, din bu dış etkilerin en önde gelenleridir.

Antisthenes, insan soyunun devamı için evliliği kaldırmak istemese de Diogenes, bu ereğe kadın ve çocuk ortaklığı ile de erişilebileceğini söyler. Aile kadar, bilge için yurttaşlık durumu da aldırılmaması gereken bir şeydir. Antisthenes demokrasiye de tiranlığa da aristok-

rasiye de karşıdır. Çünkü hiçbir yönetim biçimi, yaşamını erdem kurallarına göre düzenleyen birini bağlayamaz. Bilge insan için sınırları çizilmiş hiçbir yurt yeterli olmayacaktır. Bu yüzden Kinikler kendilerini yurtsuz olarak görür ve hiçbir şekilde devlete aidiyet duymazlar. Erdemli insan belli bir devletin değil, dünyanın yurttaşıdır. Onu belirleyen devletin yasaları değil erdemin yasalarıdır. Kinikler için ideal devlet, gerçekte her devlet varlığının ortadan kaldırılması anlamına gelir. Bütün insanların bir arada yaşadıkları, hiçbir ulus, belli yasalar ve belli sınırların olmadığı devlet.

Kiniklerin bu kozmopolitliğindeki temel düşünce, insanların bir arada yaşamalarından, birbirlerine bağlanmalarından çok, tek kişinin devlet yaşamının bağlarından ve ulus sınırlarından kurtulması düşüncesinden gelir. Çünkü Kinikler için esas olan, bireydir. Hiçbir kurumsal yapı bireyin üstünde değildir. Bu yüzden insan bireyselliğini ortadan kaldıracak olan, genel yaşamdan, politik yaşamdan mümkün olduğunca uzak durulmalıdır. İnsan gerçekten mutlu olmayı istiyorsa yalnız başına kalabilmeyi, başka insanlara bağlı olmaktan da kendini kurtarmayı bilmelidir.

Kiniklerin dine karşı olan tutumları da aile ve devlete karşı olan tutumlarından pek farklı değildir. Bütün dış belirlenimlerden bağımsız olan bilge, doğal olarak dinsel geleneklerden de bağımsız olacaktır. Bilge, genelin görüşlerine uymak, inanmak zorunda değildir. Ahlaksal durumla hiçbir ilgisi olmayan tanrı hizmetleriyle ilgili eylemlere de bağlanmak zorunda değildir.

Kinikler gerçekte tanrının varoluşuyla çatışma içinde değildirler. Ama tanrıların çokluğu ve insan biçiminde oluşları onlar için anlamsızdır. Halk tanrıları, geleneğin ürünleridir. Gerçekte tek bir tanrı vardır, o da görülmez ve tasarımlanamaz. Tanrıya erişmek için de tek bir yol vardır; erdem. Bütün öteki şeyler boş inançlardır. Bilgelik, insanı tanrıya dost yapar. Tanrının kayırmasını kazanmaya çalışmak değersizdir. Bilge, tanrıya kurbanlarla, sunularla değil; erdemle saygı gösterir. Erdemli insan, tapınağın herhangi bir yerden daha kutsal olmadığını bilir.

Baştan beri söylediklerimiz, Kiniklerin erdemli olmanın kendi kendine yeterli olduğunu nasıl kavradıklarını özetlemektedir. Bilge insan, her türlü bağımlılıktan bağımsız olmalıdır. Gereksinimlerden, isteklerden, önyargılardan ve görüşlerden bağımsız. Ancak Kinikler-

deki bu aşırı bireycilik ve kendi kendine yeterlik, başkaları ile bağlantı kurmayı tümden ortadan kaldırmıyor. Bir yandan her erdemli olanın dost olarak başka erdemli olanlarla bağlantı kurmasının doğal olduğunu kabul ederken, öte yandan geriye kalan insanları da kendine çekmek bilge insanın ödevi olarak sayılmaktadır. Erdemli insan mutluluğu sadece kendisi için düşünmez, başkalarının da bundan pay almasını ister. İnsan yığınları, hazlarının, isteklerinin kölesidir, kuruntu hastasıdır, Kinikler ise onları bu hastalıktan kurtaracak olan doktorlardır adeta. Kinikler, bu hastalıklarla uğraşırken hastalığın kendilerine bulaşacağından asla korkmazlar. Nasıl ki güneş pis yerleri aydınlatırken kirlenmiyorsa, bilge insan da başkalarına erdemi öğretirken onların olumsuzluklarından etkilenmez. Bu dostluk hizmetinin insanlığı kurtaracağına inanan Kinikler, bu hizmeti yaparken başkalarının incinmelerine de aldırış etmezler. Çünkü erdemli bir insan dayanıklı olmalıdır, kimseye acı vermeyen de hiçbir şey yapamaz.

Her türlü dış etkiyi insanın bağımsızlığına ve özgürlüğüne vurulan bir darbe olarak gören Kinikler, sonuçta diğer insanlar üzerinde erdem adına da olsa bir etkide bulunmaktadırlar. Adeta insanları yönetmeye çalışmaktadırlar. Diogenes'in esir pazarında satılığa çıkarıldığı zaman alıcının ne bildiğini kendisine sorması üzerine verdiği yanıt: "İnsanları yönetmek" şeklindedir. Bu ikilem, Kinikler açısından paradoksal olarak görülebilir mi? Ama başka türlü nasıl erdemli olunur ki!

STOACI ALDIRMAZLIK VE UMURSAMAZLIĞIN ERDEMİ

Bilgenin *apatheia* (duyumsamazlık) ve *adiaphora*sı (umursamazlık) öğretisinde dile gelen, dışla ilgili her türlü şeyden bağımsızlık, insanın kendi ahlaksal durumu dışında her şeye kayıtsızlık, Kiniklerde olduğu gibi Stoa okulunun da temel felsefesi olarak karşımıza çıkar. Stoa'nın ahlak ilkesi özetle şu önermede dile gelir: "Yalnızca erdem iyidir, mutluluk da yalnızca erdemde bulunur." Erdem de doğa ile uyum içinde olma ya da doğaya uygun yaşama ile kazanılır. *Telos*, burada doğa ile uyum içinde yaşamadır. Yani kendine ve bütüne uygun olmasıdır. İnsan genel yasaya uygun olmayan hiçbir şeyi yapmamalıdır. Bu yasa da her şeyde yerleşik olan akıl (logos)'dır.

Stoacılığın ardışık kurucuları, Zenon, Kleantes ve Khriysippos için, ahlak kozmolojiden bağımsız olarak kavranılamaz. Evren hem

maddi hem de ilahidir. Evrenin ilk maddesi olan ateş, evrensel bir ahlaksal ilkenin (logos) etkinliği uyarınca çeşitli fiziksel durumlara dönüştürülür. Evrenin dönüştürülmesinde, düzenli bir döngü işler, orijinal ateşin bir dönemi bir sona vardırdığı ve bir başkasını başlattığı kozmik bir yangına tekrar tekrar geri dönmekle olur bu. Bu döngüsel dönemlerden her biri özdeştir ve evrendeki her olay dolayısıyla sonsuz bir şekilde tekrar meydana gelir. İnsan evrenin bütünleyici bir parçası olduğuna göre, bu öncesiz sonrasız dönüş aynı zamanda insanın tarihsel yazgısını da belirler.

İnsan doğası, kozmik doğanın bir parçası olduğuna göre, kosmos'u yöneten yasa, ilahi logos'un yasası, insan eyleminin, kendisine uydurulması gereken yasayı verir. İnsan hayatı öncesiz-sonrasız bir şekilde önceden belirlenmiş bir döngü yoluyla yürüyorsa, nasıl olur da insanlar bu yasanın dışına çıkabilirler? Stoacıların bu soruya yanıtı, akılsal varlıklar olarak insanların zorunlu olarak uydukları yasaların bilincine varabilecekleri ve erdemin, şeylerin mukaddes düzenine bilinçli rıza göstermekten; erdemsizliğin ise, bu düzene rıza göstermemekten ibaret olduğudur. Stoacıların, insanların ilahi yasaya ya rıza gösterebilecekleri ya da gösteremeyecekleri inancıyla determinizmi bağdaştırmaya çalışmaları çok da anlaşılır değildir. Onlara göre, belirlenen şey, bütün fiziksel dünyadır. Bu dünyanın parçası oldukları ölçüde insanlar da dahil, görünüşte belirlenimden kaçan şey, şeylerin akışı karşısında niyet biçimi içerisinde ifade edilen insani rıza gösterme ya da rıza göstermemedir.

Evrenin önceden belirlenmiş akışına rıza göstermesem ve bu akışa isyan etmesem bile, benim davranışım ona hâlâ uyacaktır. Seneca'nın söylediği gibi; "*Ducant volentom fata, nolemtem trahunt*", yani yazgı murad edeni güder, etmeyeni ise sürükleyip iter. Dolayısıyla Stoacılar için aslında evrensel yasanın dışında herhangi bir özgürlüğün söz konusu olmadığını söyleyebiliriz. Sorun bu çaresizlik içerisinde rıza göstermek ya da göstermemektir. Her iki halde de yazgı değişmeyecektir. Birinde güdülmüş, diğerinde ise sürüklenip itilmiş olmak dışında...

Stoa felsefesinde Logos, Tanrı ve doğa eşanlamlı kullanılmaktadır. Böyle bir sistemde, teolojinin, fiziğin bir kısmını oluşturması son derece doğaldır. Bu durum, yazgı fikrinin aynı zamanda fizik ve dinsel bir görünümü de üzerine geçirdiğini açığa çıkarır. Yazgı aynı anda neden, hakikat, doğa, zorunluluk ve tanrısal öngörü olarak belirir.

Stoa düşüncesinde yazgı, dünya-dışı bir ifade olmaktan çıkar; dünyanın yapısında, evreni ve varlıkları canlandıran yaşamın içinde yer alan doğal, ahlaki ve teolojik bir gerçekliğe dönüşür.

Yazgı, evrenin yapısında yer alan doğal bir gerçekliktir. Khrysippos, yazgının, ezelden beri her şeyin, bir başka şeyi izleyip bu şeye eşlik ettiği bir yatkınlık olduğunu söyler. Bu haliyle yazgı, bir nedenler düğümü, yani asla zorlanamayan ve çiğnenemeyen bir düzen bir bağlantı olarak ortaya çıkar. Dolayısıyla Stoacılarda rastlantıya ve kendinden olana yer yoktur. Böyle olunca evrene mutlak bir determinizm hakim olacak ve insan özgürlüğüne de kapı açılamayacaktır. Stoacılar için özgürlük olsa olsa bu yazgıya ya da determinizme rıza göstermekten başka bir şey olmayacaktır. Böylelikle yazgı, bütünün uyumundan her bir varlığa kendi payını, kendi kuvvetini, kendi rolünü verir. Bu nedenle yaşam, ev sahibinin herkes için bir yer belirlediği bir şölenle ya da sahneye koyanın rolleri dağıttığı bir tiyatro piyesiyle böylesine sık karşılaştırılır. Bu sahnede aktörler rollerinin değiştirilmesini isteyemezler ama aralarından her biri, kendisi için belirlenmiş olan rolü en iyi şekilde oynamak zorundadır.

Zenon, doğal yasanın tanrısal olduğunu ve bu kuvvetin çelişkileri yönetip, onları içererek kendini gerektiği gibi ayakta tuttuğunu düşünür. Yazgı, bütün şeylerin, karşılıklı dostluk uyarınca birbirlerine kenetlendikleri karşılıklı bir bağlantı içinde kalmasını sağlayan evrensel duygudaşlığı canlandıran güçtür. Yazgı, dünyanın aklı ya da tanrısal öngörüyle yönetilen ve yönlendirilen dünyadaki bütün şeylerin yasasıdır veya sayesinde geçmiş şeylerin olmuş olduğu, şimdiki şeylerin olduğu ve gelecek şeylerin olacak olduğu akıldır. İnsanın bilgeliği, bütün şeylerdeki bu yazgı gücünün bilincine varmakla başlayacaktır ve varlıkları kendi aralarında birleştiren yaşam akışına kendini bırakmakla açılacaktır.

Stoa felsefesindeki bu yazgı anlayışı, onları evrensel duygudaşlık düşüncesine götürür. Bu yapı içerisinde dünya bir bedendir. Bütün bedenler karşılıklı etki içindedirler. Her şey bu bütünün içinde olup-bittiğinden, en küçük bir olgu bile dünyanın bütününe etki eder. Örneğin denize dökülen bir damla şarap, denizi bütünüyle kaplayacak ve oradan da tüm evrene yayılacaktır. Doğanın sürekliliği, bedenin boşluktan habersiz olan doluluk dünyasındaki bu bulunuşun, Tan-

rının ve kozmosun birbiri içinde erimesi, bütünün kendi kendisiyle duygudaşlık içinde olduğunu, her şeyi birlikte soluduğunu, şeylerin ve varlıkların evrensel bir duygudaşlık içinde olduğunu söylememize izin verecektir.

Evrensel duygudaşlık, Stoacılarda yalnızca doğadaki nedenselliği değil, aynı zamanda metafizik bir açılımı da dile getirir. Şeylerin duygudaşlığı, sonuçta Tanrının kendisine varan bir dünyada, Tanrının mutlak ortada bulunuşunu ifade etmekten başka bir şey değildir. Nihai olarak Tanrıda temellenen bu duygudaşlık, mutlak kudreti olan bir tanrısal öngörünün iyilik ister niyetlerini varsayan bir doğa erekselliğini içerir.

Marcus Aurelius'a göre, her şeyi bağlayan ve bütün varlıkların, aynı dünyanın uyumu için kendisine göre işbirliği yaptıkları bu kutsal düğüm ve mutlak karışımı, insanın yalnızca bir parçasını oluşturduğu bir dünyanın, tanrısal öngörüye dayalı birliğini yansıtır. Bu yapı içerisinde ahlaksal bir varlık olarak bilge kişinin yaşamı, uyumu kendi içinde kurmayı ve katıldığı evrenle kendini duygudaşlık içinde tutmayı bilen bir yaşam olacaktır. Bunun için Stoacılarda bilge insan kendini bir dünya yurttaşı olarak görür.

Öyle anlaşılıyor ki, Grek kozmolojisinin temele aldığı, evrenin rasyonel ve erekli bir yapısının olduğu görüşü, Stoacılığın da benimsediği bir görüştür. Kozmik bütünün bir parçası olarak insan, bu bütüne hâkim olan rasyonel/erekli yapıyı ahlaksal yaşam için model almak durumundadır. Stoacıların Kinikler ile paylaştığı görüş, onların da mutluluğu akıl yoluyla doğayla uyum içinde yaşamakta bulmalarıdır. Evrenin akla uygun bir düzeni vardır. Başka bir deyişle, Evrene, Kozmosa akıl/logos hükmeder, ona düzenini ve işleyişini verir. İnsan da evrenin bir parçası olarak aynı akılsal düzen ve işleyiş altındadır. Makrokozmos olan evrene nispetle insan da bir mikrokozmostur. Mikrokozmos olarak insanın ahlaksal yaşamın dışına çıkması, Stoacılar tarafından akılsallıktan sapmalar olarak değerlendirilir. Bedensel güdüler, dıştan etkilenimler, arzular ve istekler insanın doğal düzenine uymayan davranışlarda bulunmasına yol açar. Özellikle aşırı istekler, tutkular ve duygulanımlar, insanın ruhsal dengesini bozar ve onu mutsuzluğa sürükler. Bu nedenle mutluluk, insanın kendi ruhunu her türlü isteğe, tutkuya, duygulanıma açık tutmasıyla sağlanamaz,

tam tersine bunlar mutsuzluk getirir. O halde insan, aklını kullanarak ölçülü yaşamalı, ruhsal dengesini zorlayan istek, tutku ve duygulanımlarını bastırabilmeli, onları denetleyebilmelidir. Buna göre doğru eylem, doğa düzenini gözeten akılcı eylemdir. Erdem, insanın akıl yoluyla evrensel Logos'a boyun eğme, kendini denetleyebilme yeteneği ve becerisidir. Doğa yasası aynı zamanda ahlaksal yasadır.

Öyleyse, Stoacılar için erdemsizlik, ahlak yasasının ve dolayısıyla doğa yasasının bilgisinin yoksunluğundan kaynaklanır. Zira doğru bilgileri barındırmayan insan, kendisini doğru tanıyamamaktan dolayı yanlış eylemlerde bulunur. Doğru bilgi, onun istek, tutku, duygulanım ve zaaflarını tanıyıp bunlardan arınmasını (*ataraxia*) sağlar. Duygusal dinginlik, bu türlü istek, tutku, duygulanım ve zaafların en aza indirgenmiş olma durumu olarak *apatheia* diye adlandırılır.

Zenon'a göre tutku, akla ve doğaya aykırı olan ruh hareketi ya da ölçüyü aşan içgüdüdür. Khrysippos tutkuyu, yanlış yargılar olarak tanımlar. Bunlar da haz (*hedone*), istek (*epithyma*), üzüntü ya da acı (*lype*), korku (*phobos*)'dur. Bunların karşısında da *eupathia* ya da ruhun akıllıca olan duygu ve istenç hareketleri vardır; bunlar da üç çeşittir: tinsel sevinç, akıllıca korku ya da dikkat (*eulabeia*), akıl istenci (*bulesis*).

Khrysippos'a göre tutku, ruhun yanlış yargıya dayanan hareketi olması bakımından akla aykırıdır. İnsan bunu mutlaka yenmeli, sadece akılla ilgili olan, tinsel-mantıksal varlığını geliştirmelidir. Bu tinsel varlık aynı zamanda *apatheia* alanı olarak da, daha sonra *eupatheia* olarak, erdemli doğaya uygunluluk olarak da kendini gösterir. En yüksek yaşama duygusu olan mutluluk da kendiliğinden ortaya çıkar.

Erdem mutluluğun bütün koşullarını kendi içinde taşır. Bu erdem mutluluğu ise, ahlaksal eylemin kendisiyle birlikte getireceği hazzın olumlu karakterinden çok, bağımsızlığın ve ruh dinginliğinin olumsuz karakterinde dile gelir. Huzursuzluktan kurtulmuş olmak, bağımsız olmak, bilgenin gerçek üstünlüğüdür. Felsefeden kazancımız, korkusuz yaşamaktır, hayatın kötülüklerini yenmektir. Her türlü tutkulu haz ve isteklerine egemen olabilen, hiçbir şeye değil, yalnız kendi kendine bağlı kalan insan mutludur.

Erdem tek başına mutluluk sağlayabildiğine göre, erdemin dışında hiçbir şey değer sayılmaz. Stoacılara göre iyi, hiçbir şeye bağlı olmayan, mutlak bir değeri olan şeydir. Bir başka şeyden dolayı bir değeri

olan şey ya da bir başka şeyle karşılaştırıldığında bir değeri olan şey, iyi adını alamaz. Kendinde ve kendisi için olmayan bir şey hiçbir koşul altında iyi olamaz. Kötü için de aynı kural geçerlidir. Bundan dolayı sadece mutlak iyi ya da erdem iyi olabilir, aynı şekilde sadece mutlak kötü ya da erdemsizlik kötü olabilir. Bunun dışında kalan şeyler bizim durumumuza ne kadar etki yaparlarsa yapsınlar, ne iyi ne de kötü olabilirler. Bunlar kayıtsız kalınacak, aldırış edilmeyecek (*adiaphoron*) şeylerdir. Dolayısıyla ne sağlık, zenginlik, şeref, hatta yaşamın kendisi iyidir ne de bunların karşıtları olan yoksulluk, hastalık, zayıflık, hatta ölüm kötüdür. Bunlar dışla ilgili şeylerdir, dolayısıyla değer olarak sayılmazlar.

Stoacılar için insanın ahlaksal özellikleriyle bağlantılı olmayan hiçbir şey iyi olamaz. Onlar için haz da bunlardan bir tanesidir. Hazzı erek olarak alan, erdemi köle haline getirir. Hazzı iyi olarak kabul eden, erdemin gerçek değerini yadsımış olur. Hazzı erek olarak başköşeye oturtan, akıllı bir varlıktan akla aykırı olana erişmeye ulaşmasını, tanrıya yakın olan tinsel varlıktan hayvanın zevklerine erişmeye çalışmasını istemiş olur. Haz ve erdem, özleri gereği, ayrı şeylerdir. Haz, ahlaka aykırı olabilir, ahlaksal eylem de sıkıntı ve acılara bağlı olabilir. Haz en kötü olanda da bulunabilir, oysa erdem yalnızca iyi olanda bulunur. Erdem yüksektir, sarsılmazdır, kalıcıdır; haz ise, aşağıdır, kaypaktır, gelip geçicidir. Bütün bunlardan dolayı haz, ahlaksal eylemin ereği olarak alınamaz. Haz bir erek değil, olsa olsa davranışlarımızın sonucudur sadece. Bu yüzden erdemli insan açısından haz, kayıtsız kalınacak bir şeydir.

Epiktetos, Stoa ahlak geleneği içerisinde, Stoacı mantığa uygun bir yaşam sürmüş, teoriden çok pratiğe değer vermiştir. Epiktetos'un kendine hâkim olma yetisi şaşılacak ölçüde dikkat çekicidir. Bunu onun kolunu büken efendisine verdiği ünlü yanıtta açıkça görebiliriz. O ilkin yumuşak bir dille efendisini uyarır, "kolumu bükmeyin efendim, sonra kırılır" der. Efendisi aldırmaz, Epiktetos'un kolunu bükmeye devam eder, sonunda Epiktetos'un kolu gerçekten kırılır. Epiktetos'un buna tepkisi serinkanlılıkla "söylemiştim size, kırıldı işte" demek olur. Bu tavır Epiktetos'un Stoa ruhuna bağlı kalarak kendisinin yaşadığı olumlu veya olumsuz her şeyi, hatta köleliği bile kader olarak görmesinden kaynaklanır. Bundan dolayı da şiddet, bas-

kı, haksızlık, aşağılanma gibi dış etkenlere aldırmazlık tavrı içerisinde kayıtsız kalmıştır.

Epiktetos'a göre gücümüz altında olmayan şeyler tanrılar istediği için öyledir. Yeryüzünde varlığımız söz konusu iken hepimiz bir bedene ve farklı organlara bağlı olarak yaşarız. Böyle olduğu için dış dünyanızdaki varlıklar tarafından sınırlandırılmamış olmamız olanaklı değildir. Ancak dış dünyaya karşı insanı güçlü kılan ve onu koruyan insanın iradesidir. İnsan bu iradeyi beden dahil olmak üzere kendisine ait olmayan şeylerin üstesinden gelmek için kullanır. O, insanın, bu yetenekleri edinmesi ve gerektiği gibi koruyabilmesi durumunda hiçbir gücün onu sınırlandıramayacağını, yürüdüğü yolda hiçbir engelle karşılaşmayacağını, hiçbir şeyden acı duymayacağını belirtir. Herhangi bir şeye sahip olmak, insanın gücü altında bulunduğundan doğası gereği insan birçok şeye bağlanmayı arzu edebilir. Beden ve servet, kardeş ve arkadaşlar, evlatlar ve köleler gibi. İnsan bu tür şeylere bağlandığı için de sıkıntılara düşer ve acı çeker. Bu yüzden Epiktetos, gücümüz altında olanları elimizden geldiği kadar iyi kullanmak; geri kalanları ise kendi doğalarına uygun şekilde kullanmak gerektiğini söylerken, kendi doğaları kavramıyla tanrıların istediği gibi davranmayı kasteder.

Epiktetos'a göre bu, aldırmazlık özgürlüğe açılan kapıdır. Özgürlük insanın kendi tercihleri doğrultusunda yaşamaktan başka bir şey değildir. Epiktetos, yanlış eylemlerde bulunanların özgür olmadığını söyler. Korkular, üzüntüler ve kaygılar içinde yaşayan insanlar bunlara bağımlı olacaklarından özgürlüklerini kaybedeceklerdir. İnsan, eğer hazza, acıya, şöhrete, zenginliğe boyun eğmiyorsa, gerektiği zaman canını firlatarak çıkıp gidecek gücü kendinde buluyorsa, özgürdür. Böylece Epiktetos'ta özgür insan, dış dünyaya karşı kayıtsız kalmayı başarabilen insandır. Bunun aksi davranışta bulunan, aldatan, hatalar yapan, adaletsiz, ahlaksızca yaşayan kötü insanlar ise özgür değildir. Ne tuhaf değil mi? Oysa insanların özgür oldukları için hata yapma, ahlaksızlık yapma hakkı vardır. Özgür olmayan bir insanın ahlaksızlığından söz edilebilir mi? Böyle bir insan olsa olsa ahlakdışı bir varlık olarak tanımlanabilir. Ahlaklılık ya da ahlaksızlık özgür insana yükleyebileceğimiz sıfatlar olabilir. Ahlaksal durum içerisinde olmayan, ahlaki yükümlülüğe tabi olmayan varlıklar ise ahlakdışı varlıklardır.

GENEL DEĞERLENDİRME

Gerek Kinikler gerek Stoacıların "dış"la ilgili her türlü tutum ve değerden bağımsızlığı ve her türlü yaşamsal yapıp etmede yalnızca insanın kendi ahlaksal durumunu temel alan felsefeleri, insanın akılsal ve bedensel varlığını aldırmazlık ve umursamazlık düzleminde yücelten erdem etiğine vurgu yapar. Ne var ki bu aldırmazlık felsefesinin kendine özgü paradoksal nitelikleri de vardır. Bir akıl varlığı olarak insanı diğer hayvanlardan ayırmaya çalışmak ve aklı insanın ayrımsal özelliği olarak temele almak doğru bir yaklaşım olmakla birlikte, insanın sadece bir akıl varlığı olduğu üzerinden onun ahlaksal yaşamını temellendirmeye çalışmak kuşkusuz indirgemeci bir yaklaşımdır. İnsan akıl varlığı olduğu kadar, duygu varlığıdır ve değer varlığıdır. Arzularından, isteklerinden, duygularından arındırılmış bir varlığın insan olarak tanımlanması ne kadar tutarlıdır?

İnsanın, aklıyla bütün bu alanları düzenli biçimde kontrol etmeye çalışması gerektiğini söylemek tartışılabilir olsa da, duyulardan ve duygulardan kaynaklanan istek ve arzularının tümüyle kötü itkiler olduğunu varsaymak ve bağımsızlığını bunlara karşı aldırmazlık içerisinde olmaya bağlamak, aklı temel alan Stoacılar için çok da rasyonel görünmüyor.

Her türlü dış etkinin insan bağımsızlığını ve özgürlüğünü ortadan kaldırdığını söyleyen Stoacıların, bu dış etkiye temelden ne kadar karşı oldukları da tartışma konusudur. Doğa yasasının her şeyi yazgının amansız yasaları uyarınca düzenlediği bir evrende yaşayan insanın bağımsızlığı ve özgürlüğünden ne ölçüde söz edilebilir? Doğayla uyum içinde yaşamak, bize rağmen bizi alıp götüren yasaların belirlenimciliğine kendimizi bırakmak değil midir? Varlıkların kenetleyici nedeninin, her bir varlıktan bütün kendiliğindenliği ve sonuçta da bütün sorumluluğu çekip aldığı bir anlayışta, insan özgürlüğünden söz edilebilir mi? İnsan bir otomata indirgendikten sonra, hâlâ övülebilir ya da ayıplanabilir mi? Tutkuları, çılgınlığı zaten evrensel doğa yasasının bir parçası değil midir? Ya insan özgür ve sorumludur ve bu durumda yazgı evrensel ve önüne geçilmez bir zorunluluk değildir; ya da yazgı, bütün şeyleri ve bütün varlıkları güçlü bağlarıyla sıkıca sarmalar ve bu durumda da insan bir ahlak varlığı olarak, yani edimlerinin ve bu edimlerin sonuçlarının sorumluluğunu özümsemeye elverişli bir birey olarak ele alınamaz.

KAYNAKÇA

AKARSU, Bediha (1982). *Ahlak Öğretileri,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

AURELIUS, Marcus (2009). *Düşünceler,* Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BERKOWITZ, Peter (2003) *Nietzsche –Bir Ahlak Karşıtının Etiği,* Çev. Ertürk Demirel, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BRUN, Jean (2006). *Stoa Felsefesi,* Çev. Medar Atıcı, İstanbul: İletişim Yay.

CEVİZCİ, Ahmet (2006). *İlk Çağ Felsefesi Tarihi,* Bursa: Asa Kitapevi.

DIOGENES, Laertios (2003). *Ünlü Filozofların Yaşamları ve Öğretileri,* Çev. Candan Şentuna, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

DÜRÜŞKEN, Çiğdem (2007). *Seneca ve De Providentia Üzerine Kısa Notlar. Seneca, Tanrısal Öngörü* içinde, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yay.

EPICTETUS (1964). *Moral Discouses,* Trans: Thomas Gould, New York: Washigton Square Press.

EPIKTETOS (1944). *Düşünceler ve Sohbetler,* Çev. Burhan Toprak, İstanbul: İnkılâp Yay.

EPIKTETOS (2010). *Söylevler,* Çev. Birdal Akar, İstanbul: Şule Yay.

MACINTYRE, Alasdair (2001). *Ethik'in Kısa Tarihi,* Çev. Hakkı Hünler-Solmaz Zelyüt Hünler, İstanbul: Paradigma Yay.

MACINTYRE, Alasdair (2001). *Erdem Peşinde,* Çev. Muttalip Özcan, İstanbul: Ayrıntı Yay.

MENGÜŞOĞLU, Takiyettin (1988). *İnsan Felsefesi,* İstanbul: Remzi Kitapevi.

ÖZLEM, Doğan (2004). *Etik,* İstanbul: İnkılâp Yay.

SENECA, Lucius Annaeus (1992). *Ahlaki Mektuplar,* Çev. Türkan Uzel, Ankara: Türk Tarih Kurumu Yay.

ZELLER, Euard (2008). *Grek Felsefesi Tarihi,* Çev. Ahmet Aydoğan, İstanbul: Say Yay.

Mutlak Hareketsizliğin Ontolojisi: Ölüm *Füg*ü

Ömer Alanka

Ölüm, çoğu zaman metafizik tartışmaların odağında yer alan çok katmanlı bir olgudur. Bu yazıda, ölümün metafizik anlamlarının ötesinde, fenomenolojik/görüngübilimsel bir değerlendirilmesi amaçlanmaktadır. Ölümün cisimleşmiş "gövde"sini ifade eden cesedin konu edinildiği böyle bir okuma girişiminin temel iskeleti, "hareketsizlik" motifi üzerine kurulmuştur. Müzikal bir kavram olan *füg*ün tek sesli ve tek temalı yapısı metaforik olarak ölümün hareketsizlik ve sessizlik denklemiyle eşleştirilmiştir. Yalın ve güçlü bir teması olan bu tek sesli yeğinliğin, giderek daha da derinleşen ara tonlarla ve hareketsizlik hissini güçlendirmek suretiyle fonetik bağlamda algıyı ölüme bitiştirmesi, üzerinde düşünülmesi gereken bir olgudur. Nereden bakılırsa bakılsın, ölüm *füg*ü, hareketsizlik tek sesini, sessizlik ve zamansızlık gibi

tali duyumsamalarla daha da zenginleştirmekte ve derinleştirmektedir. Bu bakımdan, ölümün fenomenolojik irdelemesi olarak hareketsizlik, sessizlik ve zamansızlık temalarıyla cesedin kendini bakışımıza ne şekilde sunduğu konusu, çalışmamızın ana sorunsalını oluşturmaktadır.

GİRİŞ

Müzikal bir *füg*, kimi zaman kontrpuan halinde işlenmiş iki veya daha fazla temaya, kimi zaman da kişinin gerçek kimliğini gizleyerek alışkın olduğu çevreden kaçmasına dayanmaktadır. Kaçış veya çıldırış bir anda gerçekleşmekte ve kişi, kendine geldiğinde bu durumu anımsamamaktadır. Öte yandan, müzikal *füg*de ana bir tema kendini sistematik biçimde tekrar etmekte ve hatırlatmaktadır. Ölüm konulu bir *füg*ün bestelenmesi, doğal olarak bir kaçışı ve kırılgan bir duyarlığı gerektirmektedir. Burada izi sürülen şey, ölüm konulu bir *füg*ün notalara dökülmesi değildir. Daha ziyade, *füg*ün kabuğunun ölümü nasıl örttüğü meselesi aydınlatılmaya çalışılmaktadır. Kabuk ne tür bir özü kaplamaktadır? Kabuğun çepeçevre sardığı kabuğun dışında nasıl bir görüngüler dünyası vardır? Öncelikle, ölümün metafiziksel anlamlarını bir tarafa bırakacak olursak, kapladığı şey, hiç kuşkusuz, mutlak bir hareketsizliktir. İkinci olarak, ölümün hareketsizliğinin cisimleştiği yegâne yer, onun kabuğunu oluşturan cesettir. Şu halde, cesedi okumak, öncelikle cesedin bize kendini nasıl sunduğu ile ilgilidir. Deyim yerindeyse, hareketsizlik, sessizlik ve tüm yaşam yetilerinin bitmesi, "yaşamsal fonksiyonların son bulması", ceset-ölüm denkleminin görünür veya dilsel düzlemde somutluk kazanmasının işaretleridir. O halde, ölümü çevreleyen dışsal kabuğun kendisi üzerinden de bazı somut betimlemeler ve yorumlamaların yapılabildiği doğrudur. Ölümün metaforik açıdan *füg*e benzetilmesinde ise, hem tek sesliliğin durağan etkisi hem de ağırlıklı olarak, bu müzikal kalıbın tek konu üzerinden ilerleyebilmesi etkili olmaktadır. Çünkü ceset –fenomenolojik açıdan ölüm– bedenin hareketsiz kalmasıyla anlam bulmaktadır. Ara ton olarak sessizlik ve yanıt verememe gibi nitelikler ise sessizlik fenomenine dayanmaktadır. Öte yandan, *füg* bir sarmal gibi ölümü ve müziği kucaklamakta ve deyim yerindeyse, ölümün *üstüne kapanmaktadır*. *Füg*deki ilk vuruşun tonalitesi, tıpkı Medusa'nın bakışlarına benzer

biçimde, gözleriyle dokunduğu bedeni taşa çevirmektedir. Gerçekten de "ölüm vaki olduğu zaman", insan bir anda taşlaşıp bütünüyle hareketsiz kalmaktadır. Böylelikle, ölüm hareketsizlikle başlamakta ve giderek cesede dair anlamlar bir girdap gibi derinleşmekte ve anlamı kendi içine çekmektedir.

Müzik tarihinde en önemli *füg* bestecilerinden biri Bach'tır. *Füg* sanatı'nda Bach, olası en karmaşık yollarla çok basit bir tema kullanmakta, yapıtın bütününü tek bir anahtar ezgiyle yazmaktadır. *Füg*lerin birçoğunda dört ses bulunurken, bunların karmaşıklığı ve anlatım derinliği giderek artmaktadır. Yapıt sona doğru öylesine yüksek bir karmaşıklık seviyesine erişmektedir ki insan, bestecinin neredeyse bunu daha fazla sürdüremeyeceği kuşkusuna kapılmaktadır. Fakat eser, en son *Kontrapunktus*'a kadar sürer (Hostadter 2011:150). Ölümde de benzer bir durum söz konusudur. Ölüm korkusu, tanrısal bir korku olan *havf*, yani derin iç sıkıntısı ile başlamakta ve giderek varlığın tümüne yayılmaktadır. Bu korku, sonrasında varlığın bağrında derin bir yarığa neden olmakta ve nihayetinde hiçliğin zirvesine –ya da çukuruna– ulaşmaktadır. Hiçlik, böylelikle insanın heykel gibi donup kalmasına, tüm canlılığın kaybına neden olmaktadır. Hareket etmek nasıl ki canlılığın en somut belirtisiyse, bu belirti, ölümün hiçlik korkusuyla, yerini kaskatı kesilmeye –ölüme– bırakmaktadır.

Ölüm soyut bir olgu olarak karşımızda durmaktadır. Ölüme ilişkin her disiplin kendi anlam evrenini kendi kavramsal terminolojisi içinde inşa etmektedir. Öncelikle belirtmek gerekir ki bu soyut kavramı somutlaştırmak ve üzerine konuşmak, fiziksel dünyanın dışına taşmayı gerektirmektedir. Yaklaşımımızı fenomenoloji ile kurduğumuz zaman, ölüme ait önsel (*a priori*) bilgilerimizi bir kenara bırakıp, dikkatleri görüngünün kendisine, yani cesede çevirdiğimizde, ortaya bambaşka anlamlar çıkmaktadır. Yukarıda da belirttiğimiz gibi, bu çalışmada ölüm, ceset ve onun çağrışımı olan hareketsizlik denklemi kurulmakta ve hareketsizlik ile ceset ve ölümün bir bileşimi yapılmaktadır. Dolaysıyla, söz konusu denklem, fenomenolojinin öngördüğü redaksiyon (indirgeme) ve intentionality (yönelmişlik) tabanında kurgulanmasını gerekli kılmaktadır.

BEDENİN HAREKETSİZ BIRAKAN KORKUSU: "CESET"

Bu denkleme ilişkin açımlamalar yapmadan önce, cesedin kendisine yönelmek ve soyutlamayla geriye kalan *nomos*u (öz) tasvir etmekle başlayalım işe. Husserl, insanın bedeniyle dünyaya katılmasının önemini vurgularken, fiziksel varoluşun öneminin altını çizmekte ve insanın evrene ancak bedeniyle eriştiğini işaret etmektedir (Saraçlı, 2009:36). Bu durum, Ponty'nin düşünce sistematiğinin de temelini oluşturmaktadır. Evrene bedenimizle katıldığımız görüşü beraberinde bedenin gerekliliğinin altını çizmektedir. Ölümle gerçekleşen ve bedenin asli işlevlerini gerçekleştirememesi hali, ölümün fenomenolojik analizlerinden sadece birini teşkil etmektedir. İnsan, bedeniyle dünyaya dokunur, dünyayı koklar, dünyayı görür. Kısaca beden, dünyaya katılma biçimidir. İnsan, bedeniyle dünyaya kendi izini bırakmaktadır. Yaşamsal canlılığın belirtisi olan bu iz, ancak ölümle sona ermektedir.

Ontolojinin –diğer adıyla varlıkbilimin–, varlığı varlık olarak ele alan tavrı, ölümün *ne*'liğine dair bir tartışmanın yalnızca arayüzeyinde yer alır. Heideggerci ifadeyle, ölüm, *daseinin hitama* (sona) ermesi anlamına gelmektedir. Fenomenolojik bir indirgemeyle değerlendirildiğinde, ölüm *fü*günün en önemli özlerinden biri, "hareket yoksunluğu" ya da "hareketten yoksunluk" olarak görülmektedir. Bu nedenle, hareketsizlik olarak kurgulanan ölüm, bir sona eriş olarak hareketsizliğin farklı biçimlerine vurgu yapmaktadır. Hareketsizlik biçimleri, varlığa mündemiç bir halken, varlığın çeşitli yüzeylerine de değmektedir. Varlığın hareketsizlik tözü, ölümle paralel gitmektedir. Diğer yandan, hareketsizliğin, devinimin sona ermesi ve sessizlik gibi tınıları da vardır. Antik Yunan'dan bu yana, yaşamın ve canlılığın en önemli belirtilerinden olan devinim, ölümle sona ermektedir. Çünkü taşlaşmış beden, yaşamda kalma direncini de kaybetmektedir.

Aristoteles, hareket ve zaman arasında özel bir bağ kurmaktadır. Nesnelerin duyu organlarıyla algılanabilmelerini, *gerçeklikte bulunmayan zaman*a bağlamaktadır. Buna göre zaman, ancak "hareket" ve "değişme" sayesinde anlaşılabilir. Bu nedenle zaman, kendisini üreten, oluşturan, kendi kendisine yol açan hareketin de ölçüsüdür. Zaman, ölçü diye kabul edilmiş bir harekete göre hareketi ölçerken, hareket halindeki her varlık, zamanın içerisinde yer almaktadır. Başka bir ifadeyle, zamanın, gerek hareketi gerek onun varoluşunu ölçmesi, hareketin, zaman içerisinde bulunduğunu gösteren yeterli bir delildir. Bu

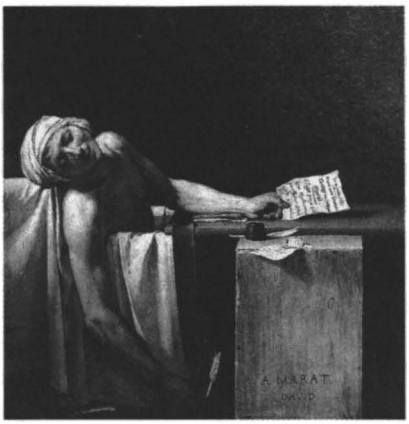
nedenle, hareketi, varlığıyla karşılaştırmak suretiyle ölçebilmekteyiz (Duralı 1987:102). Aristoteles, zamanın anlaşılmasını hareket ve değişime bağlamakta ve bu kavramları zamanın görünür hale gelmesinin vasıtası olarak görmektedir.

Hareket ve varlık konusunda, Spinoza'nın *conatus* kavramında da benzer bir çağrışım bulunmaktadır. Latince *conatus*, "teşebbüs" anlamına gelmektedir. Spinoza, *conatus*u her bireyin kendinde bulunan içsel özgül güç olarak tanımlamaktadır. Her varlık kendi varlığında sürüp gitmek için çaba göstermektedir. Bu çaba, o varlığın kendi varlık yapısını muhafaza etmesi ve o varlıkta kaim olma istencine gönderme yapmaktadır. Spinoza bu kavramı; *kendi varlığı içinde devam etmeye uğraşan her şeyin harcadığı bu uğraşı, o şeyin kendisinin gerçek özünden başka bir şey olmadığı* şekliyle tarif etmektedir (Spinoza 2011:7. Önerme). Buna göre, insanın hayatta kalma çabası onun özünden başka bir şey değildir. Bu öz, hayatta kalma çabasının ta kendisidir. Tersi durumda, hayatını kaybetmiş biri, aynı zamanda kendi özünü de kaybetmiş biridir. Hayatta kalma özü, bedenin hareket etmesini gerektirmektedir. Mutlak anlamda hareket etmeyen beden, özünü, yani hayatta kalma yetisini de kaybetmektedir. Spinoza, varlığın kendi varlığı içinde kalma çabasının sonsuz bir zaman gerektirdiğini vurgulamaktadır: "*Her bireysel şeyin kendi varlığı içinde devam etmede, sürüp gitmede harcadığı çaba, sonu olan bir zamanı değil, sonsuz bir zamanı gerektirir*" (Spinoza 2011:8. Önerme). Böylece varlığın kendi varlığı içinde kalma çabası, yani bedenin hayatta kalma uğraşı, sonsuz bir zamana muhtaçtır. Ölümün gerçekleşmesiyle birlikte, beden hayati yetilerini kaybetmekte ve böylece dünyadaki zamanını da kaybetmektedir. Bu bağlamda, ölümün hareketsizlik kipine zamansızlık kipi de eklenmektedir.

*FÜG*ÜN ANLAMI: ÖLÜMÜN HAREKETSİZLİK KİPİ VE ZAMANSIZLIK

Füg metaforunda tek sesin inşa ettiği hareketsizliğe zamansızlık ara tonu da katılmaktadır. Başta ifade edilen *füg* tanımlarından bir diğeri, kişinin kimi zaman kıyafet değiştirip alışık olduğu mekândan kaçmasıdır. Bu anlam, ölüm fenomenine uyarlandığında, tastamam hareketsizlik ve zamansızlığa karşılık gelir. İnsanın yaşamdan kaçması

gibi, beden de ölerek hiç tanımadığı bir mekâna gitmektedir. Bir yönüyle ölüm, yaşamın kıyafet değiştirme haline benzemektedir. Başka bir deyişle, yaşam-hareket-zaman üçlemesi, yerini ölüm-hareketsizlik-zamansızlık parabolüne bırakmaktadır.



Dosiero - *Buchenwald Leipzig-Thekla Corpse*

Ölüm kavramının her türlü antropolojik, kültürel ve teolojik anlamları bir kenara bırakılıp yalnızca ceset üzerinden incelendiğinde, mutlak anlamda hareketsiz bir cesetle karşı karşıya olduğumuz görülmektedir. Bu hareketsizlik, devinim yokluğu olarak sessizlikle ve hayatın sonlanmasıyla analitik bir kesişim noktasında durmaktadır. Aristotelesçi devinim yokluğu ya da Bergsoncu oluş düşüncesi, bu konuyu ele almaktadır. Diğer yandan, Doğu felsefesinin önemli düşünürlerinden Molla Sadra, hareketi yaşamın merkezine yerleştirmektedir. Fakat kesin olan bir şey var ki, o da, ölüm olgusunun hareketi emdiği ve bedeni hareketsiz bir cesede çevirdiğidir. Çağımızın önemli filozofu Heidegger, ölümü "yaşamın olası ufku" olarak görmektedir. Heidegger'e göre *daseinin* varlığını tamamlaması ancak ölümle gerçekleşirken, paradoksal olarak, kendini asla tamamıyla gerçekleştirememektedir. Böylelikle *daseinin* eksikliklerden arındırılması, onun aynı zamanda burada olmamasına bağlıdır. *Daseinin bir varolan olarak*

var olması, onun noksan kalmasını da beraberinde getirmektedir. Onun tamlığa erişmesi, bizatihi dünyada olan varlığını kaybetmesini gerekli kılmakta ve asla kendi tamlığını tamamlayamamasına neden olmaktadır (Heidegger 2008:251). Dünyadaki varlığının tamamlanması ölüme bağlı olan *dasein*, nihayetinde hareket yeteneğinin olmadığı bir faksititeye erişmektedir. Bu bağlamda, Heidegger, ölümü *dasein*in en kendi deneyimi olarak görmekte ve asla başkasının benim adıma tecrübe edemeyeceği şeyi gösterdiğini belirtmektedir (Wang 2008:145).

"Var-olan bir şey olarak varolan"ın dayanak noktası, ölüm fenomeninin bir varolan olarak nasıl bir varlığının olduğu soruşturmasını da gerekli kılmaktadır. Bu bakımdan, ölüme ilişkin geliştirilen herhangi bir tanımlama, belirli bir soyutlamayı ve o şeyin arkasında kalan karanlık noktaların aydınlatılması iddiasını da içermektedir. Fakat metafizik açıklamalar ve ölümün evcilleştirilmesine yarayan kültürel mitler ve ritler bu mevzuyu daha da bulanıklaştırmaktadır. Bu düzlemde, ölüm tanımları, *fenomenin* arkasındaki –içindeki– *nomos*un açıklığa kavuşturulma çabalarına dayanmaktadır. Doğası gereği bulanık ve karmaşık bir fenomen olan ölümün *fenomenolojik refleksiyonunun*, ölümün özünün anlaşılması için en uygun düşünme biçimlerinden birisi olduğu söylenebilir. Nitekim ölüme içkin/saklı anlam *sfer*ini bulmak konkre-somut-cismin belirli soyutlama ve indirgeme işlemlerine tabi tutulması demektir. Bedenin hareket kabiliyetini yitirmesi ve kadavraya dönüşmesi, fenomenolojik redüksiyonla açıklandığında, hareket yetisinin kaybı ve zamanın sona ermesi gibi anlamsal odaklar geride kalmaktadır. Öte yandan, teolojik evrende ölüm, yaşamın alınmasına ve çürüyüp hareketsiz kalmaya da göndermeler yapmaktadır. *Kitab-ı Mukaddes*'te bu konuda şu tür ifadeler yer almaktadır:

"İnsan ise ölüp yok olur, son soluğunu verir ve her şey biter. Suyu akıp giden göl ya da kuruyan ırmak nasıl çöle dönerse, insan da öyle, yatar, bir daha kalkmaz, gökler yok oluncaya dek uyanmaz, uyandırılmaz" (Eski Ahit; Eyüp 10-12).

Kuran-ı Kerim'de ise şu ayetlere yer verilmektedir:

"Sizi topraktan yarattık, (ölümünüzle) sizi oraya döndüreceğiz ve sizi bir kere daha oradan çıkaracağız" (Ta-Ha 55).

"Her nefis ölümü tadacaktır. Sizi bir imtihan olarak hayır ile de şer ile de deniyoruz. Ancak bize döndürüleceksiniz" (Enbiya 35).

"Yemin ederim şafağa, geceye ve içinde topladıklarına, dolunay halindeki aya ki, şüphesiz siz halden hale geçeceksiniz. Böyleyken onlara ne oluyor da iman etmiyorlar?" (İnşikak 20).

Teolojik anlamıyla ölüm, insanın yaratıcısına kulluk etmesi ve kulluk vazifelerini yapması için bu dünyadaki hayatının sona ermesidir. Öteki dünyaya geçişle birlikte kıyametin kopmasına kadar kalması gereken bir uzamdır. Bu mekân, insanın yargılanıp hak ettiğini alıncaya dek beklemesi gerektiği yere geçişi sağlayan bir kapı gibidir. Dolayısıyla ölüm, teolojik olarak hareketsizlikten ziyade, ontolojik yer değişikliğini sağlayan "teo-analitik bir hareket"tir. Fakat ruh ve beden dikotomisini kuran Kartezyen görüş, bedeni ruha göre daha ikincil saymaktadır. Ölüm, bu anlamda bedene göre daha önemli olan ruhun zamanı gelinceye dek bekleyeceği bir uzama geçişi sağlar. Bu hareket, dikey ontolojik bir harekettir. Fakat bu görüşleri bir kenara bırakırsak, ölümün fenomenolojik indirgemesi yapıldığında, geriye kalan izin birçoğu sessizlik ve hareketsizlik üzerinedir. Nitekim ceset hareketsizdir ve hareket yeteneği onun en asli varlık imkânlarının sonunu getirmektedir.

Ölüm ve yaşam, birbirini kesen paraboller gibi iç içe geçmiş yapılardır. Simmel, yaşamın morfolojisini sorgularken şekil kavramı üzerinde durur. Ona göre şeklin sırrı, onun bir sınır/hudut teşkil etmesinde yatmaktadır. O, şeyin hem bizatihi kendisi hem de şeyin sona erdiği yerdir ve bir şeyin var olduğu, aynı zamanda var olmadığı meskendir. Şeyin sınırı mekânsal olduğu kadar zamansaldır da. Simmel'e göre canlı olanlar öldükleri için, ölmeleri doğalarının bir gereği olduğu için, yaşamları kendiliğinden bir şekle girmektedir (Simmel'den akt. Ökten 2010:218-219). Hareket etmek, insanın bedeni aracılığıyla kendi ontolojik sınırlarını sürekli genişletmesine yaramaktadır. Hareket, varlık alanının daimi artmasına yararken, hareketsiz kalan beden dünyaya cesediyle katılır ve bu varlık evreninin giderek daralıp en sonunda da yok olmasına sebebiyet verir. Diğer yandan, yaşama bedeni aracılığıyla dahil olan insanın şekli ve yaşam sınırı, bedenidir. Bedenin hayati fonksiyonlarının sona ermesi, yaşamla olan iç içeliğinin de bitmesi demektir. Ceset, bahsedilen bu yaşam yokluğunun dönüştüğü son haldir. Bedenin en önemli yaşam alametlerinden olan hareket yetisinin kaybolması, bedeni sonsuz ve mutlak bir hareketsizliğe götürür ve beden çürüyerek gözden kaybolur. Hareketsiz kalan beden zamanla çürür ya da gömülerek saklanır. Bede-

nin salt hareketsiz kalması insan için trajik bir durumdur.Ve ölümle bu trajedi gerçekleşirken, bu trajik durum cesedin gömülmesi, yakılması ya da yenmesi ile kapatılmaya çalışılır. Her kültür cesedi yok etme ve hayattan dışlama ritüellerini farklı şekillerde gerçekleştirmektedir. Örneğin ilkel bir kabile, cesedi yerken; diğer bir kültür onu gömer; bir diğeri cesedi yakar. Örnekler ne olursa olsun, ölü beden insana kendi ölümünü hatırlattığı için, istenmeyen lanetli bir nesneye dönüşmektedir. Hareketsiz kalan beden, kendisine bakan insanlar için korku dolu bir hale dönüşmektedir. Benzer şekilde, sessizlik de insanın anlam evreninde giderek artan bilinç sarsıntısına neden olmaktadır. Nihayetinde yaşayan insan, cesedi saklayarak rahatlar. Gündelik hayatta da sessiz bir ortamda iki kişi konuşmadıkları zaman, bu sessiz iletişim biçimi bir anda kaotik bir yıkıma neden olur. Bu nedenle kadavraya bakan insan, kendi cahilliğiyle sersemleşmekte ve afallamaktadır.

Ölümle gerçekleşen hareketsizlik, bazen de işe yarayan bir şeydir. Örneğin fotoğraf makinesinin icadının ilk yıllarında uzun pozlama süreleri, fotoğraf çekmeyi zorlaştırmıştır. Bu nedenle fotoğrafçılar, durağan şeyleri pozlamak/çekmek zorunda kalmışlardır. Kimi zaman bir manzarayı çeken fotoğrafçı, insan fotoğrafı çekmek için de parlak bir fikir bulmuştur. Uzun pozlama süreleri, ölü insanların çekilmesiyle çözülmüştür. *Memento mori* (ölümünü hatırla) deyimi, bu fotoğrafların *ethos*u olurken, fotoğrafa ilk yıllarında büyülü anlamlar katmıştır.

Amerikan sivil savaş yıllarında askerlerin ironik biçimde aileleri ve sevgilileri için çektirdikleri fotoğraflar kimi zaman askerlerin ölümlerinden sonra sahiplerine ulaşmaktaydı. Böyle bir irrasyonel davranışı simgeleyen fotoğraf, kişisel yıkımın/ölümün bir işareti olarak da görülmekteydi. Fotoğrafın metafor olarak lanetli bir nesneye benzetildiği bu örnekte, yüzeye hapsedilen imajın, bozulmayan, hareketsiz bir niteliği vardı ve dolaysız biçimde ölümü çağrıştırmaktaydı. Eski fotoğraf tekniği (*daguerreotype*) ile basılmış portrelerde, hemen hemen kendini büyülenmemiş olarak görmeyen hiç kimse yok gibiydi. Bu fotoğraflarda oturarak poz veren herkes çelişik duygular içerisindeki haletiruhiyelerini tek renkli yüzey üzerine yansıtıyordu. Bir anlamda kendi ölümlerinin pozunu veriyorlardı da denebilir. Daha doğrusu, kendi zihinlerinin dışavurumunu gösteren bu fotoğraflarda, geçmişlerini sergilemek gibisinden bir poz verme eylemini gerçekleştiriyorlardı.

ÖLÜM VE HAVALİ (MEKÂNI)

Zaman, yaşamı yani hareketi çağırırken; mekân, hareketsizliği ve bir anlamda ölümü çağırmaktadır. Ölüm havalileri (mekânları), varlığın hareketten soyutlandığı mekânları ifade etmektedir. Rahatlıkla, mezarlıkların örnek verilebileceği ölüm havalileri, esasında çok farklı biçimlerde de algılanabilmektedir. Çünkü her düşünce, hareket nüvesinin işlemediği kör alanlar da inşa etmektedir. Örneğin mitolojide ölüleri yeraltına taşıyan Hades, yeraltında yaşamaktadır. Bir yanda yaşamın ve hareketin işlediği yer yüzeyi bulunurken, diğer yanda hareketsizlik havalisi olan ve ölülerin gözden kaybolduğu yeraltı bulunmaktadır. Yeraltı kavramı bambaşka bir hareketin mevcut olduğu bir alanı ifade etmektedir. Fakat bu hareket, yer yüzeyinde gerçekleşen harekete benzer bir şey değildir; örneğin, belirli bir hızı geçen cisimlerde zaman kavramının işlememesi gibi. Bu geometrik süreçte, yaşam, yerin altına doğru dikey bir varlık hareketine dönüşmektedir. Mutlak hareketsizlikle hem hareketin mevcut olmadığı –ya da ne tür bir hareket olduğuna dair bir yargı veremeyeceğimiz– bir mekânı hem de varlığın sona ermeye doğru ilerlediği ve bizim dikey varlık hareketi dediğimiz bir süreç dile gelmektedir. Sözgelimi dikey varlık hareketi, gömülme gibi kültürel bir ritüelde yerin altına doğru dikey geometrik bir hareketi göstermektedir. Öte yandan, Doğu felsefesinde yaşamın bir diğer anlamı *yavaş yavaş ölmekte olan*dır. Dolayısıyla insan varlığı giderek ölürken, bu süreçte varlık tedricen hareket kabiliyetini de kaybetmektedir. Ölümün hareketsizlik olarak sona ermesi bu anlamı daha da güçlendirmektedir.

Hareketsizlik ve mekân iç içeliğini daha üst düzlemde hareketsizlik ve mimari olarak tasarlamak mümkündür. Bir mimari eser, varlığı itibariyle hareketsizdir ve bir temel üzerinde yükselmesi gerekir. Bu bağlamda, mimari kendi özünde hareketsizliği barındırmaktadır. Öte yandan, zaman ise sürekli akıp gittiği ve yerinde durmayıp sürekli değiştiği için, hareketi simgelemektedir. Bu eşleşme, mekânı durağanlıkla, zamanı hareketle aynı kategoriye sokmaktadır. Böylelikle mimari, hareketin işlemediği bir evrende kök salmaktadır. Bu nedenle zaman hareketi, mekân durağanlığı ve bizim burada ortaya koymaya çalıştığımız fikri, yani ölümü çağırmaktadır. Zaman, tıpkı mekân gibi, varlığın bir başka veçhesini oluşturmaktadır. Zamanın mütemmim cüzü olan hareket, kendini farklı metaforlarda da göstermekte-

dir. Ölümün farklı yüzeylerinden bahsetmek gerekirse, bunların en önemlilerinden birisi zamanken, diğeri harekettir. Böylece hareket, ölümün arayüzeylerinden birisi olmaktadır. Nesneye ve mekâna ait hareket, konkre varlığın var olduğuna dair en önemli kanıtlardan birisidir. Devinim, konkre varlığın hayatta olduğunu göstermektedir. Nitekim "çürümek" fiili bile, dekadan sürecindeki hareketin varlığını ispat etmektedir. Bu nedenle, dekadan, kadavradaki oluşun olumsuz bir yansımasına dönüşmektedir.

Mimari, hareketin donması ve bir yapıya bürünmesiyle gerçekleşmektedir. Mekân olmayı aşan mimari, evrenin kozmik bir minyatürü gibi de şekillenmektedir öte yandan. İnsan bu kozmik yapıyı kurarken, onun *a priori* bilgisine de başvurmaktadır. *A priori* bilgi, Kant'ın bahsettiği gibi "doğuştan gelen bilgi"lerdir. Her şeyin bir zaman ve mekân içinde gerçekleşeceği fikri, Kant'a göre, doğuştan gelen ve *önsel* bir bilgidir. *A priori* bilgi olarak her şeyin bir mekân içinde gerçekleşecek olması mekânın tasarlanmasında da etkilidir. Kant, zamanın duyarlığın *a priori* bir formu, deneyimin zorunlu bir koşulu olduğunu söylerken, zamanın deneyimin dışında hiçbir anlamı olmadığını ileri sürmektedir (Cevizci 2000:1031). Mekânın temel mantığı olan geometride de benzer bir aşkınlık mevcuttur. Metafizik felsefede geometri, sıklıkla soyut düşüncelerin ve saf sezginin örneklendiği formlar olarak görülmektedir, fakat bu transandantal/aşkın bilgilere tam olarak ulaşmak mümkün değildir (Rawes 2008:4). Mekân ve mimariye zemin hazırlayan geometri, böylelikle aşkın bir anlama hatta varlığa bürünmektedir. Birçok okültist düşüncede mekânın kutsallığı vurgulanırken, tasarım süreci metafiziksel bağlamda kutsallaştırılmıştır. Geometri, Rawes'ın bahsettiği gibi, aşkın bir evrene gönderme yapmakla kalmayıp, tanrısal özelliklerden biri olarak görülmektedir. Tanrı yeryüzünü, gökyüzünü, yeraltını ve diğer mekânları tasarlamaktadır. Tasarlamak, mimariden taşarak tanrısallığa ulaşmaktadır. Meşhur bir Okültist olan Blake, *The Ancient of Days* adlı eserinde bunu resmetmektedir. Tanrının yaratmak eylemi, ancak aşkın anlamları barındıran geometriyle mümkün olmaktadır. Gotik, Barok gibi mimari eserler tanrının ihtişamını gözler önüne sermektedir. Kâfirler ve zındıklar ilahi yapıların içinde tanrının kudretini görürken, mimari yapılar, tanrının ihtişamını görünürlüğe kavuşturmaktadır.



William Blake - *The Ancient Of Days*

Mekân bu bakımdan hareketsizliğe mahkûmdur. Aşkın anlamda mekân, varlığı kendi bağrına basmaktadır. Ölümle gerçekleşen hareket yoksunluğu, bedenin zaman boyutunun yok olmasına ve saf mekân boyutuna geçmesine sebebiyet vermektedir. Zamanın akışkanlığı gibi, bedenin akışkanlığı da ölümle nihayete ermektedir. Durağan kalan beden, mekânın *a priori* özelliği olan hareket edememeyi en başat özelliği haline getirmektedir. Fiziksel anlamda yatay evrende gerçekleşen hareket, yerini, dikey evrendeki ölüme-hareketsizliğe-durağanlığa bırakmaktadır. *Haçın Sembolizmi* (The Symbolism of the Cross) isimli eserinde, René Guénon, haç sembolündeki yatay ve dikey espasları (uzamları), varlığın yatay ve dikey boyutları olarak görmektedir. Guénon'a göre, Hıristiyanlık öncesi de kullanılan ve evrensel bir simge olan haç, yatay ve dikey geometrisiyle nesneye içkin varlık katmanlarının iç içe girdiği ortak bir varlık uzamını sembolleştirmektedir. Varlık sahasında sonsuz sayıda bulunan dikey ve yatay katmanlar adeta birbirine düğümlenmekte ve genişlemektedir (Guénon 2001:7-12). Guénon, ontolojik anlamda haçın dikey boyutunu metafizik evrene, yatay halini de fizik evrene benzetmektedir. Haçın şekli arketipal olarak sosyal bilinçaltına ait bir figürdür. Bu metafor, arkaik dönemden günümüze uzanan süreçte kullanılagel-

miş, hatta Hıristiyanlık inancının önemli bir kısmını teşkil etmiştir.

Mekânın tasarlanması işleminde, perspektif, mesafe, yakınlık, hacim, dikeylik, yataylık gibi nüveler etkili olmaktadır. Bu nüvelerin, morfolojik (şekilbilimsel) bir yapının oluşumunu sağlamanın yanında, metafizik derinliği de vardır. Bu metafizik derinlik, kendisini başka biçimlerle göstermektedir. Biraz açmak gerekirse, mesafe iki şeyin birbirine uzaklığıdır. Fakat metafiziksel anlamda mesafe, daha fazlasını ifade etmektedir. Meta-fizik kelimesinin etimolojik kökeninde bile bir mesafe hissi vardır. Fizik-ötesi anlamında metafizik; meta (öte) ve fizik (fizik gerçekli nesne) kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur. Fizik ötesi terimindeki öte, fizikle aradaki mesafeyi işaret eden bir ön ektir. Metafiziğin kutsal evreni anlatan vurgusunda mesafeyi hissetmekteyiz ve aradaki mesafe kutsallığı artıran bir niteliği ortaya koymaktadır. Ölümün metafizik evrene dahil edilmesi, mesafe düzleminde beden ve tinin uzaklaşmasını çağrıştırır. "*Ruhun bedenden uzaklaşması*" deyimi, ölümün ontolojik anlamına mesafeyi de eklemektedir. Ölmek bu anlamda yaşamdan uzaklaşmaktır. Uzaklaşan ruh/töz, bedeni hareketsizliğe mahkûm eder. Yas tutan beden, farkına varmaksızın hareketsizliğe saplanır. Artık beden neşesizdir, girişim esprisinden yoksundur, içinden hiçbir şey yapmak gelmez. Ölüme en yakın hislerden yas, bu anlamda yavaş hareket etmeyi kaçınılmaz biçimde beraberinde getirmektedir. Yas ve matem, hareket kaybını hızlandırırken, yaşamın ritmini yavaşlatır.

SONUÇ

Batı metafiziğinin dikotomik düşünme biçimi, yaşamın (hareketin) karşısına ölümü (hareketsizliği) koyarken, anlamı karşıtlıklar üzerinden kurmaktadır. Bu ikili ayrımın olumlu sütununu tanrı, erkek, şimdi, var olma ve yaşam; olumsuz sütununu ise şeytan, kadın, geçmiş ve yok olma gibi kavramlar doldurmaktadır. Dolayısıyla mutlak hareket tanrıda, yaşamda ve harekette; mutlak kötülük de şeytanda, ölümde ve durağanlıkta cisimleşmektedir. Diğer taraftan, bu dar düşünme kalıpları anlamın gri alanlarını dışlamakta ve farklı ontolojik arayüzeyleri (*interface*) görmezden gelmektedir. Ölümün böyle bir kötücül ontolojik evrene gönderme yapması, sessizlik, durağanlık ve hareketsiz kalan kadavranın kendini subjeye gösterme biçimiyle de özdeştir. Zira sessizlik hali, konuşmaktan daha güçlü ve etkin bir etkileşim şekline de dönüşmektedir.

Ya da mutlak durağanlık hali belirli bir hareket kaybına işaret ederken, diğer yandan derinlere kök salmaya da imkân vermektedir.

Teolojik yaklaşımlar, ölümü boyut değiştirme şeklinde açıklamaktadır. Buna göre, ölüm, tıpkı doğum gibi, başka bir boyuta geçmek anlamına gelmektedir. Başka boyuta geçmek, mutlak hareketsizlik değil, tam aksine, metafiziksel hareketle ifade edilebilecek bir durumdur. Fakat yazının özü itibariyle ileri sürdüğümüz tez, ölümün bedeni taşa çevirmesi, hareketsiz ve sessiz kalması olgusudur.Yaşamın yerle ve zamanla bağlantısı fiziksel açıklamalara örnek teşkil edecek cinstendir. Metafizik olan ise, fizikle arasına mesafe koymayı gerektirmektedir. Fiziğin ötesi metafiziktir. Mistifikasyonlaştırma safhalarında görünmezlik, mesafenin fazlalığı ve hiyerarşik yapının varlığı etkin roller oynamaktadır. Ölümün mistifikasyonlaştırılmasında bahsi geçen gnostik dizgeler etkin olmaktadır. Örneğin cesetle konuşulamaz, yanıt alınamaz ve kati suretle beden geri dönmez. Muammalarla dolu bu anlam evreninde, ölüm metafiziğin tam merkezini işgal etmektedir. Bu bağlamda, hareketi eğer yaşamın tözlerinden biri sayarsak, durağanlık da ölümün tözlerinden birine dönüşmektedir. Nitekim ölüler diyarı arketipal bakımdan yerin altını işaret etmektedir. Yerin altı, tıpkı ölü bedenlerin istiflendiği bir mahzen gibi, hareketin kendisini çepeçevre kuşatmakta ve devingenliği felce uğratmaktadır. Bu bakımdan arketip olarak gökyüzü, yaşamı, ebediliği, tanrısallığı simgelerken; yeraltı, ölümü, durağanlığı, süfli olanı imlemektedir. Mitolojik yüce tanrılar gökyüzünde zirvelerde yaşarken, kötücül ruhlar yeraltında ve dehlizlerde hüküm sürmektedir. Bu ontolojik vaka, mitolojilerden dinlere, felsefi düşünüşten kültüre uzanan geniş bir yelpazede görülmektedir. Fenomenolojik tavrın gerektirdiği her türlü önsel bilginin bir kenara konulup şeyin kendisine yönelmek, bu yazının manivelasını oluşturmuştur. Bu itibarla ve oksimoron bir deyişle, ölümün hayat bulduğu cesedin kendisine kulak verince, neler duyulabileceği üzerine bir girişim denemesinde bulunulmuştur. Dolayısıyla cesedin hareketsizlik, sessizlik ve zaman yokluğu noktaları, müzikal bir tema olan *füg*le metaforik bir potada eritilmiştir. *Füg*ün tek sesli ve tek temalı "yamasız" yapısı, ölümün durağanlık vurgusuna benzetilmiştir. Bu benzeşimde, *füg*ün ağırlıklı olarak tek konuya dayanan, fakat zaman zaman ara temaların beklenmedik bir şekilde müziğe dahil olup, işi en sonunda bir girdap gibi keşmekeşe çeviren tınıları, makalenin yazımı için ilham veren düşünce uçları olarak görülmüştür.

KAYNAKÇA

CEVİZCİ, Ahmet (2000). *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul: Paradigma Yay.

DURALI, Teoman (1987). *Aristoteles'in Kategoriler'inde, Fizik'i ile Metafizik'inde Değişme ve Zaman Sorunları*, Felsefe Arşivi, sayı: 26.

GUÉNON, René (2001). *The Symbolism of The Cross*, Trans. Agnus Macnab, London: Luzac Company.

HEIDEGGER, Martin (2008). *Varlık ve Zaman*, Çev. Kaan H. Ökten, İstanbul: Agora Kitaplığı.

HOSTADTER, Douglas R. (2011). *Gödel, Escher, Bach Bir Ebedi Gökçe Belik, Lewis Carroll'ın İzinde Zihinlere ve Makinelere Dair Metaforik Bir Füg*, Çev. Ergün Akça, Hamide Koyukan, İstanbul: Pinhan Yay.

ÖKTEN, Kaan (2010). *Ölüm Kitabı, Ölüm Düşüncesinin Temel Metinleri*, İstanbul: Agora Kitaplığı.

RAWES, Peg (2008). *Space, Geometry and Aesthetics Through Kant and Towards Deleuze*, Great Britain: Palgrave Macmillan Publishing.

SARAÇLI, Seçil (2009). *Dönüşüm ve Grotesk*, İzmir: Ege Üniversitesi Basımevi.

SPINOZA, Baruch (2011). *Ethica, Geometrik Yöntemle Kanıtlanmış ve Beş Bölüme Ayrılmış Ahlak*, Çev. Çiğdem Dürüşken, İstanbul: Kabalcı Yay.

TANGJIA, Wang (2008). *The Concepts of Death in Heidegger And Lévinas, Journal of Chinese Philosophy*, USA: Blackweel Publishing.

İkinci Bölüm

Modern Zamanlarda ve Medyada Flanör

Kent Kültüründe Modernizm ve Sonrası: "Gözlemleyen Özne" Olarak Flanörü Yeniden Okumak

Nilnur Tandaçgüneş

"İnsanın pek yakında artık göremeyeceğini
düşündüğü şey imgeye dönüşür."
Benjamin 2004:180.

Bu çalışma, eleştirel toplum kuramının önde gelen temsilcilerinden Walter Benjamin'in modernite ve kent kültürünü konu alan edebi metinler üzerinden kentin micro sosyolojisine eğilen çalışmaları ile Georg Simmel, Zygmunt Bauman, Michel Foucault ve Henry Lefebvre gibi düşünür ve sosyologların teorileri temel alınarak, erken moderniteden günümüze flanör kavramının ne tür imgelere dönüştüğünü tartışmaya çalışmaktadır. Böylece, kent sosyolojisinin teorileri ile flanörün yerli ve yabancı edebi metinlerden alınan örnekler odağında, zaman ve uzama bağlı olarak değişen toplumsal yapılarda flanör kavramının ve flanör düşüncenin temsil ettiklerinin modernizm ve postmodernizm diyalektiğinde izinin sürülmesi amaçlanmaktadır.

GİRİŞ

Honore de Balzac, Mary Shelley, Charles Baudelaire, Edgar Allan Poe gibi panoramik edebiyat anlayışıyla yazan 20. yüzyıl yazarları, eserlerinde burjuva yaşamını anlatan tiplemeleriyle ve kent kültürü üzerine odaklanan yapıtlarıyla, özünde, flanörlük ruhuna karşılık gelen bir tepkiyi betimliyorlardı. Modernitenin ürünü bu kahramanlık tipolojisinin, gözlemlerini sanatına yansıtan bir kimliği varken, savaşçı bir tavrın eğretilemesinin varlığı olarak taşıdığı eleştirel nosyon ile de kendisini diğer kentli tipolojilerinden ayıran belirgin bir özelliği vardı. Bu bağlamda, sosyal teorilerdeki flanörün yerli ve yabancı edebi metinlerden örneklerle izini sürerken, Charles Baudelaire ve Edgar Allan Poe gibi, aslında kendileri de birer "Edebi Flanör" olan erken modernite yazarlarının düşünce yapısının, günümüz bağımsız Amerikan yazarlarından Chuck Palahniuk örneği üzerinden yeniden bir okumasını yapmak da ilginç olacaktır. Şu halde, öncelikle kent sosyolojisinin teorileri ile edebi metinlerin izinde değişen toplumsal katmanlarda flanör kavramının ve flanör düşüncenin temsil ettiği değerlerin ve çağrıştırdığı anlamların modernizm ve postmodernizm diyalektiğinde izini sürmekle işe başlanmalıdır.

Flanör tipolojisinin oluştuğu ve beslendiği koşulları anlamak için, kentleşmenin ilk zamanlarına bakmak gerekir. Bunun için, 19. yüzyıl toplumsal ve siyasal gelişmeleri ışığında bakıldığında, burjuvazi ile birlikte gelişen Paris, Londra, Berlin gibi Avrupa kentleri ön plana çıkmaktadır. Özellikle Paris'in sembolize ettiği modern kentin panoramasında, pasajların gezinme olanağı sunması açısından ayrı bir önemi vardır. Zamanla kentin dilinden anlayan, avareliğini haklı kılan bu yeni yaşam biçimine uyumlu, rekabetle ve tekinsizlikle mücadelede başarılı, insan sarrafı ve gözlemci bir tipleme doğar. Benjamin'in ifadesiyle, "Rüzgârın esintisine bıraktığı kâğıt parçasının izini süren" flanörün avareliği, sezgilerini iyi kullanışı ve çabuk kavrayışı ile birleşir. Poe'nun dedektiflik öykülerinde kendini gösteren flanör ise, kentin özel yaşama nüfuz edişine ve Fransız devriminden sonra ortaya çıkan kontrol ve yönetimin denetimine burjuva sınıfının içinden doğan bir başkaldırının sembolü niteliğindedir. Kimlik saptama, imza, fotoğrafın icadı gibi gelişmelerle birlikte bilimsel yöntemlerle bezeli iz sürücülüğüyle kalabalıkların içinde kaybolmayı beceren flanör, öte yandan,

içinde bulunduğu toplumda kendini tedirgin ve yabancı hisseder. Bu nedenledir ki, flanöre eşlik eden temalardan biri de, "serüven" duygusudur. Görsel imgelemin bol olduğu yerlerde gezen flanör, özellikle modernite ile birlikte gelişen kent kültürünün temsillerinden, caddelerden ve pasajlardan beslenir. Çünkü kentleşme, mekân, uzam ve zaman kavramları üzerine tartışmayı da beraberinde getirmektedir.

Modernite ile birlikte, yaşanan teknolojik ve endüstriyel devrimin sembolü olarak aydınlatmanın gelişmesiyle, zaman ve uzam ayrımları da geçirgenleşir ve böylece dış mekân içmekâna dönüşür. Ortaçağın mahremiyetinden çıkıp daha çok "dışarıda" vakit geçiren kentli birey de kentin kendi kültürünü üretmeye başlar. Flanörün taşıdığı nosyon ile ilgili ilk bakışta romantizm olarak görülen tutumları, aslında tutkularıyla hareket ederek irade kullanma ve karar verme noktasında romantizmin kendini arayış ilkesine ters düşmektedir. Modernite kentinin ruhu "cam gibi saydam ve kırılgan" olmakla birlikte, bu, geçmişin hüznünü ve geleceğe dair umutsuzluğu imlemektedir. Eski, dar ve pis sokaklar, tramvay ve araba trafiği, artan nüfus gibi sorunlar, 1848 Paris'inin adeta bir portresi niteliğindedir. 19. yüzyıl Paris'inin imgesini yansıtan kentin benliğinde canlanan modernizm, intihara meyilli melankolik bir ruhu temsil ederken, Osmanlı'da modernleşme çabalarının sembolü olan İstanbul, kimlik bunalımlı bir ergendir adeta. Modernizm sonrası metropollerin postmodern flanörünün kenti Portland'ın ise, bağlamından kopmuş, şizoid ve parçalanmış bir ruhu vardır. Dolayısıyla, bu bilgiler ışığında, bir düşünce biçimi olarak flanör ve onun temsil ettiği değerler ekseninde kavramın "arkeoloji"sine yönelik çok katmanlı bir okuma yapılmalıdır.

MODERNİTE OLGUSUNUN İLK ZAMANLARI 19. YÜZYILDA YENİDEN İNŞA EDİLEN "GÖRME" BİÇİMLERİ

Akıl ve bilimin temsili olan Aydınlanma, özgürlük ve eşitliklerin öncüsü Fransız Devrimi ve nihayetinde gelen Endüstri Devrimi'nin bütün dünyada yarattığı siyasal ve toplumsal kırılmalar, modernite olgusunu beraberinde getirir (Giddens 2004:1-15). Moderniteyi öncellerinden ayıran temel prensip, geleneksel toplum düzeninin eşi benzeri görülmedik biçimde değişime uğramasıdır. Flanör tipolojisinin, modernite ile ilgili kavramların inşası ile karşılanan ilk evrelerinden

beri varlık göstererek, modernizmin bütün gelişimine şahitlik etmesi açısından ayrı bir önemi vardır. Aslında paradoks da burada başlar, çünkü "müphem" olanı düzen ve yapılanma suretiyle belirli kılma üzerine yapılanmış modernite ile birlikte flanör de dışında kalmaya çalıştığı düzen tarafından adlandırılarak sınıflandırılmış olur (Bauman 2003:11-23).

Bu noktada, modernitenin bireylere dayattığı bu sınıflandırma eylemine karşı direniş gösteren "müphemler", olasılıkları ve hesapları altüst ettiği için, toplumsal düzenin içinde bir tehdit olarak algılanır ve toplumun dışına itilirler. Flanör düşünce biçimi de bu müphemlik halinin bir görünümü olarak karşınıza çıkar. Bauman, genel olarak flanör sınıfını "öteki"nin imajına ayna tutarak anarşi yaratan kişi olarak tanımlarken, bu düşünce biçiminin eleştirel kimliğine vurgu yapar. Bu nedenle, flanör nerede olursa olsun, her ne kadar kalabalıklar içinde de olsa, oraya yabancı kalandır. Bu süreçle başlayan kentleşme olgusu, entelektüel sermayenin de merkezinde yer alır. Modern olma hali ise, yeni kent yaşamını deneyimleme ve anlamlandırma, öznel görüşe ve birey olmaya değer veren bir duruşun simgesel adıdır. Böylece klasik görme biçimleri ve temsil ettikleri de anlamını yitirir (Ferguson 1994:24-36). Modern kent kültürünün ilk gezgini olan flanör, bu hızlı değişimi ve yeniliği kavramaya çalışan, sıkıntısını kendi ile birlikte nereye taşıyacağını bilemeyen ve gözlemleyen kentli gezgindir.

Son yıllarda yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler, "gözleyen özne" ile temsil tarzları arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal dönüşümün de bir parçası niteliğindedir. Ortaya çıkan yeni imge ve üretim teknolojileri, önemli sosyal süreçlerin işleyişini de etkilemiştir. Bu noktada *gözleyen* ve *gözlemlenen özne* olarak bedenin kendisinin sosyal, teknolojik ve ekonomik aygıtların bir parçası haline nasıl geldiği sorunsalı ortaya çıkmaktadır. Bu nedenledir ki günümüzün imge dağarcığı ile geçmişin mirasını birbirine bağlayan sürekliliğin öğeleri, önemli bir veri olarak yeniden okunmalıdır. Görme, özne ve iktidar kavramları arasında inşa edilen ilişkilerin, gözlemci/flanörün gözünden modernite ve son yıllarda yaşanan hızlı teknolojik gelişmeler ışığında "gözleyen özne" ile temsil tarzları arasındaki ilişkinin geçirdiği radikal dönüşümün de bir parçası niteliğindedir. Ortaya çıkan yeni imge üretim teknolojileri önemli sosyal süreçlerin işleyişini de etkilemiştir. Öyle

ki gözün yerine getirdiği görme işlevinin yerini artık görsel imgelerin "gerçek" olan ve optik olarak algılanabilen dünyada, gözlemci/flanöre göndermede bulunmayan temsilleri almaktadır.

Tekrar modernite olgusuna dönmek gerekirse, gözlemleyen özne üzerinden modernitenin toplumsal dinamiklerine bakıldığında, 17. ve 18. yüzyıl düşünce yapısında görme biçimlerinde öznelliğin yaygın biçimde bastırıldığı görülmektedir (Crary 2004:21-22). 19. yüzyıl ile birlikte, sanat ve edebiyat arasındaki ayrımda, bilgi ve pratiğinin iç içe geçtiği bir dönem yaşanmaya başlanmıştır. Bireyin rasyonelleştirilip daha fazla kontrol altına alınmasına izin veren bilgi ve teknik altyapı, aynı zamanda görsel temsilde yeni deneyler yapılmasının da bir koşulu olur. Bu nedenle, 19. yüzyıldaki "gözlemleyen özne" hem modernizmin bir ürünü hem de onu oluşturan sürecin bir parçası olarak karşımıza çıkar. Böylece Rönesans ile başlayan toplumsal dinamiklerde daha güvenli konuma yerleşmiş gösterge ve kodlarla, hızla yerleşik olanı kökünden söken, serbest dolaşımın yolunu açan, özgün olanı değiş tokuş edilebilir hale getiren modernizm, beraberinde sanat algısını da değiştirmiştir (Deleuze & Guattari 2004; Lukacs 1999:169-261; Benjamin 2004:37-50). Böylece kopyalar, taklitler ve üretim tekniklerinin gelişmesi ile aristokrasinin göstergeler üzerindeki hâkimiyetine darbe vurulduğu noktada ortaya çıkan öykünme (mimesis) sorunu, estetik değil, toplumsal iktidarın alanına ait bir sorun olarak karşımıza çıkmaktadır.

19. yüzyıl gerçekçiliğine bakıldığında, kitle kültüründe merkezi bir konumda yer alan bu etmenler, bireyin gözlemlenebilir ve dolayısıyla kontrol edilebilir bir gözlemci olarak yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir ki bu da görme eyleminin görme biçimlerine dönüşerek ölçülebilir ve değiş tokuş edilebilir bir hale gelmesi demektir. Yaşanan bu devinim, günümüz toplumunun "gösteri değil, gözetim toplumuna" dönüşmesi, Foucault'nun "Bizler panoptik bir makinenin içindeyiz" dediği anlamda modern zamanları tanımlar (Foucault 2001).

Bu nedenle, fotoğrafın icadının başı çektiği bu yeni seri halde üretilen nesneler evreninin sosyal ve kültürel etki alanı da aynı ölçüde önem kazanmaktadır. Özne olarak gözlemci/flanör, yüzyıl boyunca kentleşme ve sanayileşme ile yaşanan bu değişimi gözlemleyen öznedir (Crary 2004:27-28). Kavramı hazırlayan tarihsel altyapıya bakıldığın-

da Flanörün söylemsel kimliği, 19. yüzyılın sonlarına doğru avangard sanatla birlikte başlayan fotoğraf, film ve televizyondaki gelişmelerle 20. yüzyılda giderek daha güçlü hale gelen yaygın bir hegemonik görsel örgütlenmenin içinde gelişmiş bir "ayrık otu"dur (Benjamin 2004). Söz konusu optik aletlerin icadının, felsefi, bilimsel ve estetik söylemlerle mekanik teknikler, kurumsal ve sosyo-ekonomik güçleri birleştiren merkezi bir önemi vardır. Yeni bir özne/birey tipolojisinin inşası da bu sürecin başka bir parçasıdır. Tarımı ve el sanatlarına dayalı feodal iktisadi rejimden ve geniş aile yapısından uzaklaşan bireyi serbest dolaşıma sokan yeni toplumsal sistem, bu kez de merkezi olmayan yeni düzenlemelerin icadına yönelir. Foucault'nun deyişiyle, çok sayıda bireyden oluşan bu yeni toplulukları denetim altına almaya ve işe yarar kılmaya yönelik yeni yöntemler, iktidarın aygıtları ile sağlanmaya çalışılır. Öyle ki, yönetilebilir bireylerin üretimi sürecinde, modernleşme eylemi, "normalleştirme" politikaları ile kitleleri itaatkâr ve yararlı kılan sistemlerden oluşmaktadır (Foucault 2004:76-82).

Günümüzde göstergeler de kaybolmuş, sadece sistemin anısı ve böyle bir sistemin oluşturulmasına yönelik talepler kalmıştır. Bu koşullarda, geriye sadece toplumsal ilişkilerin temeli olarak gerçeklikten ve nesnellikten yoksun söylemler kalır. İletişimin biçimi olan söylem, aynı zamanda toplumsal ilişkilerin aracı ve içeriği haline gelir (Lefebvre 2007:132-137). Modernite öncesi sanat yapıtı, duyulara sunulan fakat birbirinden kopmamış "gösteren"ler iken, "edilgen olmayan izleyiciler ve dinleyiciler" gösterileni gösterenlere taşıyor ve böylece kendi süjesinden geçen göstereni gösterilene ilişkilendirerek ekliyorlardı. Böylece mesaj özgürce yeniden oluşturuluyordu. Oysa günümüz toplumunda gösteren ile gösterileni iliştirme edimini her şeyi ele geçiren otorite üstlenir. Otoritenin aracı ise, bir yandan kendini değersizleştirirken öte yandan değerler dizgesini oluşturan dil ve metindir. Bu nedenle, kenti ve temsil ettiği değerler dizgesini metin olarak okumak önemlidir.

Frisby'nin, Georg Simmel'i, "Sosyolojik Flanör" olarak tanımladığı çalışması, Flanör düşünce biçimini anlamak için ilgi çekicidir. Çünkü bir gerçeklikle karşı karşıya olduğunda kendini soyutlamayı başarabilen sosyolog, Frisby'ye göre, yaşadığı anomi ile birlikte var olur ve toplumsal düzene karşı eleştirel görüş sergileyebiliyorken yerine yeni bir şey koymamaktadır. Frisby, bu nedenle Simmel'i her

şeyi "sadeceleştirmesi" açısından flanöre benzetir (Frisby 1985:88; Wienstein 1993:59). Simmel, büyük şehirlerde insanların birileriyle konuşmadan sadece bakarak, gözlemleyerek ilerlediklerini söyler. Onun flanörü jestsel ve sözel iletişimden uzaktır. Bu bakış açısıyla, Foucault'nun "panoptic bakışı"na gönderme yaparcasına, denetlenen toplumun ürettiği ticareti ve reklamı gözlemler. Bauman'ın deyişiyle, "*Flâneur*'ün sanatının başarısı, görünmeden gözlemlemeyi başarmasında yatmaktadır" (Tester 1994:141). Bu noktada görünmez olmak, flanörün gözleminin en özgür ve özgün yanını oluşturmaktadır. Nitekim Simmel de modernite ve kent yaşamı ile ilgili çözümlemelerinde, kent yaşamında görsel sağduyunun hâkimiyetini onaylamaktadır (Savage & Warde 1993:115). Davranışlarını asla planlamayan flanörün stratejisi yoktur, aksine, yolun onu götürdüğü yerde karşılaştıkları onun sanatının malzemesidir. "Etnograf" ile benzerliği de bu dolayımsız ve dolaysız gözlemciliğinde yatmaktadır.

"Textual Flanör", özellikle akademik çalışmalarda kullanılan bir metoda dönüşmüş durumdadır (Yang 2011:89-12). Günümüzde ise, "görünüm"ün, tüketim toplumunda insanların birbirleri ile kurdukları ilişkilerde baskın durum olduğu kabul edilmektedir. Bu nedenle, ileri kapitalist sistemde "Gözleyen Özne", şeyleşmiş ve yabancılaşmış toplumda ihtiyaç duyulan bir kontrol bariyeridir.

Modernist söylemde, ağırlıklı olarak kentleşme olgusunu, sadece araç olan sanayileşme ve örgütlendirmeye indirgeyerek açıklamaya yönelmek eksik olur, oysa yapıt olarak kendi kendini üreten kent yaşamı, kentleşme olgusunun baş aktörüdür. Lefebvre, bu noktada üstdili görmezden geldiklerinden bahseder.

MODERN ZAMANLARDA "GÖZLEMLEYEN ÖZNE" OLARAK FLANÖR

Flanörün en bilinen tanımını yapmak için Eleştirel Kuramın temsilcilerinden ve Frankfurt Okulu düşünürlerine yakınlığı ile bilinen yazar/düşünür Walter Benjamin'in 19. yüzyılın önemli metropollerinden Paris panoramasında tüketim kültürü, modernite ve kent yaşamını anlattığı ve ölümünden sonra basılan *Arcades* adlı yapıtı ve Benjamin'in flanör metaforunu kendisi için kullandığı şair ve yazar Charles Baudelaire'in eserlerini kendi teorisi ışığında çözümlediği *A*

Lyric Poet in the Era of High Capitalism'ini (1938) referans almak gerekmektedir. Benjamin'in adeta bir etnolog gibi, yaşadığı dönemi gözlemleyip üretimine aktaran yazarı "modern çağın ressamı" olarak tanımlaması, flanör düşünce biçimini karakterize etmektedir.

Flânör kavramını açıklamaya başlamadan önce yeşerdiği coğrafya hakkında da bilgiler vermek gerekir. 19. yüzyıl öncesinde de Paris, entelektüeller için bir cazibe merkezidir, öyle ki, ortaçağda "Goliard" denilen gezgin entelektüeller grubu Paris'i "yeryüzü cenneti, dünyanın gülü, evrenin ıtırı" olarak tanımlar (Le Goff 2006:45). 16. ve 17. yüzyıllarda bazı kilise yazarlarının mahkûmiyet kararlarını tekrarladıkları "Goliardique" denen gezgin okumuşlara, serseri, ahlaksız, hokkabaz hatta şeytan muamelesi yapılır. Bu kişiler bohem, sahte-öğrenci olarak tanımlanır ve kendilerinden "Gençlik işte!" diyerek küçümsemeyle bahsedilen, hatta düzeni hiçe sayan kişiler olarak tehlikeli bulunan bu "kentli entelijansiya", feodalizme karşı ilan edilmiş muhalefet biçimlerindeki devrimci özellikleri taşır. "Entelektüel serseriler" olarak tanımlanan bu kişiler, flanör bir düşünce biçimi olarak burjuva edebiyatında belirgin bir tavır halini almadan çok önceleri, ortaçağ düzeninin tüm temsilcilerine, ruhban sınıfına ve soylu sınıfına karşı eleştirel duruşları ile dikkat çekerler. Onlar, feodal düzenin yeni yeni kırılmaya başlandığı ve nüfusun kentlerde toplandığı dönemde, soylu, kentli veya köylülerden oluşan, hiçbir maddi olanağı olmadan, hiçbir toplumsal sınıfa ait olmadan ve özellikle entelektüel anlamda ruhban sınıfına karşı çıkarak yaşayan "kaçak"lardır. Ronald Duncan'ın mektuplarından yola çıkarak yazdığı *Abelard ve Heloise* adlı oyunun gerçek kahramanlarından olan ve Fransa tarihinde önemli bir karakter olan filozof ve teolog Pierre Abelard (1079-1164), bilinen ünlü Goliard'lardandır.

19. yüzyıl sonlarına doğru yaşanan kentsel değişim, pasajların sonunu hazırlar. Kenti, perspektif görüntüsü olarak kesen geniş bulvar ve merkezde anıtsal bir yapı ile buluşan şehir kurgusu, önceleri daireler çizerek sokakları ve pasajları turlayan flanörün coğrafyası için büyük değişim getirir (Watson, 1995). Böylece erken modernizmin yeni yüzü olan pasajlar, artık bir nostaljiden ibarettir. Modern kentin sembolü Paris, artık sanatçının ve sanatın gözünde yabancılaşan ve fantazmagoriden ibaret kent siluetinin bir sembolü halini alır. Ancak

"sanat eserinin gerisindeki hafıza" olarak tanımlanan flanör, diğerlerinden farklı olarak, *dandy* ve *bohem* gibi kenti terk etmeyip, kentin yeni çehresine uyumlanmayı tercih eder. Çünkü artık flanörlük sanat eserinin kendisi olur. Modernizmin ardından gelen avangard sanat, önceleri Dadaistler, 20-30 yıl sonra ise Situasyonistler, kenti "yaşayan bir eser" olarak düşünüp, gündelik yaşamın içinde sanatı yaratmaya başlarlar. Kentin kendisi bir sahnedir ve amaçları da yaşanan yabancılaşmayı böylece ortadan kaldırmaktır (Wolff, 1994). Başka bir deyişle, flanör, sadece kılık değiştirmiştir ve hâlâ sokaklarda kent yaşamının arkeolojisinin izini sürmektedir. Baudelaire'in flanörü, Antik Yunan'dan beri süregelen doğacı dogmaların karşısına kenti ve kentin gerçeğini koyar. Flanörün varoluşsal bir sorun olarak yorumladığı sanat, böylelikle özünü ve aşkınlığını muhafaza eder.

Benjamin'in *Modern Zamanın Ressamı* (1850-1860) adlı çalışmasıyla, şair ve yazar Charles Baudelaire üzerinden "bütün tutkusu kalabalıklarda tek olmak" biçiminde tanımladığı flanörün yanı sıra, bir de kalabalığın kendisi olan, bütün gün vaktini sokaklarda "aylaklık" yaparak geçiren, izleyen, bakan, gören; ancak flanör kadar entelektüel donanımı olmayan ve eleştirel durmayı bilmeyen *badaud* vardır ki, onlar asıl kentli kalabalığı temsil etmektedir, der Louis Sebastien Mercier (Shaya 2004:1-35). Bu nedenledir ki *badaud* sözcüğü daha çok çoğulu ifade ederken, flanör tekildir. *Badaud*, sofistike bir ruhu olan flanöre göre daha sıradandır. Cinsiyet anlamında da flanör daha maskülen iken *badaud* daha feminendir. *Badaud*, bu tartışmaların odağına henüz flanörün dişil tanımı olan *flâneuse* kavramı oturmamışken ortaya atılmış bir kavramdır. Kitle kültürünün çekirdeğini oluşturan bu meraklı kalabalık sürekli olaya, bilgiye, dedikoduya, yeniliğe açık zamanın tanığıdır. "Yazılı basın, bu kitlenin potansiyelinin farkındadır ve dehşet, korku ve merakın empati ile beslendiği bir kitle kültürünün inşası için çalışmaktadır" (Buck-Morss 1989:304-307).

Pasajlar yapıtındaki 19. yüzyıl kentli tipolojisi ile başlayan Benjamin'in flanörü, gelişen kentsel dokunun taşıdığı imgelerin simgesel işlevlerine paralel, sürekli yer değiştiren bir yapıdadır. Burada kastedilen yeni imgeler, moda, kalabalıklar, cam ve çelik yapılar, yapay ışık, fotoğraf, peyzaj gibi, 19. yüzyılı simgeleyen toplumsal ve teknolojik gelişmeler olarak özetlenebilir (Frisby 2001:27-52). Benjamin, kendi

arkeolojik okumaları için bir metafor olarak geliştirdiği flanörü, 19. yüzyılın arkeoloğu, alegorist toplayıcı, detektif gözlemci olarak kent kültürünü gözlemlemek, okumak, üretmek için kullanır.

Amaçsızca, rastgele yürüyerek dolaşan ve kendini çevresinin etkisine bırakıp "anın izini süren" kişi olarak tanımlanan (Maclean 1988:56) flanör, sözlük anlamını bir kenara atarak, yerini, modernizmin burjuva sınıfındaki kentli işsiz güçsüz züppelere verdiği isim olan *Dadyism'*e bırakır. Bu noktada, asıl önemli olan flanör ve beraberinde taşıdığı metaforik değer bütününün ne demek istediğidir. Flanörün avarelik eylemine ise, *Flanerie* denmektedir. Ki bu tanım da insanları gözlemlemek suretiyle sosyal tipolojileri ve içeriklerini tanımlama, diğer bir ifadeyle, kenti bir metin gibi düşündüğümüzde yeniden okumanın bir ifadesi olmaktadır (Jenks, Neves 2010:1-17). Böylece, flanör metaforu etrafında asıl konuşulan konular, kentin gündelik yaşamının mikro-sosyolojisidir. Bu nedenle, flanörün izlenimleri ve yazdıkları, etnografik bir veri olarak da değerlidir. *Flâneur,* gelenek, olgu, metin ve insanlar arasındaki ilişkinin merkezinde durmaktadır. Flanör, toplumun "ezilenler sınıfı" hakkında bilgi verir ve toplumsal realitede yeni bir tartışma platformu yaratır. Metinsel anlamda ise, karnavalesk bir dünyanın kapılarını aralar. İzlenimleri, çevre ve görünüm, deneyim ve hafıza, algı ve birikim arasındaki ilişkinin yansımasıdır. Caygill'in deyimiyle, "*Flâneur,* zihnini şimdinin deneyimiyle donatır. Bu da kentin deneyimini değiştirir ve yaşanan anı kalıcı kılar" (Caygill 1998:68).

19. yüzyıl panoramasında ortaya çıkan kurgusal kahramanlar, avangard sanatçılar ve onların eserlerindeki flanör tiplemelerinin ötesinde, Modernizm ile ilgili tanımlarla ilişkili olarak karşımıza çıkan "flanör düşünce biçimi", bütün dünyada, estetik duyarlılığın, politik, ahlaki ve bilişsel oto-kontrolün bir simgesi olarak tanımlanmaktadır (Gluck 2003:53-77). Flanörü sadece modernist yabancılaşmada ve postmodernist parçalanmışlığa geçişte bir sembol olarak düşünmemek gerekir. Bunun için de tipolojinin oluştuğu toplumsal ve tarihsel koşulları anlamak gerekmektedir. Bu bağlamda yeniden okunduğunda, sokakta siyah şapkası ve pardösüsü ile elinde bir sigara veya şemsiye ile dolaşan kentli burjuva tiplemesinin ötesinde, "Avangard flanör", Baudelaire'in kişiliğinde beden bulan sanatçı ve şair bir ki-

şiliktir ki, bu tipleme, kitle kültürünün içinde bir sınıf olarak ortaya çıkan "popüler flanör"den ayrı tutulmalıdır. Bu flanör tiplemesi, bireysel yabancılaşmaya ve toplumsal anomiye karşın epik imajlar üretme potansiyeli taşır. Öte yandan, estetik otonomi her iki tipin de ortak noktasıdır.

Bu veriler, modern sanat ve popüler kültür arasındaki sınırları belirlemek için anlamlıdır. Flanör, bir hikâye anlatıcısıdır, çünkü insanlar kendilerine hikâye anlatılmasından hoşlanırlar. Anlatmak istediğiniz bir olguyu hikâyeleştirerek anlatırsanız, daha çok benimsenir. Bu yüzden üretimleri etkili ve kalıcıdır. Ayrıca flanör, 19. yüzyıl pragmatizmine ve ahlaki ruhuna karşı bir tepkiselliğin de temsilcisidir. Metinsel örnek vermek gerekirse, Benjamin'e göre Honore de Balzac, flanörü en kahramansı, romantik, şiirsel, sıradışı şekilde karakterize eden yazarlardan biridir (Benjamin, 1989). Charles Baudelaire'e göre de modern kültürün potansiyel kahramanı flanördür. Giyim kuşamı bile modern çağın erkek imgesini sembolize etmektedir. Onun bu şekilde giyinişi zamanın toplumsal değişimine karşı ayna tutarak alegorisini üretmektedir. İroni, flanörün en önemli silahıdır. Bunu yaparken antik kahramanlar ve modern burjuvadan etkilenir. Modern yaşamın bir göstergesi olarak o da dışarıya yönelir. Ancak bu noktada flanörü ne "serseri", "aylak" sözlük anlamıyla, ne de gezintiye çıkmış bir "yabancı" turist ya da burjuva bir centilmen ile karıştırmamak gerekir. Onu "bu kalabalıktan" ayıran en temel farkı kalabalıkların içinden yaratıcı bir ürünle çıkmasıdır. "Kent labirentini" zaman ve mekân ayrımı olmaksızın gezebilen tek tip olduğu içinse ayrı bir değeri vardır (Wilson, 1992).

Kentin fiziki koşullarının kent kültürüne nasıl yansıdığına bakmak gerekirse, "Hausmannism" olarak anılan ve özünde Baron de Hausmann'ın girişimi ile Paris'te başlatılan kentleşme, apartman stili evlerle ekonomik anlamda bireylerin kente entegrasyonunu kolaylaştırır. Çünkü daha ucuz, özel ve gizli iç alanlar yaratılmış olur. Böylece içe kapanma artar. Bu daha hijyenik ve ayrıksı yaşam düzeni, flanörün üretimine de yansır. Artık 2. İmparatorluk sonrası yeni kentsel yapılanmalar başlamıştır. Bu da modern kentin mekânsal kimliğini etkilediği kadar toplumsal yapılanmayı da etkiler (Wakeman 2001:200-205).

Dönemin eleştirel dilini temsil eden gerçeküstü mizahın temel karakteri geleneksel değerlere karşı şiddetli bir eleştiridir. Bu nedenle, Benjamin'in "diyalektik bir peri masalı sahnesi" olarak tanımladığı *Pasajlar* üzerinden yaptığı tahlillere göre, kamusal alanı yeniden düzenleyen 19. yüzyıl figürleri toplumsal bilinçaltının yeniden inşası niteliğindedir (Buck Morss 1989:280-299). 19. yüzyıldaki kamusal alanı "kutulama" suretiyle kaplayan bezeme anlayışı, 20. yüzyılda yerini işleve bırakır. Yeni duyarlılık kolektif bilinçdışına hitap eder hale gelmiştir. Genişlik, şeffaflık, aydınlık ve açık hava ön plana çıkar. İçmekânlardaki mahremiyet modasını yitirir, geçen yüzyılın cam çatılarının altındaki çiçekler ve tüm bahçeler içeri taşınmıştır. Bugünkü slogan "yer değiştirme" değil, "şeffaflık"tır. Modada da aynı şey olmuş, kıyafetlerdeki "kutulama" duygu kalkmış, Benjamin'in deyimiyle, "bedeninin kutusu olan korse" de artık sokak kadınlarının kullandığı bir erotik imgeye dönüşmüştür. Bu dönüşüm, 1930'lardan önce kültürel biçimlerin değişikliğinde görülen ütopyacı devrim ruhunu olumlamaktadır.

Bu panoramada araştırma nesnesi bizzat modernite olan flanör, "19. yüzyıl şehri sokaklarını bu gezginleri Benjamin'in dahil olduğu edebiyat üreticileri sınıfının kökeni ve modern entelektüelin kök biçimidir" Odasında düşüncelere dalan akademisyenin tersine o sokaklarda yürür, kalabalıkları inceler. Ayrıca ekonomik temeli köklü şekilde değişiklik gösterir, dahil olacağı bir akademinin korumasından da mahrumdur. Bu da onu ve üretimini özgür kılmaktadır. Bu farkında oluş hali, hem proletarya hem de burjuvaziye bir şeyler öğretir, "artık duvarlar onun çalışma masasıdır ve bunun karşısına defterlerini yerleştirir" (Benjamin 2004:35-65). Benjamin'in, Baudelaire'in kimliğinde cisimleştirdiği flanör, toplumsal anlamda isyankâr bir bohem, hem de edebiyat için bir meta üreticisidir.

"Geçicilik" ve "zamansızlık" arasında bir ilişki kuran flanör, 2. İmparatorluk sonrası Fransa'sında, yarınını düşünmeden ve toplum kurallarına aldırış etmeden yaşayan, genellikle sanat ve edebiyat çevresinden varlıksız derbeder kişi olarak tanımlanan, ancak bunun ötesinde her türlü toplumsal sınıftan gelebileceği gibi, üretimini kazanç nesnesi yapmaktan kaçınan ve gözlemlerini üretimine yansıtan bohemin yerini alır. Ancak artık kamusal alana çıkarak hayat kadını, sokak satıcısı gibi kentin yüzeyindekileri ve onların temsil ettiklerini de gözlemle-

meye ve üretimine aktarmaya başlar. Ayrıca bohemde olmayan bir eleştirel kaygı taşır. Toplumsal ilerlemenin de "kaplumbağa hızıyla" olmasını savunan flanör, burjuvazi ve onun temsil ettiği planlı çalışma hayatı, işbölümü ve hızlı ilerleme fikrini hicvetmek için Paris pasajlarında kaplumbağa gezdirircesine dolaşır (Benjamin, 2004). Böylece gündelik yaşamı, çalışma hayatı ve boş zaman olarak ikiye bölen yeni kapitalist sistemde bile isteyerek sistemin dışında kalır.

Foucault'nun deyimiyle, 19. yüzyılın temel değeri olan "tarihsel epistemoloji", günümüzde de çağdaş sosyal teorinin eleştirel bilincinde yaşamaktadır. Marx'ın "tarih yapmak" dediği, sosyal yaşamı anlamak için kullanılan bu teorik bilinç, artık sadece "yapılan tarihin" değil, insan coğrafyasında yer alan yapılanmaların, sosyal üretim alanlarının ve durmaksızın yapılanan ve yeniden yapılanan sosyal çevrenin anlaşılması için eleştirel bir gözle bakmak olarak okunmaktadır. Günümüzde artık "zaman" kadar "mekân" da eleştirel sosyal teori için zengin ve yaşamsal diyalektik bir kaynaktır (Soja 2003:10-11). 1980'lerle birlikte, Foucault gibi postyapısalcıların öncülüğünde, tarih kadar mekânın sosyal üretimi olarak da algılanacak bir insan coğrafyası bağlamında, daha esnek ve dengeli bir çağdaş sosyal eleştirel teori anlayışı kabul görmeye başlar.

Bu materyalizm anlayışında mekân, zaman ve toplum üçlü bir diyalekt içindedir. Foucault, sosyal olarak üretilen ve gerçekten yaşanan "dışsal mekân"a dikkatleri çeker. Ona göre, içinde yaşadığımız mekân, bizim benliğimizi ortaya koyar, günümüzde yaşadığımız mekânlar bu nedenle hetorojendir (Foucault 2003:85-106). Burada anlamamız gereken, kentin mekânları ve onlar arasındaki ilişkidir. Foucault'nun "heterotopya" tanımı, tiyatrodan kiliseye, bahçeden müzeye, kütüphaneden tatil köylerine ve hamamdan hapishaneye kadar bütün gerçek mekânlar ile özünde gerçek olmayan mekânların ütopyalarını günümüz toplumundaki mükemmel form kavramını altüst ederek karşılaştırmaktadır. Bu iki farklı kutupla yaratılmak istenen, mekânın fonksiyonun hatırlattıkları ile ilişkisinin önemidir (Foucault 2008:177-197). Foucault burada analizin gücünün merkezinde yattığını söylediği mekânın jeopolotik öneminden bahseder. Lefebvre de toplumsal pratiklerin alanından bahsederken mekânı zihni bir yapılanma ve fiziksel bir form olarak ele alır ve çözümler.

60'lardan sonra Marksist gelenekten beslenen Neo-Marksist yapısal ve eleştirel teoride Foucault gibi post yapısalcı Marksist ve Lefebvre gibi eklektik Marksistler, artık çağdaş dünyada gündelik yaşamın doğasının ve deneyimlerinin sosyolojisini üretmeye başlar. Amerikalı post-Marksist Frederic Jameson ise, "Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" (Jameson, 2011) adlı makalesinde, çağdaş yaşamın "zamanının ruhu"nu yakalar. 80'lerin Amerikan toplumunu örnek alan Jameson, teorisini, postmodern alanın/mekânın kavramsallaştırılmasında daha çok kentin bizden sosyal kontrol mekanizmalarının işletilmesi suretiyle nasıl "şey"leri gizlediği üzerine yapılandırır. Foucault'nun hücrelere benzettiği "hapishane kentini", postmodern mekânın özüne en uygun yerlerden biri olan Los Angeles'ı ele alarak inceler.

Bütün mesele, kentleşme olgusu adı altında mekân/alan ve onun politik organizasyonu meselesidir (Harvey 1973:306). Buna göre, postmodernist söylemdeki uzamsal praksisin üç temel ereği, uyumlu, rekabetten uzak, farklı bakış açılarına açık olmak olarak özetlenebilir (Soja 2003:72). Bu noktada, Lefebvre, "şehircilik aynı bilim gibi, üretimin gücü haline gelmiştir" der. Ona göre, mekân ve politik organizasyonu sosyal ilişkileri etkilerken, bir yandan da onların tepkisi üzerinden beslenir. Mike Featherstone ise, kentin metinsel arşivi olarak betimlediği flanörü "alışılmadık anlık durumlara ve edebi algısı olan, elindeki materyalin yarı düşsel durumlarına, yarı şekilsel olasılıklarına açık bir karakter" olarak tanımlar (Featherstone 2006:591-596).

Özellikle feminist ve post-feminist teorilerin başını çektiği flanör kavramına yönelik eleştirilere bakıldığında, 19. yüzyılda önceleri pasajlarda, kafelerde, sonraları ise oteller ve mağazalar gibi metalaşmış kamusal alanlarda üstsınıfın içeride olduğu, *orta sınıf, küçük burjuva* ve *bohemyanın* ise sokakta olduğu bulvarlarda "takılıp" gezen ve izlenimlerini yazı, resim, şiir gibi sanatsal ve düşünsel faaliyetlere yansıtan flanör, meta endüstrisine ve onun üretimine hizmet eden diğer figürlerden pek de farklı değildir. Çoğunlukla onun üretimi olan edebiyat, şiir, makale gibi yazın eserleri, cinsellik ve yazın temalarının metalaştığı alanlara dönüşür (Wilson, 1992). Gözlemci, alaycı, melankolik ve giderek magazinleşerek kalabalıkların istediğini veren gazete yazıları ile hem burjuva toplumunun eleştirisini yapmakta hem de ondan beslenmektedir. Bu, flanörün içinde taşıdığı en büyük paradokstur.

Öte yandan, flanörün evreninde yüksek sanat nesneleri kadar popüler kültür ürünü üretimler de gözlemlenecek kadar estetik değer taşır. Sıradan bir bakan gözden, herhangi bir ürünü ihtiyaçları doğrultusunda seçen kişiden farklı olarak o, ürünün nasıl yapıldığı, hangi malzemeden olduğu, işçiliği, sembolik değeri, anlatmak istediği üzere düşünen adamdır. "Gündelik olanın edebiyat alanında belirivermesini" böylece dil ve yazının alanının bilinç ve düşüncenin alanına nüfuz etmesini özenle incelemek gerektiğini savunanlardan biri de modernist düşünür ve sosyolog Henri Lefebvre'dir (Lefebvre 2007:10-34). Ona göre modern edebiyat eserinde yaşanan asıl değişim, gündelik olanın sahneye çıkmasıdır. Böylece söylemin bütün gücünün kullanılması ile hem edebi dilin hem de gündelik dilin çözülmesi gerçekleşir. Gündelik yaşamın analizi böylece içinde imgeselin ironisini de taşıyan eleştirel bir kaynağa dönüşür ve felsefi anlamdaki diyalektik süreç bu metinler aracılığıyla bir kez daha inşa edilmiş olur. Geniş anlamda düşünüldüğünde üretimin ve süreçlerinin yarattığı toplumsal sorunların gündeme getirildiği yeni arena olarak modernizmin edebi metinlerini görürüz.

19. yüzyıl modernizminin imgesel anlamı, maceracı, yenilikçi, geçici ve değişken olan; teknik ve sekülerin alanına ait; paradoksları içinde barındıran bir dönüşümü içermektedir. "Sanat" ve "estetik" kavramları, bu dönüşümden "zamanın ruhu" olan gündelik yaşamdan beslenerek en az etkilenen alanlar olur. Eleştirel mesafe korunduğu oranda "göstergelerden ve anlamdan yoksun şeyler bütünü olan gündelik yaşam" doğru okunabilir. Bütün üslupları birbirine karıştırarak içinde eriten modernizmin içerisinde eleştirelliğin en "naif temsilcisi" şiir iken teknolojinin dolaşıma girdiği "mekân" ise kent ve kent yaşamıdır. Teknoloji toplumu böylece kendi sınıfsal değerlerini inşa etmeye başlar. Oluşan "teknokratik" ve "bürokratik toplum" düzenin en zayıf halkası aslında yarattığı mitsel söylem kadar büyük olınamasında gizlidir. Böylece tarihsel materyalistlerin en çok eleştirdiği tarihsel olanın tasfiyesi başlamıştır. Kendi nedenlerini ve sonuçlarını kendi içinde ürettiğini iddia eden modernizmde, toplumsal anlamda artan kaygı düzeyi çeşitli eğlence düzenlemeleri ile çözümlenmeye çalışılır. Zamanın sistemleştirmesi, ulaşımın toplulaştırılması, işin profesyonelleştirilmesi, ailenin özelleştirilmesi, ilk bakışta modern

yaşanın kolaylaştırıcılarıdır. Oysa bu sistemleştirme sonucunda artan çalışma zamanı ve zorlaşan çalışma koşulları, sadece bireylerin daha fazla boş zaman aktivitesine ihtiyaç duymasını hazırlayan sürecin başlangıcıdır. Eğlencenin, Huizinga'nın "oyun kuramı"ndaki halinden eser kalmamıştır. Artık genele hitap eden ve programlanmış haliyle özgürleştirici halinden başka bir noktadır. Bu nedenledir ki "Bu ileri derecede örgütlenmiş toplumsal yapıda toplumun retoriği –sanat ve edebiyatın yerini alan– reklamcılık; özlemlere, pratiğe müdahale etmekten vazgeçmeksizin dili, edebiyatı ve toplumsal imgelemi derinden etkileyen etmenlerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır" (Lefebvre 2007:68). Böylece modernizmle birlikte örgütlenen, "gündelik yaşam"ın tam da kendisi olmuştur.

MODERNİZMİN FLANÖRÜ CHARLES PİERRE BAUDELAİRE'İN İZİNDE "ZAMANIN RUHU"

Modern zamanların flanörü Baudelaire, eserlerinde, kent yaşamının gelip geçiciliğinden, büyüleyiciliğinden ve temsili hallerinden bireyin ruhunu korumanın tek yolunun, ayrıksı, melankolik, yalnız ve sıkıntılı ruhun erdemleri ile beslenen sanat ve üretim biçimleri olduğunu imler. *Paris Sıkıntısı* adlı eserindeki öykülerde anlattığı kent panoramasındaki insan tasvirleri, modernleşmenin bireyler üzerindeki etkisini flanör/gözlemcinin gözünden oldukça çarpıcı bir şekilde dile getirmektedir.

Benjamin, *Pasajlar* yapıtında fazla fantazmagorik ve romantik olmakla suçlanır. Bu yorumda, bahsi geçen etkiyi suç ve dedektiflik öyküleri ile yapan panoramik edebiyatçılara göndermeler vardır. Benjamin'in flanörü, adeta suçu eğlenceli bir şekilde anlatan, diğer bir ifadeyle, suçun ticaretini yapan bir karakterdir. Salzani bu edebiyat türündeki dedektif tiplemesini, bireyi anomi yaşayan kalabalığın taşıdığı korku duygusundan kurtarması olarak okur. Bu noktada, Poe'nun, *Man of the Crowd* adlı eseri, 19. yüzyıl toplumunun röntgenini çekmek anlamında önemlidir (Salzani 2007:165-187). Öte yandan, Benjamin'e göre flanör, geçmişi bugüne taşıyan bir karakterdir, kentin sakladığını keşfetmek açısından önemlidir, tarihsel materyalizmin rolünü ise bu hikâyelerde dedektif tiplemesi üstlenir.

Modernitenin kahramanı (Gilloch, 1997) özgürlük ve varoluşla ilgili bir eylem ve bir figürdür. Kim olduğuna dair soru soran ve sorduran bir kahramandır ve tam da bu yüzden modern kent yaşamını anlamak için önemli bir figürdür. O, kentli olmayı seçmez, bu durum onun kaçınılmaz yazgısıdır.

Charles Pierre Baudelaire'in çağdaşı, şair, öykü yazarı, 19. yüzyıl romantizminin temsilcilerinden, tekinsiz öyküleri ile bilinen Edgar Allan Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* (1840) adlı öyküsünde, 19. yüzyıl Londra'sındaki kentli tipolojileri anlatılmaktadır. Yaşlı bir adamı takip ederken bize gezdirdiği karanlık ve kasvetli Londra akşamını kendisine panorama olarak seçen yazarın giyim kuşamdan beden diline, tüketim alışkanlıklarından boş zaman aktivitelerine, mimariden kamusal alana kadar derin gözlemlerini içeren metinde, aristokrat ailelerin kültürlü ve başıboş mirasyedi züppeleri "*dandy*"leri de tanımladığı kalabalıkların içinde asıl, kalabalıkların içinde olmadan var olamayan, ancak hep tek başına olmayı seçen hikâyenin kahramanının siluetinde "Flanörlük ruhu" tasvir edilir (Poe 2012:1-10).

Baudelaire *Paris Sıkıntısı* adlı eserinde yer alan *Köpek ve Şişe* adlı öyküsünde, kent kalabalıklarını imleyen "kitle"ye olan öfkesini, onu kötü kokulara düşkün bir köpeğe benzeterek tanımlar. "Kalabalıklar" adlı yazısında ise, telaşlı kalabalık onu sarhoş eden bir yalnızlıktır sadece. Kendisini yalnız ve düşünceli gezgin olarak tanımlarken, kalabalığın sarhoş ediciliğinin ne denli geçici ve boş olduğunun bilincinde, ancak yine de ona tutkun bir ruhu anlatmaktadır. Öyle kızgındır ki bu haline, kendi yalnızlığını sömürgeciler, yöneticiler ve misyonerlerle bir tutmaktadır! *Dullar*'da ise, park ve bahçeler, mutsuz mucitler, hırslı kaybedenler, ozanlar, filozoflar gibi, Paris'in düş kırıklığına uğramış gezgin ruhların buluşma yeridir. Bu ruhlar ki "zenginliğin gücü karşısında zayıf olana çekilen, erdemli ve birbirlerini yaralarından tanıyan" ruhlardır. *Hokkabaz*'da, Parislilerin tatil günlerini nasıl park ve cadde gibi kamusal alanlara taşan kitle şenlikleri ile oyalanarak geçirdiğini ele alır ve bunu yaparken de göze çarpan, modern yaşamın insanın emeğine ve emekçiye karşı nasıl da geçişken ve acımasız olduğunu anlatma çabasıdır. Kendisi ise, bu eğlence kültürünün içinde kalabalıklara hikâyeler anlatan bir Hokkabaz'dır. "Ekmeğin pasta diye adlandırıldığı tam bir kardeş kavgası doğuracak

kadar ender bir katık olduğu eşsiz bir ülke varmış demek!" dediği *Pasta* adlı yazısında, kent yaşamı ile ortaya çıkan evsiz barksız çocukların ve dilenci sınıfının yaşadıklarını, adaletsiz gelir dağılımına vurgu yaparak ezilenler sınıfını yine flanörün gözünden anlatır. *Yolculuğa Çağrı*'da ise, ütopyacı romantizmin izleğinde, sanatın her şeyin üzerinde olduğu bir düş ülke hayali kurar.

Cömert Kumarbaz'da, bir genelevde Şeytanla zamanın ruhu olan ilerleme ile gelişmenin gelecekte neler getireceği üzerine sohbet etmektedir ve tüm çabası, ruhunu ona satmamaya yöneliktir. *Resim Yapma İsteği* adlı denemesinde, "İnsan mutsuzdur belki de ama istekle kıvranan sanatçı mutludur" (Baudelaire 1984:89) diyen Baudelaire'e göre, erdemli bir ruh ve bu ruhun şiire yansımaları övgü alırken, mutluluğun formülü sanatçının sanatına duyduğu aşktır. Modern yaşam ile hırs ve çalışkanlığı yaşam felsefesi edinmiş modern bireyin simgelediklerinin karşısına, "mezarlık" ve "ölüm" imgesini koyarak, her türlü dünyevi hırslardan uzakta, başıboş gezmeyi ve "tembellik" etmeyi flanörlüğün yegâne koşutu olarak sunar.

Baudelaire'in *Mademoiselle Bistouri*'sindeki, yattığı erkeklerde bir tek hekim olma özelliğini arayan, kanlı önlüklü cerrah fetişisti geçkin ve şefkatli yosması, Paris'in karanlık gece hayatının "suçsuz canavarları" olarak nitelediği kahramana örnektir ve bu kahramanlar, modern yaşamın yeni karakterleridir. Baudelaire, bu öyküsünde, romantizmin gereği söylemiyle, kendisi de dahil olmak üzere, kentin yarattığı bütün "deliler" ve "canavarlar" için Tanrı'dan af diler.

Kendini, "uğursuz köpeklerin türküsünü söylüyorum" (Baudelaire 1984:114-117) diye tanımlayan yazarın, *İyi Köpekler* adlı yazısı, aslında ressam arkadaşı Joseph Stevens'a adanmış olmasına karşın, özünde, işbölümü ve toplumsal yaşamın hızlı ritmi içinde sıkışıp kalmış kalabalıklara, 2. Napolyon döneminde yaşanan toplumsal yaşamın düzenlenmesine bir eleştiri ve modernizmin öncüllerinin antitezi olan kendi gibi toplum dışına itilen ya da dışında kalmayı tercih eden bütün flanörlere ise bir güzelleme niteliğindedir.

"...Köpekler nereye gidiyorlar?"

"Köpekler nereye gidiyorlar mı diyorsunuz dikkatsiz insanlar?"

"İş buluşmaları, aşk buluşmaları. Sisler içinde karlar içinde çamur içinde

yakıcı sıcak alında şakır şakır yağmur altında gidiyor geliyor koşuyor arabaların altından geçiyorlar, pireler, tutkular, gereksinimler ya da görevler yollara düşürmüş hepsini. Bizim gibi onlar da erkenden kalkmışlar, ya geçelim derdindeler ya da hazlarına koşuyorlar. Kimileri vardır kent dışında bir yıkıntıda yatar, her gün belirli bir saatte Palais-Royal'in bir mutfağının kapısına gelip sadaka isterler; kimileri vardır, sürülerle, koşa koşa, budala erkekler istemez oldukları için yüreklerini hayvanlara vermiş altmışlık kızların acıma duygusunun hazırladığı yemeği paylaşmak için beş fersahı aşkın yol aşarlar. Kimileri de vardır ki, kestane rengi zenciler gibi, aşkla sarhoş olur, bazı günler bölgelerini bırakıp kente gelir, üstü başı biraz dağınık ama mağrur ve minnettar bir dişi köpeğin çevresinde bir saat boyunca zıplar dururlar... Bu dört ayaklı filozofları; hatır sever, yumuşak başlı ya sadık köleleri kaç kez gülümseyip içlenerek seyretmişimdir. İnsanların mutluluğuyla fazlasıyla uğraşan cumhuriyet, köpeklerin onurunu gözetmeye zaman bulsaydı, cumhuriyet sözcüğü onları da iyiliksever diye tanımlayabilirdi pekâlâ!" (Baudelaire, 1984:116-117).

Yoksulları Gebertelim, seri üretimin de etkisiyle gelişen, "24 saat içinde zengin, mutlu ve bilge yapan kitaplar" olarak tanımladığı popüler yayıncılığın kent yaşamındaki rolüne, modernizmin Antikite'nin filozoflarına ve eserlerine yaptığı övgüyü de kapsar bir eleştirellikte çok katmanlı bir yazı olarak karşılık verir.

Baudelaire'in çağdaş şiirin öncüsü olarak bilinen *Kötülük Çiçekleri* adlı eseri 1857 yılında basılır. Monarşi ile yönetilen Fransa'da 3. Napolyon dönemine denk gelen eseri, "toplumsal ahlakı" sarsıcı, dine aykırı ve müstehcenlik ve sapkın duygular içeren bir metin olarak değerlendirilir ve Baudelaire yargılanarak eserin yayımcısı ile birlikte para cezasına çarptırılır (Sunel 1998:1-87). Eserde "izlemek" izleği sıkça yer alır. Tanrı-şeytan, iyilik-kötülük karşıtlığı vardır ve metinlerine hep diyalektik bir kurgu hâkimdir. *Vaftiz*'de (2011:18-22), ozanın onu dünyaya getiren kadınla, annesi ile hesaplaşması vardır. Melekler onu sanatsal ülkü ile donatırlar ve ozan dünya kötülüklerine böyle meydan okur. Doğayı tapınağa benzetir. *İletişimler* adlı şiirinde antik çağa göndermeler vardır, Bereket Tanrısı Kibele'ye ve Phoebus'a (Yunan Mitolojisinde Işık Tanrısı, Zeus'un oğlu) yaptığı göndermelerle, soylular sınıfını ve ikiyüzlü inanç sistemini eleştirir (Baudelaire 2011:24-27). Alt metindeki amaç, doğadan koparak ka-

derini değiştirme itkisini yakalamaktır; çünkü özerklik, sanat için en temel unsurdur.

Değerli ressamları *Fenerler* diye tanımlar bir başka şiirinde: Goya, Delacroix, Lenonardo da Vinci, Rembrandt, Michelange, ona göre toplumsal kurtuluşun öncüleri olan sanatçılardır. Kendi kimliğinde sanatçının nosyonunu tanımlarken, *Kötü Keşiş* (2011:33) adlı şiirinde, "keşişlerin Tanrıya taptığı gibi, sanata tapan bedenin mabedim" der. *Çingeneler* adlı şiirinde ise, toplumsal yaşam içinde hep ikinci sınıf muamelesi gören çingeneleri, adeta gezgin yolcular olarak kutsar. Bir karikatür olarak betimlediği kendine de *Beatrice* adlı şiirinde, "*gezgin palyaço*", "*çılsuz enayi*" der.

"Gerçek yolcu yolculuk için sever yolları" (2011:235-246) dediği *Yolculuk* adlı şiirinde, "görmek" ifadesi ana izlektir, ruhunun dünyadaki yolculuğunu yeni kıtalar keşfeden insanlığa benzetir. O'na göre bütün yolculuklar, modernitenin en büyük şiarlarından olan "yeniyi bulmak" içindir.

Lesbos adlı şiiri de ilk baskısında yasaklanan şiirlerindendir. Şair Sappho'dan ve onun cinsel tercihinden bahseder. *Lanetlenmiş Kadınlar*'da, yine Delphine ve Hippolyte'nin yasak aşkı vardır. 1848 Paris Ayaklaması'nda İmparatorluk karşıtı bir tavrın içinde yer alan şair, burada politik bir taşlama yapar. Ses adlı şiiri adeta şairi anlatmaktadır. Kendi düşünce biçiminde flanörün ayrıksılığının yabancılaşmışlığını anlatır. Kalabalıkların içinde yalnız olan Baudelaire "...Aman düşlerini iyi koru; delilerdeki düşler bilgelerde bile yok!" (2011:286-287) diyerek, kendi ayrıksılığını övünç sebebi olarak sunar. Bu, adeta onun toplumsal kurtuluşu tinsel aşk ve sanatta buluşunun sembolüdür. Öyle ki, *Kurtulmalık* adlı şiirinin, "Gece yarısı sınavında susamadan içtik, tok iken yedik! Söndürelim lambayı çabuk çabuk! Yoğun karanlıklar gizlesin bizi!" (2011:313) dizelerinde, tüketim kültürünün bir alegorisini, varoluşsal ve etik değerler üzerine derin tartışmalar açarak yapmaktadır.

Klasik Batı Edebiyatının ve Hıristiyan öğretinin alegorisinin yapıldığı, Antik Yunan mitolojisindeki doğacı yaklaşıma sıkça göndermelerde bulunduğu yazılarında, cinsel özgürlük, aşk, sevgi, toplumsal anomi, bireysel yabancılaşma, izlemek, görmek, sanatsal yücelik temalarına sıkça yer verilir. Nitekim *Kötülük Çiçekleri* adlı yapıtında, Baudelaire, kendini şu sözlerle açık eder:

"Kitabım iyilik üretebilirdi. Bundan yerinmem. Kitabım kötülük üretebilirdi buna sevinmem. ...tanrıyı sevmek tanrıya inanmaktan daha zordur... güzelliği, güzel sözde arayanlara ve bunda çıkarları olanlara bırakıyorum... güzel üslubun tutkunu aşığa kalabalıklar kin besler bilirim; yine de insanlığa saygılı olmak, edepli görünmek, işbirliği, kanıuoyunu kazanmak gibi hiçbir uydurma yapay düşünce beni çağımızın anlaşılmayan acayip dilini konuşmaya, mürekkebe erdemi bulaştırmaya zorlayamaz" (Baudelaire, 2011:326-327).

Çok çalışarak az tüketmeye dayalı Protestan Ahlakı öğretisi, yerini, çalışmadan tüketmeye ve çalışarak bir üst konuma geçmek, yerini, çeşitli entrikalarla yükselmek gibi yeni bir anlayışa, hedonist etik anlayışına bırakır. Tüketimin demokratikleşmesi, altsınıflarda toplumsal ve ekonomik olarak üstsınıfta olanların kimliklerine sahip olabilme yanılsamasını yaratmıştır. Bu nedenle de, gerçekte asla ulaşamayacaklarının acısını hafifleten tüketim kültürü bir "yaşam felsefesi" halini almıştır.

Baudelaire'in dışında, dönemin yazarlarının kaleme aldığı edebi metinlere bakıldığında da, flanör tipolojisi ve düşünce biçimini imleyen benzer temaların işlendiği görülür. Alexandre Dumas'nın *Mohicans de Paris*'i ya da Edgar Allan Poe'nun *The Man of the Crowd*'ındaki katil, cinayet, kurban, kalabalıkların içindeki yalnız olguları aslında Baudelaire'in şiirine benzemiyor gibiyse de imgeler temelde aynıdır. Baudelaire'in kahramanı, sadece dedektif flanör değildir, karakteri gereği, o daha ziyade kalabalıkların içinde bir yalnızdır, asosyaldir, kentli gezgindir. Honore de Balzac ise eserlerindeki flanörü anlatırken, onun için, artistik bir gözleme yeteneği olan, "delilleri havada kaparak yakalayan bir dedektif" gibi, "şehrin tekinsizliği içinde vazgeçilmez bir kahramandır" der (Benjamin, 1989:42-44).

Ayrıca adı geçen bu eserler, 19. yüzyıl Paris'indeki kentli tipolojisini, modadan yeme içme alışkanlıklarına kadar tüm detayları ile anlatması açısından da önemli verilerdir. Poe'nun hikâyesindeki "bilinmeyen" adam, flanörün kendisidir. Ama Poe'nun flanörü Baudelaire'e göre ait olduğu yerde rahat olan bir adamdır. Hikâyedeki asıl dikkat çeken unsur, kalabalıklar değil, "kalabalıkların içinde yalnız olan adam"dır. O, gecede dolanır, ilk kez pasajlarda kullanılan gaz lambalarının ışığında... Benjamin'e göre, "Bu, kalabalıkları evde olma hissi

ile donatır, artık ay ve yıldızın bir etkisi kalmamıştır parlak şehir ışıklarının yanında" (2004:48-49). Dükkanlar gece saat 10:00'dan önce kapanmaz. Yazarların bilinçli bir şekilde vurgu yapmamalarına karşın kendi kahramanlarının, flanörlerinin giyim kuşamı, geldikleri sınıflar kadar ruh hallerini de temsil eder. Edebi karakterlerin davranışlarına yansıyan özel ilgi alanlarında saklı olan "umutsuz izolasyon" en belirgin şekilde Baudelaire'in eserlerinde görülmektedir. Baudelaire'in flanörü, "Avare sınıfın centilmeni", avareliği ile çalışan sınıfa ve endüstri devrimine karşı protest bir tavrı simgeler.

Poe'nun flanörü ise, saatlerce çarşıda dolaşır, dükkanlara girer, vitrinlere bakar, tek kelime konuşmadan ve satın almadan dolanır, oysa şimdi departman mağazacılığının olduğu zamanlarda olsa acaba ne yapardı, der Benjamin, 20. yüzyıl başlarını imleyen yorumunda. O'nun için Poe'nun flanörü, kavramın en erken yorumlarından biri olarak ayrı bir önem taşır. Öte yandan, tipolojinin kendi içinde taşıdığı en büyük paradoks olan kendisinin de tüketim toplumunun metalarından biri haline gelmesini, Benjamin, "*Flâneur*, kalabalıkların içinde terk edilmiş olandır. Ancak o da ticari olanın durumunu paylaşmaktadır. Bu özel durumun farkında değildir, ancak ticari olanın onun üzerindeki etkisini etkilemez ve bu hal bir uyuşturucu gibi ona fark etmeden büyük bir mutlulukla nüfuz etmektedir. Bu sarhoşluk hali bütün tüketicileri saran ticarileşmenin kendisidir" (1989:54-55) sözleri ile özetlemektedir.

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM DİYALEKTİĞİNDE "YENİDEN" FLANÖR

Kenti bir metin olarak düşünmek ve okumak, metalaşmamış sosyal anlamını görebilmek için bir yöntem olduğu kadar "modern kent yaşamının kodlarını açmak için hiç bitmeyen bir deneyimdir" de (Featherstone 1998:909-925). Günümüz flanörü, 19. yüzyıl flanörüne göre radikal değişikliklere uğramış durumdadır. Öyle ki, *yeni* flanör, bilgisayar teknolojileri, tüketim kültürü, denetim ve gözetim sistemlerinin içinde var olmaktadır artık. Biz de şimdi bu çevrenin içinde yeni flanörün görünümlerine değinmeye çalışacağız. Sokaklarda plansız ve amaçsızca dolaşan flanör, bu arada topladıklarından yeni hikâyeler ve eserler üretmektedir (McDowall 2011:10-14). Çağdaş

metropol yaşanında denetimin aynı anda her yerde olması hali, flanörün "hiper gerçek" bir toplumla olan ilişkilerini de etkilemektedir.

Zamanla 19. yüzyıl sanatçı flanörünün üretimini gözlemlerine dayandıran kahramansı karakter artık yeni sanatçı tiplemesinde kendi iç dünyası ile uğraşan izole bir karaktere dönüşür. Flanör böylece yerini avangard sanatçılara bırakmaya başlar. Diğer bir deyişle, ileri kapitalist dünyanın toplumsal alanında flanörün taşıdığı "epik biriciklik" çözülmeye başlar, öte yandan, kent metninin estetik alanları avangard şiirin hayal gücünde yeniden yaratılır. Yaratıcılık, estetik görüş ve duygusal zekâ, flanörü besleyen temel özellikler olarak yeniden tanımlanır. Benjamin'in flanörü, kalabalıkla rekabet içinde değil, onunla onsuzlukta mutlu ve materyalizm ile temsil ettiklerine olumsuz yaklaşıp uzak dururken (Ferguson 1994:30), günümüzün flanörü kendini pasajlar ve sokaklarla sınırlanmış biri değildir artık.

Featherstone, "Virtual Flanör"ü tanımlarken, olaylar ve olgular üzerinden hipotezlerini yapılandırırken, Benjamin için nasıl o dönemdeki pasajlar, müzeler, sokaklar, kafeler vs veri alanı ise, günümüzde de sosyal medya bunun için bir veri alanıdır, der (1998:909-925). İnternet teknolojisi, siber kentin alanlarında dolaşıp diğer insanların diyaloglarını dinleyen, katılımı ya da sadece gözlemlemeyi tercih eden, böylece topluluğun bir parçası olan ama onlardan tamamen ayrı, izole olan "Cyber Flâneur" tipolojisini yaratır (Stevenson 2003:131 & Milburn ty). Öte yandan, postmodern flanör, geç kapitalizmin kent yapılanmalarını nesneleştirme çabasında hâlâ objektifliğini korumaya çalışan bir figür olarak karşımıza çıkar. Çünkü metropol hayatının rutin adımlarını kırıp gündelik yaşamın gizemli, mistik yönlerini arayıp bulmaya çalışan flanör, bunu ancak büyüleyen, heyecanlandıran ve aynı güçle geri tepen metanın mantığına farkında olmadan yönelerek ve onunla kaynaşarak yapmaktadır (McLaren, 1997:143-179). Böylece postmodern flanör metropol yaşamının içinde kamusal alanlarla birlikte melezleşmektedir ve homojenleşmiş "heterojen tektipleşmenin" etkisindeki dünyada, "şehir etnografi" olarak özgün olan bireysel hafızayı gözlemleyip kaydettiği için önemli bir değer taşır.

19. yüzyıl flanörünün eril bir kimliği vardı, çünkü sokakta kadın olarak var olmak hem alışılagelmiş bir durum değildi hem de tekin-

sizdi, ancak şimdi "siber alanda" flânuese'ün varlığı apayrı bir önem taşır. Çünkü onun tüketim alışkanlıklarındaki dişil göz, çok önemli bir veri olarak görülüyor. 19. yüzyıl Avrupa'sında erkekler kalabalıklara karışır ve izlenimler derleyerek özgürce gezinirken, kadınlar sadece "fahişe" olarak sokaklardadır. Flanör kavramı, Benjamin'den beri tartışılırken, flânuese'ün kavramsal olarak bile var olup olmadığının tartışılmaya başlanması çok daha yeni tarihlidir (Frisby, 1985). Günümüzde ise flanuese metaforu, sokakta, *AVM*'de dolaşan tüketici olarak, kamusal alanlarda dolaşan gezgin olarak, siber alanda dolaşan internet kullanıcısı ya da *blogger* olarak farklı farklı alanlarda kendini göstermektedir (Mitchell 2000:3).

Feminist teorilere bakıldığında, flanörün eril kimliğine dair bir eleştirinin ön plana çıktığı görülür. Flânuese'ün sadece pragmatik bir tüketici ve ticaretin temsili hali olarak sunulmasına karşı tepkiler geliştirilir (Ivanchikova 2007:1-64). Wilson'a göre flâneuse, kentleşmenin karanlık, iğrenilen, kötü arka sokaklarını imleyen bir "Fahişe beden" olarak metalaşma ve gerçeklik simülasyonu anlamında bir metafora dönüşür. Onun işi flanöre göre iki kat daha zordur. Ayrıca yeni flanörün 19. yüzyıl flanörüne göre bir amacı var, belli bir amaç etrafında kimliğini inşa ediyor ve bu çok anlamlı bir ayrım.

Hem klasik anlamıyla flanör hem de virtual flanör, sokakta ya da siber alanda amaçsızca gezerken hikâyeler yaratır, iz sürer, yeni rotalar, yol haritaları türetir, değiştirir, oynar ve üretir (McDowall 2011:78-126). Bunu yaparken de kentin çekiciliğinden, endişesinden, yokluğundan ve yitikliğinden beslenir. Ancak virtual flanör, denetim, bedenden arınma, suret halini alma, parçalanma, yabancılaşma gibi yeni olguları da beraberinde tartışmaya açar.

Sanat, görsel kültür ve modern kültürün psikopatolojisini de etkiler. Öyle ki, postmodern çalışmalar, "Engellilerin flanörlüğüne ne kadar izin veriyor kozmopolit kent yaşamı?" gibi sorunsalları da tartışmaya açmaktadır. Flanör düşünce biçimi, kalabalıklar içindeki ayrıksı duruşu, alternatif yaşam stillerinin toplum içinde var olması için faydalı bulunur. Çünkü azınlıkları oluşturan "cripped" insanların, kozmopolit yaşam biçimi içinde sınırların ve limitlerin kaldırılmasında önemli bir rolü vardır (Derrida 2001:369). Soru soran flanör, "yabancı" olarak bu anlamda çok değerlidir. Çünkü öncü ve özgür-

lükçü bir kimliği sembolize eder. Sistemin yarattığı "normalleştirme" sürecinde, gözlemci/flanörün biyolojik gücü bu nedenle çok önemlidir. *Cripped Flâneur*, çağdaş kozmopolit toplumun sivilleşmesi yönünde önemli bir figür olarak karşımıza çıkar (Kumari Campbell 2010:76-89).

Tüketim ve ticaretin kesişme noktasındaki postmodern flanör için artık toplumsal cinsiyet ile ilgili sınıflandırmalar da değişmiştir. Flanör, bazen de karşımıza "trans gender" olarak çıkar. Bilgisayarla gelen mekânsal sterilizasyon, virtual flanör kültürüne de yansır. Yeni flanör, imajların, yerlerin ve şeylerin "tüketicisi" olarak tanımlanmaya başlar. Yeni *queer flâneur*, "*gay*" *ve* "*lesbian*" arasında ayrım yapmadan, kent yaşamının tehlikeli, şiddet ve vahşet içeren doğasının öznesi olarak ve diğerinin sesini bastırmadan var olmaya çalışır (Ivanchikova 2008:159-185). *Queer Flâneur*, gözden kaçan, çabuk kaybolan, kırılgan bir ruhu olan, topluluk normlarından görece dışlanmış ve marjinallikten beslenen yapısıyla, bu yeni alanda daha güvenli ve özgürce varlık gösterir.

Bauman'ın dediği gibi, "mekân dosdoğru var olmanın en kolay yeridir" (Baumann 1998:32). Çünkü güç, sembolizm ile mekâna sızar. Yer/alan kullanıldıkça mekâna dönüşür. Günümüzdeki mekânın "virtual" niteliğinden dolayı coğrafi değeri de anlam yitirmiştir. Bu noktada, adetlerin, geleneklerin yapılandığı yer olarak "kentin bilincini" görmekteyiz. Guy Debord'un belirttiği gibi, tüketim toplumunda kamusal alanı, reklam ve her şeyin merkezindeki tüketimin seyir alanı ise, kenttir. Gelişim, ruhaniyet ve diğerleri ile olan ilişkisini metropol yaşamı için yitiren bireyler ise giderek standartlaşmıştır (Debord 1994:2; Simmel 1997:184).

Susan Buck Morss'un dediği gibi, modernizm sonrası toplumsal yaşamda, "Flâneur ilk başlarda kendini özel bir özne olarak dünyanın dışına soyutladıysa da Flâneurlük hali artık ideolojik bir anlam taşımakta ve toplumsal alan hakkında bireylerin pasif gözlemleri ile toplumsal gerçeklik hakkında bilgi verdikleri bir alan olarak değer taşımaktadır" (1986:103). Postmodern flanör için tek ve ortak bir tanım yapmak güçleşmiştir. Artık o hem kentin bir ürünü hem de kenti deneyimleyen kentin *author*üdür. Bu deneyimler, alışveriş yapmak, gezmek ve sosyalleşmek suretiyle edinilmektedir. Ancak endüstrileş-

menin ve küreselleşmenin etkisiyle, uluslararasılaşan şeyler bütünü nedeniyle, günümüz flanörünün karşılaştığı fırsatlar ve deneyimler artmakla kalmamış aynı zamanda tek tipleşmiştir (Ferguson 1994:27). Diğer bir ifadeyle, yeni flanör, Benjamin'in romantik kahramanından uzak, daha egoist, sosyal sorumluklarından uzaklaşmış, daha ilgisiz, daha sorumsuz bir ruh halindedir. Flanör, kent ile olan bağını kaybettiği oranda sanatsal gücünü ve yaratıcılığını da kaybeder. Kendini kitle iletişim araçları toplumunun içinde bulan flanör, kimin etkisinde kaldığını sormayı dahi unutur. Yeni flanörün yaşadığı yabancılaşma da artık sadece kavramsaldır (McDowall 2011:11). Ortak en temel noktaları ise, plansız, programsız yolculuklarıdır. 19. yüzyıl flanörü kentleşmenin yeni gelişmeye başladığı, kentin kalabalıkla yeni yeni tanıştığı bir dönemin arketipi iken; yeni flanör, daha münzevi yaşayan ve çoğunlukla ayrıksı ve yabancı olandır. Ayrıca günümüz flanörü "panopticon" etkinin daha çok nesnesi halini almıştır.

Bunun bilincinde olan flanör, kendini güvensiz ve kurban gibi hissetme eğilimi içindedir. Oysa otantikliği yaşamak için "yabancı" olarak kalmaya ihtiyacı vardır, çünkü bu hal, asimile olmayı engelleyerek yabancılaşmayı sağlar ve böylece uyumlanmayan flanör daha iyi gözlemleyebilir. Ancak kentleşmenin düzeni, gördüklerimizin pasif birer tüketicisi olmamız için bizleri teşvik eder. Böyle iken flanörün de üreten, özgür ve özgün bir benlik olarak kalması giderek zorlaşır.

Virtual flanörün sanal evrenini örneklemek için "Google Street View" uygulaması etkili bir veridir. Bu uygulama ile geleneksel harita yerine "Street View" yönlendirici 360 derecelik çevre/sokak panoramik görsellerle, daha anlaşılır ve daha kavranır bir dille bilgiyi sunarak, kullanıcıyı virtual flanör olarak yeni deneyimlere davet etmektedir (Connor 2010:1-93). Bu sanal dünyanın içeriğinin belirlenmiş haliyle kullanıcıya sunumu meta kültürüne etkisi açısından okunduğunda, öne çıkan temalar interaktivite, özel olanın ihtilaflı işgali, kendi ilgi çekiciliğine, yaratıcılığına ve özelliklerine ilgi çeken artistik uygulamalarının yeniden ve yeniden üretimidir.

Sistem virtual flanöre sunduğu "Kartografik" bakış ile bilgisayar ekranının önünden ayrılmadan özgürce sokaklarda, caddelerde gezmenizi, dünyanın egzotik ve ikonik herhangi bir köşesine yolculuk yapmanızı sağlamaktadır. Ama bu gezinti, gelişigüzel kaybolup gitme-

yi ne kadar sağlayabiliyor? Öte yandan, virtual flanör buna ne kadar ihtiyaç duyuyor? (Featherstone 1998:922). Bütün bunlar sanal evrenin yeni sorunsalları olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu durum, aynı zamanda 19. yüzyıl flanörünün kalabalıkların içinde görünmez olmakla ilgili durumunu değiştirerek, kalabalıkları dışarıdan gözlemleyerek görünür olmak konusunda yeni bir tartışma alanı da açmaktadır.

Bir isyankarın kendisini tüm *marjinallerle, fahişelerle, paçavracılarla, ayyaşlarla,* yani toplumun lümpen kısmıyla özdeşleştirmesi alışıldık bir durum değildir. Bu nedenle de flanörün marjinal bir karakteri vardır (Wilson 1992:90-110). Öte yandan, günümüzde gelinen ileri kapitalist düzende, flanör kimliğinin geldiği noktaya yönelik sert eleştiriler de mevcuttur. Buck-Morss'un ifadesiyle, "entelektüel avare" flanör, modernite sonrası "malumat, eğlence, ikna maçıyla, haber, edebiyat ve reklam üreten yeni bir maaşlı çalışan türü"ne dönüşmüştür. Üstelik bu türler birbirinden açıkça ayırt edilemez bir geçişlilik içindedir. Flanör, kent yaşamının gerçek koşullarının muhabiri rolüne girerek, aslında dinleyicilerini bunun sıkıcılığından kurtarır. Alışveriş merkezleri onun son durağıdır. Kitle kültürünün çekici yönlerinin reklamını yapması için para verilen sokaktaki "Sandviççi"ye dönüşmüştür (Buck-Morss 1993:307). Böylece ideolojiler moda ve reklam aracılığı ile dolaşımdadır. Sokaktaki flanör ise, ileri kapitalist toplumda ve kitle kültüründe eleştirel ve varoluşsal anlamını yitirip "sokaktaki adam"a indirgenerek yok olmuştur.

Postmodernist görüşlere göre ise, günümüz flanörü, daha çok toplumsal cinsiyet ve etnisite konularında duyarlı bir kimlikle hâlâ duruşunu korumakta, ancak toplumsal dönüşüm gereği, sosyal medya gibi farklı mecralarda daha çok boy göstermektedir. Günümüz flanörü artan kentleşme ile birlikte kalabalıkla daha çok uzlaşmak ve kaynaşmak durumunda kalmaktadır (Jan 2002). 19. yüzyıl modern flanörünün politika ve sanat arasındaki karşıtlıkta durduğu yeri, "yeni" flanörün ne kadar devam ettirdiği ise bir tartışma konusudur.

Günümüz flanörünü zorlayan toplumsal koşullara bakıldığında, postmodern kent kültürü, zamanın mekâna, bedenin sinyale, boşluğun doluluğa ve yokluğun varlığa dönüştüğü yerdir. Bireysel ya da toplu hafızaların yarattığı imajlar tanıdık hale gelmekte ve bu durum geçmişe ve tanıdık olana özlem duyan flanörde bir nostalji eksikliği

yaratmaktadır. Bütün ritüeller, rutinler, inançlar ve değerler ortak ve herkese benimsetilmiş durumda, bu da birey olma ihtiyacını ortadan kaldırıyor. Bir başka görüşe göre günümüzde pasajların yerini alan alışveriş merkezleri flanörün erilliğini kaybettirir (Taylor & Smith 2000:279-294). Bilinen tanımıyla anlamını yitiren flanör şimdilerde sanal olarak yine gündemde. Hızı ve mobilitesi değişti, çevre ve bireylerin imajları arasındaki yolculuğu ise imajlar arasındaki yolculuklara dönüştü (Ghasemi & Ghafoori 2010:74-88). Öte yandan, sokakları duvarları, kamusal yapıları üretiminin nesnesi yapan emprovize sokak kültürü ile Benjamin'in kentleşmenin diyalektiğini karşılaştıran çalışmalarda "sanatçı flanör" ile yeniden ilişki kurulmaktadır.

Sonuç itibariyle, kapitalizm çağını biçimci modernizm ve tarihsel açıdan eklektik postmodernizm diye ikiye ayırmak bir anlam ifade etmez, çünkü bu eğilimler zaten endüstri kültürünün ilk zamanlarından beri süregelmektedir. Paradoksal dinamikler olan "yenilik" ve "tekrar", kendilerini sürekli yeniden tekrar etmektedir (Lewandowski 2005:293-308). Bu noktada, modernizmi ve postmodernizmi kronolojik çağlar olarak değil, sanat ile teknoloji arasında yüzyıla yayılan mücadeledeki siyasal konumlar olarak okumak daha doğru olacaktır. Modernizm, toplumsal işlevle estetik biçimin uzlaşmasını öngörerek, ütopyacı özlemi ifade ettiği oranda, postmodernizm de asla özdeşleşemeyeceklerinin bilincinde olup bu fanteziyi canlı tutmayı yeğler. Dolayısıyla her iki tanımdan birini diğerinin yerine koymak güçtür.

KENT KÜLTÜRÜ EKSENİNDE POSTMODERN FLANÖRÜN SURETİ: "CHUCK PALAHNİUK" ÖRNEĞİ

Walter Benjamin 20. yüzyılın gözüyle, 19. yüzyıl Fransa'sının siyasi ve toplumsal koşullarına doğan Baudelaire'i flanör düşünce biçiminin sembolü olarak ele alıp incelemiştir. Chuck Palahniuk ise 21. yüzyıl Amerika'sında yaşayan bir yazar olarak verdiği eserlerle günümüz flanör tipolojisi için zengin bir örnek teşkil etmektedir.

Endüstrileşmenin, dolayısıyla da kentleşmenin ilk gelişim evrelerini imleyen Paris kent yaşamında, aristokrasinin kan kaybettiği, burjuvazinin yükselişte olduğu bir toplumsal yapılanma içerisinde, ailesinin ekonomik ve sosyal statüsünün getirileri ile kendi kimliğini besleyen, ancak bu iktidarın içinden çatlak bir ses olarak can bulan

flanör, tam da bu yönüyle anlamlı bir etnografik değer taşımaktadır. Günümüz flanörü ise, orta sınıf bir aileden gelen, ulus devlet kavramının güncelliğini yitirdiği, kurumsal çok uluslu sermayenin ön plana çıktığı, dolayısıyla da kültürel habitusun da ortak dolaşımda olduğu küresel bir dünyada "yaşayan" bir yazar olduğundan, bütün bu siyasal ve toplumsal değişimin getirisi ve bir göstergesi olarak metinler arası bir okuma anlamında değer taşımaktadır.

Yazar olmak için gerekli olan gözlemleri yaptığı yaşamının büyük bir bölümünü geçici işlerde geçiren, ait olduğu edebiyat grubu ile yaptığı eylem ve gösterilerin esin kaynağı olduğu *Kargaşa Projesi* adlı öyküsünü geliştirip *Dövüş Kulübü* romanına dönüştürerek bağımsız Amerikan edebiyatında haklı bir yeri olan yazarın bu ilk eseri, yaşam paradigmasından taşıdığı izlerle postmodern tüketim kültürünün de en aykırı manifestosu olur.

Kaçaklar ve Mülteciler adlı romanında, yaşadığı yer olan Portland'ı kendi gözünden ve izlenimlerinden yola çıkarak okura gezdirir. Kendi gibi bir *flâneuse* olan *Geek Love*'ın yazarı Katherine Dunn'un ağzından, "Ben araba kullanmam. Üstelik caddede yürüdüğünde burada her köşenin bir hikâyesi var... Hayatın akıp giden hikâyesi baktığın her yerde karşında duruyor" dediği Portland notlarında, 80'lerin Paris'i ile Portland'ını karşılaştırırken onun izlenimlerini de kendine referans alır (Palahniuk 2007:10-13).

Bu gezinti, zaman ve mekânla sınırlı olmadan tutulan bir güncedir adeta. Yazar/Flanör, doğup büyüdüğü kentin turistik ve ilginç mekânlarını, kimsenin bilmediği kenar köşe yerlerini, sıradan insanların ayrıksı hikâyelerini, tüketim çılgınlığı içindeki günümüz toplumunun turizm, sanat, moda ve kurmacaya olan bakışını kendi gençliğine karşılık gelen 1980'lerden günümüze kadarki süreçte incelemektedir. Manken Müzesi'nde dev bir televizyonun karşısında oturup siyah beyaz çizgi film izleyen bir çocuğun maketi, Elvis'in 24 Saat Açık Kilisesi'nde kıyılan sahte nikâhlar, *Western Big Food Society, Ufo Müzesi, Carriage Room ve Striptiz Showları*, vahşi hayvanların sergilendiği Disko *Safari Club* vb kentin panoramik görüntüsünde en çarpıcı, en gezilip görülesi mekânlardır. Gözlemlemek artık yazar için gezmek görmek ve esinlenmek anlamına gelmektedir. Palahniuk'un yaptığı, ileri kapitalist sistemin flanörü nasıl etkisiz hale getirdiğinin

yetkin bir parodisini sunmaktır. Kendisinin de dahil olduğu 80'lerin *Beats* hareketini ve punk kültüründen beslenen marjinal gruplarının istikrarsız ve dolayısıyla zararsızlığını da eleştiren yazar, yine beslendiği bu kültürün üzerinden tüketim kültürünün ve günümüz Amerikan toplumunun özeleştirisini üretmektedir.

Yazar, izleğini hikâye anlatma metaforu üzerinden inşa etmektedir. Öyle ki yerel söylenceler, yemek tarifleri, gezi notları, görülmesi gereken mekânların hepsi, yazarın kendi flanörlük halinin gelişigüzel kaleme alınmış çıktıları niteliğindedir. Onun yeni *dandy ve bohemleri* "Reed's" denilen, Oregon'daki Reed Üniversitesi'nin öğrencileri ile "zengin ailelerin kurduğu vakıflardan gelen gelirlerine karşın marihuana taşıyıp paçuli süren, fakir görünmeye çalışan hippi özentileri veya uyuşturucu, anarşi ve çevre eylemcileri" olarak tanımladığı "Trustafarian"lardır (Palahniuk 2007:20). Karakterleri ise, queered, burlesk dansçıları ve vodvil oyuncuları, step dans yapan travestiler ile eski beats kahvesi "Cafe Espresso"ya takılan aylaklardır. "Paranormal olaylar", "hortlak hikâyeleri", artık insanlar bunları dinliyor ve merak ediyor, diyen yazar aynı zamanda sadece 30 gün boyunca *trappist* (çok sıkı kuralları olan, konuşmanın bile yasak olduğu Katolik manastırı rahibi) keşiş olarak "Keşiş İnzivası" hizmeti satın alabileceğinizi anlatırken sembolik tüketimin geldiği noktayı gözler önüne sermektedir. İkinci romanı olan *Gösteri Peygamberi*'ne ana tema olarak seçtiği ve hatta bir bölümünü yazdığı yerin, şehirde yaptığı amaçsızca yürüyüşlerde en çok geldiği yer olan "Portland Yeraltı Mezarlığı" olduğunu belirtir. Öte yandan, bu mezarlığa ziyaret saatlerinde turist kafilelerinin gelişinden de bahseder. İtfaiye arabası ile şehir turu, mezarlık gezileri, manken müzesi, UFO müzesi, ilgi gören hortlak hikâyeleri... Bütün bu temalar postmodern zamanların bağlamından koparak içi boşalmış, bir eğlence çılgınlığına dönüşmüş, şizoid ve parçalanmış Amerikan toplumunun kültürel dokusu hakkında okura bilgi vermektedir.

Dövüş Kulübü'nde, kahramanımız küçük burjuva hayatına isyan edip gönüllü avareliğe geçer. *Görünmez Canavarlar*'daki yol hikâyesinde, hayatta kalmayı öğrenmenin bedelleri anlatılır. *Tıkanma, Gösteri Peygamberi* ve *Ninni*'deki karakterlerin hepsi parçalanmışlık hissinin hâkim olduğu bir özgürleşme ve arayış öyküsünün kahramanlarıdır. Ve hepsi de bu arayışın çıkış noktasını gönüllü bir

avarelikte bulurlar. Kendi de bir flanör olan yazarın romanlarındaki varoluşçu tavrın taşıdığı isyan, içinde yaşadığımız toplumun değerler dizgesinin sert bir alegorisi niteliğindedir.

Gündelik yaşam ve kent kültürü için değerli bir toplumsal gösterge olarak okunan Palahniuk'un avareleri ve avarelikleri, kent yaşamının gündelik tüketim alışkanlıklarının ötesinde kültür endüstrisinin ürettiği simgesel malları ve değerleri merkeze taşıyan kültürü üretmesi açısından ironiktir. Öyle ki:

> "Bu postmodern kentler içerisinde insanların yerleşik çevrede kent bünyesinde göstergelerin dallanıp budaklanışını yankılar tarzda karmaşık bir gösterge oyunuyla meşgul oldukları savunulur. Çağdaş kentin *flâneur*'leri ya da gezentileri modada ve kentlerin popüler kültürlerinde bulunan kurmacaların ve ilginç değerlerin fantastik melange'ının yapaylığı, keyfiliği ve yüzeyselliğiyle oynar ve bunları selamlar" (Featherstone 1998:54).

Palahniuk'un avareleri, bu anlamda, bütün bu dolaşımda olan değerler dizgesinin bir eleştirisini ürettikleri için önemlidir. Karakterin 19. yüzyıl ile günümüz arasındaki en temel farkı ise, Palahniuk'un avarelerinin "ironik parodik" oluşudur.

MODERNLEŞME HAREKETLERİNDEN GÜNÜMÜZE TÜRK EDEBİYATININ İZİNDE FLANÖR

Modernitenin yeni tipolojisi olan flanör, modernleşme çabalarının yön verdiği yeni Türk edebiyatında da kendine yer bulur. Kurgulandığı dönemin gerilimlerinden beslenen flanörün yaşadığı dönüşümler, Türkiye'nin yaşadığı değişimin izdüşümü olarak okunmalıdır. Türk flanörü belirli bir karakterden çok, modernleşme sürecinde Osmanlı ve sonrasında kurulan Türkiye Cumhuriyeti'nin yaşadığı hızlı değişimin ışığında kurgulanan ve o dönemlerin gerilimlerinden beslenen farklı tiplemelerdir.

Bu bölümde, modernleşme çabalarının yarattığı kırılma, Tanzimat sonrası Türk Edebiyatı üzerinden okunacaktır. "Taklit eden ve yaratan, takip eden, ama aynı zamanda direnen başka bir modernlik" (Aktan Küçük 2007:23-30) deneyimi ile Batı'ya her geçen gün biraz daha bağımlı hale gelen Osmanlı İmparatorluğu, Tanzimat ile

birlikte toplumsal bir değişime girer. Bu değişimin yaşandığı başlıca alan, modernleşen kent İstanbul'dur. Avrupa kökenli girişimci sermaye ve Avrupa eğitimi almış elit sınıf, kent yaşamına liberal siyasal düşünceyi getirir. Bu kentleşme sürecinde model alınan, Baron de Haussmann'ın Paris'idir (Jones 2007). Bu değişimle gelen ve başta mimari, moda, sanat gibi gündelik yaşam biçimlerine nüfuz eden yeni tip tüketim biçimleri, Galata ve Pera'nın öncülük ettiği bir alanda toplumsal yaşamı değiştirmeye başlar. Evin mahremiyetinden sokağa çıkmaya başlayan kalabalıklar içinde flanör kendini belli eder. Bu hızlı değişim, her alanda geleneksel olanla yeninin karşıtlığını doğurur. 1839 Tanzimat Fermanı ile iyice artan modernleşme hareketleri kendi aydın sınıfını oluşturur. Tanzimat edebiyatı ile kendini ortaya koyan bu süreç günümüz modern Türk edebiyatının da temelleri olur. Namık Kemal, Şemsettin Sami, Fatma Aliye, Recaizade Mahmut Ekrem gibi edebiyatçıların eserleri bu yeni kentli sınıfın gerçekçi örneklerini verirken gazeteci, bürokrat kimlikleriyle politik tavırlarını ortaya koyacakları, didaktik olma kaygısı taşıyan metinler kaleme alırlar (Parla 1993:19-21). Siyasal olarak Modernleşmeyi onayan Tanzimatçılar, yine de kentin yeni Avareleri olarak gördükleri eğlence ve tüketim biçimleriyle başı dönmüş bu yeni "züppe" tipolojisine çok mesafeli ve eleştirel yaklaşırlar. Dönemin flanör tipolojisi aşırılığa kaçan başıboş zengin aile çocuklarıdır.

Servet-i Fünun edebiyatçıları ile birlikte *Araba Sevdası* romanı, züppeliğin sırtına yüklenen modernleşen birey eleştirisini kırar. Flanör, artık kalabalıkların içinde estetiğe olan düşkünlüğü, tutunamayışı ve yalnızlığı ile daha seküler bir benlikle vardır. II. Meşrutiyetle birlikte gelen İttihat ve Terakki döneminde "milli iktisat" düşüncesi ön plana çıkar. Bu süreçte Avarelik de yeniden değişime uğrar. Vatandaş kavramının yeniden düzenlediği bu dönemde toplumsal uyuma ve ilerlemeye programlı bir kimlik inşası vardır. Böylece Avareler, bir kez daha normalin dışında "ötekiler/istenmeyenler sınıfına" dahil edilir. Vatanperver vatandaşın karşısında flanör artık serseri, işe yaramaz olandır (Özbek 1999:34-43). Bu süreç edebi anlamda bir geçiş süreci niteliğindedir.

İmparatorluk döneminin kapanıp Cumhuriyet'in kuruluşu ile Cumhuriyet'in temel ilkelerine bağlı ulus devlet anlayışında yeni

bir yurttaş inşası üzerinden *flâneurie* yeniden kurgulanır. Onanan bir kimlik olmasa da bu süreçteki bireyselleşme potansiyeli *flâneurie*nin, yerleşik ideolojiyi benimseyen birey karşısında "asi" bir kimlikle durmasına izin verecek toplumsal dinamikleri sağlar (Belge, 1983: 853; Gülalp 2002:215-226). Bu süreçte, kadının toplumsal yaşam içindeki yeri sorununun çözümü, toplumsal ilerlemenin en temel gereklerinden görülür. Kadının kamusal alanda var olmaya ve kent kültürüne katkı sağlamaya başlamasıyla flanör karakterinin cinsiyeti de konuşulmaya başlanır. Artık romanlardaki *flâneurie* hali, geçici bir yersizyurtsuzluk ve yabancılaşma yaşayan ve sonunda doğru yolu bulan bir kimliğe bürünür. Bu süreçte Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun romanları bireyselleşme potansiyeli ve estetizm içeren önemli eserler olarak karşımıza çıkar. Yine de dönemin edebi karakterleri Avare adamın edineceği varoluşsal derinlikten ve eleştirel kimlikten yoksundur. Peyami Safa'nın *Bir Adamın Hayatında*'da flanör, modernleşme sürecinin sancılarını yaşayan bir ülkenin kafası karışık *bohem* karakteridir. *Bir Tereddüdün Romanı* (1933), flanör kavramının var olabilme şansı bulduğu, bohemlik üzerinden görünür kılınıp ön plana çıktığı ilk roman olması açısından önemlidir (Aktan Küçük 2007:99-105).

Türkiye'nin yaşamaya başladığı "Tek Partili" dönemle birlikte, dünyayı etkisine alan 2. Dünya Savaşı sonrası yaşanan sıkıntılar, yönetimsel anlamda ülkeyi de etkiler. Demokrat Parti ile birlikte dış yardım politikalarıyla yaşanan kalkınmayla tarım toplumundan endüstri toplumuna doğru atılan adımlar dikkat çeker. Böylece benimsenen liberalleşme politikalarıyla birlikte gündelik yaşama "Amerikan yaşam tarzı" nüfuz etmeye başlar (Bora 2004). Bağımsızlaşmanın sembolü olarak yeni cumhuriyetin genç edebiyatçılarından oluşan "Garip" akımının temsilcilerinden dönemin flanörünü tanımlayan çalışmaları ile ortaya çıkan en önemli isim, kendi de gönüllü ve bilinçli bir "avare" olan Sait Faik Abasıyanık'tır. Onun flanörü varoluşsal bir sorumlulukla kent gezginidir. Tıpkı Baudelaire'in *Paris Sıkıntısı*'nda olduğu gibi o da İstanbul'u ve İstanbul'un sokaklarındaki önemsiz görünen, altsınıfın küçük adamlarını anlatır. Zamanla hikâyelerinin kazandığı bunalımlı yapı, flanörün toplumsal anomiye ve meta kültürüne karşı yaşadığı yalnızlıktır artık (Küçük 2007:139).

Bu süreçte Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam*'ı (1959) Tanzimat'tan modernleşmeye kadar uzanan süreçte, ilk kez *flâneurie* halini "dışarıdan" yargılar bir tavırla değersizleştirerek değil de "içeriden" bir bakışla kurgulayan ilk roman olarak toplumsal anlamda büyük bir kırılmayı işaret eder. "Zengin züppe", "mirasyedi", "başıboş", "avare" tanımlarını karşılayan öncüllerinden sonra bu gerçekçi avarelik tanımı, orta sınıf ahlakını merkezine alarak ilerleyen baskın ideolojilere karşı bir başkaldırının simgesidir. 1960'larda ise Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ile "görmek" için kalabalıkları seyreden, kent gezgini yeni flanör tipolojileri gelir. Batı modernliğinin etkileri, gündelik yaşamı biçimlendirme bağlamında kentleşme süreci ve kentli bireyin kimlik inşası üzerinden avareliğin ortaya çıkış koşullarına bakıldığında Türkiye'nin modernite ile tanışma sürecinde kendi avaresini yaratış süreci bu şekilde gelişme göstermiştir.

SONUÇ

Çağdaş sosyoloji ve felsefenin inceleme alanına ait toplumsal imgeselin, modernite ve kentleşme ile ilgili kültürel çalışmalarda ön plana çıkan temalardan biri olarak flanör kavramı üzerine yapılan okumalarda, modernizmin simgelerinden biri haline gelmiş Fransız şair ve edebiyatçı Baudelaire ve onun edebiyatının önemli bir izlek oluşturduğu görülmektedir. Günümüzde mikro alanlarda kültürel yaşamın sosyolojisini üreten sosyal bilimler, modernin arkeolojisini de 19. yüzyıl kent yaşamının izinde tartışmaktadır.

Poe'nun iz sürücü, Baudelaire'in bohem, Balzac'ın toplumdışına itilmiş flanörlerinin hepsinde de alt metinde Antikite etkisinde bir modernizm övgüsü vardır. Palahniuk'un flanörleri ise modernizm sonrası yapı sökümüne uğramış, zamansızlığa övgü niteliğindedir.

Baudelaire'in kahramanları, yaptıkları keşif yolculuklarıyla ve seçtikleri yaşam biçimiyle ait oldukları burjuva sınıfından sıyrılıp ruhen ve bedenen çektiği sıkıntıyla benliğini yücelten bohemlikle beslenir. Sıkıntı, onun üretkenliğini besler. Bu gönüllü vazgeçiş ve avarelikte yabancılaşmış bireyin izleri vardır. Bu romantizm onun gustosudur. Toplumun röntgenini çeken flanörün arka planında sanayi devriminin kitleleri nasıl etkilediği, günümüzde ise modernizm sonrası yabancılaşmayı yaşamış postmodern bireyin çoklu ve bölünmüş şizof-

renik ruhu vardır. Öyle ki Baudelaire'in yarattığı kahraman tipiyle kitleden kopuşundaki gözlemcilik Palahniuk'ta daha sert bir özeleştiriye kendini bırakır.

Kentin kendi kalabalığı bir gösteridir. Vakit geçirmek ve eğlence, küçük burjuva bundan beslenir. Mallar, çevresindeki dolanıp duran kalabalıkla etkisini kazanır. Yoğunluk ise alıcının mala duyduğu çekiciliği arttırır. Bu nedenle cazibe merkezi yaratmak için virtual flanörün varlığı şimdilerde sanal alanda yeniden flanör üzerine tartışmalarla önem kazanmıştır.

Bu incelemeler doğrultusunda, modernitenin ilk zamanlarından günümüze kadar toplumsal yaşamla birlikte değişime uğramasına karşın, flanör tipolojisinin hâlâ "gözlemlenen" toplumsal yaşama karşı gözlemci kimliği ile ayrı bir öneminin olduğu görülmektedir. Bu çalışmada da kent kültürü içinde gözlemlenen toplumsal yaşamda, gözlemci kişi flanörün gözünden, modernite ve sonrasının izini sürmek amaçlanmaktadır.

Yöntem olarak erken modernizmin sembollerinden biri olan kent yaşamını imleyen edebi metinlerde ön plana çıkan temel izleklere modernizm ve postmodernizm diyalektiğinde bakılmıştır. Bunlar, gözlemlenen nesne; kalabalık yığınlar; özgür, gizemli, yalnız, meraklı, ayrıksı, yabancılaşmış, aykırı anti – kahramanlar; burjuva kent kültürü içinde gelişen bohem yaşam biçimi; gözlemleyen özne: flanör, gözlem aracı: sanatsal üretim; gözlem verileri: gündelik yaşamın ekonomi-politiğe ve kültürel habitusa yansımaları olarak özetlenebilir.

KAYNAKÇA

AKTAN Küçük, Deniz (2007). "Türk Romanında Avarelik", Boğaziçi Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü, Basılmamış master tezi, *http://www.belgeler.com/blg/1caj/turk-romaninda-aylaklik-1875-1960-idleness-in-the-turkish-novel* (Erişim tarihi: 17 Nisan 2010).

BAUDELAIRE, Charles Pierre (1984). *Paris Sıkıntısı*. Çev. Tahsin Yücel. 2. bs., İstanbul: Adam Yay.

BAUDELAIRE, Charles Pierre (2001). *Kötülük Çiçekleri*. Çev. Erdoğan Alkan. İstanbul: Varlık Yay.

BAUMAN, Zygmunt (1998). *Globalization, The Human Consequences*. NY: Colombia University Press

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yay.

BENJAMIN, Walter (1989). *Charles Baudelaire: A Lyric Poet in The Era of High Capitalism*. Trans.: Harry Zohn. London:Verso.

BENJAMIN, Walter (2004). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.

BELGE, Murat (1983). "Türkiye'de Günlük Hayat" *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*. İstanbul: İletişim Yay. s. 853-854.

BORA, Tanıl (2004). "Türkiye'de Siyasal İdeolojilerde Amerika İmgesi: En "Batı" ve Başka Batı" *Modern Türkiye'de Siyasal Düşünce Modernleşme ve Batıcılık* C:3. Ed.: Tanıl Bora, Murat Gültenkingil. İstanbul: İletişim Yay.

BUCK – MORSS, Susan (1989). *The Dialectic of Seeing Walter Benjamin and the Arcades Project*. Cambridge: Cambridge Pres.

BUCK-MORSS, Susan (1986). "The Flâneur, The Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering", *New German Critique*, Vol: 9. 99-141, *http://links.jstor.org/sici?sici=0094-033X%28198623%290%3A39%3C99%3ATFTSAT%3E2.0.CO%3B2-4* (erişim: March 1986).

CALLGILL, Howard (1998). Walter Benjamin: *The Colour of Experience.* London: Routledge.

CONNOR, Benjamin (2010). "The Virtual Flâneur? Exploring Google Street View" *Master of sci.* Bristol University, School of Geographical Science, *http://www.scribd.com/doc/35786368/virtual-Flâneur-exploring-google – Street-view* (erişim: 20, May, 2010).

CRARY, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri.* Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yay.

DEBORD, Guy (1994). *The Society of the Spectacle.* Trans.: Donald Nicholson-Smith. New York: Zone Pub.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Felix (2004). *Anti Oedipus: Capitalism and Schizophrenia.* Çev. Robert Hurley vd London and NY Continum International Publishing Group.

DERRIDA, Jacques (2001). *On Cosmopolitanism and Forgiveness.* Ed.: Simon Critchley & Richard Kearney. London: Routledge, *http://books.google.com.tr/books?id=D0bg7I p39tEC&printsec=frontcover&dq=derrida&as_brr=3&hl=tr&redir_esc=y#v=onepage&q=derrida* (erişim: May 2001).

FEATHERSTONE, Mike (1998). "The Flâneur the City and Virtual Public Life" *Urban Studies,* v: 35, no. 5-6, 909-925. *http://usj.sagepub.com/content/35/5-6/909.extract* (Erişim: Jenuary 1998).

FEATHERSTONE, Mike (2006). *Archive, Theory, Culture & Society,* V:23, 591-596, http://tcs.sagepub.com, (Erişim: 9 June).

FERGUSON, Parkhurst Priscilla (1994). "The Flâneur on and off the Streets of Paris" *The Flâneur.* Ed.: Keith Tester. London: Routledge, s. 22-42.

FOUCAULT, Michel (2008). *Toplumu Savunmak Gerekir.* Çev. Şehsuvar Aktaş. İstanbul:YKY – Cogito.

FOUCAULT, Michel (2003). *İktidarın Gözü: Seçme Yazılar IV* Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (2004). *Felsefe Sahnesi: Seçme Yazılar V* Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yay.

FOUCAULT, Michel (2001). *Hapishanenin Doğuşu.* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Yay.

FRISBY, David (2001). "The Flâneur in social Thoery" *City Scapes of Modernity.* Cambridge: Blackwell, pp. 27-52.

FRISBY, David (1985). *Fragments of Modernity; Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer, Benjamin.* Cambridge and Oxford: Polity Press and Basil Blackwell.

GHASEMI, Parvin, MASOUD, Ghafoori (2010). "Holden in Search of Identity: Recreating the Picture of the Flâneur" *English Studies.* Routledge, Vol:91, N:1, 74-88, çevrimiçi: *http://dx.doi.org/10.1080/00138380903355098,* (1 Feb. 2010).

GILLOCH, Graeme (1997). *Myth & Metropolis, Walter Benjamin and the City.* Cambridge: Polity Press.

GLUCK, Mary (2003). "The Flâneur and the Aesthetic: Appropriation of Urban Culture in Mid-19th Century Paris" *Theory, Culture & Society,* Vol: 20 (5), 53-80 http://tcs.sagepub.com, (erişim:1 October 2003)

GIDDENS, Anthony (2004). *Modernliğin Sonuçları.* Çev. Ersin Kuşdil. İstanbul: Ayrıntı Yay.

GÜLALP, Haldun (2002). "Entellektüeller, Modernite ve Postmodernite" *COGİTO Entellektüeller Gerekli mi?,* Cogito Sayı:3, s. 215-226.

HARVEY, David (1973). *Social Justice and The City. http://books.google.com.tr/books/about/Social_justice_and_the_city.html?id=RE1HAAAAMAAJ&redir_esc=y* (Erişim: 24 Agust. 2007).

IVANCHIKOVA, Alla (2007). "Sidewalks of Desire: Paradoxes of the Postmodern Flâneur in Contemporary Queer fiction" Comperative Literature Dpt. Doctor of Philosophy, Buffalo State Unv. New York. *http://gradworks.umi.com/32/91/3291578.html,* (erişim: March 2008).

JAMESON, Frederic (2011). *Postmodernizm veya Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı.* Çev. Abdulkadir Gölcü, Nuri Pülmer. İstanbul: Nirengi Yay.

JAN, Susina (2002). "The Rebirth of the Postmodern Flâneur: Notes on the Postmodern Landscape of Francesca Lia Blocks Weetzie Bat" *Marvels and Tales* 16 (2). Wayne State University Press. *http://digitalcommons.wayne.edu./marvels/vol16/iss2/4,* (erişim: 18.02.2010).

JENKS, Chris, NEVES, Tiago (2010). "A Walk on the Wild Side: Urban Ethnography Meets the Flâneur" *Cultural Values,* 4 (1): 1-17, *www.chulalongkorn.edu* (erişim:October, 2000).

JONES, Colin (2007). "Theodore Vacquer and The Archaeology Of Modernity In Haussmann's Paris" *Royal Historical Society.* 157-183, *http://journals.cambridge.org/action/displayAbstract?fromPage=online&aid=5856264* (erişim: 1 October 2007).

KUMARI CAMPELL, Fiona (2010). "Crippin' The Flâneur: Cosmopolitanism and Landscapes of Tolerance" *Journal of Social Inclusion,* V:1, 76-89, *http://https://www104.griffith.edu.au/index.php/inclusion/article/view/111/8* (erişim: March 2010)

LE GOFF, Jacques (2006). *Ortaçağda Entellektüeller.* Çev. Mehmet Ali Kılıçbay. İstanbul: Ayrıntı Yay.

LEFEBVRE, Henri (2007). *Modern Dünyada Gündelik Hayat.* Çev. Işın Gürbüz. İstanbul: Metis Yay.

LEWANDOWSKI, Joseph D. (2005). "Street Culture: The Dialectic of Urbanism in Walter Benjamin's Passagen-werk" *Philosophy & Social Criticism,* vol:31 No:3. 293-308, *http://sagepublications.com.*

LUKACS, Georg (1999). *Estetik I.* Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: Payel Yay.

MACLEAN, Marie (1988). *Narrative as Performance –Baudelairean Experiment.* London and NW: Routledge.

MCLAREN, Peter (1997). "The Ethnographer as Postmodern Flâneur: Critical Reflexivity and Posthybridity as Narrative Engagement" *Representation and the Text Re-framing the Narrative Voice.* Ed.: William G. Tierney and Yvonna S. Lincoln vd NY: State University of New York Press. 143-179. *http://www. pressbook.google.com* (erişim: 1 October).

MC DOWALL, Etselle (2011). "The Flâneur in contemporary society with special reference to the work of Francis Alys" *Master of Arts, Pretoria University. http.www.upetd.up.ac.za/thesis/available/etd-12082011-163531/unrestricted/dissertation.pdf,* (erişim:30 April 2011).

MILBURN, Kevin (ty). "Following the Flâneur: a methodological and textual critique" *http://www.nottingham.ac.uk/cas/documents/landscapes/kevinmilburnfinal.pdf, (*erişim:?).

MITCHELL, W.J. (2000). *E-topia: Urban life jim-but not as we know it.* Cambridge: MIT Press

ÖZBEK, Nadir (1999). "İkinci Meşrutiyet İstanbul'unda Serseriler ve Dilenciler", *Toplumsal Tarih* 11 (64), s. 34-43.

PALAHNIUK, Chuck (2007). *Kaçaklar ve Mülteciler.* Çev. Esra Arışan. İstanbul: Ayrıntı Yay.

PARLA, Jale (1993). *Babalar ve Oğullar, Tanzimat Romanın Epistemolojik Temelleri,* İstanbul: İletişim Yay.

POE, Edgar Allan (1840). "The Man of the Crowd", *www.feedbooks.com.* (erişim:3.9.2011).

SALZANI, Carlo (2007). "The City as Crime Scene: Walter Benjamin and Traces of the Detective" *New German Critique* 34,(1), Winter 2007, *http://ngc.dukejournals.org/content/34/1_100/165.citation,* (erişim:2011).

SAVAGE, Michael, WARDE, Alan. (1993). *Urban Sociology, Capitalism and Modernity.* London: MacMillan Pres.

SHAYA, Gregory (2004). "The Flâneur The Badaud and the Making of a Mass Public in France 1860-1910" *The American Historical Review* 109 (1), February 2004. *www.historycooperative.org/journals/ahr/109.1/shaya/html,* (erişim:28.02.2012).

SIMMEL, Georg (1997). "The Metropolis and Mental Life, in Simmel on Culture" Ed.: David Frisby, Mike Featherstone. London: Sage, pp. 174-186.

SOJA Edward. W (2003). *Postmodern Geographies: The Reassertion of Space in Critical Social Theory.* London: Verso, *www.worldcat.org,* (erişim: 02.02.2012).

STEVENSON, Deborah (2003). *Cities and Urban Cultures*. Maidenhead /England: Open University Pres. *http://openup.co.uk* (erişim:03.04.2003).

TAYLOR Mark, MATTHEWS, Hugh, SMITH, Berry Percy (2000). "Unacceptable Flâneur, The Shopping Mall as a Teenage Hangout" *Norwegian Centre for Child Reseach*. 279-294. *http://chd.sagepub.com/content/7/3/279.full.pdf+html*, (erişim: 1 Aug. 2000).

TESTER, Keith (1994). *The Flâneur*. London: Routledge. *http://books.google.com.tr/books?id=OGPMUcnNvQC&printsec=frontcover&hl=tr#v=onepage&q &f=false* (erişim:01.10.2011).

WAKEMAN, Rosemary (2001). "Paris and London in the Nineteenth Century" *Journal of Urban History*. *http://juh.sagepub.com*, (erişim: 1 January 2001).

WATSON, Sophie; GISON, Katherine (1995). *Postmodern Cities and Spaces*. Oxford: Blackwell.

WIENSTEIN, Deena & Michael (1993). *Postmodernized Simmel*. London: Routledge.

WILSON, Elisabeth (1992). "The Invisible Flâneur" *New Left Review*, V:191. 90-110. *http://www.newleftreview.org/?page=article&view=1665*, (erişim: Octobre 2008).

WOLFF, Janet. (1994). "The Artist and Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John in Paris" *The Flâneur*. Ed.: Keith Tester, London: Routledge. 111-138, *http://books.google.com.tr/books?id=-OGPMUcnNvQC&pg=PA1&hl=tr&source=gbs_toc_r&cad=4#v=one page&q&f=false*.

YANG, L. Carol (2011). "Revisiting the Flâneur in T.S. Eliot's "Eeldrop and Appleplex-I" National Chengchi University, *ORBIS Litterarum* 66 (2): 89-120. Taipei: Blackwell Pub, *http://http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.1600-0730.2010.01000*, (erişim:15 March 2011).

Sanal Gezginin "Ego Sörfü": Ekran-gezerlik, İnternette Gezinmek ya da Yolculuk Üzerine Düşünceler

Hüseyin Köse

Sürekli göç eden, yer değiştiren, devinen, zamanla ve *zaman içinde* "esnekleşmiş" zihinlerin konakladığı düşsel pasajların önleri, hemen her zaman bir aylak bakışına muhtaçtır kendini yenilemek için. Nihai olarak aylaklığa ilişkin yapılandırılacak tanımlayıcı çerçevenin mukaddem cümlesi budur. Öyle ki gezgin figürü, yüzyıllar boyu seyyah, serüvenci, şair, hacı, tacir, turist, bohem, serseri, göçebe, aylak vb kılıklara bürünerek günümüze dek gelmiş olan ve bir yönüyle, yeni düşünce biçimi ve alışkanlıklarının, farklı davranışsal eğilimlerin toplumsal düzlemde yayılıp gelişimine öncülük etmiş keşfedici devinimin, kültürel ve toplumsal karşılaşmaların gözlemci tanığıdır. Onun gezintisi, bir tür düşünsel tavaf halini; yolu üzerindeki her türlü maddi ve özdeksel birikimle birlikte, deneyimsel yaşantı formunun

bilgi biçimlerine dönüştürülmesini ifade eder. Gelgelelim, modern dönemlerin yolcu, seyyah, gezgin, bohem, şair ya da aylak figürleri, yerini, içinde bulunduğumuz medya çağının "hareketsizlik içinde hareket edebilen", "hareket halindeyken bile devinimsiz kalabilen" sanal gezginlerine ve yeni hareketlilik biçimlerine bırakmıştır. Televizyonla birlikte "ekran-gezerlik", bilgisayar ve ileri iletişim teknolojileriyle birlikte de kimliğin ve görünür varlığın bedenden kopmuş uzantılarını temsil eden "sanal-gezerlik" biçimleri (cyborg'lar ve avatar'lar) ortaya çıkmıştır. Bu çalışma, özünde, bu yeni varoluş biçimlerinin, eskinin yol, yolcu, yolculuk ve devinim kavramlarında meydana getirdiği radikal dönüşüm ve kopuşları konu almaktadır.

GİRİŞ

Yürümek, keşfedici, sürükleyici, dürtükleyici bir etkinlik olduğu kadar, akan zamanın ritmiyle aynı hızda akıp giden olaylar ve olgular dizisine eşlik eden pek çok "akışkan ve uçucu" algısal uyaranın da kayıt altına alınmasıdır. Bu, söz konusu akışın devinimselliğinin bir ürünü değil, olay ve oluşumların kendi akışı içinde belgelenmesidir. Öte yandan devinmek; gelişen, oluşan, çözülen, dağılan, değişen ve değişebildiği ölçüde de değişimin itici gücünü simgeleyen olay, olgu ve ilişkisel örüntülerin morfolojik yapısını sürekli çağcıl bir içtihada tabi tutan algılama biçiminin özüdür. Sürekli bilinç gezinişiyle birlikte sürekli yenilenme vardır; nüfuz edici bakışın değdiği yüzeylerde, adımların gölgesiyle büyüyen sokaklarda, her bir coğrafya parçasının soluklandığı anlarda biriken tüm ses ve görüntülere ait bir suretin zihinsel haritası çıkarılıyordur gizlice. Bu nedenledir ki, gezginlik hali, bir bakıma bilinç yoluyla edinilen "yol görgüsü"nün doruk noktasına vardırılmış fotoğrafidır.

Mağribi sosyolog İbn-i Haldun'dan bu yana, göçebe toplulukların, daha temelde ise yer değiştirme itkisinin, *statise*, durağan olana ve mutlak değişmezliğe karşıt biçimde gelişen doğal seyri bilinir. Yer değiştirmek, sınırları belli bir coğrafya parçasına tutunarak yaşamanın getirdiği yerleşiklikle ve bu yerleşikliğin doğal bir sonucu olarak ortaya çıkan ufuksal sınırlanmışlıkla baş etmenin bir yoludur. Çevresel olarak (doğal kaynaklar ve beşeri iklim bakımından) yenilenmenin de ön koşullarından birisidir fiziksel devinim. Çünkü fiziksel çevre-

nin değişimiyle birlikte kendini ele veren her coğrafi yer değiştirme biçimine kaçınılmaz olarak dolaysız bir zihniyet ve değer çözülüşü eşlik eder. Dahası etmesi gerekir; özellikle fiziksel gerçekliğin değiştirilebilmesinin bireyi ve toplulukları baş başa bıraktığı zorluklar karşısında, çarenin genellikle sosyal çevreyi değiştirmekte görülmesinde olduğu gibi. İbn-i Haldun'un, yeryüzündeki fetihçi, reformcu, devrimci kavim ve insan ırklarının "işgalci" ruhunu besleyen yegâne itkinin üstün bir hareket etme güdüsü olduğuna ilişkin ezeli yargısı, özellikle daha az tutucu eğilimlerin hükmü altındaki bir *doksa*ya ve onun öz yıkıcı etkilerine maruz kalmama gizil önermesini içinde taşıması açısından önemlidir. İnsanoğlunun belli bir fiziksel/maddi sınırlanmışlık olmadan, özgürce hareket etmeye başlamasının simgesel miladı demek olan tekerleğin icadıyla başlayan süreçten önce de, hiç kuşkusuz, uzun mesafeler arasında güvenli seyahat etmeye izin veren ilk(s)el bir teknoloji, daha somut bir ifadeyle, büyük ölçüde bazı hayvanların (at, merkep, katır, fil, öküz vb) kas gücünden yararlanıldığı uzun bir tarihsel dönem söz konusudur. Ancak ilk zamanlar rüzgâr ve su enerjisiyle, sonrasında demir, çelik ve buhar gücüyle, daha sonrasında ise, elektriğin teknik ulaşım ve evrensel iletişimin hizmetine sunuluşuyla birlikte, 19. yüzyılın şafağında, uygarlık tarihi mekânsal sınırlanmışlığın kesinkes ötesine geçilerek, mutlak biçimde "mesafenin yenilgiye uğratıldığı" bir dizi devrim niteliğinde olaya sahne olacaktır. Artık bu andan başlayarak, şayet düzenli kara ve deniz yolculuklarının başladığı zamansal evreyi mihenk noktası olarak alırsak, İbn-i Haldun'un birkaç yüzyıl önce büyük bir isabetle öngördüğü fiziksel mekân-insan etkileşiminin devinimsel doğasına kodlanmış tanımlamalara ("bedevi umran"/"hazeri umran" kavramlarına) ilişkin daha bütüncül şeyler söylenebilir. Bu oldukça genel yargılarla birlikte, hiç kuşkusuz, içinde bulunduğumuz internet teknolojisi evresine ilişkin de –özellikle gezgin, aylak, mesajların bulutların ötesine taşınmasını mümkün kılan *proksemik* yasanın aşılması, hız, yol ve yolculuk gibi bazı temel kavramların kökten değişimine yataklık eden teknolojik gelişmeler dizisinin genel niteliği hakkında da– bir şeyler söylemek gerekir. Bu bağlamda, hücresel mobil telefonlar, sosyal paylaşım ağları, avuç içi bilgisayarlar ve daha başka iletişim, data ve ulaşım teknolojilerinin hızlı gelişimiyle birlikte, yine

tarihte ilk kez, insanoğlunun belli bir mekâna/kara parçasına bağlı olmaksızın hareket edebilme/yer değiştirebilme becerisi gün yüzüne çıkmıştır. Bu upuzun tarih-zamansal kesit göz önüne alınarak genel bir değerlendirme yapıldığında, yolculuğun (fiziksel yer değiştirme ya da Virilio'nun deyimiyle, "gözden kaybolmanın estetiği") gelişmenin, ilerlemenin göbeğindeki yaşama ayak uydurabilmek, keşfederek yenilenmek için bir zorunluluk olduğu söylenebilir. Başka bir deyişle, devinim duygusu ve edimi olmadan, durağanlık ve süreğen bir *statis* içinde belli bir vitalite (canlılık/dirilik) hissinin olamayacağı aşikâre edilebilir rahatlıkla. Mekânda yolculuk ve bir noktadan başka bir noktaya çizgisel veya dairevi biçimlerde hareket etme güdüsünün, fiziksel mekânın, hızla sanal âlemin "sürtünmesiz zemin"ine havale edilmesiyle birlikte, hayali (imaginaire) ve sanal (virtuel) tanımlamalarına yenik düşmesi ise, "devinim" ve "devinimin olanaklılığı" kavramlarını yeniden düşünmeyi gerekli kılmaktadır. Virilio, Ellul, Jamet ve daha pek çokları, bir tür tartışmalı "Mitolojik Rönesans"a karşılık gelen internet teknolojisinin, bugün bedensel devinimin gitgide yok olmaya yüz tuttuğu tuhaf bir değişimin başlıca faili olduğundan söz etmektedir. Ayrıca yine bu isimlerin ileri iletişim teknolojilerinin neden olduğu durağanlık, pasifizm ve kıpırdamazlık ilkesinin paradoksal biçimde hızlı, gizli ve alttan alta "sessiz bir devrim"e neden olan gelişiminin gözle görülür etkisinden dem vurmaları da oldukça manidardır. Gerçekten de, artık bilgisayar monitörü önünde, deyim yerindeyse "parmak uçlarına" basa basa ilerleyen yeni bir "gezgin-düşünür"ün doğuşuna tanık olunmaktadır. Bu öyle bir figürdür ki, sonsuz genişlik ve uzunluktaki bilgi otoyolunda sadece birkaç saniye içinde dört bir yana birden aynı anda seyrüsefer eylemesine imkân veren tarama pencereleri sayesinde, oturduğu yerden toplumsal dünyanın tüm hakikat ve "ışıltılı" mecralarına açılabilmektedir. Bu yeni yolcu ve yolculuk biçiminin daha öncekilerden çok önemli bir farkı, daha doğrusu göz alıcı bir vaadi vardır: Katedilen ve erişilen onca sanal mesafe ve menzile karşın, her dem zinde ve "sıfır kilometre" kalabilme ayrıcalığı... Bu "gitmeden gitme", daha "kalkış yapmadan varma" halinin, kişiye, sanal bir kimlik edinmenin yanısıra, hafif, konforlu, sıfır sürtünme güvencesiyle yüklü yara almaz bir yolculuk yapma ayrıcalığını sunma vaadi ise, işin bir diğer çekici boyutu olsa

gerektir. "İmajiner" gezgin, geçmişin ses ve izlenim kaydedicisini, gözlem yapıcısını, başka bir deyişle, yolu üstünde tanık olduğu düşünce ve olaylar dizisinin şişkin ve maddeleşmiş belleğini simgeleyen klasik çağın gezgin-düşünürü olan flanörüyle hangi noktalarda birleşmekte ya da ondan hangi bakımlardan ayrılmaktadır? Yolculuğun, geçmiştekinin aksine, somut ve bazen topluca deneyimlenen bir olgu olmaktan çıkıp, sanal ve tekil bir işlemsel edime dönüşmesinin genel olarak düşünme, yaşama ve diğerleriyle ilişkilerimizi algılama ve yapılandırma biçimlerimize ilişkin ne söylemektedir? Bu bireysellik vurgusuna biraz daha güç katarak söylersek, çok temel olarak, artık belli bir yolculuk düşüncesiyle kastedilen şeyin –sanal âlemde en çok da kendimizle ilgili durumlar hakkındaki twit ve tıklamalara yönelik gösterdiğimiz muazzam tecessüsten dolayı– "sanal gezginin *ego sörfü*"nden başka her şey olduğu yollu iyimserliğine ne ölçüde arka çıkılabilir?

Bedensel ve fiili devinim istencinin gün geçtikçe daha da körelmesine yol açan ve ne yazık ki bu körelmenin temel nedeni olan "sanal-hareketli-durağanlık"a ilişkin kitlesel rızayı çoktan üretmiş gözüken, sınırlı düzeyde kolektif, ancak geniş ölçüde teknik bir konfor düzeyinin hiçbir sınır tanımayan olanaklar evreninin geçmişin yolculuk biçimleriyle ilişkisi üzerine ne söylenebilir? Bu bağlamda artık her tür "yolculuk" fikrinin son bulduğu iddiasını ortaya atmak çok mu erken bir yargıda bulunmak olur? Bu çalışmada, bu ve benzeri hayati soruların, aynı ölçüde hayati ve önemli olan yanıtları aranmaya çalışılmaktadır.

YOLCULUK DÜŞÜNCESİ VE EVRİMİ: "GEZGİN", "AYLAK", "TURİST" VE SANAL AYLAKLIĞIN DOĞUŞU

Klasik anlamıyla yolculuk fikrinin bedensel devinimin sınırlılıklarıyla birlikte radikal bir dönüşüme uğradığı fikri (her ne kadar *home office* tarzı yeni "büro/kratik" esnek çalışma biçimlerinin kışkırtıcı çekiciliğine, trafikte otomobili içinde seyrederken kendini F Tipi bir cezaevi hücresinde hissetmenin son moda kâbusları eşlik etse de), kim ne derse desin, artık 19. yüzyıl kültürel ortamının dolaysız bir ürünü olan aylağı ve bu figürün tüm heybetiyle içinde boy gösterdiği toplumsal/kültürel yapıyı yeniden tartışmaya açmayı gerekli kılmaktadır.

Aylağı, büyük mağazaların işlek sokak ve caddelerin uğraklarından alınıp dev alışveriş merkezlerinin aşırı güvenlikli sınırları içine hapsedilen tüketim kültürünün bir eyleyeni olarak görmek artık mümkün müdür? Veblen'in deyimiyle, bir zamanlar görkemli "işsizliğiyle bile gösteriş yapan", özgürlüğünü ve toplumsal saygınlığını mesleki bir pratiğe ve belli bir işyeri düzenine bağlı olmayışından alan, boş zaman fazlalığından dolayı çektiği can sıkıntısını, bizatihi bu fazlalığın sunduğu ayrıcalıktan yararlanmak suretiyle telafi etmeye yeltenen aylak, üstün bir "görme" ve diğerleri tarafından da "görülme" ayrıcalığı taşıyordu. Veblen'e göre, "çalışmayan sınıfın barışsever görünümlü centilmenleri[nin] yiyecek, içecek, uyuşturucu, barınma, hizmet, süs eşyası, giyim-kuşam, silah ve askeri teçhizat, eğlence, muskalar, tapılacak şeyler, tanrılar (...) her şeyin en iyisini bol bol tüketerek" (Veblen 1912 ve 1953:64'ten akt. Bocock 2005:28) ve boş zamanlarını sınırsızca harcayarak saygınlık biriktirmelerini, bugünün sanal aylağının edimleriyle uzlaştırmak ne derece doğrudur? Veblen'in aylağı gösterişçi tüketime dayalı bir ekonomik sistemde, siyasal konumlanışlara ve tavır alışlara bağlı katı sınıf ayrımlarının tüketimci eylem biçimleri üzerinden çözülmeye başladığı yeni bir yüzyılın insanıydı. Öncelikle, Veblen, büyük mağaza önlerini kendi piyasa yerlerine dönüştürmüş olan aylağın (Benjamin 1992:130) değil, bir "aylaklar piyasası"na geçişi müjdeleyen dönemin kuramcısıydı. Bu nedenle, Veblen'in şan ve şöhret için, saygınlık için tüketim ve gösteriş yapan aylağı, arkaik dönemin kendini "bakışın nesnesi" kılmış aylağından kökensel biçimde ayrılmalıdır. Aynı şekilde, aylak artık sadece "kalabalığı kendisine kalkan etmesine rağmen bakışın nesnesi olduğu için tedirgin" (Gürbilek 2008:138) olan biri değil, bir zamanlar bakışlarını özgürce üzerinde gezdirdiği şehir manzarasının şimdi artık onu da tüm hatlarıyla birlikte içeren koca bir seyirlik vitrine dönüştürmüş olan dijital bir çağın ürünüdür. Dolayısıyla deviniminin ve başıboş gezinişinin, aranışının onu yakalanmaz, dokunulmaz ve ayrıcalıklı kıldığı süreçler de tüm aylaklık hallerini dondurulmuş bir tarihselliğin kalıntı bir kültürünün artığına havale etmiştir. Biraz daha yakından bakıldığında, aylağın yolculuğunun evrensel serüveni, yer değiştirme itkisinin belli bir coğrafi yer ve zaman duygusuyla bağıntılı olmadığı devirlerininkiyle kıyaslandığında, mutat felsefi içeriğinden

büyük ölçüde arındırılmıştır. Dahası, tarihsel açıdan söz konusu dönüşüm kaçınılmaz bir gerekliliktir de. Çünkü eskilerin *kontemplasyon* dedikleri derin düşünce, izlenim ve duygulanımlar evreni içindeki bir sonsuzlukta kaybolmaya meyyal bir tinselliğin mekânlar ötesi gezinişlerinin meyveleri, "bilinmeyenle kurulan temasın" en yetkin uzgörü kanıtları diye yüceltildiği dönemler artık çok geride kalmıştır. Düşünme deneyiminin her türlü fiziksel ve bedensel sınırlanmışlıktan kopuşunun, insan ve yolculuk arasındaki mitsel bağın parçalanışı temelinde açıklama girişiminin somut örneklerinden biri Jean Didier Urbain'in 2002 tarihli *Yolculuğun Budalalığı* isimli kitabıdır. Urbain, turistin tarihsel evrimine odaklanan kitabında, apaçık ekonomik, politik ve kültürel zorunluluklarla çevrelenmiş bir dünyada yolculuk fikrinin mitsel özelliklerinden arındırılması sürecini analiz eder. Sosyolog, turizm amaçlı yolculuğa eşlik eden "benzerlerini hor görme ve küçümseme" eğiliminin yolculuk düşüncesine pragmatik güdüleri eklemleyişini sorunsallaştırır bir yerde. Bir zamanların çığırlar açıcı "yolcu"/"gezgin"inin günümüzde nasıl da fütursuzca evcilleştirilmiş, olağan bir "turist"e dönüştürülmüş olduğu üstüne hüzünlü ağıtlar yakan yazar, "gezgin" ile "turist"i kesin çizgilerle birbirinden ayırır. "Gezgin" diye yazar Urbain, "anti-turistik horgörü düşüncesini yaygınlaştıran başlıca faillerden biridir. Artık turist kendini öteki'nin aynasında görmez, dahası ondan nefret eder (...) Oysa gezgin, günümüz turizm endüstrisinin başlıca itici gücü olan turistten farklıdır. [Çünkü] o, yolculuk için yeni yollar ve tarzlar yaratır (...) Vaktiyle uygarlığın öncüsü olan gezgin, artık yalnızca büyük bir endüstrinin dişlisine dönüşmüştür" (Urbain 2002). Urbain'in gezgin ve turist ilişkisi bağlamında izini sürdüğü düşünce, yolculuk fikrinin kurumsallaşmasıyla başlayan sürece ve sonrasında yolculuğun endüstriyel kültürün bir parçası haline gelişine tanıklık eder. İnsanı yolculuğa ve bir yerden başka bir yere hareket etmeye zorlayan nedenlere eğilen ikinci çalışma Rachid Amirou'nun *Hayali Turist ve Yolculuğun Toplumsallığı* (1995) isimli kitabıdır. Amirou, kitabında artık sadece hayali, ancak yolculuğun toplumsallaştırıcı etkisi bakımından daha zengin bir turistlik halinin var olabileceğini savunur. Amirou'ya göre, "turistin davranışı, gündelik yaşam gibi "çok bilinen" bir evrenle kültürel ve mekânsal alanların "bilinmeyen" görüngüleri arasında bir

geçiş yeri yaratarak "dış dünya" gerçekliğini kavramaya yeltenen çocuğunkiyle hemen hemen aynıdır" (1995:9). Amirou'nun kitabının ikinci önemli postülası, turizm kavramına bir soyağacı kazandırma girişimine yönelmesi ve bunu yaparken de hareket etme güdüsüyle ilgili tüm manikeist pratikleri karşısına almasıdır. Çalışmanın birinci bölümünde, turizm olgusunun değişik disiplinlerce birbirinden farklı yorumlama biçimleri konusundaki ayrılıkların bir dökümünü yapan yazar, kendini "eleştirel paradigma" adı altında sunan tüm ahlakçı ve turizm karşıtı önermelerin bütüncül bir eleştirisine yönelir (1995:17). Kitabın ikinci bölümünde ise, mekân kavramına belli bir kutsiyet atfederek, fiziksel mahallerde tanrıların güçlü iradelerinin yansımalarının barındığı görüşüne yer verir. Yazar, *homo turisticus*'un "upuzun dinsel dönemler boyunca biçimlenmiş bir hayalin tüm izlerini taşıyan yolların" yolcusu olduğunu belirtir (Amirou 1995:71). Amirou'ya göre, turistin mekânı, çocukluğun "mübarek" toprağı ve zamanına yakınlaşır. Amirou, turist ve gezgin arasında ise şu tür bir karşılaştırma yapar: "Turistin hakiki karşıtı gezgin değil, aylaktır ("badaud"), yani bir siteyle, bir nesneyle, birilerinin kendisine rehberlik etmediği bir olayla ilgilenme cüreti gösteren ve turizmin alanında boy göstermeyen; kısaca, adımlarının kendisini rastgele götürdüğü yerlere giden, amaçsızca gezinen kişidir" (Amirou 1995:268). Bu sonuncu saptama, şayet içerdiği mistik ve mitik öğeler ayıklanırsa, aylağın modern düşüncedeki konumlanışına bir hayli yakın durmaktadır.

Yolculuğun simgesel serüveni, bununla da sınırlı kalmayacak, Aydınlanma Çağı'nın değişik periyotlarında ortaya atılan birbirinden çarpıcı sorularla ilgi çekmeyi sürdürecektir. Sözgelimi J. J. Rousseau, yolculuğu başlı başına bir hayat okulu, gençliğin zihinsel ve eğitsel gelişiminin kurucu öğelerinden birisi olarak görmektedir. Düşünür, denizaşırı uzak ülkelerde gördükleri ve karşılaştıkları olayları hayranlık uyandırıcı bir üslupla anlatan denizcilerin öykülerine mesafeli yaklaşılması gereğini öğütlemektedir. *Emile ya da Eğitim Üzerine* adlı klasikleşmiş yapıtında, yolculuğun yaşamın kavranışına ve eğitimin gerekliliklerine anlamlı yanıtlar veremeyeceği görüşünü savunur. "Akıl tarafından oluşturulan her şey, aklın kurallarını taşımalıdır" diyen Rousseau, eğitim sürecinin önemli bir parçasını oluşturan yolculukların da kendine özgü kuralları olması gerektiğini vurgular. "Yol-

culuk etmek" diye yazar Rousseau, "seyahat etmek, dolaşmaktır; eğitim için çıkılan yolculuk ise belirsizliklerle dolu bir gezintidir. Belirli bir amacı olmayan eğitim, hiçbir şeydir" (Akt. Fernandez 2012). Rousseau'nun "eğitici bir süreç ve pratik olarak yolculuk" fikrinde ısrar eden pedagojik eğilimli tavrı, günümüz dünyasının kültür amaçlı turizminin ya da "entelektüel" turizminin erken dönem kavranışından güçlü esintiler taşımaktadır. Yolculuk düşüncesinin "olayların anlamını ve insanların değerini keşfetmeyle" bir tutulmaya başlandığı dönem ise, Batı'da ve Doğu dünyasında –çağdaş terminolojiyle adlandırırsak– "küresel ölçekli seyyahlığın" doğuşu ve yaygınlaşan bir erdem halini almasıyla Rousseaucu şüpheleri bir ölçüde dağıtmış olsa da yolculuğun mahiyetine ilişkin mitik, epistemolojik ve pedagojik nitelikli tartışmalar henüz bitmemiştir. Kavrama eşlik eden dinsel ve metafizik vurgu, Arap ve Hıristiyan Ortaçağı boyunca "hacı"ların "ruhtaki yolculuğu" ile sürecek, Aydınlanma Çağı'nın kurucu babalarından Diderot, Montesquieu ve Montaigne gibi isimler, dehalarını konunun akıl ve sağduyu ile bağdaştırılacak yönlerini özenle dokumaya vakfedeceklerdir. Deyim yerindeyse, hacıların ruhtaki yürüyüşü, yerini "aklın yürüyüşü"ne bırakacaktır, dolayısıyla, kalemin ve bilimin yürüyüşüne... Montaigne, bu sonuncu yürüyüşü, hayatı ve düşüncesiyle en iyi örnekleyen kişilerden birisidir. "Kalemimi tıpkı adımlarım gibi yürütmem gerek" diye yazan bilge düşünür, vahşi doğadaki insanın da en az uygar insan kadar önemli bir doğasının ve güdüsünün olduğunu, çünkü çağdaş insan olarak adlandırılan insanın kökeninin de aynı vahşi doğadan türemiş olduğunu savunacaktır. Dolayısıyla, bazı antropologların yamyamlık ve akıldışı ilkel ritüellerle ağzına kadar dopdolu kabileler gördüğü yerde o, doğal ve bozulmamış içgüdülerin, çıkar gözetmeyen ilişkilerin dupduru yansımalarını görmektedir. Fernandez'in belirttiği gibi (2012), yerinde bir adlandırmayla, "akıl çağı" olarak kabul edilen bu dönemde, yolculuk düşüncesinin kendisi, sonsuz sayfaları olan "açık bir kitaba" dönüşmüştür. Hacı, maceracı, nomad, düşünür, turist, öğrenci, şair... Gezgine ilişkin tüm bu adlandırmalar, bu açık kitabın sonsuz sayfaları arasında gezinen gölgelerdir sadece. Bu geniş yolcu skalası içinde düşünüldüğünde, yolculuğun kendisi de kuşatıcı bir toplumsallığın, yaşanacak ve paylaşılacak zengin görgü ve karmaşık ilişki biçimlerinin

ortak zeminini oluşturmaktadır. Yolculuk ve yer değiştirme olgusunun mekân dışı düzlemde yapılandırılışı ise, geçmiş-şimdi-gelecek zaman sürekliliğinin bütünleştirilmesine aracı olur. Öte yandan, mekânsal farklılık düzleminde hareket edildikçe, insanlık tarihinin değişik evrelerinin birbirinden kopukluğuyla karşılaşılır; sözgelimi Doğu'ya yapılan yolculukla kadim dünyanın gizli kalmış kültürel ve tinsel hazineleri; Batı'ya doğru gidildikçe, aklın örselediği ruhsal kırılganlık alanları yeniden keşfedilir. Bu, Fernandez'in deyimiyle (2012), "yolculuğun kaleidoskopik (sürekli değişen) görünümü"dür. Yolculuğun erdemi, bu anlamda farklı kültürlerin dışladıkları kadar kapsadıklarını da gözler önüne serer. Yaşanmış deneyimlerle "yolcu" arasındaki son derece kişisel ilişkinin çerçevesi, makro ölçekli yolculuklardan "mikro-düzlemdeki" yolculuklara kadar geniş bir yelpazede asıl anlamını kazanır.

Öte yandan, klasik çağın aylak ve gezgini ile pek benzerliği bulunmayan, tepkiselliğini daha ziyade içinde yaşadığı burjuva toplumunun egemen kültürel alışkanlıklarına, baskıcı değerlerine ve eğilimlerine yöneltmek suretiyle, belli bir sınıfsal aidiyet biçimi geliştirmeden yaşamanın ve bu biçimiyle "arada" var olmanın melankolik acısını ve ıstırabını kendilerine dayanak noktası yaparak çağa direnmenin bir yolunu bulmuş olan "bohem"leri de anmadan geçmemek gerekir. Aylağın 19. yüzyıl yazın ve sanat ortamındaki farklı bir türevini oluşturan bohem, dönemin pek çok şair ve yazarının (Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Wilde, Poe, Nerval vd) kimliğinde ve eyleminde doğrulanmakla birlikte, bu figürün asıl ayırt edici özelliği, daha ziyade yerleşik değerlere ve egemen sembolik düzene muhalifliği ve karşıtlığı içinde somutluk kazanır. Bohem'in yaşamsal açıdan tuttuğu yol, bu bakımdan, toplumun "lanetli pay"ının tarafında yer alışıyla simgelenebilir. Baudelaire'de, Fransız kentsoylu sınıfının benimsediği ve adeta bir veba mikrobu gibi tüm kültürel sisteme yaymaya çalıştığı riyakâr aktöre uygulamalarına, zenginlik ve mülkiyetle güçlendirilmiş saygınlık ve ayrıcalık biçimlerine karşılık afyonun ve esrimenin, savurganlığın ve şiddetin ve son olarak da aykırı cinsel fantazmaların cömertçe sergilenişinde; Rimbaud'da, anomiye yatkınlıkta, aşırılıkta ve cinsel kösnüllükte; Wilde'de topyekûn terbiye edici İngiliz toplumsallığının aristokratik yaşam biçimleriyle birleştirilmiş uygulama-

larına karşılık girişilen tahripkâr ahlakdışılıkta; Poe'da, güven/düzen duygusu ile ahlaksal meşruiyetin elde edileceği toplumsal ve kültürel kaynakların sistematik biçimde dinamitlenişinde karşılığını bulduğu şeydir bu... 19. yüzyıl bohemliği, yeryüzünün bireysel özgürlüğü sınırlandırıcı yaşamsal etiğinin dışında konumlanmış sınırsız bir hayal gezginliğinin maceracı doğasından, yerleşik düzenin yerinden ettiği kimi aykırı tutum, itki ve duygulanımların kafa tutucu edimlerinden beslenir. Bu yönüyle bohemler, dönemin görkemli başarı öykülerine karşılık tembelliği yüceltirken, sistemli çalışmayı ve kariyerist eğilimli toplumsal hiyerarşiyi de lanetlerler. Onların tutumu, bir bakıma, harcama yaparak uyumu ve uzlaşmayı biriktiren ve besleyen, zenginlikleri savurganca elden çıkarmayı ve böylelikle de güçten feragat etmeyi en yüce yaşamsal erdem sayan ilkel kabile insanının davranışını andırır (Köse 2010:25-34).

Bohemler, canlı, kararlı, gelecek günlerden umutlu, enerjik ve çalışma yaşamının öngördüğü güçlü-kuvvetli bedenlerden oluşan bir çalışma toplumu idealini kendi duruşlarında lanetleyen kimselerdir. Nitekim Alain de Botton'un da belirttiği gibi, 19. yüzyıl ressamlarının tuvallerine yansıyan bohem yaşam kesitleri de bu yargıyı doğrular niteliktedir. "Bu tablolar" diye yazmaktadır Botton, "bohemleri apartman dairelerinde kirli tavan aralarında, sandalyenin üzerine yayılarak oturmuş halleriyle gösteriyordu. Genellikle çok zayıf ve yorgundular. Uzaklara bakıyorlardı; kitap raflarındaysa genellikle bir kurukafa bulunurdu. Yüzlerinde, bir fabrika patronuna ya da şirket yöneticisine meydan okuyan bir ifade olurdu; adeta burjuvazinin yataklık ettiği sığ faydacılığa ve çıkarcı ilişkilere teslim olmadıklarını söyler gibiydiler" (2008:308). Bohemler için, hiçbir şey yapmadan yaşamak, tembelliğin cennetsi ve verimli toprağında başıboşça ve dilediğince gezinmek, hiçbir yararcı ve çıkarcı ilişkinin, hiçbir kötücül niyetin uşağı ya da hizmetçisi olmamak demekti. 1845'te, yüzyılın en tanınmış bohemlerinden biri olan Henry David Thoreau, Walden Gölü'nün kuzeyinde gözlerden uzak, kendi eliyle inşa ettiği küçük ahşap kulübesinde mütevazı bir yaşamı seçtiğinde, bu sıradışı eylemini ikinci bir siyasal düşünceyle daha güçlendirmeyi de ihmal etmeyecektir: Sivil itaatsizlik. Thoreau'nun itaatsizliği hem egemen kapitalist yaşam biçimine karşı siyasal içerimleri olan bir öneri hem de çağın

kültürel ve toplumsal alandaki dolaysız bir uzantısı olan "gösterişçi" tüketimciliğe karşı giriştiği ahlaki bir tepkidir. Onun eylemi, bir bakıma, insanın etrafındakileri etkilemeye çalışmak zorunda kalmadığı zamanlarda "yaşamanın çok ucuza geldiğinin" de teyididir (Botton 2008:313). Eşyaların getirdiği zenginlikten vazgeçerek ahlaksal zenginleşmeye öncelik veren bir tutumdur bu. Kanaatkârlığa ve ezeli "Tembellik Hakkı" savunusuna yapılan bu ve benzeri vurgular, rutin çalışma ve biriktirme yaşamının, ruhu öldüren bir memur yaşamının daha da pekişmesine, kendi söylem ve eylemleriyle "vücut" vermeyi reddeden yeni bir aylak sınıfın da tarih sahnesinde ikinci kez doğuşu demektir. Bu aylaklık biçiminde de, tıpkı aylaklığın diğer türlerinde olduğu gibi, mutlak ve kusursuz bir özgürlüğün her tür yaratıcı çabayı besleyen anahtarı saklıdır. Kaldı ki çalışma etiğini yücelten görüşlerin tarih boyunca toplumsal dokuda neden olduğu tahribat, asla barış getirmeyen ve dahası yıkımı hızlandıran gelişimi de işin bir başka boyutudur. Burada, Paul Lafargue'ın, insanlığın sadece kendi zorunlu ihtiyaçlarını karşılayacak düzeyde bir çalışmayla bile büyük bir mutluluk ve huzur içinde yaşayabileceği uyarısını hatırlayalım. Lafargue, ünlü kitabı *Tembellik Hakkı*'nda şöyle yazıyordu: "Antik Yunan filozofları, özgür insanları alçaltan çalışmayı hor görüyorlardı. Şairler, Tanrıların armağanı olan tembelliği övüyorlardı. Sözgelimi Vergilius, *Çobanıl Şiirler*'de şöyle diyordu: 'Ey Melibe, bir Tanrı bağışladı bize bu aylaklığı' " (1996:21). Sistemli çalışma zamanının dışında var olma çabasının somutlaşmış bir örneği olan flanör ya da aylak figürünü de özünde Lafargue'ın savunduğuna benzer bir tembellik hakkından yararlanmayı talep eden bir kimse olarak düşünmek pekâlâ mümkündür. Nitekim flanör de buradan bakıldığında işsiz güçsüzlüğün röntgenini çekebilmemize olanak sunan görece özgür bir yaşam sürer. Benjamin'in de belirttiği gibi, "flâneur, işi gücü olmayan birinin kişiliğine bürünerek gezinir; böylece insanları birer uzman yapan işbölümünü de protesto etmiş olur. Bunun yanı sıra insanların iş güç peşinde koşturup durmalarını da protesto eder. 1840'larda pasajlarda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flâneur, kendini kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi" (Benjamin 1992:129).

Aylak sanatçı, şair ya da bohem, tarihsel ilerlemenin, hız döngüsünün yersizyurtsuzlaştırdığı hissiyat evrenlerinin, belli bir yavaşlığın içinden edinilen duygulanım ve düşüncelerin antitezidir. Yavaşlık, hız tutkusuyla yerinden edilmiş yaratıcı düşüncenin derinleşme, bilince yerleşme ve tabana yayılma imkânı bulamadığı modernliğin tarih sahnesinin dışına ittiği arkaik bir kalıntıdır artık. Oysa aslolan hızla yer değiştiren algısal nitelikli bilgiden çok, algıdan anlam düzeyine geçmeyi mümkün kılan sabırla idrak edilmiş ve idrak ettirici düşüncedir. Tembellik ve yavaşlık bu açıdan önemlidir. Çünkü "tembellik düşünmeye imkân sağlamaktaydı eskiden. Bugünkü yaşam koşullarında çalışan insana baktığımızda, bir saat araba kullanmakta yahut otobüse binmekte ve TV'nin karşısında uyumaktadır. Bu insanların yaratıcı olma imkânı yok"tur (Akay 2000:136). Sabırsızlığı kurumsallaştıran kitle medyası, tembelliği ve yavaşlığı, insanlığın deneyim repertuarından dışlanmıştır. Çalışma merkezli modern dünyanın tembellik hakkı ve aylaklığı da sınırlı bir "gevşeme zamanı"na havale edilmiştir. Himanen'in deyimiyle, artık bu sonuncu aşamada, modern insanın "hayatı yalnızca hafta sonu için uzun bir bekleyiştir" (2005:31). İnsanoğlu, yaratıcı düşüncenin artık çağın yıkıcı ve ilginç fikirlerin de güçlü tazyikiyle gündelik yaşamın tüm veçhelerini topyekûn değiştirme ve dönüştürme etkisinin olduğu devirlerin çok uzağında bulunmaktadır. Oysa bohemlik, sanatsal/yaşamsal bir öneri olarak ortaya çıktığı 19. yüzyılın ortalarında bile, "dandy"lik, "snoplluk", "lanetli güruh" vb pejoratif yakıştırmalarla damgalanmış olsa da büyük ölçüde hâlâ sözün ve fikirlerin etkili eylemlere tercüme edilebildiği yıkıcı politik bir güçle tanımlanmaktaydı. Bir kez daha Botton'a kulak verecek olursak, sözgelimi bohem düşüncenin etkili temsilcilerinden olan "Dadaistler, Zürih'teki şık restoranlara baskın yapıp burjuvaların akşam yemeklerinin tam ortasında 'Dada!' diye bas bas bağırıyorlardı. Dadaist ressam Marcel Duchamp, Mona Lisa'nın yüzüne bir bıyık çizerek, tablosuna şu ismi uygun görebiliyordu: L.H.O.O.O. (*Elle a chaud au cul/Sıcak bir götü var*)" (2008:324). Bohem oyunbozanlık, sadece bununla da sınırlı kalmamakta, 20. yüzyılın ikinci yarısından başlayarak dönemin yüksek beğeni ve estetik değer yargılarının değersizleştirimine açılan daha pek çok anarşist eylem kanallarına (sözgelimi "vahşi" sanat akımından, "doğaçlama"

edebiyata, "yok oyunlar" yazmadan asitle resim yapmaya ve 1960'ların aykırı sanat akımı "fluxus"a vb) doğru genişleyecektir.

Bertrand Russell'ın *Aylaklığa Övgü* isimli çalışması da aylağın çalışma dışındaki boş zaman etkinliğinin etik düzlemde ve olumlu açıdan değerlendirilişine odaklanır. Russell, aylaklığı, boş zaman kullanımına bağlı olarak artacak kültürel gelişmenin temeli sayar. Çalışma yaşamındaki makinelerin kişiden çaldığı zamanın ve toplumsal değerlerin ancak aylaklıkla yeniden elde edileceğini iddia eden Russell'a göre, belli bir bağlayıcılığı bulunmayan boş zaman etkinlikleri toplumların yaşamına özgürlükçü tutumu besleyen bir dinamik sunar (Russell 1990:23-26). Aylaklık, bu zaviyeden, toplumsal varoluşun erdemliliğinin ölçütü, boş zamanla gelen mutluluk kaynağının genişlemesi, kişisel performans ve psikolojik yenilenme süreçlerinin önemli bir yapılandırıcı aracına dönüşür (Russell 1990:111-112).

İçinde bulunduğumuz postmodern çağda, aylaklığın, tembelliğin, yavaşlığın, yolun ve yolculuk görüngülerinin radikal dönüşümünün miladı ise, sanallığın ve arayüzey gerçekliğinin keşfiyle başlamaktadır. Eskilerin aynı zamanda egemen resmi kültürüne karşı geliştirilen naif bir direniş stratejisi de olan "arada yaşama ya da var olma" stratejisinin yerini, deyim yerindeyse, postmodern dönemlerde yüksek güvenlikli "arayüzey yaşam" biçimi ya da biçimleri almıştır.

EGO SÖRFÜ, EKRAN-GEZERLİK YA DA "SÜRTÜNMESİZ ZEMİN"DE YOLCULUK

Arayüzey gerçekliğinin keşfiyle başlayan siber âlem gezginliği, deyim yerindeyse, yüzyıllar boyunca aşağılanmış olan bedenin, bizatihi beden etrafında bu laneti üreten akıldan aldığı öcün sahneye konuluşudur. Akıl, artık bedensiz varlıklar olarak gezinmeye mahkûm edildiğimiz bir çağın hayalet uzvudur. Dahası, bu yeni sanal varoluş çağı, alternatif bir toplum yaratma idealinin teknolojik sözcülüğünü üstlenme ayrıcalığıyla, akıldışı kimi süreçlerin de aklileştirilmesini sağlamıştır. Kıymeti kendinden menkul bir teknolojinin ve araçsal aklın ürünü olan "sanal alan, 'öteki'lerle bedenleri yokmuş gibi ilişki kurmaya imkân veren yeni bir sosyal hareket alanıdır. Bu ortam, modern dönemin alternatif bir toplum yerine topluma alternatif bir ortam kurma arzusunun ürünüdür" (Subaşı 2005:110). Bu açıdan

bakıldığında, arayüzey yaşamsallığı, her şeyden önce, hem köklü bir bilinç deformasyonunu hem de bedensel devinim yetilerinden yoksun bırakılmışlığı ifade eder. Bu sonuncu durumda beden, artık doğal habitatını (yaşamsal alanını ve zeminini) olduğu kadar, fiziksel sınırlarını da yitirmiştir; o bir cyborg, sanal varoluşunun gerçek kimliğine galebe çaldığı bir "avatar"dır artık. Sanal çağ bireyinin arayüzeyler arasındaki gezinişi, temelde "sürtünmesiz zeminler"deki gezinişidir. İnternetin sınırsız ve sürtünmesiz zemininde, binlerce bilgi otoyoluna aynı anda girmeye izin veren etkileşimselliği, sanal çağın yeni ikamet etme biçimidir. Birey, bedensel olarak terk etmediği mekânsal konforun "hareketlilik" cenneti içinde, bir zamanlar modern insanın temel özelliği olan "devingen kişilik"ini (*mobile personality*) farklı düzeylerde yeniden deneyimlemektedir. Temelde, "görünmez olmak" suretiyle her şeyi "görebilme ayrıcalığı"nın beden-ötesi bir algılama kategorisinde çoğul bir kodlamasını yapmaktadır. Enformasyon bolluğuna karşılık, enformasyonun gerçeklik katsayısında ciddi biçimde azalmalara neden olduğu yeni algılama biçimleri, modern zamanların aylak, gezgin ya da yolcusunu geçmişin müze kültürünün arkaik failleri olarak gözden düşürüp tarihsel süreçte dondururken, bu failler üzerinden tarihsel olarak inşa edilen yaşama alanları ve bu alanlarda biriktirilmiş bireysel ve kolektif "deneyimin yıkılması"nı da hızlandırmaktadır. Bunun bir sonraki adımı deneyimin metalaşması ve bu çözülüş sürecini daha da pekiştiren duyuşsal/düşünsel süreksizliğin yerel/ulusal/bağlamsal ölçekte kolektif belleği "tarih duygusundan arındırılışı" izlemektedir. Bu, kim ne derse desin, art alanı paradoksal görüngülerle yüklü yeni bir algılama paradigmasıdır. Sürtünmesiz zeminde yolculuk, her tür iletişimsel ilişkinin soğumaya yüz tutmuş görünümünün karşısına, her yerde teknolojik konforun tercih edilebilir sıcaklığını çıkardığı içindir ki iletişimsel becerilerin ve temas yüklü dokunsal ilişkilerin de sonudur. Bedensel devinimle birlikte kaybedilen şey, yaşama ıstırabının güvenlik ve dinginlik arayışıyla bastırılmasıdır. Yaşamın tekinsiz doğal seyri içinde bir adımlık mesafede duran ve öngörülemezliğiyle insanoğlunu sürekli biçimde irkilten, olacaklara hazırlıklı ve temkinli olmaya yönelten ölüm gerçeğinin sonsuz yaşama idealinin (ölümsüz bedenin her yerdeliği) bin bir türüyle aşılmasıdır. Sürtünmesiz zeminde bir avatarın hayaleti olarak yaşamak,

dışsal zorlamalara tabi bir yaşanın taşlı patikalarında yol almaktan daha güvenlidir. Konfor ve rahatlıktır, çünkü "Marx'ın tarih öncesi dediği dönemde, aylak olmak ölmek demekti[r], tarih-sonrasında ise yaşamanın en güzel [en zahmetsiz] yoludur" (Eagleton 2011:124).

Şu halde, yolculuk serüveninin idrak ettirici ama aynı ölçüde yaralayıcı etiğinin (serüvenler, yenilenen hazlar, edinilen görgüler, beklenmedik karşılaşmalar, şaşkınlıklar, kesişmeler, irkilmeler, şoklar, sevinçler, hayal kırıklıkları, atlatılan badireler vb) esinlediği deneyimlerin sanal gezginin kimliğinde çok da doğrulanma olanağı bulmayan "fakirliği" üzerine ilk elden neler söylenebilir? Ya da bunun tam tersi yöndeki durumlar hakkında: Dolaşmak, gezinmek, yolculuk etmek için (bilgisayar seti, donanım aparatları ve ağ bağlantısı dışında) hiçbir maddi gerece ihtiyaç duymadan ve fiili bir yolculuk sırasında karşılaşılacak kimi rahatsızlık verici durumlardan tümüyle bağışık ve korunaklı biçimde, yolun ve yolculuğun beklenmedik kimi yan etkilerinden, sürprizlerinden arındırılmış steril bir yolculuk deneyiminin muhtemel avantajlarının da buna dahil olduğu düşünülürse...

Elias Canetti'nin kültleşmiş romanı *Körleşme*'nin başkarakteri Profesör Kien, söz konusu steril ve güvenlikli yaşam arayışının (öyle ki profesör, bir ormanda yürüyüşe çıkmanın yürüyüşe çıkanın kendisini bekleyen kimi istenmeyen sürprizlerinin olabileceğini, sözgelimi tam ağaç altından geçtiği sırada bir dala tünemiş kuşun üstüne pisleyebileceği ihtimalini hesaba katarak planlanan yürüyüşü yapmaktan vazgeçmek gerektiğini, bunun yerine, ormanda yürüyüşe çıkmış bir adamın öyküsünü okumanın kişiye aynı yürüyüş deneyimini fazlasıyla esinleyebileceğini ve dolayısıyla hiçbir zararının olmayacağını düşünmektedir) somutlaşmış bir örneğidir (Canetti 1993). Profesör Kien'ın, sakınımlı yaklaşımına benzer bir tutumun bugünkü koşullarda bir bakıma ekran-gezerliğin sunduğu yaşama önerisinde ve bu "yaşamasız yaşam" önerisinin de TV kanalları arasına sıkışıp kalmış sanal bir gezginliğe evrilmiş olması hiç de şaşırtıcı değildir: Acı yok, zorlanma yok, sorumluluk yok, dışlanma yok, deneyim, dolayısıyla sakınım yok, risk yok, sadece başa gelme ihtimali çok düşük olan bir öykünün musallat olunacak gösterisi var... Ekran-gezerliğin sanal etkileşim ağlarıyla titreşime girdiği noktada, izleyiciyi toplumdışına ve deneyimdışı alanlara savuran gelişimi, deyim yerindeyse, yaşamsal

yalıtılmışlığın en üst düzeyini oluşturan bir tür "ego sörfü"nün çekici büyüsünde karşılığını bulur. Bu, sanal gezginin hem bir "çokluk" hem de paradoksal biçimde kendini içinde bulduğu bir "yokluk" halidir. Kendini çevresinden yalıttığı ölçüde çoğul bir kendilik imgesine erişen günümüz sanal gezgini, fiziksel yokluğu en uç noktaya vardığı anda "görünürlük" kazanmaktadır. Başka bir deyişle, diğerleri için görünür olması, öncelikle fiziksel açıdan yok oluşuna bağlıdır. Varlığın bu her yerde bulunuş, ama belli hiçbir yerde bulunmayış haline sıklıkla ileri iletişim teknolojilerinden bilgisayar ve cep telefonu kullanımı örnek verilebilir. Bu bağlamda "bazıları bilgisayarların özel yaşamın sonunu hecelediğini ve bu teknolojinin toplumdışılık ve yalıtılmışlıkla eş anlamlı olduğunu düşünür. Daha başka bazıları da mobil telefonun bizi *her yerde* [vurgulama bana ait, H. K.] yakalamaya izin verdiğini savunur" (Jamet 2011:11). Sanal âlemin bireyi için diğerleriyle toplumsallaşma ve toplumsal dünyanın kolektif deneyimlenmesi sürecine dolaysız katılımını sağlayan yakınlık/uzaklık ilkesi, teknolojik bir evrimle ciddi biçimde kırılmaya uğramıştır. Dahası, mobil telefon teknolojisinin topyekûn kuşatıcılığının özel yaşamın sınırlarına düzenlediği ihlalci saldırı, mikro düzlemde bireyin "gözden kaybolma", "gizlenme","inzivaya çekilme","kendini onarma" yahut "arınma" süreçlerine ket vuran etkileriyle birlikte düşünüldüğünde, psişik düzlemde öngörülemez yıkıcı etkilerinin boyutları daha net anlaşılabilir. Deyim yerindeyse, teknolojinin kaptığı "aylak", kendi toplumdışılığının kefaretini kendini mutlak biçimde gözden yitirmek suretiyle ödemektedir.

Sanal gezginin kendi benlik imgesini ve uzantısını genişletmek isterken büsbütün kendi bireysel mevcudiyetini gözden yitirdiği teknolojik belirleyicilerden birisi de sosyal medya (facebook, twitter, my space vb) alanıdır. Sosyal ağlar, var olma fiilinin yansıma alanı bulduğu yokluk-çokluk durumlarının sanal cumhuriyetidir. Hareketsizlik içinde hareketliliktir. Bedenin ışık sinyalleri içindeki devinişidir. Masalsı bir "Yok Ülke" gerçekliğinin ara-"yüzeysel" anlatımıdır. Her halükarda, gerçek dünyamızın taklide dayalı bir kopyasını üreten simülatif bir ülkedir. Thomas Jamet, facebook'u Hobbes'un *Leviathan*'ının negatif yüzüyle karşılaştırır. Doğa durumunda, "herkesin herkese karşı verdiği savaşın" toplumsal bir sözleşmeyle aşılacağını

belirten Hobbes'u, facebook'un yaratıcısı Adam Ferguson'un idealiyle bir tutar. "Her ikisi de aynı şeyi temsil ediyorlardı" diye yazar Jamet, "yani insanın sonsuz toplumsallık potansiyelinin sonunda devasa evrensel bir gövdeyi oluşturması" (2011:48-49). Jamet'nin görüşü, sanal toplumsallık ideoloğunun Hobbes'unkine benzer biçimde kurguladığını düşündüğü evrensel nitelikli *res publica* olan facebook'un yeniden komünal bir yaşama geçişe izin vereceği yönündedir. Facebook sanal bir düş ülke, dahası ülkeler arası sınırları dikişsiz biçimde birbirine bağlayan bir anakaradır. "Sanal" sözcüğü, Latince "erdem" anlamına gelen *virtus*tan gelir ve tümüyle reel olanın karşıtı değildir; "irreel"den ziyade "potansiyel" sözcüğüne daha yakındır. Pierre Levy'nin çalışmaları göstermiştir ki, sanal olan, "güncel biçimde var olmayan şey" anlamına gelir, yani henüz dünyada var olmayan şey anlamına... Ancak sanal sözcüğü, yine de kendi içinde bir güncelleştirme potansiyeli taşır; yani, reel olanın gerçek bir uzantısını oluşturma ve canlandırma yeteneği vardır (Jamet 2011:39-40). Philippe Rigaut ise (2003), *Sanalın Ötesinde* isimli kitabında şöyle yazar: "Algılarımızın dilsel kurgusu, daima insani yaşamdan başka bir şey olmayan hayali duygulanımdan başlayarak kurulur. Bu anlamda, yeni teknolojiler, gerçekte yeni hiçbir şey taşımazlar; algılar gerçekliğin sonsuz biçimde genleşmesidir sadece. Sanal olanın gerçekliği üzerine yapılan tartışmalar da aynı biçimde hatalı tartışmalardır." Sanal, reel gerçekliğin verili bir parçasıdır. Şu halde, facebook, twitter, my space, youtube ve benzeri makro siber uzamlar da reel dünya gerçekliğinin belirli bir tarihsel aşamasında ortaya çıkmış gerçek gelişmelerdir. Aylaklığı, yolculuğu, gezginliği, düşüncenin "boşlukta" yürümesini çabuklaştıran mecralardır. Sanal kolektivite, sınırları olmayan mitik bir evrendir ve o da her mitsel görüngünün birincil işlevini taşır: Faniliğe ve ölüm korkusuna meydan okumak. Konuşmadan konuşuyor*muş* gibi yapmak, açıktan açığa ilgilenmeden ilgileniyormuş *gibi davranmak* ya da belli bir mesafe şartına bağlı olmadan yakınlık gösterebilmek gibi kılıklara bürünen sanal evren ilişkiselliğinin, gerçek ölümden gelen gerçek korkuyu da yenebilecek gücü vardır pekâlâ. Sanal çağın dijital teknolojisiyle birlikte gelişen hareketlilik (mobilite) biçimleri, özellikle tüketimciliğin kutsandığı bir sistemde her türlü insan ihtiyacının süratli, dolaysız ve aracısız doyumuna hizmet ede-

bilecek düzeyde somut çözümler sunmaktadır. Öncelikle, enformasyon sistemleri artık her yerde ve zamanda insanların hizmetindedir. Büyülü ve egzotik görüntüleri, eğlenceleri, düş gücü ürünleri vb pek çok içeriği hedonistçe tüketebilmemiz için hemen yanı başımızdadır. Kültürel içeriklerin, üslupların, enformasyon kanal ve kaynaklarının çokluğu hayret verici bir düzeydedir gerçekten de. Bu duruma kısaca ATAWAD denilmektedir (anytime, anywhere, any device). Kavram, ilk kez Sigmund Freud tarafından kullanılmış olup, itkilerin *décloisonnement* (açılması) anlamına gelmektedir (yani, gündelik hayatta daha önce varolan, ama yeni ortaya çıkmışçasına birdenbire zuhur eden biçim ve üslupların tümü). Jamet'nin de deyimiyle, artık "dijital besin ATAWAD'dır ve itkiler özgürleşmiştir" (2011:100). İtkilerin dizginlerinden boşanması, beraberinde hazların ve ihtiyaçların tatminini de özgürleştirmiştir. Bu, insanın televizyon ekranı ve bilgisayar monitörü karşısındayken özlemini duyduğu tüm zevkleri –sanal düzeyde olması koşuluyla– tatmasına olanak sunan şeydir. Ekran-gezerlik (zaping) ya da kanal değiştirme itkisi de bu sınırsız "haz turizmi"nin en yüce ve kutsanmış biçimidir. Dünyevi tiyatronun bakışlarımıza sunulmasıdır, devinimsiz interaktivitedir. Tüm dünya vizyonunun, "google earth" ve "global village" karışımı bir genleşme içinde yoğrulmasıdır vs.

Aslında pazarlama iletişimi alanındaki sanal gezilerin ve gezginliğin tarihi kökleri 1880-1920 yılları arasında yayımlanan Eaton kataloglarına kadar götürülebilir. Eaton kataloglarının öncüsünün ise, modern katalog sisteminin atası sayılan Ward's kataloglarının mucidi Montgomery Ward'ın 1872'de posta yoluyla sipariş sistemini buluşuyla tarih sahnesinde boy gösterdiği söylenir. Bu bakımdan, "Ward's, Sears ve öteki postayla sipariş şirketlerinin katalogları 1800'lerin sonundan itibaren 1900'ler boyunca önemli tüketim yöntemini oluşturur" (Ritzer 2011:31). Birbirini izleyen iki yüzyıl arası dönemde diğerlerine oranla daha fazla dikkat çeken ilk küçük Eaton broşürleri 1884 yılından itibaren Toronto bölgesine (Kanada) dağıtılmaya başlanır. Bu dağıtım olayı, kısa sürede beraberinde posta yoluyla satış sisteminin kitleselleşmesini getirir. Böylelikle bu ve benzeri kataloglar büyük ölçekli tüketimi mümkün kılan kitlesel bir alışveriş ağının oluşumuna aracı olur ve sadece sayıca çoğalmakla kalmaz, aynı zamanda içerik

bakımından da çeşitlilik ve zenginlik kazanır, bu andan itibaren kataloglar artık kalın ciltler halinde yayımlanmaya başlanır. Başlangıçta İngilizce olarak yayımlanan Eaton kataloglarının yabancı ülkelerde yayımlanmaya başlanması ve sonrasında yolcular için değişik ülkelerde bürolar açılmasıyla "sanal seyahat" olgusu literatüre yerleşmiş olur (O'Donnell 2005:542). Bu kataloglar sayesinde, ilk defa yabancı ülkelere yapılacak yolculuklar ve yabancı ülke mağazalarından seçilecek ürün ve hizmetlerin türü kataloglar üzerinden alışverişe konu olur. Bir yandan, tüketim mekândan kopmuş bir etkinliğe dönüşürken, bir yandan da mal, hizmet ve insan dolaşımını hızlandıran yeni bir süreç başlar. Aynı dromostik (hızsal) etkinin bir başka türü, otomobilin modern insanın gündelik yaşamına girişiyle ve bir süre sonra da "Kral-Nesne" statüsüne yükselişiyle daha da artar. Bu sayede, araba sürmek, mekâna ve ikamet etme biçimine ilişkin klasik algıyı radikal biçimde dönüştürür (Lefebvre 1998:103).

Ekran-gezerlik itkisini, yeniden –ama bu kez görüntülerin dromostik etkisiyle birlikte– düşünürsek, şu tür bir gerçeklikle karşılaşırız: Kişi, ikinci –ve daha sonra üçüncü, dördüncü, beşinci ve sayısız çoklukta– kanala geçmek için ilkini terk ettiğinde, bu eylemi yine kısacık ve anlık bir doyum sağlar ona. Ekran-gezerliğin mottosu kapanmayan haz uçurumudur, tatmin duygusunun sürekli ertelenmesidir. Dolayısıyla ekran gezginleri için, aradıkları enformasyonun niteliğinden çok, belli bir adrenalin boşalımına aracı olan küçük sıçrayışlar daha önemlidir. Televizyon kanallarından her birine, kısa zaman aralıklarıyla "takılmayı" ve bu yolla beyaz camın yarıçapı içinde gezinmeyi ifade eden ekran-gezerlik, bedenden kopmuş yeni bir toplumsallık arayışının, sonrasında "avatar" ya da "post-human" (insan-ötesilik) gibi kavramlarla anılacak olan yeni bir varoluşsal aşkınlığın sondan bir önceki halidir.

Siber âlem gezginine gelince; onun durumu da ekran-gezerinkinden pek farklı değildir. Siber âlem gezgininin bilgilenme ve ilişki arayışı çoğunlukla kendi egosal açlığının doyurulmasını amaçlayan işlemsel edimlerin tıklarına indirgenmiş gibidir. Belleği, bir bilgisayarın hard diski kadar yüklü ve şişkin olsa da derinlikli katmanlardan yoksundur. Her şeyin bir kopyasını, yedeğini çıkarabilir, tüm ortam ve sohbet odalarına ışık hızıyla girip çıkabilir, ancak asla gerçek za-

manlı bir olaylar/ilişkiler dizisinin etkin failinin somut deneyimlerini edinemez. Bir bakıma yolculuk, yola çıkan kişiyi yeniden icat eder ve bir gelişme, erginleşme, olgunlaşma sürecinin içine sokar (Odyseus, Sidharta, Çoban Santiago ve diğer hayal kahramanlarının kendilerini yolculuk sürecinde yeniden var eden talih ya da talihsizliklerine kısa bir göz atmak bile yeterlidir bunun için). Gerçek yolculuk deneyimleri, aynı zamanda bir arınma ve yenilenme vaadini müjdelerken, sanal gezginin seyir defteri, yaygın ve yüzeysel olanın, rutin ve tekrarlanabilir hazzın, bilinmeyenin temasından yoksun bırakılmışlığın, nitelik arayışından ziyade nicel olanın belirleyiciliğinin hükmü altındadır, aynı şekilde, yol da yolcu da yolculuk da... Çünkü yolculuk serüveninin gerçek mekân ufkuna dayalı deneyiminin yerini, "birer 'yapay ufuk' sunan ekran ya da monitör"ün gerçekliği almıştır (Virilio 2003:66). Ufkun yapaylığının zenginliği ve çeşitliliği, gerçek deneyimin yoksulluğudur. Virilio'nun deyimiyle, bu yapay ufuk içinde olup bitenlerin genel niteliği bir tek cümleyle şöyle özetlenebilir: "Hiçbir şey gerçekleşmemekte, her şey geçmektedir" (2003:21). Durmaksızın geçip giden ama gerçekleşmeyen şeyler, sürekli biçimde toplumsal deneyim repertuarını yoksullaştırırken, aynı zamanda zihne parçalı bir dünyanın hiçbir veçhesinin üzerinde uzun uzadıya odaklanılmayı hak etmediği yollu bir gizil düşünceyi kazır. Paul Virilio, ekran-gezerliğin, televizyon sahipleri, görsel-işitsel endüstriler ve özellikle de reklamcılar için evrenselleşmiş bir korku haline geldiğinden söz eder. Aynı korku nedeniyle, reklamcıların işi daha da azıtarak çareyi karşılaştırmalı ve yaratıcı reklamcılık uygulamalarında bulduklarını belirten Virilio, izleyiciyi köşeye sıkıştırmaya yönelik bu tür girişimleri "*insanlık için küçük ama insandışılık için büyük bir adım!*" (2003:64) olarak niteler. Virilio'nun endişesini duyduğu şey, toplumsal bağlantı kanalları büyük ölçüde elinden alınarak "edilgenleştirilmiş" izleyiciyi, her ne pahasına olursa olsun ekran karşısında "canlı" tutabilme maharetine akıl almaz ahlakdışı niyetlerin karışmış olmasıdır. Bu tür dışsal etkilerle çevrelenmiş bir izleyici ya da sanal gezgin için, özgürce var olmanın sınırları da iyiden iyiye daraltılmıştır. O, düşünen, talep eden, eyleyen bir özne değil, görsel-işitsel endüstrinin kâr-zarar ve maliyet hesaplarına konu olan bağımsız bir değişkendir sadece...

Dahası, bu yeni sanal-gezerlik biçimlerinin daha öncekilerden önemli bir farkı da bir zamanlar kentsel avareliğin tezahürleriyle dopdolu olan deneyim biçimlerinin, sınırları olmayan sanal evrenlerin "sürtünmesiz zemin"inde sönüp gitmesi, insanların hayat ve birbirleri hakkındaki gizemi çözmelerine yetecek çoklukta bir boş zamanın göz kamaştırıcı varlığına rağmen, hiçbir gizemin çözümlenemeden kalmasıdır. Sanal anakaranın (İnternetin), bu ütopik anakaranın müdavimlerine toplumsal dünyaya ilişkin durmadan yansıtıp durduğu gizem halelerini aydınlatabilecek düzeyde bir yaşamsal/deneyimsel bilgi sunamayışı da işin bir başka vahametidir.

SONUÇ

Sonuç olarak, sanal-gezerlik, ekran-gezerlik ya da yeni aylaklık biçimlerinin, bu "gitmeden gitme", "görülmeden görme", bir tek somut adım atmadan dünyanın (ve kuşkusuz başkalarının da) sınırlarına dayanma girişiminin, devinimin olası hoşnutsuzluklarından bağışık kılınmış huzurlu rehaveti içinde alınan "yol", modern çağların aylağınkiyle kıyaslandığında, "güvenli" olduğu ölçüde "kusurlu" bir "yol"dur. Deyim yerindeyse, merdiven çıkma deneyimine ve zahmetine hiç girmeden sadece basamakları saymak gibi bir şeydir bu. Sanal-gezerliğin çekiciliği de buradadır zaten: Hakiki yaşamın ikameye elverişli boyutlarının kusursuzca taklit edilmesinde... Niedzviecki'nin de deyimiyle, "hakiki grupların karşılıklı bağımlılık ilkesi etrafında paylaştıkları hayatın yokluğu, bu grupların temin ettiği güven duygusunun taklitleriyle yetinmemize yol açmaktadır" (2010:167). Başka bir deyişle, sanal aylaklığın, tekil ya da topluca, hangi biçimde deneyimleniyor olursa olsun, gerçek hayat serüveninin günümüz medya çağına özgü kusursuz bir taklidine hayat verdiği, tüm yaşamsal edimleri yetkin biçimde simüle ettiği söylenebilir. Bu bakımdan, hakiki insan gruplarının hakiki yolculuklarının, deneyimlenmesi sakıncalar yaratabilecek kimi kırılmalar, kopuşlar ve gerilimlerle yüklü olduğu, hakiki gruplar arasında tesis edilmiş fiili ilişkiler ağının artık öteki'yle kurulan sakınım ilişkileri lehine hükümsüz kılındığı, Baudrillardcıl bakış açısının teyit ettiği üzere, tüketim toplumunun her yerde işlerlik kazandırdığı hızlandırılmış ilişki tüketiminin dolaysız biçimde güven ilişkilerinin tükenişine tekabül

ettiği bu çağ, kaçınılmaz olarak, modern aylaklık hallerinin de radikal biçimde tersyüz edilişini getirmiştir beraberinde. Modernizmin şafağında, aylak, bir tür görünmezlik halesi bulma umuduyla kendi "sığınağını kitlede arar"ken (Benjamin 1992:87); dahası, bu yolla, fiziksel varlığını görünmez kılacak bir toplumsal "peçe"ye gereksinim duyarken; günümüzde, maddi yaşamının temsili bir teşhirini ve kopyasını üretebildiği ölçüde, mahrem alanını başkalarının dikkat-i nazarına açan ve kendisi de başkalarını sınırsızca dikizleyen birisi olarak, artık tüm duyuları, etkileri, itkileri ve tepkileriyle "göz önünde"dir. Ancak bu kırılgan "göz önündelik" halinin, gerçek yaşamın reel ilişkilerinin kendi içinde barındırdığı çelişkilerden azade bir özgürlük alanı sunduğu da aşikârdır. Söz konusu özgürlük, hiç kuşkusuz, başkalarının yaşamının sorumluluğunu üstlenme arzusu kadar, paradoksal biçimde, gerçek "ilişkisel yük"ten arınmışlığın da beraberinde getirdiği bir özgürlüktür. Niedzviecki'ye kulak verecek olursak, bu, tam da "insanlardan ne kadar uzaklaşırsak, kendimizi o kadar güvende hissedebileceğimiz" (2010:288) bir ruh haline işaret etmektedir. Dijital medya çağının aylağı, başkalarıyla girilen iletişimsel ilişki sürecinin hem "alıcı" hem de "gönderen" kutbuna tekabül eden çift yönlü görsel efektine dönüşmüştür. Yer yer modern zamanların "bohem" aydın figüründe karşılığını bulan flanörün kalabalıklarla kurduğu ilişkide varlığını koruyan şeye gelince, yeni ekonomik mübadele ilişkileri aracılığıyla kitlelere satılacak bir mal mertebesine çıkarılmış bir kent görgüsünün izleri, bu yeni figürde neredeyse silinmiştir. Sanal medya çağının sürekli biçimde oluşup yok olan "yeni" değerleri ve süreğen "yenilik" mitosu içinde, sürekli olarak kendi yaşamına ve başkalarının yaşamına dair hissettiği yetersiz tatmin duygusunun merkezkaç girdabı içinde soluklanan sanal gezgin, hissettiği kaynağı belirsiz kederi, oyalanma biçimlerinin bin bir türüyle bastırmaya çalışan dur duraksız bir gezinti içindedir. Bu anlamda, eğer modern çağ aylağının ontolojik dayanağı, bizlere "tinsel değerler piyasası"nın (Benjamin 1992:89) belleksel bir kaydını tutmayı öneriyorsa, sanal aylağınki de değerlere ilişkin sonsuz bir oluş-yok oluş döngüsünün üzücü bir adlandırmasına, "fikirlerini dünyaya salıp" sonra da "gözden yitişlerini izlediğimiz" (Niedzviecki 2010:147) fani bir girişime karşılık gelmektedir. Sanal gezginin yazgısına asıl anlamını veren, şu

halde, çok önemli vakitlerini reel hayat dışında geçirerek doyurmaya çalıştığı *her yerde var olma* arzusuna, sonsuza dek silinip gitme korkusunun eşlik etmesidir. Öte yandan, günde en azından birkaç saatini sosyal ağların insanı "görünür" –bir yönüyle de "görünmez"– kıldığı kopkoyu bir labirent içinde, başkalarının kısa biyografilerini, resimlerini ya da profil bilgilerini incelemekle geçiren her sanal gezginin katettiği mesafenin –elbette aynı teveccühün kendi yapıp ettiklerine de yöneltilmesi koşuluyla– gayet manidar bir toplumsallığı vardır. Bu, öyle bir toplumsallık biçimidir ki, tam olarak, Kafka'nın babasından dolayı babası hakkında ya da babasına yönelik olarak kaleme aldığı ünlü mektubunda sözünü ettiği duruma benzer: "Seninle aramdaki mutsuz ilişkiden kendimi bağımsız kılmak istedim mi, elden geldiği kadar seninle *ilişkisiz* bir işe girişmem gerekiyor [italik bana ait, H.K.]" (Kafka 2007:87). Sürekli bir "ilişki içinde ilişkisizlik" halinin yarattığı travmatik etkiyi bundan daha güçlü biçimde özetleyecek bir başka ifade bulmak zordur neredeyse; bu sözün üstüne yeni bir şey söylemek de...

KAYNAKÇA

AKAY, Ali (2002). *Kapitalizm ve Pop Kültür*. İstanbul: Bağlam Yay.

AMIROU, Rachid (1995). *Imaginaire touristique et sociabilités du voyage*, Paris: Presse Universitaire de Paris.

BENJAMIN, Walter (1992). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BOCOCK, Robert (2005). *Tüketim*. Çev. İrem Kutluk, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

BOTTON, Alain de (2008). *Statü Endişesi*, Çev. Ahu Sıla Bayer, İstanbul: Sel Yay.

CANETTI, Elias (1993). *Körleşme*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Payel Yay.

EAGLETON, Terry (2011). "Komünizm, Lear mı, Gonzalo mu", *Bir İdea Olarak Komünizm* içinde, Alain Badiou, Slovaj Zizek, vd ss:121-130, Çev. Ahmet Ergenç – Ebru Kılıç, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FERNANDEZ, Bernard (2012). "L'Homme et le voyage, une connaissance éprouvée sous le signe de la rencontre", *www.Marco-Polo.org* (Erişim Tarihi: 18. 02. 2012).

GÜRBİLEK, Nurdan (2008). *Mağdurun Dili*, İstanbul: Metis Yay.

HIMANEN, Pekka (2005). *Hacker Etiği*. Çev. Şebnem Kaptan. İstanbul: Ayrıntı Yay.

JAMET, Thomas (2011). *Renaissance mythologique: L'imaginaire et les mythes à l'ère digitale*, Paris: François Bourin Editeur.

KAFKA, Franz (2007). *Babama Mektup*, Çev. Kamuran Şipal, İstanbul: Cem Yay.

KÖSE, Hüseyin (2010). *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*, Ankara: Ayraç Yay.

LAFARGUE, Paul (1996). *Tembellik Hakkı*. Çev. Vedat Günyol. İstanbul: Telos Yay.

LEFEBVRE, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yay.

NIEDZVIECKI, Hal (2010). *Dikizleme Günlüğü*, Çev. Gökçe Gündüç, İstanbul: Ayrıntı Yay.
O'DONNELL, Lorraine (2005). "Le Voyage virtuel: Les consomatrices, le monde de l'ètranger et Eaton à Montreal, 1880-1980", *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 58, n° 4, pp. 535-568.
RIGAUT, Philippe (2003). *Au-déla du virtuel, exploration sociologique de la cyberculture*, Paris: L'Harmattan.
RITZER, George (2011). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı Yay.
RUSSELL, Bertrand (1990). *Aylaklığa Övgü*, Çev. M. Ergin, İstanbul: Cem Yay.
SUBAŞI, Necdet (2005). "İnternet ve Sanal Cemaat Tartışmaları", *İnternet, Toplum, Kültür* içinde, (Der.) Mutlu Binark & Barış Kılıçbay, Ankara: Epos Yay, ss:106-117.
URBAIN, Jean-Didier (1991). *Idiot du voyage*, Paris: Edition Payot.
VIRILIO, Paul (2003). *Enformasyon Bombası*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yay.

Yüzer-Gezer Kimlikler: Turistler ve Aylaklar

Mevlüt Özben

Zamana-mekâna ilişkin kavrayışlarınız ve bunların içerisine oturttuğumuz değerlerimiz, alışkanlıklarımız ve elbette "düzen" olarak algıladığınız veya bize "düzen" diye dayatılan her şeyin, kimilerinin sorgulandığı, kimilerinin ise çok kısa bir sürede ortadan kalktığı (nostaljik bir malzemeye dönüştüğü) bir çağda yaşıyoruz. Bu çağda, yani 21. yüzyılda, bir önceki yüzyılın da büyük bir bölümünde egemen olan "düzen(ler)in" koşullayıcısı zaman-mekân üzerinde insan hâkimiyeti arttıkça ve buna bağlı olarak zaman-mekân algısı değiştikçe, orta yaş ve üstü insanlara farklı bir boyuta geçmiş oldukları hissini veren bir modernlik evresine (*3D Modernlik*[1]) geçilmiştir. Aynı mo-

1. 3D modernlik kavramı günümüz farklı modernlik koşullarını ifade edebilmek için tarafımızca ortaya atılmış bir kavramdır. 3D nitelemesi, geleneksel ya da (klasik) modern toplumlarda görülen standart ikilikleri (günah-sevap, iyi-kötü, başarılı-başarısız, akıl-Tanrı vs) altüst eden ve insanlara daha önce deneyimlemedikleri, hatta tahayyül bile edemeyecekleri bir üçüncü şıkkı, boyutu alternatif olarak sunan (dayatan) günümüz modernlik koşullarına göndermede bulunur. 3D Modernlik tanımlaması ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Mevlüt Özben, "Zamansız-Mekânsız Yaşam Formları ve 3D Modernlik", *Muhafazakar Düşünce Dergisi*, Sayı: 28, 2011. Ayrıca bkz. Mevlüt Özben, "Şimdiye Musallat Olan Gelecek: Geleceğin Hortlakları ve 3D Modernlik", *folklor/edebiyat*, Sayı: 69, 2012/1.

demlik evresinin belirleyici ve kuşatıcı etkilerinden, kuşkusuz, değişen kimlik algılamaları ve konfigürasyonlarının bağışık olması düşünülemezdi. Bu çalışma, bu yeni kimlik konfigürasyonlarını "turistler" ve "aylaklar" bağlamında genel bir değerlendirilişine odaklanmaktadır.

GİRİŞ

Yakın bir zamana kadar tahakküm kurmanın en bilindik yolu "sınır(lar) çizmek"ti. Öyle ki normalle-anormal, düzenliyle-kaotik, akıllıyla-deli ya da sağlıklıyla-sağlıksız vb belirleyimlerde bulunabilme tekelini elinde bulunduran iktidar (ulus devlet), kendisine tabi kılmak istediği her şeyi kendisine saklamak istediği şeylerden mahrum ederek gerçekleştirdiğinden, zaman ve uzam üzerinde tasarrufta bulunabilme hakkını da kendi üzerine almıştı (Özben 2011b; 159). Üstelik ulus devlet, üyelerini öncelikle üretici ve asker olarak gördüğünden, onlara dayattığı ve uymalarını istediği normlar da zaman ve mekâna sıkıştırılmıştı. Oysa günümüz modern (postmodern) toplumlarında ulus devletin ve toplumun kitlesel endüstriyel işgücüne ve zorunlu askerliğe geçmişte olduğu şekliyle ihtiyacı kalmamıştır. Şimdilerde postmodern toplum üyelerini tüketiciler olarak değerlendirme ihtiyacındadır (Bauman 2006; 92). Denilebilirse, küreselleşme pek çok şeyin yanı sıra, dünyamızın önde gelen aktörlerinden biri olan ulus devlet(ler)in bu konumunu büyük ölçüde kaybetmesine sebebiyet veren bir dizi süreci de içerir. Ulus devlet, artık, en başta piyasa karşısında yakın zamana dek işgal ettiği "komuta mevkisini" kaybetmeye başlamıştır (Ritzer 2011; 55). Bu mevkide şimdilerde ÇUŞ'lar (çok uluslu şirketler) vardır. ÇUŞ'lar sermayenin hem inşa ettiği hem de ona bağımlı kaldığı devletten oldukça bağımsızlaşarak gezegen ölçeğinde devletler-üstü büyük güçler haline gelmişlerdir.

Küreselleşmenin bir çıktısı olarak dünya ekonomisinde devletlerin değil de ÇUŞ'ların yönlendirici aktörler olacağı gerçeğine artık alışmamız gerekiyor. ÇUŞ'ların ikiden fazla ülkede, sahip olmasalar bile faaliyetleri koordine ve kontrol edebilme gücü vardır. Yani bu şirketler bir dizi ekonomik, politik, toplumsal ve kültürel ortamlarda faaliyet göstermektedirler. Dünya ihracatının üçte birini ellerinde tutan ÇUŞ'ların sayıları binlerle ifade olunmasına karşın gerçekte ağır basanlar azdır (Toyota, IBM vb) (a.g.e. 218). Ancak, modernliğin klasik

evresinde insanın doğaya, doğaüstüne (kutsallıklara) kısacası her şeye egemen olmaya başlamasının, hatta biçim verişinin aracılarından biri olarak para şimdilerde, ÇUŞ'ların kontrolünde insanı da satın alarak doğaya ve doğaüstüne şekil vermektedir (Özben 2012; 208).

Küresel süreçlerin ulus devlet formuna meydan okuduğu bir diğer alan, ilkiyle ilişkili olacak şekilde, sivil toplum kuruluşlarıdır. II Dünya Savaşı'ndan sonra iletişim ve seyahatin gelişmesiyle "sivil toplum" da küreselleşmiştir. Özellikle 1990'lı yıllarda, kara mayınları, insan hakları, iklim değişikliği ya da HIV/AIDS gibi konularda bir araya gelen aktivistlerin oluşturduğu ulusaşırı ağlar ve bunların oluşturdukları kuruluşlar, küresel sivil toplumun tamamlayıcı parçası haline gelmiştir (Ritzer 2011;179-180). Kendilerini modernliğin ilerleme mitlerine kaptırmış iflah olmaz birtakım iyimserler dışında hiç kimse bu sorunları elinin tersiyle bir kenara itecek durumda değildir (Robinson-Rundell 1999;66).

Günümüz 3D modernlik koşullarında yaşamak, yukarıda sözü edilen, modernliğin yan etkilerini görmek ve deneyimlemekten geçtiğinden, küreselleşme, ortak endişe ve kaygıların da genelleşmesine yol açmıştır. Şimdilerde küresel sivil toplum, tam da sivil toplum çerçevesi içinde kalarak, insanın yaşamı, geleceği ve kısacası mutluluğu için inisiyatif almayı denemektedir. Dünyada pek çok insan ekonomik, sosyal, kültürel, politik eşitsizlikler ya da açlık, salgın hastalıklar, yetersiz ve riskli beslenme, ekolojik krizler, nükleer tehdit vb'lerinin muhatabı iken, sivil inisiyatifin insanlar için dilediği mutluluk ne denli gerçekçidir veya kimler için mümkün olabilir? Tartışılacaktır.

YÜZER-GEZER KİMLİKLER

Modern mutluluk kavramının Vaoltaire'in *Le Mondain* (1736) şiirindeki "*yeryüzü cenneti benim olduğum yerdir*" cümlesine dayandığını belirten Burckner'e (2012) göre Aydınlanma ve Fransız Devrimi yalnızca ilk günahın silindiğini ilan etmekle kalmamış, tarihe, tüm insanlığa hitap eden bir mutluluk vaadi olarak da geçmişti. Mutluluk artık buradadır ve şimdi gerçekleştirilecektir (s.31-32). Ne var ki çok geçmeden modern mutluluk vaadinin, kötüye yorulması gereken bir düş olduğu anlaşılmıştır. İki dünya savaşı, sosyalist ütopyalardan Çernobil faciasıyla gerçekliğe dönüş, liberal sömürü, yeni yeni hastalıklar

teşhis eden ancak tedavidense çoğunlukla insanı ömür boyu ilaçlara ve yan etkilere maruz bırakan tıbbi hükümranlık, sosyal bağların/bağlılıkların esamesinin okunmadığı yeni bireycilik, gıda güvenliği, küresel ısınma, nükleer tehdit ilk akla gelenlerdir.

Yukarıda sıralanan tüm olumsuzluklara, hatta insan mutluluğu için önemli şeylerin yarısından fazlasının hiçbir fiyatının olmaması ve bunların mağazalarda satılmamasına rağmen (Bauman 2011;14) modern insan yüce ya da kurtarılmış olmayı değil de yeryüzünde mutlu olma tercihini sürdürmektedir (Bruckner 2012;33). Buna göre yaptıklarındansa yap(a)madıklarından pişman olan ve kendi hikâyesinin peşinde olan modern insan, yaptıklarını da yapması gerektiği için değil, bir şeyler yapmanın hikâyesini oluşturmak için yapmaktadır (Niedzviecki, 2011; 80-90-96).

Ben Özelim isimli kitabında bireyliğin nasıl olup da yeni konformizm haline geldiğini tartışan Hal Niedzviecki'e (2011) göre alternatif yeni konformist kimlik o denli zorunluluk olmaya başlamıştır ki bızdık pop yıldızları, iş dünyasının kötü çocukları ve piercing takarak radikalleşmiş gibi yapanlarca hipnotize edilen toplum; ev hanımlığı-annelik, başarılı öğretmen, kendini işine adamış çalışan vb eski toplumsal benzetimlerin bir parçası olmak isteyenleri ya yok sayıyor ya da alaya alıyor (s. 34). Bir zamanlar, modern kadınlar ve erkekler için birey olmanın, statünün, gücün ve özgürlüğün karşılığı olan işe veya toplumsal mevkilere ilişkin rol ve statüler şimdilerde bağımlı olmanın, çakılı kalmanın, monotonluğun ve akıp giden hayata karışamamanın gerekçesi olarak gösteriliyor.

Demek ki bağımsız kalabilmek için artık insan hiç ara vermeden yüzer-gezer kalmalıdır. Buna göre asıl derdimiz nasıl ilişki kurulurdansa, nasıl zarar ziyan görmeden (ve elbette rahat bir vicdanla) kurtulunur olmuştur. Çünkü günümüz kadınları ve erkeleri için "ilişki" fikri kafa karıştırıcı bir özellik taşır ve bu yüzden, insanlar deneyimlerini ve beklentilerini "ilişkiye girme" ya da "ilişkili yaşama"dan çok, "bağlantıda olma/kalma" gibi sözcüklerle ifade ediyorlar. Partner yerine ağlardan söz ediyorlar. "İlişki" yakınlık ve karşılıklı bağlanmayı ifade ederken, tersine "ağ", eşzamanlı olarak hem ağa girme hem de ağdan çıkma özelliğini temsil ediyor ve yüzer-gezer olmaya kapı aralıyor. Bir "ağa" iradi olarak giriliyor ve iradi olarak da çıkılabiliyor (Bauman 2012:12-13).

Tüm acılara ve hayal kırıklıklarına rağmen yeryüzünde mutlu olma ısrarını sürdüren biz modernlerin dedelerimizden-ninelerimizden tek farkımız istediğimiz şeyi (mutluluğu) ertelemeye tahammülümüzün olmamasıdır. "Şimdi"yi öngörülemez bir gelecek öngörüsünün içine hapsettiğimiz için, risk algımız geleceğin hortlaklarını şimdiye musallat etmekte ve onu bozmaktadır. "Şimdi"nin her bozuluşu ya da altüst oluşu geleceği daha da karartmakta ve mutluluk arzusunu ertelenemez olarak dayatmaktadır (Özben 2012; 183). Bu bağlamda mutluluk sürekli kovalanmakta ve mutluluk için sürekli hareket halinde (yüzer-gezer) olmak gerekmektedir.

Sürekli hareket halinde ya da harekete hazır olmak vaktiyle bir ayrıcalık ve başarıyken artık kaçınılmazdır. (Bauman 2012; 14). Bu bakımdan günümüz modern insanı için "turist" eğretilemesini kullanmak yanlış olmayacaktır. "Turist" ve "aylak", denilebilirse, şimdilerde yaşamımızı ve beklentilerimizi barındıran sürecin iki kutbu gibidir (Frankli-Bauman 2009; 85). Biri hep olmak istediğimiz (turist), diğeri olmak istemeyeceğimizdir.

Modernlik, her zaman, değişmez bir biçimde, normların ve toplumsal ödevlerin ötesinde, sermaye ya da medyalar tarafından kullanılan bir hazcılığa dönüştürülebilme potansiyelini de içinde barındırdığından, bu yöndeki güçlü evrensel çağrılar, karşısında her zaman giderek daha fazla kendisiyle ilişkisiyle tanımlanır olan modern bireyi bulmuştur (Touraine 2007;114). Geçen yüzyılın büyük bir kısmında toplumsalı, "düzen", "sistemler" ve paylaşılan norm ve değerler gibi kavramsal aygıtlarla tanımlamaktan oldukça memnunduk. Öyle ki sosyologlar, düzenli olarak norma uygun davranış ve aykırı davranıştan söz edip durdular. Şimdiyse, anılan modelimizin yaşamın kendisi tarafından desteklenmediğine tanık oluyoruz. Toplum, düz bir temele dayanmıyor; kıvrımları ve bir taraftan diğerine hareket eden yeraltı fayları var. Kısacası, hep söylenegeldiği şekliyle açık bir uyum veya mutabakat yok, onun yerine alabildiğine rekabet, farklılık ve ayrılık var (Jenks 2007;177).

Tam da bu noktada, bir kimlik inşa etmek, kim olduğumuzu bilmek için kim olmadığımızı bilmeye ihtiyaç duyuyoruz. Neyse ki imdadımıza "Düzenli Başıboşluk" (turizm, karnaval, gösteriler, sayfiye yerleri, konulu parklar, AVM'ler vb) yetişiyor. Dahası turistik bakışlarımızı ve keşfetme arzumuzu kışkırtan, çeken bölgelerin kapsamı genişledikçe,

kendimizi, tarihsel geçmiş duygusunun yerini giderek mitlere bıraktığı bir "Miras Ülkesi"nde buluyoruz (Featherstone 2005;139-169). Kendi yaşadığımız yer de dahil olmak üzere pek çok miras ülkesi var, gezegenimiz bir miras ülkesi ve yaşamımız boyunca bu mirasa ulaşmaya çalışıyoruz. Burada "miras ülkesi" sanıldığı gibi bir amaç değil, araçtır. Asıl amaç, elimize tutuşturulan "miras ülkesine" ulaşmak için yaptıklarımız, etkinliklerimizdir. "Miras Ülkesi" eğretilemesi modernliğin cennetidir. Bu cenneti kovalayan modern müminler yaklaştıkça uzaklaştıkları yeryüzü cennetine değil, ona ulaşmak için yapıp ettiklerine, yapmadıklarına ve etkinliklerine odaklanmışlardır.

"Miras Ülkesi"nin amaç değil de araç oluşuna verilebilecek en iyi örnek, yolcu gemilerinin geçirdiği evrimdir. Ritzer (2011) 1800'lerin sonuyla 1900'ların başındaki büyük okyanus gemilerini yolcu gemilerinin ataları olarak görmekle birlikte, bu gemilerin kökenini, yolcu gemisi *Sunward'un* 19 Aralık 1966'da Florida'da sefere çıkmasına dayandırır. Ona göre gemiyle yolculuk temasındaki asıl patlama 1977'de televizyon dizisi "Aşk Gemisi" yayınlanmaya başlayınca olmuştur. Gemi yolculuğunun popüler hale gelmeye başlamasından sonra yavaş yavaş "eğlence gemisi" teması oturmaya başlamıştır. Sanayinin ilk yıllarında insanlar bir yerlere gitmek için ya da ilginç yerleri görmek için gemi yolculuğunu tercih ederlerken; hem gemilerin kendileri hem de gemilerdeki eğlenceler gemi yolculuğuna çıkmanın ana nedenlerinden biri olmuştur. Artık gemilerde kumarhaneler, gece kulüpleri, sağlık merkezleri, alışveriş merkezleri, barlar vb çokça tüketim araçları da yer alıyor ve pek çok liman ile geniş bir yelpazede yer alan yolculuk türleri de (gay, aile, doğa vb) mevcut (Ritzer 2011; 39-40). Onlar da içindeki yolcular gibi yüzer-gezer olmanın zorunluluğuna tabidirler.

Yalnızca yolcu gemileri değil, tren, diğer kara taşıtları ve uçak gibi kitlesel ulaşımın önünü açan gelişmelerle birlikte seyyahlık çökerken turist yükselmiştir. Elbette seyyahlıktan turiste geçiş bu kadar basit değil. Seyyahların amacı, derdi varken; turist, keyif düşkünüdür. Seyyah faalken, yani insanların ve deneyimlerin izini sürerken; turist edilgendir, başına ilginç şeyler gelmesini bekler. Öyle ki yabancı ülkelere seyahatler, bir faaliyet, deneyim olmaktan çıkmış ve çoktandır bir metaya dönüşmüştür. Üstelik seyyahların tek başlarına seyahatlerinden farklı olarak turistler kitlesel olarak seyahat etmektedirler (Culler, 2009; 99-100).

Küreselleşme denilerek pazarlanan şey, aslında, turistlerin düşleri ve arzuları hesaba katılarak hesaplanmıştır. Ancak herkes turist olamayacaktır elbette ve tam da bu nokta da turistler (gözde tüketiciler) için yapılan hazırlıkların bir yan etkisi olarak pek çok insan aylaklara dönüşecektir. Denilebilirse, aylaklar turiste dönüşme hakları olmayan gezgin insanlardır (Bauman 2006; 106). Çünkü turistler gözde tüketiciler olarak başarılarını ve arzulanabilirliklerini kutlarken; aylaklar, çaresizlik, tüketim başarısızlığı ve arzulanmazlık durumunu kabullenmek zorunda kalmaktadırlar. Bu bağlamda, aylakların seyahatleri kendi seçimleri değildir. Aylaklar, turistlerin "öderim ve talepte bulunurum" imkânının, özgürlüğünün hayalini taşırlar sadece. Başka bir deyişle, allanıp pullanarak pazarlanan tüketim dünyası "öderim ve talepte bulunurum" imkânından mahrum insanlar üzerinde, geleceği düşünmeden anı yaşamak biçiminde de değerlendirilen "turist sendromu" yaratmaktadır (Franklin-Bauman 2009; 84).

Kendini gerçekleştirme amacı, günümüz modern dünyasının sahicilik idealinin tam merkezinde yer aldığından ya da sahicilik kültürü kendini belirleme özgürlüğüne dayandığından, yaşamın anlamı seçim yapmakla, seçim(ler) yapabilecek standartlara kavuşmakla şekillenmektedir (Taylor 2011;32-39). Seçim(ler) yapmak veya seçim(ler) yapabilecek standartlar, kendini belirleme özgürlüğünün bir gereği olarak hareket halinde olmayı zorunlu kılmakta ve yaşamın anlamı geleneksel dünyanın, hatta fabrika modernliğinin sabit, çakılı ya da yerinde ağır taş tahayyülünden uzaklaşmaktadır. Hayatın anlamı hareket halinde olmak veya yüzer-gezer olmakla ölçülmeye başlandı başlanalı belirli standartları yakalayan herkes turiste dönüştü.

Yüzer-gezer olmanın yaşamın anlamının merkezine yaptığı basıncın ne denli etkili olduğunu medya figürleri üzerinden de değerlendirmek mümkün. Örneğin kapri pantolon, spor ayakkabı ve tişört-gömlekten oluşan klasik "turist kostümleri" içerisindeki Acun Ilıcalı, yaşamlarınıza ilişkin yeni yeni anlamlarının güncellendiği medyanın, olmak istediğimiz kişi, şey ya da durumların temsilini üstlenmiş bir televizyon ikonu durumundadır. O, popüler kültürün milyonlarca takipçisinin en çok aşina olduğu isim ve "turist kostümleri" içerisinde yaptıklarıyla, programlarıyla kitlelerin hayal dünyalarına teklifsizce girebilen medyatik (olmak istediğimiz) bir kişiliktir. Acun Ilıcalı, gü-

nümüz modernliğinde eğitim kurumlarının, örgütlü mesleki yaşamın ve diğerlerinin asla veremeyeceklerinin düşünüldüğü şey(ler)i tek başına vaat etmektedir Türkiye'ye: Yüzer-gezer bir yaşam, kimlik, hayaller (tüketilecek/katedilecek/görülmesi gereken bir gezegen) ve belki şöhret... Onu şimdiden bir televizyon ikonu yapan şey, hiç kuşkusuz, yaptığı programlar, kullandığı söylemler ve tercih ettiği giyim kuşamıyla biz" hazır kıta" turistleri temsil ediyor olmasıdır.

Araçların amaca göre seçildiği "rasyonel eylem"den farklı olarak günümüz modern insanı amaç(lar)ını sahip olduğu ya da sahip olmayı hayal ettiği araçlara göre seçebilmektedir. Yani günümüz insanı (turist ya da aylak) amaçlarına göre araçlar seçmemekte; araçların peşinden koşmayı yaşamının anlamı haline getirerek, durmadan hareket halinde olmanın (yüzer-gezer) bir sonucu olarak amaçlarını sürekli güncellemektedir.

Turistler de aylaklar da dünyanın tadını çıkarmanın peşindedirler ve onları birleştiren de dünyaya karşı takındıkları bu tavırdır. Gerek turist gerek de aylak tüketici olmaya programlanmıştır. Ne var ki aylak, kusurlu bir tüketicidir. Aylakların maddi imkânları, gerçekte, tüketicilerin seçmeleri beklenen incelikli malları satın almaya yetmez. Bu kusur onları toplumda tehlikeli bir hale getirir. Aylaklar kuralları çiğner ve düzeni kemirirler. Onlar bir turist ekonomisine dönen küresel ekonominin kalkınmasına hiç katkı veremezler. Aylaklar işe yaramaz olarak görüldüklerinden istenmezler ve istenmedikleri için de kolayca günah keçisine dönüştürülebilirler. Aslında suçları turistler gibi canları istediğinde her istediklerini yapabilmelerini sağlayacak araçlara sahip olmadıkları halde turistlere benzemeyi istemeleridir (Bauman 2006; 109-110).

Hakkında "karar" verilmiş unsurların toplamına genel olarak "düzen" diyoruz. Düzen, insan zihninin, toplumsal bir oydaşma temelinde genelleştirme olarak adlandırabileceğimiz doğal bir çıktısı ve yapılacak ilk iştir. Ancak bu iş (ne yazık ki) ötelenenleri ve bunun bir sonucu olarak ötekileri gerektirir. Bir ötekilik kategorisi olarak aylaklar da hakkında karar verilmişlerdir. Onlar, gayretle olmak istedikleri şeyi (tursiti) kovalarken; turist, olmak istemediği şey (aylak) olarak ondan uzak durmaya çalışır. Bauman (2006) bunu şu dikkat çekici örnekle anlatır: Nasıl ki hayat sigortası poliçe sahibini ölümden korumaya yetmiyorsa, turistlerin hayat tarzlarını da aylaklığa düşmek-

ten koruyabilecek bir sigorta da yoktur. Bu bağlamda aylak, turistin kâbusu, hatta içindeki şeytandır (s. 111).

Toplumsal eşitsizlikler yalnızca dine, cinsiyete ya da kısaca kültüre içkin başlıklarla çıkmıyor karşımıza. Tam da bu ve benzeri başlıklarla cilalanmış şekilde olsa da aylaklıktan duyulan korku ve aylaklığa duyulan öfkenin çıktısı biçiminde de görülebiliyor. Olmak istemediği şeyin kanlı-canlı temsilinden korkan turist ve turist düzeni (küresel kapitalizm) aylaklığı da ekolojik, nükleer, genetik, sağlık vb risk kategorileri gibi bir risk faktörü olarak değerlendirebiliyor. Turist ve turist düzeninin dünyasının sakinlerinin çeşitli hastalıklardan korunma için geliştirdiği koruyucu önlemlere benzer şekilde gezegenimizin oradan oraya sürüklenen söz konusu kitleleri için de (aylaklar) koruyucu/korunucu önlemler alınmaya çalışılıyor.

Aylaklığa, aylağa karşı turistin dünyasının geliştirdiği dışlamayı ifade edebilecek en yerinde kavramlardan biri kültürel şiddet olabilir. Şiddet, çok boyutlu ve değişken bir olgu olmasına karşın "kültürel şiddet" dendiğinde odaklanmamız gereken (sihirli-gizemli) kavram yine "düzen"dir. Aylaklara yönelik şiddet ve özellikle de "kültürel şiddet" söz konusu olduğunda bizim için hayret verici ya da şaşırtıcı olan, ortaya çıkan şiddet değil; bu şiddeti besleyen, üreten "düzen" olmalıdır. Nasıl olup da aklımızın duygulara yenik düştüğünü, insani-toplumsal acıların, eşitsizliklerin, şiddetin bir şekilde meşrulaştırıldığını ve sürekliliğinin sağlandığını görmek için "düzen" e odaklanmalıyız. Bu bağlamda kültürel şiddet, "düzen(ler)"in kendini koruma araçları olan tahakküm mekanizmalarının kişi ya da kişileri kategorize etmek suretiyle ona hem kendisinin hem de başkalarının onda tanımak zorunda olduğu bir "hakikat yasası" dayatarak gündelik yaşama ve değerler dünyasına müdahalesidir.

Kültürel ya da diğer biçimleriyle şiddetin, dışlanmanın tarafı olan aylaklık, yeni bir olgu değil. 16. ve 17. yüzyıl Avrupa'sında aylaklar, topluluğun bir parçası haline getirme yöntemleriyle ehlileştirilemeyecek ve topluluğun yaşamına uyumlu kılınamayacak şeklinde görülmekteydiler. 18. yüzyılın ortalarında ise aylaklıkla ilgili en korkutucu yan, onların (efendisiz insanların) toplumsal kimliğinin kaypak oluşu ve bunun bir adım ötesi olarak da düzene karşı kötücül bir yıpratma hareketinin potansiyel taşıyıcıları olmalarıydı. Sonunda

şu anlaşıldı ki aylaklar, yerel gözetim yoluyla denetim ağları dışında kalma konusunda korkunç yetileri olan insanlardır. Onlar, sürekli hareket halinde olmalarına karşın görünmez olmayı başarabilmektedirler. Bu yüzden 1604 yılında çıkan bir yasa, deriye işlenecek R harfini, aylakların görünmezlik durumlarını ortadan kaldırmanın bir yöntemi olarak önermektedir. Böylece tehlikeli insanların ayırt edilip, yakın gözetim altında tutulabileceği umulmuştur (Bauman 2003a; 53, 57).

Aylaklar için yürürlüğe sokulan ikinci yöntem, der Bauman (2003a), onların kapatılması olmuştur. Böylece onlar, görülebilir, denetim altında tutulabilir, sınırları belirli bir mekâna kapatılırlarsa zararsız olacaklardır (s.58). Peki şimdi, yani kapatılmalar çağının geride kaldığı yeni konformizm çağında aylakları nerede konumlandıracağız?

Dostluk ve düşmanlık gibi kadim toplumsallaşma biçimlerinden farklı olarak aylaklık, "birlikte toplumsallaşma"nın bu iki koordinatlı matrisinin dışındadır. Yani aylaklık, bir yabancı kategorisi olarak "hakkında karar verilemeyenler" ailesinin üyesidir. Onlar (karar verilemeyenler), felsefi ikili karşıtlığa dahil edilemeyen, buna direnen ve bunun düzenini bozan, fakat üçüncü bir sınıf da yaratmayan, afallatıcı olduğu kadar da her taşın altından çıkanlardır (Bauman 2003b; 76-77). Her taşın altından çıkan yüzer-gezer kimliklerden biri olarak aylaklar gözde tüketiciler olmadıklarından, yine kendileri gibi her taşın altından çıkan turistler gibi değerli de değildirler.

Turistler ait oldukları sınıfın kabul edilmiş harcama standartlarının ve bununla ilişkili olan yaşama standartlarının aktörleri olarak değerlidirler (Veblen 2005; 82). Bunun dışında onlar gittikleri her yerde geçici ve tüm kişilikleriyle/kimlikleriyle katılmadıkları ilişkiler kurduklarından dolayı tehdit ya da bozucu olarak görülmezler. Akışkan modern dünyanın bu gözde gezginlerinin sosyal ilişki modelleri, şimdilerde yayılarak yeni bireyciliğin de sınırlarını belirleyen temel esinlenme kaynağı durumuna gelmiştir. Öyle ki iş yaşamlarımızda ve sosyal ilişkilerimizde artık geçerli olan kural şu olmuştur: Zemin ayaklarımızın altından kaymaya başlamadan önce yeni yeni koşulara hazır olmalı ve tıpkı turistik bir gezide yaptıklarımız gibi yaşamımıza ilişkin ne varsa gelip geçiciliğin esaslarına göre inşa etmeliyiz (Franklin-Bauman 2009; 84).

SONUÇ YERİNE

Turistik standartlar olunsun ya da olunmasın gezginlik, yüzer-gezer olmak, günümüz modernliğinin kaçınılması oldukça zor çıktılarından biridir. Klasik sanayi modernliğinin ev ile iş arasında inşa edilen yaşam modelinden, bir ulusa, bir gruba aidiyetten ve hatta yerlilikten farklı olarak postmodern koşullar, hareket halinde olmayı ve hareket halinde olmanın gerektirdiği bir benlik ve sosyal ilişkiler kümesini varsayıyor, yabancılığı ve melezliği dayatıyor. Böylece kökensel topluluğa sadakat ile ulusal bir topluluğa aidiyetliğin meşru bağı olan vatandaşlık arasındaki rekabete aldırmayan, hatta söz konusu rekabete dair bağlanmaları ve çabaları reddetmeye gönüllü bir üçüncü şık beliriveriyor yaşamlarımızda: Yüzer-gezer olmak...

Turistin dünyası (küresel kapitalizm) ve onun söylem biçimleri herkesin özellikle kendi imgesini dayatmaya, en güçlü, en iyi vs'nin kendisi olduğunu sahnelemeye çalıştığı bir rekabet oyunu olarak da bilinen "iktidar ilişkilerinden" uzaklaşıyor. Buna karşılıklı kabulün, yakınlığın, hoşgörünün ve değer vermenin ifade bulduğu, taklide ve işbirliğine dayalı bir oyun oluşturan "baştan çıkarma ilişkilerine" kayıyor (Bourse, 2009; 109). Ancak bu süreçte, diğer her şey gibi, kollektif hayal gücünün ürettiği ve deforme edici, dışlayıcı, aşağılayıcı imgelemler de yüzer-gezer konumlarından dolayı yaratılmaya çalışılan diyalog ve hoşgörü umutlarını parçalıyor. Hem turist hem de aylak "yabancı" olduğundan söz konusu imgelemler muhataplarını daha kolay mal edilebiliyorlar.

Hepimizin her zamankinden daha özel olduğu ve bunun kimliklerimiz üzerinden müzakare edildiği günümüz koşullarında (değerler yüzyılında) bize öyle geliyor ki, doğru kelime "hoşgörü" değil, "tahanımül etmek" ya da tahanımül, etmeyi öğrenmektir. Çünkü bir toleransı, sempatiyi ve hatta belki kimi durumlar için kabullenmeyi çağrıştıran "hoşgörü" kavramı hiçbir zaman kuşkulardan azade değilken; "tahanımül" turistin ve aylağın dünyası için daha gerçekçi ve dürüstçe olacaktır (Özben 2011c).

Üstelik "tahanımül" de sanıldığından zordur: Farklılıklara tahammül etmenin zorluğu ya da farklılığa yönelik tahammülsüzlüğün nedenlerinden biri de farklılıktan duyulan korkudur. Bu yüzden turist ve aylağın dünyasında yaşamak ve farklılıklara tahanımül etmeyi öğrenmek, farklılıklardan duyulan korkularla baş etmeyi de gerektirdiğinden cesarete ister.

KAYNAKÇA

BAUMAN, Zygmunt (2003a). *Yasa Koyucular İle Yorumcular*, Çev. Kemal Atakay, 2. Baskı, İstanbul: Metis Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2003b). *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2006). *Küreselleşme*, Çev. Abdullah Yılmaz, 2 Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2011). *Yaşama Sanatı*, Çev. Akın Sarı, İstanbul: Versus Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2012). *Akışkan Aşk*, Çev. Işık Ergüden, 2. Baskı, İstanbul: Versus Yay.

BOURSE, Michel (2009). *Melezliğe Övgü*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BRUCKNER, Pascal (2012). *Ömür Boyu Esenlik*, Çev. Birsel Uzma, İstanbul: Ayrıntı Yay.

CULLER, Jonathan (2009). "Turizmin Göstergebilimi", *Turist: Modern Çağın Seyyahı, Cogito*, Sayı: 59.

FEATHERSTONE, Mike (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Kültürü*, Çev. Mehmet Küçük, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yay.

FRANKLIN, A – Bauman, Z. (2009). "Turist Sendromu", *Turist: Modern Çağın Seyyahı, Cogito*, Sayı: 59.

JENKS, Chris (2007). *Alt Kültür: Toplumsalın Parçalanışı*, Çev. Nihal Demirkol, İstanbul: Ayrıntı Yay.

NIEDZVIECKI, Hal (2011). *Ben Özelim*, Çev. Sibel Erduman, İstanbul: Ayrıntı Yay.

ÖZBEN, Mevlüt (2011a). *Kirlilik Kavramı ve Aleviliğin Asimilasyonu*, İstanbul: Ayrıntı Yay.

ÖZBEN, Mevlüt (2011b). "Zamansız-Mekânsız Yaşam Formları ve 3D Modernlik", *Muhafazakâr Düşünce Dergisi*, Sayı: 28.

ÖZBEN, Mevlüt (2011c). "Çoklu Kimlikler Dünyası Ve Tahammül Kültürünün Önemi: Değerler Yüzyılında Yaşamak Ötekiyle Yaşamaktır" *Değerler Eğitimi Sempozyumu*, Eskişehir.

ÖZBEN, Mevlüt (2012). *Kutsallıkların Ölümcül Sıçrayışı: Yapay Kutsallıklar*, 2. Baskı, Ankara: Kadim Yay.

ÖZBEN, Mevlüt (2012). "Şimdiye Musallat Olan Gelecek: Geleceğin Hortlakları ve 3D Modernlik", *folklor/edebiyat*, Sayı: 69.

RITZER, George (2011). *Küresel Dünya*, Çev. Melih Pekdemir, İstanbul: Ayrıntı Yay.

RITZER, George (2011). *Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek*, Çev. Şen Süer Kaya, 2. Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yay.

TOURAINE, Alain (2007). *Bugünün Dünyasını Anlamak İçin Yeni Bir Paradigma*, Çev. Olcay Kunal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

TAYLOR, Charles (2011). *Modernliğin Sıkıntıları*, Çev. Uğur Canbilen, 2 Baskı, İstanbul: Ayrıntı Yay.

VEBLEN, Torstein (2005). *Aylak Sınıfın Teorisi*, Çev. Zeynep Gültekin-Cumhur Atay, İstanbul: Babil Yay.

Walter Benjamin'de "Tahakkümsüzlük Etiği Projesi" Olarak Tarih ve Sosyal Gerçeklik

Şeref Uluocak

Eşitlik, demokrasi ve temsil meselelerinin çözümü konusunda gerçekleştirilmesi büyük ivedilik arz eden bir proje olarak Walter Benjamin'in tahakkümsüzlük etiği, modernizmin egemen düşünce anlayışı Kartezyen ikiliklerin aşılmasında ve dairesel tarih görüşünün yerleştirilmesi, benimsenmesi ve hayata geçirilmesinde yetkin bir ağzın onay verdiği yeni ve vaatkâr bir düşünüş tarzını simgeler. Aynı Kartezyen düalizm eleştirisine odaklanmış görünen Levinas'ın "üçüncü taraf", Deleuze ve Guattari'nin "rizomatik düşünce", Homi Bhabba, Stuart Hall ve Paul Gilroy gibi daha başkalarının ise "üçüncü alan" adını verdikleri kimi kavramsallaştırmalar, özünde yeni bir siyasal/tarihsel bakış açısının ve erdem etiğinin oluşturulmasında belli başlı felsefi durakları oluşturur. Modernizmin dikotomik değer ve

alanlarına "uzlaşmaz karşıtlıkların bütünleştirici" ontolojik referanslarıyla yöneltilen itirazlara Benjaminci tahakkümsüzlük etiğinin verdiği kuramsal destek, Aydınlanmacı düşüncenin geride bıraktığı "kırık notların" "tortul zaman modeli" üzerinden değerlendirilişini temel alır. Söz konusu model, aynı zamanda birey ve "öteki" arasında eşitliğe ve "farklılıkların kabulüne" dayalı daha eşitlikçi ve özgürleştirici bir ilişkinin inşası açısından da büyük önem arz eder. Katı değer ve ilkeler bütünü aracılığıyla, ardında yeni kapsama ve dışlama alanları üreterek ilerleyen çizgisel tarih anlayışının, denetimsiz romantizm, ütopik, anarşist ve "mesiyanik" düşünce biçimleri ve duyarlıklarla aşındırıldığı Benjaminci tahakkümsüzlük etiğinin önemi, kültürel ve siyasal alanın iktidar kurucu pratiklerinin, ancak bu alanlara belli bir "mesafe"den bakıldığında farkına varılabilecek yıkıcı etkilerine odaklanmasında yatar. Hiç kuşkusuz, bu etik anlayışın, doğası gereği, her türlü tahakküm biçiminin karşısında konumlanmış ve kendisi de her türlü tahakküm uygulamasından uzak durmayı yeğleyen flanörün esinlediği kimi "merkezsiz" düşünce yapılarıyla ilişkisinin de göz önünde bulundurulması gerekir.

GİRİŞ

Bu çalışma kapsamında Walter Benjamin'in, sosyal ve kültürel alanın tarihsel dinamiklerine yönelik olarak ileri sürdüğü görüşlerin, bir tahakkümsüzlük etiği projesi olarak değerlendirilmesi amaçlanmaktadır.

Benjamin'in görüşleri üzerine "tahakkümsüzlük etiği" kavramsallaştırması çerçevesinde bir okuma yapma çabası, onun "tarih" alanı üzerine ileri sürdüğü tezlerin ve anlatıların en önemli unsurunu teşkil ettiğini düşündüğümüz "ilerlemeci-çizgisel tarih" anlayışına yönelik eleştirileri açısından önemli bir referans noktası teşkil etmektedir.

Söz konusu tahakkümsüzlük etiği, ikiz-değerlilikler, müphemlikler ve üçüncü halin imkânına olanak sağlayan bir çerçevede, toplumsal, kültürel ve tarihsel olanın sabitlenmiş çerçevelerine yönelik çok boyutlu bir eleştiri projesi olarak değerlendirilmiş, Benjamin'in kişiliğinde, uzlaşmaz karşıtlıkların bütünleştirici bir "ontolojik" referans noktası olarak değerlendirilmiştir.

Bu kapsamda, Benjamin'in, eşitlik, özgürlük ve demokrasi gibi modern değerlerden, sosyalizm, anarşizm ve Marksizm gibi devrim-

ci öğretilerden etkilenen "mesiyanik" düşüncelerinin yöneldiği Aydınlanma eleştirisinin tarihsel dinamiklerinin "tortul zaman modeli" içinde anlamlandırılması çabasına yönelinmiştir.

WALTER BENJAMIN'DE "GERÇEKLİK DÖNGÜSÜ ÇERÇEVELERİ" DIŞINDAKİ BİR NOKTADAN: TARİHSEL ALAN

Benjamin'in çalışmalarında dikkat çeken vurgular, tarihsel alandaki insan yaratısı hegemonik "formlara" yöneliktir ve bu formların mevcut hallerini, bir "doğa"[1] imişçesine nesnel toplumsal gerçeklik düzeyinde birbirine eklemleyerek inşa eden, tarihsel, siyasal, ekonomik, kültürel, edebi, bilimsel/teknolojik ve teolojik biçimlerin oluşturduğu "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin dinamiklerinin ortaya koyulmasına ve bu formlardan daha az tahakküm içeren "toplumsallık biçimleri"nin oluşturulabilmesine yönelik bir "diyalektik imgelemin" nasıl inşa edilebileceğine yöneliktir.

Burada dikkat çeken noktalardan biri, tahakkümcü, sınıf, grup ya da toplulukların ötesinde, nesnel (kılınmış) toplumsal gerçeklik zeminindeki, toplumsal bakımdan "cisimleştirilmiş", ontolojik birer varlık halini almış "göstergelerin" tahakküm oluşturan, "kültürün trajik buhranı" nitelemesine uygun düşen yapılaşma biçimlerine de dikkat çekiliyor olmasıdır.

Benjamin'de, sanatın, tarihin, kültürün, siyasetin, edebiyatın ve teolojinin birbirinden ayrılamayacak ölçüde iç içe girdiği düşüncelerinin, bu noktada yeni bir *insanlık tarihi kavrayışı* sunuyor olması önem taşımaktadır.

Onun insan yaratısı bir alan olarak tarih alanına ilişkin bilgiye yönelik tavır alış biçimi, benzer epistemolojileri kullanan çatışma halindeki görüşlerin ötesindeki, tahakkümsüzlük etiğini temel alan bir "ontolojik" varoluş koşulunu temel alır görünmektedir.

Bu arayışın temelinde ise, insanın tür olarak, "tahakkümsüzlük etiği" çerçevesinde karşılıklı dayanışma ve yardımlaşma içinde "toplum olma imkânını" sürdürmesine imkân verecek bir "olanak" olarak "toplum" ve bu türden bir toplumun "inşa edilmesi" olanağını

1. Adorno'ya göre, Benjamin'de herkesin aksine, tarihsel şeyleri nesneleştirilmiş ruhun, yani "kültür"ün tezahürleri olarak, sanki bunlar doğanın kendisiymiş gibi görme yeteneği vardır (Buck-Morss, 2010:76).

mümkün kılacak "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin "şimdiki zaman" içindeki "an"dan hareketle bir kırılma ve kopuşla gerçekleştirilebilecek olması "ümidini" barındırmaktadır.

Böylesine bir kopuş, bir başka deyişle, "ilerlediği ileri sürülen bir tarihsel evrim çizgisinin", insanlığı götürmekte olduğu felakete, "dur diyebilecek" bir "imdat freni" arayışı; ancak "tarihsel olana ve onun hegemonik tüm normalleştirme biçimlerine ilişkin bakış açısı"nın değiştirilmesiyle; toplumsal cisimleşmelerin, örüntülerin, kurumsallaşmış "gösterge biçimlerinin" ve imgelerin içinde saklı kalmış olan özgürleştirici potansiyeli, "müphemliklerinin-tahakküm üreten çerçevelerinin" görünür hale geldiği, "an içindeki sabit bir noktada", "mesihvari" bir biçimde ve bu kez "bir tahakkümsüzlük etiğine dayanan" özgürleştirici potansiyelleri ile ortaya çıkarabilecek bir "diyalektiği" anlamlandırabilmeyi gerektirmektedir.

Toplumsal gerçekliğin farklı alanlarındaki kanıksanmış, farklı biçimlerde meşrulaştırılmış ve kurumlaşmış "iktidar ilişkilerine" ve "tahakküm dinamiklerine" yönelik olarak belirli bir "mesafe" koyabilme stratejisi geliştirmiş bir düşünür olarak Benjamin'in, insan yaratısı sosyal ve tarihsel gerçeklik alanına yönelik ilgisi, hegemonik tahakküm üreten "gerçeklik döngüsü çerçeveleri" karşısında Bourdieucü anlamda *heterodoks bir tavır* olarak ortaya çıkmaktadır.

Löwy'nin (2007:3) de ifadesiyle –onun anlayışı, özgürleşim anlatısının heterodoks bir biçimini oluşturmaktadır ki *Mesiyanik* ve *Marksist* kaynaklardan ilham alarak *geçmiş* nostaljisini *şimdiki zamanın* eleştirisi için devrimci bir yöntem olarak kullanmaktadır.

"Sıra düzen ötesi"[2] bir "toplumsal gerçeklik imgesi", salt toplumsal sınıflar açısından değil, tarihsel süreç içindeki tüm "ezilenlerin"; görünürlük kazanmış ya da henüz kazanmamış tüm *farklılık biçimlerinin* taşıyıcılarının; asimetrik tahakküm ilişkileri içinde bastırılmış olanların "bilgisini" gerektiren bir proje olması bakımından "mesihvari" bir bakış açısını gerektiriyor görünmektedir.

Toplumsal gerçeklik içinde tahakkümsüzlük etiği üzerine kurulu bir perspektifin geliştirilebilmesi açısından, bu noktada öncelik taşıyan nokta; bireysel ve kolektif kimlik biçimlerine dayalı farklılıkları

2. Boyne (2009:179), Foucault ve Derrida'nın *sıra düzen ötesi siyaset* arayışı açısından görüşleri üzerine bir değerlendirme sunmaktadır.

tek ve baskın bir toplumsal modelde sıra düzene tabi tutulması eğilimi açısından tarihsel ve kültürel biçimlerin farklı bir bakış açısı altında deşifre edilmesini gerekli kılmaktadır.

Sıra düzenleri yaratan şey, sadece bürokratik yapılar değil, çok daha önemli ve çarpıcı sonuçlar yaratan (doğallaştırma), sosyal gerçekliğin ontolojik açıdan varlık kazandırılmış, pratik ve sembolik düzeylerde işlerlik taşıyan nesnel kılınmış hegemonik "göstergeleri"dir.

Bourdieucü anlamda, toplumsal gerçeklik içindeki "alanların yapısal özellikleri" açısından kendilerine özgü işleyişlerini biçimlendiren farklılıklar olduğu kadar, tüm alanların işleyiş dinamikleri açısından benzerlik taşıyan genel yasalar da bulunmaktadır ki "mücadele" olgusu; din, felsefe, siyaset ya da kültürel alanların hepsi için ortaklaşa geçerlilik taşıyan bir olgudur (Kaya 2007:400).

Mevcut hegemonik tahakküm ilişkileri çerçevesinde, toplumsal gerçeklikteki her bir alanın içinde kurumlaşmış baskın "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin dayattığı iktidar ilişkilerinin ortodoksisiyle, baskın çerçevelere muhalif "heterodoksi"ler arasındaki gerilimler üzerinde şekillenen söz konusu mücadele biçimleri açısından en önemli noktalardan biri "heterodoksi"lerin de zamanla "ortodokslaşma" eğilimi içinde olmalarıdır.

Benzer "epistemolojik" temelleri olan kesimler arasındaki "mücadelelerin", tahakküm yaratan "epistemolojik" öncülleri değişmediği sürece, hegemonik açıdan benzer toplumsal gerçeklik biçimlerine yol açacak olmaları bu bakımdan önem taşımaktadır.

Benjamin'in ontolojik kaygılarının, epistemolojik olanların neden önüne geçmiş olabileceği konusu bu noktada anlam kazanmaktadır.

İnşa edilen bir gerçeklik biçimi olarak sosyal gerçeklik içindeki "gerçeklik döngüsü" çerçeveleri, tarihsel süreç içindeki, hegemonik meşrulaştırma ve kurumlaşma dinamikleri çerçevesinde, "şeyleşerek", mevcut gerçekliğin "doğallaştırılmasında" rol oynamaktadırlar ki Benjamin'in bu çerçevelere yönelik temel tavrı öncelikli olarak, bu çerçevelerin dışında kalabilecek, bu çerçevelerin dayattığı, dikotomik ve antinomik kavram çiftlerinin dayattığı gerçeklik tasarımına mesafe koyabilecek bir "düşünümsellik" arayışı olarak belirginlik kazanmaktadır.

Sosyal ve kültürel olanın, içindeki tahakküm pratiklerinin farkına varılabilmesi için, bu pratiklere ve onları meşrulaştıran anlam kodlarına

belirli bir "mesafe" den bakmanıza imkân verecek bir düşünümsellik ihtiyacı, Benjamin'in düşüncesinde, mevcut çerçeveler içinde meşrulaştırılan toplumsal gerçeklik biçimlerinin, "ezilenlerin geleneği"[3] göz önünde bulundurulduğunda tahakkümsüzlük etiği açısından bir "kural" haline gelmiş olmasından dolayı önem taşımaktadır.

Toplumsal gerçekliğin ve dolayısıyla da tarihsele ilişkin bilginin sosyal bakımdan hegemonik bir biçimde inşa edildiği tezi, Benjamin'in görüşlerinde hukukun sosyal bir inşa olarak, "adil olmayan" tahakküm ve şiddet biçimlerini nasıl meşrulaştırabildiği görüşü üzerinden de önemli bir boyut kazanmaktadır.

Benjamin (2010:85)'e göre,[4] "şiddeti doğal bir olgu sayan doğal hukuk tezi ile şiddeti tarihin bir ürünü olarak gören pozitif hukuk"un ötesindeki bir noktaya geçecek bir "adalet" fikrinin saklı tutulması gerekmektedir. Bu anlamda, "doğal hukuk, amaçların adilliği aracılığıyla araçlarını meşru kılmaya çalışırken, pozitif hukuk araçların meşru kılınması aracılığıyla amaçların *adilliğini* sağlama alma arayışı içindedir" ki Benjamin çok da radikal bir biçimde aslında "hukukun adaletle bir ilişkisi olmadığı, bir başka deyişle de yasanın adil olduğu için değil, yasa olduğu için geçerli olduğunu"[5] ileri sürmüş olmaktadır.

Böylelikle, "Şiddetin Eleştirisi" başlıklı çalışmasında Benjamin, adalet kavramının, dünyevi iktidarlarca tanımlanan –iktidar ve tahakküm ilişkilerini gizleyen– içerik ve bu içeriklerin taşıyıcısı olan biçimlerinin karşısına, "tanrısal adalet ve şiddet" fikrini çıkarmış olmaktadır. Tüm insanlık tarihinin ezilenleri açısından "tanrısal adalet" alegorisi içinde ifade edilen tahakkümsüzlük etiğinin toplumsal tarih açısından ortaya çıkış olanağı ise ilerlemeci ve kartezyen bir tarih anlayışı içinde değil, "geçmiş"in özgürleştirici parıltılarını içeren "şimdiki zaman" içinde gerçekleştirilecek "mesihvari" devrimci bir kopuşu mümkün kılabilecek bir "tarih okuması" ile mümkün görünmektedir.

3. Benjamin (2012a:41), "Tarih Kavramı Üzerine", VII. Tez.
4. Benjamin (2010a), "Şiddetin Eleştirisi"
5. Yardımcı (2007:16)'nın bu konudaki görüşleri için, Dellaloğlu, Besim F., Aslı Odman, Sibel Yardımcı, (2007), "Walter Benjamin'de Olağanüstü Haller", Cogito, Sayı:52, s. 10-34.

GERÇEKLİĞİN SOSYAL İNŞASI VE HEGEMONİK GERÇEKLİK DÖNGÜSÜ ÇERÇEVELERİ

"Gerçeklik toplumsal olarak inşa edilmiştir" (Berger ve Luckmann, 2008:4). Gerçekliğin, "sosyo-kültürel eylem ve temsil biçimleri" üzerinde karşılıklılık içinde, yeniden ve yeniden, "içselleştirme", "dışsallaştırma" ve "nesnelleştirme" süreçlerinin üçlü diyalektik momenti çerçevesinde yapılaştırıldığını ileri süren bu tez (Berger ve Luckmann 2008:92), bu söz konusu inşa biçiminin, bilimsel, teknolojik, kültürel, siyasal, ekonomik ve sosyo-bilişsel açılardan, katılımcıları açısından "asimetrik ilişki biçimlerini" meşrulaştıran dinamikleri üzerine bir "iktidar" analizini gerekli kılmaktadır.

Sosyal gerçeklik, sosyal olanın yapısal olarak cisimleşmiş sosyal temsilleri ile düşünen, imgelemlerini sembolik düzeyde bu cisimleşmiş toplumsal nesneler üzerinden dışsallaştıran ve bu cisimler üzerinden anlamlı yorumlar geliştiren bireyler düzeyinden inşa edilmektedir. Bu inşanın nesnelleşebilmesi noktasında rol oynayan faktörler söz konusu sosyo-kültürel anlam matrisindeki baskın kodlarla ve sosyo-kültürel yapının sosyal, kültürel, ekonomik ve sosyo-bilişsel "güç" konumları ile ilintilidirler ve baskın toplumsal gerçeklik algılarına bağlı olarak şekillenmekte, yaygınlık kazanmakta ve meşrulaşmaktadır.

Nesnel sosyo-kültürel gerçeklik alanı, analitik açıdan iki temel düzeyde ayrıştırılabilir; *sembolik bir sistem olarak kültür* (bilişsel bilginin iç-göstergebilimsel sistemi olarak) ve *sosyal eylem olarak kültür* (pratik bilginin dış-göstergebilimsel sistemi olarak). Bu iki düzey kurumsallaşmanın ve meşrulaştırmanın dinamiklerinin biçimlendirdiği; baskın "gerçeklik döngüsü" çerçevelerinin inşa edildiği iki analitik göstergebilimsel sistem olarak, Benjamin (2012a:41)'in biraz da aşırı bir biçimde tahakküm ilişkileri açısından vurguda bulunduğu "hiçbir kültür belgesi yoktur ki aynı zamanda barbarlık belgesi olmasın" dediği hegemonik ilişkilerin kurulduğu alanlara karşılık gelmektedir.

"Benlik"in kendisi de bir inşadır; bireysel ve toplumsal benlik kategorileri arasındaki bir diyaloğun ve diyalektik bir sembolik iletişim sürecinin inşası olarak, insan sosyal bir üründür. Toplumsal gerçekliğin bir parçası haline gelebilmek demek bu noktada, nesnel toplumsal gerçeklik düzeyindeki; "anlamlardan-formlara" ve "formlardan-anlamlara" doğru işlerlik gösteren "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin kazanılması, sürdürülmesi, işletilmesi ve yeniden üretilmesi anlamına gelmektedir.

"Gerçeklik döngüsü çerçeveleri" hem toplumsal olanın bireylerce inşa edildiği hem de toplumsal olana katılımcılarını inşa ederek onları birer ürün haline getiren diyalektik süreçler açısından önem kazanan, temel referans noktalarını oluşturmaktadır. Tahakküm ilişkilerinin ve baskın "gerçeklik döngüsü çerçevesi" örüntülerinin, meşrulaştırılabilmesi ya da kurumsallaştırılabilmesi ise "toplumsal iktidar ve güç" parametreleri açısından ele alınması gereken, Benjamin (2012a:41)'in kültür belgelerinin kuşaktan kuşağa aktarılmasını sağlayan "gelenek"[6] ile yüzleşmeyi gerektirmektedir.

Tarihsel maddecinin, sözü edilen türden "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"ne, Simmelci anlamda "mesafe" koyabilmesi, Benjamin (2012: 41)'in deyişiyle "gelenekten olabildiğince uzaklaşması" için "tarihin tüylerini tersine fırçalamayı kendisi için görev sayması" gerekmektedir.

Gadamerci anlamda, bir bireyin "sosyal kişi" haline gelmesi; toplumsal bakımdan toplumun bir "öznesi" haline gelmesi demek, temelinde toplumsal bakımdan cisimleşmiş "gösterge" biçimlerinin "hermeneutik bir çerçevede" yorumlanarak "içselleştirilmesi" süreci sonucunda gerçekleşmektedir. Toplumsal varoluş kazanmanın temelinde söz konusu "gelenek"in çerçevelerinin edinilmesi yatmaktadır.

Geçmiş, şimdi ve gelecek koordinatları açısından, toplumsal bakımdan ontolojik birer varlık kazanmış sosyo-kültürel nesnelerin en önemli özelliklerinden biri geçmişin, "*şimdi*" *içinde tortulaştığı bir yorumlama çerçevesi* sunan cisimleşmeler oluşturmasıdır ki bu durum hem bireylerin hem de bireyler arası iletişim ve etkileşimin toplumsal örüntü kalıplarının, toplumsal (nesnel) bir bana nosyonu ile bireysel (öznel) bir ben nosyonu arasındaki diyalektik yorumlama çerçeveleri içinde gerçekleşen bir süreçler bütünü sonucunda ortaya çıktıkları anlamına gelmektedir.

Gadamer'e göre, "ben" özsel olmayan bir şeydir, çünkü ben ve sen ayrımını önemsiz kılan bir ortak anlayış formu söz konusudur. Gadamer "kendi bilincinden" ya da "kendi bilincine ulaşmak"tan söz ederken, dilin (ve diğer sosyal temsil biçimlerinin) aracılık ettiği belirli bir yaşama tarzına angaje, belirli bir tarihsel kontekst içindeki bir varlık olarak kim olduğumuza ilişkin bir duygu ya da anlayış hakkında konuşmaktadır. Buna göre, "dil, beni ulaşılabilir hale getiren" dir (Wachterhauser 2002:138).

6. Benjamin (2012a:41)'e göre, "gelenek"in kendisi de bir tür "barbarlık" biçimi içermektedir.

"Gelenek" sorunsalı açısından, Gadamer'in, "Bizlerin kendi kendimizi inceleme süreci yoluyla anlamadan çok daha önce, kendimizi apaçık bir tarzda içinde yaşadığımız aile, toplum ve devletle anlarız" (Misgeld 2002:79) vurgusu, sosyalizasyon süreçleri yoluyla içine doğmuş olduğumuz ve bizden önce hermeneutik temelde *özneler-arası* bir biçimde, çeşitli meşrulaştırma ve sosyal kontrol araçları yoluyla *inşa edilmiş* sosyal gerçeklik modelinin; toplumsal bakımdan varlık kazanmış örüntüler, kalıplar ve iletişim-etkileşim süreçleri için temel oluşturan sosyal temsil biçimlerinin; bir *ön-anlama* temelinde yorumlanarak içselleştirildiği bir duruma işaret etmektedir.

Clair (2010), sosyal gerçeklik içindeki bireyler tarafından gerçekleştirilen, "anlamlardan formlara" doğru işleyen süreçler bütününü, –bir tür toplumsal "bilgi kuramı" olarak– "yapısal epistemoloji"; dışsallaştırılmış, toplumsal bakımdan ontolojik bir "gösterge" halini almış, formlardan, anlamlar çıkarılmasına yönelik süreçler bütününü ise "yapısal hermeneutik" olarak adlandırılmaktadır.

Bir *gerçeklik döngüsü çerçevesi* bu noktada, Clair'in perspektifinden, toplumsal gösterge kavramsallaştırmasının "hermeneutik" bir temelde anlamlandırılabilmesi için imkân tanıyacak bir içeriğe kavuşturulmuş olmaktadır.

Bu söz konusu hermeneutik temel, tahakküm ilişkileri açısından hem geleneğin içinde tortulaşan "geçmiş"in farklı bir biçimde "şimdi" içinde yorumlanabilmesinin hem de birey-toplum; belirlenmişlik-özgürlük; unutma-hatırlama; çerçevelerinin bir imkân olarak, geleneğin baskın çerçeveleri içerisinde tortu halinde yer almaya devam etmesinin imkânı olarak önem kazanmaktadır.

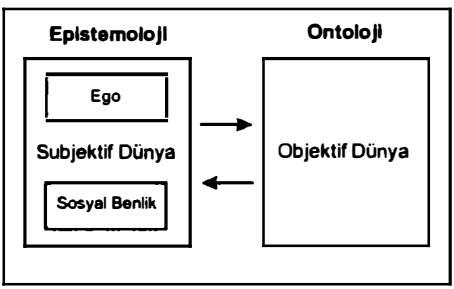


Gerçeklik Döngüsü Çerçevesi (Reality Loops) Olarak Göstergenin Yeniden Tanımlanması
(Clair 2008)

Gerçeklik-döngüsü çerçeveleri, Clair (2008)'e göre, sosyalizasyon ve kültür aracılığıyla öğrenilerek (ontolojik), yorumlanan (epistemolojik) ve bir defalık içermeyen bir döngüsellik barındırmaktadır. Duyguların, düşüncelerin ve görüşlerin epistemolojik göstergelerinin "dışsallaştırılması" ile sosyo-kültürel pratikleri inşa eden ontolojik göstergelerin "içselleştirilmesi" arasında dinamik bir etkileşim bulunmaktadır. Bu iki bir aradalık içerisinde işleyen süreçler bütünü, gerçeklik döngüsü-çerçevelerini (reality loops) oluşturmaktadır ki bir şey sosyal olarak inşa edildiğinde daha sonra "gerçek" olarak kabul edilmektedir.

Bu noktadan hareketle, Clair (2010),"sosyal ve kültürel ilişkiler"in göstergelerle ilgili olarak, birincisi, anlam yapıları (epistemoloji) ve diğeri düşüncelerin biçimsel ifadesi (ontoloji) ile ilgili olmak üzere iki çeşidi olduğunu ileri sürmektedir. Anlamların elde edilmesi ve onların somut ve görünür formlar (dil, sanat, mimari, müzik, dans ve sosyal davranışlar) haline getirilmesi "yapısal epistemoloji"ye karşılık gelir ki bir "form" bir kez dışsallaştırıldıktan sonra, bir *ontolojik gösterge* olarak toplumsal gerçeklik içinde varlık kazanmakta, nesnelleştirilmekte ve bir nesne muamelesi görecek hale gelmektedir. Nesnenin ele alınmasını ve ona bir anlam atfedilmesine yönelik tersine süreç ise "yapısal hermeneutik" olarak adlandırılan sürece karşılık gelmektedir.

Pratik bilginin iki alanı vardır. Bunların birincisi subjektiftir ve ortak şimdi (co-present) içindeki sosyal benlik (me-bana) ve kişisel benlik (I) arasındaki münazara alanına karşılık gelirken diğeri, objektiftir (nesne kılınmış) ve sosyal pratikler olarak belirginlik kazanan, objektif dünyanın alanına karşılık gelmektedir.



Öznel ve Nesnel Gerçekliğin Sosyal İnşası Açısından Gösterge (Clair 2010)

Yapısal epistemoloji ve yapısal hermeneutik olmak üzere iki boyutta düşünülebilecek olan söz konusu "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin "nesnel bir gerçeklik" haline gelmesi süreci daha önce de dikkat çekilmiş olduğu gibi, sorunsuz değil doğrudan toplumsal güç ve iktidar mücadelelerinin konusu haline gelmektedir.

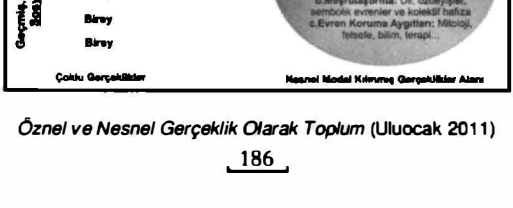
"İçselleştirme", "dışsallaştırma" ve "nesnelleştirme" süreçleri açısından, asimetrik ilişki biçimlerini gizleyen hegemonik bir sosyal gerçeklik modelinin inşa edildiği temel düzey "nesnelleştirme" düzeyidir ki hegemonik "gerçeklik döngüsü çerçeveleri" bu düzeyde işlerlik kazanmaktadırlar.

"Gerçeklik döngüsü çerçeveleri" her bir "birey"in, inşa etmekte olduğu kendi "öznel gerçeklik" düzeyinin kurucu unsuru konumundadır. Bu anlamda, temelinde hermeneutik bir yorumsama süreci bulunan benlik inşası, öznel ve nesnel/toplumsal olanın "bağlamsal" karşılıklı etkileşiminin bir ürünü haline gelmektedir.

Nesnel kılınmış gerçeklik düzeyi; çoklu öznel gerçekliklerin bulunduğu, pratik bilinçlerin öznel-subjektif dünyalarının dışsallaştırıldığı bir alan olarak, kavramların, fikirlerin ve durumların "şeyleştiği" ya da "kurumlaştığı" bir alandır ki kurumlaşma aynı zamanda "sosyal kontrol" ve "güç uygulaması"nın varlığı anlamına gelmektedir.

Kuramlaşmanın kontrol edici gücü, söz konusu eylem tipinin "*sosyal kontrol mekanizmaları*" ile destekleniyor olmaları ile belirginlik kazanır. Sosyal kontrol, Berger ve Luckmann'ın (2008:84) ifadesiyle:

"Asli sosyal kontrol, bizatihi bir kurumun varoluşunda verilidir. İnsan faaliyetinin bir kısmının kurumlaştığını söylemek demek, halihazırda bu insan faaliyetinin, sosyal kontrol altında sınıflandırıldığını söylemek demektir."



Öznel ve Nesnel Gerçeklik Olarak Toplum (Uluocak 2011)

Kurumlaşmanın nesnel bir gerçeklik halini alması, onun nesneleşme sürecinin en uç basamağı olan, insandan bağımsız bir şey haline gelmesine yani "şeyleşme"sine bağlıdır. Şeyleşme, kurumsal bir düzenin ya da onun bir parçasının, ne ölçüde gayri-insani bir olgusallık olarak kavranabileceğine ilişkin bir durumdur (Berger ve Luckmann 2008:129).

Şeyleşme (*reification*), insani olguların sanki şeylermiş gibi, yani gayri-insani ya da belki de insanüstü terimlerle kavranmasıdır ki "şeyleşmiş dünya", tanımı gereği, insansızlaştırılmış bir dünyadır. Bu anlamda Berger ve Luckmann (2008:130)'a göre şeyleşme, insanın, insani dünyanın bizzat yaratıcısı olduğunu unutabileceğini ve dahası insan ile ürünü arasındaki diyalektiğin bilinçte yitip gittiğini ima etmektedir.

Kavram ve Kültürün Trajedisi başlıklı denemesinde Georg Simmel (Jung 1995:123), yaşam ve form düalizmi üzerinden, formlar aracılığıyla ortaya çıkan nesnelleşmenin "bizim eserimiz" olarak bizden kendisini çözüp ayıran bir nesnel varoluşa ve kendisine ait bir yaşamının olmaya başlamasına işaret etmektedir.

Benjamin'in "tahakküm üreten" imgeler içindeki, "geçmiş"in tortulaşmış özgürleştirici öğelerine yönelik ilgisi tam da söz konusu, "yaşamın önüne geçen", formlar-biçimler dolayısıyladır.

*Doxa*yı yaratan şey, tarihsel geçmişin, tahakküm formları altında tortulaştırıldığı "şimdi" içinde meşrulaştırılan baskın "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"dir.

Kültürün trajik buhranı, tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Yaşamın forma ihtiyacı vardır ancak bu formların da aşılmasına, formdan daha çok yaşama ihtiyacı bulunmaktadır. Kültür kavramı için bütünleştirici bir eleman olarak nesnelleşme, bu anlamda şeyleşerek ve insan dışı bir gerçekliğe bürünerek, öznel kültürler üzerinde hegemonik bir nesnel kültür inşa ederek; insani kültürel gelişmeyi önceden belirlemeye başlar ve kendi başına buyruk bir alan olup çıkar. Bütün tehlike de bu noktada görünür.

Bu kendi başına buyruk gelişme Simmel'e (Jung, 1995:125) göre, öznenin güçlerini tüketir[7] ve özneleri kendi gelişimlerinden alıkoymaya başlar. Öznel ile nesnel arasındaki simetrinin kurulmasına ger-

7. Öznel gerçekliklerin, nesneleştirme potansiyelleri açısından kendi aralarındaki nesneleştirme ve kendi kodlarını formlarını dolaşıma sokabilme becerisi açısından asimetrik güç ilişkilerini de bu noktada göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

çeklik *idamesi prosedürleri* çerçevesinde katkıda bulunması beklenen kurumlaşmanın Weberci terminoloji ile çelik bir kafese dönüşme tehlikesi içeren boyutu tam da bu "şeyleşme" boyutudur.

Nihai olarak, şeyleşmeye "mesafe" koyabilmek, tahakküm karşıtı konumun, tahakküm biçiminin epistemolojisinin tuzağına düşmemesini sağlayabilecek bir "mesafeden", "gözlemci" olmayı gerektirir görünmektedir. Bir etnografın, toplumsal imgelere yönelik olarak, *flâneur/flânerce*[8] bakış açısı altında onlara dahil olmadan, "baskın gerçeklik döngüsü çerçevelerine" eklemlenen görüntülerinin değil, özgürleşimci "parıltılar" taşıyan, geçmiş-şimdi ve gelecek görüntüsü içindeki "özgürleşimci sıçramalarının"[9] çağrışımlarının izinin sürülmesi bu noktada anlam kazanmaktadır.

ÇİZGİSEL ZAMAN VE İLERLEMECİ TARİH ANLAYIŞININ FLANÖRÜ OLARAK BENJAMİN

Berger ve Luckman'a (2008:92) göre, nesnel toplumsal gerçeklik alanındaki baskın "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin oluşumsal dinamiği, birey-toplum ilişkileri çerçevesinde; "içselleştirme", "dışsallaştırma" ve "içselleştirme" olmak üzere üç diyalektik moment üzerinden gerçekleşen bir süreçler bütünü olarak değerlendirilmektedir.

Bu türden bir sosyal gerçeklik "inşası", "gelenek"in "tarihsel süreç içindeki" yeniden üretim süreçleri göz önünde bulundurulduğunda, Benjaminci bir perspektiften "ezilenlerin geleneğinin", baskın çerçevelerce, tahakküm altına alındığı, (bugünkü) mevcut (tahakküm içeren) çerçevelerin yarattığı, "olağanüstü hal"in bir "kurallılık" olduğunu göstermektedir (Benjamin 2012a:41).

Bir başka deyişle de tarihsel ilerlemenin yönü mevcut haliyle, toplumların daha çok demokrasi, özgürlük veya barışa doğru evrildikleri bir kurallılık içermekten çok; galip gelenlerin tahakkümünün, barbarlığının ve şiddetinin kural haline geldiği bir çerçevede yazıldığı, (felakete doğru yönelmiş) bir eğilim gösterdiği görülmektedir (Löwy 2007:72).

8. McLaren (1997:144). "The Etnographer as Postmodern Flâneur: Critical Reflexivity and Posthybridity as Narrative Engagament."

9. Odman'ın (2007:21) Benjamin hakkındaki bu konudaki değerlendirmeleri için, Dellaloğlu, Besim F., Aslı Odman, Sibel Yardımcı, (2007), "Walter Benjamin'de Olağanüstü Haller", *Cogito*, Sayı: 52, s. 10-34.

Sosyal gerçekliğin örüntüleşmiş, "geçmişin" hegemonik olarak tortulaştığı "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"nin sosyal bir inşa olmalarına benzer ve kaçınılmaz bir biçimde, Dellaloğlu (2008:127)'nun da ifade etmiş olduğu gibi "tarih denilen şey aslında geçmişin yeniden inşa edilmesidir"

Tıpkı toplum-birey ilişkisinde, her iki tarafın birbirinin hem ürünü hem de yaratısı olmasında olduğu gibi, insan-tarih ilişkisi de benzer bir diyalektik ilişki biçimi içermektedir.

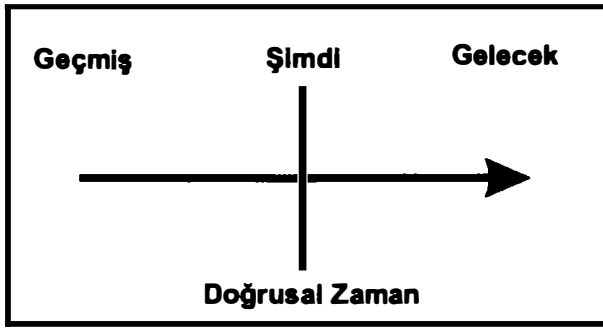
Tarihi insan yapar anacak, insan da tarihin bir ürünüdür. Dellaloğlu'na (2008:138) göre, Hegelci diyalektik tam da bunu anlatmaktadır. Diyalektik; paradoksun, bir araya gelmesi mümkün olmayan iki önerme arasındaki karşıtlığın, evcilleşmesidir ve bu anlamıyla diyalektik paradoksun kutuplarını bir arada yaşanabilir kılmaktadır.

Tarihin diyalektik bir işleyişinin olduğu, her tarihsel dönemin bir önceki döneme göre daha ileri bir aşamayı temsil ettiği hususunda Hegel ile aynı görüşleri paylaşan Marx, tarihin işleyişinde belirleyici unsurun, mutlak tin gibi soyut bir ilke değil, üretim biçimi ve buna bağlı olarak gelişen üretim ilişkileri gibi maddi bir yapı olduğunu iddia ederek Hegel'den ayrılmaktadır (Küçükalp'ten akt. Dellaloğlu 2008:139).

Modern zaman anlayışı, doğrusal çizgisel, lineer bir zaman anlayışıdır ki bu zaman anlayışı, heterodoks, döngüsel zaman anlayışından farklı bir zaman anlayışı sunmaktadır.

Gündelik hayat gerçekliği, bedenimizin buradalığı ve mevcudiyetimin "*şimdiliği*" etrafında düzenlenmiştir. "*Burada ve şimdi*" gündelik hayat gerçekliğine dönük dikkatimizin odağını oluşturmaktadır ki Clair'e göre (2007), "*burada ve şimdiyi*" bizlere gündelik hayatta sunan şey, bilincimizin gerçekliğidir. Ne var ki gündelik hayatın gerçekliği sadece bu dolaysız buradalıktan ibaret değildir; o aynı zamanda "*burada ve şimdi olmayan*" fenomenleri de kapsar. Burada ve şimdi "olan" (olay) ile buradalık ve şimdilik taşımayan örüntüler (olgular) arasındaki bu türden diyalektik, gündelik hayatı hem uzamsal/mekânsal olarak hem de zamansal olarak farklı yakınlık ve uzaklık derecelerinde tecrübe etmemize neden olmaktadır.

Zaman ve uzam (mekân-uzay) daima kuramsal olarak bağlantılıdır; çünkü uzam, zamanın içinde büyür ve gelişir. Doğrusal (lineer) zaman modeli içinde, bu bağlantı, mekân (uzay) boyunca zamanın doğrusal hareketine dayandırılmaktadır.



Doğrusal Zaman Modeli (Clair 2010c)

Doğrusal zaman modeli içinde, uzam/mekân boyunca bir hareket söz konusudur. Mekân aynı kalır ve hareket eden, akış halinde olan zamandır. Bu türden bir lineer modelin, kültür alanı ve buradaki anlamı ile kültürel uzam-uzay söz konusu olduğunda göz ardı etmesi muhtemel eksikliği, "kültürel uzam"ın, zaman boyunca nasıl değiştiği konusudur (Clair 2010b).

Doğrusal zaman modelinin, Aydınlanmacı "ilerleme ideolojisi" ile yakından ilintisi bulunmaktadır. Bu anlamda söz konusu model, ilerleme eleştirisinin tüm yazılarına sinmiş olan Benjamin için de önemli bir referans noktası oluşturmaktadır.

Benjamin'in 1924 öncesi yazıları bir *metafizik anarşizm* alanına ait yazılar konumundadır ve nihilizm, anarşizm ve mesiyanik yaklaşımın farklı ölçülerdeki vurgularını barındırmaktadır. 1924'ten sonraki yazılarında ise Marksizm ve Bolşevizm çerçevesinde görünür hale gelen *komünizm ve tarihsel materyalizm eleştirisini* temel alan yoğunlukta çalışmalar yapmış olduğu gözlemlenmektedir.

Benjamin'in, "ilerlemecilik" karşıtı görüşlerinin temellerini, 19. yüzyılın sonundan faşizmin yükselişine kadar Alman entelijensiyasının başat eğilimi olan; "ilerleme" ve modern uygarlığın ahlaki ve toplumsal bir eleştirisi olarak ortaya çıkan neoromantik gelenekte izini sürmek mümkün görünmektedir. Neoromantizm, Almanya'da ülkenin bütün kadim değer ve inançlarını çözerek yerlerine meta üretiminin soğuk ve akılcı hesaplamalarını geçirmekle tehdit eden;

zorlayıcı, vahşi ve hızlı sanayileşme sürecine yönelik bir tepki olarak ortaya çıkmış olan bir akım olarak göze çarpmaktaydı (Löwy 1999:192) ve Dellaloğlu'na göre (2008:93), Benjamin'nin de dahil olduğu Weimar Yahudi Aydınları kuşağı bu akımla yakın ilişkiler içinde yetişmiş Batı düşüncesinin en ilginç kuşaklarından birini oluşturmaktaydı.

Almanca konuşan çeşitli yazar ve felsefeciler, bu dünya görüşünün cazibesine kapılmışlar ve (bir gönül yakınlığı ilişkisi içinde) Yahudi mesiyanizminin ve devrimci (liberter) ütopyanın romantik bir versiyonunu geliştirmişlerdir (Löwy 1999:193).

Bu kuşak bugün bile birbiri ile kaynaşmaz, birbirinin içine kaynamaz, birbiriyle bir araya gelmez düşünce biçimleri olarak (metaller)[10] görülen, materyalizm ve idealizm, Marksizm ve Yahudi mistizmi ya da mesihçiliği ile gönül yakınlığı kuran, romantik ve Mesihçi bir kuşaktır. "Dindar ateist", "dindar anarşist", "liberter anarşist", "metafizik anarşist" nitelemeleri o dönemde sık ifade edilen nitelemeler olarak göze çarpmaktadır (Dellaloğlu 2008:93).

Walter Benjamin, sadece bu karmaşık şebekenin çoğu üyesiyle kişisel ilişkileri olduğu için değil; aynı zamanda, bu neoromantik Yahudi-Alman kültürünü bölen, Yahudi teolojisi ve Marksist materyalizm, asimilasyon ve Siyonizm, konünizm ve anarşizm, tutucu romantizm ve nihilist devrim, mistik mesiyanizm ve dünyasal ütopya gibi bütün çelişkileri, gerilimleri ve karşıtlıkları kendi hayatında ve düşüncesinde yoğunlaştırdığı için bu geleneğin önemli aktörlerinden birini temsil etmektedir. Bu açıdan düşünüldüğünde, *mesiyanik ve anarşist-ütopyacı* temaların birbirine yakınlığının Benjamin'in siyasal felsefesinin ana özelliklerinden birini oluşturuyor olması anlam kazanmaktadır (Löwy 1999:193).

Benjamin'in "şekilsiz" ilerleme fikrine karşı, Fransız Devrimi ve mesiyanik krallık gibi ütopyacı imgelerin eleştirel gücünü yücelttiği "Öğrenci Hayatı Üzerine" konuşma (1914) başlıklı çalışmasında, toplumun gerçek sorunlarının teknoloji ve bilim sorunları değil; Pla-

10. Dellaloğlu (2008:91), Weimar aydınlarının ortak noktalarından birini oluşturan bir kavramsallaştırma olarak *Wahlverwandtschaften*, İngilizcesi *elective affinities*, Sadi Irmak çevirisi ile Türkçesi *Gönül Yakınlıkları* olan kavrama dikkat çekmektedir. Kavramı ilk kez Dellaloğlu (2008:92)'na göre, Albertus MAgnus 13. yüzyılda bir simya kavramı olarak; birbirine dönüşebilen metaller için kullanmıştır.

ton, Spinoza, romantikler ve Nietzsche'nin ortaya attığı metafizik sorunlar olduğu saptaması önem taşımaktadır. Öyle ki bu çalışma da vurgulanan "tinin en özgür ifadeleri" arasında *anarşistlerin fikirlerinin* ve *Hıristiyan manastır cemaatlerinin* gösterilmiş olması dikkat çekicidir (Löwy 1999:193). Ona göre, manastır cemaatleri ve anarşist gruplar, toplumsal eylemin en anlamlı iki modelini oluşturmaktadırlar (Löwy 1999:198).

Çizgisel, ilerlemeci tarih anlayışının, "şimdiki" zaman içinde yapılandırdığı gerçeklik döngüsü çerçevelerine yönelik olarak Benjamin, "Öğrenci Hayatı Üzerine" başlıklı çalışmasında, çizgisel olanın her iki ucundan, "geçmiş" ve "gelecek" zaman kategorilerinden getirdiği "mesiyanizm" ve "ütopya" imgeleri üzerinden "devrimci" bir diyalektik eleştiri stratejisi geliştirmiş görünmektedir.

Janus yüzlü olmak tam da, Benjamin'in çizgisel ilerlemeci zaman anlayışı üzerinden kapitalist evrim sürecine yönelik eleştirisinin, tarihsel zaman ve mekân koordinatlarındaki eleştiri stratejisiyle bütünleştirilmiş görünmektedir.

Buna göre, ütopya, anarşizm, devrim ve mesiyanizm, simyasal olarak birleşir ve neoromantik bir "ilerleme", teknik-bilimsel bilgi eleştirisiyle bağlantı kurar; geçmiş (manastır cemaati) ve gelecek (anarşist ütopya) karakteristik biçimde romantik-devrimci olan kestirme bir yolda doğrudan birleştirilir (Löwy 1999:194).

Löwy (1999:194)'ye göre, "Öğrenci Hayatı Üzerine Konuşma", Benjamin'in geleceğe ilişkin zihinsel uğraşılarının çekirdeğini içerir ve 1914'ten 1940'a kadar izlediği tinsel yörüngede temel bir süreklilik bulunmaktadır. Bu hiçbir değişim ya da dönüşüm olmadığı anlamına gelmez: Marksizm, 1924'ten sonra onun dünya görüşünün önemli bir unsuru haline gelir. Komünizm ve tarihsel materyalizm önceki tinsel ve liberter kanaatlerin yerini almaz ancak ayırt edici bir düşünce örüntüsü içinde onlarla bir karışım oluşturur (Löwy 1999:194).

1913 yılında yazdığı bir denemede[11] Benjamin, insanların çalışan makinelere indirgenmesini ve bütün işin tekniğe dönüştürülerek değersizleştirilmesini sert biçimde eleştirerek, ilerleme ve evrim yanılsamalarına karşı, peygamberleri, modern uygarlığın kültür eleştirmeleri

11. "Dialog über die Religiosität der Gegenwart", *Günümüzün Dinselliği Üzerine Diyalog*, (Löwy 1999:194).

olarak Tolstoy, Nietzsche ve Strindberg olan yeni bir dinin ve bilinenden çok farklı, yeni bir sahici sosyalizmin gerekli olduğunu ısrarla belirtir (Löwy 1999:195).

"Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine"[12] başlıklı 1918 yılındaki denemesinde Benjamin'in, neoromantik bir perspektiften, Romantizm için çok önemli iki kültür boyutu olan "din" ve "tarihle" ilişkili olarak, Aydınlama'ya yönelik eleştiriler getirdiği, onu "en alt düzeyde dünya görüşlerinden biri", deneyimi, "yavan ve boş" olan bir kültürel çağ olarak saptadığı görülmektedir (Löwy 1999:195).

Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine başlıklı çalışmasında ise Benjamin (2010b:113), Aydınlanma'nın epistemolojisi açısından çok önemli bir figür olarak Kant'ın bilgi kuramının, "metafizik" ve "deneyim"e yüklediği anlam bakımından genişletilmesinin, gelecekteki felsefenin en önemli görevlerinden biri olacağını ileri sürmektedir.

Benjamin'in *Romantizm* ile olan ilişkisi, epistemolojik olmaktan çok, ontolojik bir arayışa işaret eden, "mevcut gerçeklik döngüsü çerçevelerine" *alternatif bir toplumsal gerçeklik olasılığına* işaret eden, "(...) Bir acil durum sinyali olarak *düş yaşamına başvuran*" eğilimlerinin olmasından kaynaklanmış görünmektedir. Romantizm, bu açıdan "ruhu kendi anayurduna götüren yoldan çok, bu yolu tıkanmış olan engellere işaret ediyordu."[13]

Scholem, Benjamin ile ortak anlayışlarını 1919'larda dile getirmiştir: "teokratik anarşizm" (Löwy 1999:198). Buradaki "teokratik" terimi siyasal olmaktan çok, saf anlamda dinsel bir anlam taşımıştır ve o sırada kendisini çok iyi tanıyan Werner Kraft'a göre, Benjamin'in anarşizmi "ne sol ne de sağda değil, "başka bir yerde"dir (Löwy 1999:199).

1924 sonrası dönemde Benjamin'in, Marksizm ve Bolşevizm; Komünizm ve tarihsel materyalizm etkisinde giderek daha fazla kaldığı özellikle 1930'larda, tarihsel materyalizmi giderek daha çok kavramasıyla birlikte, romantizme yaptığı göndermelerin seyrekleşmeye başladığı görülmektedir. Ancak romantik dünya görüşünün bazı temel unsurları, dinsel ve felsefi-siyasal fikirlerinde kimyasal olarak arıttığı gözlemlenmektedir (Löwy 1999:196).

12. Benjamin (2010). "Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine" (Über das Programm der kommenden Philosophie).
13. Löwy (1999:197).

Nihilizm-Anarşizm-Komünizm-Tarihsel Maddecilik arasında kaçış çizgileri oluşturan Benjamin'e göre, anarşist yöntemler faydasızdır ve komünist hedefler ise saçma ve geçersiz; ne var ki bu komünist eylemin değerini düşürmez çünkü o kendi hedeflerinin düzelticisidir; çünkü önemli siyasal hedefler mevcut değildir. Anarşist hedefler göründüğü kadarı ile önemlidir, çünkü bunlar siyasal amaçlar değildir; ama bunlara ulaşmanın en iyi yöntemini komünist eylem sağlar. Richard Wolin'e göre, bu formüllendirmenin Benjamin için anlamı, nihai olarak değeri olan hedeflerin hâlâ mesyanik olduğudur (Löwy 1999:202).

Komünizm ile anarşizmi birleştirme ya da eklemleme girişimi Benjamin'in gerçeküstücülük konusundaki ünlü denemesinin (1929) ana motifini oluşturur. Kendisinden "anarşist cephe ile devrimci disiplin arasındaki en korunmasız konumda "*Alman Gözlemci*" diye söz eden Benjamin, gerçeküstücülüğü liberter geleneğin en dikkate değer varisi olarak yüceltir: "Bakunin'den beri Avrupa'da hiçbir radikal özgürlük anlayışı olmamıştır. Gerçeküstücülerde böyle bir anlayış vardır" (Löwy 1999:203).

Sosyal demokrasinin akılsız, yüzeysel iyimserliğine karşılık bunlar, Avrupa insanlığının kaderi hakkında aynı görüşü paylaşır; "Her konuda kötümserlik." Komünist Manifesto, kendisini aşmak için gerçekliğe muhtaç ise, "gerçeküstücüler onun şimdiki emirlerini anlayacak yegâne kişilerdir" (Löwy 1999:203).

Benjamin, kapitalizmde varolan biçimiyle teknolojik ilerlemenin, devrimci bir kesinti olmadıkça insanlığın geleceğini tehdit edeceğini kesinlikle fark ediyordu. Ayrıca, giderek kapitalist endüstriyel "ilerleme"nin önemli ölçüde toplumsal "gerileme"ye yol açtığını ve insan hayatını tam da kayıp cennetin karşıtı, yani kendi cehennemi haline getirdiği kanaatine vardı (Löwy 1999:210).

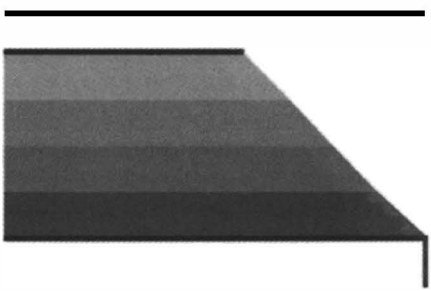
Zentralpart'ta (1938) Benjamin şu görüşü öne sürdü: "İlerleme kavramı felaket fikrini temel almaktadır (Löwy 1999:210).

İşlerin "bu şekilde devam etmesi" felakettir... Strindberg'in düşüncesi, "(...) cehennem yakında gerçekleşecek bir şey değildir, o şimdiki hayatın ta kendisidir" (Löwy 1999:211).

TORTUL ZAMAN VE DURAĞAN MÜPHEMLİĞİN ÖZGÜRLEŞTİRİCİ DİYALEKTİĞİ

Benjamin, *Pasajlar* projesinde, çizgisel ve ilerlemeci zaman anlayışından farklı olarak, hem zaman hem de mekânın tortulaştığı bir tarih modeli sergiler görünmektedir. Bu model, Foucault'nun arkeolojik zaman ve Clair'in tortul zaman modelleri büyük ölçüde benzer çağrışımlar içermektedir.

Clair (2010b), Foucault'nun, *Bilginin Arkeolojisi* başlıklı çalışmasındaki "zaman" boyunca katmanlaşan, biriken bir alan olarak "kültürel uzam" kavramsallaştırmasına dayalı metaforunu (arkeolojik model) modifikasyona tabi tutarak, "kültürel uzay" içinde "zamanın" tortulaştığı, geçmişin tortusunun kültürel açıdan, şimdi (now)ye taşındığı süreçleri ele alan bir "tortulaşma modeli-teorisi" önermektedir.



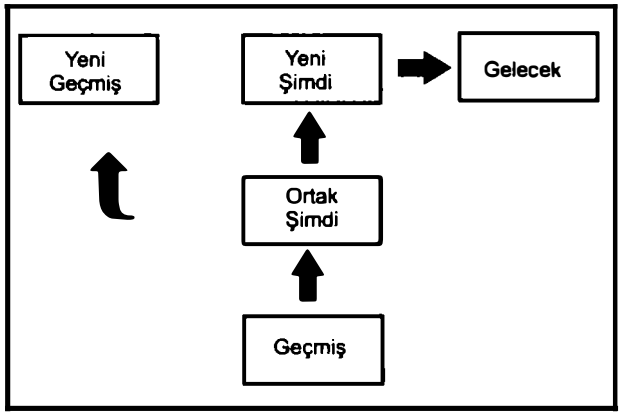
Arkeolojik Zaman Modeli (Clair 2010b)

Arkeolojik zaman modelinde, zamana bağlı olarak, kültürel uzayın katmanlaştığı/tabakalaştığı bir tortulaşma söz konusudur. Doğrusal zaman modelinin aksine, uzam/mekân, zaman boyunca değişme göstermektedir. Tortul zaman modelinde ise zaman bir önceki zamanın katmanları içinde gömülüdür. "Şimdi", "geçmiş" içerisinde "gelecek", "şimdi" içinde gömülüdür. Hem uzam (uzay) hem de zaman, dikey bir tortulaşma biçiminde değişim gösterir ki bu *kültürün*, zaman ve uzam açısından tortulaştığı anlamına gelmektedir. Bu türden bir modelde, zaman kültürel uzam ile ilişkilidir, "şimdi", "geçmişte" ve "gelecek", "şimdi" içinde gömülü-katıştırılmıştır.

Doğrusal Zaman	Tortul Zaman
Zaman, mekân boyunca bir akış olarak tanımlanır.	Zaman bir önceki zamanın katmanları içinde gömülüdür. Şimdi, geçmiş içerisinde, gelecek, şimdi içinde gömülüdür
Mekân (Uzay) değişmez sadece zaman değişir	Hem uzam (uzay) hem de zaman, dikey bir tortulaşma biçiminde değişim gösterir.
Doğrusal Zamanın dört olası modeli söz konusudur. Onların ikisinin içinde zaman uzay (mekân) içinde hareket eder (gelecek şimdiye yaklaşır); diğerlerinde, insanlar mekân boyunca hareket ederler ve zaman hareketsiz kalır	Zaman kültürel uzam ile ilişkilidir, Şimdi geçmişte ve gelecek şimdi içinde gömülü-katıştırılmıştır.

Zaman – Mekân (Uzay) İlişkileri Açısından Zaman (Clair 2010B)

Zamanın bir önceki zaman katmanları içinde ve katmanlaşmış sosyal pratikler bütünü olarak kültürel uzamın içinde "tortullaştığı-biriktiği" bir "tortul zaman modeli", doğrusal zaman modelinden farklı olarak, zamanın, uzam içinde, "şimdi"nin kültürel geçmiş içinde ve "geleceğin" "kültürel şimdi" içinde gömülü (yerleşik-katıştırılmış) olduğu bir modeldir.



Tortul Zaman Modeli (Clair 2010b)

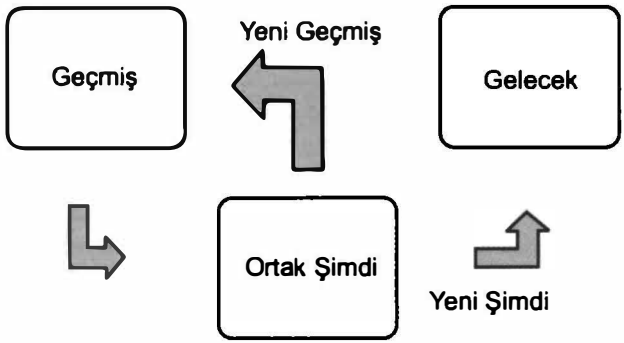
Kültürel değişme görüngüsüne ilişkin olarak, *Yapısal, Arkeolojik ve Tortulaşma Modeli* olmak üzere bu noktada üç farklı modelden söz etmek mümkün görünmektedir. Clair (2010b)'e göre bu söz konusu üç değişme modeli, değişme görüngüsünün temsili ve uzamın karakteristik özelliğini ele almaları bakımından farklı özellikler göstermektedirler. Yapısal değişme modeline kültürel değişme, "bir düşünce sisteminin zaman boyunca" geçirdiği değişmeyi temsil etmektedir. Kavramlar zaman boyunca ortaya çıkarlar. Kültürel uzam açıklanabilir değildir. Arkeolojik değişme modeline göre ise kültürel değişme, insan pratiklerinin aynı coğrafi uzam içinde zaman boyunca belgelenebileceğini ileri sürmekte, zaman boyunca uzamın eski katmanlarının birikmesi suretiyle oluşan bir uzam anlayışı sergilemektedir.

Değişmenin tortulaşma modeli ise geçmişin tabakalarının, "şimdi"nin tabakalarından ayrılamayacağını ileri sürmektedir. Geçmiş ve şimdi, "ortak şimdi" içerisinde bir arada yaşam bulan kolektif bir bilinçlilik ile bağlantılıdırlar. Geçmişin birçok tabakası tortusu "şimdi"de yer alır ve geçmiş asla yok olmaz. Yeniden tanımlanır, dönüştürülür ya da "ortak şimdi"nin bağlamına uygun bir biçimde yeniden keşfedilir.

Kültürel tortulaşma teorisi çerçevesinde, zaman ve uzam (mekân) arasında kurulan ilişkisellik, doğrusal bir zaman modelinin, geçmiş, şimdi ve gelecek dizgesinin yeniden gözden geçirilmesini ve yeni boyutlar tanımlanmasını gerekli kılmaktadır.

Kültür kavramsallaştırmasının, *nesnel toplumsal gerçeklik düzeyinde* göstergebilimsel bileşenleri olan *sembolik bir sistem olarak kültür* (*bilişsel bilginin iç-göstergebilimsel* sistemi olarak) ve *sosyal eylem olarak kültür* (*pratik bilginin dış-göstergebilimsel* sistemi olarak) boyutlarını; çoklu öznel gerçeklikler olarak nesnel gerçeklik düzeyinin oluşturucu unsuru olan bireylerin *öznel gerçekliklerini* şekillendiren "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"ni ve öznel gerçekliklerle nesnel gerçeklikler arasındaki yeniden üretim ve değişme dinamiklerinin oluşturucu unsuru olarak, dışsallaştırma, nesnelleştirme ve içselleştirme momentleri üzerinden işleyen diyalektik süreçler bütününü zaman-mekân koordinatları açısından, anlamamızı kolaylaştıracak yeni koordinat tanımları şu şekilde ifade edilebilir:

Geçmiş, yeni geçmiş, ortak şimdi, yeni şimdi ve gelecek...



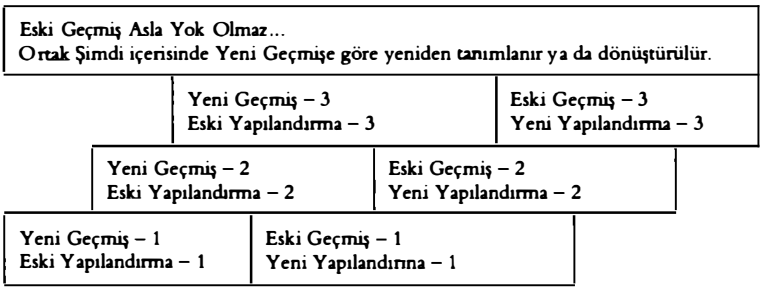
Kültürel Değişme Modeli (Clair 2007:65)

"Ortak şimdi", "geçmiş"in alışkanlıklarını (habitus) ve geleceğin, "inşa edilmekte olan yapıları"nı içerirken, "ortak şimdi", değişme görüngüsünün ortaya çıktığı, eski yapıların yeni bir girdi olarak, "yeni geçmiş" ve "yeni şimdi" biçiminde, yeniden temsil edildiği yerdir (Clair 2007:65).

Geçmişin farklı bir girdi olarak yeniden yapılandırılması ihtiyacı, "bağlam"a göre, yeniden kurulması gerekliliği ile ilgili bir konudur. Geçmiş, "ortak şimdi" içerisinde bu anlamda yeniden "bağlamsallaştırılır" Çünkü "ortak şimdi" değişen bağlamlara göre, halihazırda yeniden tortullaşan tabakalarla ilişkili olarak, farklı temsil biçimlerinin yeniden organizasyonunu gerektirmektedir. Bu durum bilinç durumlarının bağlama göre farklılaşmasının da bir ürünü olarak görülebilir.

İdeolojik tanımlama ve ikna mücadelelerinin gerçekleştirildiği alan tam da burasıdır.

Kültürel uzamdaki değişmenin dinamikleri, "ortak şimdi" ile bağlantılı olarak yeniden inşa edilen bir "geçmiş"i bir arada içerisinde barındıran bir "ortak şimdi" içinde gerçekleşmektedir. Esas itibariyle bu model (Clair 2010b), *kültürel değişmenin*, ortak şimdi içindeki "vaka"lara bağlı olarak yeniden keşfedilen, modifiye edilen ve gözden geçirilerek alıkonulan bazı sosyo-kültürel pratikleri içermekte olduğu iddiasına dayanmaktadır.



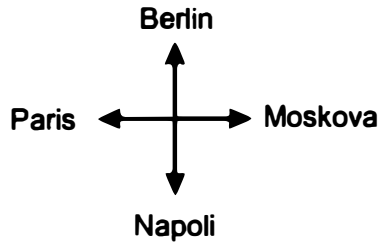
Tortul Zaman Modelinde Kültürel Değişme

Kültürün inşa ve yeniden inşa dinamiklerinin çalışılması önemlidir çünkü kültürel değişme süreklilikle meydana gelen bir görüngüdür. Kültürün çalışılması demek bu noktada, geçmişte ne olduğuna ilişkin bir "açıklama"nın oluşturulması demek değildir. Kültür dinamiktir. Bir nesilden diğerine, değişen ve yeniden tanımlanan "örüntüler" (pratikler seti) ile ilişkilidir. Ait olduğu "geçmiş" (eski-şimdi), yeniden tanımlayarak, yeni bir geleceği (yeni bir şimdiyi) inşa eder. "Şimdi", içinde yer alan yeni toplumsal güç parametreleri dikkate alarak, bunlardan seçmeci bir tutumla, gelecekte yer alacak olanları devam ettirme eğilimlidir. "Yeni bir geleceğe" intikal ettirmek için kültür, "eski geçmiş"i yeniden tanımlar (Clair 2010b).

Zamanın ve *mekânın tortulaştığı* bir model içinde tarihsel-kültürel olana ilişkin olarak "mesiyanik" bir geçmiş ve "ütopik" bir gelecek fikirleri içinde yaklaşan Benjamin, bu anlamda, "mevcut şimdi"nin içindeki, tamamen yok edilememiş özgürleştirici "geçmiş"in canlandırılması yoluyla[14], diyalektik bir biçimde oluşturulacak, tahakkümsüzlük etiğine yönelecek bir "gelecek" ütopyası içeren devrimci bir "yeni şimdi"nin oluşturulabilmesi olanağı üzerinde durmaktadır.

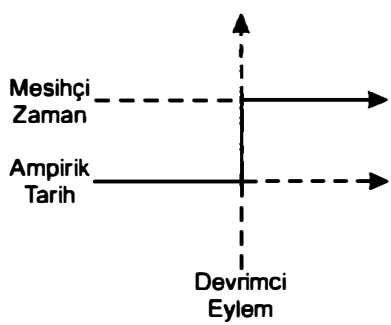
Buck-Morss (2010:42)'a göre, Benjamin'in 1920'lerin sonu ile 1930'lu yıllar arasındaki deneyimleri doğrultusunda, *Pasajlar* yapıtını coğrafi olarak konumlandıran ve buna mekânsal bir düzen kazandıran bir yapı bulunmaktadır. Bu düzen basit bir "Moskova yolundan" oluşmaktan ziyade dört noktanın dördünü de pusulaya yerleştirmiştir.

14. Fransız Devrimi ve Mesiyanik krallık gibi ütopyacı imgeler.



Batı'da siyasal devrimci anlamda burjuva toplumunun kökeni Paris vardır; Doğu'da bunun sonuna işaret etmesiyle aynı anlamda Moskova; Güney'de Batı Medeniyeti'nin Akdenizli kökenlerini, mit kefenine sarılmış çocuğunu konumlandıran Napoli; Kuzey'de ise Benjamin'in kendisini mit kefenine sarılmış çocukluğunu konumlandıran Berlin bulunmaktadır (Buck-Morss 2010:42).

"Geçmiş zaman"[15] sabit bir nokta iken, onun etrafında dönen "şimdiki zaman"a düşen de ona dair mümkün olan en iyi bilgiyi el yordamıyla edinmekti. Benjaminci anlamda "Kopernik Devrimi"ni uygulayanlar için ise "şimdiki zaman" artık "geçmiş zaman"ın onun etrafında döndüğü bir sabit noktadır, ta ki "şimdiki zaman"dan gelen bir "kaplan sıçrayışı", "geçmiş zaman"ı ele geçirip hem çelişkilerini açığa çıkarıp hem de muğlâklığını gidererek (diyalektik sabitleme) onu hareketsiz kılana sabitleyene kadar... (Abensour 2009:112).



Buck-Morss 2010: 268

15. Metinde "evvel zaman" olarak geçmektedir.

Kesintiye uğranış bir tahakkümsüzlük etiği projesi olarak Fransız Cumhuriyetçiliği[16] ve mesiyanik krallık gibi mesihçi vaatlerin, mit olmaktan çıkıp, gerçekleşebilir olması anlamında tarihsel açıdan edimsel hale geldiğinde, zamanın iki tarzda varolduğu söylenebilir; seküler tarih olarak beşeri zamanı gerçekleştirmeden buna damgasını vuran (feci) olaylar silsilesi ve devrimci "şimdiki zaman" olarak her anı kurtuluşun gerçek öngörülüşüyle aydınlanan zaman, tıpkı Yahudiler için her saniyenin Mesih'in içinden geçip girebileceği bir dar geçit olması gibi (Buck-Morss 2010:267).

Bu noktada Benjamin'in tarih vizyonunun, çevrimsel bir kökene dönüş vizyonu değil; daha çok geçmiş ile gelecek arasındaki diyalektikten kaynaklanan olarak yorumlaması önem taşımaktadır.

Onun modernite yönelik eleştiri tarzında modernitenin hangi yönlerinin saklı tutulacağı sorusu, diğer pek çok devrimci romantik için de geçerlilik taşıdığı biçimiyle Fransız Devrimi'nin mirası olarak yanıt bulmaktadır (Löwy 1999:231).

Benjamin, tehlike anında, şimdiki zamanın devrimci eylemle hem yıkıcı hem de özgürleştirici bir eylem aracılığıyla, "yeni bir şimdi"ye dönüştürülmesini içeren, ki bu "ilerlemeci ideoloji treninin" insanlığı götürdüğü felakete karşı "bir imdat freni" işlevi görmektedir, bir duraklama diyalektiği öngörmektedir (Löwy 1999:227).

"Düşünceler gerilimlerle dolu bir takımyıldızda hareketsiz kaldığı zaman diyalektik imge belirir" bu, düşüncenin hareketindeki kesintidir. Uyuyanı ölümün kıyısında alıkoyan hipnotik uykudan koparan uyanışı meydana getirebilecek olan şey, bu hoyrat kopuşun karmaşık hareketidir. Geçmiş zaman, yönelmiş bu özgül hatırlama diyalektiği, bir kaplan sıçrayışıdır, zira özgürleşmeye yönelmiştir; cılız özgürlük şanslarını ele geçireceği ve felaketin yinelenmesinden kaçacağı kırık hattını pusuda dört gözle bekler. Nitekim Benjamin'de uyanış, anımsamanın örnek biçimlerinden birini teşkil etmektedir (Abensour 2009:112).

Bununla birlikte, "geçmiş zamanı" ele almak Benjamin'e göre, onu eskiden olduğu gibi tarihsel olarak değil, siyasal olarak, siyasal kategorilerle incelemek demektir (Abensour 2009:114).

"Dil kullanımı", mekânsal (spatial), zamansal (temporal) ve sosyal olarak "burada ve şimdi" içinde olmayan nesne çeşitlerini "burada"

16. Petit (1998).

yapıyor olması bakımından gündelik hayat gerçekliğini inşa eden en önemli sosyal iletişim araçlarından biri olarak önemlidir. Bununla birlikte, dili kullanım biçimleri, "mevcut gerçeklik döngüsü çerçevelerine" mesafe kurmayı ya da tahakküm yaratan çerçevelere eklemlenmeye sebep olabilecek bir tehlikeyi de içinde barındırıyor görünmektedir.

Benjamin'in, imgeleri, tanımlamaya çalışmaktan çok, ikiz-değerlilikleri, müphemlikleri ve çok anlamlılıkları açısından tarihsel bakımdan sıçramalarla ve alegorilerle göstermeye çalışan tutumu böylesine bir tahakküm yaratacak epistemolojiye eklemlenmeme çabasından kaynaklanıyor görünmektedir.

Ancak, alegorik imge ile diyalektik imge birbiriden belirli ölçüde farklılıklar içermektedir. İlkinin anlamı öznel yönelimlinin bir ifadesi olarak kalır ve son kertede keyfidir. İkincisinin anlamı ise nesneldir, yalnızca toplumsal-tarihsel bir hakikatin ifadesi olarak Marksist anlamında değil, bununla eşzamanlı şekilde Scholem'in sözleriyle, mistik-teolojik anlamda "gerçek aşkınlığın bir yansıması" olarak da "nesneldir" (Buck-Morss 2010:266).

Alegorik imgelerin bununla birlikte, Benjamin'in düşüncesinde, "mevcut gerçeklik döngüsü" çerçevelerine mesafe koymayı sağlayan, onlara eklemlenmeyen ve imgesel olan içindeki geçmişin özgürleştirici öğelerini "göstermeyi" amaçlayan bir işlevleri olduğu görülmektedir. Devrimci eylem anında imge, Benjamin'in "durağan diyalektiği"ne katılıp, özgürleştirici öğelerine sabitlenmektedir.

Deleuze'e göre, bir hayat aynı zamanda birçok farklı plan üzerinde serimlenmektedir ve zamanın ardışık ya da eşzamanlı boyutları, derinde birbirleriyle ardışık olmayan bir tarzda ilişkilidirler. Bu durum, nedensel açıklamaları ona göre gülünç kılan bir özellik taşımaktadır. Kurumlaşma bu açıdan varolan geçmiş ve gelecek algısının da dönüştürülmesinde ve bir toplumsal cisim içerisinde yeniden inşasında rol oynamaktadır (Zourabichvili 2008:99).

Deleuze, nedensel açıklamaların zaman açısından, bireysel yaşantılara içkin ayrı türdenlikler arasındaki kopukluğun ortaya konması noktasında aciz kalabileceğini, açıklamanın ancak olayın, maddi olarak cisimleşmiş (ontolojik varlık statüsü kazanmış) etkinleşmesi düzeyinde mümkün olabileceğini ifade ederken bu türden bir ayrı türdenliğin,

kurumlaşma içinde yaşanan bir dahil etmeye tabi olan karakterine işaret ediyor görünmektedir. Sayısal olarak bir (1) olan, formel olarak ise çok olan bir "zaman" kavramsallaştırmasıdır burada söz konusu olan ve formel biçimler, anlamlandırma süreçlerini dönüştürebilmektedir.

Kültürün tortul zaman ve mekân modeline uygun bir biçimde, sosyo-kültürel gerçekliğin "kolektif"[17] olarak dönüştürülebilme kapasitesinin Deleuze ve Guattari tarafından olumlanma biçimi bu noktada önem taşımaktadır: Bireylerin içinde yaşamalarına imkân veren senaryoların yırtılıp atılması. Ya da varolan gelenek, beklenti ya da politik-ekonomik kurumların unutulup yıkılması sorunu değil, senaryolara alternatif kodlar eklemlenmesi suretiyle ortaya çıkması muhtemel "kolektif yaşam alanı yaratma" imkânı anlamına gelmektedir.

Bir başka açıdan, ontolojik olarak cisimleşmiş olanlar aracılığıyla, düzene gelmezlik ve bir araya getirilemezlik taşıyan zamansal boyutlar, düzene sokulmaktadır ki sosyal bulanık bilimin (social fuzziology)[18] temel ilgi alanlarından birini bu bulanıklığın çalışılması ve düzene gelmeyen unsurların elimine edilmesinin reddedilmesi oluşturmaktadır.

SONUÇ YERİNE

Walter Benjamin'in görüşleri, alışıldık olmayan bir biçimde, "müphem", "ikiz değerli" ve "üçüncü hallerin" imkânlarını olumlayan bir uslupla, ilerlemeci dünya görüşünün ve Kartezyen dünya görüşünün etkisi altındaki, başta kapitalizm olmak üzere, kapitalizm eleştirisi içeriyor olmalarına karşın söz konusu ilerlemeci düşüncenin etkisi altında, "tahakküm üreten yapı ve pratiklere" dönüşen tüm siyasal, toplumsal, teolojik ve estetik fikirlere karşı "belirli bir mesafede kalabilme" becerisi ile dikkat çekmektedir.

Çizgisel ve ilerlemeci zaman anlayışı, Benjamin'in ortaya koyduğu biçimiyle bir "yanılsama" ve "yabancılaşma biçimi" doğurmaktadır.

Bu yabancılaşmanın aşılabilmesi hem tarihsel olana ilişkin olarak mevcut "geçmiş-şimdi-gelecek" algısına hem de toplumsal alandaki

17. Deleuze ve Guattari'nin postmodern düşünceye yönelik eleştirilerinden biri bu noktada toplanmaktadır. Bkz. Goodchild 2005:15. Bu tepki Deleuze ve Guattari'nin toplumun kolektif eylem ile dönüştürülebileceği umudundan kaynaklanmaktadır.

18. Dimitrov (2002), "Introduction to Social Fuzziology" başlıklı çalışmasında bu konuya değinmektedir.

tahakküm ilişkileri üreten baskın "gerçeklik döngüsü çerçeveleri"ne yönelik "düşünümsel" bir kopuş stratejisini gerekli kılmaktadır.

Çizgisel ve ilerlemeci tarih görüşünün yarattığı yanılsama, aslında tarihsel olanın ve dolayısıyla da toplumsal gerçeklik içindeki örüntüleşme ve kurumsallaşma dinamiklerinin, "tahakkümcü" niteliğini gizliyor olduğu kadar, toplumsal imgelerin içindeki "geçmişin özgürleştirici" unsur ve deneyimlerini "susturuyor" olmalarından kaynaklanmaktadır.

Benjamin'in tarihsel alana ilişkin tezleri, "tortul zaman modeli" içinde eleştirel bir perspektif kazanmakta, hem zamanın hem de mekânın (uzamın) "tortulaştığı" bir zaman modeli içinde, çizgisel tarih anlayışı içerisinde gizlenen, bastırılan ve farklı konfigürasyonlarla dönüştürülen, geçmişteki "mesiyanik" ve gelecekteki "ütopik" toplumsal gerçeklik örüntüsü çerçevelerinin oluşturulma imkânı, devrimci bir kopuş gerçekleştirilmesi olasılığı açısından "şimdi"ye stratejik bir "üstünlük" kazandırmaktadır.

Tahakküm üreten, tahakkümü gizleyen "gerçeklik döngüsü çerçevelerine" belli bir mesafede kalabilme becerisi, ontolojik bir tavır alışı içermektedir. Benjamin özelinde aydınlanmanın epistemolojisi, tahakkümün ana kaynaklarından biri olan, "deneyimi" kısıtlı bir deneyim biçiminde ele alan ve mevcut olan gerçeklik biçiminin ötesindeki bir "tahakküm üretmeyecek mesiyanik ve ütopik bir toplum" olasılığını "metafizik"[19] olarak dışarıda bırakan bir epistemoloji olması sebebiyle eksiktir.

Mevcut gerçeklik döngüsü çerçevelerinin dışındaki bir noktada, hem zamanın hem de mekânın "tortulaştığı" bir tarihsel model içinde, özgürlükçü imgelerin bulunduğu her duruma ilişkin bir farkındalık ve tahakküm üreten her eklemlenme biçimine yönelik olarak bir mesafe koyma anlayışı, Benjamin'in doğrudan kendisini "yersizyurtsuzlaştıran" tavır alış biçimine karşılık gelmektedir.

Benjamin'in içinde yaşadığı dönemde, toplumsal ve tarihsel olana karşı zaman-mekân koordinatları açısından çizgisel düzlemde tanımlanamaz sıçramalar ve indirgenemez alegoriler üzerinden meydan okuyan bir üslup sergileyen fikirleri, mevcut toplumsal kategorilerce tanımlanabilecek bir "özne olmayı reddeden" ve gerek toplumsal ge-

19. Jacobson'ın *Dindışının Metafiziği* (2003) başlıklı çalışmasında Benjamin ve Scholem'in politik teolojileri üzerine yaptığı tartışma bu açıdan değerlendirilebilir.

rek tarihsel açıdan "yersizyurtsuzlaştıran" bir düşünümsellik projesi olarak anlam kazanmaktadır.

Bu düşünümsel "yersizyurtsuzlaşma" projesinin, çelişkilerin açığa çıkarılacağı, tahakkümsüzlük etiği açısından "muğlaklığın" giderildiği, mesiyanik bir geçmiş ve ütopik bir gelecek imgesinde bütünleşmiş bir sabitleme diyalektiği sonunda, "geçici de olsa" yerini yurdunu bulabileceği düşünülebilir.

KAYNAKÇA

ABENSOUR, Miguel (2009). *Ütopya: Thomas Moore'dan Walter Benjamin'e,* Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Versus Yay.

BENJAMIN, Walter (2010a). "Şiddetin Eleştirisi", Çev. E. Efe Çakmak, *Benjamin,* Yazan ve Yayıma Hazırlayan Besim F. Dellaloğlu, İstanbul: Say Yay. Fikir Mimarları Dizisi:4, s. 83-110.

BENJAMIN, Walter (2010b). "Gelecekteki Felsefenin Programı Üzerine", Çev. Besim Dellaloğlu, *Benjamin,* Yazan ve Yayıma Hazırlayan Besim F. Dellaloğlu, İstanbul: Say Yay. Fikir Mimarları Dizisi:4, s. 111-122.

BENJAMIN, Walter (2012a). "Tarih Kavramı Üzerine", Çev. Ahmet Cemal, *Pasajlar* içinde, İstanbul: Yapı Kredi Yay. 9. Baskı, s. 37-49.

BOYNE, Roy (2009). *Foucault ve Derrida: Aklın Öteki Yüzü,* Çev. İsmail Yılmaz, Ankara: BilgeSu Yay.

BUCK-MORSS, Susan (2010). *Görmenin Diyalektiği: Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi,* Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yay.

CLAIR, Robert N. St. (2007). "The Sedimentation Theory of Cultural Time and Space: The Present is Embedded in The Past", *CÍRCULO de Lingüística Aplicada a la Comunicación (clac)* 31: 52-90.
http://www.ucm.es/info/circulo/(Erişim Tarihi: 04.03.2010).

CLAIR, Robert N. St. (2008). "The Social Construction of Culture", The Intercultural Forum, Volume (1) 3.*http://epistemic-forms.com/FacSite/Articles/if1(3)2008-stclair.html,* (Erişim Tarihi: 20.03.2010).

CLAIR, Robert N. St. (2010). "The Philosophy of Structural Communication", *http://epistemic-forms.com/FacSite/Articles/structural-commphil-stcliar.html.*

CLAIR, Robert N. St. (2010b). "The Framework of Cultural Space", http://epistemic-forms.com/FacSite/Articles/cultural-space-stclair-williams.html, (Erişim Tarihi: 20.07.2010).

DELLALOĞLU, Besim (2008). *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya*, İstanbul: Versus Yay.

DELLALOĞLU, Besim F., Aslı Odman, Sibel Yardımcı (2007). "Walter Benjamin'de Olağanüstü Haller", *Cogito*, Sayı:52, s. 10-34.

DIMITROV, Vladimir (2002). "Introduction to Social Fuzziology", *http://www.zulenet.com/VladimirDimitrov/pages/IntroSocialFuzz.html*, (Erişim Tarihi: 10.10.2008, saat:08.30).

JACOBSON, Eric (2003). *Metaphysics of the Profane: The Political Theology of Walter Benjamin and Gershom Scholem*, USA: Columbia University Pres.

JUNG, Werner (1995). *Georg Simmel: Yaşamı, Sosyolojisi, Felsefesi*, Çev. Doğan Özlem, Ankara: Ark Yay.

KAYA, Ali (2007). "Pierre Bourdieu'nün Pratik Kuramının Kilidi: Alan Kavramı", *Ocak ve Zenaat: Pierre Bourdieu Derlemesi*, Der. Güney Çeğin, Emrah Göker, Âlim Narlı, Ümit Tatlıcan, İstanbul: İletişim Yay. s. 397-420.

LOWY, Michael (1999). *Dünyayı Değiştirmek Üzerine*, Çev. Yavuz Alogan, İstanbul: Ayrıntı Yay.

LOWY, Micheal (2007). *Walter Benjamin: Yangın Alarmı / Tarih Kavramı Üzerine Tezler'in Bir Okuması*, Çev. U. Uraz Aydın, İstanbul: Versus Yay.

MCLAREN, Peter (1997). "The Etnographer as Postmodern Flâneur: Critical Reflexivity and Posthybridity as Narrative Engagament", *Representation and Text: Re-Framing the Narrative Voice* içinde, (Ed. William G., Tierney, Yconna S. Lincoln, Suny Press, USA, pp. 143-178.

MISGELD, Dieter (2002). "Gadamer'in Hermeneutiği Üzerine", *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* içinde, Der. ve Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yay. s. 73-98.

PETIT, Philip (1998). *Cumhuriyetçilik*, (Çev. Abdullah Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yay.

TIEDEMAN, Rolf (2012). "Pasajlar Yapıtına Giriş", Walter Benjamin, *Pasajlar* içinde, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY, s. 9-36.

ULUOCAK, Şeref (2011). "Sosyo-Kültürel Yapı ve Kültür Coğrafyası Kavramları Üzerine Yapılandırıcı Bakış Açısından Model Önerileri", *H.Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 2011 Bahar, Ankara, Sayı: 14, s. 253-278.

WACHTERHAUSER, Brice R. (2002). "Söylediğimiz Şey Olmanız Gerekir Mi? İnsan Bilimlerinde Hakikat Üzerine Gadamer", *Hermeneutik ve Hümaniter Disiplinler* içinde, Der. ve Çev. Hüsamettin Arslan, İstanbul: Paradigma Yay. s.127-148.

ZOURABICHVİLİ, François (2008). *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, İstanbul: Bağlam Yay.

Üçüncü Bölüm

Edebi/Sanatsal Düşüncede Flanör: Sonsuz ve Fani Döngüler

Renkler Arasında Bir Aylak: Henri de Toulouse-Lautrec

M. Ayşe Kalay

19. yüzyılda Toulouse-Lautrec'in resimlerini ve afişlerini gören bir gazeteci, Felix Feneon şöyle der: "Tanrım, bu Toulouse-Lautrec denen adamda ne cesaret var böyle! Hiç pervası yok ne desenlerinde ne de renklerinde." Bu gazetecinin gördükleri karşısında böyle bir tepki vermesinin nedeni ne olabilir diye düşünüldüğünde, bu soruya verilebilecek yanıt, her halükârda Toulouse-Lautrec'in içinde bulunduğu ya da bulunmak istediği ortama gönderir bizi, başka bir deyişle, Paris'in o dönemde en çok bilinen kabareleri ve kafelerine. Sanatçı, büyük ölçüde Paris ortamının gösteri dünyasının içinde yer alan dansçılar, şarkıcılar ya da kabare sanatçılarını resimlemektedir. Dansçılar, o dönemde ekseriyetle skandal olarak görülen kankan dansı yapmaktadır. Oysa o dönemde bir kadının baldırının

görünmesi bile ahlakdışıydı. Bunun yanında, ressamın resimlerinde fahişeler, sarhoşlar da konu ediliyordu. Yani toplumda pek de saygın olmayan kişileri resimliyordu Lautrec, üstelik pek de uygun olmayan biçimlerde. Resim tekniği açısından ise, izlenimci akımın özellikleri ve renklerine bağlıydı, hatta yaptığı afişlerde öncü uygulamalar söz konusudur. Bütün bunların yanı sıra, geçirdiği kazalar ve genetik bir hastalığı nedeniyle fiziksel açıdan yetersiz olmasına karşın her zaman kalabalıklar içindeydi, tıpkı Poe'nun öyküsündeki *Kalabalığın Adamı* gibi. Toulouse-Lautrec, Paris sokaklarını arşınlayıp, kalabalıkları ya da olayları gözlemleyip eleştirmek, bu gözlemlerini Baudelaire gibi yazıya dökmek yerine resimlemeyi, afişlemeyi tercih etmiştir. Tüm bunların yanı sıra, Lautrec, fiziksel yetersizliğinin acısından ötürü Moulin Rouge'da ya da başka bir kafede içerken ve kalabalıkları gözlemleyip çizerken bir flanör olarak kabul edilebilir mi? Bu çalışma işte bu soruya yanıt aramaktadır.

GİRİŞ

2001 yılı yapımı, Baz Luhrmann'ın yönetmenliğini yaptığı *Moulin Rouge* filmindeki karakterlerden biri olarak Toulouse-Lautrec'in şöyle bir repliği vardır: "Beni, arkadaşları sadece pezevenkler ve genelevlerdeki fahişeler olan ayyaş ve ukala bir cüce olarak görebilirsin. Ama ben sanatı ve sevgiyi bilirim çünkü vücudumdaki her hücre onlar için yanıp tutuşur." Bu ifadeden yola çıkarak, Toulouse-Lautrec'i iki farklı bakış açısından ele almak olasıdır: Başkaları ya da çevresindeki kişiler açısından görünümü, kendisinin çevresindekileri görme biçimi ve bunu resimlerinde görsel hale getirmesi.



Toulouse-Lautrec 1864-1901



Toulouse-Lautrec'in resim imzası

Toulouse-Lautrec'in yaşadığı dönemde, yani 1864-1901 yılları arasında yaşamındaki olayların başkalarının ona bakış açısını belirleyen kalıcı izler bıraktığı görülür. Aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelen Toulouse-Lautrec'in bir kaza sonucu kırılan kemiklerinin yapısal bir nedenle tam olarak iyileşememesi ve bacaklarının bu nedenle gelişememesi, boyunun kısa kalmasına ve vücudunun deforme olmasına neden olmuştur. Bu arada resim yeteneği, geçirdiği kazalardan sonraki uzun iyileşme dönemlerinde yaptığı resimlerle gelişmiştir. Yaşadığı yerin şehrin dışında olduğundan ilk çalışmalarının içeriğini atlar, biniciler, av sahneleri, hizmetçiler oluşturur. Sanatçının ailesi, Fransa'nın en eski ve en soylu ailelerindendir; Henri de Toulouse-Lautrec çocukluğunu ve gençliğinin bir bölümünü Bose ve Celeyran şatolarında geçirmiştir. 1882 yılında resim eğitimi almak üzere Paris'e gitmiştir. Atölyelerde canlı modeller üzerinde çalışmak aslında onun sanatsal yeteneklerine uymamaktadır; çünkü Toulouse-Lautrec, konularının doğadaki gibi hareket halinde olmasını tercih

etmektedir. Bedensel özrünün hareketlerini sınırlaması nedeniyle özellikle hareket halindeki insanları, dansçıları resimlemiştir. Onun bakış açısına göre resim yapmak varolanı yeniden üretmek değil, gerçeği yorumlamaktır (Felbinger 2005:11). Paris'te yaşamaya başladığı dönemde Edgar Degas ve Paul Cézanne gibi avangard ressamların resimlerini tanımıştır. Hatta Vincent van Gogh ile bizzat tanışarak peyzaj çalışmaları için kendisine Güney Fransa'yı önermiştir.

1884 yılından itibaren Paris'te Fontaine Caddesi'nde arkadaşı Grenier ve onun eşiyle birlikte yaşaması nedeniyle gece hayatıyla tanışır. Aristokrat kimliğinden kurtulan Toulouse-Lautrec, sokak kadınları ve aşağı tabaka gece kulüplerinin yaşamını gözlemler, gözlemlediklerini taslaklar haline getirir ve üzerinde çalışarak resimlerini yapar. Bunun yanı sıra ailesindeki ve çevresindeki insanların pek çoğunun resmini de yapmıştır. Resimlerde yer alan kişiler ya bir figür olarak görünmüş ya da bireysel portreler olarak kendi karakterleri de vurgulanacak biçimde çizilmiştir. Sanatçı bu çalışmalarında ya modele poz verdirtmiş ya da anlık görüntülerini resimlemiştir. Paris izlenimlerini anında çizebilmek için her zaman taslak defterini, kurşun kalemini ya da kömür kalemini yanında taşımaktadır. Çizdiği bu taslakları daha sonra stüdyosunda ayrıntılandırarak yağlıboya tablolara dönüştürmüştür. Bu özelliği, içinde bulunduğu anın keyfini süren, hatta öylesine, amaçsızca sürüklenen flanöre ait bir tutumdur, Toulouse-Lautrec'in yaptığı, akıp giden zamanı kesmeden, gidişatına müdahale etmeksizin, sadece taslak çizmek ve gözlemlemektir. Toulouse-Lautrec'in tanınmasını sağlayan çalışması ise bir tablo değil, Moulin Rouge için yaptığı bir afiştir. Bu afişi yaptığında yıl 1892'dir. Toulouse-Lautrec'in sanki bir reklamcı bakış açısıyla yaptığı afişler çok önemlidir. Aslında sanatçı Moulin Rouge'un bir müdavimidir ve her gece orada içer ve desenler çizer.

1893 yılının birkaç ayını yaşamı boyunca düzenli olarak gittiği genelevlerden birinde geçirerek oradaki kadınları gözlemlemiş ve resimlerini çizmiştir. 1897 yılında alkolizmin ve psikolojik sorunların belirtileri kendini göstermiş ve paranoyak davranışları nedeniyle bir kliniğe yatırılmıştır. Klinikten çıkmasına izin vermeyen babasının bu davranışına karşılık, akıl sağlığını ispatlamak için hafızasına dayanarak sirk resimleri çizmeye başlamış ve böylece klinikten çıkabilmiştir.

1901 yılında kendine hiç dikkat etmediği için sağlığındaki bozulma hızlanmış, bunun üzerine Bourdeaux'tan Paris'e dönerek stüdyosunda mükemmel olmadığını düşündüğü eserlerini yok etmiştir. Bu sırada birkaç çalışma da yapmıştır. Aynı yılın Ağustos ayında Malrome'ye dönmüş, felcin ve takatsizliğin etkisi giderek artmış, kalem ve fırça tutamaz hale gelmiş, bir süre sonra da ölmüştür.

Yaşam öyküsünden yola çıkarak Toulouse-Lautrec'in bir aristokrat olarak doğup, bir flanör olarak yaşamını sürdürdüğü ve sonlandırdığı, ayrıca bazı yapıtlarında da kendisini bir flanör olarak betimlediği söylenebilir.

Toulouse-Lautrec dikkat çekici ya da başka bir deyişle itici denebilecek fiziksel görünümüne karşın her zaman kalabalık insan gruplarıyla birlikte olmuştur. Yapıtlarının konusunu da çevresindeki bu kişiler oluşturur. Yaşadığı dönemin Paris'inde, özellikle eğlence mekânlarında ve doğal olarak Moulin Rouge'da yaptığı resimler hem kendisinin hem de Moulin Rouge'un tanınmasını sağlamıştır. Neredeyse Moulin Rouge ile özdeşleşmiştir denebilir. 19. yüzyılın ikinci yarısını konu olarak ele alan pek çok sinema filminde de Toulouse-Lautrec baş karakter ya da yan karakter olarak yer almaktadır.

Bu filmler:

-*Midnight in Paris*. Yön: Woody Allen (2011) Toulouse-Lautrec rolünde Vincent Menjou Cortes.

-*The Miracle*. Yön: Jeffrey Jon Smith (2007) Toulouse-Lautrec rolünde Gary Arnold.

-*Around the World in 80 Days*. Yön: Frank Coraci (2004) Toulouse-Lautrec rolünde Guillaume Siron.

-*Moulin Rouge!* Yön: Baz Luhrmann (2001) Toulouse-Lautrec rolünde John Leguizamo.

-*Lautrec*. Yön: Roger Planchon (1998) Toulouse-Lautrec rolünde Régis Royer.

-*The Footstep Man*. Yön: Leon Narbey (1992) Toulouse-Lautrec rolünde Michael Hurst.

-*Nothing Lasts Forever*. Yön: Tom Schiller (1984) Toulouse-Lautrec rolünde Erick Avari.

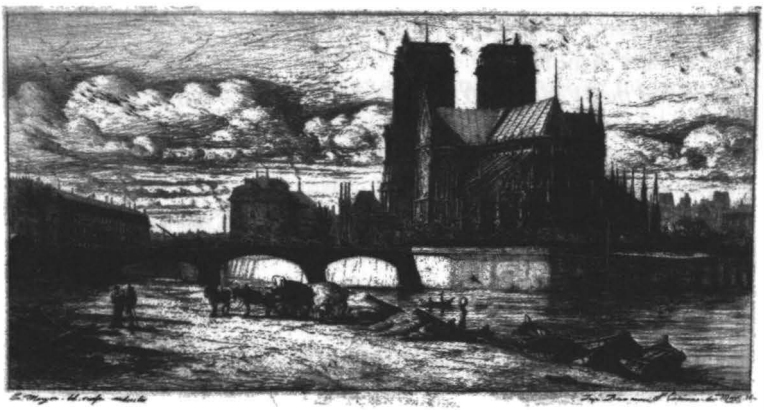
-*Lust for Life*. Yön: Vincente Minnelli (1956) Toulouse-Lautrec rolünde Jerry Bergen.

-*Moulin Rouge*. Yön: John Huston (1952) Toulouse-Lautrec rolünde José Ferrer.

Sinema alanında, 19. yüzyıl sanatını ele alan filmlerde, Toulouse-Lautrec'in bir ressam olarak ele alınması, onun başkaları tarafından nasıl göründüğüne ilişkin önemli bir veridir. Çağdaşları olan Degas, Manet, Van Gogh gibi ressamların aynı filmlerde yer aldığı ya da ana karakter olarak ele alındığı görülmektedir. Doğal olarak bu filmlerde Toulouse-Lautrec yapıtlarının yanı sıra özellikle fiziksel yetersizliğine karşın, kalabalık ortamlarda bulunmaktan çekinmeyen bir sanatçı görünümündedir. Yeteneği, karakter özellikleri ve yaşadığı dönemin flanör kavramı kapsamında önem taşıması, sanatçının irdelenmesi açısından önemlidir. Dolayısıyla kısaca ele alınması gerekenler: a) Flanör kavramı ve *dandy*, *bohem*, *badaud* gibi ilişkili kavramlar. b) 19. yüzyılda resim sanatı ve izlenimcilik kapsamında Toulouse-Lautrec'in yapıtları.

19. YÜZYILIN PARİS KALABALIĞI VE TOULUSE-LAUTREC

Haussmann, Paris'in yeniden yapılanmasıyla ilgili çalışmalarına 1859 yılında başlamış, kentin dar sokakları yerini geniş bulvarlara ve pasajlara bırakmıştır. Kentin genel görünümünü konu alan gravürleri çizen Charles Meryon, Baudelaire'i çok etkilemiştir.



Charles Meryon - *L'Abside de Notre-Dame de Paris*, 1854

Benjamin'in belirttiği gibi: "Baudelaire, Meryon'dan söz ederken modernizmi yüceltir; ama yaptığı, aynı zamanda Meryon'un antik manzaralarını yüceltmektir." (Walter Benjamin 2011:181). Baudelaire bir flanör olarak yapıtlarında hem kendi gözlemleri hem de bir ressam olan Meryon'dan yola çıkarak Paris'i genel anlamda betimlerken, Touluse-Lautrec resimlerinde Paris'i belli bir çerçeveden, belli iç mekânlardan resimlemiştir diyebiliriz. Artun'un ifadesiyle:

> "Paris'in, 1853'ten başlayarak on yedi yıl sürecek olan Haussmannlaştırılma süreci, flâneurü yerinden yurdundan eder. Pasajlar, devasa bulvarların kurbanı olur.. Haussmann'ı izleyen dönemde Paris, sanat katındaki gerçekliğini kaybeder ve Manet, Degas, Pisarro, Seurat gibi modernistlerin eserlerinde, daha ziyade bir yabancılaşmanın, bedbinliğin, aidiyet kaybının ortamı olur. Flâneur, Paris'in kaybı üzerine, bohem ve dandy gibi metropolün ve sanatın sahnesini terk etmeyecek, bu kez pasajlar yerine bütün kenti mesken tutacaktır. Dada'dan başlayarak bütün 20. Yüzyıl avangardının sokak kahramanı olmayı sürdürecektir. Ama artık flâneur, modernist dönemdeki gibi, sanat eserinin berisindeki hafiza, arşiv değildir. Fragmanlardan modernite okumayı, sökmeyi bırakır. Çünkü onun mesaisi olan avarelik başlı başına sanat eserinin yerine geçmektedir" (2009:53-54).

Kentin değişimi ya da değiştirilmesi, yaşamın hızlanması, tüketim toplumunun giderek her şeye biçim vermesi sonucunda, Baudelaire'in zamanında bile toplumdışı olan flanörün yerini maraton koşucusu almış, flanörün hâlâ bir sığınak bulduğu tek yer olan müze de giderek New York'taki Fifth Avenue'nün iş çıkışı saatlerindeki haline dönüşmüştür (Huyssen 1999:38). Oysa 19. yüzyılın sonlarına doğru Paris'teki kentsel düzenleme ve önüne geçilemeyen hızlanan yaşamın aksine, Walter Benjamin *Pasajlar* adlı kitabında 1840'lı yıllarda Paris pasajlarında kibar insanların kaplumbağa gezdirdiklerinden söz eder. Kaplumbağaların hızına uygun bir yavaşlıkta dolaşan, gözlemleyen flanörün yaşam mekânları bu pasajlar olmuştur. Sokaklarda amaçsız, durmaksızın yürüyen flanör, Benjamin'in ifadesiyle:

> "Kendini bir tür esrikliğe kaptırır. Yürüme eylemi, atılan her adımla birlikte daha bir güç kazanır; bistroların, dükkanların, gülümseyen kadınla-

> rın baştan çıkarıcılığı gittikçe azalır; buna karşılık bir sonraki sokak köşesinin, uzakta, sisler içerisinde uzanan bir meydanın önünde yürümekte olan bir kadının sırtının çekiciliği gittikçe daha karşı konulamaz olur. Ondan sonra açlık gelir.Ama flâneur, bu açlığı dindirmenin belki de yüz yolundan birini bile öğrenmek istemez; bunun yerine yabancısı olduğu mahallelerde bir hayvan gibi dolanıp, yiyecek arar, kadın arar; ta ki bitkin düşüp, onu yabancı ve buz gibi bir ifadeyle kabul eden odasında, yatağında çöküp kalana kadar" (2011:263).

Toulouse-Lautrec, tam da Benjamin'in tanımına uyar, yaşamı dansçılar, fahişelerledur. Buna ek olarak, bir de içki söz konusudur ve yapıtlarının çoğunda hem kadınların hem de içki içenlerin konu olarak seçildiği görülür. Toulouse-Lautrec'in yapıtlarına göz atıldığında barlar, meyhaneler, kulüpler gibi yerlerde içki içen ve eğlenen dönem insanları görülür. Yapıtlarından 1893'te yaptığı *Mösyö Boileau Portresi*'nde masanın ön tarafında söz konusu dönemin popüler içkilerinden bir bardak absent (alkol oranı çok yüksek olan bu içki 1914 yılında beyin hasarına yol açtığı için yasaklanmıştır) olması, esrikliğin sadece kalabalıklarla değil, başka tür uyuşturucularla da sağlandığının göstergesidir. Ayrıca Toulouse-Lautrec' in de çok yoğun bir biçimde alkol içtiği bilinmektedir. Hatta absent içerken çekilmiş bir fotoğrafı bile vardır.

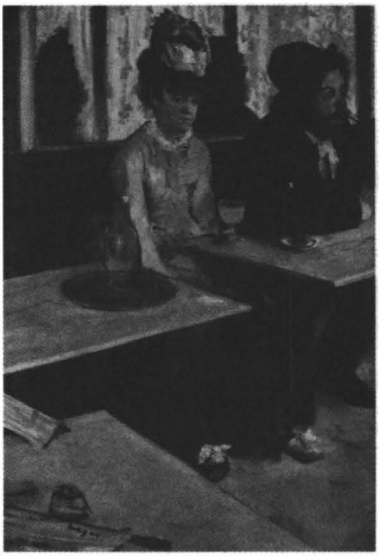


Henri de Toulouse-Lautrec - *Mösyö Boileau*, 1893



Toulouse-Lautrec and Lucién Metivet Drinking absinthe, 1885

Dönemin ünlü ressamlarından ve Lautrec'in de çok etkilendiği Edgar Degas'nın (1834-1917) ve Edouard Manet'nin (1832-1883) de absent içenleri konu aldığı tabloları bulunmaktadır.



Edgar Degas - *L'Absinthe*, 1876



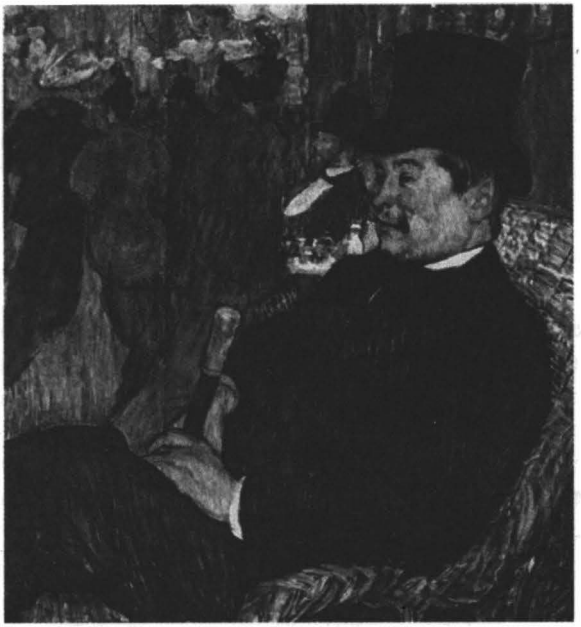
Edouard Manet - *Le buveur d'absinthe*, 1858

Paris pasajlarının yerini geniş caddelere ve meydanlara bırakması aslında flanörün, Benjamin'in tabiriyle, *kalabalığın adamı* olma gerçeğini değiştirmez. Benjamin, flanörü bir lanetli gibi kabul eden Baudelaire'e katılır ve kalabalığı bu lanetli için bir sığınak olmasının yanında, en yeni uyuşturucu olarak da görür.

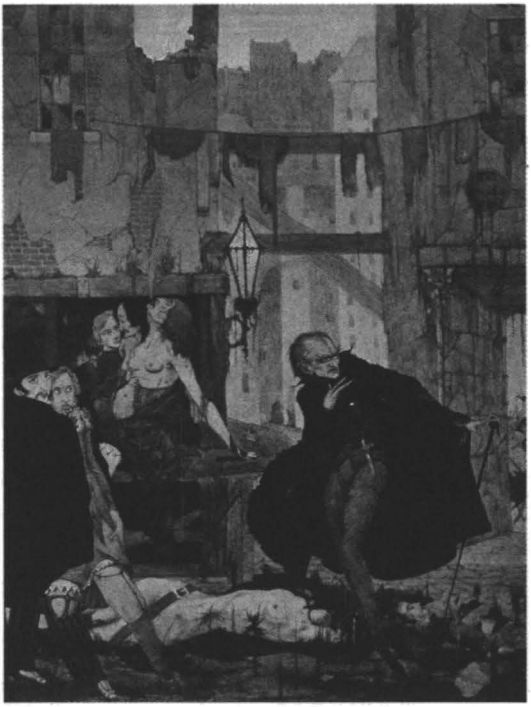
Kalabalığın edebiyatçılar tarafından ele alınış biçiminde flanörün kendini ortaya koyuşuna örnek olarak, Poe'nun Londra'da geçen *Kalabalığın Adamı* adlı öyküsü Baudelaire tarafından çevrilmiş klasik bir örnektir. Poe'nun öyküsünden hareketle Benjamin, Baudelaire'in kalabalığın çekişine karşı koyamadığını, flanör kimliğiyle kendini o kalabalıktan biri kıldığını, bununla birlikte, kalabalığın insani olmaktan uzak bir yapı taşıdığı duygusunu da içinden atamadığını söyler.

Baudelaire Poe'nun öyküsü konusunda şöyle der: "Bu çağın en güçlü kalemi tarafından resmedilmiş -daha doğrusu yazılmış- Kalabalıkların Adamı adlı tabloyu (bir tablodur bu gerçekten!) anımsıyor musunuz? Nekahet dönemindeki bir adam, oturduğu kahvenin camının ardından kalabalığı seyre dalmış, çevresindeki düşünce girdabına karışmıştır kendi düşünceleriyle" (Baudelaire 2009:208).

Toulouse-Lautrec'in 1893'te yaptığı *M. Delaporte au Jardin de Paris* adlı tablosu Baudelaire'in sözlerinin görsel hale gelmiş biçimidir sanki. Poe'nun *Kalabalığın Adamı* öyküsü için ressam Harry Clarke (1889-1931) tarafından kitabın 1923 yılında yapılan baskısı için çizilmiş olan ilüstrasyon değişik bir bakış açısını yansıtmaktadır. Öykünün kahramanı ürkütücü bir görünümdedir. Benjamin'in de dediği gibi, Londra'nın kendine özgü bir 'kalabalığın adamı' vardır.



Toulouse-Lautrec - *M.Delaporte au Jardin de Paris*, 1893



Harry Clarke - *The Man of the Crowd*, 1923

Genel olarak, Toulouse-Lautrec'in yapıtlarında da kalabalıkların çok önemli bir yer tuttuğu görülür. Benjamin, "Bu kalabalığa bir ruh kazandırmak, flanöre özgü bir amaçtır. Bu kalabalıkla gerçekleşen karşılaşmalar, flanörün anlatmaya doyamadığı yaşantıdır." (2011:246) sözlerine paralel olarak, Toulouse-Lautrec'in anlatmaya doyamadığı da, yapıtlarında yer alan Moulin Rouge'da ya da Paris kafelerindeki kalabalıkların yaşantısıdır.



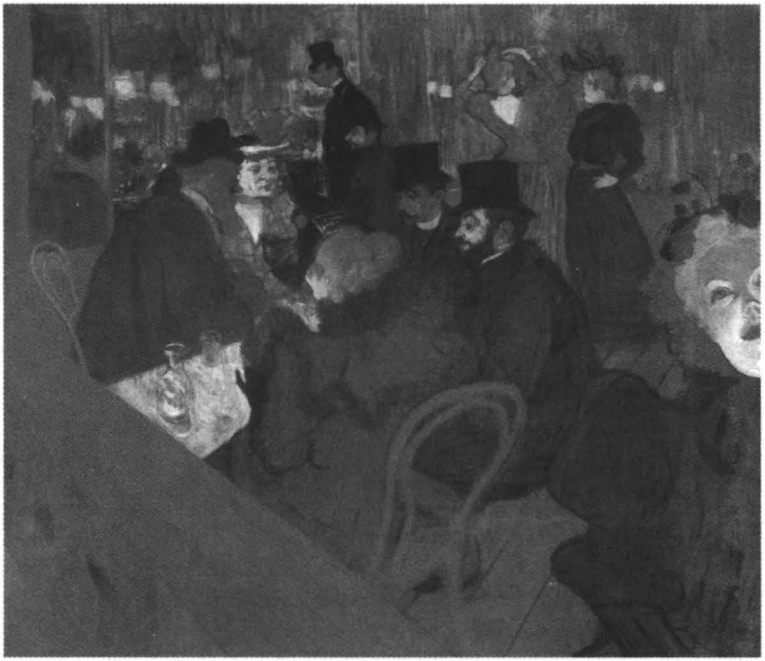
Toulouse-Lautrec - *Moulin de la Galette'te Balo*, 1889



Toulouse-Lautrec - *Moulin Rouge'da İki Kadın Vals Ediyor*, 1892

Baudelaire'in flanörün kalabalıkla ilişkisine ilişkin, "Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşkı, işi gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gelgit 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" (2009:210) betimlemesi neredeyse Toulouse-Lautrec'i tarif etmektedir. O da evinden, yani Toulouse'daki aile şatosundan ayrılarak Paris'e geldiğinde kendisini evinde gibi hissetmiş, geniş arkadaş çevresinin içinde hep aranan bir kişi olmuş ancak dikkat çekici fiziksel yetersizliği nedeniyle dünyayı gözlemleyip yapıtlarına yansıtırken pek de dünyadan gizli kalamamıştır. Bunlara dayanarak Toulouse-Lautrec'i bir gözlemci-ressam olarak nitelendirmek gerekir. "Gözlemci, filozof ya da flanör –adına ne derseniz deyin– bu sanatçıyı, ebedi veya en azından daha kalıcı şeylerle ilgilenen, kahramanca veya dinsel konuları resmeden bir ressam için kullanamayacağınız bir sıfatla tanımlamak zorunda kalacağınız kesindir" (Baudelaire 2009:204). Benjamin, Baudelaire'in Guys'ye ait denemesinde, flanörü "kalabalığın adamı", Poe'nun flanörü kendini içinde bulunduğu toplumda tedirgin hisseden ve bundan ötürü kalabalığı arayan, ancak kalabalık içerisinde saklanan biri olarak gördüğünü belirtir ve Poe'nun, asosyal ile flanör arasındaki ayrımı bilerek sildiğini söyler (2011:143). Daha önce de belirtildiği gibi Toulouse-Lautrec gerçekten kalabalığın adamı olarak kendini içinde bulunduğu ortamlarda, toplum içinde pek tedirgin hissetmez ve kalabalık içinde saklanmaz. Bir sanatçı olarak nitelikleri ve karakter özellikleri gözlemciliğiyle birleşerek yapıtlarına yansır. Hatta, kalabalıklar içinde saklanmak bir yana, 1892 yılında yaptığı *Moulin Rouge'un Promenoir'ında*[1] adlı tablosunda kendisini de kalabalığın bir yerinde göstermesi söz konusudur. Resimde kendisi kuzeni Gabriel Tapie de Celeyran'ın yanında profilden, önemli müzik eleştirmenlerinden Edouard Dujardin, dansçı Macarona, Toulouse-Lautrec'in de birçok fotoğrafını çeken fotoğrafçı Paul Sescau, şampanya tüccarı Maurice Guibert, ön planda sağda Moulin Rouge dansçılarından May Milton görülür.

1. "Promenoir, dans pistinin çevresinde, insanların dolaşabilecekleri, içkilerini alabilecekleri ya da sadece çevreyi izleyebilecekleri alana verilen isimdir" (Felbinger 2005:40).



Toulouse-Lautrec - *Moulin Rouge'un Promenoir'ında*, 1892

TOULOUSE-LAUTREC'İN MODERNİTE SAHNESİNDEKİ YERİ

19. yüzyılda gözlemci, yani resim sanatı anlamında ressamın yaşadığı şey Crary'ye göre bir modernleşme sürecidir. Gözlemci, modernite diye tanımlanabilen yeni olaylar, güçler ve kurumlar düzenine uygun hale getirilmiştir (Crary 2010:22). Flanör aslında modernitenin bir ürünüdür; nasıl gerçekleşebildiğinin, en azından anlaşıldığının, zaman içinde varolma durumunun bir görünümüdür. O, aynı zamanda moderniteyi görmek için bir girişim; yöntem için bir metafordur (Jenks 1995:146). Baudelaire'e göre:

> "Moderniteyi, bohem, dandy ve flâneur sahneler; şair ve ressam onlardır, modernite, bir yarısı sonsuz ve değişmez olan sanatın, gelip geçici, ele

avuca sığmaz, koşullara bağlı diğer yarısıdır... İster şair ister ressam ister filozof kimliğine bürünsün, *flâneur*ün dehası, hayatın bir görünüp bir yok olan fragmanlarında beliren sonsuzluğu keşfetmektir. O, moderniteyi aramaktadır" (2009:214).

Baudelaire'in bu saptamasında sözünü ettiği *bohem*, *dandy* ve flanör kavramları ile ilgili karşılaştırmalar yapmak, 19. yüzyılda, özellikle resim sanatındaki görünümlerin izlenimcilik anlamında ve Toulouse-Lautrec'in yapıtları özelinde, anlamlı bir biçimde yorumlanması açısından yararlı olacaktır.

Bir Bohemya tarihçisi olan Jerrold Siegel, *Bohemian Paris, Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life* adlı kitabında şöyle der:

"Soysuz sopsuz sefiller, haydutlar, çapulcular, burjuvaziden türeme düşkünler ve maceraperestler, serseriler, asker kaçakları, kanun kaçakları, hapishane gediklileri, kerhaneciler, kumarbazlar, dolandırıcılar, şarlatanlar, avareler, yankesiciler, literati, laternacılar, paçavracılar, bıçak bileyicileri, tenekeciler, dilenciler; kısacası sağa sola savrulmuş başıboş ayaktakımı, Fransızların La Boheme dedikleri..." der. Fransızların bohem olarak gördüğü bu uzun listedekilerle sanat arasında bir ilişki kurulması biraz zor. Siegel'in kendi eserinin de odağına oturttuğu La Boheme, ona göre, sanat ve edebiyat heveslisi gençlerin çıraklık çağlarıdır; düşlerinin ve eylemlerinin hiçbir kayıt tanımadığı, toplumun, hatta giderek hayatın sınırlarındaki deneyimleridir" (1986:188).

Ali Artun, Baudelaire'in *Modern Hayatın Ressamı* adlı kitabının, Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm başlıklı sunuş yazısında "Bohemya, ne Baudelaire ne de diğer sanat/edebiyat ehli için sadece kahramanlarının boy gösterdikleri bir drama değil. Bir dönem, iddialı olanların hemen hemen hepsinin en azından gençlik çağlarını adadıkları bir dünya, hissettikleri bir aidiyet, yani bir bakıma bizzat kendileri. Bu dönem 1830 sonrası, 'burjuva kral' Louis-Philippe'in liberalizmiyle başlıyor: Ütopyaların ve romantizmin yükselişiyle" derken (2009:15), bohemyanın bir dönem olarak 19. yüzyılın ikinci yarısının özellikle resim sanatı ve izlenimcilik açısından yeni yönelimlerin, denemelerin de uygun ortamı olduğunu vurgulamaktadır. Bourdieu'nün Bohemya tasviri de şöyledir: Taşra okullarının-

daki eğitimlerini değerlendirebilecekleri umuduyla Paris'i dolduran ve bürokrasinin öngördüğü ağır koşullar yerine, "romantizmin zaferi sayesinde kazandığı şan ve şöhretten geçilmeyen edebiyata veya salon sergilerinin başarısının taçlandırdığı sanata" kapılan gençler ucuz pansiyonları kendilerine mesken tutarlar. Tüm bu söylenenlerden varılacak sonuç şudur: Bohemya, hiçbir maddi amaç taşımayan, sanata adanmış bir hayat tarzıdır. Bu hayat tarzında en önemli şey sanattır. Şöhretin yayın piyasası tarafından istismar edilmesine karşı bir direniştir. Toulouse-Lautrec özelinde konuya yaklaşıldığında, kendisi taşrada doğmuş ve yetişmiş, daha sonra Paris'e gelmiş bir aristokrat olarak ve hiçbir maddi kaygı taşımadan sadece resim yapan bir sanatçı olarak bazı yönlerden bir bohem olarak görülebilir.

Modernite sahnesinin diğer oyuncusu *dandy*yi züppe olarak Türkçeleştirmek çok da yanlış olmayacaktır. Walter Benjamin, modernizmin kahramanının ortaya bir *dandy* kimliğiyle çıktığını belirterek şöyle bir saptamada bulunur:

> "Güçleri ve rahat tavırları sayesinde her davranışıyla bir yetkinliği sergileyen bu insanlardan biriyle karşılaştığımızda, kendi kendimize şöyle deriz: 'Şurada giden, herhalde varlıklı biridir; ama kişiliğinde hiç kuşkusuz işsiz kalmış bir Herakles gizlidir... Dandy, dünya ticaretinde lider konumunda olan İngilizlerin yarattıkları bir tipti. Ticaret ağı Londra'daki borsacıların elindeydi. Tüccarın yapması gereken, bunlar karşısında harekete geçmek ama tepkilerini belli etmemekti. Böylece ortaya çıkan iç çatışkıların üstesinden gelme işini dandy'ler aldılar" (2011:189-190).

Sanat söz konusu olduğunda *dandy* ve bohemi farklı kılan servetlerinden öte, mizaçlarıdır. *Bohem* coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli ve sıcak iken *dandy* tersine kibirli, katı, mesafeli, hesaplı-kitaplı, kılığı kıyafeti kadar hali tavrı da ölçülü biçilidir. 19. yüzyılın ikinci yarısında sanatın bir kurum kimliğine bürünmesi ile *dandy*, bohemle birlikte 1871 Paris Komünü'nün ardından yokolur. Toulouse-Lautrec özelinde bakıldığında, aristokrat edasıyla kalabalıkların silikliği ve bayağılığından tiksinen *dandy* ile, gerçekten bir aristokrat olarak bu özelliğini ön planda tutmayan Toulouse-Lautrec hiç benzeşmez. Aksine Toulouse-Lautrec her zaman bir aristokrat olmasına karşın kalabalıkların, düşmüşlerin, fahişelerin arasındadır ve onları resmetmektedir.

Flanör yani aylağa gelince, Sennett, flanör konusunda şu saptamada bulunur; "Flâneur izlenendir ama hakkında konuşulan değildir, onu anlamak için, sarhoş olmak ve görme sanatını öğrenmek zorunludur." (1977:213). Buna göre Toulouse-Lautrec hiç çıkmadığı meyhanelerde sürekli içerek ve çevresindeki durumları gözlemleyip çizerek yaşarken, Sennett'in flanör tanımına bir yere kadar uyar. Uymadığı tek nokta hakkında konuşulan bir sanatçı olmasıdır. Senett'ın sözünü ettiği görme sanatı konusunda Benjamin "Flâneur'de baskın öğe, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında flâneur, bir (alık alık, boş gözlerle bir yere toplanıp olup bitene bakan) 'ya *badaud* dönüşmüş olur." (2011:163) der.

Toulouse-Lautrec, Moulin Rouge'da ya da Paris'teki bir kafede otururken sürekli olarak çevresinde olan biteni gözlemler ve çizer. Bu çizimlerin bazıları, daha sonra örnekleri ile ele alınan birer afişe dönüşebilir, yani kendisini aynı zamanda bir grafik sanatçısı olarak kabul edebiliriz. Moulin Rouge ya da bir kafede oturup içerken, gözlemlerken ve çizerken o mekânın bir parçasına dönüşen Toulouse-Lautrec de, tıpkı bir flanör gibi, "Bulunduğu yerin bir parçası gibi davranır, bir yere varmak gibi bir amacı taşımamasının yanı sıra kalabalığın aktığı caddelere yürür. Kendi yeryüzünü ayaklarıyla çizer, bu dünyanın dışına çıkmak istemez. Onun için sokak sonsuz çağrışımlarıyla hem iç hem de dış mekâna dönüşür. Yürüyüşü sırasında hem geçmişi hem de şimdiyi yaşar. Aylak bir kaplumbağa gibidir. Sırtında taşıdığı eviyle sokaklardadır" (Erdem 2012:44-45).

Aslında bu saptama Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* adlı romanının, resim sanatı içinde bir şekilde yer alan kahramanı ile ilgilidir. *Aylak Adam*, Türkçe edebiyatta varoluşçuluk akımının bir temsilcisi olarak da sayılır. Roman kahramanı C. ise daha ziyade "normalleştirmeye" direnen bir nevi flanördür. Normalleştirme, Foucault'nun kastettiği biçimde, "Sanayi toplumlarının ortaya çıkışında cezalandırıcı bir aygıtın, normallerle anormaller arasında sınıflandırıcı bir dispozitifin nasıl yerleştiğinin analiz edilmesi"ni ve 19. yüzyılın büyük normalleştirme ve disipline etme çabasını içermektedir (2007:44). *Aylak Adam*, toplumun "normal" saydığı her şeyi sorgular. Gelenek göreneklerin, evlilik kurumunun, düzenli bir işin, kuralların, etiketlerin, "kalıpların", baş-

kalarının görüşlerinin ve daha birçoğunun onun için önemi yoktur ya da en azından kendini öyle olduğuna inandırır. Flanörün işbölümünü protestosu Toulouse-Lautrec'te karşılığını yaşadığını, izlenimlerini yapıta dönüştürmek olarak temelden bulur Para konusunu dert etmez, çünkü aristokrat olduğu için zaten dert etmesine gerek yoktur. Flanör kentte yaşayan bir gezgindir ve modern hayatın bütün yüzlerini gözlemler. Kentin kalabalığında yaşar. Kimse onu fark etmez, o ise herkesi fark eder. İşte bu noktada Toulouse-Lautrec'in ne derece flanör olarak kabul edilebileceği konusu önem kazanmaktadır. Çünkü kendisi Paris gibi bir metropolde yaşarken, fiziksel yetersizliği nedeniyle yürümekte zorlandığı için bir kent gezgini olarak tanımlanamaz. Ayrıca kentin kalabalığında yaşarken ve çevresindeki herkesi gözlemleyip kağıda çizerken, içki masasında oturduğu sürece boyunun kısalığı ve fiziksel yetersizliği dikkat çekmez. Ancak dikkat çekmemek için hiç çaba harcamamıştır, dolayısıyla tanınmaktan, görülmekten çekinmemiştir. Bir ressam olarak Toulouse-Lautec'in bir metropol olarak Paris'teki çevresi tarafından görülmesi ve değerlendirilmesi ile onun metropolü görme biçimi ve resimlerine yansıtması iki karşıt bakış açısıdır.



Toulouse-Lautrec - *La Clownesse Assise, Mademoiselle Cha-U-Kao*, 1896



Toulouse-Lautrec - *In the Circus Fernando The Ringmaster*, 1887-88

Örnek olarak verilen Toulouse-Lautrec'in iki yapıtı, flanörün metropolü Paris'in göz kamaştırıcı imgelerinden sadece birkaç tanesidir. Toulouse-Lautrec, bu imgeler âlemini sadece gözlemlememiş, aynı zamanda yapıtlarında işleyerek görsel anlamda dönemin yaşayış biçimini de bize sunmuştur. Bu noktada üzerinde durulması gereken bir konu da Toulouse-Lautrec'in yapıtlarında fahişeler, sarhoşlar ve Moulin Rouge'un çok da elit olmayan çalışanlarının da işlenmiş olmasıdır. Aslında flanör sadece yeme-içme, lüks, giyim-kuşam konularıyla mı ilgilidir, yoksa toplumun bazı yönlerini sorgulamalı mıdır? Flanör bir sanatçı ise, lanetli, kötü ve çirkin kahramanları yapıtlarında göstermeli midir? Şu söylenebilir, flanörün çevresini gözlemlerken olan bitenler hakkında görüşleri de vardır ve o rahatsızlık duyar, Benjamin'in ifadesiyle, tepki biçimleri geliştirir. Bertrand Russell aylak yani flanör özelinde olmasa da aylak sınıf konusunda şunları söyler:

> "Geçmişte ufak bir aylak sınıf, büyük bir çalışan sınıf vardı. Aylak sınıf, toplumsal adalet açısından hiç de hak etmediği imtiyazlardan yararlanıyordu; dolayısıyla bu sınıf ister istemez baskıya yöneliyor, nefret uyandırıyor ve imtiyazlarını haklı gösterecek kuramlar icat etmek zorunda kalıyordu. Bu olgular aylak sınıfın mükemmelliğini büyük çapta azaltmış, ama bu gerilemeye rağmen, bizim uygarlık dediğimiz şeyin hemen he-

men tümünü bu sınıf yaratmıştır. Sanatı geliştiren, bilimleri bulan bu sınıftır; bu sınıf kitaplar yazmış, bu sınıf felsefeler ortaya atmış ve toplumsal ilişkileri bu sınıf inceltmiştir. Hatta baskı altındakilerin kurtuluşu bile genellikle yukarıdan aşağı doğru gelişmiştir. Aylak sınıf olmasa, insanlık barbarlıktan hiç kurtulamazdı" (2008:22).

Ancak zaman içinde üretim koşullarının değişimi sonucunda,

"Özgürce hareket eden bir entelektüel olmanın özlemini çeken flâneur, piyasanın esiridir. Benjamin en sonunda flâneur'ün ücretli köle haline geldiğini, sonsuza dek sokakları tabanlamaya zorlanan en son vücut bulma şeklinin sandviç adam olduğunu iddia eder. 19. yüzyılda flâneur'ün olabildiği kadar yavaş olan yaşam tarzı, genel olarak kentselleşme ve özel olarak da yaşamın tüm alanlarında evrensel hızı ve tektipleşmeyi talep eden kitlesel üretime dayanan fabrika sistemiyle Taylorizm tarafından tehdit edilir. Benjamin, Taylor'un 'Aylaklığa Son!' düsturunun rehavete karşı genel bir kültürel savaşın parçası haline geldiğini belirtir" (Leslie 2010:282-283).

Buna karşın, Marx, imalat çağında en etkili direniş biçiminin aylaklık olduğunu kabul eder. Aylaklık ona göre, grev ile aynı şeydir.

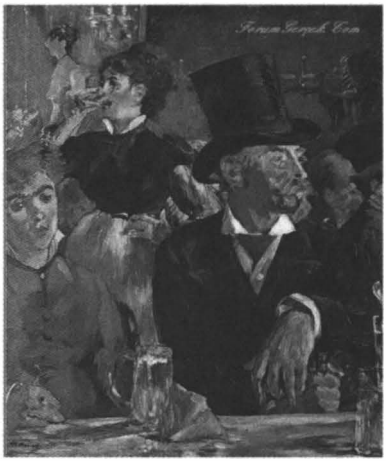
İZLENİMCİLER, FRAGMAN ESTETİĞİ, ESKİZ

19. yüzyılın başlarında gazetelerin reklam, haber, roman tefrikaları gibi farklı dili kullanan alanlar için ortak mecra olması, etkileşimi de beraberinde getirmiş; ama fotoğraf, neredeyse tüm teknik gelişmelere baskın çıkmıştır. Görmek, okumaya baskın hale gelmektedir. Resim ve heykelin edebiyata baskın duruma gelmesi demek, görmenin yapısındaki değişimlerin de önem kazanması demektir. 19. yüzyılın görme biçiminde fragman estetiği hakimdir. Linda Nochlin, *The Body in Pieces, The Fragment as a Metaphor of Modernity* adlı kitabında, resimdeki formu fragmanlara bölmenin modernist bir stratejiyi vurguladığını ve bedenin fragmanlar halinde temsilinin modernitenin bir mecazı olduğunu belirtir (2001:37). Artun, gövdenin artık sadece yekpare haliyle değil, el, ayak gibi belirli bölümleriyle, fragmanlarıyla da resmedilirken, tuvalin kenarlarının da bedenin yer yer kesilmesine aracı olduğunu, Degas ve Manet'de tuvalin kenarlarındaki figürlerin ancak kısmen resmin kadrajına rastgele bir enstantane havasında gir-

diğini belirtir (2009:48). Aynı biçimde Toulouse-Lautrec'in resimlerinin de hareket halindeki bir durumun enstantanesi ve figürlerin çerçeve dışına taşmış ya da kesilmiş parçalar halinde çizildiği görülür.



Edgar Degas - *Blue Dancers*, 1899



Edouard Manet - *Bira İçenler*, 1878



Toulouse-Lautrec - *Arriving at the Moulin Rouge with Two Women*, 1892

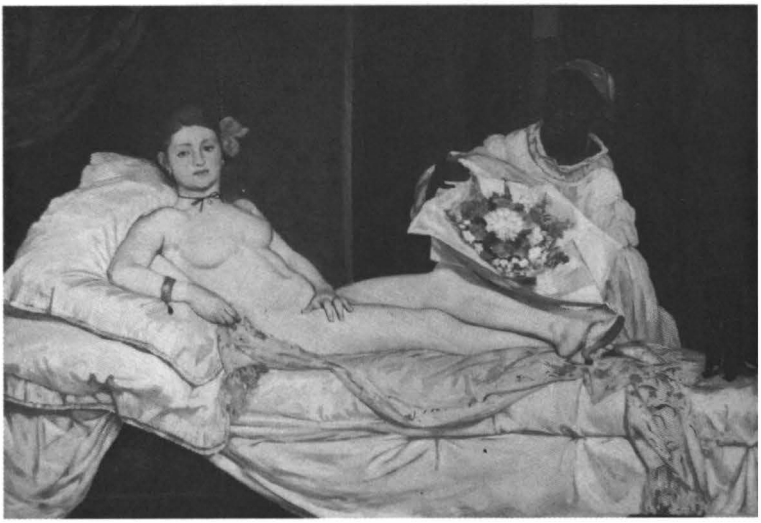


Toulouse-Lautrec - *La Goulue Private Room at the Rat Mort*, 1899

Ressam ve sanat eleştirmeni Lhote'ye göre de Manet ve Renoir gibi mutluluk duygusu aşılayan öncü ressamların, 1910'a doğru, salon sergilerinde yer alan resimlerinde panayır eğlenceleri, yıkanma sahneleri, açık havada dans partileri, sık işlenen konulardır. Rengin devreden çıkarıldığı, grilerin, koyu toprak renklerinin, parçalanmış nesne görüntülerinin yer aldığı ağırbaşlı kompozisyonlar ortaya çıkar (Lhote 2000:151). Manet ve Renoir'ın resimlerindeki bu görsel yapıda parçalanmış nesne görüntüleri yani fragman estetiği anlayışı 20. yüzyıl başında geçerliliğini sürdürmektedir. Aslında fragman estetiği kavramı bedenin parçalanarak resmedilmesinden çok daha kapsamlıdır. Resmetme pratiğine ilişkin akademik öğreti devreden çıkarılarak sanat içten geldiği gibi icra edilir. Alfred Boime, Baudelaire'in en ham ve en anlık ilk etap olan eskiz hariç bilinen tüm bilgi ve becerilerin es geçilmesini "çocuksu barbarlık" olarak adlandırmasına benzer şekilde, modern zaman estetiğini "eskiz estetiği" olarak adlandırır (1971:97). Eskiz estetiği, akademiyi terk, geleneksel anlayışı kırma, meydan okuma, fırçanın özgürleşmesidir. Artun, Baudelaire'in Tiziano'nun *Venüs*, Manet'nin *Olympia* ve Cézanne'ın *Modern Olympia* tablolarını karşılaştırarak eskiz estetiği konusunu şöyle açıklamaktadır: "Eskiz, zamanın görme biçimini karşıladığı kadar, klasizme, akademik düstura ve III. Napolyon rejiminin burjuva beğenisini resmileştiren *juste milieu* tarzına da bir meydan okumadır. Manet'nin *Olympia*'sı 1865 Salonu'nda sergilendiği zaman, konusunun yanı sıra, tekniğinin kabalığıyla da skandala yol açmıştır. Manet, *Olympia* tablosunda Tiziano'nun *Venüs*'ü (1538) yerine Paris'in gözde bir fahişesini boyarken, Rönesans peinture'ünü de bir bakıma "fahişeleştirmiştir." Venüs'ü fahişe olarak ve resim tekniği açısından da çok kabaca ya da eskiz gibi resmetme aslında bir şok olarak algılanabilir. Şok marifetiyle auranın kaybı, Baudelaire'e göre modern çağ hissiyatının ödediği bir bedeldir (2011:154). Toulouse-Lautrec'in *Montmartre Venüsü* resminin başlığı ise geleneksel sanata bir eleştiridir. Çünkü öyle bir yerden tanrıça çıkamaz.



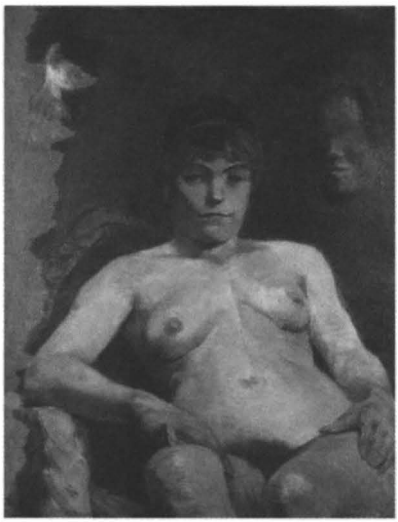
Tiziano - *Venüs*, 1538



Manet - *Olympia*, 1863



Cézanne - *A Modern Olympia*, 1873-1874



Toulouse-Lautrec - *Venus de Montmartre veya La Grosse Maria*, 1884

Eskiz olgusunun biraz ayrıntılı olarak ele alınmasının nedeni, eskiz estetiğinin modernizmle ilgili bir anlayış olması ve özellikle Toulouse-Lautrec'in resimlerinde bu anlayışın kullanılmış olmasıdır. Toulouse-Lautrec'in resimlerinde somutlaşan 19. yüzyıl Paris'inin ve çağın modernite anlayışının ressamın algısındaki yansımaları içinde flanör isimli bir çalışmasının da yer alması önemlidir. Bu resimde flanör eskiz gibi çizilmiştir. Flanörün bulunduğu yer, mekân çizilmemiştir ve özellikle de flanör için çok önemli olan kalabalıklar görülmemektedir. Sanki burada flanör ya bir sergideki resmi ya da kalabalıkları izlemekte gibidir.



Toulouse-Lautrec - *Flâneur*

19. yüzyılda Toulouse-Lautrec dışında, asıl adı Sulpice Guillaume Chevalier olan Paul Gavarni (1804-1866) adlı bir ressam ve karikatürist de *dandy* ve flanörü konu almıştır. En önemli çalışmaları *Le Charivari* adlı mizah dergisinde yer almış, Balzac'ın romanlarını resimlemiştir. 1842 ve 1850 yıllarında çizdiği iki resmin birinde bir flanör, diğerinde bir *dandy* görülmektedir. Gavarni'nin bir *dand-*

yyi resmettiği yapıtının adının "*A Parisian dandy*" olması ilginçtir. Gavarni'nin *dandy* ve flanör resimleri de Toulouse-Lautrec'in flanör resmi ile teknik açıdan büyük benzerlik göstermektedir. Bu resimlerde de mekân ve çevre çizilmemiştir, kalabalık söz konusu değildir. *Dandy*, gösterişçi ve dikkat çekme gayreti içinde olan özellikleriyle renklendirilmiştir; buna karşın flanörde renk yoktur. Toulouse-Lautrec'in flanör resmindeki gibi, Gavarni'nin flanörü de bir şey izler gibidir.



Paul Gavarni - *A Parisian dandy*, 1850

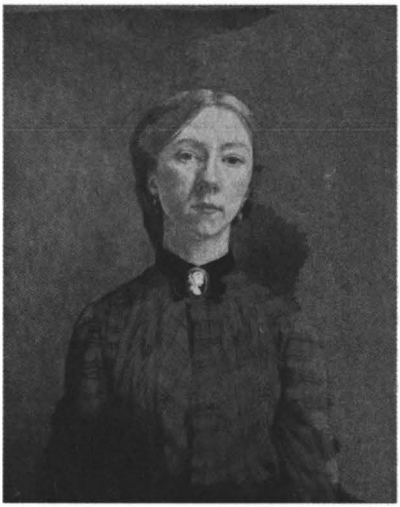


Paul Gavarni - *Le Flâneur*, 1842

Editörlüğünü Keith Tester'in yaptığı *The Flâneur* adlı kitabın *The Artist and the Flâneur: Rodin, Rilke and Gwen John* adlı bölümünü yazan Janet Wolff, bir kadın ressam olarak Gwen John'un Paris'teki kent yaşamına ve kentin kendi sanatına yaptığı katkıya ilişkin saptamalarda bulunurken, John ile birlikte Rodin ve Rilke'nin de sanatlarındaki görünümleri ele almaktadır. Wolff, araştırmasında şöyle bir saptamaya yer vermektedir: Stüdyo sokağın bir parçasıydı, sokak da stüdyonun (Tester 1994:111). Gerçekten de 19. yüzyılda yaşamış ressamların stüdyo dışındaki yaşantılarının yapıtlarına konu olması önemlidir. Toulosue-Lautrec tüm zamanını Moulin Rouge'da ya da bir kafede geçirirken aslında resimlerini yapıyordu. Çünkü resimlerini oluşturan dansçılar, fahişeler, tiyatro ve kabare sanatçıları, kalabalıklar oradaydı. Gwen, John Paris'e geldiğinde 20. yüzyıla geçilmişti ve bir kadın olarak bu metropolü izlemesi biraz farklıydı, zordu. Gwen John'u bu nedenle bir *flâneuse* olarak kabul etmek ayrı bir araştırma konusu olabilir. Bu noktada yaptığı resimlere bir göz atmak bile yeterli olacaktır. Nitekim Gwen John'un resimlerinin çoğu ev içindeki portrelerden oluşmaktadır, Rodin ve Rilke ile Paris'te, yani sokakta yaşadıklarını stüdyosuna taşımamıştır.



Gwen John - *Girl With Cat*, 1918



Gwen John - *Self-Portrait*, 1902

Ek bir bilgi olarak, aslında Paris'in alışveriş ve dolaşma mekânları ya da tüketim merkezleri olan pasajlar erkeklere yönelik iken, zamanla tüketimin esas kitlesinin kadınlar olması önemlidir (Friedberg 1991:420). 19. yüzyılda resim sanatının görünümü konusunda saptamalarda bulunurken, edebiyat yapıtları ile de bağlantı kurmak dönemin sanat anlayışının ve flanör olgusunun ortaya konmasında önem taşımaktadır. Bu nedenle Poe'ya dönülecek olunursa, yazdığı öykü *Kalabalığın Adamı*'nın geçtiği şehir her ne kadar Paris olmasa da, dönemin yaşantısının yansımaları Londra için de geçerlidir. Benjamin Poe'ya ilişkin yazarken döneme ilişkin de yazmaktadır: "Poe, öyküsünün akışı içerisinde akşamı getirir. Kenti, gaz lambalarının ışığında dolaşır. Caddenin bir içmekâna dönüşmesi olgusunu, başka deyişle flanörün düşlerinin bir özetini oluşturan olguyu, gaz lambasıyla aydınlanmadan ayırabilmek güçtür. İlk gaz ışığı pasajlarda yakılmıştır" (2011:144). Toulouse-Lautrec'in resimlerinde de gaz lambası ışığı önemli bir özelliktir. Örneğin *Moulin Rouge'un Promenoir*'ında adlı resminde, ön planda sağda görülen May Milton'ın yüzündeki ışık tam da gaz lambası ışığıdır.

Aynı yüzyılda yaşamış ve Toulouse-Lautrec'in etkilendiği ressamlardan olan Edgar Degas'nın 1876 tarihli *Les Ambassadeur'da Kafe-Konser* adlı tablosunda, daha sonra Toulouse-Lautrec'in çalışmalarında görülecek pek çok özellik ilk kez görülmektedir. Sahnede şarkı söyleyen kadının ışığı pek de alışılmış değildir, aşağıdan aydınlatılmıştır. Benzer biçimde Toulouse-Lautrec'in 1894 tarihli *Yvette Guilbert Linger Longer, Loo'yu Söylüyor* adlı yağlıboya çalışmasında alttan gelen gaz lambası ışığı efektinin kullanıldığı görülür. Kalabalık, loş gaz ışığı, başka yapıtlarında ve afişlerinde de tekrarlanır.



Degas - *Les Ambassadeur'da Kafe-Konser*, 1876



Toulouse-Lautrec - *Yvette Guilbert Linger Longer, Loo'yu Söylüyor*, 1894

Monet, Sisley ve Renoir'ın yapıtları 19. yüzyılda sanatsal anlamda özellikle resim sanatı açısından taşıdığı teknik uygulamalarla dikkat çeker. Bu üç ressamın dahil olduğu izlenimciliğin estetiği, arı renk kullanımına ve ışığın resimlerde önemli bir yer tutmasına dayanmaktadır. 1839 yılında bir kimyager olan Michel-Eugene Chevreaul'un renkler üzerine yaptığı bir dizi deneyden sonra yazdığı *On the Law of the Simultaneous Contrast of Colors* adlı kitaba dayanarak izlenimci ressamlar yapıtlarında siyah dışında sadece arı renk kullanmışlar; ancak birkaç yıl sonra bu uygulamayı bırakmışlardır. Zaten Renoir siyah kullanmaktan hiçbir zaman vazgeçmemiştir. İzlenimciler görsel gerçekliğin kapılarını arı renk kullanarak öznel bir biçimde ortaya çıkarmayı hedeflemişlerdir. Jonathan Crary'ye göre de 19. yüzyılla birlikte, görmenin kaynağı değişir. Önceden dışarıdaki, bakılan nesnenin –örneğin doğanın– oluşturduğu kaynak, artık bakanın deneyimine, onun gözlerinin kaydettiklerine, onun doğasına devrolur. Görüş öznelleşir (Crary 1992:9). Hem bir gözlemci olarak ressamın hem de resme bakanın görme biçimi ve algısı açısından 19. yüzyıl, özellikle de izlenimcilik önemlidir. Crary'ye göre 19. yüzyılda bir seviyede yepyeni bir görme ve anlamlandırma türü üreten, az sayıda avangard yani öncü sanatçı vardır. Benjamin'e göre avangardın ortaya çıkış zamanı olan 19. yüzyılın ortasında sanatsal üretimin koşulları değişmiştir. Sanat piyasayla karşı karşıya gelen bir meta biçimidir ve diğer tüm metalar gibi diğerleriyle yarış içindedir. Avangard, pejmürde komplocuların sönük muhitinden varolur. Yeraltından yukarıya, burnunu sokmak için ortaya çıkan flanör, dikkat çekme arzusuyla kalabalığın anonimliğinin peşinde koşar (Leslie 2010:289). Benjamin'in bu saptamasında flanörün dikkat çekme arzusu aslında ona pek uymaz, bu özellik *dandy*ye daha çok uyar. Daha gündelik bir seviyede ise görme, 15. yüzyıldan beri onu düzenleyen genel gerçekçi mülahazalar içine sıkışıp kalmıştır (Crary 2010:16). *Avangard Kuramı* adlı kitabında Bürger şöyle bir saptamada bulunmaktadır:

> "Resim sanatında 15. Yüzyıl boyunca, doğrusal perspektife ve resim uzamının bir örnek şekilde düzenlenmesine dayanan bir temsil sistemi oluştu. Ortaçağ resminde figürlerin boyutları arasındaki fark önem derecelerine işaret ederken, Rönesans'tan itibaren Eukleides geometrisi prensipleri çerçevesinde tahayyül edilen bir uzamdaki konumlara işaret etmeye başladı. Ortaçağ resmi birden çok sahneyi birleştirip bir öykü

anlatabilirken, Rönesans'tan itibaren tek bir olayı tasvir etmesi öngörülen resim uzamı daha bütünsel şekilde sunuldu. Burada sadece şematik biçimde değinilen bu temsil sistemi, Batı sanatına beş yüz yıl boyunca hükmetti. 20. yüzyılın başındaysa, zorlayıcı geçerliliğini kaybetti. Daha Cézanne'da bile doğrusal perspektif, empresyonistler için taşıdığı önemi taşımamaya başlar (şekilleri ve formları eriten empresyonistler, yine de bu perspektife bağlı kalmıştır). Böylelikle geleneksel temsil sisteminin evrensel geçerliliği kırılmıştır" (2007:125).

Bürger'e göre, resimdeki temsil sistemi ancak 20. yüzyılda geçerliliğini kaybetmiştir. Ancak izlenimcilerin resimde temsil sistemine getirdikleri öncü (avangard) yaklaşımlar gözardı edilmemelidir. *Avangard Kuramı* kitabında Poggioli, avangardın bohemliğine, kabadayılığına ve anarşistliğine rağmen doğası bakımından yalnız, aristokratik ve seçkinci olduğunu belirtir (1968:39, 99). Nochlin de Avangardın İcadı adlı makalesinde avangardın mucidi olarak gördüğü Manet'nin resimlerinin topluma, doğaya yabancı ve hayata karşı da *dandy*'ninki gibi soğuk, mesafeli durduğunu söyler (1989:16).



Edouard Manet - *L e Déjeuner sur l'Herbe*, 1862 -63

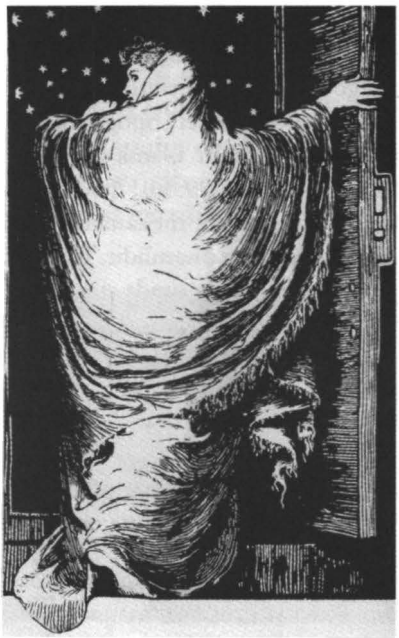
Günlük yaşamın estetize edilmesi, flanör konusu için, postmodern koşulların sarsıcı talepleri ile modernite terimleri arasında sürekliliği sağlamada bir yol işaret eder. Featherstone, bu estetize etme konusunda üç biçim önerir: 1920'li yılların avangard çalışmalarına yönelik hareket; Baudelaire'in dolaşmalarının sanatına yönelen hareket; simülasyon kültürü mantığına yol açan bir tüketim kültürünün gelişimidir ki Baudrillard buna sembol değer (sign-value) demektedir (Featherstone 1992:145). Flanör, günlük yaşam içinde sürekli olarak hareket halinde, dolaşma durumunda ya da bir kafede, tiyatroda, sergide bulunarak kendini besleyen biridir. Bu durum, çevresini gözlemlerken karşılaştığı her tür görsel düzenlemenin de önem kazanmasına neden olur. Benzer bir yoruma göre, "19. yüzyılda sokaktaki yayaların ve izleyicilerin dikkatleri yalnız, dışarıdaki posterlerin çizimleriyle değil, aynı zamanda tüm görsel düzenlemelerle de ilgiliydi. Tasarım, ambalaj, sergileme ve tüm görsel işaretler, tipografik simgeler, görünümün estetik biçiminin ölçütüne bağlı olarak oluşturulmuş marka adını içermekteydi" (Anke Gleber 1999:36). Toulouse-Lautrec'in çok sık olarak gittiği Moulin Rouge gibi mekânların günümüzde bile birer marka olarak bilinmesi oldukça önemlidir. Bu mekânların marka haline gelmesinde en önemli pay ise, orada şarkı söyleyen, gösteri yapan sanatçıların gösteri tarihlerinin duyurulması amacıyla Toulouse-Lautrec tarafından yapılan afişlerdir. Böylece Toulouse-Lautrec'in afişleri bir yapıt olmaktan öte bir alışveriş çevrimine sokulmuştur:

> "Hangi yapıt olursa olsun, bir kere alışveriş çevrimine sokulduğunda, asli yararıyla hiç ilgisi kalmayan sosyal bir form kazanır: İlk 'doğasını' kısmen kaplayan ve maskeleyen bir değişim değeri olur. Ne var ki, bir sanat yapıtının, önsel olarak yararlı bir işlevi yoktur; sosyal açıdan yararsız olduğundan değil, el altında, esnek, 'sonsuza yönelmiş' olduğundan: Yani sanat yapıtı hemen alışverişler ve iletişim dünyasına, sözcüğün her iki anlamında 'alım-satım' dünyasına karışır" (Bourriaud 2005:68-69).

Bu saptamada söz konusu edilen sanat yapıtı gibi Toulouse-Lautrec'in afişlerinin de 19. yüzyılda yani yapıldıkları zaman bir değişim değerinin olduğunu söylemek ne derece doğru olabilir? Bu afişler için Toulouse-Lautrec'e ödeme yapılmış bile olsa, afiş bir sanat yapıtı olduğu için değil, sadece bir emek harcandığı için ödeme yapılmıştır.

Londra'da duvarlarda görülen ilk afiş, bir kitabın tanıtımını amaçlanıştır:

> "Litografiyle oluşturulan ilk afiş, Londra'daki binaların duvarlarında, 1861 yılında belirmişti: Afişte yalnız sırtı gözüken, kalın bir şala bürünmüş bir kadın, aceleyle çıktığı belli olan bir merdivenin en üst basamağında görülüyordu; başı yarı geriye dönük, bir parmağı dudaklarında, ağır bir kapıyı bir parmak açmıştı; kapının aralığından yıldızlı gökyüzü görünüyordu. Wilkie Collins, yeni kitabı ve polisiye romanların en büyüklerinden biri olan Beyazlı Kadın'ı böyle afişe ediyordu" (Benjamin 2011:260).



Frederick Walker - *The Woman in White*, 1861

Flanörün 19. yüzyılın Paris dışındaki en önemli metropolü Londra'da karşılaştığı ilk afiş bir kitabın tanıtım afişi iken, Paris'te dolaşırken karşılaştığı afişler, kabarelerin, dans salonlarının, tiyatrola-

rın ve bu mekânlarda dans eden, oynayan, gösteri yapan sanatçıların konu edildiği afişlerdir. Paris'te, Toulouse-Lautrec'in de sanatından ve afişlerinden etkilendiği Jules Chéret (1836-1932) taş baskı çalışmalar, resimler yaparak modern afiş sanatının ustası haline gelmiş Fransız ressamdır. 1859-1866 yılları arasında Londra'da afiş tasarımı ve baskısını öğrenmiş, Fransa'ya döndüğünde Eldorado, Olympia, Folies Bergeres, Theatre de l'Opera, Alcazar d'Ete ve Moulin Rouge gibi kabareler, müzik salonları ve tiyatroların reklamları için afiş tasarımları yapmıştır. O'nun başarısı Charles Gesmar, Henri de Toulouse-Lautrec gibi yeni nesil ressam ve afiş tasarımcılarını etkilemiş, bu sanatçılardan Georges de Feure öğrencisi olmuştur.



Jules Cheret - *Moulin Rouge Paris Cancan*, 1890

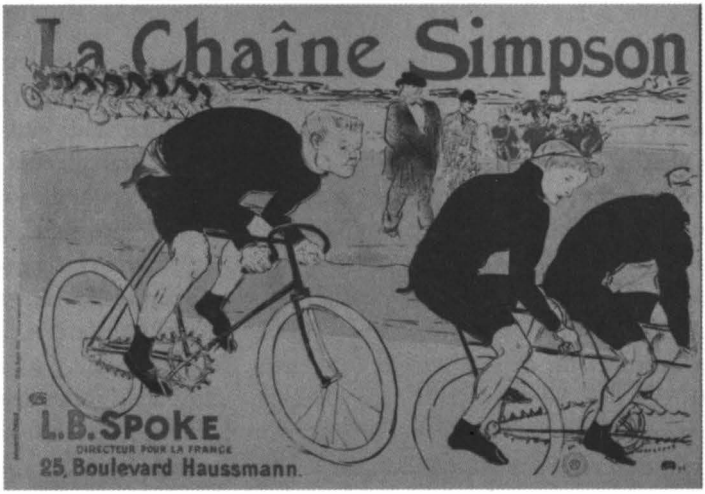


Toulouse-Lautrec - *Moulin Rouge Concerts*, 1891

Cheret'nin Moulin Rouge için yaptığı afişler tarz olarak karşılaştırıldığında, Toulouse-Lautrec'in daha yenilikçi ya da öncü olduğu görülür. Dönemin resim anlayışının özelliği olan fragman estetiğinin ve reklam anlamında daha dikkat çekici görsel bir düzenlemenin varlığı söz konusudur. Toulouse-Lautrec'in afişinde kendisinin de içinde yer aldığı, sürekli birlikte olduğu ve gözlemlediği kalabalık bir topluluk silüet biçiminde yer almaktadır. Afişte reklam mantığı güdülerek yapılmış görsel düzenlemeler dikkat çekicidir. Örneğin Moulin Rouge ismi üç kez yazılarak tek bir M harfi ile birleştirilmiştir. Her iki sanatçı da Paris eğlence mekânlarının afişleri yanında, çok farklı bazı ürünler için de reklam afişleri tasarlamıştır. Jules Cheret, Humber adlı bisiklet markası için, Toulouse-Lautrec de Simpson adlı bisiklet zinciri markası için reklam afişi yapmıştır. Toulouse-Lautrec'in reklam afişinde, reklam anlayışı açısından çok öncü uygulamalar görülür. Örneğin, afişin ön sağında ikili bir bisiklet, arkada beş kişinin birden bindiği bir bisiklet, en önde ve daha büyük olarak tek bir kişinin bindiği Simpson zinciri takılmış bisiklet yer almaktadır. Sonuç olarak söylenmek istenen: "Simpson zinciri 2 ya da 5 kişinin yerini tutar." Cheret'nin afişinde ise, reklamdan çok klasik bir yaklaşımla yapılmış bir resim söz konusudur.



Jules Cheret - *Cycles Humber*

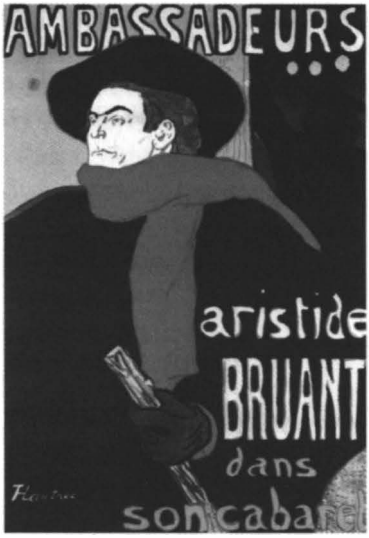


Toulouse-Lautrec - *La Chaine Simpson*, 1896

Toulouse-Lautrec'in yaptığı afişlerin çoğu, bir gösteri tarihinin ya da sanatçısının duyurulması amacına yönelik olarak yapılmıştır ve doğal olarak reklamdır: "Sanat yapıtı, önce başlı başına bir olay (klasik resim), ardından bir olayın grafik olarak kaydedilmesi (Jackson Pollock'un yapıtı, bir performansı ya da eylemi rapor eden fotografik belgeler) olduktan sonra, bugün sık sık meydana gelecek ya da sonsuza kadar ertelenmiş bir olayı duyuran bir reklam bandı rolüne bürünüyor" (Bourriaud 2005:177). Söz konusu afişler de kalabalıklar için gösteriler gerçekleştiren sanatçıların ve mekânların Toulouse-Lautrec gibi bir gözlemci tarafından görsel hale getirilmiş biçimleridir. Toulouse-Lautrec bir gözlemcidir, çünkü Crary'ye göre:

> "Sözlüklerin çoğu gözlemci (observer) ve seyirci (spectator) arasında anlamsal olarak belirgin bir ayrım gözetmez... Spectator özellikle 19. yüzyıl kültürü bağlamında özel çağrışımlar da taşır; bir müze ya da tiyatroda bir gösteriye edilgen bir biçimde seyreden bir seyirci... Observare, kurallar, kodlar, yönetmelikler ve pratikler söz konusuyken olduğu gibi 'eylemini uyumlu kılmak, uymak, karşılamak' anlamına gelir. Gözlemci kuşkusuz görendir; ancak bundan daha önemlisi, önceden belirlenmiş olanaklar dizisi içinde gören, belirli bir gelenek ve sınırlama sistemi içine yerleşmiş birisi olmasıdır" (2010:17-18).

Bir ressam olarak gözlemlerini yapıtlarına aktaran Toulouse-Lautrec'in ve aynı dönemdeki sanatçıların resimlerini gözlemleyen kişi Crary'ye göre, "19. yüzyılda resimlere bakan ve aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyusal deneyimi eşzamanlı olarak tüketen bir gözlemciydi. Yani resimler, imkansız olan bir tür estetik yalıtımla ya da resimde kesintisiz bir gelenek oluşturan kodlarla değil, sürekli genişleyen imge, mal ve simülasyon kaosu içindeki tüketilebilir ve hızla geçip giden birçok öğeden yalnızca biri olarak üretilip anlam kazanmaktaydı. (...) Gözlemci tarzlarından biri, malı andıran aldatıcı imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin hareketli tüketicisi olan flâneur'dü." (Crary 2010:33, 34). Sürekli olarak hareket halinde, dolaşarak gözlemleyen ve gördüklerini eleştiren, aynı zamanda da tüketmeye başlayan flanör, Toulouse-Lautrec'in afişlerindeki mekânlarda kankan dansçılarını, kabare ve tiyatro sanatçılarını izleyerek gözlemlerini sürdürmüştür.



Toulouse-Lautrec - *Les Ambassadeurs*, 1892



Toulouse-Lautrec - *Jardin de Paris: Jane Avril*, 1893

Ayrıca Toulouse-Lautrec'in afişleri gibi, "Sanat yapıtı artık geçmiş bir eylemin izi gibi değil, olacak bir olayın ilanı (reklam bandı etkisi) ya da gerçekleşme potansiyeli taşıyan bir eylemin önerilmesi olarak kendini gösteriyor." (Bourriaud 2005:121).



Toulouse-Lautrec - *Troupe de Mlle. Eglantine*, 1895/1896

Bir başka açıdan Toulouse-Lautrec'in afişleri, yapıldığı dönemde bir sanat yapıtı olarak görülmemiş olabilir, ancak artık resimleri gibi onlar da birer sanat yapıtıdır ve sanat piyasası anlamında çok değerlidir. Bu yönden, "Güzellik satar" ifadesinin neye göndermede bulunduğunu daha iyi görüyoruz. Sanat, putataparlıkla ya da reklamla bir değildir ama "kült nesneleri (idolatry) ve reklam, tabii ki sanattır ve en iyi sanat yapıtlarında her zaman kaçınılmaz olarak ikisinden de biraz vardır" (Hickey 1995:17).

SON'UN RENGİ

Sartre'a göre, Baudelaire acı çekmeyi seçmiştir, sürekli mutsuzdur kendini mutlu saymak onun gözünde alçalmaktır. Baudelaire için acı çekmek, bir şokun ardından gelen şiddetli bir tepki değil, tersine hiçbir şeyin azaltıp yükseltemeyeceği, sürekli bir durumdur (1995:129).

Buna ek olarak, "Baudelaire acının soyluluk olduğunu söyler. Acı, soyluluğun olduğu kadar yaratıcılığın da gereğidir" (Artun 2009:76). Toulouse-Lautrec özelinde ise, fiziksel görünümünden dolayı çektiği acı, Baudelaire'in acı çekmeyi tercih etmesinden farklıdır. Acı çektiğini belli etmemiş, acısını yapıtlarına yansıtmamıştır. Yapıtlarında ya da afişlerinde sürekli dansçılara ve hareket halindeki insanlara yer vermesi, yürümenin ya da özgürce hareket etmenin onun için çok zor olmasından kaynaklanıyor olabilir. "Üstün sanatçıların desenlerinin en büyük meziyeti hareketin gerçekliğidir" (Baudelaire 2009:116). Baudelaire'in acısı şiirlerine yansırken, Toulouse-Lautrec'in acısının yansıması resimlerinde ve afişlerindeki imgelerde ve renklerde görülür. Velasquez gümüşi gri tonunda; Decamps, nar çiçeği veya ölü yaprak rengi; Delacroix, erguvan ve yeşildir (Theophile, Thore 1844 Salonu, Paris: Alliance des Arts 1844:3-4). Toulouse-Lautrec'in çağdaşı ve arkadaşı Van Gogh sarıdır. Moulin Rouge, kabareler, dans salonları, tiyatro ve opera gibi müzikle iç içe ortamlarda resimlerini oluştururken Toulouse-Lautrec'in rengi ne olabilir?

> "İşte ışık ve hareket dolu Valentino, Casino ya da Prado kapılarını açıyor, nüskin gençliğin taşkınlığının iplerini kopardığı tımarhaneler...Cehennemi bir ışık fonu, kırmızı, portakal rengi, kükürt sarısı, pembe (bu renk, uçarılıkta esrimeyi ifade eder), kimi zaman menekşe rengi, rengarenk bir havai fişek gösterisini andıran bu sihirli fon önünde, avare bir güzelliğin bin bir çehreli imgesi yükseliyor. Bir yerde görkemli, bir yerde hafif bu kadın, kah narin, hatta çöp gibi, kah bir dev anası; kimi zaman ufak tefek, çıtı pıtı, kimi zaman hantal ve heybetli...nakışlı etekliklerin ağırlığı altında bize doğru ilerliyor, kayıyor, dans ediyor; şapkasını altından bakışları fırlıyor...Düzenli bir toplumun sınırlarında başıboş dolaşan bir tür bohem (çingene); hile ve mücadeleyle geçen hayatının bayağılığı, o şatafatlı dış kabuğun ardında kendini kaçınılmazca ele veriyor" (Baudelaire 2009:245).

Baudelaire, aslında *courtesana* (fahişe) ilişkin değerlendirmelerde bulunurken yaptığı bu tanımlamalarda sanki Moulin Rouge'u ve Toulouse-Lautrec'i tanımlıyor.



Toulouse-Lautrec - *Moulin Rouge'da Dans*, 1889-1890



Toulouse-Lautrec - *M.Lender Chilperic Operasında Bolero Dansı Yapıyor*, 1896



Constantin Guys - *İki Courtesan*



Toulouse-Lautrec - *Au Salon de la rue des Moulins*, 1894

Baudelaire, Constantin Guys'ı (1802-1892) tipik bir flanör, kendisini de 19. yüzyılın flanörü olarak görmektedir. Toulouse-Lautrec, sürekli kalabalıkların içinde gözlem yaparak yapıtlarını oluştururken, gözlemlediklerine eleştirel bir bakış açısı da getirebilmiştir. En azından fahişeleri ya da meyhanede içen sarhoşların yer aldığı yapıtlarına bakarken bu bakış açısını görebiliriz. Sonuçta, flanör bir kent gezgini olarak durmadan dolaşır, gözlem yapar ve gördüklerini eleştirirken tüm bunları bir yapıta da dönüştürebilir. Bu yapıt yazınsal olarak Baudelaire, Poe ya da Yusuf Atılgan'ın bir yapıtı olabilir ya da bu çalışmada irdelenen Toulouse-Lautrec gibi bir ressamın resimlerinde de somutlaşabilir. Burnett, *İmgeler Nasıl Düşünür?* adlı araştırmasında çok doğru bir saptamayla şöyle diyor: "İnsanlar, imgelerin yaratıcıları oldukları kadar onların içindedirler de. Resmedilen şeyle beraber var olurlar ve görselleştirmeler yoluyla geçmiş ve gelecekle ilgili varsayımlarda bulunurlar. İmgeler tam da bu anlamda farklı zeka düzeylerinin bir ifadesidir; imgeler düşünmenin, hissetmenin, görmenin ve bilmenin görselleştirilmesidir." Toulouse-Lautrec, tam olarak kenti arşınlayarak gözlememiştir; ancak gözlemlenenler ona gelmiştir ve o da önünden gelip geçenleri, dans edenleri, içenleri, dinlenenleri kendi acılarını da birer renk olarak katarak resimlemiştir.

KAYNAKÇA

ARTUN, Ali (2009). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm" *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yay. s. 9-86.

BAUDELAIRE, Charles (2009). *Modern Hayatın Ressamı*. Çev. Ali Berktay. İstanbul: İletişim Yay.

BENJAMIN, Walter (2011). *Pasajlar*. Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.

BOIME, Alfred (1971). *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*. London: Phaidon.

BOURRIAD, Nicholas (2005). *İlişkisel Estetik*. Çev. Saadet Özen. İstanbul: Bağlam Yay.

BURNETT, Ron (2007). *İmgeler Nasıl Düşünür?* Çev. Güçsal Pusar. İstanbul: Metis Yay.

BÜRGER, Peter (2007). *Avangard Kuramı*. Çev. Erol Özbek. İstanbul: İletişim Yay.

CRANE, Diana (1987). *The Transformation of the Avant-Garde, The New York Art World, 1940-1985*. Chicago: University of Chicago Press.

CRARY, Jonathan (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Ma: MIT Press.

CRARY, Jonathan (2010). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine*. Çev. Elif Daldeniz. İstanbul: Metis Yay.

ERDEM, Aslan (2012). "Kaplumbağanın Ölümcül Günahı: Aylaklık" *Roman Kahramanları*, Ocak/Mart 2012, Sayı: 9.

FEATHERSTONE, M. (1992). "Postmodernism and the Aestheticization of Everyday Life" Lasch,S. Friedman, J. (ed), *Modernity and Identity* içinde. Oxford: Blackwell, pp. 265-290.

FELBINGER, Udo (2005). *Henri de Toulouse – Lautrec/Hayatı ve Eserleri*. Çev. Zeynep Sirer. İstanbul: Literatür Yay

FREY, Julia (1994). *Toulouse-Lautrec: A Life*. London: Phoenix.

FRIEDBERG,Anne (1991). "Les Flâneurs du Mal(l), Cinema and the Post-modern Condition". *PMLA* 106, No.3.
FOUCAULT, Michel (2007). *İktidarın Gözü*. Çev. Işık Ergüden. İstanbul: Ayrıntı Yay.
GLEBER, Anke (1999). *The Art of Taking a Walk: Flanerie, Literature, and Film in Weimar Culture*. New Jersey, USA: Princeton University Press.
HARRISON, C .,Wood, P. (1992). *Art in Theory 1900-1990*. Oxford: Blackwell.
HICKEY, Dave (1995). *The Invisible Dragon: Four Essays on Beauty*. LA: Art Issues Press.
HUYSSEN, Andreas (1999). *Alacakaranlık Anıları/Bellek Yitimi Kültüründe Zamanı Belirlemek*. Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Metis Yay.
JENKS, Chris (1995). "Watching Your Step, The History And Practice Of The Flâneur". Jenks, Chris (ed.), *Visual Culture* içinde. London: Routledge, pp. 142-160.
KRACAUER, Siegfried (2011). Kitle Süsü. Çev. Orhan Kılıç. İstanbul: Metis Yay.
LESLIE, Esther (2010). *Walter Benjamin: Konformizmi Alt Etmek*. Çev. Eda Çaça. İstanbul: Habitus.
LHOTE, Andre (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: İmge Kitabevi.
MACK, Gerstle (1938). *Toulouse-Lautrec*. New York: Alfred A. Knopf.
NOCHLIN, Linda (2001). *The Body in Pieces: The Fragment as a Metaphor of Modernity*. London: Thames & Hudson.
NOCHLIN, Linda (1989). *The Politics of Vision: The Invention of Avant- Garde: France, 1830-1880*. New York: Harper & Row.
O'CONNOR, Patrick (1991). *Toulouse-Lautrec: The Nightlife of Paris*. London: Phaidon.
PIGGIOLI, Renato (1968). *The Theory of the Avant-Garde*. Çev. G. Fitzgerald. Cambridge, Ma. Belknap: Press of Harvard University Press.
RUSSELL, Bertrand (2008). *Aylaklığa Övgü*. Çev. Mete Ergin. İstanbul: Cem Yay.
SARTRE, Jean Paul (1995). *Baudelaire*. Çev. B.Onaran. İstanbul: De Yay.
SENNETT, R. (1977). *The Fall of Public Man*. New York: Alfred Knopf.
SIEGEL, Jerrold (1986). *Bohemian Paris: Culture, Politics and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930*. New York: Viking.
TESTER, Keith (1994). "Introduction" *The Flâneur*. Ed. Keith Tester. London: Routledge, pp. 1-22.
JANUSZCZAK, Waldemar (2006). *Toulouse-Lautrec*, (Belgesel), Channel 4'te yayınlanan iki bölümden oluşan belgesel, 2006.

Bozguncu ve Göçebe: Jean Genet

Elif Demirkaya

"Kendimle birlikte öyle bir üzüntü yükü taşıyordum ki, tüm yaşamım, eminim, başıboş dolaşmakla geçecekti. Serserilik benim için artık yaşamı süsleyecek bir ayrıntı değildi, bir gerçeklik olmuştu."[1]
Jean Genet

Rüdiger Wischenbart, Jean Genet ile yaptığı bir görüşmede ona, adresinin olmamasıyla tanındığını söyler. Denebilir ki Genet'nin yersizyurtsuzluğu doğumuyla beraber başlamış ve yaşamı boyunca da sürmüştür. 1910'da Paris'te doğan Genet'nin ilk durağı Kimsesizler Yurdu'dur. 1911'den 1923'e kadar ise evlatlık verildiği ailenin yanında kalır. 1923'te meslek okuluna gönderilmek üzere evlatlık verildiği ailenin yanından alınan Genet, ilk firarını burada gerçekleştirir.

1. *Hırsızın Günlüğü*'nden alınmıştır (1997:66-7).

Fransa'nın Nice kentinde bulunan Genet, Kimsesizler Yurdu'na geri gönderilmişse de, bu ilk kaçışının ardı arkası kesilmeyecektir bundan sonra. Bu çalışma, Genet'nin fiili göçebeliğinin düşünsel göçebeliğiyle birleştiği yaşamının aykırı ve bozguncu yönlerine eğilmektedir.

GİRİŞ

Yaşamak için hırsızlık yapan ve tekrar tekrar yakalanan Jean Genet, 15 yaşında hapishaneyle tanışır. 18'ine kadar Mettray Islahevi'nde kalan yazar, buradan kurtulmak için askere yazılır ve Doğu ordularında görev yapmak için gönüllü olur. 1930 yılında Şam'a giden Genet'nin Fransa'dan ilk ayrılışı da gerçekleşmiş olur böylece. Bu dönem, *Açık Düşman*'ın "Kronoloji" kısmında şöyle aktarılır:

> "Art arda birkaç kere gönüllü olarak orduya yazılmaların ve altı yıllık askeri hayatın ardından 1936'da firar etti ve ele geçmemek için Fransa'dan ayrıldı. Bir yıl boyunca, sahte kimliklerle Avrupa'yı dolaştı. Tutuklandı, hapse atıldı, sınır dışı edildi; İtalya, Yugoslavya, Çekoslovakya, Polonya, Avusturya, Almanya ve Belçika'dan geçti" (a.g.e. 209).

1937'de Paris'e geri döndüğünde, asker kaçaklığından hırsızlığa, serserilikten kimlik sahtekârlığına kadar bir dizi suçlamayla karşı karşıya kalan Genet, Avrupa'da hırsızlık, kalpazanlık, dilencilik ve avarelikle geçen bu günlerini daha sonra, 1948'de, *Hırsızın Günlüğü* adıyla kitaplaştırır. Bu kısa girişten de anlaşıldığı üzere, bu yazının öncelikli olarak odaklanacağı nokta, Genet'yi sürgüne, aylaklığa, yersizyurtsuzluğa, mültecilerle beraber hareket etmeye, "sınır"larda gezinmeye, hırsızlık yaparak dünyayı dolaşmaya götüren etkilerin izlerini sürmektir.

GENET'NİN YIKICI KARAKTERİ

Genet'nin Fransa'ya döndükten sonra yargılanması, ömür boyu sürgünle cezalandırılması, yazdıkları sayesinde affedilmesi[2], yazmayı bırakması, kendini öldürmeyi denemesi, Uzakdoğu yolculuğu, Cezayirlilerin, Filistinlilerin ve Kara Panterler'in mücadelelerine katıl-

2. Genet'nin hapishanedeyken yazdıklarını okuyan Jean-Paul Sartre, André Gide, John Cocteau gibi önde gelen Fransız entelektüeller onun hapisten çıkarılması için hükümete dilekçe verirler.

ması ve yazıya sadece bu mücadeleleri anlatmak için geri dönmesi gibi süreçler göz önünde tutulduğunda, Genet'nin izlediği rotanın rahat ve güvenceli bir hayatın tam aksine işaret ettiği söylenebilir. Genet, kendisine sabit bir konum edinmez; içeriye girer, dışarıya çıkar, Fransa'yı terk eder, Fransa'ya geri gelir, yazmayı bırakır, yazmaya geri döner. Sürekli hareket hâlindedir ve hareket hâlindeki siyasi mücadelelere dahil olur. İktidar tarafından istenmeyenlere alan bulur Genet; yaşanmaya değer görülmeyen yaşamlara yer açar. Zenciler, eşcinseller, suçlular, makbul sayılmayan "hiç kimseler", Genet'nin kahramanlarıdır. Bu bağlamda, Genet'yi Benjamin'in "yıkıcı karakter" tasviri üzerinden okumanın mümkün olduğu söylenebilir.

> "Yıkıcı karakterin yalnız bir tek parolası vardır: Yer açmak. Ve de bir tek faaliyeti: Ortalığı temizlemek. Onun temiz havaya ve serbest alanlara ihtiyacı her türlü nefretin üstündedir. Yıkıcı karakter genç ve neşelidir. Çünkü genç tutar adamı yıkıcılık, kendi çağımızın bıraktığı izleri silip süpürdüğü için tutar; hatta keyiflendirir, çünkü süpürüp atma yıkıcı için tam bir indirgeme, kendi durumunun köküne inmek anlamına gelir"[3] (Benjamin 2005:541).

"Temiz havaya ve serbest alanlara" ihtiyaç duyan Genet, aradığını Fransa'da bulamamıştır. Fransa onu suçlu olarak görmüş ve mahkûm etmiştir. Bu anlamda Fransa, Genet'ye ve onun gibilere yer açmayan, yaşama şansı bırakmayan bir otorite simgesidir. Genet'nin doğduğu ülkeyle olan ilişkisine daha sonra geleceğiz ama öncelikle, Fransa'dan çıkan, ilk olarak baştan sona İtalya'yı ve ardından Arnavutluk, Sırbistan, Avusturya, Çekoslovakya ve Polonya'yı dolaşan, yıkıcı ve göçebe enerjilerini şehirden şehre yayan Genet'nin yolculuğundan biraz bahsedelim. Genet, 1949 tarihli kitabı *Hırsızın Günlüğü*'nde Fransa'dan ayrılışını, dolaştığı ülkeleri, âşık olduğu erkekleri, işlediği ve hayalini kurduğu suçları ve neden suç işlediğini anlatır.

---

3. Türkçe çeviri Yıldırım Türker'in 19.02.2011 tarihli "Yıkıcı Karaktere Selam" adlı yazısından alınmıştır. (http://www.radikal.com.tr/Radikal.aspx?aType=RadikalYazar&ArticleID=1040477&Yazar=YILDIRIM_TURKER&Date=19.02.2011&CategoryID=98, Erişim:15.01.2012). Bu yazıda, Türker, Benjamin'in "devlet ve iktidar aygıtlarının 'onanmış şiddetine' karşı devrimci güçlerin 'onanmamış şiddetini' desteğini" öne sürer. Bu ifadenin Genet için de geçerli olduğunu söylemek olasıdır.

"Görkemli bir biçimde doğduğumu sanmasam da, kökenimin belirsizliği onu yorumlamama izin veriyordu. Buna mutsuzluklarımın özelliğini ekliyordum. Ailem tarafından terk edilmiş olduğum için, bu durumu erkeklere karşı duyduğum ilgiyle, bu ilgiyi hırsızlıkla, hırsızlığı da suç işlemek ya da suç işlemekten hoşlanmakla ağırlaştırmak bana zaten doğal geliyordu. Bu yüzden, beni reddetmiş olan bu dünyayı ben de elbette reddettim. En utanç verici durumlara karşı bu neşeli koşuş belki de hâlâ çocukluk imgelemimin duyduğu bu gereksinimden ileri gelmektedir" (a.g.e. 78).

Genet'nin "neşeli koşuş"u ve bâki kalan çocukluk imgelemi, Benjamin'in yıkıcı olduğu için genç ve neşeli kalabilen figürünü hatırlatır. Genet, kendini reddeden dünyaya ayak uydurmaya çalışmak, varoluşunu onun kurallarına göre yeniden şekillendirmek, aşırılıklarını törpülemek yerine o dünyayı yıkmayı tercih etmiştir. Belirli bir ahlâk anlayışını benimseyen ve herkesi bu anlayışa göre yargılamayı kendine hâk gören bir düşünceye karşı savaş açmış ve suçluların, kendisini, yargıçların ahlâkı üzerine düşünmeye sevk ettiklerini dile getirmiştir (1994:17). Yargıçların ahlâkını düşünmeden benimseyen ve kendi de içten içe bu ahlâkın bir parçası olan bir anlayışın karşısında durur. Çağının izlerini süpürmeyi kendine bir görev bilir. Bu temizlik ve yıkıcılığın dayanağı, yok etmeye karşı körü körüne duyulan bir haz değildir; bu yaklaşımla bilhassa amaçlanan, kendine benzemeyenlere yaşama şansı tanımayan bir düzeni olumlamayı reddetmek ve düzeni olumlamayı reddedenlere yol açmaktır. Tıpkı Benjamin'in yıkıcı karakter için dediği gibi, varolanı yıkmasının amacı yıkıntı olsun diye değildir; Genet, bu yıkıntıdan geçecek olan yolu açmak ister.

"Hiçbir şeyin kalıcı olduğunu kabul etmez yıkıcı karakter. Ama işte bu yüzden her yerde birtakım yollar görür. Başkalarının duvarlar ve dağlarla karşılaştığı yerde de bir yol görür o. Ancak bir yol gördüğü içindir ki her yerde de engelleri ortadan kaldırmak zorundadır. Her zaman kaba değil, zaman zaman en soylu şiddetle. Her yerde bir yol gördüğü için de kendisi hep yol ağızlarındadır. Zamanın hiçbir anı sonraki anın neler getireceğini bilemez. Varolanı yıkıntıya çevirir bu karakter, yıkıntı olsun diye değil, tersine bu yıkıntıdan geçecek yolu açmak için" (Benjamin 2005:542).

Yol ağızları ve sözde sınırlar Genet'nin yaşam alanlarıdır. Bir sınırdan diğerine, bu sınırları kâle almadan, geçer. Nasılsa, "sınırı ihlâl etmek için onun mevcut olması gereklidir" (Maffesoli 2011:84). Genet için ise ne kavramlar ne insani değerler ne de ülkeler arasında sınırlar vardır. 1970'te Kara Panterler Genet'yi kendilerine destek vermesi için Amerika'ya çağırdıklarında, Genet kendisine vize verilmemesini bir engel olarak görmez. 60 yaşındayken, tanınan bir yazar olarak yasadışı addedilen yollarla Amerika'ya nasıl gittiyse, 20'li yaşlarında da bir dilenci ve hırsız olarak Avrupa'yı aynı şekilde dolaşmıştır. Sınırlardan genellikle geceleri geçen Genet, gittiği her yerde hırsızlık yaptığını, hapse girdiğini ve bu ülkelerin her birinden kovulduğunu dile getirir (1997:83). Bir keresinde Katovice'de (Polonya) hapisten çıktıktan sonra bir parkta durup neler düşündüğünü şöyle yazar:

> "Gölgeli köşemde çömelip İskender'le Sezar'ın da görmüş oldukları o yıldızlı gökkubbenin altında bulunmak beni şaşırtıyordu, çünkü ben yalnızca bir tembel dilenci ve hırsızdım. Avrupa'yı kendi olanaklarımla dolaştım; bunlar o görkemli olanakların tam tersiydi, ama ben yine de kendim için büyük fatihlerin öykülerindeki kadar değerli ayrıntılarla dolu bir öykü yazıyordum" (1997:89).

Genet'nin kendi yolculuğunu büyük fatihlerinkiyle kıyaslaması boşuna değildir. Kendi konumu, sözgelimi bir dilenci ve hırsız sıfatıyla, kralların ya da fatihlerin konumunun karşıtı olarak görülebilir. Oysa Genet'ye göre bütün karşıtlıklar muğlaktır. Tam da bu yüzden kendi yolculuğunu ya da alelade bir insanın macerasını, en önde gelen tarihi kişiliklerin fetihleriyle eşdeğer tutar. Bu tutumuyla, bir yandan belirli bir toplumsallığın görünür olmalarına izin vermediği insanlara görünürlüklerini teslim etmekte, diğer yandan da "bütün hayranlıkların, nefretlerin ve savaşların boşunalığını trajikomik bir şekilde göstermeye çalışmaktadır" (Arısan 1997:55). Genet, yerleşmiş kodların saçmalığını her fırsatta gözler önüne serer. Özellikle oyunlarında iyilik ve kötülük ya da suçluluk ve masumiyet gibi zıtlık ilişkileri üzerinde yapılanan kavramların birbirine dönüşebildiğini göstermiş, kimlikler ve iktidarlar arasındaki sınırları da tanımadığını ortaya koymuştur. Diyalektik kavramların birbirlerinin yerine kulla-

nılabilirliğini vurgulayarak, onların karşıtlık içindeki sunumunu yıkıma uğrattığı söylenebilir. Bu yıkımla Genet, sadece ülkeler arasında değil, kavramlar ve kimlikler arasında da gezinme özgürlüğüne kavuşmuştur.

Genet'nin yazdığı oyunlarda, birbirinin karşısında yer aldığı kabul edilen toplumsallıklar arasındaki çizginin ortadan kalktığına, hatta bu karşıtlıkların içeriğinin değişkenlik gösterdiğine dikkat çeken Mehmet Arısan, "birbirine zıt ve çelişkili bütünler oluşturabilmek için ne "sabit" bir anlam ne de sabit, birlik ve bütünlük içinde bir toplum vardır" der (1997:44-5). Kutsal olanla suçlu olan birbirinin yerini alabilir nitelikte sunulmaktadır. Tıpkı Genet'nin yazısında hapishaneyle sarayın özdeş yapılar olarak ele alınması gibi. Genet, hapishaneyi ve kraliyet sarayını aynı kefeye koyar. İkisinin de güven verecek biçimde tasarlandıklarını öne sürer. Bu binalar için "neyseler onun en büyük gerçekliğini yansıtırlar, ne olmak istemişlerse odurlar ve o olarak kalmışlardır" der. Hapishanenin ve sarayın yok oluşlarını hazırlayacak olan, Genet'ye göre tam da bu yapıların kendinden emin duruşları, bu yapıları şekillendiren ciddilik anlayışı ve bu anlayışa atfedilen önemdir.

> "Toprağın üstünde ve dünyada daha özensizlikle kurulmuş olsalardı belki daha uzun süre kalabilirlerdi, ama onların ciddilikleri beni onlara acıma duymadan bakmaya zorluyor. Temellerinin benim içimde olduklarını kabul ediyorum. Onlar benim en aşırı eğilimlerimin göstergesidirler ve benim o aşındırıcı, bozguncu kafam onları şimdiden yıkmaya çalışıyor. Tüm gücümle kendimi yıkılmış sarayların, altüst edilmiş bahçelerin, yok olmuş görkemli şeylerin gerçek görünüşü olan mutsuz bir yaşamın içine attım" (Genet 1997:80).

Benjamin'in "yıkıcı karakter"i ya da başka bir deyişle Genet'nin "bozguncu kafa"sı için bu kendinden emin yapıların yıkımı belirli bir toplumsal anlayışın yıkımına tekabül eder. Söz konusu olan, bu yapıların temsil ettiği iktidar anlayışının yıkımıdır. Daha önce de bahsedildiği üzere bu mimari ve toplumsal yıkım, "yer açma"ya hizmet edecektir. Bu yapılar ister asaletin ister kutsallığın ister suçun simgesi olsun, hiç fark etmez; önemli olan dolaşım alanıdır, birbirine benzemeyen tekil varoluşların özgürce gezinebilecekleri yollar açmaktır.

Genet, bu kendinden emin yapıları "aşırı eğilimlerinin göstergesi" olarak görür. Buna göre hapishane Genet'nin suç sayılan edimlerine karşılık ikamet etmeye lâyık görüldüğü bir mekânsa, saray da iktidarın aşırılığına ev sahipliği yapan yerdir. İktidar ve suç, mimari olarak benzer ihtişamlı yapılar içine yerleştirilir ve ikisi arasında paralellik kurulur. Buna göre ikisi de aynı yapılanmanın ürünüdür. Bu görüş Genet'nin oyunlarına biçimsel açıdan da yansımaktadır. *Zenciler*'de olsun *Paravanlar*'da olsun, iktidar figürlerinin kostümlerinin aşırılığı, komikliği ve deforme edilişi, bu figürlere atfedilen toplumsal rollerin de deforme edilişidir. Arısan, bu anlatımı "tahrifat estetiği" olarak nitelendirir ve oyunlardaki biçimsel yansımalarını şöyle örneklendirir:

> "Bu iki zıt kutup arasındaki sınırın kalkması, randevu evi mi saray mı belli olmayan bir yer, "içerisi" ve "dışarısı" arasındaki sınırın belirsizliği, kostümlerine küçük gelen, ayaklarında paten oraya buraya kayan kimlikleri belirsiz biçimsiz insanlar, öznesi ve nesnesi ortada olmayan bir iktidar savaşı, oyundaki temel vurguları oluştururlar" (1997:55).

Genet, karşıtlıklar arasında sürekli bir salınım halindedir. Bir söyleşide, "acaba görkemli mutsuzluklar içinde miydim, yoksa iğrençliğim, çok güzel, hayran olunacak bir şey miydi, şimdi bilmiyorum" der. Zıt olduğu düşünülen iki durum birbirinin içine öylesine geçmiştir ki ayırt etmek mümkün olmaz. Hatta biri olmadan diğerinin olamayacağı bile öne sürülebilir. Öte yandan Genet kendi mutsuzluğunun zaten bilincindedir. Onun için önemli olan kendi mutsuzluğuna değil "insanlığı oluşturan mutsuzluğa kafa tutmayı sağlayacak bir gücü" tanımaktır (1997:99). Cezayirlilerin, Filistinlilerin ya da Kara Panterler'in siyasi mücadelelerine dahil olmasının hareket noktalarından biri de budur. Filistinli bir entelektüel olarak Edward Said, Genet'nin Filistinlerin mücadelesine dahil olmasını ve bu tutumun bir tür şarkiyatçılık içerip içermediğini şöyle değerlendirir:

> "Genet"nin Araplara yaklaşınını belirleyen tek şey onlara duyduğu sevgi olmadığı için, Araplar ile birlikteyken ya da onlar hakkında yazarken özel bir konum edinmeye çalışmaz. Diğer yandan yerlileşmez, neyse o olarak kalır. (...) Arapların mekânına, egzotizmi araştırmaya gelmiş biri olarak değil; Arapları, zevk aldığı ve kendini rahat hissettiği bir gerçekliği ve

bugünü olan kişiler gibi gören biri olarak girmiş ve bu mekânda öyle yaşanuştır" (Said 2008:95-6).

Said'e göre, Genet'nin Filistinlilerle kurduğu bu ilişkinin "sessiz ama kahramanca bir yıkıcılığı" bulunmaktadır (a.g.e. 96). Sessizdir, çünkü kimse adına konuşmaz. Her hareketin kendi adına konuşmasına hizmet etmek için oradadır. Genet için öncelikli olan, konuşarak ya da yazarak kendi sesini duyurmak değildir. Hatta edebi bir yapıt ortaya koyma düşüncesine bile sıcak bakmadığını dile getirir. Öte yandan yazdıklarına baktığında, "içlerinde, aşağılık olarak kabul edilen varlıkları, nesneleri, duyguları yeniden saygınlıklarına kavuşturmak için sabırla sürdürülmüş bir istek" görür. Hakkında yazdığı insanlarla, eşcinsellerle, suçlularla ya da Filistinli direnişçilerle ilgili olarak "Onlar için özür dilemeye çalışmadım, onları aklamaya çalışmadım. Onların Ad'ın saygınlığına hakları olsun istedim" demesi de bundandır (1997:96). Bu "sessiz ama kahramanca" yıkıcılık meşru görülen şiddete karşı devrimci enerjileri takip eden bir yıkıcılıktır ve ancak herhangi bir devrimci mücadele, hareket hâlinde olmaya devam ettiği sürece ona destek olmayı sürdüreceğinin de bir ifadesidir. Bu doğrultuda Genet, Filistinlilerin kurumsallaştıkları gün artık onlarla olmayacağını açıklıkla ifade etmiştir (1994:163, 170-1). Zira Benjamin'in de belirttiği üzere "Düşünü kurduğu hiçbir örnek yoktur yıkıcı karakterin. Gereksindiği şeyler de azdır, hele en az ihtiyaç duyduğu şey: Bilmektir, yıkılanın yerine neyin geleceğini bilmek" (2005:541). Genet'nin asıl ilgilendiği, siyasi bir mücadelenin neye dönüşeceği ya da nasıl nihayete ereceği değildir, yola devam etmesi, direnme mekanizmalarını yenilemesidir. Yoksa nasıl bir sistem olursa olsun, siyasi bir sistem onu asla memnun edemez (1994:190). Zira siyasi bir sistem kendi üzerine kapanacak, kendi içinde kilitlenecek, kendi değerlerini üretip dayatacak, kendi güvenli yapılarını inşa edecek ve devinim hâlindeki yıkıcı varoluşların dolaşımına imkân tanımayacaktır.

Genet, yıkımı güzelliklerin habercisi olarak görür. *Hırsızın Günlüğü*'nde, ibneleri "namuslu insanların bilincinde bitki gibi yaşayıp giden solgun ve alaca bulaca insanlar" olarak tarif eder. Gündüz vakti uluorta gezinip kendilerini görünür kılmaları uygun görül-

mediğinden güneş ışığından mahrum kalırlar. "Ama böyle karanlık yerlere çekilerek" der Genet, "yeni güzelliklerin habercisi en ilginç yıkımlara neden olurlar" (1997:90). Genet'nin kucaklayan yıkıcılığı bir diğerinin sapıklık olarak gördüğü bir davranışa "İğrenç, pis ve çirkinleri sevmek olanağı veren ne hayran olunacak, ne tatlı ve iyi dilekli sapıklık!" diyecek kadar sevgi doludur (1997:81). Kendine başka eylem alanlarında, devrimci mücadelelerde, yer açmak için yazma edimini terk ederken ise şunları söyler:

> "Sizin hor gördüğünüzü güzelleştirerek, yüreğimi altüst edecek bir şeye büyüleyici çok güzel bir ad vermekte toplanan bu oyundan bıkan zihnim, herhangi bir niteleyici sözcüğü reddediyor; canlı ve cansız varlıkların tümünü birbirlerine karıştırmadan, aynı çıplaklıkları içinde kabul ediyor, ardından bunları giydirmeyi reddediyor. Böylece artık yazmak istemiyorum. Harflerden elimi eteğimi çekiyorum" (1997:97).

Okuyanı, var olmanın, sevmenin, insan olmanın olanaklarını yeniden değerlendirmeye sevk eden yıkıcı fikirlerdir Genet'nin fikirleri. Bu fikirler üzerine daha rahat düşünebilmek ve Genet'nin yollar açan yıkıcılığını ve göçebeliğini anlamak için onun kötülük anlayışına, ona yakıştırılan azizlik unvanına değinmek uygun olacaktır.

KÖTÜLÜK VE AZİZLİK

Genet, Sartre'ın kendisine atfettiği "azizlik" mertebesini nasıl karşılamıştır? Edward Said'in aktardığı kadarıyla bu konuda pek de rahatsız olmamış, "adam benden bir aziz çıkarmak istiyorsa çıkarsın, benim için bir mahzuru yok" demiştir (2008:93). Öte yandan, kuralları koyan olduğu noktada Sartre'a karşı sert bir tepki göstermeyi de ihmal etmemiştir. Genet, kendi hakkında yazılan *Aziz Genet* adlı kitabı okuduğunda bir tiksinti duyduğunu ifade eder, çünkü kendini "çıplak ve başka biri tarafından soyulmuş" olarak görür (1994:23). Kendi kendine azizliği üstlenmesi başka bir şey, Sartre'ın ona "Aziz Genet" demesi bambaşka bir şeydir. Bunun yanı sıra Sartre, Genet'ye karşı takındığı olumlayıcı tavrı tüketim toplumunu yerip üretim toplumunu övmek için kullanmıştır (Bataille 1997:162). Yine de Genet, Arısan'ın da belirttiği gibi, azizliği

de tahrif etmiş ve bu mertebenin temsil ettiği iyilikten ve ahlâktan onu arındırmıştır.

> "Genet, basitçe tekrarlanamayacak olanı ve belirli normları oldukça aşanı bambaşka bir estetikle, bir tahrifat estetiği ile resmetme cesaretini göstermiştir ve eğer bir "aziz" ve/veya "şehit" olarak kabul ediliyorsa, bunun tek sebebi ona atfedilen bu mertebeleri dahi tahrif edecek kadar alaycı ve cesaretli olabilmesidir" (Arısan 1997:57).

Genet üzerine yazılanlar arasında en hatırı sayılır metinlerden biri şüphesiz ki Bataille'ın *Edebiyat ve Kötülük* adlı çalışmasında Genet'ye ayırdığı bölümdür. Bu bölümde Bataille, bir yandan Sartre'ın *Aziz Genet* adlı 600 sayfalık metnini eleştirirken diğer yandan da Genet minvalinde kötülük, azizlik, egemenlik, egemen dil ve iletişim gibi konuları gündeme alır. Sartre'ın kitabına da adını veren aziz olma hâlinin bir ters gösterime işaret ettiğini öne sürer. Bizi "aziz kelimesinin "kutsal" anlamına geldiğini; kutsalın yasak, şiddet, tehlike olduğunu ve ona dokunmanın bile yok olmaya yettiğini hiçbir zaman akıldan çıkarmamalıyız" diyerek uyarır (Bataille 1997:148). Bataille'a göre, kötülük tam da budur zaten. "Genet azizlikle ilgili ters bir gösterim tasarladığını bilmekle birlikte, bunun hakikate çok daha uygun olduğunu düşünür: Karşıtların birbirine zarar verdiği ve birleştiği alandır burası" (a.g.e. 148). Peki bu alan nasıl bir alandır? Bir arabölge midir? Hâkim dilin dışında kalmak için dahil olunan ayrık, özerk bir bölge midir? Yoksa egemenliğin bizzat kendi alanında açılan bir gedik midir? Bu birleşme alanının egemenliğin alanından tamamıyla sıyrıldığı söylenemese de bu alanın içinde yaratılacak istisnai bir bölge olduğu varsayılabilir. Yeryüzüne ait sayılmayan şeyi yeryüzüne taşır. Bu anlamda da yine bir sınır ihlâlidir. "Zarar verme ve birleşmeden doğan hareket tek başına bize hakikati sunabilir. En derin azizlik anlayışı Genet'ninkidir: Çünkü o, yeryüzüne kötülüğü, "kutsal'ı, yasağı getirir" (a.g.e. 148). Dahil edilmeyeni dahil eder, onu bağlamından koparır, saptırır ve başka bir bağlama taşır. Azizlik, bir anlamda insan olmayı reddetmektir. Kutsalı kendi alanına taşımak, kendini de kutsalın alanına taşımaktır. Halil Turhanlı da "Genetci anlamda bir azizlik mertebesi"nin, "değerlere karşı olmanın kutsallığı"na işaret ettiğine dikkat çeker:

"Aziz, sonuçta bir kurban değil. O, büyük bir ihtimalle çarmıhta sonlanacak bir mücadele boyunca ruhunu ve bedenini ortaya koyan kişi. (...) Ezilenlerin yenilgilerle dolu tarihinde direnişlerin pek de öylesine kolaylıkla kırılmadığını göstermek ve onca yenilgiye, kıyıma rağmen umudu canlı tutabilmek açısından azizlere ihtiyacınız var" (2005).

Dünyevi kötülükle kutsal azizlik nasıl olur da birleşebilir? Genet, azizle suçluyu yalnızlıkta birleştirir ve der ki, "azizlik korkutur, toplumla aziz arasında görünür bir uyuşma yoktur" (1994:22). Genet'nin birlikle, beraberlikle, dayanışmayla, uyuşmayla işi olmadığını; bozguncu ve yıkıcı bir karakter olduğunu söylemiştik. Toplum tarafından itilmiş ve dışlanmış kim varsa, ister mülteci ister suçlu ister aziz olsun, onu kucaklamaya hazırdır Genet. Bunu da, "Dünyada kötülüğü kınayan her toplum gibi, son derece güçlü bir şekilde örgütlenmiş bir topluma karşı gelmeyi kafasına koyan o yalnız adam, (...) onun yanındayım" diyerek ifade eder (a.g.e. 15).

Öyleyse Genet'nin kötülüğü nasıl bir kötülüktür? Kötülüğü kucaklamak ne demektir? "Kötülüğü o şekilde yaşayacaksınız ki iyiliği simgeleyen toplumsal güçler sizi ele geçirmesin" demektir bu (a.g.e. 15). Genet, ele geçirilmemek için elinden geleni yapar. "Teslimiyet duygusunun sıkıntısı"ndan (a.g.e. 17) kaçar, "lanetlenip kovulmaktan" hoşlanır, (a.g.e. 16), "ölümü, cezayı, yıkımı sever" (Bataille 1997:149). İtaat etmez, boyun eğmez, ulaşılabilirliğini ortadan kaldırır. Yazdıklarını okuduğunuz sürece siz de barındığınızı sandığınız yerlerden yurtlardan olabilirsiniz. Genet, kimseye güvenli bir cennet vaat etmez. Onun vaat ettiği şey kötülüktür, asla iyiliğe sığınmaz. Hırsızlığını, "ben hiçbir zaman bir insanı soymadım, bir işlevi soydum. İşlev de umurumda değil" (1994:25) diyerek anlatır. Ayrıca yalnız bir hırsız olarak mutlaka başarısız olmalıdır ve hırsızlığı gizli kapaklı değil alenen gerçekleştirilen bir eylemdir. Gizli dolandırıcılıklara başvurup büyük vurgunlar yapanlar ona göre "ya adli görevliler, eski şefler veya mevcut şeflerdir ya da toplumsal kuruluşların suç ortaklarıdır" (a.g.e. 14). Genet, içinde yaşadığı mülkiyet anlayışında hırsız; hâkim olan iyilik anlayışında ise, kötüdür. İnsanın aldığı mevcut konumda insanlığı reddeder ve "aziz" olur. Burjuva ahlâkının hüküm sürdüğü bir toplumda ahlâkı reddeder. Benjamin, "kötülük

kültünün, her türlü ahlâkçı sanat merakına karşı, ne kadar romantik olursa olsun ayrıştıran, arındırıcı bir politik aygıt olduğu"nun keşfedileceğini söyler[4] (1993:163). Bu keşfin Genet tarafından farkına varıldığı ileri sürülebilir. Bir politik aygıt olarak kötülük kültü, ahlâki mekanizmalar tarafından zapturapt altına alınan insan edimini iktidara karşı tutum geliştirmeye yönlendirebilir.

> "Şiirsel söz, kendini yalnızca düzenli oyuna indirgemekten vazgeçerek, aykırı davranışı defetmek için okunan bir dua olmayı bırakıp bizzat kendisi aykırı davranış yanlısı haline geldiğine göre, kültüre genelleştirilmiş bir yapısalcılığın açıklamakta zorlandığı bir tarih ve yıkıcılık boyutu girmiştir" (Starobinski 2010:33).

Genet'nin şiirsel sözü "aykırı davranışı defetmek için okunan bir dua" olmak şöyle dursun, bizzat aykırı davranışın duası olarak okunabilir. Aykırı davranışın duasını okuyan bir aziz olarak Genet, bu anlamda yıkıcıdır. Öte yandan Sontag, Genet'nin yanlısı olduğu aykırı davranışı savunamayacağını iddia eder, çünkü "bir sanat yapıtı, sanat yapıtı olduğu sürece –sanatçının kişisel amaçları ne olursa olsun– hiçbir şeyi savunamaz" (Sontag 1991:32). Sontag şöyle devam eder:

> "Yazdıklarına bakıldığında Genet bizden acımasızlığı, alçaklığı, ahlâksızlığı ve cinayeti onaylamamızı istiyormuş gibi görünebilir.Ama bir sanat yapıtı oluşturduğu sürece, Genet hiçbir şeyi savunmakta değildir. Yaşantılarını kaydetmekte, yutup öğütmekte, dönüştürmektedir. Öyle ki Genet'nin kitaplarında bu sürecin kendisi onun açıkça ortada olan konusudur; kitapları yalnızca birer sanat yapıtı değil, sanat hakkında yapıtlardır da. Bununla birlikte bu süreç sanatçının gösterdiklerinin önüne çıkmadığı zamanlarda bile, dikkatimizi çeken şey gene o olur; yaşantının süreçten geçirilişi olur. Genet'nin kişilerinin gerçek yaşamda bizi iğrendirmeleri hiç önemli değildir. Genet'nin ilgilendiği şey, imgeleminin taşıdığı dinginlik ve zekayla konusunun/öznenin ortadan kaldırılıp yok ediliş tarzıdır" (a.g.e. 32).

4. "One finds the cult of evil as a political device, however romantic, to disinfect and isolate against all moralizing dilettantism."

Bu pasaja göre, Genet neyi savunursa savunsun yazdıkları bildiri değil de şiirsel söz olduğu sürece, etiğin değil estetiğin alanında değerlendirilmelidir denebilir. Mühim olan onun kurguladığı dünyayı bize nasıl taşıdığıdır.

GENET'NİN FRANSA'YLA İLİŞKİSİ

Genet'nin edebiyat ve dil ile kurduğu ilişkinin Fransızca üzerinden gerçekleşmesi, değinilmesi gereken bir konudur. Hayatı boyunca Fransa kavramıyla savaş hâlinde olduğu düşünülecek olursa, Kafka ya da Beckett örneklerinde görüldüğü üzere[5], Genet'nin de anadili olduğu varsayılan bu dilin dışında, başka bir dilde yazmayı tercih etmesi beklenebilir. Oysa Genet bilhassa Fransızca yazmayı amaçlamıştır. Avrupa şehirlerinde yıllar süren bir göçebeliğin ardından Fransa'ya geri dönüşünü, "Az çok önemli hırsızlıklar yaparak dünyayı dolaşmak da beni çekiyordu. Fransa'yı bir derinlik kaygısıyla seçtim" diyerek anlatır. Bu seçimin sebebi kafasındakileri rahatça ifade edebileceği "bir dil kütlesini kazmaya, delmeye" ihtiyaç hissetmesidir. Fransızca aşındırılacak ve üzerinde gedikler açılacak "bir dil kütlesi"dir onun için. "Belki kendimi kendi dilimde suçlamak istiyordum" der Genet (1997:101). Suç işlediği dilin yasalarıyla yargılanmayı ve aynı dilin içinde suçlanmayı, aklanmayı ya da o dilin kendisi için aklanmasına müsaade etmemeyi seçtiği öne sürülebilir. Bu bağlamda Genet, Fransızca'yı mümkün olduğu kadar iyi kullanmak ister. Sadece en iyi bildiği dil olduğu için değil, aynı zamanda Fransızca mahkûm edilmiş olduğu için de. "Beni mahkûm eden mahkemeler kararlarını Fransızca verdiler" diyen Genet'nin Fransız dilini kendini mahkûm edenlerden daha güzel kullanması demek, aynı zamanda onlara daha üst bir seviyeden karşılık vermesi de demektir (Gürbilek 1999:37). Üstelik seçtiği dil, argo ya da minör yapıda kurgulanmış bir Fransızca değil, "kabul edilen hâliyle Fransızca"dır. Bunun nedenini ise şu şekilde açıklar: "Bu kadar ayrıksı, bu kadar özel şeyleri söylemeden önce, bunları ancak egemen sınıfça bilinen bir dilde söyleyebilirdim, 'işkencecim' dediğim kişiler beni işitmeliydiler." Böylece Genet, işkencecisi olarak gördüğü Fransız hükümetine ve yargıçlarına "kendi dillerinde saldırmak" gerekliliğini ortaya koyar (1994:193).

5. Kafka'nın Çek olduğu hâlde Almanca, Beckett'ın da İrlandalı olduğu hâlde Fransızca (ilk dönemler İngilizce de yazmıştır) yazdıkları bilinmektedir.

Said, Genet'nin Fransa'ya karşı duyduğu öfke ve düşmanlığın nedenlerinin onun kişisel tarihinde aranması gerektiğini söyler. Genet'nin Fransa aleyhinde yazdıkları, *Paravanlar*[6] örneğinde olduğu gibi, hem kendini mahkûm eden bir hükümete yönelik bir saldırıdır hem de "başka bir düzeyde" der Said "Fransa, bir kere başarıya ulaşmış bütün toplumsal hareketlerin doğal olarak güçlendirdiği otoriteyi temsil eder" (2008:96). *Paravanlar*, Said'e göre yalnızca Fransız kimliğini değil, kimlik kavramının kendisinin parçalara ayrılması, tahrip edilmesidir. Genet'nin daha sonra kaleme aldığı ve Kara Panterler ve Filistinliler beraberken yaşadığı deneyimleri aktardığı, 1986'da yayımlanan *Sevdalı Tutsak* adlı metni, Said'e göre "Genet'nin her zaman kimlik ve ifade için bir güç olmaktan çıkıp ihlâlci, yıkıcı ve belki de kasten kötü bir ihanet tarzına dönüştürmek istediği dil ile ilgilidir" (2008:99). Kimlik insana dayatılmış ve insanın da kendine dayattığı bir güç(lük)tür. Kimlik aracılığıyla toplumlar birbirini sömürür, insanlar dışlanır ya da otoriter olmaya hak kazanır. Genet için tek bir kimliğe bağlanmak, atfedilen bir rolün içinde sabitlenmek kabul edilemez. Kimliğe karşı direnmek gerekir. Said, Genet'yi "kimlik kimlik dolaşan bir gezgin" olarak tarif eder. Bir devrimci davadan diğerine doğru seyahat eden bir göçebedir Genet. Önemli olan bu davanın da kendisi gibi hareket hâlinde olması, mücadeleyi sürdürmesidir. Mücadele nihayete erdiğinde ve mücadele eden topluluklar kurumsallaşmaya yüz tuttuğunda Genet'nin o davayı terk etmeyi seçtiğinden daha önce de bahsetmiştik. Kemikleşmeye meyilli bir yapı içerisinde kalması –ilgili yapı her ne olursa olsun– söz konusu değildir. "Genet'nin dayanışmasının hayati edimlerinden biri; varoluşu sürekli ve yoğun bir mücadele gerektiren diğer kimliklerle seve seve özdeşleşmesi olarak anlaşılır ve anlaşılmalıdır"(a.g.e. 101).

Kendini hiçbir yerin yurttaşı olarak görmez Genet. (1994:198) Öncelikle "Fransa kavramı tarafından" ezilmiştir. Bunun doğal bir sonucu olarak da kendi mücadelelerine destek vermelerini isteyen "ayaklanmış halklara" yönelmiştir (a.g.e. 154). "Elbette ki, isyan eden halklardan yana oldum" der Genet, "Ama bunu çok doğal olarak yaptım çünkü ben de tüm toplumu yeniden tartışma konusu yapmak ihtiyacındayım" (a.g.e. 153). Toplumu yeniden tartışma konusu yapma

6. Genet'nin "Cezayir Savaşı üzerine bir tefekkürden ibaret" olduğunu söylediği tiyatro oyunu (1994:36). Oyunda Cezayir'in adı açıkça geçmemektedir.

ihtiyacı, destek verdiği birbirinden farklı siyasi hareketlerin Genet için neye tekabül ettiğine işaret eder. Sözgelimi, Filistinlilerin direnişine destek vermesi için Arap olması ya da Kara Panterler'e destek vermesi için zenci olması şart değildir. Zira onlarla kurduğu ortaklık, etnik köken ya da kimlik üzerinden işlemez. Cezayirlilerle kurduğu ortaklık da yalnızca Fransa kavramı tarafından ezilmenin müşterek duygusuna indirgenemez. Bu noktada ezici kavramın illaki Fransa olması gerekmez, İsrail ya da Amerika olması da fark etmez. Önemli olan yıkıcı karakteri barındırmak ve daha önce de belirttiğimiz gibi ona yer açmaktır. Nefes al(dır)mak ister Genet. Bunun için siyasi hareketleri kendine mâl etmeye ihtiyaç duymaz ya da entelektüelin siyasi işlevini ezilenlerin sesini duyurmak zannedip görev bilinciyle yola çıkmaz.[7] Genet, "başkaları adına konuşmayı kendine iş edinmiş insanlar"dan değildir.[8] 1 Mayıs 1970'te Yale Üniversitesi'nde yaptığı bir konuşmada kendini Kara Panterler'den ayırdığı noktayı şu şekilde ifade eder:

> "Burada ve başka yerde yaşama biçimim bir devrimcinin değil bir serserinin yaşama biçimi, âdetlerim bile yadırgatıcı, öyle ki bu ülkeye demir atmış, alışkanlıkları göçebelik olmayan, yasal denen yollarla ve gerçek silahlarla kendini koruyan Black Panther Party adına konuşurken çok dikkat etmeliyim" (1994:40).

Göstermek istediği bu dikkatin sebebi hareketi ve mücadelecilerini korumaktır. Kara Panterler'le arasında bir temsiliyet ilişkisi söz konusu bile değildir; yine de söyleyeceği her sözün, hareketin kendisine mâl edileceğinin farkındadır. Bir başka söyleşide Genet, kendini Kara Panterler'e yakın hissetme sebebinin onların "Beyaz dünyaya yöneltikleri kin" olduğunu dile getirir. Onların bir toplumu yok etme ve parçalama kaygılarından etkilendiğini ifade eden Genet, "çok genç-ken benim de böyle bir kaygım vardı ama onu tek başıma değiştiremezdim. Onu ancak biraz bozabilir, biraz yoldan çıkartabilirdim" der (1994:50). Bu noktada dil önemli bir rol oynar. Genet, dünyayı yoldan çıkarmayı "soylu" Fransız dilini bozmakla denediğini anlatır.

7. Bu konu üzerine ayrıntılı bilgi için bkz. Michel Foucault *Entellektüelin Siyasi İşlevi*, Çev. Ferda Keskin, Işık Ergüden, Osman Akınhay, Ayrıntı Yay, 2000.
8. Tırnak içindeki ifade Deleuze'e aittir ve Foucault ile yaptıkları "Entelektüeller ve İktidar" adlı tartışmada, kendilerini temsilci olarak sunmak suretiyle reform hazırlayanlar için kullanmıştır (Foucault 2000:33).

Genet'nin, devrimci yerine "serseri", "aylak" ya da "göçebe" terimlerini tercih etmiş olması, üzerinde durmaya değer bir meseledir. Devrimci idealler sabit kalabilir ya da bu idealler gerçeğe dönüştürüldüklerinde devrimci olma özelliklerini yitirebilirler. Ancak Genet, hareketliliği yitirme riskini asla göze almaz. Bu yüzden de herhangi bir hareketin bağlayıcılığına saplanıp kalamaz. Kendini devrimcilerle aynı kefeye koymaktan imtina eder. Genet'nin destek verdiği siyasi mücadeleler bir serserinin, göçebenin, aylağın yaşamındaki uğrak noktaları olarak görülebilir. Otoriteye karşı direnişin bir odağından diğerine süren bir yolculuktur bu. Yıkıcı yolcunun uğrak yerlerinden biri de hapishane olacaktır. Hakiki mahpuslar, Genet'ye göre, topluma dahil olmak için suç işleyenler değil, "bu toplumdan nefret ettikleri için, her halükârda canları sıkıldığı için hapishaneye gidenlerdir" (1994:186). Genet, hakiki mahpusları tanımlarken Baudlaire'in bir dizesini hatırlatır: "Hakiki gezginler gitmek için gidenlerdir" Baudlaire'in Paris'i, flanörün, kentli aylağın mekânıdır. Baudlaire için Paris sokakları ötekiyle karşılaşma demektir. Benliği öteki benliklerle karşılaşma anlarında çözülür, dağılır ve sonra tekrar bütünleşir, yoğunlaşır. Pasajları temaşa ederek dolaşan flanör imgesi, "sokaklarda dolaşan diğer kişilerin anonim hayatlarına sinsice nüfuz eden bir tiptir (Holmes 2009). Flanör Baudlaire'e, Kassovitz'in 1995 yapımı *La Haine* (*Nefret*) adlı filminde rastlarız. Üç serserinin 24 saat boyunca polisten sakınmak için kenti arşınlamalarına şahit olduğumuz bu filmin sonlarına doğru, Paris sokaklarının birinde, bir duvarda beliriverir Baudlaire'in resmi. 1980'lerin sonunda, yaşadıkları bölgedeki mutenalaştırma çalışmaları nedeniyle polisle çatışma hâlinde olan banliyö sakinlerinden Said, Vince ve Hubert, tabiri caizse bir baltaya sap olamamış, güvencesiz yaşayan ve şimdi iskân politikaları nedeniyle yaşadıkları yerden de sürülecek olan üç gençtir. Fransa'da azınlık olmanın (Said, Arap; Vince, Yahudi; Hubert, zencidir), işçi ya da işsiz olmanın, itilip kakılmanın "sefasını" sürmektedirler. Otoriteye karşı verdikleri mücadele, bütün bir gün ve gece boyunca polise karşı geliştirdikleri manevra yetenekleriyle ifade edilir. Filmi, Certeau'nun hâkim stratejiye karşı geliştirilen gündelik taktikler teorisi üzerinden inceleyen Rudosky'nin değerlendirmesine yer vermek gerekirse, yürüme metaforu direnişi simgelemektedir.

"Tuhaf bir ülkedeki gezgin(ler) gibi La Haine'deki bu üç genç adam da asla durup dinlenemez. Film boyunca ve sürekli olarak polis, bu üçlüyü gittiği her yerden kovar ve böylece, sonsuza kadar, varsayılan bir sonraki sığınağa doğru yürümeye zorlanırlar. (...) Certeau, "yürümek bir yerden yoksun olmaktır" der, bu yüzden, "uygarlaşmış" bir toplumda bir yerden yoksun olmak aylak –göçebe– olmaktır" (Rudosky 2005).

Aylaklarımız, banliyö bölgesini yürüyerek katederler, istasyona gelirler, trene binip şehir merkezine giderler ve orada da yürümeye başlarlar. Gelip geçtikleri Paris sokakları hem onlarındır hem de hiç onların olmamış gibidir. Filmde birkaç kere görünen afişte de yazdığı gibi: "Dünya sizindir" Dünya, özgürce dolaşan aylağındır elbette, öte yandan onun olmasına bir türlü izin verilmemiştir. Maffesoli, "aylağı, yoldan çıkanı, marjinali, yabancıyı kapatma" çabasından dem vurur, daha sonra da onu "evcilleştirmeye, maceradan mahrum bıraktığımız niteliksiz insana bir ikamet kazandırmaya uğraşıyoruz" der (2011:88). Bu uğraşın sebebi, aylaklığın, yıkımı ve tehlikeyi çağrıştırması olabilir. Aylak, üretici düzen tarafından kullanılabilir olan potansiyelini harcayandır. Düzene entegre olmayı reddettiği sürece de tehlike arz edecektir. Deli veya hasta kisvesi altında ya da herhangi bir şekilde verimsiz ya da işe yaramaz kabul edilmediği sürece özgürlüğü seçmesi ya da toplumun dışında yer almak istemesi mazur görülmeyecektir. Kendi iradesiyle, aklı başında ve sağlıklı haliyle bu yola sapanlara müsamaha gösterilemez. "Bu şekilde yaşamayı deneyenlerin" der Uhlmann, yani "hâlâ bizim aramızda yaşarken toplumumuzdan böyle bir mesafeyi elde etmiş insanların en belirgin özelliği, onlara serseri ya da aylak denmesidir" Aylaklığın açıkça suç kapsamına alınmış olduğunu hatırlatan Uhlmann, "Foucault, toplum dışında tehlikeli şekilde ve böylece kanuna aykırı olarak yaşadıkları görülen aylakları hapsetmenin bir aracı olarak özellikle yasalaşmış sayısız kanun örneği sıralar" diye de ekler[9] (2005). Aylak yasal bir şekilde kapatılamıyorsa ıslah

9. Yazının devamında Uhlmann, "özgürlükle birlikte aylaklık denkleminin Discipline and Punish'te sözü en çok edilen örneği, on üç yaşında bir çocuk olan ve 1840'ta aylaklıkla suçlanarak hapishanede iki yıla mahkûm edilen Béasse olayıdır" diye devam eder ve Foucault'nun bu duruşmanın tutanaklarından yaptığı alıntıyı ekler: "Yargıç: (...) Sosyal durumun nedir? (...) [Béasse]: Hiç kimse adına çalışmam. Uzun zamandır kendi adıma çalışıyorum. (...) –Çırak olarak iyi bir ticarethaneye yerleştirilmen ve bir zanaat öğrenmen senin için daha iyi olabilirdi.– Of, iyi bir ticarethane, çıraklık, bunlar fazla sorunlu şeyler. Zaten

etmenin başka yolları bulunacaktır. *La Haine*'de olduğu gibi sürekli kovalanacak, otoriteyle çatışıp suç işlemesi, yakalanması ve cezalandırılması için uğraşılacaktır.

Vince'in, Hubert'in, Said'in Fransa'sı Genet'nin Fransa'sıdır. Onları dışlayan, aylaklığını ve yıkıcı karakterini cezalandırmak için elinden geleni yapan bir Fransa. 68 Mayısı'nda işçi ve öğrencilerle birlikte hareket eden Genet, yalnızca bu süre boyunca Fransa'dan nefret etmediğini ve karşısında "milliyetçilikten kurtulmuş", zarif denebilecek "gülümseyen bir dünya" gördüğünü anlatır (1994:37). Çünkü Genet'nin Fransa'sı bir tek o zaman, otoriteyi temsil eden dar kılığından sıyrılmış, bozguncu düşüncelere yer açmış, duvarları yıkıp yollara geçit verebilmiştir.

İSTİSNA OLMA HALİ

Buraya kadar gördük ki Genet, "öteki" olmaktan kaçmamış, öteki olma hâlini adeta kucaklamıştır. İktidarın ötekileştirdiği başkalarıyla buluşmaya mütemadiyen müsait olmuştur. Tanımadığı insanlara ve aşina olmadığı olaylara karşı alerjik reaksiyon gösterenlerden değildir. Onu "toplumun dışında bırakacak edimleri tanımayı"[10] değil, egemen bir kimliğe dönüştürecek sıfatları taşımayı (verili özelliklerinin buna imkân sağladığı düşünülürse, Avrupalı beyaz erkek olmayı) reddeder. Kendini tasvir ederken kullandığı "piç, hırsız, hain, alçak" gibi sıfatlar ise, onun kendini içerde değil dışarıda konumlandırmak istediğini gösterir. Toplumun dışında kalmak kendi seçimi olduğundan, hayatı boyunca, ne çocukluğuyla ilgili ne de bir suçlu olarak yaşamıyla ilgili bir mağduriyeti ya da maruz kalma durumunu kabul etmediği gibi yazılarında da mağduriyet hissettirmez. Yalnızlıktan çıkmak için yazmadığını belirten Jean Genet, aksine onu daha da yalnız kılan şeyler yazdığını söyler (a.g.e. 20). Yazmasının derinde yatan sebeplerini bilmediğini öne süren Genet, belki de Deleuze'ün bahsettiği "yeni

burjuva (...) daima özgürlük yok diye yakınır. –Baban seni geri ister mi?– Hiç baban olmadı mı? –Ya annen?– Ne babam ne de annem oldu ne de arkadaşlarım, özgür ve bağımsızım ben." Béasse'nin bu sözlerinin Genet'yi hatırlatması olağandır.

10. Genet, *Playboy*'da yayınlanan röportajında, bir suçlu olan Caryl Chessman'ı "kendini savundu, onu toplumun dışında bırakabilecek edimleri tanımayı reddetti" diyerek haksız bulduğunu ifade eder ve toplumdan dışlanmamak amacıyla kendini savunanları hoş karşılamadığını açıkça belirtir (1994:20).

görü"nün peşindedir ve hastalığın insanla karıştığı dünyadan, edebiyatın sağlığına yönelmiştir. Genet'nin travmadan çıkmak için yazmadığını anlamak için Deleuze'ün edebiyatın "bir sağlık girişimi" olarak ortaya çıkmasıyla ilgili söylediklerine başvurmak uygun olabilir:

> "Kişi kendi nevrozlarıyla yazmaz. Nevroz, psikoz; bunlar, yaşam geçişleri olmaktansa, süreç kesintiye uğradığında, engellendiğinde, tıkandığında içine düşülen durumlardır. Hastalık bir süreç değil, "Nietzsche Örneği"nde olduğu gibi, sürecin durmasıdır. Bu haliyle yazar da hasta değil, daha ziyade hekimdir, kendisinin ve dünyanın doktorudur. Dünya, hastalığın insanla karıştığı belirtiler bütünüdür. Bu durumda, edebiyat bir sağlık girişimi olarak ortaya çıkar. (...) Yazar görüp duyduklarından, gözleri kızarmış, kulakzarı delinmiş bir halde döner. Hangi sağlık insan tarafından ve insanın içinde, organizmalar ve türler tarafından ve onların içinde hapsedildiği her yerde yaşamı özgürleştirmeye yetebilir? Sürdürdüğü kadarıyla Spinoza'nın, geçişe açılan, yeni bir görünün sonuna kadar belirtisi olan sağlıksızlığı" (2007:12).

Genet'nin "sağlıklı" olmayı bir kenara bırakıp yaşamı özgürleştirmeyi tercih ettiği öne sürülebilir. Deleuze aynı zamanda, yazmanın "anılarını, yolculuklarını, aşklarını ve yaslarını, düşlerini ve fantazmalarını anlatmak" olmadığını ekler (a.g.e. 11). Bu minvalde, *Hırsızın Günlüğü*'nü de bir iç döküş metni olarak değerlendirmek haksızlık olacaktır. Genet, günlüğünde aşklarını, suçlarını, sevиştiği polisleri, suçluları, eşcinselleri anlattığı salgı dolu, şiddet dolu, kötülüğün kutsandığı bir dünyaya götürür bizi. Bu dünya, çoğumuzun içinden geçmeye cesaret edemediği, belki de içimizi dışımıza çıkaracak, hiç yaşayamayacağımız göçebelik hâllerinin, sokakların, yersizyurtsuzlukların dünyasıdır. Onun kitaplarında suçlularla, fahişelerle, Foucault'nun tarihlerini yazma işine giriştiği, normun dışında kalan, ya kapatılan ya da toplum dışına çıkarılan insanlarla karşılaşırız. Genet "dışarıdakileri" hem yaşamına hem yazınına misafir eder. Onların kendine sirayet etmelerine izin verir, kendi de onların yaşamına sirayet etme koşulları hazırlar. Kuralı değil istisnayı seçmiştir. İstisnayı yaşayanlar her neredeyse onlara doğru gider. Kendi kendine, uğradıkları adaletsizlikler onları göçebe bir halk konumuna düşürmeseydi Filistinlileri yine bu kadar çok sevip sevmeyeceğini sorar (Genet 1994:137). Onu Filis-

tinlilere çeken tam da dışarıda tutulma, yersizyurtsuzlaşma hâlleridir. İstisna, dışarıda olma konumu muhafaza edilen, böylece içerinin de içeride tutulmasına işaret eden bir anlam taşır. Agamben, istisnanın bir tür dışlama olduğunu söyler. "Genel kuraldan dışlanan şey, münferit/tekil bir durumdur." Genet'nin tekilliği, kendi kurallarını koyma arzusu aynı zamanda bir "askıda olma hâli"dir. Bu durumda istisna kuralla bağlarını koparmış değildir. Kural, istisnanın üzerinden çekildiği müddetçe istisna üzerindeki geçerliliğini korur ve kaotik bir durum belirmez; ancak düzen askıya alınır ve istisna oluşur (Agamben 2001:28). Godard, istisna konusunu 1993 yapımı kısa filmi *Seni Selamlıyorum Saraybosna*'nın metninde şöyle ele alır:

> "Bir bakıma, korku, Tanrı'nın kızıdır, hayırlı cuma gecesi kurtarılan. Güzel değildir; aşağılanır, lanetlenir ve herkes onu reddeder. Ama yanlış anlaşılmasın, [korku] tüm fanilerin ızdırabına dadılık eder, insanlık için aracıdır. Zira, bir kural vardır, bir de istisna. Kültür kuraldır ve sanat istisnadır. Herkes kuralı konuşur: Sigara, bilgisayar, tişört, tv, turizm, savaş. Kimse istisnayı konuşmaz. O konuşulmaz, yazılır: Flaubert, Dostoyevski. Bestelenir: Gershwin, Mozart. Resmedilir: Cézanne, Vermeer. Filme çekilir: Antonioni, Vigo. Ya da yaşanır ve yaşama sanatı hâline gelir: Srebrenica, Mostar, Saraybosna. Kural, istisnanın ölümünü istemektir. Böylece kültürel Avrupa'nın kuralı, hâlâ serpilen yaşama sanatının ölümünü örgütlemektir" (Godard 1993).

Kültürün kural olduğu noktada Genet, hadım eden kültürel ifade tarzlarından bahseder. Bu ifade tarzlarının oluşmasının sorumlusu bizzat kuralın kendisi olan Fransa'dır. Buna karşılık Genet hayatını istisnaya doğru sürükler ve belki de Schmitt'in dediği gibi istisna olma hâlinden aldığı gerçek hayatın gücüyle, "tekrarlanmaktan katılaşmış mekanizmanın kabuğunu kırar" (Agamben 2001:39). Her hücresiyle bir yoğunluk içinde yaşayan Genet, hayatını bir istisna olarak yaşamayı tercih ederken onu, Godard'ın deyimiyle, bir yaşama sanatına dönüştürmüş olmaz mı? Bu soru akla Foucault'nun şu sözlerini getirir:

> "Beni şaşırtan, toplumumuzda sanatın bireylere ya da hayata değil de yalnızca nesnelere ilişkin bir şey durumuna gelmesi. Sanatın yalnızca sanatçı denilen uzmanlar tarafından gerçekleştirilen bir uzmanlık dalına

dönüşmesi. Neden her kişi kendi hayatını bir sanat yapıtına dönüştürmesin? Neden şu ev ya da lamba bir sanat yapıtı olsun da benim hayatım olmasın?"[11] (1984:35).

Genet'nin, "Yaşanım bir efsane olmalıdır, yani okunabilir olmalı ve okunması şiir adını verdiğim yeni bir heyecana yol açmalıdır. Ben artık bir bahaneden başka bir şey değilim" ifadesi, Foucault'nun herkesin kendi hayatını sanata dönüştürmesi düşüncesiyle beraber okunduğunda daha da anlamlı olur (1997:105). Hayat sanat olduğunda, yaşayan özne bir bahaneye dönüşür. Yazdıkları Genet'yi anlatır ve yazılanları anlatan da Genet'dir. Ancak yazdıkları, Genet adı ile sabitlenemez. Tam da onu anlattığı, onu ilgilendirdiği için "adsız"dır. Blanchot, yazmayı, "içinde büyülenmenin tehdidinin olduğu yalnızlığın doğrulanmasına katılmak" olarak tarif eder. Ona göre yazmak "Ben'den O'na geçmektir, öyle ki benim başıma gelen kimsenin başına gelmez, beni ilgilendirdiği için adsızdır, sonsuz bir saçılma içinde yinelenir" (1993:28). Sonsuz bir saçılma içinde yinelenen Genet'nin kötülük dolu dünyası, kendini ortaya koyduğu ölçüde adsızlaşır, kendini ortadan kaldırır. "Yazar eseri aracılığıyla kendini ortadan kaldırmak için buradadır ve kendini ortadan kaldırmak için kitap okuyan okura hitap eder" (Bataille 1997:154). Genet her ediminde kendini oldukça hissedilir bir biçimde ortaya koyar. Nasıl olur da yazarken kendini ortadan kaldırır? "Tüm kitaplarımda kendimi soyarım ama aynı zamanda kelimeler, tercihler, tavırlarla, sihirle kendimi başka kılığa sokar, tanınmaz hâle getiririm" der Genet (1994:23). Bu tanınmaz hâlin içinde kurmaca olanla olmayan, gerçekle fantazma, bilinçle bilinçdışı iç içe geçer. Günlüğü, Genet'nin itirafları ya da serüvenleri olarak görülemez. Bir itirafname değildir. Peki nedir? Blanchot günlük hakkında şöyle der:

"Her şeyden önce 'günlük' itiraf, kendini anlatma değildir. Bir 'anı' kitabıdır. Yazar neyi anımsamalıdır? Kendini, yazmadığında, günlük yaşa-

11. Bu pasaj, kaynak olarak aldığımız İngilizce metinde şöyle yer almaktadır: "What strikes me is the fact that in our society, art has become something which is related only to objects and not to individuals, or to life. That art is something which is specialized or which is done by experts who are artists. But couldn't everyone's life become a work of art? Why should the lamp or the house be an art object, but not our life?" Türkçe çevirisi ise http://www.felsefeekibi.com sitesinde bulunmuştur (Erişim: 05. 01. 2011).

mı yaşadığında, ölmek üzere ve gerçeklikten yoksun değil de yaşayan ve gerçek olduğu kişiyi. Ama kendisini anımsamak için kullandığı araç, ne gariptir ki, unutma öğesinin ta kendisidir: Yazmak" (1993:24).

Genet de kendisine sorulan "Hayatınızı nereye sürüklüyorsunuz?" sorusuna "Unutuşa" diyerek yanıt verir. "Faaliyetlerimizin çoğunda berduşluğun belirsizliği ve durgunluğu vardır. Bu durgunluk hâlini aşmak için pek nadiren bilinçli bir çaba harcarız. Ben bunu yazıyla aşıyorum" (1994:29).

Jean Genet'nin tek yönetmenlik denemesi olan *Bir Aşk Şarkısı* (1950) adlı filmin izleyende, *Hırsızın Günlüğü*'nün okuyanın üzerinde bıraktığına benzer bir etki bıraktığı söylenebilir. Filmde, yan yana hücrelerde kalan ve birbirlerini görmeyen iki mahkûm arasında gelişen homoerotik ilişkiye şahit oluruz. Tek şahit olan da biz değilizdir. Filmdeki gardiyan da kapıların gözetleme deliklerinden bakarak mahkûmların birbirlerini ve bizzat kendilerini tahrik etmelerini, kendi bedenlerine dokunmalarını ve mastürbasyon yapmalarını izler. Bu "göz misafiri" olma durumunun gardiyanın bilinçdışını harekete geçirdiğini ve onu tahrik ettiğini, fantezilerinin fragmanlarını izleyerek anlarız. Nitekim gardiyan bu tanıklık konumuna daha fazla dayanamaz ve izlediği mahkûmlardan birinin hücresine girerek izlediği duruma nüfuz eder. Bir yandan uyarılan bilinçdışıyla baş etmeye uğraşırken diğer yandan da mahkûma şiddet uygular. Film diyalogsuzdur. Arka planda, tekrarlanan bir ritmin hâkim olduğu, zaman zaman bir klametin "baştan çıkarıcı" ezgisinin devreye girdiği, belki de "bir aşk şarkısı" olarak düşünülmüş bir müzik vardır. Mahkûmlar ara duvardaki delikten geçen ince bir çubukla yan hücreye ilettikleri sigara dumanı aracılığıyla birbirlerine temas ederler. Birbirlerinin nefeslerini içlerine çekerler. Kurdukları ilişkinin bir diğer parçası ise, bir mahkûmun diğerine hücrelerin dışarı açılan küçük pencerelerden yine birbirlerini görmeksizin el yordamıyla uzatmaya çalıştığı ve filmin sonunda uzatmayı başardığı çiçektir. Genet'nin kitaplarından bildiğimiz şiirsel, erotik, dokunaklı, şiddetli ve soğuk diliyle bu filmde de karşılaşırız. Başka bir deyişle, onun yarattığı etki sadece yazdıklarında değil sinemasında da kendisini göstermektedir. Bu nasıl bir etkidir? Genet nasıl bir dille bu etkiyi oluşturur?

Genet'nin dili bizi bahsi geçen kişilerle ya da durumlarla özdeşleşmeye götürmez. Okuyucuyu, çizdiği yeraltı profillerini içselleştirmeye davet etmez. İzleyeni/okuyanı belli bir mesafede tutar. Bataille, Genet'nin okuyucusunu reddettiğini, iletişim kurma gibi bir derdi olmadığını hatta yazdıklarını iletişime kapattığını söyler (1997:154). Kendisi de günlüğünde "hırsızlara, hainlere, katillere, kalleşlere sonsuz bir güzellik atfediyorum; sizlere asla" diyerek bizi uyarır (a.g.e. 156). Baştan çıkarıcı öğeler ve baştan çık(ar)an insanlar anlatılır. Ama okuyucu ya da izleyici üzerinde böyle bir etki oluşmaz. Mesafenin buna izin vermediği düşünülebilir. "Bir sanat yapıtının 'söyledikleri'ni ahlâk açısından onaylamak ya da onaylamamak, bir sanat yapıtından cinsel heyecan duymak kadar dışsal bir şeydir (İkisine de sık sık rastlanır elbette)" der Sontag (1991:32). Yazının devamında, bu sözlerini Genet'nin şu açıklamasıyla bağlantılandırır:

> "Okurlar kitaplarımdan cinsel bakımdan etkileniyorlarsa bunun nedeni kötü yazılmış olmalarıdır diye düşünüyorum bugün, çünkü şiirsel heyecan o kadar güçlü olmalıdır ki hiçbir okur cinsel bakımdan heyecanlanmasın. Kitaplarım pornografik yazılar oldukları ölçüde, onları inkâr etmiyorum, incelik göstermekten yoksun olduğumu söylüyorum" (1994:19).

Genet'nin zarif olmadığını düşündüğü ve edebi yönden zayıflığına kanaat getirdiği yazıları gerçekten pornografik midir? Yoksa Genet'nin bu açıklamasını ironik bir ifade olarak mı değerlendirmeliyiz? Genet, yazdıklarına cinsel reaksiyon gösteren alımlayıcının, yazdıklarına kaba bir dil atfettiğini söylüyor olabilir. Pornografiyi dışladığından değil şiiri yeğ tuttuğundan, yazdıklarından cinsel hazdan ziyade estetik bir haz alınmasını ve cinsel hazzın, Sontag'ın da belirttiği üzere, dışsal olma niteliğini korumasını tercih edecektir. Öte yandan pornografi, hâkim söylemin içinden konuşan ve tüketime dayalı bir alan olarak düşünüldüğünde Genet'nin iktidar karşıtı duruşuyla örtüşmediği de söylenebilir. Onun cüretkâr anlatımı erotizme yakın görülebilir. Eros'un diliyle konuşan "ayıp ve yasaktan özgürleşmiş aşk" (Oktay 2008:115) fragmanlarına, hem Genet'nin homoerotik filmi *Bir Aşk Şarkısı*'nda hem de şiddetli şiirlerinde ve

diğer yazılarında rastlanır. Ayrıca belirtmek gerekirse, Genet'nin dili saldırgan, kaba ya da tahrik edici olmaktan ziyade soğuk ve şiirsel olarak değerlendirilebilir. Bataille bu konuda "Genet'nin yazılarında ne olduğunu bilmediğim narin, soğuk, kırılgan bir şeyler var; çoğu kez hayranlık duyulmasını değil ama onunla anlaşmayı engelliyorlar" demiştir (1997:164).

SON SÖZLER

Madeleine Gobeil, Genet ile gerçekleştirdiği röportajında onu bir "vaka" olarak ele almanın tercih edilen bir şey olduğunu öne sürer (Genet 1994:21). Son sözlere geldiğimizde, böylesi bir yaklaşımın bu yazıda özellikle tercih edilmediğini belirtmek yerinde olabilir. Genet'nin yaşamsal tercihlerinde olduğu kadar edebi tercihlerini değerlendirdiğimiz bölümlerde de onun yazdıklarını psikolojik bir okuma alanına indirgemekten özellikle kaçınılmıştır. Ancak bu tutum, metinlerinin Genet'nin kişiselliğinden soyutlandığı anlamına gelmemelidir. Yazdıklarının içine kendini bu kadar yoğun ve şiddetli bir biçimde koyan birisi için böyle bir soyutlama adeta imkânsız hâle gelmektedir zaten. Genet'nin göçebeliğini, Fransa kavramıyla derdini, yazılarını ya da aktivizmini onun kişisel tarihinden ayrı düşünmek zordur. Genet de özellikle siyasi hareketlere destek vermesinin sebebinin doğrudan kişisel tarihiyle ilgili olduğunu çeşitli şekillerde dile getirir (1994:153). Bu nedenle, Genet söz konusu olduğunda, birbirleriyle etkileşim hâlinde oldukları için birbirlerinden ayrı düşünülemeyecek unsurlar onun aylaklığı etrafında toplanmıştır. Onun kötülüğe ya da suça yüklediği anlama, yazma biçimine ve homoerotik anlatılarına değinmeye bu nedenle gerek duyulmuştur.

Deleuze, "özel adlarla belirlenmiş yoğunlukların bir tür göçebeliği, sürekli yer değiştiriciliği" olduğunu söyler.

> "Bunlar dolgun bir bedende yaşadıkları gibi birbirleri içine de girerler. Yoğunluk ancak bir beden üzerindeki devingen yazılışıyla ilgili olarak yaşanabilir ve bir özel adın devingen dışsallığıyla yaşanabilir ve bu anlamda özel bir maskedir, işlemde bulunan bir maskedir" (1996:66).

Genet bu yoğunluklardan, bu özel adlardan biridir. Sadece bir kişi değil aynı zamanda bir etkidir de. Kodları bozan, değiştiren, onları birbirine çeviren bir yoğunluğun da adıdır. Yazı boyunca tekrarlanmak suretiyle vurguladığımız üzere, Genet etkisi yıkıcıdır, sınırları ihlâl eder çünkü yer açar, tekil varoluşlara alan tanır. Teslim olmaz, sabitlenmez, ehlileşmez, evcilleşmez, biat etmez, durulmaz. Genet etkisi her daim hareket hâlinde oluştur. "Bir beden üzerindeki devingen yazılışıyla" yer değiştirdiği gibi etki olarak da devinim hâlindedir. Genet, göçebe bir etki olarak da değişim hâlinde olmayı sürdürecektir.

Son olarak, tekrarlamak istediğimiz nokta, Genet'nin aylaklık itkisine ve toplumun dışında kalmayı seçmesine bir kılıf uydurmamış olduğudur. Bir ideolojiye, topluluğa, statüye, üne, dine ya da sağlık durumuna gerek duymadan toplumla arasındaki mesafeyi korumuştur. Bu esnada Uhlmann'ın yazısında Beckett'ın *Eleuthéria*'sından[12] yaptığı alıntıyı buraya taşımak uygun olacaktır:

> "Bir kimse hayatın dışındayken ya da hayat senin dışındayken, onu kabul edersin; ve insanoğlu bedelini ödemeye ve özgürlüğünden vazgeçmeye hazırsa eğer, hayatla uzlaşmayı reddedebilir. Vazgeçer, ölür, delirir, inançlı olur, kanser olur. Bunda yanlış olan bir şey yok. Fakat özgürlük sayesinde sizden biri olmamak, işte bu bir rezalet ve skandaldır"

Hayatla uzlaşmayı da özgürlüğünden vazgeçmeyi de reddetmek. Genet'nin durumu da tam olarak bu değil midir?

12. Eleuthéria, Yunanca "özgürlük" anlamına gelmektedir.

KAYNAKÇA

AGAMBEN, Giorgio (2001). *Kutsal İnsan: Egemen İktidar ve Çıplak Hayat*, İstanbul: Ayrıntı Yay.

ARISAN, Mehmet (1997) "Ölü Bir Anneden Sakat Doğmak: Jean Genet ve Alternatif Kimlik"; *Defter*, Sayı 30, İstanbul: Metis Yay. s. 39-58.

BATAILLE, Georges (1997). *Edebiyat ve Kötülük*, Çev. Ayşegül Sönmezay, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BENJAMIN, Walter (1993). "Gerçeküstücülük", *Son Bakışta Aşk* içinde, Der. Nurdan Gürbilek, İstanbul: Metis Yay.

BENJAMIN, Walter (2005). "The Destructive Character", *Selected Writings: Volume 2, Part 2, 1931-1934*, Der. Michael W. Jennings, Howard Eiland, Gary Smith, USA: Harvard University Press.

BLANCHOT, Maurice (1993). *Yazınsal Uzam*, Çev. Sündüz Öztürk Kasar, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

DELEUZE, Gilles (2007). *Kritik ve Klinik*, Çev. İnci uysal, İstanbul: Norgunk Yay.

FOUCAULT, Michel (1984). *The Foucault Reader*, Der. Paul Rainbow, London: Penguin Books.

FOUCAULT, Michel (2000) "Entellektüeller ve İktidar", *Entellektüelin Siyasi İşlevi*, Çev. Osman Akınhay, Ferda Keskin, Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yay.

GENET, Jean, (1994). *Açık Düşman*, Der. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis Yay.

GENET, Jean (1997). *Hırsızın Günlüğü*, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yay.

GENET, Jean (1950). *Un Chant D'Amour*, France: Cult Epics.

GODARD, Jean-Luc (1993). *Je Vous Salue, Sarajevo*, France: Périphéria.

GÜRBİLEK, Nurdan (1999). "Mırıltıdan Dile", *Ev Ödevi*, İstanbul: Metis Yay.

HOLMES, Brian (2009). "Kendinden Geçme, Korku ve Sayı: "Kalabalıkların Adanı"ndan Kendini Örgütleyen Çokluk Mitlerine", Çev. Çiçek Öztek, *Red Thread*, Sayı 1, İstanbul. *http://www.red-thread.org/tr/makale.asp?a=15*, (Erişim tarihi: 08. 01. 2012).

KASSOVITZ, Mathieu (1995). *La Haine*, 16 mm, 96 min. La Sept Cinéma, StudioCanal and Lazennek Productions, France: Paris.

MAFFESOLI, Michel (2011). *Göçebelik Üzerine: İnisiyatik Başıboşluk*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yay.

OKTAY, Ahmet (2008). *İmkânsız Poetika Bütün Yapıtlarına Doğru Cilt: 2 Şiir Yazıları*, İstanbul: İthaki Yay.

RUDOSKY, Christina (2005). "Certeaucu Yörünge: Banlieue Filmi La Haine'de Mekânsal Pratikler", *Siyahi*, Sayı 2, s. 46-49.

SAID, Edward (2008). "Jean Genet'ye Dair", *Geç Dönem Üslubu: Rüzgâra Karşı Edebiyat ve Müzik*, Çev. Özge Çelik, İstanbul: Metis Yay.

SONTAG, Susan (1991). "Biçem Üzerine", *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş* içinde, Der. Yurdanur Salman, Müge Gürsoy Sökmen, İstanbul: Metis Yay.

STAROBINSKI, Jean, (2010). *Eleştirel İlişki*, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

TURHANLI, Halil (2005). "Halil Turhanlı ile Söyleşi", Röp. Ömer Kutlu, *Siyahi*, Sayı 6, İstanbul.

UHLMANN, Antony (2005) "Molloy, Gözetim ve Sırlar: Beckett ve Foucault", Çev. Suat Kemal Angı, *Siyahi*, Sayı 4, İstanbul.

Flanörün Edebi Etiyolojisi
Dünya Edebiyatında Flanörlük

Ahmet Sarı

"Yürüme bilimi ve düşünme bilimi temelde tek bir bilimdir."
Thomas Bernhard

"Artık kişinin evindeyken kendini evinde hissetmemesi bir ahlak meselesidir."
Theodor W. Adorno

"Ev sahibi olmamam, iyi talihimin bir parçası bile sayılabilir"
Friedrich Nietzsche

Flanörlüğün Edebi Etiyolojisi (Dünya Edebiyatında Flanörlük) başlıklı makalede, modern dönemlere ilişkin bir kavram olan flanörlüğün Martin Heidegger'in "Geworfenheit", Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin "nomad düşünce" ve "yersizyurtsuzluk" kavramlarıyla

ilintilendirilmek suretiyle, Baudelaire'den Benjamin'e; Edgar Allan Poe'dan Rilke, Robert Walser ve Hessel'e kadar olan edebi uzantıları Alman, Fransız ve İngiliz edebiyatlarındaki yansımaları bağlamında irdelenmeye çalışılmaktadır. Benjamin'in temelde pasajlarla ilişkilendirdiği, yanı sıra, kavramın içerdiği yavaşlığa binaen, kaplumbağa metaforuyla zenginleştirdiği gezgin-düşünür (flanör) figürünün, postmodern medya çağında radikal bir dönüşüm geçirerek, özellikle elektronik ortamda ya da internette edindiği yeni biçimlere ("online-flanörlük" hallerine) değinilmektedir.

GİRİŞ

Martin Heidegger okumuş olanlar, filozofun *Die Geworfenheit – des Daseins in die Welt*– (*orada* varlığın dünyaya fırlatılmışlığı) kavramı hakkında az da olsa bir şeyler duymuşlardır. İnsanın Tanrı tarafından cennetten kovulması, tard edilmesi, kısaca dünyaya kendi istenci dışında fırlatılması durumunu anlatan bir kavramdır bu. *Geworfenheit*'ın (fırlatılmışlık) kavramının, Almancada "atmak", "fırlatmak" anlamına gelen "werfen" fiilinden türediği düşünülecek olursa, Heidegger'in, varlığı, orada-varlığı, bir tanrısal sürgüne ve değersizlik bilincine indirgediğinden söz edilebilir. Heidegger böylelikle bu kavramla, öznenin kendi dünyaya-gelmiş-olma biçimini de olumsuz anlamda sorgulamış olur[1] (Oberdieck 2009:295). Heideggeryen *Geworfenheit* kavramının, aynı zamanda Gilles Deleuze'ün Felix Guattari'yle birlikte kaleme aldıkları *Anti-Oedipus* adlı ortak metinlerinde *nomadic thought* olarak adlandırdıkları "nomad düşünce"ye, bir göçebe düşünce biçimine karşılık geldiği söylenebilir. Yine Gilles Deleuze ve Felix Guattari'nin *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı çığır açıcı çalışmalarında ve *Anti-Oedipus*'ta sadece göçebelik ya da göçebe düşünce kavramıyla değil, aynı zamanda yersizyurtsuzluk, organsız beden, köksap kavramlarıyla da ilintilendirmeye çalıştıkları şey, aslında kapitalizmin, modern insana bir aidiyet hissedeceği yeri ona mecbur kılarken, dü-

1. Jannis Oberdieck, *Sorge und Begehren: zur Konzeption der Seinsfrage in Sein und Zeit* adlı kitabının "Die Geworfenheit des Daseins" adlı bölümünde Heidegger'in "Geworfenheit" kavramını enine boyuna tartışır. Dünyaya fırlatılmışlığın iradi boyutunu postyapısalcı filozofların bakış açısından, özellikle de Jacques Derrida'cı kavramlar yardımıyla çözümlemeye çalışır. Bu tür çözümlemeler için bkz. Jannis Oberdieck, *Sorge und Begehren: zur Konzeption der Seinsfrage in Sein und Zeit*, Parodos Verlag, Berlin, 2009, s. 295.

şüncede, yaşam tarzında, mimaride ve yaşamın diğer tüm alanlarında insanın bir nevi köksüzlüğünü açıklamaya girişir. Kapitalist düzen kendi ideolojisini hâkim kılmak amacıyla içine sindiği her karşı düzenin yapısını dağıtmakta, onu bir anlamda kendisine benzetmektedir. Henüz kapitalist düzenle karşılaşmamış her anti-kapitalist düzenin yine kendi içinde bir şekli şemaili ve rengi olmasına karşılık; kapitalist, hele de vahşi kapitalist düzenle yüzleşmiş düzenlerin dağıldığı, yersizyurtsuzlaştırıldığı görülmektedir. "Kendi düzeninden yersizleştirilerek kapitalist düzenle yerlileştirmek" de denilebilir buna. Köksüzleştirilmiş bir düzeni olan devletler, yenilik çatısı altında giriştikleri bir dizi düzenlemeyle kapitalist düzenin yeniden "yerli-yurtlu" düzenini elde etmeye çalışırlar. Yerli-yurtluluk (territoriality) kavramı, Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'sında, "bireysel arzunun özgür akışını kısıtlayan bir kendilik ya da kurum" (Stuart Sim 2006:409) olarak çıkar karşımıza. Stuart Sim, aile ve devletin, yerli-yurtluluklarının ana örnekleri olarak kabul edildiğini ve modern özneyi üretmek için suç ortaklığı yaptığını dillendirir. Deleuze ve Guattari ise, baskı yoksa sabit bir özne de yoktur tezini savunurlar. Arzunun "yersizyurtsuzlaştırılması" gerektiğini öne sürüp, göçebe varoluşu ideal bir yersizyurtsuzlaşma örneği olarak alırlar (Sim 2006:409). Yersizyurtsuzluğu, sadece insanın dışındaki coğrafi, sosyal bir konum olarak değil, insanın içinde, bilincinde gerçekleşen bir durum olarak da görmekte fayda vardır. Kavramın felsefi anlamı elbette düşünme ediminin de kendi içinde bir tür yerli-yurtluluk ve yersizyurtsuzluk hali taşımasına bağlanabilir. Her düşünce, düşünme ediminde biraz göçebedir. Uçmayı, kanatlanmayı sever. Yerinde durmaz, duramaz. Hareketli ve dinamiktir. Düşünceyi yerli-yurtlu kılmaya çalışan düzenin, içine kapalı ve multi-kültürel bir bilinci de yoktur öte yandan. Düşüncenin, özünde, kendini yerinde hissetmeme duygusu ve güdüsü vardır. Hiçbir teori, bir taşın gediğinde oturduğu türden bir rahatlıkla kendini olduğu yerde rahat sayamaz. Düşüncenin zemini her zaman kaygandır ve düşünme edimi (*denken*) devam ettiği sürece, tez-antitez döngüsü de devam edecektir. Bir düşünceyi, bir fikri, öğretiyi kendine yurt edinmek, o düşünce içinde bir ömür boyu kalmak ve başka düşüncelerin kendi amentüsüyle bir etkileşim içine girmesini engellemek, süreğen bir düşünce taşrasında, periferisinde

yaşamak anlamına gelir ki, Deleuze ve Guattari bunu yersizyurtsuzluk (*deterritorialisation*) kavramıyla açıklamaya çalışmışlardır. Köksüz düşünce, göçebe düşünce, yersiz yurtsuz düşünce, düşüncenin sadece bir yere bağlı kalmasını, bir yerde temerküz etmesini, bir tek yerden yönetilmesini ve Ortodoks bir baskıyla yönetilmesini de reddeder. Merkezsizlik merkezi ile yönetilen ve hemen hemen dünyanın tüm düşüncelerine açılan, disiplinler arası bir illiyet bağı kuran ve antropolojiden etnografyaya, sosyolojiden felsefeye, sinemadan sanata ve edebiyata kadar pek çok alandan atıflar almayı ahlaki bir vazife olarak gören bir düşünce tarzıdır bu.

"GEWORFENHEIT", "NOMAD DÜŞÜNCE" VE "YERSİZYURTSUZLUK"

Heidegger'in "Geworfenheit" kavramı ile Gilles Deleuze, Felix Guattari'nin "nomad düşünce" ve "yersizyurtsuzluk" kavramlarını açıkladıktan sonra, yine kökleri belki 19. yüzyılın sonlarından 20. yüzyılın başlarına Fransa'ya kadar götürülecek olan ve aslını 20. yüzyılda büyük kent ve modernizm olgularının şehre yüklediği anlamlar ve ilişki örüntüleriyle birlikte düşünülmesi gereken flanörlük kavramına dönmekte fayda vardır. Flanörlük kavramının, hele de edebi flanörlük ve düşünsel flanörlük kavramlarının sadece kuru kuruya gezme, orda burada sürtme, başıboş biçimde dolaşma ve aylaklık etme kavramlarından farklı olduğu bir gerçektir. Flanörlük, Bastian Neumann'ın *Balzacs Entwürfe einer Stadtsemiotik* adlı kitabında da dile getirdiği gibi, Fransızca "flâner" fiilinden gelmektedir. "Flâner" sözcüğünün Almancada "bummeln" şeklinde karşılandığı düşünülecek olursa, kavramın birinci anlamının "yavaşça yürüyüş yapmak"; ikinci anlamının ise "hiçbir şey yapmamak" anlamlarını içerdiği söylenebilir. "Bummeln" sözcüğünün de Aşağı (Kuzey) Almanca baumeln sözcüğünden türediği ve bu kelimeden kökenlendiğini düşünecek olursak, kavramın "hin und her schwanken" (sağa sola yalpalamak) anlamına geldiği hemen görülecektir. Bummeln kullanımından –Almanca'da "flanörlerin gezmelerini" fiil haline soktukları "flanieren" sözcüğünde de olduğu gibi– "yavaşça, amaçsız geziler" anlamı da çıkmaktadır. Almanca'da "flanieren" kelimesinin 19. yüzyılda yürürlüğe girdiği, bu çağda daha çok kullanılmaya başlandığı görülmektedir. Almanca'da

flanörlük yapan kişi –ki flanör ifadesi eril, *flâneuse* ise dişil olan anlamınadır– ağır ağır yaptığı yürüyüşlerde, ritmini kendi ayarladığı ayak hareketlerinde ve adım kombinasyonlarında çevreye hazla ve zevkle bakmayı, gördüklerinden ruhuna erinç katmayı ve bundan pathetik bir coşkuya kapılmayı ve sessizliğiyle de bu yürüyüşü, bu haz dolu yürüyüşü, coşkulu yürüyüşü (Lustwandern) taçlandırmayı amaçlar. Bastian Neumann'a göre, flanör bir amaç edinmeksizin büyükşehrin devasa sokaklarında, büyükşehrin pasajlarının olduğu geniş sokaklarında dolanan kişidir (Neumann 2009:13). Flanör tipolojisi, *Tableaux de Paris*'in ürünüdür ve metropollerin güçlü bir şehirleşme bilinci elde etmelerine, şehre ait yaşam biçimlerinin şehrin her yakasına, periferilerine doğru da yayılmasına bağlanabilir. Georges Hausmann'ın Paris şehrinin çehresini planlı geliştirme isteği ile de doğrudan ilintilidir. Bu yeni modern mekânlarda, şehrin gelişim göstermiş uç noktalarında, flanör kendi sürgünlüğüne, kendi merakına ve yürüyüşüyle şehrin bu uç noktalarını keşfe çıkar, yeni yeni serpilen trafiğe, insanların pasajlardaki, büyük alışveriş mekânlarındaki çılgın yoğunluğuna, kaosuna ve karmaşasına bakarak, bunları gözlemleyerek yürüyüşünü estetize etmeye çalışır (Neumann 2009:13).



Bastian Neumann, flanör tipinin daha 1826 yılında *Petit dictionnaire critique et anecdotique des enseignes de Paris par un batteur de pâve* adlı sözlükte karşımıza çıktığını belirtir. Paris, ilk kez bu gezgin insanlar için, flanörler için bir deneyim alanı haline gelmiştir. Paris şehri, gündelik burjuva yaşantısını gösteren bir yer, bir *aura* olarak karşılarına çıkmıştır flanörlerin (Neumann 2009:13). Mathias Seling ise, *Stadt lesen: Der Blick des Flâneurs* adlı çalışmasında, flanörlüğün tipik karakteristiğini, kavramın etimolojik anlamı da göz önünde bulundurarak, gezginlerden, seyyahlardan, gezdikleri, gördükleri yerleri bir amaçsızlık düşüncesiyle yapıvermeleriyle açıklar. Seyyahlar ve gezginler çok eskiden beri doğayı temaşa ederken, gördükleri her yeri kendi çalışmalarına bir şekilde aktarmayı görev addetmişlerdir. Belki de farklı yerler gezme, başka yerler görme arzusunun temel nedeni, gezilen görülen şeylerden çalışmaları için bir şeyler çıkarmak ya da tıpkı Goethe'nin İtalya Seyahati'nin oluşum sürecine benzer şekilde, yaratıcılıkta bir tıkanma yaşandığı anlarda, farklı yerler, diyarlara açılmak suretiyle, yaratıcı düşüncenin yeniden rayına oturtulmasını sağlamaktır. Şayet çalışmalar yolunda gitmiyorsa ve yaratıcılık sekteye uğramışsa, "tebdili mekânda ferahlık vardır" düsturunca, sadece Kadim Yunan ve Roma topraklarına değil (Goethe buralara gitmişti); Doğu'ya, oryantal auraya, İskandinav ülkelerine, Akdeniz'e açılarak yeni şeyler görmek, yeni deneyimler elde etmek ve bu deneyimleri de tıkanmaya yüz tutmuş yaratıcılık sürecini tekrar harekete geçirmek için fırsat bilmiştir kimi düşünürler, seyyahlar ve yazarlar. Bununla birlikte, flanörlerde kartografik düşünce egemen değildir. Bir şehrin envanterini çıkarmak, şehri bir kartografın, bir vakanüvisin, bir harita bilimcinin yaptığı gibi sokak sokak kaydetmek ve bunu da yazılı basılı bir belge haline getirmek, ilkeleri arasında yer almaz flanörün. Flanör, bu amaçsız ve belli bir nedene bağlı olmayan gezinti biçimiyle ayrılır, gezgin ve seyyahlardan. Flanör, modern zamanda ve modern zamanın kendine özgü yitik kitlesi içinde kaybolmayı, varlığını o yitik ve hayalet bir uzva dönüşmüş kitlede eritmeyi bir zevk bilir. İnsan yığını (Menschenmasse) ve kitlesine bırakır iradesini, bu yığınla yekvücut olur. Elbette entelektüeldir, her şeyi bir düşünce süzgecinden geçirir. Okuryazardır ve yürürken de gözlemleri ile kendi varlığını geliştirir.

Flanörlüğün temelinde yürüme edimi vardır. Her flanörün, özünde, bir *passant*, bir yaya olduğunu söylemek yanlış olmaz. Almancada "Pas-

sant" eril isim, "Passantin" ise onun dişilidir ve bu biçimiyle "Passantin", eril flanörlükten çok flanözlük kavramını anlamlandırmayı ifade eder. Elbette flanörlerin sadece modern zaman bulvarlarını ve pasajlarını boş vakitlerinde bir hobi olarak gezen eril kişiler olduklarını söylemek haksız bir yargı olur. Zira flanörlüğü cinsiyetçi bir ayrıma tabi tutmamak gerekir. Çünkü belli bir *intelligencisi*, biraz da kadınsı merak duygusu ile şehrin uç noktalarında, periferilerinde, gelişmiş muhitlerinde vitrinleri seyrederek moda eğilimleri takip eden, yine kadınsı dürtüleriyle hemcinslerinin neler giydiklerini gözlemleyen flanörler de vardır. Marcel Proust'un *Yitik Zamanın İzinde* adlı kültleşmiş yapıtında da flanörlüğe yakın, passante kadınlar görülür. Şık elbiseleriyle kalabalığa karışan, "zor", "gizemli" ve yer yer de "içe kapanık" kadın tipolojisiyle durmadan bir yerlere doğru akan, şiirden, edebiyattan, müzikten, felsefeden, kısacası sanatın her türünden anlayan passante kadınlardır bunlar. Modern dünyanın insan yaşamına getirdiği hareketlilik (*mobile personality*), burjuva-endüstri toplumlarında gezmeyi ve flanörlük edimini bir hobi ve boş vakit etkinliğine dönüştürmüştür.



Claude Monet - *Boulevard des Capucines*, 1873

Mathias Seeling, *Stadt lesen: Der Blick des Flâneurs* adlı çalışmasında, flanörlük sözcüğünün gender olarak eril bir köke dayandığını ve flanörlük dendiğinde akla ilk gelen şeyin bir erkek imajı olması gerektiğini belirtir. Seeling, bu tezini 19. yüzyılda kadınların edebi kültürel alanda henüz etkin rol almamalarına dayandırır. Poe'nun *The Man of the Crowd* (Kalabalıkların Adamı) adlı hikâyesinde de flanörlüğün kökensel örneğinin bir erkek olduğu gözden kaçmaz. Bu biçimiyle flanör, zaman zaman kadın elbiseleri içinde asaletli duruşu, biraz da bir orta sınıf aidiyeti içinde, her iki toplumsal sınıf tarafından da kabul görecek bir görüntüden yoksun biçimde, yani katı sınıfsal göstergelerden kendini bağışık kılarak, varlığını bir gösteriş nesnesi kılmadan ve fazlaca göze çarpmadan kendine ait özel bir gözlemleme yetisi ve gücüyle asude bir yürüyüş biçimi edinir. Flanör, şehri bir kitap gibi okur. Anıtları, mimari eserleri, müzeleri vb bu okuma sürecine dahil eder (Seeling 2009:5).

Seeling'e göre, 19. yüzyıl flanörlüğünün başkenti Paris'tir. 19. yüzyılın başlarında, Napolyon sayesinde Paris'in mimari bakımdan yeniden düzenlenmesi, şehir merkezinin yeni yeni yerleşim yerleriyle genişletilme çalışmalarına girişilmesi sonrasında, yaşam biçimleri ve güncel yaşamın hızında bir yükselme görülür. Yavaş yavaş yeni kültürler, toplumsal görünümler gün yüzüne çıkmaya başlar. Bu yeni görüngüler ve şehrin değişen çehresi şehirde gezinen flanörü adeta büyülemiş, soluksuz bırakmıştır. Bu gelişmelerle birlikte, kısa sürede, Roma'nın yanı sıra, Paris de flanörlerin göz bebeği haline gelmiştir. Şehir, adeta balta girmemiş bir orman gibi, büyük bir labirentin karmaşık görünümünü edinir. Flanör, bu labirentin içinde kaybolmayı varoluşsal bir mutlulukla karşılar (Seeling 2009:5).

EDEBİ ALANDA AYLAKLIK: PARİS, ROMA VE BERLİN'DEN AYLAKLIK MANZARALARI

Sadece Paris'in değil, Roma'nın da "açık şehir" olarak, devasa teknolojik bir gelişim göstermesi, yollarının geniş arterler biçiminde yeniden düzenlenmesi, yol kavşaklarının ışıklandırılarak göz alıcı bir renk cümbüşüne dönüştürülmesi, raylı sisteme geçilmesiyle birlikte de artık sokaklarda tramvayların işlemeye başlaması, kafelerin ve vitrinlerin neon ışıklarıyla çekici hale getirilmesi, dükkânların vit-

rinlerinin insanı merak içinde bırakan kaleodoskoplar gibi süslenişi vb gelişmeler, insanları kendi içlerine kapanık ve eviçlerine mahkûm kimseler olmaktan çıkarmış, bu gösteri ve haz objelerini, freudyen görme arzusuna kapıldıkları ölçüde, kitlesel voyeurizmin tutkunları yapmıştır. Modern insanın tüketim toplumuyla birlikte iyiden iyiye içinde yeşertmeye başladığı beğenme arzusu, büyülenme isteği ve şaşırma dürtüsünü, kimi yeni objeleri hedonistçe seyretme yoluyla biraz olsun giderebildiği de görülür. Satın alamayacak durumda olsa dahi, ilk aşamada bu cümbüşten, görme zevkini ikame etmekten memnun mesut biçimde evine döner. 19. yüzyıl öncesi modern döneme geçmeden önce, sokak lambaları gecenin kendisini, gecenin geç saatlerinde bile flanörün doyumsuz bakışına sunduğundan, bu hantal yürüyüş içinde –ki çoğu flanör yürüyüşünü betimlemek için yanına kaplumbağa da almıştır– gezintisini sürdüren flanör, gece gündüz demeden görme arzusunu, şaşma dürtülerini, iç mutluluğunu doyurmayı ve bilgisine bilgi katmayı sürdürecektir (Männl ve Bieker 2010:4).

Flanörlüğün Alman edebiyatındaki kökeninin Cermen sagalarına kadar gittiği söylenebilir. Hiçbir zaman yerinde durmayı ve evinde oturmayı, pasif kalmayı, bir yere aidiyeti kendilerine hayat tarzı yapmanuş gezgin rahiplerin (Wandermönch) tanrısal yolu takip etmek için dünyada bir yersiz yurtsuz oldukları ve gezdikleri bilinir. Alman edebiyatında, daha sonra 17. yüzyılda yine gün yüzüne çıkacak olan bu yaşam yolculuğu, kuşkusuz gezilen/görülen yerlerin insanın zihnine ve yaşamsal deneyimine kattığı/katacağı şeyler yanında, gezginin içsel yolculuğunun, alınan yolla birlikte kendi derununa, kendi içsel ve derin dünyasına doğru gerçekleştirdiği bir kazının da şekli oluvermiştir. Böylece kişinin dış dünyada aldığı yol, kendi varoluşuna bir anlam katacak, bu yolculuk süreci boyunca insanın ruhsal/düşünsel olgunlaşması tamamına ermiş olacaktır.

20. yüzyılın başlarında Rilke'de, Walser'de, Aragon'da, Hessel'de ortaya çıkan flanör tipolojileri, elbette modern dönemin zorlayıcı yaşamsal mantığının gün yüzüne çıkardığı tipolojilerdir. Gelişen, serpilen, gitgide büyüyen şehri içsel meraklarıyla yine gezerek takip eden, bulvarlarda can bulan ve şehri bir "açık yapıt" gibi okuyan, durmadan yeni gelişmiş şehir varoşlarına, periferilerine girip çıkan,

buralarda huzur bulan, evdeki yaşama değil de adeta ev dışı yaşama açılarak soluk alan bir tipolojidir bu. Flanör, burada da gezilen şehrin zihinde ürettiği yeni algı ve imajları belleğine kazıyan biridir. Zira "flanör" sözcüğünün türediği ve ilk ortaya çıktığı yıllarla, "bulvar" sözcüğünün yaygınlaşmaya başladığı yılların birbirine çok yakın bir zamansal dilime karşılık gelmesi hiç de şaşırtıcı değildir. Bu zaman aralığı, 1810'lu yıllarla başlayıp, 19. yüzyılın ilk çeyreğini kapsar. Charles Baudelaire'in Paris'in sokaklarını arşınlaması, Paris toplumunu bu gezginlik etkinliği içinde ve bu yolla çözümlemesi de yine aynı sürece denk gelir. Onun *dandy*vari flanörlüğü Paris'in bir kültür metropolü olarak gün yüzüne çıkmasına aracılık eder.

Burada Edgar Allan Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* adlı kısa hikâyesinden biraz söz etmekte yarar olduğu kanısındayız. 1840 yılında kaleme alınmış bu kısa hikâye, isimsiz bir anlatıcının Londra'nın karanlık ve gizemli sokaklarında bir adamı takip etmesini konu alır.

Okurlara hangi hastalığa yakalandığı bilgisi verilmeyen başkahraman, Londra'nın bir kafesinde oturmakta, modern dünyanın hay huyunda ve koşturmacası içinde sürüklenen insanları gözlemlemektedir. Hikâye, kalabalığın içinde olmalarına rağmen yapayalnız bir insan yığınını betimlemektedir aslında. Başkahramanın gözlem gücü olan biri olduğu izlenimini edinir okuyucu. Kahramanımız, durmadan akıp giden bu insan selini izler. Kalabalıktaki insanların hiçbiri birbirine benzememektedir, tümünün de farklı kişilikleri ve kimlikleri vardır. Anlatıcı bunları kafasında tasnif eder, bugüne dek hiç görmediği farklı bir yüzü seçiverir kalabalığın içinden ve çok geçmeden hayran olur ona. Bu çehre, bu sıradışı yüz hemen dikkatini çeker ve onu takip etmeye karar verir. Adamın cılızlığı, kısa boylu oluşu, farklı bir yüzünün oluşudur takip etmesindeki neden.

Yaşlı adanu takibiyle başkahramanınuzın yolculuğu da başlamış olur. Londra'nın fakir semtlerini, pazar yerlerinden sonra şehrin cafcaflı ve gösterişli yerlerini birlikte geçip giderler. Yaşlı adamın kalabalığın içinde yitip gitmesi, kalabalık içinden çıkmama isteği, orada kaybolma dürtüsü kahramanınuzı meraklı düşüncelere sevk eder. Bir ara onu takip etmiş olmanın bitkinliğiyle yaşlı adamın yolunu keser ve onunla konuşmak ister. Yaşlı adam yüzüne bile bakmaz onun. Uyurgezer gibidir adam ve kahramanın yanından geçip gider. Baş-

kahraman böylece bu yaşlı adamın bir suçlu olabileceğine, kitleyi ve insan kalabalığını seven, oradan beslenen ve onun dışına çıktığı anda bütün sırrı çözülüverecek bir katil olduğuna vehmeder.

Charles Baudelaire, *Paris Sıkıntısı*'nda, "Çokluk denizinde yunmak herkese vergi değildir: Bir sanattır kalabalığın tadını çıkarmak; beşiğinde bir periden kılık değiştirme, maske zevkini, ev kinini, yolculuk tutkusunu almış kişi, yalnız o kişi canlılıktan kana kana sarhoş olur, hem de insan türünün sırtından sağlar içkisini. Yalnızlığını kalabalıklandırmasını bilmeyen, telaşlı bir kalabalık içinde yalnız olmasını da bilmez" (Baudelaire 1982:27) diye yazar. Baudelaire, flanörün kalabalığın içinde bir tür kaybolma sanatı ya da hünerini bildiğine ve ancak kalabalıkta nefes alabileceğine dikkat çekmektedir. Kalabalıktan ve "canlılıktan kana kana beslenme", o kalabalığın hengâmesi içinde yitip gitme ve kendini belirsiz ve görünmez kılma hali, gezgin-öznenin ebedi bir susuzluğudur. Matthias Keidel, *Die Wiederkehr der Flâneure: Literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion* isimli kitabında, Baudelaire'in flanör tipini araştırır. Keidel'e göre, Baudelaire'de Tableau-geleneğinin dışavurumu yepyeni bir tarzda gerçekleşir. Baudelaire, Tableau de Paris'in nesir tarzını TABLAEUX PARISIENS'e taşır, bunu da "Fleur du mal" (Kötülük Çiçekleri) formunda şiire aktarır. Baudelaire, flanörlük olgusunun da içinde olduğu nesir geleneğini şiire dönüştürmekle kalmaz, daha önceki klasik gelenekte önemli bir yer tutan satirik, alaycı tarzı da bozarak daha ciddi bir yaklaşımla şiirlerini örer. Bildik coşkulu Paris toplumu, Baudelaire'in TABLAEUX PARISIENS'inde daha eleştirel bir tonlamayla ele alınır ve Baudelaire dikkatleri Paris toplumunun görünmeyen yüzlerine, bilinmeyen yanlarına, kıyıda köşede kalmış tipolojik "artık"larına ve periferi insanlarına çeker. Bunu yaparken de, özünde, Poe'nun *Kalabalıkların Adamı*'ndan esinlenir. Bu kısa hikâyeyi bir iklim bakımından çepeçevre saran belirsizlik (*anonimite*) ve bilinmezlik durumu, figürün kendini birdenbire içinde bulduğu o sisli atmosfer ve kalabalık içindeki yitiklik hali Baudelaire'i büyüler. Örselenmiş yaşamın başkahramanları olan körler, sakatlar, dilenciler, fahişeler, fakirler, serseriler, suçlular, yersiz-yurtsuzlar, evsiz barksızlar Baudelaire'in yazınsal öznesini oluşturur. Baudelaire'in şiirindeki flanör-ben-anlatıcısı da bu periferilerde ve

gözden düşmüş yerlerde gezerek söz konusu tipleri gözlemler, onların dertlerini içkinleştirir ama şiirleri toplumsal bir ahlakı öngören ve savunan bir şiir tarzı da olmaz hiçbir zaman. Ben-anlatıcı, gözlemlerini kendi estetiğini oluşturmada bir aracı olarak kullanır (Keidel 2006:3).

Alman edebiyatında flanörlük izleğinin, Almanya'daki büyük şehirlerin gelişim serüvenleri Paris, Londra ya da Roma kadar erken bir zamana denk düşmediğinden, sistematik bakımdan Fransa ve İngiltere'dekinden daha geç bir dönemde ortaya çıktığı gözlenir. Sözgelimi Berlin'in ancak 1871 yılında Almanya İmparatorluğunun (Deutsches Reich) kurulması ile birlikte bir metropol olduğu göz önüne alındığında, neden bu ulusun edebiyatında sistematik bir flanörlük örneği görülmediği daha iyi anlaşılır. Elbette metropol yaşamının geç bir dönemde oluşmasına koşut olarak, büyükşehir bilinci de daha geç bir dönemde yazınsal alana yansımaya başlar. Aynı nedenle, Rilke'nin şehir ve büyükşehir sorunsalını ele aldığı ilk tür romanının bile mekânı Fransa ve Paris'tir. *Malte Laurids Brigge'ın Notları*, Rilke tarafından yazılmış olmasına rağmen, olaylar mekân olarak Paris'te geçer.

Matthias Kneidel, yine Alman edebiyatında ilk defa şehir/büyükşehir algısının Georg Christoph Lichtenberg'den Ernst Ludwig Baldinger'e yazılmış bir mektup üzerinden üretilmiş olduğuna dikkati çeker. 10 Ocak 1775 yılında kaleme alınmış bu mektup, bir bütün olarak Almanya'yı ya da Almanya'nın bir şehrini değil de İngiltere'nin bir şehrini ön plana çıkarır. Mektup, Londra'nın periferilerindeki gürültüleri, insan kalabalıklarını, yaya trafiğini ve hızla akıp giden yaşamı betimler. Dükkânlarda satılan nesnelerin insanı büyüleyen görüntülerine ve sokaklardaki hızlı insan akışına dikkat çekilir (Keidel 2006:21).

Kneidel, Ludwig Börne'nin *Schilderungen aus Paris*'ini de bu edebiyat kategorisine dahil eder. Paris sokaklarında aylaklık eden kahramanın gözlerine, dönemin sokak reklamlarının son derecede cezp edici geldiğini, şehre yeni gelen ve şehri pek tanımayan insanların bu reklamların büyüsüne rahatlıkla kapılıp gidebileceklerini belirterek, modernliğe geçişle birlikte artık tüketim objelerinin çekim alanına giren öznenin açlığının reklamlar yoluyla iyiden iyiye depreştirilmesini eleştirir. Gezileri ve seyyahlığı göz önüne alınacak olursa, He-

inrich Heine'nin de İngiltere'ye, Londra'ya yapılacak yolculuklarda şairlerin değil de filozofların yola düşmeleri gerektiği yönünde telkinlerde bulunması dikkate değerdir (Keidel 2006:22). Şairler ve filozoflar haricindeki diğer edebiyatçıların "hayalci", "rüya gören" vb olarak tarif edilmelerinin nedeninin, kendi varlık biçimlerini, varoluşlarını, algılarını büyükşehir yaşamına tam olarak oturtamamaları olduğu söylenir (Keidel 2006:22).

Yukarıda da belirttiğimiz gibi, Alman şehirlerinden hiçbirinde Paris ve Londra'dakine benzer bir metropol gelişimi ve şehirleşme süreci yaşanmadığından, flanörleri kendine çekecek o "bulvar içre bulvarlar"ı bulma imkânı da bulunmamaktadır. Weimar Cumhuriyeti başlangıcına kadar, bu şehirler, Alman şehirlerine fark atmışlardır, ancak Berlin hariç, diğer Alman şehirlerinde gözle görülür bir gelişme ve sıçrama da gözlenmemektedir. Berlin, özellikle sanayileşme ve endüstrileşmeyle birlikte, hızlı bir atılım sürecine girmiş, üretim-tüketim hacmi eski seyrinden kat kat artarak eskisinden daha iyi, büyük ölçüde Paris ve Londra gibi göz kamaştırıcı bir hale gelmiştir. Kentin periferileri de aynı hızda gelişme kaydederek kitlelerin merakını uyandırmaya başlayınca, Walter Benjamin ve Franz Hessel gibi flanör düşüncenin kimi sözcülerinin de buraları ziyaret etmelerini sağlamıştır. Her ne kadar Berlin hızlı bir atılım içinde olsa da, İkinci Dünya Savaşı sonrasında şehir ikiye bölündüğünden ve çokça hasar gördüğünden, bu ayrıcalıklı konumunu büyük ölçüde yitirmiştir. 1970'li yıllarda Handke'nin Paris'i ve Brinkmann'ın Roma'yı odak noktası haline getirdiği metinlerinde, bir Alman metropolleşme arayışının hâlâ sürdüğü söylenebilir, fakat Keidel'in de belirttiği gibi, Bodo Morshaeuser, Jochen Schimmang, Richard Wagner ve Cees Noteeboom gibi büyük üstadların içlerinde yaşadıkları şehirlerin de kazılarını yapmadıkça, Tanpınar'ın bir flanör gibi Ankara'da, Erzurum'da, Konya'da, İstanbul'da Bursa'da gezip bu şehirleri adeta bir entelektüel bilinçle kuşatmadıkça, bu kazı tam anlamıyla yapılmış sayılmayacaktır.

Claudia Taller, 19. yüzyılın ilk yarısında flanör aylak, boş adam, tembel biri olarak betimlenirken, Baudelaire'in onu artiste, "homme du monde", "homme des foules et enfant", kitlenin gözlemcisi ve "bilinçli aynası" olarak gördüğünü belirtir. Flanör ya da kaçak, gezdiği

şehrin bulvarlarında oluşturduğu güncel fikirlerine ve gözlemlerine zamanı aşan bir güzellik katmaya çalışırken bile ("l'éternelle du transitoire") "modernite" peşindedir. Benjamin için flanör, arzu ve haz düşkünü, tıtkun, melankolik, dedektif, voyeur ve aynı zamanda da suçludur. Flanör, açık uzanın, geniş alanların imkânlarını çözümlemeye çalışır, yavaşlık ise onun artısıdır. O, büyük mimari yapılarda vücut bulur, konuşmaktan ziyade hissetmeyi tercih eder (Taller 2011:1). Daha önce de belirttiğimiz gibi, Franz Hessel için flanörlük eylemi şehri okumanın bir yoludur. Şehir bir metin ve flanörler de gezme yoluyla bu pasajları, bulvarları, "Gasse"leri ve yolları, sokakları okurlar. Alımlama estetiği insana nasıl farklı okuma şekilleri bahşediyorsa, bulvarlar ve pasajlar da flanörlere öyle açılmakta ve her bir flanör bunlardan farklı bir okuma biçimi elde etmektedir. Mimari bir yapıdaki her bir işleme ya da oyma, boğum, çentik, tıpkı mors alfabesindeki harfler gibi flanörün gezme-okuma ediminde bir harf olarak karşımıza çıkar.

20. yüzyıldan iki binli yıllara geçildiğinde artık flanörün ayaklarının altındaki zeminin kaybolmaya yüz tuttuğu görülür. Teknolojinin gelişmesi ve nerdeyse her gün delicesine gerçekleşen siber/keşifler, günübirlik elektro yenilikler çağın insanının zihinsel hızını da açığa vurması bakımından dikkate değerdir. Stadyum büyüklüğünde bilgisayarlardan, bir dönem moda olan Macintosh'lara, oradan da cep telefonlarına sığacak kadar küçülen avuç içi bilgisayarlara varıncaya değin, bilgisayarlar daha küçüldükçe yüksek düzeyde bir mobiliteyi (hareketliliği) de beraberinde getirmektedir. İki binli yıllar insanı gidebildiği her yerde kablosuz internete (wireless internet) bağlanıp işini hızlıca halledebilmektedir. Bu bağlamda artık zamane insanının pasifize olmuş bir yaşam tarzı sürdüğü de gözden kaçmamaktadır. Öte yandan, oturduğu yerden dünyaya açılabilme ve olaylara hükmedilme güdüsü bir avantaj olarak sunulmuştur kendisine. Dünya büyük bir şebeke/ağ (network) halini almış ve dilediğiniz her arzu nesnesini koltuğunuzda bir tıklamayla elde edebilme imkânına kavuşmuşsunuzdur. Dijital ortamın insanı pasifize ettiği doğrudur. Ancak "gezmeden görebilen", "hareket etmeden hareket edebilme" şansına erişen zamane flanörü için "www" ile başlayan sanal âleme açılan sınırsız internet mekânı, modern insanın yaşantısının olmazsa olmazları arasındadır. Artık dijital flanörlük çağında azıcık bir bilgi-

sayar bilgisiyle arama portallarında sonsuz gezinme hakkını elde edebilir, büyük satış mağazalarını ayrıntılarına kadar gezip görebilirsiniz. Dahası, alışveriş merkezlerinde gıdaları, eşyaları, hizmetleri vb hiç zahmete girmeden evinize kadar taşıtabilirsiniz. Eski flanörün cadde cadde, sokak sokak gezip "hakkelyakin" orada oluşluğu ile vitrinleri yerinde görüp izleyebilme durumu, zamane flanörü için bilgisayar ekranına bakmayla koşut hale gelmiştir. Flanöre artık bu minval üzere "yerçekimsiz bir şebekenin gezgini", "online-flanör", "internet flanörü" demekte de bir beis yoktur. Klasik flanörün bir şehri varken, şehrin periferisi, neonlu vitrinleri ve sokakları gezi alanlarıyken, milenyum flanörü için artık dünya "*global köy*"*ün sanal uzantılarına* dönüşmüştür. Elbette dünyayı gizemli ve korkusuz bir yer olmaktan ve artık çok uzak olmaktan çıkaran "Google-Earth" gibi sitelerin de milenyum flanörünün işini kolaylaştırdığı söylenebilir. İnternette bir tıklamayla *uzak dışarıda* dilediği her yere, her şehre, her köye ve kasabaya gidebilmekte kolaylığı ve ayrıcalığı, o yerin ayrıntılı, görsel planına (map) erişebilme olanağı, gidilemeyen yerlere gitme, görülemeyen yerleri görebilme şansını hiç kuşkusuz arttırmaktadır.

SONUÇ

Özetle, teknolojiğinin zorlayıcı mantığının mutlak belirleyiciliğinin kaçınılmaz bir sonucu olarak, artık kelimenin tam anlamıyla yersizyurtsuzlaştırılmış ve bir anlamda da yaşamı yepyeni kalıplara dökülmüş bulunan flanör figürü, bir zamanlar sokakları, köşe başlarını ve sonrasında da yazınsal alanı mesken tutmasına olanak sunan yer değiştirme itkisinin arkaik kalıntılarından bütünüyle arındırılmıştır. Flanörün "büyüsünden arındırılması" süreci olarak da tarif edebileceğimiz yeni teknolojik mecralar, zannedildiğinin aksine, deneyim açısından büsbütün yoksun yerler değil, çok yönlü bir yeniden büyüleme sürecinin de imkânlarıyla yüklüdür. Artık, bu yeni dönemde, eskinin klasik aylaklık biçimleri, yerini, kısaca "online flanörlük" kavramı altında sıralayabileceğimiz bir dizi sanal gezginlik biçimine bırakmıştır: "Internet flanörü", "online flanör", "elektro flanör", vs... Postmodern online flanörün eski klasik flanörle çok ortak yönleri mevcuttur. Onda da bir bakma/görme/seyretme arzusu olduğu kesindir. Eski klasik flanörler bulvar bulvar, pasaj pasaj gezer ve

görme arzularını dizginlemeye çalışırlarken; dijital flanörler, online flanörler ya da elektro flanörler, "www" ile başlayan sonsuz sitelerde gezinmeyi bir yaşam biçimi haline getirmişlerdir. Sonsuz denecek o geniş mekâna sahip network ve ağlarda, özel siteleri, web sitelerini, homepageleri gezer, facebook ve twitterla, hatta eski klasik flanörün apaçık bir mekânsal-zamansal sınırlanmışlıktan dolayı asla giremediği ve gezemediği yerleri görür. Mahremiyeti ihlal, çağın beraberinde getirdiği bir fenomen, elektro flanörde bir suç gibi değil de bir avanjtaj gibi durur. Legal/illegal alanlarda gezinme olanağı, elektro flanörde daha fazladır. Gerçeklikte yerinde oturarak, pasif bir oturma biçimiyle sanal âlemin uçsuz bucaksız networkünü ve ağlar ağını, şebekesini gezme görme şansı vardır elektro flanörün. Portallar, yeni çağın gezilecek mekânsız yerleri, yeni bulvarlarıdır. Postmodernizmin ve onunla birlikte gelen sanal var olma biçimlerinin dönüşümünü internette görme imkânı doğar. Adeta siber âlemde tümüyle "e-" ön takısıyla inşa edilmiş yeni bir medeniyetin üstünlükleri kutsanır. Gerçek hayattaki gibi yatay bir medeniyet değildir bu, yan yolları, art alanları, etkileşimli geçişleri olan dikey bir medeniyettir. Hem "görünür" (visuel) hem de aynı zamanda "görünmez"dir. Bir e-devlet, bir e-medeniyet, bir e-bulvar, bir e-banka, bir e-alışveriş, kısaca bir e-uygarlıktır bu dikey medeniyet dediğimiz sanal evren. Bu görünmez dikey uygarlıktan hem yatay uygarlığa doğru bir yol uzar hem de her iki medeniyetin yolları birbiri içinde sonsuza uzanarak dallanıp budaklanır. Kredi kartıyla e-bankalardan, size oturduğunuz yerde hareket imkânı sunan gezintilerle işlerinizi yapabilirsiniz sözgelimi; ya da e-portallardan, yine oturduğunuz yerden alışveriş yapabilir, e-müzeleri ziyaret edebilir, e-sinema "oda"larından film sipariş etme ya da film indirme şansınız olabilir. Şayet katıksız bir "e-flanör"seniz, uçsuz bucaksız ve dehşetengiz gizemleri olan bu e-medeniyetin sanal evreninde gezinme arzunuzu, "chat room"larda ya da "surf" yaparak doyurabilirsiniz.

KAYNAKÇA

OBERDIECK, Jannis (2009). *Sorge und Begehren: zur Konzeption der Seinsfrage in Sein und Zeit*, Berlin: Parodos Verlag.

SIM, Stuart (2006). *Postmodern Düşüncenin Eleştirel Sözlüğü*, Çev. Mukadder Erkan, Ali Utku, Ankara: Ebabil Yay.

NEUMANN, Bastian (2009). *Balzacs Entwürfe einer Stadtsemiotik*, Norderstedt: Grin Verlag.

SEELING, Mathias (2009). *Stadt lesen: Der Blick des Flâneurs*, Grin Verlag, Norderstedt.

MÄNNL, Alice & Bieker Steffen (2010). *Die Faszination der Stadt: zum Flâneur und der Wahrnehmung der Menge: In E. A. Poes, Der Massenmensch und Charles Baudelaires Sonett, Einer Dame (An eine, die vorüber gin)*, Norderstedt: Grin Verlag.

BAUDELAIRE, Charles (1982). *Paris Sıkıntısı*, Çev. Tahsin Yücel, İstanbul: Adam Yay.

KEIDEL, Matthias (2006*). Die Wiederkehr der Flâneure: literarische Flanerie und flanierendes Denken zwischen Wahrnehmung und Reflexion*" Würzburg: Königshausen & Neumann.

TALLER, Claudia; (2011). "Was ist ein Flâneur? (Der Flâneur)", *http://www.claudia-taller.at/flâneur-literatur.shtml*, (Erişim tarihi: 01. 02. 2012).

Bir *Flâneuse*ün Portresi: George Sand

Duygu Özsoy

Bir insan, hangi amaç uğruna isminden ve fiziksel görüntüsünden vazgeçer? George Sand, "Aurore Dupin" isminden ve fiziksel görüntüsünden vazgeçtiği noktada, kendisine atfedilen kimliğin kurgusallığından da soyunmuştur. Toplumsal cinsiyetinden kurtulduğu noktada, aynı zamanda kamusal alanda varlık kazanmıştır. Yazabilmek uğruna, bu kez, kendi kurguladığı bir kimliği giyinmiştir. Geride bıraktığı elliyi aşkın roman ve farklı türlerdeki sayısız yapıt, kamusal dünyaya girebilmek için edindiği eril kimliği sayesindedir. Benliği, Paris yaşamını ona dayattığında, kimliğini değiştirmek zorunluluğu duyması ise, "Flanörün Cinsiyeti"ne daha yakından bakmayı gerekli kılmaktadır.

GİRİŞ

Flâneuse, mevcudiyeti tartışmalı bir figürdür. Janet Wolff, Griselda Pollock gibi yazarlar, kadınlar, kamusal yaşamdan tamamen dışlandığı, flanörün yaptığı gibi, kent mekânlarında özgürce ve amaçsızca gezinemediği için, *flâneuse*ün namevcudiyetini ve görünmezliğini savunurken; Deborah Parsons, Anne Friedberg gibi yazarlar her ne kadar flanör ile arasındaki farka işaret etseler de *flâneuse*ün mevcudiyetinden bahsederler. Kent üstüne yapılan çalışmaların temel motiflerinden biri olan flanörün, *flâneuse* ile birlikte düşünülerek ele alınması, kent mekânlarının, kamusal ve özel alanların kurgulanmasındaki cinsiyetçi politikaları ortaya serme imkânı sunar.

*Flâneuse*ün varlığına ilişkin temel sorun, yalnızca dilediği saatte dilediği mekânlarda aylaklık etme hakkının olmaması değil, aynı zamanda flanörün temel özelliği olan herkesi görme, izleme; ama bunu yaparken görünmeme, fark edilmeme özgürlüğünün de olamayışıdır. Bu bağlamda, *flâneuse*ün görünmezliğini ileri süren savlar, flanörün bakışının, röntgenci erkek bakışı olduğunu iddia eder. Kadın, erkek bakışının nesnesidir. Kamusal alanda gezinirken dikkat çekmeme şansı olmayan kadınlar flanör gibi özgür değillerdir.

Flanör, paradoksal bir kişiliktir. Bir yandan kendini yalnızca kalabalıkların içinde rahat hissederken, bir yandan da kalabalığın bir parçası haline gelmeyi kabullenmez, hem kentin hareketliliğinden hoşlanır hem de zamanın yavaşça akmasından... Dahası, herkesi fark ederken kimse onu fark etmez. flanörün bakışından bahsederken, 19. yüzyıl kent yaşamının insanları tedirgin edici niteliği de gözden kaçırılmamalıdır. Benjamin, Simmel'in, gözün etkinliğinin kulağın etkinliğinden daha ağır basmasının büyük kentlerde yaşayan insanlar arasındaki karşılıklı ilişkilerin belirleyici bir öğesi olması yönündeki saptamasını öne çıkarır. Kent yaşamının tedirgin edici ve korkutucu yanlarını konu alan edebiyatın yıldızının parlaması da bu nedenledir (Benjamin 2004:134-6). Metropolde heyecan uyandıran yeninin aynı zamanda tedirginlik yaratan bir unsur olması flanörün bakışını kırılganlaştırır. Bu nedenle flanör de bakışın mutlak otoritesini taşıyan güçlü bir figür değildir her zaman. Flanörün bakışı da paradoksaldır, onun bakışı, panoptik ve panoramik bakış arasında salınır.

Flanörün bakışının salt panoptik olduğunu ileri sürmek, hem kadının bakışın nesnesi pozisyonunu sorunsallaştırmadan kabullenir hem de kavramın özgürleştirici boyutunu ihmal eder. Kadınların kamusal alana çıkma deneyimlerinin erkek çağdaşlarıyla eşit koşullar altında gerçekleşmediği çok açıktır. Ancak kadınların bu eşitsiz koşullar karşısında gösterdikleri direnç ve elde ettikleri başarılar gözden kaçırılmamalıdır.

19. yüzyılın en önemli karakterlerinden biri olan George Sand'in hayatı, kadınların kamusal alana çıkma deneyimlerinde yaşadıkları zorlukların önemli bir göstergesidir. 1831 yılında Paris'e gelen Sand, kadın olarak, erkek çağdaşları gibi kent mekânlarında özgürce gezinemeyeceğinin, aylaklık yapamayacağının, edebiyat dünyasında yer bulamayacağının farkındadır. Bu zorlukları aşmak için de kıyafetlerini değiştirip erkek kılığına bürünür ve kendine bir erkek ismi koyar.

Sand'in önemi, bir yandan yaşadığı yüzyılda kadının kamusal alandaki hareketliliğinin, özgürlüğünün sınırlarına, görünmezliğine işaret ederken; bir yandan da bu kısıtlamalara karşı kadınların verdiği mücadeleye başarılı bir örnek teşkil etmesindedir.

FLANÖRÜN CİNSİYETİ

The Invisible Flâneuse başlıklı çok tartışılan makalesinde, Janet Wolff, modernite literatürünün erkeklerin deneyimini tanımladığını savunur. Bu literatür, temelde, kamusal dünyanın dönüşümü hakkındadır. İş, politika ve kent yaşamının kamusal dünyasıyla ilgilenir ve bu alanlar, kadınların dışlandığı veya görünmez olduğu yerlerdir (Wolff 1985:37). Makale; Sennett, Benjamin, Baudelaire, Berman, Simmel gibi modernite üstüne yazan yazarların çalışmalarından hareket eder. Örneğin, Wolff'a göre, Sennett'in *Fall of Public Man* isimli kitabındaki "*man*", bir yanlışlık ya da dilin dikkatsiz patriarkal kullanımından kaynaklanan bir hata değil, kamusal mekânların erkek oluşuyla ilgili bir durumdur. Kafelerde zaman geçiren, caddelerde gezinen, tiyatroya giden, kamusal mekânlarda özgürce dolaşan erkektir. Wolff, modernite yazarlarının, modern kentte, kadın deneyiminin farklı olduğunun tabii ki farkında olduklarını söyler. Ancak yazara göre problem, modernite literatürünün, kadınların yaşamını göz ardı ederek fakirleşmesidir. *Dandy*, flanör, kahraman, yabancı gibi mo-

dern hayatın deneyimlerini ortaya koyan bütün bu figürler erkektir (1985:40-41).

Baudelaire'in makale ve şiirlerinde, kadınlar çok sık görünür. Modernite farklı kategorilerde kentli kadın kategorileri yaratır veya bunları görünür kılar. Bunlar arasında en fazla göze çarpanlar; fahişeler, dul kadınlar, anneler, lezbiyenler, cinayet mağdurlarıdır. Hatta Benjamin'e göre; Baudelaire için lezbiyen, modernitenin kahramanıdır. En temel şiirleri lezbiyen üzerinedir. Ancak Wolff, Baudelaire'in marjinal kadınlara duyduğu sempatinin gururlarını, acılarını, yoksulluklarını hassasiyetle gözlemlemekle sınırlı kaldığını ama bu kadınların hiçbirinin, şiirinde, onun eşitleri olarak yer almadıklarını söyler. Kadınlar, Baudelaire için ya bakışının özneleri ya da Benjamin'in benzetmesiyle asfaltta incelediği bitki olarak botaniğinin nesneleridir (1985:41).

Anke Gleber'e göre de kadın flanör, modernitenin kamusal alanında, medyasında, metinlerinde, edebiyatında ve şehirlerinde namevcut bir figürdü. Attığı ilk adımdan beri marjinal ve sınırlandırılmıştı. Gleber, kadın flanöre bakıştaki bu olumsuzluğun simgesi olarak *flâneuse* kavramının Almanca'daki kullanımının, kadın kuaförü anlamındaki *friseuse* veya "masaj yapan kadın" anlamındaki, imalı ve ayrımcı çağrışımları olan, *masseuse* gibi "zorunlu olarak" daha aşağı görülen mesleklerle ilişkilendirildiğine dikkat çeker. Dolayısıyla *flâneuse* kavramı, heybesinde bu negatif çağrışımla ortaya çıkar (Gleber 1999:172). Yazara göre 19. yüzyıldan beri aylaklık, yalnızca burjuva, eğitimli, beyaz orta sınıfın imtiyazı olarak değil aynı zamanda erkek toplumun lüksü olarak kalır. Erkek çağdaşları kenti keşfederken kadınların sesleri moderniteyle farklı ilişki kurar ve kadınlar, erkekler için rezerve edilen seçeneklerin kendilerine sunulmamasına karşı mücadele ederler (Gleber 1999:172).

Wilson'a göre, postmodern feminist söylemde "erkek bakışı" olarak vücut bulan flanör; bir zevk adamı olarak flanör ve şehrin görsel sahibi olan flanördür. "Erkeklerin, kadınlar üzerindeki görsel ve gözetleyici üstünlüğünün temsilcisidir. Bu bakış açısına göre; flanörün şehirdeki gezinti özgürlüğü, esas olarak bir erkek özgürlüğüdür. Böylece, flanör tipi, cinsiyetçi bir bağlamda ele alınır" (Wilson 1992:4). Ancak Wilson, 19. yüzyılın kamusal ve özel arasındaki

ayrımını otomatik olarak kabul edemeyeceğimizi, kadın belirlenimli olduğu söylenen özel alanın erkeğin konforu merkeze alınarak düzenlendiğini ve içine kapatıldıkları burjuva evinin kadınlar için "güvenli bir cennet" olmadığını hatırlatır. Ayrıca Wilson, Janet Wolff'un iddiasının aksine, 19. yüzyıl boyunca orta sınıftan kadınların giderek daha fazla şehrin kamusal mekânlarında görünmeye başladıklarını söyler (1992:5-6).

Kadınların kamusal mekânlarda dolaşma ve bakma özgürlüğüne kavuşması büyük ölçüde mağazaların ortaya çıkışıyla ilişkilidir. Benjamin, "pasajlar yapılmasaydı, *Flâneur* gibi dolaşmanın önem kazanması herhalde çok güç olurdu" der (2004:131). Pasajlardan büyük mağazalara geçilmesi ise flanör için sonun başlangıcıdır. Benjamin'in ifadeleriyle; "büyük mağaza, *flâneur*ün son piyasa yeridir" (2004:149). Flanör için son durak olarak görülen mağazaların, *flâneuse*'ün ilk ortaya çıktığı mekânlar olduğu söylenir. Tseng'e göre; büyük mağazalar, *flâneuse*e amaçsızca dolaştığı bir ortam sunar, bakılan olduğu kadar bakan kadının arzusuna seslenir. Onlara, bakışın hem öznesi hem de nesnesi olma imkânı sunar. Öyle veya böyle *flâneuse*, aylak aylak dolaşma ve bakma özgürlüğüne kavuşur. Görülen ve arzulanan pasif nesnelerden ziyade gören ve arzulayan kadın öznelerdir (Tseng 2006:236). Benzer şekilde, Wilson da büyük mağazalarda, kadınların da birer flanör olabildiğini yazar (1992:6). Bununla birlikte, Tseng, kadın müşterinin bakışının, flanörün bakışıyla belirsiz bir paralellik taşıdığını da not eder. Flanörün büyük mağazalar ortaya çıkıncaya kadar, burjuva yaşamına doğrudan katılmadığının altını çizer. Yani tüketiciliğin yükselişiyle birlikte ev ve şehir arasındaki ayrımın bulanıklaşması, zorunlu olarak *flâneuse*'ün ortaya çıkışını garanti etmez. Yazara göre, *flâneuse*, yalnızca flanör, kentte dolaşma özgürlüğü ve kamusal mekânların imtiyazının göstergesi olmayı bıraktığı zaman ve yine yalnızca kadına ait kabul edilen ev içi alan, modern yaşamın gizlenen yapı taşı olarak hizmet etmediği zaman gerçekten görünür olur (Tseng 2006:236). Yazar, bu nedenle, Virginia Woolf'un eseri *Mrs. Dalloway*'i *flâneuse*'ün görünürlük kazandığı en önemli edebi metinlerden biri olarak ele alır. *Mrs. Dalloway*, modernist bir kadın olarak Woolf'un modern şehirle nasıl angaje olduğunun en açık örneğidir. Londra'yı kadın perspektifinden anlatan bir romandır. Klasik moder-

nist yazarların aksine ev içine ait sahnelerden kaçmak yerine bizzat bu sahneler romanın merkezindedir. Tseng, *Mrs. Dalloway*'in, modernizmin ev içine dair olanla arasına koyduğu mesafeye meydan okuduğunu düşünür. Flanör benzetmesini kendine mal ederek roman, modern şehrin evcilleştirilen ve evcilleştirilmeyen tasvirlerini, şehir ve ev arasındaki sınırları yeniden çizerek sunar. Flanör, metropolitan şehrin gözlemcisi, modernizmin kahramanı ve modernitenin sembolü olarak görülür. Flanör, sınırsız ve engin metropolitan bilinci temsil eder. Roman, modernist flanörün, metropolitan şehirdeki, kozmopolitan bakış açısının otoritesini sarsar ve aynı zamanda kadınların ev içi mekânın baskısından kurtulmasını ve kamusal kent mekânlarında yeni başlayan mevcudiyetlerini kayda geçirir (Tseng 2006:221).

Gleber ise, flanöristik kültürün bakış açısından kadın imajının dönüşümünü tanımlamak için Weimar toplumuna bakar ve *flâneuse*'ün ilk izlerini sinemada arar. Yazara göre, erkek aylağın yüzyılından sonra, sinema bize kadın flanörün ilk izlerini sunar. Walter Ruttmann'ın, 1927 yılı yapımı filmi, *Berlin: The Symphony of the City*'de, izleyici, 19. yüzyıl Berlin'inin bir gününe tanık olur. Ruttmann'ın metropolitan senfonisinin, feminist modernizmin bir ürünü olmadığını ve filmin modernitenin caddelerdeki ve ekrandaki yeni kadının çoklu imgelerini sunduğunu, modern mekânlarda kadının karmaşık varlığını anlattığını söyleyen Gleber, özellikle bir sahne üstünde ısrarla durur. Sahnede, Berlin bulvarında yürüyen bir kadın, vitrin camının arkasından bir erkekle göz göze gelir. Yazara göre, sahnedeki aktif bakış varsayımı, izleyici olarak kentli kadın için eleştirel bir dönüm noktası sağlar. Onun tavrı uzun süre var olmayan kadın flanörün ilk görsel kayıtlarından biri olarak kabul edilebilir. Erkek eleştirmenler tarafından yapılan filmin önceki eleştirilerinde bu kadın yaya, genellikle profesyonel, sokak kadını olarak işten dönen bir yaya olarak değerlendirilir. 1947'de, Kracauer, filmin bu sokak sahnesini, yoldan geçenler arasında görünen çok sayıdaki fahişenin, toplumun dengesini kaybettiğinin işareti olarak yorumlar. 1982'de, William Uricchio'nun bu sahne üstüne yaptığı analiz bu yorumun ilerisine geçmez. Urricchio da Kraucer'ın sahneyi fahişelerin sahnesi olarak gören bakışını yineler ama kadın eleştirmenler sahneye farklı yorum getirir. Örneğin, Sabine Hake'ye göre, bu sahnede, kamera, sokak-

larda kendi başlarına gezinen genç kadınları takip eder. Bu metropolitan metnin yeni okumaları; gezmek, görmek ve potansiyel olarak bu eylemleri kaydetmek dışında profesyonel amaçları olmayan yeni bir öznellik figürünün, *femme flâneur*ün, keşfidir (Gleber 180-1).

Murphy ise, *Traces of the Flâneuse* başlıklı makalesinde, *flâneuse*ün günümüz sinemasına yansımalarına bakar, 19. yüzyıldan bugüne *flâneuse*'ün kamusala çıkma deneyimleri arasındaki benzerlikleri ve farkları ortaya koyar. Makale, William Wyler'in 1953 yılı yapımı *Roman Holiday* ve Sofia Coppola'nın 2003 yılı yapımı *Lost in Translation* filmlerini ele alır. Yazara göre, kent odaklı anlatılar bir diyalektik etrafında gelişir. Bu, medeniyetin ortaya çıkışı olarak şehir ve medeniyetin ölümü olarak şehir arasında; birinin kendini bulduğu şehir ve birinin kaybolduğu şehir arasındaki diyalektiktir. Her anlatıda, şehir, bireysel karakterleri tanımlayan daha büyük sosyal metafor olur. Anlatı, kent deneyiminin evrensel olmasa da cinsiyet, ırk, yaş ve/veya sınıf temelli olduğunu ortaya koyar. 21. yüzyılın başında olmamıza rağmen sinemasal temsillerimiz 19. yüzyılda başlayan ahlaki ülke ve gayriahlaki kent arasında, kadınsı mekân olarak ev ve erkeksi mekân olarak iş arasında, boğucu ev içi alan ve özgürleştiren kent arasındaki diyalektiği yansıtır. Günümüzdeki bu medya temsillerinin 19. yüzyıl endüstri çağında ortaya çıkan ev içi alan ile iş yaşamının birbirinden radikal bir şekilde ayrıldığı yönündeki klasik dilemmayı yineler (Murphy 2006:33).

Yazar, elli yıl arayla çekilen bu iki filmin taşıdığı paralelliğe işaret eder. *Roman Holiday*'de Audrey Hepburn, Roma'ya resmi ziyaret düzenleyen bir modern zaman prensesini canlandırır. Resmi hayatın ve protokollerin sıkıcılığıyla sinir krizleri geçiren prenses, bir gece, bütün güvenliği atlatarak saraydan kaçar ve kenti gezmeye başlar. Tesadüfen bir gazeteciyle tanışır; prenses kimliğini saklasa da gazeteci prensesi tanımıştır, prensesin bu kaçamak gezisini haberleştirmek için onu tanıdığını prensese sezdirmez ve Roma'yı birlikte gezerler, birlikte geçirdikleri zaman içerisinde birbirlerine âşık olurlar ancak yollarının ayrılması gerekmektedir.

Lost in Translation'da da Tokyo'da karşılaşan iki Amerikalının hikâyesi anlatılır. Scarlett Johansson'un oynadığı Charlotte, işkolik bir fotoğrafçı olan kocasının yanında; Bill Murray'nin oynadığı ka-

rakter Bob ise, viski reklamında oynamak için Tokyo'ya gelmiştir. Uyuyamadıkları bir gece, her ikisi de otelin barına iner ve burada tanışırlar ardından da Tokyo'yu keşfe çıkarlar. Tıpkı Hepburn ve Peck karakterleri gibi bu ikili arasında da derin bir ilişki gelişir. Her iki anlatı da başkahramanların, yabancı şehirlerde tesadüfen karşılaşmalarına dayanır. Her iki filmin kadın karakterleri de patriarkanın farklı biçimleriyle tanımlanırlar. Johansson'un karakteri evlidir, Hepburn'ün karakteri ise İngiltere kralının kızıdır. Her iki durumda da yabancı yerlerde erkek patriarkın yokluğu, korunan kadınlara kendilerinden daha büyük ve kentli erkeklerle karşılaşma olanağı verir ve böylece ev içi yaşamın durağanlığı ile şehir hayatının heyecanı arasındaki klasik yapı kurulur. Daha önemlisi her iki anlatıda da kadın karakterler, kendi ev içi yaşamlarının sınırlarından kurtulmak için 19. yüzyıl kent flanörünün karakterini benimseyerek mücadele ederler (Murphy 2006:34). Her iki filmde de 19. yüzyıl kamusal alanındaki kadın sorunuyla olan ortak noktalara işaret eden yazar, kamusal mekândaki kadın bedeninin erkeklerin kontrol ettiği şehir düzeni üstünde yıkıcı etkisinin olabildiğini söyler. Murphy, burada, Hepburn'ün Roma trafiğinde kuralları hiçe sayarak kullandığı bisikletiyle şehri birbirine kattığı ve sonu karakolda biten ve erkeğin onu karakoldan kurtardığı sahneyi örnek verir (2006:35).

Flâneuse'ün kent mekânına ilişkin deneyiminin flanörden farklılık taşıdığı açıktır. Kadının kamusal alandaki varlığı rahatsızlığı ve beraberinde denetimi getirir. Ancak bu durum, *flâneuse*ün görünmezliği anlamına gelmez.

FLANÖRÜN DİLEMMASI

"Evden uzak kalmak, ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemlemek, ama dünyadan saklı kalmak" (Baudelaire 2003:211) flanörün belki de en belirgin arzularından biridir. Tester, flanörün yalnızca fiziksel olarak evde olmadığı zaman varoluşsal olarak evde olan kişi olduğunu söyler. Ev içi yaşamın özel dünyası donuktur ve bu flanörde kriz duygusuna neden olur (1994:2). Flanörün, paradoksal bir kişiliği vardır. Bir yandan kendini kitleden soyutlamak isterken bir yandan da kitlenin parçası olmayı arzular; hem kentin hareketliliğinden hoşlanır hem de zamanın yavaşça

akmasından, herkesi ve her şeyi görmek isterken kendisi görünmek istemez. Tseng, şehirde özgürce dolaşan ve gözlem yapan flanörün özünde çifte anlamlılık taşıdığını söyler. "*Flâneur*, burjuva mıdır aylak mı; saygı mı uyandırır yoksa marjinal midir; şehrin kalabalığından ayrı mıdır yoksa kalabalığın içinde midir?" gibi sorular yönelterek Tseng, flanörün kişiliğinde taşıdığı çelişkili niteliklere işaret eder. Yazara göre, sanatçı, dandy, gazeteci, dedektif, reformcu, centilmen, kent izleyicisi veya paçavracı gibi çok sayıda kisveye rağmen flanör figürünün temel niteliği; onun daima kamusal kent mekânları ile olan ilişkisidir. Figürün belirsizliği de kentin rasyonalist düzeni ve marjinalliği arasında salınmasından kaynaklanır (Tseng 2006:225). Baudelaire, flanörün kent mekânlarıyla kurduğu ilişkiyi şöyle tanımlar:

> "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 sonsuzun arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir. Evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek 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 2004:210-1).

Pollock, yukarıda alıntıladığımız metnin ev ve dışarısı arasındaki zıtlık üzerine inşa edildiğini söyler. Dışarısı özgürlüğün, izlenmeden izleme özgürlüğünün alanıdır. Bu, röntgencinin düşlediği özgürlüktür. Pollock'a göre; flanörün kendini kalabalıkların içinde evinde gibi hissetmesi, modern burjuva toplumunun ideolojik formasyonunun ikizidir. Janet Wolff'un da söylediği gibi; mükemmel maskülen figür olan flanörün kadın eşiti yoktur ve kadın *flâneuse*'ün mevcudiyeti imkânsızdır. Çünkü kadın, kalabalıklar içinde kimliğini gizleyerek dolaşmanın tadını çıkaramaz. Onlar hiçbir zaman kamusal mekânların doğal sakinleri olarak görülmez. Bakma, dikkatle inceleme, izleme hakları yoktur. Baudelaire'nin metninin gösterdiği gibi, der Pollock, kadın bakmaz. flanörün bakışının nesnesi olarak konumlandırılır (Pollock 2001:77). Ancak Wilson, flanörün bakışını röntgenci olarak nitelendiren bu analizlere itiraz eder. Çünkü bu

yorum, flanörün parasal güvencesizliğini, duygusal belirsizliğini, bir anlamda yukarıda belirttiğimiz flanörün çelişkili özünü gözden kaçırır. "Bakışın aşırı vurgulanması, flanörün asfalt yollarda aylakça dolaşırken ya da marjinallerin gizli dünyasını araştırırken, aslında çalıştığı gerçeğinin üstünü örtmektedir. Bu, aynı zamanda, flanör hakkındaki söylemin dışavurduğu o muazzam kaygının da farkına varmamızı engellemektedir" (Wilson 1992:9).

Bir anlamda flanör, panoptik bakışla panoramik bakış arasında salınır. Benjamin, flanörün bakışıyla panoramik bakış arasında ilişki kurar. "Panoramalarda kent, bir manzara resminin boyutlarında genişler; bu geniş boyutlara yayılma, daha sonra, daha ince bir üslup içerisinde olmak üzere, flanör için de söz konusu olacaktır" (Benjamin 2004:92).

Friedberg'e göre; flanör, Foucault'nun panoptik rejim olarak adlandırdığı ve sıklıkla modernite ile ilişkilendirilen görme ve iktidar modelinden farklı olarak görselliğin tarzını takip eden gözetlemeci için model sunar. Panoptik sistem gibi aylaklık da görsel kayda dayanır fakat araçsalcılıktan farklı olarak baskıcı düzenlemelerden ziyade hareketli ve akışkan öznelliği vurgular. Panoptik bakış feminist teorisyenler tarafından cinsiyetlendirilmiş bakışın iktidar kurma biçimine işaret etmek için kullanılır ki bu bakış voyaristiktir ve kadın, bakışın nesnesidir. Bu noktada Friedberg, modernitedeki farklı gözetleyici modellerin varlığını hatırlatır. Panoptik bakış, görsel kaydın üstünlüğünün artışına model olarak gösterilse de görselliğin önemini vurgularken farklı bir öznellik biçimi üreten alternatif bakış da mevcuttur. Yazara göre, toplumsal cinsiyet, modernitede ve postmodernitede görmenin rolü üzerine yapılan tartışmaların zorunlu parçası gibi görünmesine rağmen, 19. yüzyıl gözlemcisinin jeneolojisi cinsiyetlendirilmiş özneye karşı direnç sağlar (Friedberg 2001:254). Foucault, Jeremy Bentham'ın tasarladığı hapishane modeli üzerinden modernite ve iktidar, bilgi, görme arasındaki ilişkiyi analiz eder. Panoptikonda gören ve görülen arasında birincinin lehine işleyen asimetrik bir iktidar ilişkisi vardır. Görenin voyöristik bakışı her şeye kadirdir, görmese de her an izlendiğini ya da izlenme ihtimali olduğunu bilen; görülen ise, disiplin ve özdisiplin aracılığıyla kontrol edilir. Flanörün bakışının ne yalnızca panoptik ne de yalnızca panoramik olduğu söylenebilir. Başta da belirtildiği gibi flanör çatışmalı bir figürdür.

Tseng, flanörün bir yandan otoriter kent gözlemcisini bir yandan da toplumun marjinal kesimlerini temsil ettiğini savunur. Otoriter kent gözlemcisi olarak flanörün bakışı voyöristiktir. Bu bakış, bilimsel söylemin evrensel ilerlemenin ve modern kent projesinin rasyonel öznesine denk gelir. Flanör, aynı zamanda, kenti yabancının ve gizemin alanına dönüştürmek ister. Bu hâkim kent bakışı, bütünü görmenin hazzını taşırken gören kişi görünmez kalır. Ayrıca flanörün gören gözleri, erkek bakışı olduğu için, modern yaşamın ve modernitenin bütün hikâyesini anlatmaz (Tseng 2006:225).

GEORGE SAND

5 Temmuz 1804 yılında asil bir baba ve altsınıftan bir annenin çocuğu olarak dünyaya gelen ve asıl adı Aurore Dupin olan George Sand'in ailesi, onun doğumundan yalnızca bir ay önce evlenir. Hayranlıkla sevdiği babasını henüz dört yaşındayken kaybeder. Aynı evde yaşayan ama hayata farklı açılardan bakan iki kadın, annesi ve babaannesi arasındaki ilişki Sand'in kişiliğinin şekillenmesinde önemli bir etmendir. Üstsınıfa mensup olan babaannesi, torununun sınıfsal pozisyonuna uygun bir eğitim almasını ister ve bunun için onu annesinden ayırır. Annesine duyduğu büyük özlem, farklı yaşam tarzları arasında gidip gelmeler onun hayatında derin izler bırakır. Otobiyografisinde, "babamın ölümüyle ailenin yaşadığı büyük acı, ardından iki annem arasındaki beni dehşete ve üzüntüye sürükleyen bu mücadele daha bu yaşımda mutsuzluk ve acının ne olduğunu anlamamı sağlamıştı" diye yazar. Babaannesi, on üç yaşındayken Sand'i Paris'te bir manastıra gönderir. Manastırda geçirdiği üç yıl, Sand'in kişiliğine yön veren bir başka etmen olur. 18 yaşında Casimir Dudevant ile evlenen Sand, bu evlilikten iki çocuk dünyaya getirir. 1831 yılında kocasıyla bir anlaşma yaparak, kızını da yanına alıp Paris'e gider, burada, bohem bir hayatı yaşamaya ve yazarlık kariyerine başlar.

19. yüzyıl Fransa'sının en ünlü ve tartışmalı kadın figürlerinin başında gelen Sand, elliyi aşkın roman, yirmi ciltlik otobiyografi, çok sayıda kısa hikâye, sayısız makale, yirmi beş oyun ve yaklaşık yirmi bin mektup yazmıştır. Çocukluğundan beri çok güçlü bir hayal gücü olan bu yaratıcı kadın, küçük yaşlardan itibaren, toplumun, bireye ve bedene koyduğu sınırlamalara meydan okur:

"Gözleri bozmamak için çalışmamak, parıldayan güneşin karşı konmaz çağrısına yanıt vermemek, ayak tabanının formunu bozma korkusuyla o güzel koca sabolarla yürümemek, eldiven giymek, kendini sonsuz bir tutukluğa, sonsuz bir güçsüzlüğe mahkûm etmek, sonuç olarak tenini karatmamak, kırışmamak, zamanından önce solmamak için asılı duran bir çan gibi yaşamak, bütün bunlar bana her zaman olanaksız görünüyordu. Asiliğe meraklı olduğumdan baskılar bana ulaşamıyordu" (Sand 2006:18).

Yeni olanı keşfetme, bilinmezin cazibesiyle büyülenme, amaçsızca başıboş gezme arzusu, Sand'in henüz çocukluğuna dair anılarında dahi kendini ortaya koyar:

"Ben hep uzaklara yolculuk etmeyi hayal ettim. Annem için yaşamayı aklıma koymasaydım yolculuklara çıkardım. Annem bir gün beni yanında istemez olursa buralardan ayrılacak ve dünyanın öteki ucuna gideceğim. Etna ve Gibel Dağı'nı görecek, Amerika'ya Hindistan'a gideceğim. Uzak olduğunu, zor olduğunu söylüyorlar, daha iyi ya! İnsanın yollarda öleceğini söylüyorlar. Ne olmuş? Bu arada günümü gün eder, rastlantılara açık yaşar giderim. Tanıdığım hiçbir şey beni çekmediğine ve keyiflendirmediğine göre, bilinmeyenin gelmesine izin veririm" (Sand 2006:131).

En büyük tutkusu hayal kurmak olan ve küçük bir çocukken bile yalnız kaldığında sürekli kendi kendine hikâyeler uyduran George Sand'i manastır yaşamı boyunca en fazla zorlayan şey yalnız kalamamaktır. Virginia Woolf, yazın ve kadın ilişkisini sorgularken kadınların neden erkekler gibi deha bir yaratıcı çıkaramadıkları sorusuna yanıt verir. Yazı yazmak isteyen bir kadının kendisine yetecek kadar para kazanması ve "kendine ait bir oda"ya sahip olması gerekir. O yıllarda aklında yazar olma fikri henüz filizlenmese de Sand, manastırdaki ortak yaşamın kendine mahrem alan yaratmasına izin vermemesinden yakınır:

"(...) Üstelik evinde olmamak, gece gündüz, bir saat bile yalnız kalamamak, benim gibi hayal kurmayı, dalıp gitmeyi seven biri için hiç de sevimli bir şey değildi. Ortak yaşam birbirini seven insanlar için ideal mutluluk olabilirdi. Ben bunu manastırda hissettim ve bir daha da unutmadım. Ama düşünen her varlığın yalnız kalabileceği ve kendi içine dönebileceği zamanlara ihtiyacı var" (Sand 2006:194).

Sand'in, manastır hayatının son yılında, nihayet tek başına kalabildiği bir odası olur. Bütün olumsuz koşullarına rağmen, bu odanın onun yaşamında önemli bir yeri vardır:

> "Bu sefil oda yazın bir fırına, kışınsa bir buzhaneye benzese de tutkuyla sevdim onu. Öylesine bağlanmıştım ki ayrılırken duvarlarını büyük bir içtenlikle öptüğümü hatırlıyorum. Bu tozlu ve sefil sığınağın benim düşler âlemimde neyi simgelediğini söyleyemeyeceğim. Yalnızca burada kendimi bulduğumu ve kendime ait olduğumu söyleyebilirim" (Sand 2006:196).

1831 yılı, Sand'in hayatında bir dönüm noktasıdır. Eşiyle bir anlaşma yaparak Paris'e taşınmaya karar verir. Ali Artun'un ifadeleriyle "flanör"ün gözünde metropol, seyrine doyamadığı sonsuz bir gösteri; bir göz kamaştırıcı imgeler, baştan çıkaran düşler, fantazmalar âlemi"dir (2004:35). George Sand, cebinde çok az bir para ve yanında küçük bir çocukla, büyük sıkıntılar yaşayacağını bildiği Paris'e, "fantasmalar âlemi"ne, her şeyi göze alarak, heyecanla gelir:

> "Taşranın etkilerinden bir an önce sıyrılmak, hem zamanın düşünceleri hem de üsluplarıyla, kısaca güncel olan her şeyle tanışmak istiyordum... Fakat bir kadının bu tür fantezilerini gerçekleştirmesinin olanaksız olduğunu gayet iyi biliyordum. Balzac: "Paris'te yılda yirmi beş bin franktan az parayla yaşayamaz bir kadın" diyordu. Kibar çevrelerden kadınlar için söylenmiş bu söz sanatçı olmak isteyen bir kadın için daha da gerçekti" (Sand 2006:291).

Kadın flanör olarak Sand, kent mekânlarını erkek çağdaşları gibi özgürce deneyimleyemeyeceğinin farkındadır. Bu engeli yenmek için de bu yeni dünyaya kıyafetlerini değiştirerek girer. Janet Wolff'un yorumuyla Sand, Paris yaşamını deneyimlemek, kendi çağının fikirleri ve sanatı hakkında bilgi edinmek istediğinde, bunu paylaşamayacağını bildiği için, kendisine özgürlük sağlaması amacıyla erkek gibi giyinir. Kılık değiştirme, flanörün hayatını Sand için olanaklı kılar. Çünkü kadınlar, kentlerde tek başlarına avarelik yapamazlar (Wolff 1985:41). Sand, kılık değiştirme öyküsünü, otobiyografisinde şöyle anlatır:

"(...) Kendime, gri kaba kumaştan bir kulübe redingot, bir pantolon ve aynı kumaştan bir yelek diktirdim. Gri bir şapka ve kalın bir yün kravatla, üniversitenin birinci sınıfında okuyan genç bir delikanlıdan farkım kalmıyordu. Çizmelerimi ne çok sevdiğimi anlatamam. Ağabeyimin çocukken ilk çizmesiyle yaptığı gibi, onlarla yatmak geliyordu içimden. Bu altı demirli alçak topuklarla, kaldırımlara sapasağlam basıyor, Paris'in bir ucundan diğerine uçuşuyordum. Yürüyerek bütün dünyayı gezebilecekmişim gibi hissediyordum. Üstelik giysilerim için endişelenmem de gerekmiyordu. Her saatte dışarı çıkabiliyor, istediğim saatte dönebiliyor, tiyatroda parterde oturabiliyordum. Kimse bana dikkat etmiyor, kılık değiştirdiğimden şüphelenmiyordu... Çok kötü giyiniyordum. Bakışları üzerime çekmeyecek bir havam vardı..." (Sand 2006:293).

Kent gezgini olarak flanör, kalabalıkların arasında gezer ama onlardan farklı olarak bu gezme eyleminin somut bir amacı yoktur. Kitlelerin içinde dolaşmaktan hoşlanır ama kendini asla kitlelerin bir parçası olarak da hissetmez. Herkesi görür ama kimsenin dikkatini çekmez. Kılık değiştirdikten sonra, Sand da bir flanörün rahatlığıyla metropolü keşfe çıkar:

Sokaklarda, omuzlarım karla kaplı, ellerim ceplerimde, midem yarı tok yarı aç, kafam düşüncelerle, melodilerle, renkler, biçimler, güneş ışınları ve hayaletlerle dolu halde buz üzerinde yürürken de yanımdaydı idealim. Artık bir kadın değildim ama bir erkek de sayılmazdım. Kaldırımda yürürken, işi gücü olan insanları rahatsız eden bir şey gibi iteliyorlardı beni. Bu durum, gerçekten hiçbir işi olmayan benim umurumda değildi. Kimse tanımıyordu beni. Kimse bakmıyor, kimse ciddiye almıyordu. Çılgın bir kalabalık içinde kaybolmuş bir atomdum" (Sand 2006:297).

Sand, kamusal mekânlara girebilmek için kılık değiştirdiği gibi o dönemde erkek imtiyazı olarak görülen edebiyat çevresine girebilmek, bir yazar olarak var olabilmek için de ismini değiştirmek zorunda kalır. Yetenekli ve başarılı bir romancı olmasına rağmen kadın kimliğiyle kendine bu dünyada yer bulamaz. Hatta yakın dostu Balzac bile George Sand'e metaforik bir erkeklik bahşeder. Büyük bir sanatçı olduğu için onun bir erkek olduğunu söyler. "O maskülin, o bir sanatçı, o bir erkeğin soylu niteliklerini taşır, bu nedenle o bir kadın

değil" der (Lewis 2003:1). Bu koşullarda değiştirdiği ve ilk kez Indiana romanında kullandığı George Sand isminden bir daha vazgeçmez:

> Gazetelerin tamamı Bay G. Sand'den övgüyle söz ediyordu. Yazarın kitabın belli yerlerinde insan kalbinin ve ruhunun inceliklerini ortaya çıkaran bir kadından yardım alnış olabileceğinden söz ediyor ama stil ve değerlendirmelerin bir kadının elinden çıkamayacak kadar erkeksi olduğunu ifade ediyorlardı" (Sand 2006:317-8).

Lewis, kadın Viktoryen sanatçılar arasında, baba iktidarının her yerde gözle görülebilir olduğunu söyler. Babalar sponsorlar ve patronlar olduğu için de oğullar sanatçılardır. Böyle bir ortamda yalnızca Sand değil pek çok kadın sanatçı erkek ismi kullanarak eser üretir. Lewis, çalışmasında yaratıcı mitlerin erilliğine vurgu yapar. Yazara göre Batı mitolojisinden Musevi-Hristiyan kültürünü yansıtan ikonografiye ve psikanalitik teoriye kadar yaratıcı olarak kadın mevcut değildi. Örneğin Aristoteles, "erkekler tanrıların imgesinde yaratıldı, kadın kusurlu/eksik erkek olarak yaratıldı" der. Adem isim verir, Havva'ya isim verilir; Pygmalion heykeltıraştır, Galatea yontulur. Erkek gösterendir kadın gösterilen. Batı sanatında uzun bir süre boyunca yaratıcı olarak erkeğin, yaratıcılığını onaylamak için metafor ve mitler yarattığını, bunları modifiye ettiğini söyleyen Lewis, bununla birlikte kadınların kendilerini yaratıcı olarak kuran mitlerden yoksun olduğunu belirtir. Kadınların anatomisi metafor sağlamaz. Doğum yapmasına rağmen kadın, yüzyıllar boyunca pasif aracı olarak görülür. Freudcu düşüncede rahim, kadınların yaratıcılık iddialarını temsil etmez aksine içinde bebek şeklinde kendi penisini büyütme ve penise sahip olma yönündeki kıskanç arzuyu temsil eder. Klasik Freudcu teorinin Lacancı uygulamasında, penis kadınlar tarafından kıskanılır çünkü yaratıcı iktidarın alanıdır. Erkek hâlâ gösterendir kadın gösterilen. Fallosentrik düşüncede fallus kıskanılmalıdır ama rahim asla. Kadınların gerçek bir sanatçı haline gelebilmeleri imkânsızdır, erkekler kadınlardan sanat yaratmalarını talep etmez. Oysa Lewis, kitabında başarılı kadın sanatçılara odaklanır. Yazara göre Fransız yazarlar Sand ve Staël, kadın mitini yaratırlar ve bu nedenle de çok büyük önem taşırlar (Lewis 2003:1-3).

Erkek sanatçıların kendilerini Faustian, Promethean, Luceriferan ve Apollonian olarak konumlandırdıkları dönemde; Staël, büyüleyen bir İtalyan şair, müzisyen, oyuncu, şarkıcı olan Corinne'nin kişiliğinde sanatsal kendinin portresini yaratır. Romanının yayımlanmasının ardından Staël, kendi yarattığı mitle bütünleşir. Roman, yeni bir mit yaratır. Madonna'ya, Dante'nin Beatrice'ne, Virgil'in Sibyl'ine, Apollo'nun Pythoness'ına gönderme yapan kompleks örnekler kullanarak Staël, yeni bir tanrıça yarattır (Lewis 2003:8). Benzer şekilde George Sand de efsanevi bir kadınlık miti yaratır. Lewis, buna örnek olarak romana da ismini veren Consuelo karakterini inceler. Sanatçı olarak Consuelo'nun görkemini kurmak için Sand, Orpheus ve Eurydice, Eros ve Psyche mitlerine başvurur (Lewis 2003:8).

Conseulo, başlangıçta çirkin, kendi halinde yaşayan, silik bir karakterdir ancak büyülü bir müzik yeteneği vardır. Yeteneğinin ortaya çıkarılması ve sahnelere çıkmasıyla birlikte Conseulo, bir anda herkesin çok güzel ve çekici bulduğu üstün bir kadına dönüşür ancak erdeminden hiçbir şey kaybetmez. Sand, Conseulo karakteri için oldukça abartılı bir kusursuzluk imajı çizer. Sand'in yarattığı bu kadın karakter, pek çok kadın sanatçı için bir ilham kaynağıdır.

Bu iki Fransız kadın yazar ve oluşturdukları dişil yaratıcı mitler, İngiltere'de de yankı bulur. Lewis, o dönemde, İngiliz kadınının izole edilmiş ve güçsüz olduğunu, İngiltere'de İngiliz kadınının politik yorumlarının –Fransa'da Staël'in alındığı gibi– ciddiye alınmadığını yazar. Benzer şekilde, İngiliz kadınlarının –George Sand'in yaptığı gibi– pantolon giyinemediklerini, hükümrana tavsiye veremediklerini, aşklarını göz önünde yaşayamadıklarını belirtir. Fransız sanatçılar Staël ve Sand, yalnızca kitap yayımlamaya cesaret eden model kadınlar olarak değil aynı zamanda kişisel cesaretleri, eşsiz, canlı kişilikleri, siyaset ve sanatta özgürlüğe olan bağlılıkları ile 19. yüzyılda, İngiliz kadın yazarlara ilham verirler. Stael'in *Corinne*'si Sand'in *Consuelo*'su sanatçı kadınlar için referans noktasıdır (Lewis 2003:15).

Sand, küçük yaşlarından itibaren geleneğe meydan okuyan, yaratıcı; gözlemlemeyi, aylaklık etmeyi, boş boş gezmeyi seven biridir. Artun'un, bohemi tanımlamak için kullandığı coşkulu, asi, hayalperest, kayıtsız, açık yürekli, sıcak (2004:24) nitelendirmelerinin tümü Sand'in kişiliğinde yansımasını bulur.

SONUÇ

19. yüzyılda, kadınların kamusal alana çıkma koşullarının çetrefilliği ve kamusal alandaki deneyimlerinin farklılığı, *flâneuse*'e, flanöre tanınan imtiyazların tanınmasını engellemiştir. Şüphesiz ki o dönemde de kadın işçiler, ev kadınları kamusal mekânları kullanmaktadır; ancak erkek çağdaşlarından farklı olarak kadınlar daha çok işe gitmek gibi profesyonel ya da alışveriş yapmak gibi fonksiyonel amaçlarla sokaktadır. Sokaklarda dolaşan kadınların dikkat çekmeme, dikkatle incelenmeme, yargılanmalara ve önyargılara maruz kalmama dolayısıyla da flanör gibi aylaklık yapma, fark edilmeden görme şansları fazlasıyla yoktur. Ancak bu durum, George Sand örneğinde açıkça görüldüğü gibi, *flâneuse*'ün imkânsızlığı anlamına gelmez. *Flâneuse*'ün imkânsızlığını savunmak kadın öznenin baskılara ve sınırlandırmalara meydan okuyan direnişinin göz ardı edilmesine yol açar. Sand'in kamusal alana çıkabilmek için kılığını ve ismini değiştirmek zorunda kalması, bir yandan kadınların karşı karşıya olduğu baskının; diğer yandan verilen mücadeledeki başarının kanıtıdır.

KAYNAKÇA

ARTUN, Ali. (2004). "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, İstanbul: İletişim Yay. s. 9-79.

BAUDELAIRE, Charles. (2004*). Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Berktay, İstanbul: İletişim Yay.

BENJAMIN, Walter. (2004). *Pasajlar,* Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: YKY.

FRIEDBERG, Anne. (2001). "The Mobilized and Virtual Gaze in Modernity", *The Visual Culture Reader,* USA and Canada: Routledge, pp. 253-262.

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

LEWIS, M. Linda. (2003). *Germaine de Staël, George Sand, and the Victorian Woman Artist,* Columbia and London: University of Missouri Press.

MURPHY, Amy. (2006). "Traces of the Flâneuse From Roman Holiday to Lost in Translation", *Journal of Architectural Education,* Volume 60, Issue 1, pp. 33-42.

POLLOCK, Griselda. (2001). "Modernity and Spaces of Feminity", *The Visual Culture Reader,* USA and Canada: Routledge, pp.74 – 83.

SAND, George (2006). Hayatımın Hikâyesi. Çev. Birsel Uzma. İstanbul: Oğlak Yay.

TESTER, Keith. (1994). *The Flâneur,* New York: Routledge.

TSENG, Ching – fang. (2006). "The *Flâneur*, the Flâneuse, and the Hostess: Virginia Woolff's (Un) Domesticating Flanerie in Mrs. Dalloway", *Concentric: Literary and Cultural Studies*, Volume 32, Issue 1, pp. 219-258.

WILSON, Elizabeth. (1992). "Görünmez *Flâneur*" Çev. Filiz Çulha, Aksu Bora, *http://www.birikimdergisi.com/birikim/dergiyazi.aspx?did=1&dsid=42&dyid=1380&dergiyazi=G%F6r%FCnmez%20Fl%E2neur* (Erişim Tarihi: 26. 03. 2012).

WOLFF, Janet (1985). "The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity", Theory, *Culture & Society*, Vol 2, No 3, pp. 37-46.

Odysseus ve Yolculuk Mitosu

Cemile Akyıldız Ercan

"Umutla yolculuk etmek, gidilecek yere varmaktan çok daha güzeldir."
Robert Louis Stevenson

Flanörün edebi/sanatsal görme biçimleriyle olan bağlantısı aşikârdır. Aylaklık edimi her şeyden önce bir seyir ve "serüven" biçimidir. Bu bağlamda seyyahlarla, gezginlerle, mitik düzeyde de olsa, ortak birçok özelliği vardır flanörün. Her ne kadar modern bir kavram olsa da flanörlüğün klasikleşmiş prototiplerinde ve arketipal örneklerinde cisimleşen görünümlerinin art-alanında ne tür itkiler barınmaktadır? Bu makale, temelde bu sorunsalı ilk "edebi" gezginlerden Homeros'un kurguladığı biçimiyle *Odysseus* miti üzerinden değerlendirmeye çalışmaktadır.

GİRİŞ

Flanörlük, her ne kadar Benjamin'in görüşlerine göre pasajların kurulmasıyla koşut, neon ışıkların bulunması ve kenti bir ağ gibi saran tramvayların artık merkez ve periferi ayrımını ortadan kaldırarak fiziksel *distansı* yıkacak modern bir gelişmenin ürünü olsa da kavramın kökeninde gezmenin –aylak aylak gezmenin– ve temaşa etmenin yattığı ortadadır. Bu nedenle, postmodern dönemin izleği nasıl "akarşerit" (Fliessband) ise, flanörlüğün hâkim olduğu, gelişim gösterdiği ve itibar gördüğü zamanlarda da aynı eylemin imgesi "kaplumbağa" (Schildkröte) ile koşuttur. Nuri Bilge Ceylan sinemasında, kaplumbağa imgesi nasıl ki modern dünyanın hızına karşı alternatif bir izlek olarak sunuluyor ve bu da yavaş çekim, yeknesak bir zamansal ritmi somutlaştıran durağan kamera hareketleri ve *idylik* mekân ve anlatımı beraberinde getiriyorsa, Ceylan kamerasından ve vizöründen çıkan bu görsel hızın, aynı şekilde flanörün bakışlarıyla kesiştiği de söylenebilir. Postmodern çağın insanı, yavaşlık duygusunu yitirdiğinden –ve "sabırsızlığı kurumsallaştırdığından"– ve hayatın *hektik* düzlemde algılanışını bir kural haline getirdiğinden bu yana, denebilir ki, ruhunda da derin yarıklar oluşmuştur. Deyim yerindeyse, postmodern dönem insanın yavaşlığa sabrı kalmamıştır. Sadece metropollerdeki hızlı akış ve hektik yaşam tarzı değil, bu yaşantının bir devamı olarak, yeme, içme, düşünme, yüzeysel iletişim kültürü ve gündelik hayatın hemen hemen her alanında, yavaşlığı reddetme üzerine kurulu bir yaşantı idame ettirme girişimi asıl sorun gibi gözükmektedir. Eski –"gerçek"– flanörler için yürüyüş, çevre, etraf, yöre, bir mesafeyle bir diğer mesafeyi "birbirine bağlayan" ara mekânların her bir noktası görülmeye ve temaşaya değerken, günümüz insanının sabrı, ara mekânları neredeyse tümden atlayarak, sadece "varış noktasını" kendisine hedef seçmiştir. Yolculuğa çıkarken başlama noktasından varış noktasına gidilecek hız –aşırı hız– artık milenyum insanının yaşam biçimini oluşturmaktadır. Muazzam hız kapasitesiyle öne çıkan ülkelerarası ve şehirlerarası trenler, uçaklar, Concorde'lar, jetler, Boeing'ler vb mesafeyi kapattıkça, flanör için, başlangıç ve varış noktası arasında hayati önemi olan "ara mekânlar" ve "geçiş yerlerinin" de bir hükmü kalmamıştır. Ara mesafenin kaybolması demek, gözlemlenecek yerin kaybolması anlamına geldiğinden, seyahati gerçekleştiren kişi için ar-

tık pragmatist yönelişlerin ürünü olan düşünce ve hızlı varış biçimleri ön plana çıkmaya başlamıştır (Stöbe 1998:1).

Flanörlükte her ne kadar "düşüngezerlik" (Flanierendes Denken) önemli gibi gözükse de düşüngezerlik eyleminin kendisinde de "gezme" eyleminin var olduğu gözden kaçırılmamalıdır (Matthias Keidel 2006:7). Matthias Keidel, *Die Wiederkehr der Flâneure* adlı kitabında, "Flanörlük yaparak düşünme edimi/düşüngezerlik" (flanierendes Denken) için flanör figürünün gerekli olmadığına dikkati çekiyor. Bunun için en iyi örneğin de Walter Benjamin olduğunu, *Tek Yol* (Einbahnstrasse) adlı kitabında, Benjamin'in flanör tipolojisinden bahsetmeden, yani bir flanör tipolojisine ihtiyaç duymadan, "flanörlük yaparak düşünme edimi"ni, düşüngezerliği gerçekleştirdiğini dile getirir (2006:7). İnsanoğlu, ancak gezebildiği vakit, düşünme eylemine daha yatkın sayılır. Yürümek ve düşünmek arasında elbette bir bağlantı vardır. Fakat yolumuz Antikite'ye, Grek Mitolojisi'ne düştüğünde, "roman kavramı gibi, modern sonrası bir kavram olan "flanörlük eyleminden" bahsetme olanağı bulunabilir mi?" diye bir soru sorulsa, eylemin belki flanörlük olduğu, ancak kavramın ondan çok geç bir zaman sonra konulduğu tezi de ortaya atılabilir. Antikite sonrası, Kadim Yunan ve Roma'da, destanlara, mitolojilere konu olmuş büyük seyyahların ve gezginlerin (Homeros'un sözgelimi) bir aylak olabileceğini söylemek, her ne kadar zorlama bir yorum gibi gözükse de, bu gibi büyük gezginlerin, seyyahların, vakanüvislerin gezerek düşündükleri, kafalarındaki tezleri ve sanatsal uğraşıyı gezme ve gezip-görmeyle ilintilendirdikleri de bir gerçektir. Homeros gibi bir dehanın seyyahlık yanında, modern flanörler gibi zihninde büyük bir sorunsalı taşımadığını kim söyleyebilir?

Aynı şekilde, Babür'ün, Evliya Çelebi'nin, Kâtip Çelebi'nin ve Homeros gibi daha nice seyyahların –daha doğrusu kartografların– yaşadıkları dönemin şehirlerini, kentlerini, alanlarını gezerken zihinlerinde büyük sorunlar taşımadıklarını kim iddia edebilir? Goethe'nin yazma sıkıntısı çektiği zamanlarda, çoğu entelektüel Batılının da yaptığı gibi –Antik Yunan'a dönme eylemi– Roma'ya, İtalya'ya seyahati ile yaratıcılığı kırbaçlama, entelektüel doğurganlığı artırma, artık sıkışmış ve kısıtlı doğurganlığını yitirmiş zihni "açma" ve bir şeyler yazmaya kışkırtma eylemi vb gibi, kısaca gezip görülen yerlerden en-

telektüel eyleme bir yol bulma arayışı, Homeros'ta da Baudelaire'de de Benjamin'de de vardır. Bu bağlamda, zihninizde bir entelektüel sorunsalın olması, o entelektüel sorunsalı harmanlamak, daha iyi düşünebilmek için geniş alanlara açılına, gezme ve gezintiye çıkma eylemi, klasik bir flanörün düşünsel alt metni gibi görünmektedir. Bu böyle olduğu sürece de kronik/anakronik zamana bakmadan, kavramın başlangıç noktasına takılmadan, kavramın çıktığı geç dönemi de dikkate alarak, çok eski zamanlarda bu eylem biçiminin var olduğu, ancak belki de henüz –böylesi– bir içeriksel tanımlamanın olmadığını söylemek herhalde yanlış olmaz.

ANTİK MİTOLOJİDE GEZGİNLİK, SEYYAHLIK

Modern flanör figürüyle anlam bakımından tam olarak örtüşmese de, Odysseus'tan önce, mitlerdeki gezgin figürünün ilk örneği İason'dur. 3. yüzyılda yaşamış olan Rodoslu Apollonius, *Altın Post'un Aranışı* adlı öyküsünde, bu gezgin figürü bir anlatıcı kahraman olarak seçer. Apollonius, öyküsünü Argonautların Yunanistan'a dönüşüyle bitirir. İason ile Medeia'nın orada başlarından geçenler, 5. yüzyılın oyun yazarlarından Euripides tarafından bile anlatılmıştır. Edith Hamilton da *Mitologya* adlı kitabında, Avrupa'nın ilk büyük gezgininin "Altın Post"u aramaya çıkan, denizcilerin önderi İason olduğunu ve mitologyanın en ünlü gezgini Odysseus'tan bir kuşak önce yaşadığını dile getirir. O zamanlarda karada değil de denizlerde, ırmaklarda, göllerde yolculuk edildiğinden, yolculuğa çıkanların da başlarına gelmedik kalmadığından söz eder (Hamilton 2004:82). Hamilton, başkahramanların yolculukta karşılaşacakları sıkıntılı durumları şöyle anlatır: "Öfkeli tanrılarla, büyücülerle, canavarlarla boy ölçüşmek kolay mı? Yalnız denizin kasırgaları, fırtınaları değil, dinlenmek için çıkılan kıyılarda çeşit çeşit tehlikeler de dört gözle yolcuları beklerdi. Kısacası, yürek isteyen bir şeydi yolculuk.



"Altın Post"u aramak için Argo gemisiyle yolculuğa çıkan İason ve adamları için de kolay olmamıştır yolculuk (Hamilton 2004:82). Gerhard Fink ise, *Antik Mitolojide Kim Kimdir* adlı çalışmasında İason ve Argonautlar hakkındaki efsanelerin çok eskiye dayandığını ve *İlyada*'da bile "halkların çobanı İason"un bilindiğini ve *Odysseia* ozanının "herkesin dilinde olan Argo"yu övdüğünü belirtir (2007:201). Bu noktadan mitolojide ilk gezgin figür olan İason'dan Homeros'un kahramanı Odysseus'a gelmekte yarar var. Homeros'un seyyahlığı ve gezginliği inkâr edilemez. Homeros, kendi gezginlik deneyimlerini kahramanı Odysseus'a yüklemiştir. Bu vesileyle, Odysseus, İthaka kralının, bütün yolculukların, kaybolmaların simgesi ve anası konumuna gelmiştir. Odysseus, Truva savaşı için yola çıkan, ülkesinde karısı ve yeni doğan oğlu Telemakhos'u bırakan mitolojik bir kahramandır. On yıl süren Truva savaşından herhangi bir sonuç alınamayınca, kurnaca *tahta at* fikrini bulan, Truva'nın yerle bir olmasını sağlayan hin fikirli kişi de Odysseus'tan başkası değildir. Deniz Tanrısı Poseidon'un laneti ve öfkesi yüzünden, on yıl süreyle denizlerde kaybolan da yine aynı kahramandır. *Odysseia* destanı, genel olarak Truva'nın düşmesinden sonra, Odysseus'un evine, İthaka'ya, karısı ve oğluna dönünceye kadar başından geçen olaylardan oluşur.

Odysseus'un göz kamaştıran kişiliği, tüm dönemlerin ozanlarını büyülemiştir. Bu kahramanla Sophokles'in *Aias* ve *Philoktetes* tra-

gedyalarında (MÖ 450 ya da MÖ 409 civarı), Euripides'in *Hekabe*, Seneca'nın *Troyalı Kadınlar* ve Ovidius'un *Metamorfoz* adlı eserlerinde de karşılaşırız. Dante'nin *İlahi Komedya* adlı eserinde cehennemin sekizinci katında, diğer "akıl veren hilekârların" arasında bir alev gibi yanarak günahlarının kefaretini öder Odysseus. Bunun yanı sıra, Shakespeare, Gerhart Hauptmann, James Joyce (Ulysses) ve Hans Erick Nossack gibi sayısız sanatçıya da ilham kaynağı olur (Fink 2007:305-306).



Homeros tarafından yazılan *Odysseia* destanı, sanatın her alanında bütün seyahatlerin, keşiflerin, eve dönüşlerin temel modeli/motifi olmuş ve sayısız romanlara, anlatılara konu edilmiştir. Bütün yolculukların anası olarak görülen Odysseus, insanın söz konusu olduğu bütün yolculuklar için kullanılan bir semboldür adeta.

Dünya destanları denilince ilk akla gelen *İlyada* ve *Odysseia,* Batı kültürünün bugün de en temel eserleri arasında yer alır (Tanilli 1994:36). Aynı zamanda bu eserler Yunan edebiyatının da en eski iki örneğidir. Konunun uzmanlarının çoğu, her iki eseri de Homeros'a atfederler, ancak Homeros'un gerçekten yaşayıp yaşamadığına dair hâlâ elde kesin kanıtlar bulunmamaktadır. Yine de pek çok uzman, Homeros'un MÖ 760 ve sonrasında yaşadığı ve eserlerini de bu dönemde verdiği kanısında olup, genellikle *İlyada*'nın

gençlik; *Odysseia*'nın ise olgunluk dönemi eseri olduğu kabul edilir (Rosenberg 2006:73). Aynı şekilde, Homeros'un yaşadığına dair kesin bulgular olmamakla birlikte, MÖ 4. yüzyılın Atinalı yazarları kendi çalışmalarında ona sıklıkla yer verirler. Hatta bu yüzyılın en büyük Yunan düşünürlerinden Eflatun'a (Platon) göre, Homeros, her Yunan'ın doğal öğretmenidir (Rosenberg 2006:75).

İlyada'da bir olay epik üslupta ve olaylar dizisi de düz anlatımlı bir akışla ortaya serilir. *Odysseia* ise, bir kişinin, yani kahramanın destanıdır ve buradaki olaylar zaman içinde doğal seyirleriyle ve geliştikleri gibi anlatılmaz; büyük ölçüde geriye dönüş teknikleri, anılar ve anımsamalar ve ileriye doğru sıçramalar söz konusudur. Destan, beş ana bölümden oluşur ve her bölüm birbirinden ayrı ve bağımsız öyküler şeklindedir (Erhat 1989:241). Olaylar *Odysseia*'da, *İlyada*'da olduğu gibi doğru bir kronolojik sırayı takip etmez. İlk destanda Truva Savaşı ve bu savaşın çıkış nedenleri ve bunun sonucunda savaşta yer alan kahramanlara yer verir. Çalışmamızın ana temasını oluşturan yolculuk kavramını ilk ele alan destan ise *Odysseia* destanı ve bu destanın kahramanı Odysseus'un zorlu eve dönüş yolculuğudur. Yapılan her yolculuk, bilinmezliğe açılan bir kapı gibidir, yola çıkan yolcu belirli bir eylem ya da arzuyla yola çıkar, ama karşısına neler ya da kimlerin çıkacağı meçhuldür. Yolculuk esnasında, hedeflenen noktaya varıştan sapmalar olabilir ya da gerçekleştirilmek istenen amaca da hizmet etmeyebilir aynı şekilde. Tıpkı Odysseus'un savaş sonrası gitmek istediği İthaka iken ulaştığı noktaların farklılıklar göstermesi gibi. Odysseus, aşılması güç engeller ve serüvenlerle dolu hemen hemen on yıllık bir süreci kapsayan bir dönüş öyküsüyle okuyucuya aktarılır. Bu uzun ve mücadelelerle dolu yolculukta kahramanın hayatta kalmak için ve her an kendilerini bekleyen felaketlere karşı nasıl dayandığı gerçekten de araştırılmaya değerdir.

Odysseia söylencesi, geçmişten günümüze kadar üzerinde çok fazla tartışılan, konuşulan ve yorumlar üretilen bir yolculuk ve aynı zamanda belki de insanın içsel dünyasına yaptığı yolculuğu anlatan bir varoluş öyküsüdür. Bireyin içsel yolculuğu, bir gezginin içerlek öyküsüdür. *Odysseia* söylencesinin kahramanı Odysseus'un öyküsüne kısaca değinirsek, bu yolculuğun niteliklerini ve önemini de daha iyi kavramış oluruz. Öncelikle, Odysseus, kahraman Laertes'in oğludur.

Hatta bir söylentiye göre, annesi Antikleia, Leartes ile evlenmeden önce Sisyphos ile beraber olmuştur ve eğer bu olasılık dikkate alınacak olursa, Odysseus, Sisyphos'un oğludur ve üstün zekâsı ve kurnazlığının nedeni de budur (Grant & Hazel 2008:297). Odysseus aynı zamanda İthaka kralı, Penelope'nin kocası, Telemakhos'un babası ve Truva şehrinin ele geçirilemeyeceğinin anlaşılması üzerine de kurnazca zekâsını kullanarak tahta at fikrini ileri süren ve atın yapımından sonra atın içine girerek şehre ilk giren kahramanlardan birisidir.

Kahramanın serüveni, ilk başlarda *İlyada* destanının ana teması olan Truva savaşının nedenleri ile kahramanların ve bazı tanrıların bu savaşa Yunanlıların yanında yer almasıyla başlar. Truva Savaşı'nı konu alan *İlyada*, güzeller güzeli Spartalı Helena'nın, Truva kralı Priamos'un oğlu Paris tarafından kaçırılması ile başlar. Bu savaşı başlatan temel etken Helena'nın kaçırılmasıdır. Yunanistan'da Odysseus, Ajax, Menelaos ve Patroklos gibi pek çok kral ve kahraman Helena ile evlenmek istemiş ve Helena'nın babası, seçeceği damat adayına diğer taliplerin zarar vereceği düşüncesiyle karar vermekten kaçınmıştır. Kurnaz fikirli ve diğer taliplere göre daha fakir olan Odysseus, öteki zengin taliplerin karşısında Helena'nın asla kendisini seçmeyeceğine ve yakışıklı olmadığına karar vermiştir. Odysseus bunun üzerine krala gidip ona bu talip sorununu çözmekte yardımcı olacağını söyleyerek, buna karşılık yeğeni Penelope ile evlenmek istediğini bildirir. Kral, seçimini açıklamadan önce, bütün taliplerden, bu evliliği kim yıkmak isterse onu cezalandıracağına dair yemin etmelerini ister ve talipler söz verince de Helena'yı Menelaos'a; Penelope'yi Odysseus'a eş olarak verir (Rosenberg 2006:92). Bu nedenle, Odysseus ve diğer krallıklar Helena kaçırıldıktan sonra Yunan ordusuyla ittifak içine girerek, on yıl sürecek bu amansız savaşın içinde yer alırlar. Her ne kadar Odysseus kurnaz zekâsıyla bu savaşa katılmamak için deli taklidi yapmışsa da başarılı olamamıştır. Kendisini almaya gelen komutanları deli olduğuna inandırmak için sahilde bir öküze bağladığı sabanı sürmeye ve kumlara tuz ekmeye çalışmak suretiyle gelenleri kandırmayı denemiş ve adamlar onu sınamak için sabanın önüne oğlu Telemakhos'u koyduklarında, Odysseus sabanın yönünü değiştirmiş, bunun üzerine adamlar onun deli olmadığını anlamışlardır. Böylece kahraman İthaka'dan ayrılıp verdiği sözü tutmak için

gönülsüzce yola koyulmuştur. Odysseus bu savaşa katılmamak için elinden geleni yaptığı için, bazı mitoloji araştırmacılarına göre tarihteki ilk asker kaçağı olarak adlandırılmıştır (Köhlmeier 2004:116). İşler zorlaşınca deli taklidi bile yapmış, ancak Palamedes onun bu yalanını açığa çıkarmıştır.

On yıl sürecek olan Truva Savaşı'nda, savaşçı, ordu komutanı, danışman, elçi ve arabuluculuk gibi görevler üstlenen Odysseus, Truva Savaşı bittikten sonra, sağ kalan herkesin yaptığı gibi, mürettebatıyla birlikte İthaka'ya, evine dönmek için deniz yolculuğuna çıkar. Tanrılar onların büyük çileler çekmeden eve varmalarını engelleyen bir hüküm çıkartırlar. Bunların arasında Agamennon da vardır ve Tanrılara kurban adamak için arkada kalır. Odysseus ve Nestor ise yola devam ederler. Odysseus tanrıları yatıştırmak için geri döner, ancak bir daha hiç kimse onu ve mürettebatını görmez (Guerber 2009:45). Savaş sonucunda sağ kalanların çoğunluğu, bir şekilde evlerine ulaşırken, içlerinden sadece bir tanesi eve dönüş yolunu tamamlayamamıştır: Odysseus. Onun kaderi, on yıl boyunca Truva'da savaştıktan sonra, bir on yıl da denizlerde dolaşmak ve hayatta kalmak için savaşmak şeklinde tecelli edecektir. Odysseus, bitmez tükenmez İthaka yolculuğu sırasında birçok arkadaşının ölümüne tanık olur. Bir kayıptan, bir felaketten kurtulan kahraman, diğer bir kayba ve felakete sürüklenir, ama zekâsı ve kurnazlığı sayesinde elbette ki bazı tanrıların yardımını aldığını da belirtmek gerekir. Bu sayede, bir şekilde hepsinden kurtulmayı başarır. *Odysseia* destanında iki olay örgüsü vardır: Birincisi Odysseus'un oğlu olan Telemakhos'un kaybolan babasını aramak için çıktığı süreçte olgunlaşması ve kendine güvenini kazanması; diğeri ise, kahramanın geri dönüş öyküsüdür. Her ikisinde de yolculuk miti söz konusudur. Telemakhos'da hem yolculuk hem de içsel bir yolculuk söz konusuyken, kahramanın yaşadığı kayboluşların, karşılaşılan zorlukların ve bunun sonucu hayatta kalma becerisi gelişmiş bir ustanın yolculuğuna değinilir.

Homeros *Odysseia* destanına tanrıların gökyüzünden aşağı doğru bakarken Oygia adasında yaşayan Su perisi (Nymphe) Kalypso'nun yedi yıl boyunca âşık olduğu Odysseus'u artık serbest bırakması gerektiğine karar vermeleriyle başlar. Özellikle Athena ve babası tanrılar tanrısı Zeus bu konuda Kalypso'yu ikna ederler, zaten Zeus'un

iradesine ve gücüne boyun eğmekten başka şansı da yoktur. Bunun üzerine âşık olduğu ve kendisiyle kalması halinde Odysseus'u ölümsüz kılacağını söyleyen Kalypso, sevdiği adamı serbest bırakır. Çünkü Odysseus yirmi yıldır çok sevdiği eşi Penelope'ye ve bir yaşındayken ayrıldığı oğluna kavuşmak istemektedir. Homeros, tanrılardan en bilge olan tanrıça Athena'yı hemen olay örgüsünün başlangıcına yerleştirir ve İthaka'da zor durumda olan taliplere karşı bir şey yapamayan Telemakhos ve yüz kadar talibin etrafını sardığı güzeller güzeli İthaka kraliçesi, Odysseus'un sadık eşi Penelope'ye yardıma gider. Athena, yani bilge tanrıçası, Homeros'un destanında hem baba Odysseus'a hem de oğul Telemakhos'a yardım eden bir leitmotif olarak ortaya çıkar. Bu, tanrıçanın Homeros tarafından bilinçli bir şekilde destanda söz konusu edildiğini düşündürür. Çünkü Athena hem bilge hem de savaş ve strateji tanrıçasıdır ve tanrılar tanrısı Zeus onu kendi başından doğurmuştur ve bilgeliği buradan kaynaklanmaktadır.

Odysseia destanının ilk bölümleri, babası Odysseus'u aramak için bilgelik tanrıçası Athena'nın yardımıyla yollara düşen Telemakhos'un, Sparta kralı Menelaos ve karısı Helena'nın yanına gitmesiyle açılır. Menelaos ve uğruna Truva Savaşı çıkan güzeller güzeli Helena, Truva Savaşından sonra Odysseus'un da tıpkı kendileri gibi ülkesine dönmek için gemisiyle yola çıktığını söylerler. Ama geri dönüş yolunda kahramanın, Nymphe Kalypso tarafından kaçmasına olanak olmayan bir adada alıkonulduğunu ilave ederler.

Tanrıların olaya müdahalesi Odysseus'un kayboluş öyküsünün sonlarına doğru olur. Odysseus, Kalypso ve Athena'nın yardımıyla bir sal yapar ve tekrar denizlere açılır. Fakat deniz tanrısı Poseidon'un bitmez tükenmez öfkesi ve Odysseus'un salını mızrağıyla paramparça etmesiyle birlikte, denizde bilinçsiz bir şekilde sürüklenir ve sonunda su perisi Leukothea'nın yardımıyla derin bir uykuya dalar, uyandığında ise karaya çıkmıştır bile. Burada kendisine acıyıp yardım eden Skeria Kralının kızı Nausikaa tarafından krallığa götürülür. Odysseus, kral ve kraliçeye kendisini deniz kazasına uğramış bir denizci olarak tanıtır ve evine dönmesine yardımcı olmalarını ister. Onu hediyelerle evine göndereceklerine dair söz verirler ve kent meydanındaki şölene götürürler. Şölende söylenen, Odysseus ile Akhilleus arasındaki çatışmanın ve Odysseus'un kurnaz fikriyle icat edilen tahta atın türkü-

leri kahramanı geçmişe götürür ve oradaki insanlara kendini tanıtarak Truva'nın yerle bir edilmesinden sonra adamlarıyla bu şehri terk ettiklerini ve eve dönüş yolunda başlarından geçen olayları anlatır (Guerber 209:49-50-51). Bu bölümden sonra, Odysseus'un başından geçenleri Homeros bizzat kahramanın kendisine anlattırır, olay örgüsünü ve bir nevi Odysseus başından geçenleri anlatarak geçmişe yolculuk yapar.

Truva'dan ayrıldıktan sonra şiddetli fırtınada gemileriyle oradan oraya sürüklenerek Lotus yiyicilerin ülkesine ulaşırlar. Odysseus keşif için birkaç adamını karaya gönderir ve onlar gemiye geri dönmeyince kendisi de onların yanına gider. Orada adamlarının kendilerine sunulan lotus çiçeğini yedikleri için her şeyi unutarak, kendinden geçmiş, dönüş yolculuklarını ve eve dönüş isteklerini unutmuş olduklarını görür. Adamlarını zor kullanarak gemiye götürür ve kendilerine gelinceye kadar gemide bağlı tutarak hemen bu ülkeyi terk eder. Ama asıl macera, deniz tanrısı Poseidon'un öfkesini ve lanetini kazandığı tek gözlü insan yiyen devlerin yaşadığı Kyklopların ülkesine geldiklerinde başlar. Çünkü Odysseus ve adamlarının son bulmasını beklediği yolculuk henüz yeni başlamıştır. Dev Polyphemus'un mağarasında hapsedilen Odysseus ve arkadaşları devi sarhoş ederek gözünü oyarlar. Bu tek gözlü devin babası olan Poseidon bunun intikamını alacağını söyler ve böylece deniz yolculukları bitmez tükenmez bir hal alır. Bir felaketten diğerine sürüklenmeye başlarlar. Gemiyle yolculuk yapan bu denizcilerin Deniz Tanrısı Poseidon'un oğlu olan dev kiklop Polyphemus'un tek gözünü kör etmesi de başlı başına bir lânet ve uğursuzluktur. Devlerin adasından ayrılarak rüzgâr tanrısı Aiolos'u ziyaret ederler ve onun estirdiği rüzgârla İthaka yakınlarına gelirler. Fakat rüzgâr tanrısının kendilerine verdiği ve Odysseus tarafından korunan, içinde kötü fırtınaların bulunduğu tulumda mücevher olduğu düşünülerek adamları tarafından çalınıp ağzı açılınca tekrar oradan oraya savrularak İthaka kıyılarından uzaklaşırlar. Yamyam devlerin yaşadığı Laistrogonların limanına, sonrasında büyücü Kirke'nin yaşadığı adaya ulaşırlar. Büyücü Kirke, kendilerine şölen düzenleyerek onlara kendi yaptığı sihirli içkiden ikram eder ve bu içkiyi biri dışında hepsi içer. İçkiden tadanların hepsi domuza dönüşmüştür, içkiyi içmeyen adam ise olup bitenleri orada ol-

mayan Odysseus'a haber verir. Kurnaz Odysseus adamlarını büyücü Kirke'den kurtarmak için adaya çıkar ve bu arada Tanrıların habercisi olan Hermes ile karşılaşır. Hermes ona Kirke'nin büyüsünden adamlarını kurtarması için otlar verir. Odysseus, Kirke'nin yanına gider ve büyücüyü kendisine boyun eğdirerek bir yıl kadar Kirke'nin yanında kalırlar. Hatta başka bir söylenceye göre de, birlikte geçirdikleri bu süreçte, büyücü Kirke ve Odysseus'un Telegonos isminde bir erkek çocukları olur (Köhlmeier 2004:130).

Kirke'den eve dönmek için yardım isteyerek büyücünün kör Kâhin Tiresias'ı bulmaları gerektiğini söylemesi üzerine, Kimmerler adasına kâhini bulmak için yola koyulurlar. Kâhine Poseidon'un intikamı yüzünden sürekli takip edildiklerini ve bundan nasıl kurtarabileceklerini sorduklarında, kâhin, Güneş Sığırına saygı göstermeleri gerektiğini, ancak o zaman evlerine dönebileceklerini söyler. Geleceğini öğrenmek için, Odysseus, yeraltı dünyası ya da ölüler diyarı diye bilinen Hades'e iner ve orada Truva Savaşı'nda ölen Akhilleus ve savaştan ganimet ve köleler ile ülkesi Yunanistan'a dönen ve karısı tarafından öldürülen Agammennon'un ruhları ile konuşur. Aynı şekilde, ona karısı ve oğlunun acı çektiklerini anlatan annesi Antiklea ile de Hades'te konuşur ve korku içinde yeraltı dünyasını terk eder. Bu bilgilerden sonra, tekrar büyücü Kirke'nin yanına dönen Odysseus, büyücüden evine geri dönüş yolunda gemicileri baştan çıkaran Sirenlerle, Skylla canavarlarıyla, Messina Boğazı'nın her iki yanında bulunan Kharybdis girdabıyla nasıl baş etmesi gerektiğini öğrenir ve tekrar yola koyulur.

Böylece başından geçen bütün olayları on yıl süren bu yorucu ve tehlikelerle dolu yolculuğunu şölende anlatan Odysseus derin bir uykuya dalar ve Skerialı kürekçiler tarafından İthaka koyuna bırakılır. Bu durumu son anda fark eden Poseidon'un lanetinden kürekçiler bir kayaya dönüştürülerek nasibini alır.

Sonunda ülkesine ulaşan Odysseus gerçek kimliğiyle halkının ve karısının karşısına çıkamaz ve Athena tarafından eşi Penelope'nin ne kadar sadık olduğu ve eşinin talipleri tarafından oğlunun hayatının tehlike altında olduğu ve bundan dolayı oğluna yardım edebilmesi için kılık değiştirmesi gerektiği vurgulanarak sefil bir dilenciye dönüştürülür. Athena, Odysseus'u eski dostu Eumaios'un yanına gö-

türür, ama Eumaios da tanıyamaz dostunu. Böylece kader baba ve oğulu karşılaştırır ve Athena'nın yardımıyla bütün talipleri öldürerek tekrar mutluluğa kavuşurlar.

Sonuç olarak, Büyücü Kalypso'nun esaretinden, Prenses Phaiak'ın evlilik önerisinden, Poseidon'un öfkesinden, sirenlerden, Tepegözlerden, büyücü Kirke ile canavar Skylla'dan kurtulup bilici Teiresias'ın yardımıyla ölüler diyarından geçerek nihayet yıllar sonra eve dönen Odysseus, taliplerini oyalayan sadık karısı Penelope ve oğlu Telemakhos'a; İthaka ise barışa kavuşur. Penelope, yirmi yıl boyunca kocasına ve ailesine sadık kalan bir kadın olarak, edebiyattaki en ulu kadın kahramanlardan birisi olur. Penelope'nin adı kadar, yıllar yılı kendisiyle evlenmek isteyenleri oyalamak için gündüz dokuyup gece yeniden söktüğü bez de dillere destandır ve bu yönüyle Penelope evlilikte vefa, sadakat ve sevginin simgesi haline gelmiştir (Erhat 1989:263).

ODYSSEUS VE FAUST

Odysseus'un yolculuğunu "bireyin kendini olgunlaştırma süreci" olarak da değerlendirebiliriz. Zorlu yolculuklar dizisi, karşılaşılan doğaüstü güçler, gerçekte insanın kendini gerçekleştirme yolunda hayatında karşılaştığı çeşitli zorluklara işaret eder. Michael Köhlmeier *Tanrıların Masalları* adlı çalışmasında, "Odysseus hâlâ denizler üzerinde gezinmeye devam ediyor, biliyoruz ki binlerce yıllık bir zamanı aşarak bize doğru geliyor. Odysseus, kişiliğinde *arayan insanı* simgeleştirmiştir; evlerini, aşklarını arayan insanlar, fakat belki de ne aradığını bilmeden arayan insanlar... Bu tür insanları simgeleyen başka bir motif olduğunu hatırlayalım: Faust" diye yazar (Köhlmeier 2004:131). Bu sözler, hiç kuşkusuz, dünyaca ünlü Goethe'nin *Faust* adlı yapıtındaki kahramana da göndermede bulunur.

Odysseus ile Faust arasında elbette benzerlikler kurulabilir. İşe, isimlerinin anlamlarından başlayacak olursak; "Faust"un Almancada "yumruk" anlamına geldiği, yumruğun da kini, kızgınlığı, nefreti imlediği söylenebilir. "Odysseus" da Yunancada "kin, nefret ve öç alma" anlamlarına gelir. Buradan hareketle, bu destan ve halk efsanesinin yazarlarının kendi kahramanlarına ad verirken, kahramanın başından geçeceği her şeyi hesap ederek davrandıkları gerçeği gör-

mezden gelinemez. Dr. Faust'un, ömrünü bilgeliğe ve kitaplara, keşfe, yeni şeyler icat etmeye adadığı gözden kaçmazken; aynı şekilde, Odysseus'un da kahramanlığı, savaşçılığı ve diriliği çağrıştırması da gözden kaçmamaktadır. Faust, ömrünü bilimsel keşiflere verip kendini fildişi kulesine kapatarak yaşlılığına kadar bilimden başka hiçbir şeyle uğraşmamış bir bilim adamı, filozof ve bulucu/kâşif iken; Odysseus'un da destanda tahta Truva Atı fikrini bulduğu unutulmamalıdır. Bir destan kahramanı olarak zorluklarla dolu, kaderi değiştirecek olaylarla karşılaşırken aklını kullanmayı ve insanları yanıltacak, savaşı kazandıracak stratejik buluşları vardır Odysseus'un. İki karakterin de kaderi onları uzun bir yolculuğa ve yolculukla birlikte de yeni yeni maceralara sürükler. Bu çileli dış yolculukta kendi ruhlarını da olgunlaştırma olanağı bulurlar. Karşılaşılan her musibet ve bela, karşılaşılan her şanslı ve mutlu an onların ruhlarını da olgunlaştırır. Odysseus için Truva savaşından sonra İthaka'ya geri dönüşü müjdeleyecek on yıllık çileli dönem; Faust içinse Mephistopheles'in Tanrıyla akit yapmasıyla birlikte içine düştüğü şeytan tarafından ayartılma süresi, gökyüzünde halıyla seyahat, çileli ve üzücü yolculuklar dönemi iki metinde de ortak bir motif olarak görülebilir. Odysseus İthaka'ya döndüğünde, artık içsel yolculuğunu da tamamlamıştır. Faust da ömrünü erdemli bir kişi olarak geçirdikten sonra, günahla, yasakla, aşkla, cinayetle karşılaşarak, içinde hiç bilmediği ve ömrü boyunca kendinden uzak tutarak eğilmediği duygularla ruhunun karanlık yanlarının keşfini tamamlamıştır. Almanların "Unglücksschlag" dediği "bahtsızlıklar ve şanssızlıklar" iki figür için de uzun yolculuklarında neredeyse kaçınılmaz görünen durumlardır. Nihai amaca varmadan önce, yolculuk bitmeden, içsel yolculuk da tamamlanmadan önce, bu şanssızlık ve bahtsızlıklar başkahramanların karakterlerini güçlendirecek unsur olarak görülmelidir. Sadece Odysseus'un değil, Faust'un da etrafında, dış dünyasında gelişen olaylar, kanımızca içsel yolculuğunda göstermiş olduğu kırılmaları sembolize etmektedir. Kahramanların yolculukları boyunca karşılaştıkları olaylar ve yaşadıkları, gerçeküstü ve fizik ötesidir; bu da destan ve halk masallarının olmazsa olmaz özelliğidir.

SONUÇ

Sonuç olarak, *Odysseia* destanını, edebiyattaki en eski macera, yolculuk öyküsü olarak niteleyebiliriz. Odysseus'un yolculuğu, aynı zamanda tarih boyunca insanlık bilincinin ya da bilinçaltının yarattığı hayaletlerle doludur; canavarlar, tepegözler, periler, büyücüler gibi karakterleri içinde barındırır. Öte yandan, Homeros yarattığı bu sıradışı ve yoğun mitolojik karakterlerle, belki de farklı kültürlerin içinde bulunduğu çatışmaları, farklılıkları ve kültürleri yansıtmak istemiştir. Odysseus'un hayatta kalma içgüdüsü ve üstün zekâsıyla bu yaratıklardan kurtulma ve hedeflenen noktaya, yani İthaka'ya, eşine ve ailesine kavuşma mücadelesi Homeros'un yapıtının ana izleğidir. Destan boyunca okuyucu tek düzelikten ziyade bir *devinimin*, serüven duygusunun içinde yer alır. Bununla kastedilen, Odysseus'un başından geçen olaylar, bu olayların birbirleriyle ilintisi ve sonunda ulaşmak istediği hedefe varıncaya kadar türlü felaketleri savuşturmak için verdiği savaşım, sürekli bir devinimin varlığını gözler önüne serer. Yolu, soluk kesici olaylar zinciri, felaketler, kayboluşlar, tutsaklıklar, aralıksız çatışmalar, zorluklar, doğaüstü yaratıklar ve büyücülerle dolu olsa da kahramanımızın, bu inanılmaz devinimle ulaşmak istenilen hedefe vardığını söylemek olanaklıdır. Bir bakıma, bütün bu zorlu olaylar dizisi, Odysseus'u kurtuluşa ve yıllarca hasretini çektiği ülkesi İthaka'ya ve orada kendisini bekleyen ailesine ulaşması için gerekli gibidir. Bu yolculuğa, "bireyin kendini gerçekleştirme yolculuğu" da demek olanaklıdır. Çünkü doğaüstü güçlerle girdiği mücadelede, ölümlü bir insan olarak bütün bunlardan kurtulması uzun bir süreç gerektirse de, kurtuluşa erişebilmesi, onun ne kadar güçlü, ne kadar istekli ve akıllı olduğunu gösterir. Odysseus mitinin kahramanı, yazın alanında daima gözüpek bir gezgin olarak, dur durak bilmeksizin seyahat edenleri ve yolculuğu adeta yaşam biçimi haline getirmiş olanları sembolize etmiş ve etmeye de devam etmektedir.

KAYNAKÇA

STROBE, Sylvia (1998). *Der Flâneur und die Architektur der Grossstadt (Der Flâneur als Mythos und als Phantasmagorie der Moderne),* Vortrag zur Erlangung der "Venia Legendi" an der Universitaet Kassel am 7 Dezember 1998.

KEIDEL, Matthias (2006). *Die Wiederkehr der Flâneure: Literarische Flanerie und Flanierendes Denken,* Würzburg: Königshausen Neumann Verlag.

TANİLLİ, Server (1994). *Uyganlık Tarihi,* İstanbul: Cem Yay.

TALLER, Claudia (2011). "Was ist ein Flâneur? (Der Flâneur), *http://www.claudia-taller.at/flâneur-literatur.shtml,* (erişim tarihi: 01.08. 2011).

HAMILTON, Edith (2004). *Mitologya,* Çev. Ülkü Tamer, İstanbul: Varlık Yay.

FINK, Gerhard (2007). *Antik Mitolojide Kim Kimdir?* Çev. Serpil Erfindık Yalçın, İzmir: İlya Yay.

ROSENBERG, Donna (2006). *Dünya Mitolojisi,* Çev. Atıl Ulaş Cüce vd Ankara: İmge Kitabevi Yay.

ERHAT, Azra (1989). *Mitoloji Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

GRANT, Michael und John Hazel (2008*). Lexikon der antiken Mythen und Gestalten,* Deutscher Taschenbuch Verlag, 19, Auflage.

KOHLMEIER, Michael (2004). *Tanrıların Masalları,* Ankara: Yurt-Kitap-Yayın.

GUERBER, Helene Adeline (2009). *Destanlar Kitabı,* Çev. Suat Başar, İzmir: İlya Yay.

Dördüncü Bölüm

Görsel (Visuel) Flanör

Amerikan Bağımsız Sinema Geleneğinde Flanörün Ayak İzleri

Özgür İpek

Flanörlük kavramı, Walter Benjamin'in modernizmin algılanışına dair parametreleri serimlediği *Pasajlar* yapıtının anahtar kavramlarından birisidir. Okuyacağınız bu çalışmada bahsi geçen kavram ile Amerikan bağımsız sinemasının üç örneği arasında bir bağ kurulmaya çalışılmaktadır. Bu anlamda evvela Jim Jarmusch'un *Permanent Vacation,* ardından Alan Rudolph imzalı *Choose Me* ve son olarak da Hal Hartley'in *Trust* filmleri flanörlük kavramı ekseninde değerlendirilmektedir. Başka bir düzeyde de Amerikan sinema endüstrisinde çıkış noktası itibariyle konvansiyonel imajlardaki yanıltıcı sınırlılıkların yıkımına giden bağımsız kanat ile flanörün yaşamsal farkındalıkları arasında bir yakınlık kurulması hedeflenmektedir. Metin, akış halindeyken kimi noktalarda yolunu şaşırıp başka filmlerin topraklarında gezinmeye olanak sunsa da, odaklandığı asıl konunun sınırları içinde kalmayı denemektedir.

GİRİŞ

Batı kültürel manzarasının en büyüleyici figürlerinden biri olan flanör, belirip kaybolan gezgin bir kent gözlemcisidir. Flanörlük, 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başlarında bir hobi faaliyeti olmaktan öte, şehrin karmaşıklıklarını görüp onların üstesinden gelebilmenin belki de en uygun yoluydu. Ne var ki sanayileşmenin neden olduğu şehirsel yapılanmalardaki değişiklikler, flanörün başıboş, amaçsız gözlem ve gezilerini tamamen ortadan kaldırdı. Başlarda entelektüel ve kültürel iklimlerde muğlak bir karşılık bulan flanörlük kavramı, kent yaşamının devamsızlığına ve dokusunun bozuluşuna ilişkin vurgusuyla, modernizm teorilerine önemli bir tesirde bulunur. Fransız Sembolizmi'ni derinden etkileyen Charles Baudelaire'in şiirlerinde yer verdiği flanör betisinin, Marksist teorisyen Walter Benjamin'in çalışmalarında da esaslı bir konumu vardır (Werner 2004:1). Benjamin'in flanörlüğü kavrayışında sarih bir biçimde Charles Baudelaire etkisi göze çarpmaktadır. Baudelaire'in öteden beri hayranı olduğu Edgar Alan Poe'dan ödünç aldığı flanörlük kavramı, *Pasajlar*'daki boyutuyla, modernizmin kasvetinden ancak bu yolla kurtulabilen kişiyi imlemektedir. Benjamin'in özellikle üzerinde durduğu bir kavram olan flanörlük, meslekten ileri gelen bir aylaklığa göndermede bulunur ve Baudelaire örneğinde olduğu gibi, bir yaşam biçimini temsil eder. Flanörün ne tam anlamıyla modern bir kent bireyi olduğunu ne de modern işbölümleri içerisinde yer aldığını söyleyebiliriz. Onun mesleği, gezip dolaşıp gözlemlerde bulunmak, yani normal yaşayışın dışında durmaktır. Bir üretim veya disiplin aygıtına sabitlenmediğinden ötürü de, kentteki meslekleri, toplumsal tipleri birer gözlem nesnesi haline getirir. Bu anlamda flanörü kentin içinde yaşayan ama kendini kentten soyutlayan özgül bir birey olarak karakterize etmek mümkündür. O, kalabalıklar içerisinde salınıp duran, ama çevresini kaplayan insan yoğunluğuyla hiçbir alakası olmayan kişidir (Akay 2000a:126). Dolaşırken el ilanları, biletler, fotoğraflar toplayıp, kente dair izlerin peşinden giderek şehrin kendisini kendi cümleleriyle anlatmasına izin verir. Kentin gizil anlamlarını açığa çıkarmaya gayret eder. Sosyal yaşamdaki hareketin merkeziliğini odağa yerleştiren flanör, gezileri sırasında yeni deneyimler kazanıp yeni algılamalar geliştirir. Şehrin arka sokaklarını da arşınlayarak bütün kent yaşamı

hakkında fikir edinmeye çalışır (Özarslan 2008:145-6). Sokaktaki adamın kendisine ait duvarlarla çevrili yapıyı evi olarak görmesi gibi, flanör de caddedeyken kendini evindeymiş gibi hisseder. Bina cephelerine yerleştirilen emaye kaplamalı tabelalar burjuva duvarlarını süsleyen yağlı boya tablolarına, not defterini dayadığı duvarlar çalışma masalarına, gazete kulübeleri de kitaplıklara karşılık gelir (Benjamin 2009:131).

Flanör, her anını dolu dolu yaşamasını bilir. Kente yönelen bakışına dahil ettiği ayrıksı ve gerekli mesafeyi koruduğu sürece hayatı görsel tesadüflerle örülür. Kimi zaman kapı aralıklarına yaslanarak, kimi zaman da dinlenmek için girdiği bir kafenin penceresine dayanarak şehri izlemeyi sürdürür (Turner 2003:29). Onun kent mozaiğine yönelen tutkulu gözlemlerinde, yabancılaşmış, kalabalıklardan kopmuş bir sanatçının bakışı mahfuzdur. Bu bakışla, büyük kentte yaşayan insanların karanlık yaşamlarına kimi parıltılar eklemler ve gözlemlediği nesneleri muhayyilesinde demleyerek kendi sanat yapıtının öğelerine dönüştürür. Flanör, henüz kendisini herhangi bir yere konumlandırmış biri değildir. Sığınağını kitlede, kalabalıkların içerisinde arar (Benjamin 2009:98).

Tutkusu kalabalıklardır; onun içinde kendini bulur, hayatı deneyimler. *Amerikan Güzeli*'nin meşhur sahnesini akıllara getirir bir şekilde, rüzgâr eşliğinde kalabalıklar içerisinde salınır, tüm kenti boydan boya, amaçsızca gezer. Dolaştığı sokaklardaki izlenimlerini, modern yaşantıya ilişkin tüm görünümleri hafızasına nakşeder. Onun büyülenmiş bakışında, hayatın kendisi etkileyici bir gösteriye dönüşür. Gelgelelim modernizmin getirdikleriyle beraber, flanörün tutkulu bakışlarına mazhar olan hayat, seyredilesi bir gösteri olmaktan uzaklaşır. Diğer tüm insanlar gibi flanörün yaşamında da köklü değişimler hâsıl olur. Modern kent kurgularının yükselişiyle birlikte, geniş kaldırımların yerini, taşıt trafiğine tahsis edilen yollar alınca, flanörün caddelerdeki rahatlığı da son bulur. Hareket alanı gereksinen ve rantiye hayatından da ödün vermeyen flanör, evvela araçların manzarasından uzak kalabileceği pasajlara yönelir. Bu yapılarda dilediği şekilde ağır ağır ilerleyen flanörün bir sonraki durağı ise büyük mağazalar, departman mağazalar olur. Pasajlar, flanörün bakışında caddenin somut bir görünümüyken, büyük mağazalar içmekânın çöküş dönemindeki

dışlaşma biçimidir. Başlangıçta flanör için caddeler birer içmekânken; yeni düzenlemelerle beraber içmekânlar caddeye dönüşür (Benjamin 2009:148-9). Bu anlamda modernite, flanörün arzuladığı bir şey değil, onun karşılaştığı, maruz kaldığı bir durumdur. Tıpkı *Modern Zamanlar* filminde kapitalist endüstriyel mekanizmanın kurduğu dünyanın içerisine düşen Charlie Chaplin gibi, flanör de bir anda kendisini modern yaşamın getirdiği değişimler içinde bulur. Meydana gelen bu değişimler de flanörün yaşamında önemli farklılıklara yol açar. Dolaştığı caddelerin yerini kapalı mekânlar; gözlemlediği hayata dair canlılığın yerini ise, vitrinlerde sergilenen endüstri ürünleri alır. Ne var ki bütün bu yaşananlar flanörün amaçsız ve işsiz bir adam kimliğine bürünerek gerçekleştirdiği gezileri sonlandırmaya yetmez. Onun hayatla kurduğu ilişki, bir anlamda modern işbölümüne karşı geliştirilen bir tavrı da içinde barındırır (Benjamin 2009:148). Zira flanörün "hayalhanesinde" kurduğu evren, maddi kaygıların fersah fersah ötesinde konumlanmış bir varoluşa yataklık eder.

Okuduğunuz bu çalışmada kurmayı amaçladığımız yakınlık bağlamında düşünürsek, Amerikan bağımsız sinemasının da benzer bir kalkış noktasından hareket ettiği söylenebilir. Kapitalist omurgayla bütünleşmeyi reddederek bir nevi direnç noktası oluşturan flanör gibi, bağımsız sinema ekolü de endüstriyel sinemanın konvansiyonlarının uzağında yer alan bir konumdadır. Bu tarz filmleri çevreleyen sinematografiler ise, stüdyo işlerinden ziyadesiyle farklı bir düzlemde seyreden bir imajlar rejimine dayanmaktadır. Düşük bütçe ve set olanaklarıyla, anaakım Amerikan sinemasının pek yanaşmadığı temaları ve coğrafyaları peliküle aktaran bağımsızlar, *dışarıdan içeriye* yönelen bir bakış sunarlar. Hollywood menşeli ticari sinemanın görmezden geldiği meseleleri, siyahlar, göçmenler, azınlıklar, mülteciler, fahişeler veya eşcinseller gibi topluluklara ait sorunları hikâyelerine yansıtarak, onların "görünür" olmalarını sağlarlar. Bu anlamda, bağımsızların yüzeydeki dokuyu kaldırıp gerçeğin peşine düşen sinemasal tavırlarıyla, flanörün kente ve yaşama dair gözlemleri arasında da ciddi paralellikler kurulabilir.

Bağımsız Amerikan sineması, Steven Soderbergh'in ilk filmi olan *Sex, Lies and Videotape* ile doksanlı yıllarda büyük bir atılım gösterse de, esasında kökenleri altmışlı yılların başından itibaren Hollywood

kalıplarının tamamen dışında filmler çeken John Cassavetes'e kadar uzanmaktadır. Soderbergh'in Cannes Film Festivali'nde büyük ödülle taltif edilen bu ilk filmi, hatırı sayılır bir gişe geliri elde edince, aynı koldan ilerleyen başka sinemacılar da büyük stüdyoların standart bütçelerine kıyasla çok daha az paralara mal olan filmler çekmeye koyulurlar. Böylelikle tüm dünya, Hollywood'un dışında da bir Amerikan sinemasının varlığından haberdar olur (Kutlu 2011:87-9). Bağımsız filmler, büyük şirketlerin baskısından uzakta duran, düşük ölçekte bütçelerle üretilen, yoğun olarak da kişisel etkiler taşıyan yapımlar olarak karakterize edilebilir. Bu anlayışla ortaya konan çalışmalar düşünüldüğünde, akla ilk önce Sayles'in *Secaucus Seven,* Haynes'in *Poison,* Jarmusch'un *Stranger than Paradise,* Spike Lee'nin *She's Gotta Have It* ve Kevin Smith'in *Clerks* gibi filmleri gelmektedir (Tzioumakis 2006:1-2).

Öncülüğünü Cassavetes'in yaptığı, güncel yaşamı beyazperdeye taşıyan, özgün görsel kodlar içeren ve ekseriyetle de sinemayı referans alan bağımsız film ekolü, seksenli yıllarda oldukça verimli bir dönem geçirdikten sonra, bilhassa doksanlı yıllarda altın çağını yaşadı ve bugün Quentin Tarantino, Abel Ferrara, Coen Kardeşler gibi sinemaya yön veren önemli yönetmenlerin ortaya çıkmasını sağladı (Bayazıt 1999:82-84). Bu ekole dahil olan filmler, evvela üretim ve dağıtım gibi alanlarda marjinal olarak nitelendirilebilecek yapıdadırlar. Bu özellikleriyle, büyük stüdyo filmlerinden ayrılırlar. Tabii onları anaakımdan ayıran, yalnızca üretim ve dağıtım koşullarındaki farklılıklar değildir. Başka bir deyişle bu, bağımsızların marjinal olarak anılmasını sağlayan saiklerden yalnızca biridir. Bağımsız filmler, anaakıma göre ağırlıkla farklı türlerde hikâyeleri konu edinirler, daha fazla cesaret gerektiren meselelere eğilirler, tür sineması kalıpları, yıldız sistemi veya aksiyon yapılarının bütünüyle uzağında konumlanırlar, özgül görüntü çalışmalarıyla ayırt edilebilirler, yine kurgu ve anlatım tarzlarıyla da konvansiyonel biçimden farklılaşırlar (Hillier 2006:248).

Bu çalışma kapsamında ele alacağımız bağımsız yapımlar, flanörlük kavramıyla ilişkilendirebileceğimiz karakterlere de yer vermektedir. Bu filmlerden ilki, aynı zamanda Jim Jarmusch'un mezuniyet projesi de olan *Permanent Vacation*'dır.

BAĞIMSIZ BİR "KENT SENFONİSİ"

Permanent Vacation, New York'un numaralarla terennüm edilen kalabalık caddelerinden birinin görüntüsüyle açılır. İnsanların karşısına konumlanan kamera açısı, görüntülerden bağımsızmış gibi duyulan patırtılar ve bir sokak çalgıcısının saksafonundan yükselen sesler, izlediğimizin kente dair bir film olduğunu içten içe duyumsatır. Çapraz kurguda ise, az önceki insan güruhunun yerine, metruk bir sokak görüntüsü yansır bakışımıza. Benzer şekilde, kesif şehir gürültüsünün yerini, bomboş ve kasvetli bir sokağın derinlerinden gelen boğucu bir sessizlik alır. Jim Jarmusch, film boyunca, az evvel şehri belirleyen o yoğun insan kalabalığını tekrar göstermeye yanaşmaz. Onun resmettiği kalabalık, bu terk edilmiş sokakların duvar cephelerine işlenen duvar yazılarında kendini gösterir. Jarmusch'un kente bakışı eşliğinde boş sokakları arşınlayan filmin başkarakteri Allie de eline geçirdiği spreyli boyayla varlığının protest eğilimli yönlerini duvara nakşeder. *Permanent Vacation*'ın açılışında, Allie'nin yürüyüşü süresince tek tük de olsa birkaç insan da takılır objektife. Gelgelelim, dimağlarımıza sunulan görünümlerde, daha ziyade yıkık dökük evler, ardına kadar açılmış kapılar, pencereler, sağa sola savrulmuş çöp yığınları, boş kasalar, sağa sola sürüklenen kâğıt parçaları, asılı oldukları duvarlardan sarkmak üzere olan ilanlar yer alır. Bu minvalde, bir karşıtlık haliyle filmini açan Jarmusch'un algılara zerk ettiği hisler, yoğunlukla terk edilmiş yahut terk edilmek üzere olan bir bedenin duygulanımlarında ifadesini bulur. Az sonra, ben anlatıcı rolünü üstlenen Allie, başlar hikâyesini ya da onun bir bölümünü anlatmaya:

> Dostlarımın bana seslendikleri şekliyle, ben, Allie. Bu da benim hikâyem veya hikâyemin bir bölümü. Size çok fazla bir şey açıklayacağımı düşünmüyorum... Ama hikâye dediğiniz nedir ki? Olsa olsa şu noktaları birleştirince tanıdık bir resim elde ettiğiniz türden bir çizim olabilir... Olan biten sadece budur işte! Benim için de işler bundan farklı yürümez. Bir yerden veya bir insandan kalkar, başka bir yere ya da başka bir insana giderim... Netice olarak da fazla bir şey değişmez... Çok farklı türden insanla tanıştım ve inanın hepsi sanki bir dizi oda gibiydi... Tıpkı vaktimi geçirdiğim o yerler gibiydiler... Hani insanın yeni bir odaya girer girmez içini bir merak duygusu kaplar, televizyon veya öteki eşyalar ilgisini çeker ya... Bir süre sonra o yenilik duygusu kaybolur ve yerini sıkıntı ile endişe

hisleri alır. Pek ifade edemesem veya siz tam olarak anlayamasanız da burada anlatmak istediğim husus, bir süre sonra bir şeyin, sanki bir sesin sizi uyarması ve size ayrılma vakti geldi demesidir. Başka bir yerlere gitme vakti gelmiştir artık... Belki farklı bir buzdolabı veya tuvalet kullansalar da insanlar temelde hep aynıdırlar... Sonunda o ses size seslenir ve yeniden amaçsızca sürüklenmeye başlarsınız... Siz gitmek istemeseniz bile bazı şeyler size yol gösterir. Bu hikâye tamamen oradan buraya veya buradan oraya nasıl geldiğimle ilgilidir..."



Allie - *Permanent Vacation*, 1980

Allie, hayata bakışını aktaran bu konuşmanın sonrasında, kız arkadaşı Leila'nın yanında belirir. Leila, onu çoktandır görmediğini dile getirince, Allie de bir nevi meslek olarak icra ettiği şeyi bir yanıt olarak sunar: "Geziyordum." Jarmusch, Allie'nin içine sinmiş boş vermişlik hissini karakterin görünümünde vermekle iktifa etmez. Bunu bilahare filmde pek yer kaplamayan diyaloglara da yansıtır. Sade bir çerçeveleme içerisinde, Leila'nın duyularıyla dahil olamadığı dışarıya bakışı – esasında daha çok dışarıya yönelen yabancılaşmış duyumu– verilirken, aynı anda işi gücü dışarısı olan Allie görüntüye gelir. Burada ekran gerisinde vuku bulan karşıtlık hali, filmin başındaki insan yoğunluğuyla karakterize edilebilecek "canlılık" hissiyatı ve terk edilmişliğin çağ-

rıştırdığı "ölüm" dürtüsüyle tam olarak uyum göstermez. Yürümek, gezmek, dolaşmak Allie'nin terminolojisinde "hayat" kabilinden bir anlam taşısa da o bu canlılığı daha ziyade kentin arka sokaklarında arar. Şehrin öteki yüzüne yönelen bu tutum, daha çok, Jim Jarmusch'un bir kent filmi çıkarma çabasıyla ilişkilidir. Çünkü Jarmusch, kamerasını her bakımdan "ben New York'um" diyen bir peyzaj yerine, "herhangi mekânların" bolca yer aldığı bir çevreye uzatır. Ulus Baker'in İstanbul'a dair bir kent filminin eksikliğini öne çıkardığı metnindeki gibi bir şehir, "herhangi mekânların" mebzul miktarda bulunduğu bir yerdir, herhangi bir kimliğe tabi olmayan, salt oradan geçerken görülen yerler, otogarlar, metrolar, ara sokaklar... (Baker 2011:159-61). Wim Wenders'in o muazzam yol hikâyeleri veya salaş mekânları mesken tutan yeni gerçekçilik yapımları gibi, *Permanent Vacation* da evvela kente dair bir filmdir. Bu anlamda Jim Jarmusch da şehrin *a priori* unsurlarını kullanmak yerine, kendi belirleyici öğelerini oluşturarak bir kent portresi çıkarmaya çalışır.

Allie, Jim Jarmusch'un pek çok filminde yer alan karakterler gibi gezgin bir tiplemedir. Gezmeye tutkulu bir biçimde bağlı olan Jarmusch karakterleri, bu yönleriyle western kahramanlarını andırırlar. Sürekli gezip dolaşarak hayatın akışına kendi "alkışlarıyla" dahil olurlar. Onların western kahramanlarından ayrılan taraflarıysa, bu gezilerini herhangi bir amaç doğrultusunda yapmamalarıdır. Zira tipik bir western karakteri, geçmişinde saklı olan bir olay veya yerine getirmek zorunda olduğu bir görev –belki bir intikam meselesi– nedeniyle bir yerden başka bir yere doğru yola koyulur. Oysa Jarmusch filmlerinde karşımıza çıkan karakterler, gayesiz, başıboş gezgindirler. Etraflarını köşe bucak saran, bütünüyle yabancısı oldukları bir kültürden uzaklaşmaya çalışırlar (Wood 2003:343).

Permanent Vacation'ın kadın karakteri Leila ise, sözgelimi *Stranger Than Paradise*'ın Eva'sından daha farklı bir konumda yer alır. Leila, *Stranger Than Paradise*'taki diğer iki başkaraktere nazaran daha umutlu ve hayat dolu bir kompozisyon çizen Eva'nın aksine, oldukça sabit, ümitsiz bir varoluşa tekabül eder. Kente balkondan bakış atan Leila, bir süre sonra, yalnızlıktan gına geldiğini belirterek, bıkkınlığını dile getirir. Dört duvar arasına sıkışıp kalmışlığıyla, onun bu yalnızlık hissini çok daha derinlerde duyumsadığını fark ederiz. Marquez'in

Yüzyıllık Yalnızlık adlı eserinde anlattığına benzer mekânla bütünleşen bir yalnızlığa maruz kalmış gibidir. Yere serilmiş dağınık yatağı, hemen yanı başında duran bir pikap ve de pencere kenarına sıralanmış kitaplar bu yalnızlığın cisimleşmiş halleridir. Dahası, sanki hem hayata hem de kendi bedenine hapsolmuş gibi görünür. İçine kapandığı oda, sade bir görünümden taşarak çıkışsızlığa dair yetkin bir metafora dönüşür.

Allie içinse dışarısı, yalnızlık duygusunun yerine ikame edebileceği bir ortam sunmaktadır. Zira Allie herkesin yalnız olduğunu düşünür ve aslında bu yüzden sokaklarda sürünüp durmaktadır. İnsanlar, bu yaşayış biçiminin bir delilik olduğunu iddia etseler de Allie, bu fikre asla kani olmaz. "Dışarıda amaçsızca dolaşıp dururken yalnız olmadığını düşünmek –esasında yalnız olsan bile– daima yalnız olduğunu bilmekten daha iyidir." Bu noktada flanörün hayata bakışıyla, Allie'nin kendi yaşamına ilişkin görüşleri arasında doğrudan bir paralellik bulunmaktadır. Dışarıda gezinip, gözlemlerde bulunarak ve insanların arasına karışarak kendi hayat kurgusunu tanımlayan flanör gibi, Allie de amaçsızca oradan oraya sürüklenerek yalnızlıktan kaçmaya çalışmaktadır. Kapalı mekânlar, tıpkı sürekli karşısına çıkan insanlar gibi, ilk başta merak uyandıran, ardından da endişe veren yerlerdir. Dışarıda gezip dolaşarak, bu endişe verici ruh halinden uzak durmaya çalışır Allie. Her kapanış, flanörde duyumsattığı üzere, bir canlılık halinin de yok oluşu anlamına gelmektedir. Bu nedenle yolda olmayı seçer Allie. Mekânsal ve uzamsal sınırlılıkları katederek sürdürür yürüyüşünü. Yeni yerler görür, yeni algılamalar deneyimler, yeni yaşayışların içerisinden geçer. Bir yabancıdan, belki de bir kaçıktan dinlediği öykünün dahi izini sürer, onu yol göstericisi olarak kabul eder.

Flanörün iş güç peşinde koşturan, suretini hırs bürümüş insanların karşısında yer alması gibi (Benjamin 2009:148), Allie de ihtirasları ve çalışma konusundaki motivasyonlarıyla kendilerini oyalayan insanlardan biri olmadığını dile getirir. Kendisini bu yaşayış biçiminin bütünüyle karşısına yerleştirir. Onun mesleği yalnızca gezip dolaşıp, aylaklık etmekten ibarettir. Allie'nin hayata bakışı, sürekli devinim halinde olmak üzerine kuruludur. Herhangi bir yere sabitlenmek veya bir yerde sürekli yaşamak türünden bir düşüncesi yoktur. Fikirlerinin değişebileceğine de pek ihtimal vermez. Düşüncelerini yap-

tığı yürüyüşler vasıtasıyla dolaşıma sokar. Allie'nin gezileri insanları, mekânları tanıma odaklıdır. Karşılaştığı kişiler, yerler, hafızasındaki şehir manzarasının birer parçasını oluşturur ve her yeni yürüyüş bu manzaradaki eksik kalan bir parçayı tamamlar. Ortaya çıkan bu kent manzarası pek parlak hayatlar sunmaz elbette. Tersine, New York denilen şehrin yoksulluklarla çevrili bir veçhesini gün yüzüne çıkarır. Gözlemlenen muhitlerin konumundan dolayı, ekrana yansıyan insanlar ekseriyetle sokak çocukları, evsizler, işsiz güçsüz gençler ve akıl hastalarıdır. Jim Jarmusch, kendisini diğer pek çok Amerikan bağımsızı gibi sıradan olanın, sıradan insanların yanında konumlandırır. Onun öne çıkardığı bu kent haritasında daha az drama, daha çok hayat vardır. Jarmusch, *Permanent Vacation*'da, bir biçimde, resmedilen hayatların ilk elden tanıklarıyla dışarıdan bakışı bir araya getirir. Allie karakterinin dolaştığı sokaklara yönelik mesafeli bakışıyla flanörün bakışı örtüştürülebilir. Bu bakış, aynı zamanda Jim Jarmusch'un sinemasında kurmaya çalıştığı mesafeli anlatımla da paralellik gösterir.

BENİMLE EVLENEN YOK MU?

Erken modern çağda nüfus yoğunlukları artınca, "ben seni gözlüyorum sen beni gözlüyorsun" ifadesiyle karakterize edilebilecek karşılıklı gözetim faaliyeti ya da gözetim gücünün geleneksel yapısı iflas etmişti. Modern öncesi dönemlerde küçük topluluk tipi yerleşim birimlerinde ikamet eden insanlar, yoğun sosyallikleri sayesinde kendilerini güvende hissediyorlardı. Hayatları, tanınırlık ve bilinirliğin getirdiği bir şeffaflıkla çevriliydi. Sözünü ettiğimiz bu güvende olma hissi, aylakların apansız belirişiyle birlikte son buldu. Daha o dönemlerdeki yasalarda, haklarında özgül tanımlamalar yapılan aylaklar, herhangi bir yere ait olmayan, ne yapacağı kestirilemez ve tehlikeli bireyler olarak kabul görüyorlardı. Üstelik karşılıklı gözetim etkinliğinden yetkinlikle sıyrılmak gibi bir becerileri de vardı. Sürekli hareket halindeydiler ve deyim yerindeyse, toplumsal olarak "görünmez" kalmışlardı. Yasa koyucular da bu yüzden aylakların görünürlüklerini artırmayı amaçlayan birtakım araçlar ve yöntemler geliştirmeye koyuldular. Her sığır yetiştiricisinin bildiği damgalama usulü de aylakların görünürlüklerini artırmak adına uygulanan yöntemlerden biriydi. Önceleri başıboş koyunlarla sınırlı tutulan bu uygulamanın

kapsanır, başıboş insanları da kapsayacak biçimde genişletildi. Bedenlerinin görünür bir bölgesine "Rogue" ("yaramaz kimse") ifadesini temsilen "R" harfi basılan aylaklar, bu şekilde öteki insanlardan ayırt edilmeye başlandı (Bauman 2003:50-57).

Choose Me'nin sinemasal coğrafyasında damdan düşer gibi ortaya çıkan Mickey de adeta bu "R" harfini alnının ortasında taşıyan bir karakterdir. Ne yapıp edeceği asla tahmin edilemeyen, anlattıklarının doğru olup olmadığını çözemediğiniz bir adamdır Mickey. Nereden gelip nereye gittiği, nerede yatıp kalktığı, ne yiyip ne içtiği tamamıyla belirsizdir. En başta, akıl hastanesinden elini kolunu sallaya sallaya dışarıya çıktığını görürüz ve dediğine göre, tek amacı Las Vegas'a gitmektir. Tabii yarattığı kesif güvensizlik duygusu nedeniyle, bu isteği bile kuşku uyandırır. Sessiz biri olduğu söylenemez, tam tersine, konuşkan bir adam izlenimi verir. Gecenin bir yarısı dalıverdiği bir barda, gün ağarmaya başlarken yolun ortasında, başka bir gece çatıda (...) mekân farkı gözetmeksizin ama sürekli olarak hikâyeler anlatıp durur. Yalan söylediği gerekçesiyle kapatıldığı akıl hastanesinden çıkmasına rağmen, herkesten daha aklı başında görünen, hatta böyle bir iddiası da olan, tehlikeli ve güvenilmez izlenimi uyandıran bir adamdır Mickey. Tımarhaneden sonra ilk durağı Eve'in barı olur. Neon ışıklarla aydınlatılmış, rüyalar diyarını hatırlattığı gibi, gerçekmiş gibi de görünen bir mekândır burası (Okyay 2002:90).

Mickey, ilk geceden başlayarak muhabbet ettiği üç kadına da evlenme teklif eder. Onun hakkında şüphe duymadığınız yegâne şey, başka bir kadınla tanışsa ona da tereddüt etmeden evlenme teklifinde bulunacağıdır. Serseri kurşun misali savrulan evlilik teklifleri Eve, Pearl ve Nancy Love'a isabet eder. Nancy Love, "Aşk Hattı" isimli bir radyo programı yapan ve oldukça popüler bir yayıncı; Pearl ise dengesiz kocası tarafından aldatılan bir kadındır. Mickey'nin girdiği barın sahibi olan Eve ise güçlü, tutarlı ve ne istediğini bilen bir kadın görüntüsü çizmesine rağmen, aradığı adamı hiç bulamayacağına kani olmuş bir karakterdir. Eve, gönül eşi bulma konusundaki umutsuzluğuyla, Dorris Dörrie'nin samimi filmi *Keiner Liebt Mich*'in sevimli başkarakteri Fanny ve onun şu ünlü formülasyonunu akıllara getirir: "30'undan büyük bir kadının atom bombasıyla vurulma ihtimali, bir erkek bulma ihtimalinden daha yüksektir!"



Mickey - *Eve ile birlikte, Choose Me*, 1984

Elinde bavulu, cebinde evlilik teklifleriyle dolaşan Mickey, klasik şablonların tamamen dışında yer alan bir karakter ortaya koyar. Bir dahi de olabilir, dünyanın en büyük yalancılarından biri de. Onun hakkında herhangi bir kanıya varmak pek öyle kolay değildir. Palavracı, delinin teki veya evliliği saplantı haline getirmiş bir obsesif... Ama aynı zamanda, hiç yerinde duramayan, plansız programsız bir yaşama dair izleri bütünüyle yansıtan bir adam. Flanörün keyfiliğinden fazlasıyla nasibini almış bir tipleme. Film boyunca sabah akşam takılıp gezmek, bara gitmek, daha yeni tanıştığı insanların evlerine misafir olup orada karnını doyurmak, hatta imkânını bulursa, az evvel tanıştığı bir kadınla hemen oracıkta ateşli bir sevişmeye başlamak, ardından da beklemeksizin evlilik teklifini yapıştırmak dışında yaptığı pek bir şey yoktur. Flanör gibi, onun da, canlılığı hareket halinde olabilmeye adadığı gözlemlenir. Başıboş, amaçsız gezileri, yürüyüşleri onu çevresini kaplayan herkesten farklı kılar. Kendisi de çevresindekiler de bu durumun farkındadırlar. Keza diğer insanlardan ayrışmak gibi bir derdi, tasası da yoktur. Bu erkânda bir konum elde edebilmek için fazladan bir çaba sarf ettiği de söylenemez. Varlığı, eksiksiz biçimde kendini ortaya koyuşu, dışarıdan gelen konumunu

elde etmesine yeter de artar bile. Bununla birlikte, dışarıda olma hali Mickey'nin bile isteyerek oluşturduğu bir hayat kurgusuna da tekabül eder. Gittiği mekânda ne kadar süreyle kalacağına dair herhangi bir fikri yoktur, olayları akışına bırakır ve böylelikle yaşamsal bir uyumluluk geliştirir. Ne zaman nerede ortaya çıkabileceği, o an gerçekten ne düşündüğü, samimi olup olmadığı hep muallâktadır. Belirsizlikle örülü bir karakterdir Mickey. Kestirilemez oluşu, çevresinde de onun hakkında kuşkular uyandırır gayet tabii ki. Anlattıklarına güven duyulmaz, yaşadım dediği şeyleri gerçekten yaşayıp yaşamadığından emin olunamaz, gerçek mi yalan mı söylediği anlaşılamaz. Şayet soluksuz hikâyelerine inanacak olursak hayatının büyük bir bölümünü dolaşarak geçirdiği söylenebilir. Bir an önce evlenebilmek dışında sabitlenmek gibi bir düşüncesi de yoktur. Eve'in barına gelmesi de isim benzerliğinin getirdiği bir tesadüf sonucunda gerçekleşir. Flanör gibi, hayatını tamamen karşılaşmaların, rastlantıların şekillendirmesine bırakmış durumdadır. Bu tesadüfler, salt Mickey'nin yaşamında değil, aynı zamanda *Choose Me*'nin olay örgüsünün biçimlenmesinde de başat bir unsur olarak dikkati çeker. Filmde yer alan bütün karakterler, deyim yerindeyse, bir "tesadüfler ağı"yla birbirlerine bağlanmış durumdadır. Hatta bu tesadüfler üzerinden işleyen öykü yapısının, diğer birçok Alan Rudolph filmine sirayet etmiş olduğunu da söyleyebiliriz.

Eski tarz "chopsocky" Hong Kong dövüş filmleri müptelalarının, bu filmlerin seyredilmesine yönelik bir uyarıları vardır: O adamların uçtuğunu kabul edemiyorsanız, başka bir ifadeyle, "yemiyorsanız", bu filmleri seyretmeyin. Aynı şekilde, eğer beklenmedik tesadüflerle örülü bir hikâye yapısına açık değilseniz, Alan Rudolph filmlerini sevmeme olasılığınız da bir hayli yüksektir yine. Hayatın gizemde saklı olduğunu söyleyen bir yönetmenin, tesadüflerle çevrili hikâye yapıları inşa etmesi ve karakterlerin de birbirlerine bu tesadüfler vasıtasıyla bağlanması pek şaşırtıcı değildir. Filmin anlam dünyasına hâkim olan bu tesadüfi fizyonomi dışında, *Choose Me*'yi çevreleyen görsel dokudan da söz etmek gerekir. Zira Rudolph'un filmi, evvela masalları, hülyaları andıran estetik boyutuyla dikkat çeker. Yönetmenin çalışmaları üzerine yazılan metinlerde de sıklıkla belirtildiği gibi, *Choose Me*'nin, "Sabah 03.00 dokusu" veya "gece yarısından şafağa"

hissi veren bir atmosferi vardır. Hatta filmin, sabahtan akşama değin "kara film" izlemiş birinin zihninden çıkmış olabileceği de pekâlâ söylenebilir (Kutlu 2000:67-68).

MATTHEW'İN KAPATILMIŞ DÜNYASI

Sosyalist düşünür Antonio Negri, sürgünde bulunduğu Fransa'dan kendi isteğiyle ülkesi İtalya'ya döner ve Rebibbia Hapishanesi'ne kapatılır. Negri, elbette ülkesine döndüğünde beklemeksizin bir cezaevine kapatılacağının farkındadır. Ulus Baker, böylesi bir eylemin özgürlük düşüncesi bağlamında değerlendirilmesi gerektiğini belirtir. Nitekim Antonio Negri de dışarısı ile içerisi arasında önemli bir fark bulunmadığını, insanın istediği durumda içeride de dışarıdaki kadar bir özgürlük alanı inşa edebileceğini dile getirir. Baker, Negri'nin ilk bakışta garip görülebilecek bu teslimiyetçi tavrının arkasında yalnızca Stoa felsefesinin baş edebileceği derin bir saldırı yattığını öne sürer. Çünkü özgürlük meselesi asla sadece "boşluk" üzerinden karakterize edilemez. Bununla birlikte, dışarısı, yani boşluğun mebzul miktarda bulunduğu alan da pekâlâ hapishane gibi bir işlerlikle çevrelenmiş olabilir (Baker, F-Tipi, Mernis ve İnternet: Hapishanenin İçi ve Dışı, www.korotonomedya.net). Hal Hartley'nin modern yaşam üzerine ciddi eleştiriler barındıran filmi *Trust*, Matthew isimli karakterine dışarıyla içerisi arasında herhangi bir farkın bulunmadığı, bütünüyle kapatılmış bir dünya sunar. Matthew, evdeyken sürekli olarak babasının şiddetine maruz kalır. Çalıştığı hapishane görünümlü fabrikada rahat yüzü görmez. Dahası, dolaştığı sokakta veya girdiği herhangi bir mekânda herkesin bakışını direkt olarak üzerine çeker. Oldukça rahatsız edici bir bakıştır bu ve Matthew sürekli bir biçimde kendisini huzursuz hisseder. Eğer bu hikâyenin sonu hapishaneyle bitecekse bile, Matthew'in hayatında köklü bir değişikliğe yol açmayacağı kesindir. Zira dışarısıyla içerisi arasında hiçbir farkın bulunmadığı bir ortamda yaşar Matthew. Tüm dünyası, geniş bir alana yayılmış hapishane gibidir. Evde babası, gardiyanı olur; fabrikadaysa yöneticisi veya ustabaşı. Aval aval gözlerini Matthew'in üzerine diken öteki insanlar da gözetim faaliyetinin sosyal alandaki temsilcisi rolünü üstlenirler. Bu gözler, güvenlik gerekçesiyle yerleştirilen video gözetim sistemleri türünden bir işlerlik edinirler. Bakışına tabi olduğu alandaki ka-

musal yaşanı ve özgürlükleri ortadan kaldıran gözetim aygıtları gibi, Matthew'yu takip eden bakışlar da, sanki onu gözaltında tutmayı amaçlamaktadır. Negri'nin işaret ettiği gibi, dışarısı Matthew için asla bir özgürlük alanı değildir. Özgürlük, belki de onun yüceltildiği koşulların yıkımı sağlandığında gerçekleşecek bir idealdir ve bu, ancak söz konusu koşullara karşı koyarak, direnç göstererek başarılabilir. Matthew de baştan sona ve büyük bir kararlılıkla kendi olmayı dener. Ne var ki bu durum ona filmde diyaloglara yansıdığı şekilde kötü bir şöhret getirir. Yine hikâyenin bir anında vurgulandığı gibi, belki de onun kapatılması gerekmektedir ve bu, normal bireylere normal bir çevre içinde yaşamayı tesis edecektir. Matthew'in, ziyadesiyle sorunlu bir ev yaşanı vardır. Bu sorunun temel kaynağı ise saplantılı babasıdır. Oğlunun üzerinde askeri eğitimleri andıran disiplinel bir baskı uygulayan bu adam, Matthew'nun evde değil de kışladaymış gibi hissetmesine neden olur. Çalıştığı veya Foucault'nun deyimiyle, belli birtakım yaşamsal kurallara boyun eğmek zorunda bırakılarak, üretim aygıtına bağlı tutulduğu fabrika ise, doğrudan bir hapishane izlenimi verir. Foucault dedik, zira hapishane yapısı, Foucault sosyolojisinde okul, hastane veya kışla gibi öteki disiplin altına alıcı kurumlara örnek teşkil eden eşbiçimli, sembolik bir biçim olarak yer alır (Foucault 2000:252). Gilles Deleuze de tüm bu disipline dayalı kurumlar içerisinde hapishane yapısının analojik bir model olarak öne çıktığını terennüm eder. Dahası, bunu da Roberto Rosselini'nin *Europa '51* filmindeki bir sahneyle örtüştürür. Filmde Irene adlı karakteri canlandıran Ingrid Bergman, bazı işçileri işbaşında görünce mahkûmlarla karşı karşıya olduğunu zannederek büyük bir dehşete düşer. (Deleuze 2006:198) Gerçek iş yaşamına ilişkin ilk izleniminde, kendi ifadesiyle, korkunç bir mahkûmiyete tanıklık eden Irene, gördüklerinin işçilerden ziyade zincirlenmiş köleler olduğunu düşünür. *Trust*'de yer alan fabrika da gerek çalışanları gerek mimari yapısıyla, *Europa '51* filmindeki fabrikayı hatırlatan bir mekândır. Foucault, yapısal benzerlikleri olan tüm bu disiplin kurumlarının esasen kapitalizmin hedefleri doğrultusunda kurulduğunu ileri sürer. 18. yüzyıl sonlarından başlayarak, bütün bu yapılanmalara insan bedenini, varlığını ve zamanını işgücüne dönüştürmesi için gerek duyulmuştur. İnsanı kreşten, okuldan alıp kışladan geçirerek hapishane veya akıl hastanesiyle teh-

dit eden bu sistem "ya fabrikaya gidersin ya hapishaneye ya da tımarhaneye düşersin" kabilinden bir söylem üzerinden işleyişini sürdürür (Foucault 2000:126). Foucault'ya göre, fabrika, hastane, okul veya hapishane gibi kurumlar, temelde, bireyleri dışlamak yerine sabitleme işlevi görmektedir. Sözgelimi fabrika kurumu bireyleri dışlamamakta, onları bir üretim aygıtına bağlamaktadır. Yine okullar bireyleri kapatırken dahi dışlamaz, bir bilgi aktarım aygıtına sabitler. Psikiyatri hastaneleri de bireyleri bir tür normalleştirme aygıtına bağlı tutar. Bu normalleştirme işlevi tüm kurumlar için geçerlidir. Hapishane yahut ıslahevi de dahil olmak üzere, bütün kurumsal yapıların temel hedefi bireyleri normalleştirmektir (Foucault 2000:245). Disiplinler, "Napolyonik" kurumlar olarak tanımlanabilecek hastane, hapishane, okul, kışla ve her biri bilimsel olma iddiası taşıyan psikiyatri, klinik tıp, psikoloji, sosyoloji gibi alanları baştanbaşa kuşatmış durumdadır. Esas başarılarıysa, bu kurumlarda üretilen işlevlerin ve normların yerelleştirilmeyerek, 19. yüzyıldan günümüze yaşamın bütününe yayılmış olmasıdır (Baker 2010:245). Sürekli gözetim altında tutulan bireyler, Jeremy Bentham'ın siyasal düşü *Panoptikon*'da olduğu gibi, normları içselleştiren, onlara uygun davranan bireylere dönüşürler. Bu bağlamda Ali Akay, norm kavramının Georges Canguilhem'in öne sürdüğü gibi, mimarlık alanında kullanılan biçimiyle ele alınması gerektiğini savunur. Mimaridеki norm ifadesi, 1. yüzyılda yaşamış ve oluşturduğu dikey açılarla ünlü mimar Pollio Vitruve'nin ismini taşıyan "vitruve" adlı dik açılar oluşturmaya yarayan standart vasıtasıyla tanımlanır. Tehlikeli veya suça eğilimli kişileri durdurmak, yasa dışılıkların özel mülklere yönelmesini engellemek maksadıyla ortaya atılan norm fikri, zamanla hareket halindeki halkları, belirli, sabit bir yere mıhlamaya çalışır. Başlarda kapalı alanlarda hakimiyet kuran normlar, bu mekânları terk ederek özgür alanlara açılır ve hayatı baskı altına almak kabilinden bir misyon edinirler. Bu şekildeki disiplin anlayışı, salt hapishanede değil, toplumun tamamında geçerli olmaya başlar. Hapishaneler toplumun mikro kozmosu olarak birey üretirken, normlar da bir referans sistemi kurar. Üretilen normlar doğrultusunda kişiler bireyselleştirilir, birbirleriyle rekabet eder hale getirilir (Akay 2000b:105-8). Davranışlarını normlara uygun olarak düzenleyen insanlar, herhangi bir yaptırımla karşılaşmayacakları-

nı bildikleri ortamlarda dahi kendilerini kısıtlamayı sürdürürler. Bu anlamda Foucault, *Hapishanenin Doğuşu* adlı eserinde, gözetleme ile normalleştirme arasında önemli bir bağ kurar. Gözetleme sisteminde saklı tutulan şey, norm kriteridir. Gözetleme, belirlenmiş normlara uymayanları incelemek adına seçip ayırır. Beyazların oturduğu bir sokakta yürüyen siyahi bir vatandaş veya alışveriş merkezinde dans ederek dolaşan birisinin tüm bakışları doğrudan üzerine çekmesi gibi örneklerle, normalleştirme gündelik yaşama yayılır ve gözetleyerek denetleme yoluyla güvence altına alınır (Poster 2006:120). Bu açıdan normlara uygun bir tarzda davranışlarını düzenlemeyen Matthew karakterinin tüm bakışları üzerine çekmesi gayet doğaldır. Onun üzerine yoğunlaşan bakışlar, bir şekilde Matthew'yu gözetleme yoluyla denetim altında tutmayı amaçlamaktadır.

Matthew, attığı her adımla dikkat çeker. Dışarıda her daim birilerinin onu gözetlediğini hissederiz. Hareketleri, çevresiyle kurduğu ilişki, hatta görünüşüyle bile farklılığını ortaya koyar. Upuzun siyah paltosu, ağzından düşürmediği sigarası, yürürken dalgalanan saçları, soğuk bakışı ve karşılaştığı insanlara hitap şekliyle ilgiyi sürekli üzerinde toplar. Pek yerinde durduğu söylenemez. Sürekli bir biçimde, amaçsızca gezip dolaşır. Fakat bu bakışlar yüzünden, kalabalıklar arasında istediği şekilde kaybolmayı başaran flanör gibi, bir türlü rahat edemez. Dolaşmak, onun için sürekli görünür olmak türünden bir anlama karşılık gelir. Bu görünürlük halinin yarattığı tedirginliği de doğrudan çevresindekilere yansıtır. Yeni tanıştığı birine dahi pek sevimli davranmaz. Hazır yanıtlığıyla karşısındakini hep alt etmeye çalışır. Düzenli görüştüğü kimsesi yoktur ve tamamen yalnızlıkla kuşatılmış durumdadır. O da bu yalnızlığı hareket halinde olarak katetmeye çabalar. Flanör gibi sürekli bir biçimde, bir yerden başka bir yere gider, çevreyi gözlemler. İşyeri de dahil olmak üzere, sabit bir mekânda durmamaya özen gösterir. Bulunmayı tercih ettiği mekânlar, kimi zaman rahatsız edici bakışın onu asla bulamayacağı metruk binalar da olabilir. Sabit kaldığı her yerde, yanından eksik etmediği kitaplardan birini çıkarıp okumaya koyulur. Odası da yine mebzul miktarda kitapla doludur. Zor durumdayken tanışıp yardımcı olduğu ve sonra aralarında güzel bir ilişki başlayan Maria'yı da kitapların dünyasına çeker. Onun değişip farklı bir insan olmasında başat bir rol oynar.

Matthew, kendisini tutsak eden bakışların yanı sıra, televizyondan da kaçmaya çalışır. Nitelikli bir elektronik uzmanı olmasına rağmen, televizyondan ve yayınlarından nefret eder. Gittiği her mekânda ilk iş olarak televizyonu kapatır. Bu cihazla alakalı işleri kabul etmez. Onun yaydığı uyuşturucu esanslı mavi ışıklardan mütemadiyen uzak durmaya gayret eder. Dahası, televizyonu toplumun afyonu olarak nitelendirir ve her yere sirayet etmiş olan bu aygıttan kaçmanın asla mümkün olmadığını dile getirir. İnsanlar bu cihaz vasıtasıyla dilenilen tarzda yönlendirilip, biçimlendirilmektedir. Televizyonlar, disiplin kurumlarının ulaşamadığı mahrem alanlara, evlere değin rahatlıkla girmekte ve karşısına geçenleri belirlenmiş normlar doğrultusunda disipline etmeye çalışmaktadır. Okullardaki öğretmenlerin rolü şimdi de televizyon programcılarının eline geçmiş durumdadır (Akay 1991:79). Tüm bu disiplinel kurumların yönlendirmeleri, şimdi televizüel aygıt vasıtasıyla yaygınlaşmakta, George Orwell'ın *1984* isimli eserinde dikkat çektiği gibi, "Büyük Birader"in evlere, odalara, sosyal mekânlara, hatta arabalara dek erişebilmesini sağlamaktadır. Egemen ideolojinin bekasını sağlamak adına işlev gören yapıları devletin baskı aygıtları ve devletin ideolojik aygıtları olarak iki kısma ayıran Louis Althusser de medyayı okul ve sendika gibi kurumlarla birlikte ideolojik aygıtlar arasında konumlandırır. Bu aygıtlar, hâkim ideolojinin üretimini insanların vicdanlarında kurdukları yollarla sağlamaktadırlar. Yapılan yayınlar, üretilen görüntüler, hatta kameranın konumlanışı dahi, bir iktidar aracı olarak işlev görür ve bu şekilde, devletin egemen ideolojisi normalleştirilerek yaygınlaştırılır (Althusser 2003:168-169). Bu anlamda Matthew'nun kaçışı, tüm bu disiplinel görünümlere karşı geliştirilen bir tavrı simgelemektedir. Matthew, onu muhtelif yollarla disipline etmeye çalışan tüm bu oluşumlara "hareket halinde" kalarak karşı koyar. Bugünkü alternatifsiz dünya tasavvuru ve yaşam tarzı, onun normlar dışına çıkan varlığına asla tahammül etmez. Sistem, onu bu haliyle bedenine kabul etmez ve dışarı atar. Matthew'nun hikâyenin başından sonuna dek yaptığı şey de zaten kendi kaçış çizgilerini oluşturarak hayatta kalabilmeyi başarmaktan ibarettir. Bu seçim, ona sabitlenmeyi getirecek bir son vaat etse de, belki Negri'nin dediği gibi, içeride de bir özgürlük alanı inşa etmesi mümkün olabilir. Kim bilir?

SONUÇ

Bütünüyle olmasa da sık sık Hollywood'un klasikleşmiş şablonlarının yıkımına yönelen bağımsız Amerikan sineması, bugün Hollywood sinema geleneğinin önemli bir parçası haline gelmiş durumdadır. Hatta bağımsız yapım olarak tarif edilen filmler, salt bu etiketleme sayesinde bile sağlam bir konum elde etmektedir (Kutlu 2011:87). Çalışmanız dahilinde, altınışlardan günümüze şekillenen bu ekolü temsil eden *Permanent Vacation*, *Choose Me* ve *Trust* filmleri ile bu filmlerde yer alan karakterleri, flanörlük kavramı çerçevesinde ele almaya çalıştık. Jim Jarmusch'un kariyerinin henüz başında çektiği *Permanent Vacation*'ın başkarakteri Allie, kuşkusuz diğer iki film karakteri Mickey ve Matthew'ya göre, flanöre daha yakın duran bir tiplemedir. Bahsettiğimiz gibi, şehrin arka sokaklarını arşınlayan, amaçsızlığın sınırlarında gezinen bir karakter olan Allie, gözlemlediği yerlerin, insanların kendi anlamlarını kendi dilleriyle ifade etmelerine imkân tanır. Kimi zaman, bir delinin soluksuzca anlattığı bir öyküyü, kimi zamansa Latin bir göçmenin ağzından dinlediği bir ezgiyi alıp kendi hayalhanesinde dinlendirerek bir nevi yaşamsal pratiğe dönüştürür. Mickey, hayalini kurduğu bir kadının peşinden sağa sola sürüklenirken; Matthew, kuşatıldığı görünür olma halinden sıyrılmak adına sürdürür yürüyüşlerini. Matthew, bu kaçışını kimi zaman yanından hiç eksik etmediği kitaplardan birinin dünyasına sirayet etmek suretiyle de gerçekleştirmeyi dener. Matthew da tıpkı Mickey gibi, aradığı kadını bulduğuna kani olunca, arayışlarına son vermeyi koyar kafasına. Allie ise, asla bir kadına bağlanamayacağını, bir yerde sabit kalamayacağını ifade ederek, geminin birine atlayıp Paris'in yolunu tutar. Aşk, her iki karakter için arayışlarının kaynağına ve sonucuna dönüşürken, Allie içinse ara sıra dönüp uğrayabileceği sönük bir mekân olarak kalır sadece...

KAYNAKÇA

AKAY, Ali (1991). *Konumlar*, İstanbul: Bağlam Yay.

AKAY, Ali (2000a). *Minör Politika*, İstanbul: Bağlam Yay.

AKAY, Ali (2000b). *Michel Foucault'da İktidar ve Direnme Odakları*, 2.bs., İstanbul: Bağlam Yay.

ALTHUSSER, Louis (2006). *İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları*, 4.bs., Çev. Alp Tümertekin, İstanbul: İthaki Yay.

BAKER, Ulus (2011). *Beyin Ekran*, (der.) Ege Berensel, İstanbul: Birikim Yay.

BAKER, Ulus (2010). *Kanaatlerden İmajlara Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, İstanbul: Birikim Yay.

BAKER, Ulus (2012). *F-Tipi, Mermis ve İnternet: Hapishanenin İçi Ve Dışı, www.korotonomedya.net.*, (erişim tarihi: 25.02.2012).

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Yasa Koyucular ile Yorumcular*, 2.bs., Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Metis Yay.

BAYAZIT, Uğur (1999). "Bağımsız Sinema", *Popüler Sinema dergisi*, Ocak 1999 sayı: 48, s. 80-87

BENJAMIN, Walter (2009). *Pasajlar*, 7.bs., Çev Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

DELEUZE, Gilles (2006). *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yay.

DELEUZE, Gilles (2012). *Denetim Toplumları*, Çev. Ulus Baker, *www.korotonomedya.net*, (erişim tarihi: 23.02.2012).

FOUCAULT, Michel (2000). *Büyük Kapatılma Seçme Yazılar 3*, Çev. Işık Ergüden – Ferda Keskin, İstanbul: Ayrıntı Yay.

HILLIER, Jim (2006). "US Independent Cinema since the 1980s", in *Contemporary American Cinema*, edited by Linda Ruth Williams & Michael Hammond, Berkshire: Open University Press.

KUTLU, Kutlukhan (2011). "Hayat ve Sinema Üzerine Bir Dürüstlük Araştırması", *Sinema Turkuvaz* dergisi, Ekim 2011, Sf. 86-91.

KUTLU, Kutlukhan (2000). "Tesadüflerin ve Sürprizlerin Yönetmeni: Alan Rudolph", *Popüler Sinema* dergisi, Ocak 2000 sayı: 59, sf. 64-9.

WERNER, James V. (2004). *American Flâneur: The Cosmic Physiognomy of Edgar Allan Poe,* New York & London: Routledge.

OKYAY, Sevin (2002). *120 Filmde Seyrialem*, Ankara: Phoenix Yay.

ÖZARSLAN, Zeynep (2008). "Gözün İktidarı: Elektronik Gözetim Sistemleri", *Panoptikon: Gözün İktidarı* içinde, (ed.) Zeynep Özarslan ve Barış Çoban, İstanbul: Su Yay.

POSTER, Mark (2006). *Foucault, Marksizm ve Tarih*, Çev. Feride Güder, İstanbul: Otonom Yay.

TURNER, Mark W (2003). *Backward Glances: Cruising the Queer Streets of New York and London,* London: Reaktion Books.

TZIOUMAKIS, Yannis (2006). *American Independent Cinema An Introduction,* Edinburgh: Edinburgh University Press.

WOOD, Robin (2003). *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond*, New York: Columbia University Press.

Gus Van Sant Sinemasında Gezginler ve Kaçış Çizgileri: *My Own Private Idaho* ve *Gerry*

Ahmet Ergenç

Gus Van Sant bağımsız sinema geleneğine yaslanarak, 1985'te *Mala Noche*'yi çekmiş ve aynı doğaçlama üslup ve dağınık/parçalı anlatıyla, cinsel ve etnik kimlik sorunsallarına da küçük dokunuşlar yapan bir yol filmi ortaya çıkarmıştı. Ama bu, klasik anlamda bir yol filmi değildi. Amerikan sinemasındaki *Bonny & Clyde* gibi daha klasik yol filmlerinde, karakterler, başı ve sonu olan bir yolculuğa girişip, yolculuğun sonunda bir dönüşüm geçirmiş olurlar ve yolculuk mutlak bir sonla biter. Filmin merkezinde "yol" hikâyesi vardır ve yolculuk filmin iskeletini oluşturur. Van Sant'ın, Cassavetes ve Jarmusch'a yakın duran merkezsiz "yol" filminde ise, tutarlı ve karakterleri dönüştüren bir yolculuk yoktur; çıkılan yol sadece gezgin karakterlerin dağınık gidişatlarında uğradıkları bir güzergâhtan ibarettir. Bu dağınıklılık, bizce

Mala Noche'yi flanör estetiğine daha da yaklaştırmaktadır. Daha sonra, aynı anlayışla çektiği *My Own Private Idaho* (1991) ve *Gerry*'de (2002) de gezgin ve arada kalmış karakterlerin "yol"culuklarını sürdürmüştür. Bu çalışma, Gus Van Sant bağımsız sinemasının flanör düşünceyle kesişen yönlerini irdelemeye çalışmaktadır.

GİRİŞ

Amerikan bağımsız sineması, toplumsal çember içerisinde ve dolayısıyla da anaakım sinemada kendilerine yer bulamayan marjinal karakterlerle doludur. Stüdyoların kıskacından muaf olan bağımsız yönetmenler görünen yüzeyi kazıyıp, yeraltındaki hayatları yüzeye çıkarıyor, ana yoldan sapıp, kameralarını tali yollarda unutulmaya bırakılmış tutunamayanlara çeviriyorlar. Sistemin bir kontrol aracı olarak kullandığı kimlik oluşturma stratejilerinin dışında kalan bu "görünmez" karakterleri "görünür" kılmanın en iyi yollarından biri de yol hikâyeleri anlatmaktır. Çünkü yol akışkandır; yerleşik toplumsal ve uzamsal mesafeleri ortadan kaldırıp çok farklı noktaları bir araya toplayabilir. Bakthin'in dediği gibi: "Yol karşılaşmalar için ideal bir yerdir... Her türden hayat birbiriyle çarpışabilir ve iç içe geçebilir" (1981:243). Böylece, yine Bakhtin'in "çok-dillilik" (*heteroglossia*) diye ifade ettiği söylem çeşitliliği yaratılarak, hâkim söylem dışında kalan sesler duyulur hale getirilebiliyor.

Gus Van Sant ilk filmi *Mala Noche*'den itibaren sabit bir kimliği olmayan ya da olmasını istemeyen, akışkan ve belirsiz karakterlerin hikâyelerini anlattı. Sarhoşlar, gayler, ötekiler, bağımlılar, istenmeyenler, hayatla bağı kırılgan olan tuhaf karakterler onun filmlerde kendilerine bir ses buldular ve filmlerindeki söylem çeşitliliğine katkıda bulundular. Bu karakterlerin hikâyesini anlatmak için Van Sant en uygun formül olan "yol sineması"nı kullandı. Bu yazıda Gus Van Sant'ın yol filmi klişelerini kullanarak ve bir yandan da sırtını Avrupa sanat sineması ve Amerikan bağımsız sineması geleneğine yaslayarak *Mala Noche* (1985), *My Own Private Idaho* (1991) ve *Gerry*'de (2002) gezgin ve arada kalmış karakterlerin hikâyelerini nasıl ve nereden anlattığını açıklamaya çalışacağım.

MALA NOCHE: KÖTÜ GECE'DEN AYDINLIK BULUTLARA

Gus Van Sant'ın 1985 tarihli ilk filmi *Mala Noche*, ilk kez B. Ruby Rich'in 1992'de ortaya attığı "yeni kuir sinema"nın (*new queer cinema*) ilk örneklerinden sayılıyor. Rich'e göre, yeni kuir sineması Amerikan bağımsız sineması geleneğiyle, kuir bir hassasiyeti birleştiren ve hem içerik hem de biçim açısından klasik, homofobik Hollywood anlatılarına karşı çıkan bir dizi gay-lezbiyen-trans hassasiyetli filmi ve yönetmeni tanımlıyordu (1992:168). Bunlar arasında Todd Haynes ve Greg Araki gibi yönetmenler de vardı. Bu "kuir sinema" tanımı Van Sant için de geçerli olmakla birlikte, Van Sant sinemasını "kuir sinema"ya indirgemek yanlış olur. Amerikan bağımsız sinemasının genel bir haritasını çıkarıp, Van Sant'ı bağımsız sinema ile Avrupa sanat sineması arasında bir yere konumlayan Rona Murray'in dediği gibi, Van Sant'ın sinemasının daha geniş bir kapsamı vardır ve aslında Van Sant'ın "uyumsuzların konumuna olan yoğun ilgisini" yansıtan "bir uyumsuzlar sineması"dır (Murray 2011:197).

Mala Noche, Portland'da bir içki dükkânı işleten Walt'un, Portland'a yeni gelmiş Meksikalı yasadışı göçmen Johhny'ye olan karşılıksız aşkı etrafında dönüyor. Van Sant'ın mercekleri cinsel kimliği hassas olmakla birlikte sadece cinsel kimliğe odaklı değil. Bir yandan Walt'un cinsel kimliği açıkça gösterilirken, bir yandan da Amerika'daki göçmenlerin mağduriyeti gözler önüne seriliyor. Van Sant bu iki "ağır" temayı, bu iki uyumsuz, toplumdışı karakterin hikâyesini klasik dramatik yapıya başvurmadan ele alıyor ve sonuçta ortaya sıkı örülmüş (kötü anlamda) bir fikir filminden çok gerçek hayatın bütün dağınıklığı ve boşluklarını taşıyan ve "gerçek hayattan bir kesit" hissi uyandıran bir film çıkıyor. Tabii bunu yaparken, katı gerçekçi bir belgeselci gözünü değil, dışavurumcu bir estetiği ve parçalı bir kurguyu kullanıyor.

Olağan hayatın dağınıklığı ve dışavurumcu estetik arasındaki bu birlikteliği açıklamak için, Van Sant'ı ve bütün Amerikan bağımsız sinemasını derinden etkileyen John Cassavetes'ten bahsetmek gerekiyor. Cassavates 1959 tarihli ilk filmi *Shadows*'la, konvansiyonel film gramerini altüst etmiş ve filmini doğaçlama bir caz kompozisyonunu andıran bir kendiliğindenlik ve dağınıklıkla şekillendirmişti. Gerçek hayatın akışının klasik Hollywood anlatılarındaki gibi önceden tahmin edilebilir çizgileri izleyen, tutarlı ve öngörülebilir bir akış

olmadığını göstermek için, kamerasını karakterler arasında rastgele gezdirmiş ve karakterler arasındaki çoklu ve dağınık diyalogları, yine yönsüz ve çok katmanlı bir üslupla aktarmıştı.

Cassavetes üzerine en çok yazan eleştirmenlerden biri olan Ray Carney, Cassavetes'in üslubunu "merkezden uzaklaşan" ve "merkezcil" ikiliği üzerinden açıklıyor ve Cassavetes'in olayları ve karakterleri tek bir merkezde toplamaktan çok, merkezi mümkün olduğunca ortadan kaldırmaya çalıştığını ifade ediyor. Cassavetes olayları bir arada toplayan (merkezcil) değil, mümkün olduğunca dağıtan (merkezden uzaklaşan) bir sinemayı hedefliyordu (Carney 2011:28). Bu dağıtıcı üslupta eser "mümkün olduğunca çok kişisel üslup, ses ve ruh hali"nin ürünüdür (Carney 2011:31). Cassavetes bu birleştirici olmaktan çok dağıtıcı olan üslubuyla çok avangard ve deneysel ilan edilirken, aslında bir yandan gerçekçiliğin dozajını arttırmış oluyordu. Zira "gerçek" hiçbir zaman öngörülebilir, kurgulanmış ve tek bir merkezde birleşen bir olaylar silsilesi değildir. Gerçeği yansıtma iddiasında olan bir filmin de doğrusal ve öngörülebilir bir gidişatı ve tutarlı bir sonu olmamalıdır.

Cassavetes'in filmi, başkarakterlerden biri olan Benny the Beat'in doğaçlama caz çalınan bir bara girmesiyle başlıyor ve Benny ile iki kardeşinin hikâyesini el kamerasıyla, sıçramalar, kesintiler, ani geçişler ve duraksamalarla takip ediyor. Benny ve iki kardeşi siyahi kökenlidir ama Benny biraz daha "kahverengimsi" iken kız kardeşinin daha "beyaza yakın" bir ten rengi; erkek kardeşinin ise tam anlamıyla "siyah" bir teni vardır. Cassavetes üç kardeşin bol içkili, bol cazlı esrik gecelerde geçen hikâyelerini takip ederken, bir yandan Amerika'daki ırkçılığı ve etnik sorunları da bütün doğallığıyla ele alıyor. Üç kardeşin toplum tarafından kabul görme düzeyleri ten renklerinin açıklığıyla doğru orantılıdır. Kız kardeş Leila beyaza en yakın cildiyle, toplum tarafından "şüphe" çekmez ve kabul görür; Benny "arada kalmış" ten rengiyle toplumsal statü açısından da arada kalmıştır; Hugh ise "siyah" teniyle bütün siyahilerin yazgısını paylaşır: dışlanmak ve kabul görmemek. Cassavetes'in doğallığı ve kendiliğindenliği burada politik olarak da önem kazanıyor. Üç kardeşin hikâyesini tutarlı bir "büyük anlatı" halinde, dikotomik beyaz-siyah karşıtlığı içinde sunmaktansa, gündelik hayatın doğal işleyişi içinde varolan mikropolitik ayrımları ve baskıları gözler önüne seriyor. Yani, bu üç

kardeşi tek tip ve tutarlı gerilimler yaşayan birer "prototip" olarak kullanmaktansa, "gerçek" hayattaki küçük ölçekli mimikler ve jestler üzerinden, onlara gerçekliğini iade edip, ırkçı ayrımcılığın gündelik tezahürlerini gösteriyor. Amerikan bağımsız sinemasına dair kapsamlı bir değerlendirme sunan Geoff King de *Shadows* için benzer bir gözlemde bulunuyor. "Buradan edindiğimiz izlenim, ırkçı tepkilerin... dikkatle kurgulanmış ve şekillendirilmiş melodramın malzemesi değil, hayatın dokusunun bir parçası olduğudur" (King 2005:71).

Eğer bu bir klasik Hollywood filmi olsaydı, üç kardeşin hikâyesi büyük bir dramatik yapı içersinde ve katı bir tutarlılık içinde metalaştırılır ve gündelik detayların önemi göz ardı edilirdi. Ve nihayetinde de doğrusal bir gidişatla ele alınan olay mutlaka "çözülür" ya da mutlak bir krizle sonuçlanırdı. Halbuki Cassavetes'in filmi başladığı gibi yine dağınık ve ucu açık bir şekilde sona eriyor. Bu açıdan Cassavetes'in Fransız Yeni Dalga sinemasına yakınlığından söz edilebilir. Godard'ın filmlerindeki "dağınıklık" ve "parçalılık" da aslında avangard bir hamle olarak değil, fazlasıyla kurgulanmış hayat temsillerinden kurtulup, "çiğ/ham" deneyime sadık kalma yönünde bir girişimdi.

Cassavetes'in yakın olduğu "Yeni Amerikan Sineması" grubu da benzer hassasiyetleri taşıyordu. Amaçlarını yeni bir gerçekçilik anlayışına ulaşmak olarak açıklayan grubun sözcüsü John Mekas, 1950'lerin ortalarında "hakikat sineması, kendiliğinden sinema, kurgusuz sinema, hayattan-bir-kesit sineması"na ihtiyaç duyulduğunu, klasik Hollywood sinemasının ahlaki açıdan iflas etmiş ve teknik açıdan samimiyetsiz olduğunu ve Cassavetes'in tam bu noktada ortaya çıkıp, aynı zamanda avangard olan yeni gerçekçiliğin kapısını açtığını söylüyor (Murray 2011:33). Bu noktada Cassavetes'in filminin "bu spontan bir filmdir" açıklamasıyla sona erdiğini de hatırlamakta fayda var. Bu spontanlığı bu kadar değerli kılan şey, gerçek hayatın fazlasıyla kurgulanmış, tabiri caizse "pişirilip" süslenmiş temsillerinden uzak, çiğ, çıplak bir sinemaya olanak tanımasıydı. Jack Sargent, Cassavetes'in de etkilendiği "Beat kuşağı" sinemasına dair kitabının başlığını belki de bu yüzden "Çıplak Mercek" koymuştu. Bu çıplaklık ve "çiğlik" doğrusal ve kontrollü bir kurgudan ziyade "kendi deneyimimizin rastlantısal tabiatını yansıtan... parçalı bir süreci" ve parçalı bir anlatıyı gerektiriyordu (Murray 2011:29).

Cassavetes'in açtığı bu "kendiliğinden" sinema kanalını Amerikan sinemasında en yakından takip eden yönetmen Jim Jarmusch oldu. O meşhur "Gerçek hayatın bir olay örgüsü yoktur, filmlerin ya da kurmacanın neden olsun ki" şiarını dillendiren Jarmusch, kaynak 1980 tarihli ilk filmi *Permanent Vacation*'da Cassavates'in dağınık estetiği ve çıplak merceğini kullanarak, şehirde dolaşan bir flanörün hikâyesini doğaçlama caz fonunda kayda geçirdi. Bu film de başladığı gibi dağınık bitiyor ve tutarlı dramatik bir yapı empoze etmeden gerçek hayatın kendiliğinden akışını yansıtıyordu. Bir sonraki filmi 1984 tarihli *Stranger Than Paradise*'da ise düşük bütçe ve minimal bir anlatımla üç gezginin gündelik hayatlarını bütün boşlukları ve duraksamalarıyla aktarmıştı. Ve sonuçta ortaya dağınıklığı ve basitliğiyle ve de aslında "sıradanlığıyla" büyüleyen bir yol filmi çıkmıştı. Bu dağınıklılık, bizce *Mala Nocha*'yı "flanör" estetiğine daha da yaklaştırıyor. Ve bu estetik, filmi adım adım daha da ele geçirip, filme adım adım bir hafiflik kazandırıyor.

Filmin adı İspanyolca'da "Kötü Gece" anlamına geliyor ve film bu isme uygun bir karanlık atmosfer içinde, Orson Welles'i akla getiren ve biraz da film-noir estetiğine yaslanan uzun gölgeler ve siyah-beyaz çekimlerle başlıyor ama daha aydınlık bir tonla bitiyor: 8 mm kameradan çekilmiş renkli anı görüntüleri, gülümseyen ve tamamen amaçsız, avare davranışlar sergileyen üç genç. Filmin renkli, hareketli bir jenerik ve iç açıcı, ritmik bir müzikle (*Neo Boys*) sona ermesi de Gus Van Sant'ın filmde anlatılan bütün karanlık gidişata; Meksikalı göçmen Roberto'nun polis tarafından öldürülmesine ve Walt'un aşkına karşılık bulmamasına rağmen, buradaki toplumdışı ve gezgin karakterlerin hikâyelerini karamsar ve hüzünlü bir tona bürüyüp, bir mağdur dilini benimsemek istemediğine işaret ediyor. Bu alaycı ve hafif ton, aslında politik olarak da doğru bir hamleye işaret ediyor. Orwell'in "Her şaka minik bir devrimdir" (Orwell 2000:324), sözünü aklınızda tutacak olursak, Van Sant'ın burada, hegemonik söylemi alaycı bir tavırla sarstığı söylenebilir. Burada hegemonya-azınlık dengesi bozuluyor. Zira ötekiler, gayler, göçmenler hep acılarıyla ve mağduriyetleriyle temsil edilip, tek tip bir temsile hapsedilirler ki karanlık bulutlardan ve karanlık kıyı köşelerden ya da yeraltından çıkıp, kendilerini ve aslında bu hayatta ne ka-

dar "mutlu" olabileceklerinin ifadesi olan "küçük esriklik anları"nı, amaçsız dolaşmaları, güneş altında uyumaları, sebepsiz rüzgârlardan heyecanlanmaları anlatamasınlar.

Bence Van Sant, *Mala Noche*'deki uçuşkanlık ve dağınıklıkla işte bu temsil geleneğini sarstığı için ve "karanlık gece" miti ve romantizmini, hafif bir ton ve şımarıklıkla bozduğu için, çok önemli bir şey yapmıştı. İktidara ve hazır temsil biçimlerine dil çıkaran bir alaycılığın ifadesiydi bu. Bu alaycı hal, iktidarın hoşuna gitmez, zira iktidarın kitlelerin hüznüne ihtiyacı vardır. Bu anlamda, bu hazır kimlik ve temsil kalıplarına girmeme anlamında, tam bir "gezgin" yönetmendi ve karakterlerini mutlak ve katı temsiller içine sıkıştırmadan, bütün gezginlikleriyle perdeye geçirebilmişti. Daha sonra Van Sant filmlerinin alamet-i farikası haline gelecek olan "gökyüzünde-hızlanan-akan-bulutlar" da bu havai gezgin ruhunun bir ifadesi olabilirdi. Ve o bulutlar karanlık değildi.

MY OWN PRİVATE IDAHO: TÜM GEZGİNLERE "İYİ GÜNLER" DİLERİZ

1990'ların başında Amerikan sinemasında bir "yol filmi" patlaması yaşandı. David Lynch'in 1990 yapımı, perdeyi bir tuhaf karakterler kalediosokobuna dönüştüren garip yol filmi *Wild at Heart*, Riddley Scott'un daha çok erkeğe tahsis edilen yol ve hareket imtiyazını ele geçirip, hayatlarını tahakküm altına alan faktörlerden intikam alan Thelma ve Louise'in hikâyesini anlatan *Thelma & Louise*'i, Tonny Scott'un 1993 tarihli "rock'n roll and drugs" temalı, yolda geçen aşk filmi *True Romance* ve Oliver Stone'un 1994 tarihli, iki aşık katilin yol hikâyesini anlatan *Natural Born Killers*'ı, sinema perdesini arayış, kaçış ve söylem çeşitliliğinden oluşan bir marjinal karakterler geçidine dönüştürdü. Bu karakterlerin ortak özelliklerinden biri de varoluşsal bir arayış içerisinde olmalarıydı: bir kimlik arayışı, yeni bir mekân/zaman arayışı. Köşeye sıkışmış, mevcut durum içerisinde kendini konumlandıramayan karakterler bir kurtuluş hamlesi olarak yollara çıkıyorlardı.

Gus Van Sant'ın 1991 yapımı kült yol filmi *My Own Private Idaho*'sunda da hem bu "arayışı" hem de yukarıda bahsettiğim söylem çeşitliliğini, çok-dilliliği bulmak mümkündür. İki erkek fahişenin, Mike ve Scott'ın kendilerini arayış hikâyeleri üzerinden çizilen pa-

naromada yeraltına itilmiş karakterler yeryüzüne çıkıyor: eşcinseller, ayyaşlar, evsizler, hırsızlar, bağımlılar vs. İki anakarakterin hikâyesine gelince: River Phoneix'in canlandırdığı Mike, iki dünya arasında sıkışıp kalmış, kırılgan bir varlık; ortasında bulunduğu kirli, sert dünya ve havsalasında yaşattığı masum, temiz huzurlu dünya. Bu huzuru annesiyle ve annesinin yaşadığı Idaho'yla özdeşleştiriyor. Aslında Idaho onun hayal dünyası, o kendi hayal dünyasında yaşayıp, bu dünyada bir hayalet olarak dolaşıyor. Ne zaman köşeye sıkışsa, Gus Van Sant'ın büyüleyici bir görüntü olarak sunduğu anne imajına, kır evine ve nehirde zıplayan somon balıklarına sığınıyor. Bu onun için bir panzehir. Mike'ın sığındığı bir başka panzehir daha var: dünyayla ilişiğini kesmek. Narkolepsi hastası olan Mike, ani bilinç kaybı anları yaşayıp, aniden uykuya dalıyor; aşırı yüklenmeye karşı devrelerini kapatıyor ve bu dünyadan bir süreliğine uzaklaşıyor.

Mike ailesini ararken, Scott tam tersine ailesinden ve statükodan kaçıyor. Onunki bir başkaldırı hikâyesi. Şehrin en nüfuzlu figürlerinden biri olan senatör babasının onun için çizdiği standart, katı hayattan sapıp, sokak insanlarının hiçbir standarda tabii olmayan, akışkan hayatına kaçıyor. Gus Van Sant, Scott'ın hikâyesi aracılığıyla Shakespeare'in IV. Henry'sini günümüze uyarlıyor. Scott, babası IV. Henry'ye isyan eden Prens Hal'u; ayyaşların elebaşı Bob ise Prens Hal'u "baştan çıkaran" Falstaff karakterini temsil ediyor.

Gus Van Sant, Mike ve Scott'ın hikâyelerini ilk başta iki ayrı film olarak düşünmüş. Daha sonra William S. Burroughs'tan esinlenerek "cut up" tekniğini uygulamış ve "Modern Days" ismini taşıyan film –Mike'ın hikâyesi– ve IV Henry uyarlamasını tek bir filmde bir araya getirmiş. Bu kolaj tekniği aslında filmin genel yapısına da hakim. Şehir isimlerini taşıyan bölümler birbirine eklenmiş ayrı kesitler gibi duruyor. Çeşitli duraklardan oluşan bir yol hikâyesinin bu şekilde sunulması da aslında gayet yerinde bir hamle.

Filmdeki ilk durak, Idaho. Açılış sahnesinde Mike sonu görünmeyen bir yolun ortasında duruyor ve sonsuz arayışının ifadesi olarak "Ben bir yol uzmanıyım" diyor. "Hayatım boyunca hep yollarda oldum." Mevcut dünyanın yörüngesine giremeyen, giremeyecek bir yapıda olduğu için sürekli hareket halinde olacak, asla sabit bir noktaya yerleşemeyecek. Ama Mike'ın asıl trajedisi "eşikte" "arada" olma-

sından kaynaklanıyor. Antropolog Mike Turner'ın kullandığı "eşikte oluş" diye çevrilebilecek "liminality" kavramı, Mike'ın durumu için gayet açıklayıcı olabilir. Bu bir arada kalma durumudur, ne mevcut hâle devam edilebilir ne de yeni bir hâl yaratılabilir. Bu durumda olan kişilerin tutunacağı sağlam bir zemin yoktur, önceden hazırlanmış belli bir kalıba sokulamazlar, her şey havada uçuşur, belirsizdir: "Turner eşikte oluş halini bir geçiş dönemi olarak tanımlıyor... Bu durumda harcanan zaman boyunca kişi eski kimliğini bırakır ve muğlaklık, açıklık ve belirsizlik durumunda yaşar. Ancak bu dönemi geçirdikten sonra yeni kimlik ve ilişki türlerini benimseyip, gündelik hayata yeniden katılabilir..."[1] Mike'ın durumu "daimi eşik" olarak tanımlanabilir. O böyle bir geçişi asla yaşamayacak, sürekli arada kalarak, sürekli arayışa devam edecektir. Filmin yine başladığı yerde, bu boş yolda bitmesi de bunu gösteriyor. Son sahnede Mike yine aynı yola bakarken görülüyor ve yine bir narkolepsi atağı geçiriyor. Onun için tek çözüm yolu budur: Narkolepsi atakları aracılığıyla bu dünyadan uzaklaşmak.

Yol filmlerinde arayışa çıkan karakterler için dört temel rota olduğu düşünebilir: (1) Yolcu nihai amacına ulaşmıştır, daha yüksek bir kavrayışla tekrar yuvaya döner. (2) Yolcu, çıktığı yolculuğun bitiş çizgisinde kendine yeni bir "yuva" bulur. (3) Yolculuk sonsuzdur, yol ilerledikçe uzar, arayış hiç bitmez. (4) Yolcu hedefine ulaşamaz, artık yuvaya dönmek de mümkün değildir, ölümü seçer ya da öldürülür. Mike'ın hikâyesi üçüncü rotaya denk düşüyor, kamera da sonu görünmeyen yolu uzun uzun çekiyor.

Scott ise birinci rotayı takip ediyor. Mike'ın aksine Scott çok daha kontrollü, belli bir hedefe doğru ilerleyen bir varoluş sürüyor. Onunki tutunamayanlar diyarına yapılan geçici bir geziden ibaret. 21 yaşını doldurduğunda ailesinin servetine konacak ve eski statükoya geri dönecek bir turist. Kendini bir anomaliler diyarına bıraktıktan sonra, normal olanın huzurlu kollarına geri dönüyor. Tutunamayanlar diyarındaki akıl hocası Bob, ona alternatif bir varoluşun kapılarını açıyor. Tutunamayanlar ekibinin toplandığı kırık dökük otelde en kontrollü, en rasyonel duran kişi de Scott. Çünkü o çizginin öbür tarafına geçmiş değil, onu ayakta tutan köklerini halen muhafaza ediyor. Diğerleriyse, Deleuze'ün ifadesiyle tam anlamıyla "yersizyurtsuzlaşma" (*de-*

1. Bkz. Kinsella, Tim. "On Liminality" *http://www.theinterpretersfriend.com/Terpsnet/16.html.*

territorialization) sürecinden geçmiş karakterler. Deleuze'ün bahsettiği üç çizgiye burada değinmekte fayda var. Deleuze'e göre,

"Üç temel çizgi vardır. Birincisi, katı kümelendirme çizgisidir, çeşitli toplumsal kurumlar içersinde iki kutupla sabitlenmiş ve normalleştirilmiş özdeşlikler inşa eden bir molar çizgi... İkinci çizgi, elastiki kümelendirme çizgisi, molar katılıktan, onun çizgiselliğini ve normalliğini, örneğin bir kimsenin kişilik bünyesinde çatlaklar belirdiğinde ya da bir kimse sinir krizi geçirmeye başladığında olduğu gibi taciz ederek uzaklaşan moleküler bir harekettir... Son olarak, "firar çizgileri" yani çatlakların kopuntu haline geldiği ve öznenin birçokkatlı oluş sürecinde parçalanarak molar özdeşlikten tam anlamıyla olgunlaşmış bir yersizyurtsuzlaşmaya uzaklaştığı bir çizgi vardır" (Best ve Kellner 1998:128).

Oteldeki serseri, ayyaşlar ve kuir figürler bu "firar çizgisi" üzerinde yer alıyor. Onlar sistemin, egemen kodların, güvenli sınırların tamamen dışındalar. Daha az katı ve daha akışkanlar. Daha az uygar ve daha özgürler.

Perdeye karnavalımsı bir tutumla yansıtılan bu karakterler Gus Van Sant'ın yarattığı söylem çeşitliliğine katkıda bulunuyorlar. Kullandıkları dille resmi dili Bakhtin'in deyimiyle, "karnavallaştırıyorlar" Bakhtin toplumdaki kısık seslerin resmi dilin sıkı kalıplarını altüst edeceğine inanıyordu: "Bakhtin, toplumun daha az organize olmuş alanlarında üretilen duyulmamış, gayri resmi seslerin resmi, birleştirici dili alaşağı ettiğini düşünüyor ve resmi dilin yaşamı çoğaltan bu alaşağı edilişine 'karnavallaştırma' adını veriyor" (Murray 1987:116).

Filmin ortalarına doğru erkek fahişelerle yapılan söyleşiler de buradaki çok-dilliliği önemli ölçüde çeşitlendiriyor. Erkek fahişelerin hikâyeleri birinci ağızdan perdeye yansıtılıyor. Amerikan toplumunda hep yok sayılan ya da başkalarının kınayan gözüyle aktarılan "ötekiler" kendileri adına konuşuyorlar. Ayrıca yok sayılan, örtbas edilen "sapkın" cinsellik kurguları da perdeye aktarılıyor: sado-mazoşizm, kostümlü fanteziler vs... Bu, çok sesliliğin yanı sıra normal görüntünün altındaki anormalliği teşhir etmesi bakımından da önemli; çünkü asıl "sapkınlar" lanetlenen fahişeler değil takım elbiseleri ve alyanslarıyla onlara para karşılığı sahip olan "düzgün adamlar"dır. Amerikan toplumundaki, aslında uygarlık denilen kurgudaki ikiyüzlülükler

böylece ortaya çıkarılıyor. Mike'ın hikâyesini merkeze alan ilk film tasarısının adının *Modern Days* olması da burada ciddi bir "modern zamanlar" bir uygarlık eleştirisi yapıldığına işaret ediyor.

Gus Van Sant'ın sistemin sahte parıltı ve temizliği karşısında, tutunamayanların hakikiliğini desteklediği, filmin sonlarına doğru yapılan iki cenaze töreninin sunuluş şeklinde de kendini belli ediyor: Bir yanda Scott'un babasının cenazesi ve diğer yanda Scott'un akıl hocası Bob'un cenazesi. Gus Van Sant iki görüntüyü zaman zaman aynı kadrajda sunarak net bir karşılaştırma yapıyor. Scott'ın babasının cenazesi durağan kamerayla ve uzun plânlarla sunuluyor; her şey durgun, duygular belli edilmiyor ya da belki ortada duygu diye bir şey yok. Siyah kıyafetler içersinde sessizce duran insanlar bu en acı anda en kontrollü ya da en sahte pozlarına bürünüyorlar: doğal olanın yadsınması, uygarlık elbisesinin kıskacı. Bob'un cenazesi ise muhtemelen bir el kamerasıyla çekilmiş: Tutunamayanlar çetesinin doğal, inişli çıkışlı tavırlarını yansıtan kesik kesik, hızlı, karmaşık bir görüntü. Sahte durağanlığın yerini alan gerçek hareket. Elebaşı Bob'un cenazesinin etrafında toplanan çete üyeleri rengarenk kıyafetler ve ifadeler eşliğinde şarkı söylüyorlar, bağırıyorlar, inliyorlar, zıplıyorlar: Doğanın gerektirdiği, uygar kodların yasakladığı gerçek tepkiler. Uygarlık elbisesini giymemişlerin dansı.

Gus Van Sant toplumdışı karakterlerin hikâyesini sunarken onları ötekilerin gözünden değil ötekileri onların gözünden sunarak, hem sesi pek duyulmayıp, bakışları pek görülmeyenlerin seslerini ve bakışlarını perde yansıtıyor hem de egemen ses ve bakış açılarının eleştirisini yapıyor. Ama filmin son karesi Gus Van Sant'ın dünya ahvali konusunda topyekûn karamsar olmadığını gösteriyor. Filmin başında durduğu aynı yolda duran Mike narkolepsi krizi geçirip, yola yığılıp kaldıktan sonra kamera vinç çekimiyle geri doğru çekiliyor ve bir süre yerde yatan Mike'ı gösteriyor. Sonra kadraja giren kamyonetten inenlerin onu alacağı hissi uyandırılmışken, onlar Mike'ın ayakkabılarını ve parasını alıp uzaklaşıyor. Ama bu feci durumu yumuşatan hamle hemen arkasından geliyor. Kadraja giren bir diğer kamyonetten inen biri Mike'ı kamyonetine bindirip, yola devam ediyor. Evet, bu dünya iç karartıcı bir yer ama iç açıcı yönleri de olabilir. Van Sant filmi bu şekilde bitirerek, bütün kriz ve karanlığa rağmen, dünyanın aydınlık bir yönünün de olabileceğini gösteriyor. Mike'ın kriz an-

larında düşüp parçalandığını gördüğü kır evi de geri sarımla tekrar bütün haline getiriliyor. Ve bu iyimser ton filmin sonunda beliren renkli yazıyla destekleniyor: İyi Günler. Van Sant burada da, *Mala Noche*'de olduğu gibi, mağdur konumu ve dilini benimsemekten uzak durarak, yerinde bir politik hamle yapmış oluyor.

GERRY: MİNİMALİZM İLE METAFİZİĞİN BULUŞTUĞU YER

Gus Van Sant'ın 2002 tarihli filmi Gerry'yi, minimal ve metafizik bir yol filmi diye tanımlamak mümkün. "Ölüm üçlemesi"nin ilk filmi olan *Gerry* (diğerleri *Elephant* ve *Last Days*) ikisinin de adı Gerry olan iki arkadaşın sonu çıkmaza giren ve kayıpla biten yol hikâyesini son derece deneysel ve ekspresyonist bir üslupla anlatıyor. Van Sant bu filmle beraber, daha önceki filmlerinde (*Mala Noche*, *My Own Private Idaho* ve *Drugstore Cowboy*) takip ettiği Amerikan bağımsız sineması geleneğinden uzaklaşıp, daha çok Avrupa sanat sinemasına, özellikle de Macar yönetmen Bela Tarr'ın metafizik sinemasal temsillerine yaslanıyor. Van Sant'ın filmin sonunda, Bela Tarr'a "teşekkür" etmesi de filmdeki "tefekkür sineması" estetiği için Tarr'a ne kadar çok şey borçlu olduğunun açık bir göstergesi.

Harry Tuttle'ın tanımladığı "tefekkür sineması" (*contemplative cinema*) kavramı, olay akışının yavaşladığı, diyalogların asgari düzeyde tutulduğu, sözel ve anlatısal öğelerin yerini, saf, görsel bir film dilinin aldığı, uzun çekimlerin zamanı esnettiği ve uzun çekimler arasındaki boşlukların seyircilere "olay akışı" ve "dramatik kurgu" ile özdeşleşmekten çok, metafizik denilebilecek bir "tefekkür"e dalma imkânı tanıdığı filmleri ifade ediyordu.[2] Böylece varlığın yerini yokluk, doluluğun yerini boşluk, diyaloğun yerini sessizlik, hissi patlamaların yerini bir nevi hissizlik, kurgunun yerini kurgusuz bir çöl, ritmin yerini acı verici bir yavaşlık alıyordu. Ama bu "negatif" özellikler "tefekkür" sinemasına "pozitif" bir yön kazandırıyordu: Yokluk ve yavaşlık içinde seyircinin kendi anlamını üretme ve olguların temsiliyle değil, bizatihi kendisiyle yüzleşme imkânı. Böylece bir anlamsızlık ve hissizlik çölünde seyrediyormuş gibi görünen tefekkür sineması örnekleri, aslında olağan temsillerin sunamayacağı anlam olasılıkları sunuyordu. Böylece mesela, son derece fiziksel bir olgu olan bir bu-

2. Bkz. Tuttle, Harry, *http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html*.

lut görüntüsünden, metafizik ya da kozmik bir hissiyata ulaşılabiliyordu. Bu filmler şu ya da bu kültür bağlamındaki kimlik temsilleriyle değil, daha çok, insan olmanın anlamıyla ilgileniyor, böylece de evrensel bir film dili oluşturmaya girişiyorlardı. Bu evrensellik dünya sinemalarının önündeki tanımlayıcı ekleri ortadan kaldırıyor: Türkiye sineması (Nuri Bilge Ceylan), Rus sineması (Andrei Tarkovsky), Yunan sineması (Angelopoulos), Macar sineması (Bela Tarr), İran sineması (Abbas Kiarostami) ve Güney Kore sineması (Kim Ki Duk) aynı "şemsiye" altında birleşebiliyor.

Bu listeye "Amerikan sineması"ndan Gus Van Sant'ı da eklememizi sağlayan *Gerry*, tefekkür sineması estetiğini yansıtan bir sahneyle açılıyor: Arvo Pärt'ın o şahane "Spiegel im Spiegel"i eşliğinde sunulan beş buçuk dakikalık, diyalogsuz bir uzun çekimde iki Gerry arabada yol alıyorlar. Bu "uzatılmış zaman" dilimi daha ilk sahneden itibaren izleyenlerin sahneleri hikâyenin emrindeki bir araç olarak değil, başlı başına anlam içeren birer durum olarak kavraması ve bununla yüzleşmesini sağlıyor. Buradaki zamansallığı anlamak için, kısaca klasik zaman kullanımından bahsetmekte fayda var. Bordwell ve Thompson'a göre, konvansiyonel anlatılar mekânsal olduğu kadar zamansal bir tutarlılığı da gerektirir. Buna göre "hikâye süresi" "olay örgüsü süresi" ve "perde süresi" arasında bir "tutarlılık" olmalıdır (Bordwell ve Thompson 1997:98). Gus Van Sant burada "perde süresi"ni normun dışına çıkacak şekilde uzatarak ve diyaloğu da acımasızca ortadan kaldırarak, bizi "şimdiki zamanla" yüzleşmeye ve tefekküre davet ediyor. Böylece daha "soyut" bir biçime ulaşan *Gerry*, Rona Murray'in de belirttiği gibi, "konvansiyonel anlatı ritminden çok anı deneyimlemeyi vurguladığı için aslında tuhaf bir şekilde gerçekçidir" (Murray 2011:201).

Şimdiki zamanla, perdedeki anla yüzleşme/yüzleştirme stratejisini çok daha geniş bir kapsama oturtup, bir estetik ve felsefi duruş olarak zaman algısının tezahürü olarak yorumlamak mümkün. Bir yanda zamanın varlığını film için bir araç olarak kullanmaya yönelik, daha çok Batı felsefesinin doğrusal zaman algısını yansıtan bir bakış var. Buna göre, zaman birbirini izleyen ve hikâyenin gidişatına göre, görünmez bir kurguyla manipüle edilebilecek bir araçtır. Bunu klasik Hollywood sinemasında görebiliriz. Diğer yanda ise Avrupa sanat sinemasının, daha çok "şimdi"nin içinde olmayı, zamanı hızla akan

bir anlar silsilesi olmaktan çok başlı başına tecrübe edilmesi gereken bir durum olarak gören –ve bu anlamda Doğu felsefesine yaklaşan– zaman algısı var. Bu algıyı, Kramer'ın "yatay zamansallık" karşısında "dikey zamansallığı" savunuşuyla da açıklayabiliriz. Kramer'a göre, yatay zamansallıkta zaman parçaları yatay olarak birbirini izler ve ancak bir bütüne hizmet edebilir. Fakat "dikey zamansallık"ta zaman parçalarının başlı başına bir mevcudiyeti vardır ve kendi içinde derinleşir (Kramer 1988:424).

Kramer'ın minimal ve tekrara dayalı "deneysel" müzik bağlamında irdelediği bu zaman algısının sinemadaki karşılığını Bazin'in yazılarında ve Tarkosvky'nin filmlerinde bulmak mümkün. Bazin, kurgunun manipülasyonundan muaf, anı mümkün olduğunca perdeye yansıtan uzun çekimlerin, seyircilere zaman ve mekâna dair gerçek bir algı imkânı sunabileceğini, manipülatif kurgu tekniklerinin ise, insanın derin uzayla ya da hayatın içindeki "metafizik" yönlerle yüzleşmesini sağlayan bu algı kanalını yok edeceğini savunuyordu (Kulezic ve Wilson 2008:263). Tarkovsky de zamanı filmin asıl malzemesi olarak görüyor ve film sanatını "zamanın heykelini yapmaya" benzetiyordu (Tarkovsky1986:62). Tarkovsky'nin filmlerindeki "yavaşlığı" ve belli bir ana odaklanan uzun çekimlerini, Tarkovsky'nin zamana hakkını iade edişi olarak görmek mümkün. Zira Tarkovsky için bir sinemasal görüntünün hakikiliğinin ölçütü, görüntünün içinde "zamanın baskısının" zamanın geçişinin hissedilebilmesidir (Tarkovksy 1986:117).

Zamanın bu şekilde, başlı başına bir varlık olarak kullanılması, filmlerde konvansiyonel anlatı gidişatında devre dışı bırakılan uzun boşluk ve sessizliklerin olması, tefekkür sinemasına metafizik bir boyut kazandırıyor. Aslında şöyle ifade etmek de mümkün: Fiziksel durum ve anların içinden, metafizik denilebilecek parıltı ya da çöküntülerin zuhur etmesine neden oluyor. Gündelik hayat içinde, hızlı akış ve mantıklı kurgunun dışına taşan "başka" türlü anlar seyircilere sunuluyor. Günbatımının fotoğrafını çekip, oradan uzaklaşan turistik bir bakışla (Batı pragmatizmi) saatlerce güneşin batışına bakan ve o ana odaklanıp, o gündelik anın içinden kozmik ya da varoluşsal hissiyatlara ulaşan birinin deruni bakışını (Doğu mistizmi) karşılaştırırsanız, tefekkür sinemasında ulaşılmaya çalışılan hissiyatı anlamanız daha kolay olabilir. Turistik ol-

mayan ikinci bakış açısında, doğayla hemhal olmaya yönelen ve fiziksel/metafiziksel, gerçek/hayali ayrımını ortadan kaldıran bir kaynaşma söz konusu. Gilles Deleuze de "saf görsel ve işitsel durumlar"ın yaratıldığı filmlerin etkisinden bahsederken benzer bir şeyden söz ediyor: "Karışıksız görsel ve işitsel durumların iki kutbu olabilir – nesnel ve öznel, gerçek ve hayali, fiziksel ve akli" (Deleuze1989:9). Deleuze bu iki kutup arasındaki ayrımın aslında önemini kaybettiğini de ekliyor: "artık neyin hayali, neyin gerçek, neyin fiziksel, neyin akli olduğunu bilemeyiz... Bunun nedeni bunların birbirine karıştırılması değil, artık bu bilgiye ihtiyaç duymamamız ve bu soruyu soracak bir yerimizin olmayışıdır" (Deleuze 1989:7).

Van Sant *Gerry*'de işte bu zaman algısıyla, yol filmleri konvansiyonlarını daha soyut bir noktaya taşıyor. Beş buçuk dakikalık, diyalogsuz ve zamanı esneten açılış sahnesi, günbatımında arabada yol alan iki karakterin hissiyatını seyircinin de gerçek zamanlı olarak tecrübe etmesini sağlayarak, bizi "dikey" bir zamansallıkla baş başa bırakıyor. Daha bu açılış sahnesinde, gündelik bir kesitin içinden zamanın ağır ağır geçişini, bir bakıma doğanın zamanını hissetmek mümkün.

Bu açılış sahnesinin ardından, iki Gerry arabadan inerler. Arabadan indikleri anda teknoloji ve uygarlığa veda ettiklerinin farkında değildirler. Kendilerini nerede olduklarına dair hiçbir ipucu vermeyen acımasız bir hiçliğin, bozkırın orta yerinde bulurlar. Artık uygar kodların yumuşatıcı bariyeri ortadan kalkmış, doğayla ve Heidegger'in kastettiği anlamda "Varlık'la" bir yüzleşme kaçınılmaz olmuştur. Heidegger'e göre, Varlık'la ancak "hiçlik" ortaya çıktıktan sonra "hakiki" bir şekilde yüzleşilebilir. Varlık'ı hissetmek için önce varoluşunuzun çökmesi, sıfırlanması, bir anlamda benliğinizin ölmesi gerekir: "Hiç köklü bir şekilde açığa çıkmadan kendi olma da özgürlük de yoktur" (Heidegger 1991:35).

İki Gerry arasındaki kısa bir diyalog, bozkırda kısa bir süre sonra yön duygularını ve yön duygusuyla birlikte kendi ontolojik kesinliklerini kaybeden iki Gerry'nin aslında bu hiçleşmeyi arzuladıklarının ipucunu veriyor. İlk başta, kaybolduklarının ilk işaretlerini almalarıyla birlikte "o şeyi" yani, onları arabalarına, uygarlığa ve dolayısıyla olağan kimliklerine geri götürecek yolu nasıl bulacaklarına dair kısa bir tartışma yaşıyorlar ama sonra, ikisi birden gülerek "s.ktir et o şeyi"

diyerek, bir anlamda bu ayrışmamış doğada kaybolmaya doğru "şuurlu" bir adım atıyorlar. Bu andan sonra, bozkır hiçleşmenin, kültürel kodlardan özgürleşmenin ve Varlık'la yüzleşmenin bir metaforuna dönüşürken, iki Gerry de, bu yüzleşmeyi arzuladıklarını itiraf eden birer gezgine dönüşüyorlar.

Van Sant bu yüzleşme/hemhal olma durumunu iki Gerry'yi, uzak çekimle, bozkırın ortasında kaybolmuş iki minik figür olarak kadrajda uzun uzun tutarak gösteriyor. Aslında Van Sant film boyunca doğal manzarayı, iki Gerry'nin ruh halinin yansıması olarak kullanıyor. Bir bakıma, McKinney'nin söylediği gibi, "doğal manzaranın semiyotiğinde insan psikolojisinin işaretlerini buluyor" (McKinney 2003-4:46). Bu uzak çekimin ardından, kamera ağır ağır sola kayarak iki Gerry'yi kadraj dışında bırakıp, seyircileri bu ürkütücü ya da huzur verici (bakan kişinin ontolojik konumuna göre) manzarayla, doğanın kendisiyle baş başa bırakıyor. O deneyimi paylaşmamız için. Gerçek zamanda. Ağır ağır süzülen bulutlar. Kararan hava. Van Sant'ın yaklaşık iki dakika boyunca ısrarla gösterdiği bu bulutlar, bizim de "orada" iki Gerry'den de bağımsız olarak "kaybolmamızı" doğayla hemhal olmamızı sağlayan bir strateji olarak kullanılıyor.

Bunu izleyen, iki Gerry'yi ateş başında gösteren sahnede, filmdeki nadir tutarlı hikâyelerden –iki karakter arasındaki "konuşmaların" hemen hepsi bölük pörçük, kısa ifadelerden ibaret– birini dinliyoruz ve bu hikâye bize filmin görsel olarak anlattığı şeyi, sözel olarak aktarıyor. Küçük Gerry (Casey Affleck), Büyük Gerry'ye (Matt Damon) bir bilgisayar oyununda Thebai şehrini kurmaya çalıştığını ama taşan nehrin buna izin vermediğini ve nihayetinde istediği uygarlık yapısını kuramadığını anlatıyor. Mitolojide Thebai kenti, Atina ile zıtlaştırılır. Atina uygarlık ve denetimin sembolüyken; Thebai, doğa güçlerinin, esrikliğin, Diyonisos'un kentidir. Küçük Gerry'nin uygar hamleleri, bu başıbozuk, taşkın şehri uygarlaştırmaya yetmemiştir ve taşan nehir, uygarlığın inşasına mani olmuştur. Şimdi kendilerini içinde buldukları bu ayrışmamış doğa, onlara yeni kapılar, karanlık ya da ışıltılı kapılar açacaktır.

Filmdeki iki Gerry'nin aynı organizmanın parçası olmalarına rağmen, birbirine zıt karakterler olduğu söylenebilir. Burada Büyük Gerry diye andığım Affleck daha kontrollü, benlik duygusu daha baskın bir karakterken; Küçük Gerry daha duygusal, daha az kontrollü,

yoldan çıkmaya ve çöküşler yaşamaya daha eğilimli bir karakter. Küçük Gerry'nin, kendini bir kayanın üstünde bulduğu ve aşağı inemeyerek, sıkışıp kaldığı sahne bu ikiliği yansıtıyor. İki Gerry bozkırdan çıkış yolunu bulmak için, farklı yönlere gitmeye karar verirler, bir süre sonra aynı noktada buluşacaklardır. Fakat Büyük Gerry bir süre sonra ayrıldıkları yere geri dönerken, Küçük Gerry'nin bir kayanın üzerinde mahsur kaldığını görür. Burada film, Beckett oyunlarını hatırlatan –bilhassa da *Oyun Sonu*– bir absürdizme bürünüyor. Doğa karşısında çaresizleşen, aklın güvenli hâkimiyetinden mahrum kalmış insanın saçma hali. Küçük Gerry'nin kayanın üzerinden indirilme uğraşı, bütün beceriksiz hamleleri ve bu arada saçmalaşan süreci tek tek kayda geçiren, Beckettvari bir "gerçekçilik"le anlatılıyor. Küçük Gerry bütün çaresizliğiyle kayanın üzerinde dururken, Büyük Gerry aklın aciz hamlelerini uygulayarak, arkadaşının atlayacağı zemini yumuşatacak bir kum tepeciği yapmaya girişiyor. Bu uğraşın saçmalığı ve acizliği, doğaya karşı uygarlığa tutunma girişimi tabii ki gülünç sahneler ortaya çıkarıyor. Yine Beckett'i hatırlatan, absürt bir gülünçlük.

Bu sahneden sonra, bozkırın iki Gerry'ye ışıltılı algı kapıları değil, karanlık bir çöküntü sunacağı daha da belirginleşiyor. İçecek ve sudan mahrum olan iki Gerry, bir süre sonra, amaçsızca sürüklenen birer yaşayan ölüye dönüşüyorlar. Filmde Gus Van Sant'ın iki Gerry'yi uzak çekimle uzun uzun yürürken gösterdiği bir sahnede, Gerry'ler hakikaten de iki "zombi"yi andırıyorlar: düşük omuzlar, sürüklenen adımlar, etrafı saran ve yine karakterlerin ruh halini yansıtan karanlık-tonlu ışıklar. Burada insan aslında zombilere, hayaletlere ve canavarlara dair anlatılan bütün hikâyelerin, insanın içinde varolan olasılıkların projeksiyonu olduğunu anlıyor. O zombiler, o canavarlar ve hayaletler – çölde görülen seraplar– hep insanın ürünüdür ve insanın bu dünyayla hesaplaşan daha sahih ve daha karanlık yönünün ifadeleridir.

Filmin sonunda, iki karakterin enerjilerinin tamamen tükenmiş olduğu noktada, Büyük Gerry'nin Küçük Gerry'yi öldürmesi de bu gulyabani hissiyatı arttırıyor. İki karakter güneş ışığıyla gözlerini açmış, bir şeyler mırıldanmaktadırlar. Küçük Gerry Büyük Gerry'ye, seni bırakıyorum gibi bir şeyler mırıldanır, sonra Büyük Gerry'ye dokunmak ya da sarılmak için bir hamle yapar. Sonra Büyük Gerry, Küçük Gerry'ye sarılır gibi uzanırken, ellerini boynuna dolar ve Van

Sant'ın uzun uzun gösterdiği beceriksiz bir boğuşma sahnesinin ardından Küçük Gerry'yi öldürür. Şimdi bunu nasıl açıklamak gerekiyor? İki karakter arasındaki cinsel gerilimden ölesiye korkan, Büyük Gerry'nin bu korkuya dayanamayıp, arzu nesnesini öldürmesi olarak mı? Sebepsiz bir *acte gratuit* olarak mı? İnsanın içinde baş gösteren ve uygarlık maskesi ortadan kalktığında zincirlerinden boşalan bir öldürme içgüdüsü olarak mı? Modern bir Habil-Kabil meseli olarak mı?

Film bütün bu soruların ucunu açık bırakıyor zira ne başlangıçta, ne de sonda iki karakterin geçmişlerine dair bir ipucu sunuluyor. *Gerry* herhangi bir yanıttansa belirsizlik yaratmaya ve sorular sormaya yönelik bir film. Büyük Gerry'nin filmin sonunda uygarlığa giden yola ulaşıp, kendini bir arabanın içinde muhtemelen evine dönerken bulduğunda da yine filmin başındaki araba sahnesindeki gibi – bu sefer yine Arvo Pärt'ın minimal "Für Alina"sı eşliğinde– tam bir sessizlik için de olması da bunu gösteriyor. Ama uygarlığa geri dönen Gerry'nin yüzünde, uygarlığın dışında geçirdiği saatlerin kalıntısı olan öyle durgun, derinlikli ve gerilimli bir ifade var ki; hiçbir şey söylemiyorken, aslında her şeyi söylüyor gibi. Filmin bütün hissiyatı da böyle özetlenebilir; olağan dille söylenemeyen bir şeyi, başka bir dille ya da sessizlikle hissettirmek.

SONUÇ

Gus Van Sant'ın 1985-2002 yılları arasındaki farklı dönemlerde yaptığı üç film bize Van Sant'ın "yol filmleri" ve "yol hikâyeleri"ni hep merkezde tuttuğunu gösteriyor. Üç filmin teknik yapısı ve estetiği birbirinden farklı olsa da Van Sant'ın karakterleri yolu hep bir arayış ve dönüşüm aracı olarak kullanıyorlar. *Mala Noche* daha çok Cassavetes'te ve Amerikan bağımsız sinemasında görülen "dağınık" estetiği yansıtırken, *My Own Private Idaho* hem anlatı hem de yapı olarak kolaj tekniğine yaslanıyor; Gerry ise Amerikan bağımsız sineması geleneğinden uzaklaşıp, Avrupa sineması estetiğine yönelerek daha soyut bir yol filmi hikâyesi sunuyor. Üç filmin de karakterlerinin "gezgin" olması, sıkı aidiyetlerden çıkıp, daha belirsiz bir fiziksel ve ontolojik duruma geçmeleri, Van Sant'ın sinemasının bir "gezginler sineması" olarak adlandırılmasına olanak tanıyor.

KAYNAKÇA

BAKHTIN, Michael (1981). *The Dialogic Imagination: Four Essays*, Texas: University of Texas Press.

BEST, Steven, KELLNER Douglas (1998). *Postmodern Teori*, Çev. Mehmet Küçük, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BORDWELL, David and THOMPSON, Kristin (1997). *Film Art: An Introduction*, New York: McGraw Hill International Editions.

CARNEY, Ray, (2011). *Shadows*, Londra: British Film Institute.

DELEUZE, Gilles (1989). *Cinema 2: Time-Image*, Minnesota: University of Minnesota Press.

HEIDEGGER, Martin. (1991). *Metafizik Nedir?*, İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yay.

KING, Geoff (2005). *American Independent Cinema*, Bloomington: Indiana University Press.

KINSELLA, Tim. "On Liminality" *http://www.theinterpretersfriend.com/Terpsnet/16.html* (erişim tarihi: 04.02.2012).

KRAMER, Jonathan D. (1988). *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*, Wadsworth Pub Co.

KULEZIC, WILSON, Danijela (2008). *Musical and Film Time*, Musicology, vol. 8, pp. 253-271.

MCKINNEY, Davids (Kış 2003-2004). "Gerry" *Film Quarterly*, Vol. 57, No. 2, pp. 43-47

MURRAY, David (1987). "Dialogics" *Literary Theory at Work: Three Texts*, Londra: Barnes & Noble.

MURRAY, Rona (2011). *Studying American Independent Cinema*, Londra: Auteur Publishing.

ORWELL, George (2000). "Funny, But Not Vulgar" Orwell, S ve Angus, I. (ed.) *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell*, Middlesex: Penguin Books.

RICH, B. Ruby (1992). "The new queer cinema", *Sight and Sound*, 2: 5, pp.30-35.

TARKOVSKY, Andrei (1986). *Sculpting in Time*, Çev. Kitty Hunter-Blair, Londra: The Bodley Head, 1986.

TUTTLE, Harry (2012). *http://unspokencinema.blogspot.com/2007/01/minimum-profile.html* (Erişim tarihi: 02.03.2012).

William Blake'in Ölüm Yürüyüşü: *Dead Man*

E. Gülay Er Pasin

Filmlerinde bizleri şehrin adeta flanör bakışından izlediğimiz kesimlerine götüren Jim Jarmusch'un hem bağımsız hem de filmlerinin senaryolarını da yazan bir yönetmen olmasından hareketle sinema sektöründe sergilediği duruşunun, flanörün yaşama karşı tutumuna paralel olduğu söylenebilir. 19. yüzyıla tarihlenen flanörün düşünce biçimi ile 21. yüzyılda bir film yönetmeninin ne şekilde bir paralellik göstereceği, Jarmusch'un çalışma biçimi uyarınca ele alınmıştır. Şehirlerin yönetmen üzerindeki etkisi, Jarmusch'un şehirle etkileşiminin filmlerine yansıması ve filmlerindeki karakterler tema doğrultusunda irdelenmiştir. *Dead Man* filmi ise Amerika özelinde, şehirlerin henüz kuruluş zamanında neler olup bittiğini, bu sürecin ne şekilde işlediğini ve yeni kurulan düzenin yapısını izleyiciye gös-

termesi bakımından ilginç bulunduğu için tercih edilmiştir. Filmin tercih edilmesindeki belirleyici bir diğer unsur da filmin konusunun flanörün zamanında, 19. yüzyılda geçmesidir, flanör karakteri Londra ve Paris'te yaşam bulurken ABD'de büyük şehirlerin nasıl kurulduğunu eleştirel bir bakışla anlatan film aynı zamanda flanörün nasıl bir toplumsal düzende yalnız olduğunun da açıklaması gibidir.

GİRİŞ

Günümüzde flanör karakteri ile sokak fotoğrafçıları, internet gezginleri ve sinema izleyicileri arasında ortama kendini kaptırarak zaman geçirmek, uzamın ve hareketin değişimi, amaçsızca dolaşmayı andıracak şekilde ve biraz da kaybolmanın keyfini sürerek zaman geçirmek gibi bakımlardan paralellik kurulması öne çıkmakta, flanörün eleştirel kimliği sorgulanmakta, içinde bulunduğu koşullara ya da gezindiği alana kendini kaptırma, sorgulayan bir yaklaşım için gerekli olan mesafeli bakışın flanörde bulunup bulunmadığı gibi unsurlar tartışılan, konunun tartışmaya açık yönleridir. Gezinilen alanın niteliğinden yola çıkarak flanör kimliğinde ayırt edici saptamalara sıklıkla gidilmiştir. Örneğin James Donald, *flanerie*den internette dolaşmaya, modern alanlarda gezinmek üzerine düşünürken yeni bir kavram ürettiğini ileri sürer: "Metropol modernizminin etkileyici coğrafyasını teşkil eden teknolojik açıdan aracılandırılmış alandaki navigasyonumuz" olarak tanımladığı "flannery" (2005:155, 159). Bu çabanın altında yatan, sinema ve internet gibi araçlar yoluyla temsili, fantazmatik, hayali ya da sanal uzamın gezindiğimiz yerleri değiştirdiği düşüncesidir. *Cyberflâneur*e benzer bir öneri olarak, *The Information Flâneur: A Fresh Look at Information Seeking* başlıklı makalede yazarlar bilgi flanörü kavramını, bilgi arayışı üzerine yeni bir düşünme biçimi olarak öne sürmektedirler. Flanör, şehri yorumlayarak ve yeniden tasarlayarak sokaklarda ve meydanlarda keyifle yürüyen şehir gezginidir ve onun şehre yönelik tutumunu takiben bilgi flanörü için güzellik ve anlam, genişleyen bilgi alanlarındadır. Bilgi flanörü, meraklı, yaratıcı ve eleştirel bir karakterdir ve gerek bu karakteristik özellikleri gerekse yaşanılan duruma bir üst yorum getirebilmesi, içinde bulunduğu andan ve koşuldan keyif almayı bilmesi, yaratıcı düşüncesinin olması gibi bakımlardan klasik flanör karakteri ile benzerdir. Şehrin

büyük çoğunluk için günlük aktivitelerini gerçekleştirdikleri kültürel zemin oluşturmasına koşut biçimde dijital bilgi alanları da giderek benzer bir rol üstlenmektedir (Dörk, Carpendale, Williamson 2011:1-6). Ediminin niteliği açısından gazeteci, dedektif gibi meslek grupları ile bağlantı kurulmuş (Frisby 1994:100,101), şehir etnografi ile ilişkilendirilmiş (Jenks, Neves 2000) olan flanör tutumunu pekâlâ yönetmenlerde de görürüz.

Anthony Vidler, Benjamin'in flanörünün, Vertov gibi, üçüncü göz olarak taşıdığı kamerasıyla modern yaşamı çerçevelediğini ve filme çektiğini hayal etmek zor değildir, der ve Benjamin'in flanörle ilişkilendirdiği hemen her niteliği film yönetmeninin de taşıdığını ileri sürer. Ayrıntıları, göz ardı edileni ve olasılıkları gözden kaçırmayan bakış, gerçeğe de düşleme de meyil, bağımsız ve mesafeli bir görüş, marjinal ve unutulmuş olana zaaf gibi nitelikler flanör ile yönetmenin ortak nitelikleridir. Her ikisinin de dedektif ve seyyar satıcı ile, paçavracı ve avare ile benzerliği vardır; her ikisi de çalıştığı malzemeyi estetize eder. Aynı şekilde, flanörün yaşam alanları filmsel temsil için elverişlidir; şehrin banliyöleri, kenar mahalleleri, varoşları; geceleri ıssız olan caddeler ve meydanlar; kalabalık bulvarlar, fantazmagorik pasajlar, kapalıçarşılar, süpermarketler; bu, metropol tüketicilerinin uzamsal sistemidir (2000:115, 116).

Tekniğin Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı başlıklı yazısında Walter Benjamin sinema seyirciliğini "serüvenli yolculuklar" olarak tanımlar:

> "Sinema, dağarcığından yakın çekimler yaparak, tanış olduğumuz nesnelerin gizli ayrıntılarını vurgulayarak, kameranın dâhice yönetimiyle sıradan ortamları irdeleyerek, yaşanımızı yöneten zorunluluklara ilişkin bilgileri arttırdığı gibi, bize daha önce hiç düşünülmemiş, dev bir devinim alanı da sağlar! Bir zamanlar içkievlerimizin ve büyük kentlerdeki caddelerin, bürolarımızın ve möbleli odalarımızın, tren istasyonlarımızın ve fabrikalarımızın arasına umutsuzca hapsolmuş gibiydik. Daha sonra sinema geldi ve zindandan oluşma bu dünyayı saniyenin onda biri uzunluğundaki zaman parçacıklarının dinamitiyle paramparça etti; şimdi bu dünyanın geniş bir alana dağılmış yıkıntıları arasında serüvenli yolculuklara çıkmaktayız" (2009:72).

Jarmusch kamerasının evi sokaklardır, şehrin başka başka semtlerinde avare gezindiği planlarda kamera adeta bizim gözümüz olur ki bu her yönetmen için söylenebilecek bir söz değildir. Karakterleri çoğunlukla günlük zamanlarını düzenleyen bir işi olanlar değildir, en sistemin içinde görünen karakteri bile emekli olmuş biridir (*Broken Flowers*). Ve eğer karakterin bir işi varsa, örneğin bir kiralık katilse *(The Limits of Control, Ghost Dog)*, girdiği "yol" uyarınca özdisiplini olan biridir, çevresinde olan biteni gözlemler, küçük detaylar dikkatinden kaçmaz, genellikle yollardadır ve hayatına yön verecek bir amaç uğruna yola düştüğü de görülmez. Farklı kültürlerin karşılaşması Jarmusch filmi için kaçınılmazdır. Filmlerinin hepsi bu özelliği taşıdığından Jarmusch sinemasında bir bakıma dünya insanları anlatılır demek yanlış olmaz, bu, aynı zamanda Jarmusch'un Amerika imgesini tanımlarken seçtiği temalara kapı aralamasına da elverir.

Jarmusch filmlerinde trenle, uçakla, arabayla yol alınırken dışarıda görünen, şehri eleverir; görüntülenen, yeldeğirmenleri ya da havaya dumanını salan bir fabrika olabilir, düzenli korulardan şehrin çöpünün, hurdasının yığıldığı alanlara manzara değişir. Aynı manzara sergisi Jarmusch sinemasının geneli için geçerlidir. Filmlerinde şehirlerin farklı bölgelerini görürüz; varoşlarını, şehir merkezini, banliyösünü, parklarını, havaalanını, tren garını, meydanları ve arka sokakları. Jarmusch ya filminin kahramanlarıyla birlikte bize de yolculuk yaptırır ya da kamerası şehirde dolanır ama mutlaka şehrin farklı kesimlerini gösterir. Bu, *Permanent Vacation* (1980), *Stranger Than Paradise* (1984), *Down by Law* (1986), *Night on Earth* (1991), *Broken Flowers* (2005), *Mystery Train* (1989), *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999), *The Limits of Control* (2009), *Dead Man* (1995) için geçerlidir; *Year of the Horse*'ta (1997) ise Neil Young ile turnededir. Jarmusch'un şehri gösteren çekimlerinde kamera genellikle belirli bir kişiyi ya da olayı takip etmez ve böylece amaçsızca şehirde dolaşan gözümüz gibidir, bu çekimlerde filmin bir karakteri ya da mekânı ancak rastlantı gibi, adeta yolda denk gelmiş gibi girer kadraja, *Ghost Dog*, *Down by Law* filmleri en net örneklerdir. Bu sırada şehrin farklı zamanlardaki görünümünü, sakinlerinin yaşam tarzını, altkültürün şehre etkisini, şehrin müziğini görürüz. Tarafsız bir şekilde gözlemler ve bilgi ediniriz. Jarmusch'ta kozmopolit metropoller kadar tam tersi olan kentler görürüz, New

York, Cleveland, Helsinki gibi. Jarmusch sinemasında bir şehre, hatta ülkeye mimarinin (Gaudi, *The Limits of Control*) ya da müziğin (Blues, Memphis, *Mystery Train*) damgasını vurabileceğini görürüz.

Dead Man filmi ise ABD'nin nasıl kurulduğunu, demiryolu, sanayi, kültür ve din ile neye mal olarak "uygar" bir ülke kurulduğunu, yeni sistemin en baştan nasıl bir işleyişinin olduğunu anlatır. Aslında film iki karakterin yolculuğudur, her ikisi de yalnız olan, William Blake bulunduğu yer için modern olan adamdır; Nobody, o yerin yerlisidir. Salzani, flanörün kaçamaklı oluşunun, çevirisinin bulunmamasından anlaşıldığını, kültürel bağlamda hep Fransızca olan terimin korunduğunu belirtir. Etimolojisi eski İskandinav dilindeki "flana"ya uzanır ve *Robert Dictionnaire Etymologique*'de "orada burada gezinmek" olarak tanımlanmıştır. Normandiya metinleri 16. yüzyıldan beri kullanıldığını kanıtlamışsa da genel kullanıma ancak 19. yüzyılda girmiştir. "Flaner" kelimesi *Le Robert*'te "içinde bulunduğu anın etkisinin ve görüntüsünün keyfini çıkararak, acele etmeksizin, amaçsızca dolaşmak" olarak açıklanmıştır. Terim, İngilizceye "amaçsızca dolaşmak, gezinmek, aylak aylak dolaşmak, avare gezinmek, amaçsızca ve gelişigüzel bir şekilde yürümek" olarak çevrilebilir. Flanör, bu nedenle, avare, gezgindir (Salzani 2009:37-38). Bu yazıda, *Dead Man* filmindeki Nobody karakteri kelime anlamı ile ele alınmıştır, amaçsızca ve avare gezinmek, tüm yaptığıdır.

JİM JARMUSCH

Jim Jarmusch'un klasik flanör ile en belirgin benzerliği, çalışma prensipleri ve zaman konusundadır. Flanör nasıl bireyi tektipleştiren üretim biçimi dahilinde bir işinin olmasından kaçınmış, bireyselliğini korumakla sanatsal üretiminde de özgünlüğünü koruyabileceğini öngörmüşse, nasıl zamanının tamamen kendisine ait olmasını isteyerek aslında bununla yaşamını biçimlendirecek özgürlüğü savunduysa Jarmusch da aynı ilkelerle yaşamakta ve bu direnci sayesinde özgürce kendi senaryosunu yazmakta, filmlerini çekebilmektedir. Bu bağlamda Jarmusch'un üretim sürecine ve "bağımsız" film alanındaki konumuna kısaca göz atmak yaşam tarzı ve sanatsal üretim konusundaki tutumu hakkında fikrimiz olması kadar niçin böyle bir tema için Jarmusch'un seçildiğine dair de açıklayıcı olacaktır.

John Berra, bağımsız yapımlar için üç aşama olduğunu ileri sürer. Kriter aldığı unsur, dağıtımdır. Bağımsız kategorisinde yer alan yönetmen ya da yapımcı için bir yandan da büyük şirketlere yönelmek ve stüdyo sistemine geçiş potansiyeli söz konusudur. Berra, üç aşamanın her birinin endüstri merdiveni için önemli birer basamak olduğunu ileri sürer. Filmin tamamlanması konusunda önceden bir dağıtım anlaşması yapılmayan; bağımsız bir dağıtımcıyla dağıtım anlaşması yapılan; bir Hollywood stüdyosu ya da mini-majör bir şirketle dağıtım anlaşması yapılan bağımsız film (Berra 2008:22).

Hillier, Jarmusch'un *Stranger Than Paradise* filminin 1980'lerden itibaren Amerikan Bağımsız Sineması için kurucu nitelikte olduğunu belirtmiştir; Roger Corman ise, "kendi filminin finansmanını, yapımını ve dağıtımını gerçekleştiren şirketler gerçek bağımsız şirketlerdir" tanımlamasını yapmıştır. Yanı sıra örneğin *Pulp Fiction* (Quentin Tarantino, 1994) filmi ise Hollywood-dışı deyişiyle tanımlanabilmektedir (Hillier 2006:254-256). "Bağımsız" şemsiyesi altına sokulan filmlerin "Hollywood-dışı" olarak tanımlanması, "stüdyo-dışı" tanımlamasına denk görülmüştür (Lost 2005:45). "Bağımsız sinema" ya da "bağımsız film" deyişleri ilk bakışta aslında sinemacı ile yapım-dağıtım şirketleri arasındaki ticari bağa ilişkin gibi görünse de filmin niteliğine ilişkin de bir beklenti oluşmasına yol açar.

Jonas Mekas, yazısının başlığını "*Independence for independents*" (Bağımsızlar için bağımsızlık) koymuşken Amerikalı film yapımcılarının yıllar içinde avangard filmleri tanımlamada kullandıkları terimlere başvurur. Aslında bu tutumuyla, konuya kendi yaklaşımını ortaya koymaktadır. Özetle, 1930-1950 arası "avangard film" ve "deneysel film" terimleri kullanılmış; 1950'li yıllarda kişisel film, özgün film, bağımsız film gibi tanımlamalar kullanıma girmiştir. 1960'larda *author* kavramı, bireysel/özgün film ve deneyselle bir arada anılan katıksız film gibi deyişleri geçersiz kılmış, bu dönemde Yeni Amerikan Sineması ve "underground film" deyişleri kullanılmaya başlanmıştır. Mekas, "Yeni Amerikan Sineması" teriminin olasılıkla kendisine ait bir makaleden, "underground film" teriminin ise Marcel Duchamp'ın "yarının sanatçısı yeraltına inecek" sözünden çıkışla kullanıma girdiğini belirtir. 1967 civarında yeni bir terim, "home movie" kullanılmaya başlanır. 1960'ta Shirley Clarke, Emile de Antonio, Gre-

gory J. Markopoulos, Robert Frank, Adolfas Mekas, Harold Humes, Peter Bogdanovich, Ed Bland, Lionel Rogosin, Jonas Mekas gibi bağımsız sinemacılardan oluşan bir topluluk Yeni Amerikan Sineması Grubu'nu (New Amerikan Cinema Group) kurar; 1962'de ise film dağıtım merkezi işlevini görecek kendi kooperatiflerini kurarlar: Film-Makers Cooperative. Kooperatif, film dağıtımına ilişkin varolan işleyişe karşıt altı prensip benimser. Buna göre, kendisine sunulan her filmi dağıtmakla yükümlüdür; kooperatifin sahibi bizzat sinemacılardır; sinemacı kooperatif ile sözleşme imzalamaz, filminin sahibi kendisidir, istediği an filmini geri çekebilir; işleyiş için gerekli %25 pay dışında tüm kira geliri sinemacıya ödenir; kooperatif için filmlerin hepsi eşittir, hangi filmin iyi ya da ihtiyacını karşılayacak nitelikte olduğuna karar vermek, filmi kiralayanın sorumluluğudur, kooperatif kataloglarda filmlerin tümünü aynı şekilde listeler; sinemacıların gelir/gider belgelerinin kopyaları kendilerine gönderilir. Bu ilkeler, sinemacıların sinema yapabilmek için hangi koşullara direnmek istediklerini net şekilde ortaya koymaktadır. Sanatçının işinin sadece sanat olması gerektiğini savunan Mekas'ın sinema uğraşı anlayışını gösteren "İşimizi yapmanın tek yolu kendi koşullarımız uyarınca çalışmaktır, yapımcıların ve dağıtımcıların bize dayattıkları koşullarla değil" sözleri, Jim Jarmusch'un da savunduğu tutumdur ve bağımsız filmin ne olduğunu özetler aslında (Mekas 2005:30-31).

Zaman içinde anaakım sinemanın, büyük bütçeli stüdyo filmlerinin dışındaki filmler için de alan olduğu görüldü, bu filmler pazarlanabilir ürünlerdi. Sinemacı içinse filmi için kaynak bulmak kadar kritik bir unsur da dağıtım olduğundan, çeşitli işbirliklerine gidilmiştir. Kimi şirketler sanat filmi, bağımsız film olarak tanımlanan filmlerin dağıtımını üstlenmekle başka bir seyirci kitlesini hedeflemiş ve sektörde de seyircilerde de ayrıcalıklı bir yer edinmiştir. Ancak bununla birlikte örneğin Soderbergh'in *Sex, Lies, and Videotape* (1989), Tarantino'nun *Reservoir Dogs* (1992), Jarmusch'un *Dead Man* (1995) filmlerinin dağıtımını yapmış olan Miramax'ın "mini major", "major", "semi indie", "quasi studio", "major independent" sözleriyle tanımlanması o kadar da bağımsız hareket etmediklerini gösterir. New Line Cinema ve United Artists de Miramax gibi davranan ve tanımlanan şirketlerdir. Yanı sıra, bazı sinemacılar kendi yapım şirketlerini

kurmuşlardır, George Lucas (LucasFilms), Steven Spielberg (Amblin Entertainment), James Cameron (Lightstorm Entertainment) gibi. Dağıtım için yine de genellikle büyükleri tercih etmektedirler (Tzioumakis 2006:3-5). Kaldı ki Miramax 1993 yılında Walt Disney Company'e satılmış, 2005 yılında Miramax'ın kurucuları olan Bob ve Harvey Weinstein ayrılmış, ardından da 2010 yılında Walt Disney Company tarafından Filmyard Holdings'e satılmıştır. Disney'in yaptığı, bundan sonra Disney, Pixar ve Marvel markalarına ağırlık verecekleri yönündeki açıklama, adeta daha da ticarileşeceklerini tesciller niteliktedir. Diğer tarafa bakıldığında, Weinstein Kardeşler yollarına The Weinstein Co. ismiyle devam etmiştir ve bağımsız şirketlerini kurdukları zamandaki tutumlarına dönerek Google ile anlaşmışlardır. Bu durum, çağın gerçeklerini anlamanın önemini ve değişen teknolojiye uygun hareket etmenin özgürleşme lehine kullanılabileceğini ortaya koyar. Google, Youtube kanalıyla anlaştığı şirketlerin filmlerini cüzi bir ödeme karşılığı kiralama benzeri bir yöntemle izlemeye açmış bulunmaktadır. Yasal olarak telif hakkı sürelerini aşmış olan filmler zaten izlenebilmektedir. Google'ın şimdi yaptığı, güncel filmleri bu yolla bünyesine katmaktır. Son zamanlarda indirme yapılan sitelere verilen büyük cezalar ve bunlar sonucunda kendiliklerinden kapatma kararı veren siteler de göz önüne alındığında bir bakıma, bedava indirme uygulamasının da önüne geçmek amaçlanmaktadır. Google ile anlaşan şirketler arasında bağımsızların yanı sıra Universal Pictures, Sony Pictures Entertainment, Warner Brothers, Lionsgate Entertainment, Weinstein Company sayılabilir.

Piyasa bağımsız yaftasını taşımakta zorlanınca daha müphem bir etiket kullanılmaya başlanmıştır: indie. Bağımsız küçük şirket, bağımsız yapım, bağımsız sanatçı için kullanılan "indie" ile birlikte bir de bağımsızla Hollywood arasındaki alanda kalanı tanımlayan indiewood gibi (Tzioumakis 2006:247).

Jim Jarmusch'un tüm filmlerinin negatiflerine sahip olan bir yönetmen olduğu düşünüldüğünde eşine pek rastlanmayan bir tutum izlemeyi başardığı görülür. Bir yönetmenin filmlerinin haklarını kendinde tutması, yaptığı işte kontrolün kendisinde olmasını istediğinin, kendi tarzının dışında bir çalışma stiline yanaşmadığının göstergesidir. Aynı zamanda, Jarmusch'un finansal güçlük yaşamış olsa bile anlat-

mak istediklerinden ve kendi anlatım tarzından ödün vermektense minimalist bir anlatını tercih ettiğini söyleyebiliriz.

Jarmusch 17 yaşında Ohio'dan ayrılarak 1974 yılında New York'a gider. Önce bir yılını Northwestern University'de Medill School of Journalism'de geçirir ama gazeteciliğe pek de ilgi duymaz, bunun üzerine Columbia University'e transfer olarak İngiliz Edebiyatı okur. Bu süreçte ilgilendiği alan asıl olarak edebiyat ve müziktir. Mezun olmadan hemen önce Paris'e gider ve dört ay yerine Cinemathéque'te dünya sinemasını keşfetmesi üzerine on ay kalır, tüm vaktini de Cinemathéque'te geçirir. New York'a döndüğünde sinema okumak üzere New York Üniversitesi'ne başvurur. Sinema okumak istemesinin nedeni yazdıklarının sinemasal anlatınının olmasıdır. Üniversite yıllarında Nicholas Ray'in asistanlığını yapar ve onun aracılığıyla Wim Wenders'in *Lightning Over Water* (1980) filminde yapım asistanı olur. Son yılında Louis B Mayer bursunu alır ve yapılan bir hata sonucu para doğrudan kendisine verilince bu parayla ilk filmini, 75 dakikalık *Permanent Vacation*'ı çeker. Üniversite bu durumdan ve filmden hoşlanmaz ve Jarmusch mezun olamaz. *Permanent Vacation* Almanya, Mannheim'da bir festivalde gösterilir, ödül ve 2000 dolar alır. Ardından bir Alman televizyon kanalı filmi ister ve beş yıl için on iki bin dolar öderler. *Permanent Vacation* bunlardan sonra Berlin Film Festivali'ne de davet edilir. Jarmusch Berlin'den döner ve *Stranger Than Paradise*'ı yazar ve iki yıl sonraki versiyonuyla Cannes'da Camera d'Or ve National Society of Film Critics'den en iyi film ödüllerini alacak olan *Stranger Than Paradise*'ı hafta sonunda kısa film olarak çeker. *Permanent Vacation*'ı izlemiş olan Wim Wenders, Jarmusch'a *The State of Things*'in çekimlerinden kalan 50 dakikalık ham film verir. Bu filmden, çekimleri büyük titizlikle yaparak filmin üçte birlik kısmını çıkaracak 30 dakikalık *Stranger Than Paradise*'ı çeker. Jarmusch, çekimler için elindeki belirli materyale göre senaryoyu yazmak durumunudadır ve yıllar sonra, bunun kendisi için çok öğretici olduğunu söyler. Filmin kurgu aşamasında uzun metraj versiyonu için başka bölümler de yazar, kısa film bittiğinde gösterebileceği bir de uzun metraj senaryosu olur elinde. Jarmusch ayrıca araya girecek siyah planlar için de Jean–Marie Straub'dan da bir makara negatif film alır. *Stranger Than Paradise*, aynı zamanda Jim Jarmusch'a filmlerinin haklarına sahip olması gerektiğini

öğreten filmdir, Jarmusch bunu tüm çalışmalarını şekillendiren bir ders olarak tanımlar (Simon 2008; Lippy ty). *Stranger Than Paradise*, bugün Amerikan bağımsız sinemasının mihenk taşı sayılan filmlerdendir.

Filmlerini nasıl kategorize ettiği sorusuna Jarmusch'un yanıtı şöyledir: "Avrupa'da ben bir film yönetmeniyim, Amerika'da alternatif kült bir yönetmenim." Sınıflandırmaları kendisinin yapmadığını ve tüm bu bağımsız film konusunun kendisini sıktığını bildirir. "Bağımsız film ikinci lig gibi görülüyor ve birinci lige geçmeniz gerektiği düşünülüyor ki benim motivasyonum bu değil" der (Taubin 1996). İnatçı bir yapısı olduğunu ve bu işe başlarken çalışmayı seçtiği kişilerle birlikte nasıl film çekmeyi istiyorlarsa öyle çekecekleri fikriyle yola çıktığını belirten Jarmusch, bu tavrını hep koruduğunu, paranın ya da Hollywood'un, karşılığında bazı işadamlarının istedikleri şekilde film çekeceği tekliflerin kendisini ayartmadığını söyler. Filmlerinde Amerikan yatırımından özellikle kaçındığını belirtir. Sebebi, bunun olumsuz koşulları dayatması ve senaryodan castinge yapılan işe müdahale edilmesidir. *Mystery Train*'den bu yana JVC tüm filmlerine para yatırır ve Jarmusch'u destekler. Almanya'dan Pandora ve son zamanlarda bunlara ek olarak Paris'ten BAC Films, filmleri için finans kaynağıdır. Yapılan sözleşmeye göre, Jarmusch'un yaptığı filmin kaba kurgusu bitmiş halini bile gösterme yükümlülüğü yoktur. Sadece filmin tamamlanmış halini dağıtım için göndermesi gerekmektedir. Bu yaratıcı açıdan hiçbir bağlayıcılığı olmayan sözleşme, tüm şirketler için geçerlidir. Jarmusch, bu şirketlere duyduğu saygıdan kaba kurgusu yapılan filmi kendilerine gösterdiğini, yapılan yorumlar işine yarıyorsa yararlandığını yoksa kaale almadığını belirtir (The Guardian, 15 Kasım 1999).

"Benim işimi yapmamı sağlayan unsur para değil. Bu odadan çıkıp giderim ve bir daha hiç film çekmem ve bu hayatımın sonu olmaz. Filmlerim için finansman görüşmelerine bu tutumla yaklaşıyorum" diyen Jarmusch'a göre Hollywood güç, para ve statü üzerinedir ve onun inancı bu değildir. Ona göre Hollywood film yapılan bir alandır ama biricik alan değildir. Jarmusch'un Hollywood'a bakışının Amerika'ya bakışına paralel olduğu aşağıdaki sözlerinden net olarak anlaşılır:

"Academy Ödüllerini kısmen izledim, çok muhafazakâr, çok korkutucu. Yeni jenerasyonların geldiğini görüyorsunuz fakat iktidar kötü bir sürp-

riz gibi orada oturuyor. Gençlerden birine ödül verilmesi önem arz etmiyor çünkü oradaki hâlâ aynı beyaz Amerikan iktidarı ve hükümetin Amerika'nın beyaz adamın kültürü olduğu fikrini sürdürmesi ile aynı şekilde tutucu. Televizyon izlediğinizde edindiğiniz izlenim de bu. Amerika'nın tek güzel yönü zıt kültürlerin bileşimi. Bu, bize blues, bebop, rock&roll – her türlü müzikal biçimi sağlıyor, resim ve stilde de. Amerika'nın havalı yönü bu ama Amerika toptan inkâr içinde (...) Amerika pek çok konuyu inkâr ediyor. 3. Reich'ın tüm yaptıklarını aşan bir soykırımın üzerine kurulduğu gerçeğinin inkârı bu. Yirmi beş milyondan fazla sayıda Kuzey Amerika yerlisi öldürüldü" (Colbath Blush 1996).

Jarmusch, Amerika'yı, çöpünüzü paketleyip satabileceğiniz bir yer olarak tanımlar:

"Bir karşıkültür varsa sadece etiketleyip üzerinden para kazanabilirsiniz. Beat gençliği, hippiler ve yanında bongo, bere gibi ürünlerle satabilirsiniz. (...) Il Postino'da oynayan İtalyan aktör, Massimo Troisi Akademi Ödülleri için aday gösterildi ama hayatta değil. Üzerinden para kazanmayacakları için asla ölmüş birine en iyi oyuncu ödülünü vermezler. Konu sadece bunlar üzerine" (Colbath, Blush 1996).

Bağımsız film varolduğu sürece bunun da sadece satmak için yapılan bir etiketleme, sınıflandırma olduğunu belirtir Jarmusch, Hollywood'un şimdi de bağımsız filmleri taklit ettiğini söyler. Haksız değildir, Hollywood ülke sinemalarından öne çıkan filmleri de bağımsız yapımları da izleyicisi hazır her tür filmi, bilgisayar oyununu, *Ejderha Dövmeli Kız* gibi yazarının ismi satan romanları kendine yontmakta, kendi bünyesinde oyuncuları, görsel efektleri, reklamı ile para kazandıracak şekilde uyarlamalarını, yeniden çevrimlerini üretmektedir. Jarmusch'un bağımsız filmler özelinde verdiği örnekse adeta gözümüze sokulmuş olan bir filmdir: "Todd Solondz *Happiness*'ı çekti, bu da Hollywood'un *American Beauty* filmini yapmasına yol açtı – temel olarak filmin ısıracak dişi bulunmayan, sulandırılmış bir versiyonu. Ve tüm Oscarları sildi süpürdü." (Lippy ty). *American Beauty* (Sam Mendes 1999), 5 Oscar, 6 BAFTA ödülü almıştır.

Teknolojinin gelişmesinin film üretmeyi daha mümkün kılacağını düşünen Jarmusch, video ve dijital kayıt imkânının kamerayı eline

alıp büyük bütçelerle çekilen filmler kadar güzel filmler üretilmesine imkân vereceğini ama sektörün, güç sahiplerinin bunun önüne geçmek için ellerinden geleni yapacaklarını söyler. "Ama sonunda engel olamayacaklar. Her türlü yoldan kontrol etmeye çalışacaklardır" diyor Jarmusch, "yayınlanabilir kalitede olmadığını, sinema salonlarına dağıtım için kopyalanamayacağını söyleyeceklerdir. Teknolojinin önüne geçemezler ama dağıtım gibi konularda kontrol sahibiler. Ronald Reagan'ın antitröst yasalarını kaldırmasıyla stüdyolar kendi sinema salonu zincirlerine sahip oldular. O zamandan sonra işler zorlaştı." Bağımsız çalışanların filmlerinin gösterilmesini nasıl sağlayacaklarını sorarken alternatif dağıtım sistemlerine ihtiyaç olduğunun da altını çizer (Colbath, Blush 1996). Filmlerini ister avangard ister bağımsız ister underground ister home movie ister art house diye sınıflandıralım, sinemacı, yaratıcı üretimini sürdürebilmek için sektörün dayatmalarından zarar görmeyecek bir işleyişe ihtiyaç duyar.

Jarmusch sanatsal özgürlüğü adına filmlerinin haklarını kendi şirketinde bulundurur, sözleşmelerini kendisini kısıtlayıcı niteliklerden arındırarak yapar. Söyleyecek sözü, anlatacak bir hikâyesi olduğunda film çekmek ister, sadece para kazanmak için art arda üretilen basmakalıp yapıları olan filmler çekmek değil. Anlatacağı hikâyelerde de süreç içinde biriktirdiklerinden yararlanır. Bu tutumunu koruyabilmesi, nasıl bir sanatsal tutum güdülmesi gerektiğine ilişkin inancındadır. Bunun kökü ise geçmiş yaşantılarında... Bulunduğu şehirlerin yaptığı işlere etkisi sadece oradaki tanıdıkları üzerinden değildir, Paris'te Cinematheque Jarmusch'a dünya sinemasının enginliğini göstermiş, sinema anlayışının şekillenmesinde etkili olmuştur; Japonya'da bulunmuş; Berlin'de bir yıl geçirmiştir. Temelde yatan sanatsal duruşunu belirleyen dönemini New York'ta geçirmiştir, aynı zamanda gerek şehirde gördükleri gerek zaman içinde değişen şehri gözlemlemesi, üretkenliğinde payı olan bir unsurdur. "1970'te az parayla yaşamak mümkün olduğu için gençlerin istilasına uğramış bir New York vardı" der ve bu dönemde şehirdeki ortamı şöyle tanımlar: "Gerçekten canlı bir yerdi. CBGB ya da Max's'a[1] giderek

1. St. Mark's Place, Jarmusch'un anlattığı yerlerin bulunduğu küçük bölgedir ve sanatçı ruhlu kişiler için merkez niteliğindedir. CGBG, Max's Kansas City, 1970'li yıllarda Amerika'nın punk müziğinin ve yaşam tarzının odağı, The Velvet Underground'la başlayıp Iggy Pop, Patti Smith, The Ramones, Talking Heads gibi grupların sahne aldığı barlardır. Patti Smith'in kendi dilinden:

Ramones, Television ya da Patti Smith'i görebilirdiniz. Genç Jean-Michel Basquiat, SAMO[2] adıyla gece boyu sokaklarda resim yapardı. St. Mark's Place'de The New Cinema olarak adlandırdıkları filmler çeken bir grup vardı – Eric Mitchell, Beth ve Scott B, sonra Charlie Ahearn ve Susan Seidelman gibi kişiler. Pek çok şey oluyordu. Her-

---

"Akşamımı St. Mark's Place'de neler olup bittiğini izleyerek geçirdim. Üzerlerinde İspanyol paça pantolonlar ve ikinci el askeri ceketler, yanlarında batik giysili kızlarla yaylanarak yürüyen uzun saçlı delikanlılar vardı. (...) Kendimi oraya ait hissettiğimi söyleyemem ama güvendeydim. Aralarında özgürce hareket edebiliyordum. Genç insanlardan oluşan avare bir kalabalık vardı, parklardaki denme çatma çadırlarında uyuyan bu yeni göçmenler East Village'i işgal ediyordu. Bu insanlara yakın değildim ama özgürce akıp giden atmosfer sayesinde onların arasına karışabilmiştim."

"St. Mark's Place'in o yoğun psikedelik atmosferine uyum sağlamaya çalışırken, yolda olan devrime hazırlıklı değildim. Ortama muğlak, rahatsızlık veren bir paranoya havası hakimdi; her yerde alttan alta yayılan dedikodular ve gelecğe yönelik kopuk kopuk devrim heveslisi konuşmalar duyuluyordu. Ben orada öylece otunnuş olanı biteni anlamaya çalışırken havada yoğun bir ot dumanı vardı; bu da, o döneme dair hülyalı anılarının bir açıklaması olabilir. O zamana kadar varlığından haberdar bile olmadığım sık gözlü bir kültür ağının içinde ilerlemeye çalışıyordum.

O güne dek kitaplar dünyasında yaşamıştım; üstelik çoğu 19. yüzyılda yazılnuştı. (...) Romantizm yemek ihtiyacını karşılanuyordu. Baudelaire'in bile yemesi gerekiyordu; mektupları kırmızı et ve bira için yakarışlarla doluydu."

"St. Mark Kilisesi'nde ilk kez elektrogitar çalınıyordu. Bu durum hem tezahüratlara hem de protestolara neden olmuştu. Burası şiirin kutsal toprakları olduğu için bazıları itiraz etse de Gregory sevinçten coşmuştu."

"CGBG savaş borusunu öttürmek için ideal bir yerdi. Hayatın sillesini yemişlerin sokağında yer alan bu kulüp, ilk kez sahne alan sanatçıları hoş karşılayan bir müşteri kitlesine hitap ediyordu.

"Max's Kansas City, 18. Sokak ile Güney Park Caddesi'ndeydi. Aslında bir restorandı ancak aramızdan kimsenin orada yiyecek parası yoktu. Sahibi Mickey Ruskin'in sanatçı dostluğu dillere düşmüştü, hatta bir içki parasına kokteyl saati için hazırlanan açık büfeden bedava yararlanma imkânı sunuyordu. Söylendiğine göre tavuk kanadı bile olan bu açık büfe, mücadele içindeki pek çok sanatçı ve travestiyi ayakta tutuyordu. (...) Sanatçıların yüklü faturalarına karşılık Mickey'e verdikleri büyük soyut çalışmalarla süslü, sıradan, ferah bir mekândı. Beyaz duvarlar haricindeki her şey kırmızıydı: koltuklar, masa örtüleri ve peçeteler..." (Smith 2010:30; 35, 36; 181; 245; 116, 117). Patti Smith (2010). *Çoluk Çocuk,* Çev. Yiğit Değer Bengi. İstanbul: Domingo Yay.

2. Jean Michel Basquiat, 1970'lerde New York'ta SAMO (Same Old Shit) adıyla yaptığı graffiti ve duvar yazılarıyla dikkat çekmiş, 1980'li yıllarda yeni dışavurumcu akım içerisinde ressam olarak yer almıştır. Bugün kendisine bu alanda uluslararası üne kavuşan ilk zenci sanatçı olarak önem verilir. Andy Warhol ve sanat yazarı Rene Ricard ile arkadaşlığı ve Madonna ile kısa süreli ilişkisi magazinel bilgi olmakla birlikte Warhol ile kendi yaptığı resimlerin basılı olduğu t-shirt ve kartpostalları sanat galerilerinin girişinde satması yoluyla tanıştığı bilgisi, Basquiat'nın graffitiden resme geçişine ilişkin kişisel bir veridir. 1996 tarihli kendi adını taşıyan filmde sokak sanatçılığından galerilerde sergileri açılan sanatçı konumuna gelişinin hikâyesi anlatılır, ki David Bowie'yi Andy Warhol rolünde izlemenin çok eğlenceli olduğu da belirtilmeli. 1988 yılında ölen sanatçının halen önemli müzelerde (Modern Sanat Müzesi, Paris gibi) retrospektif segileri açılmaktadır.

kes bir şeyler ifade etmeye çalışıyor gibiydi. Arkasında ne kadar para olduğuyla, kaç kişiye ulaşacağı, yapılanın ne kadar güzel olduğuyla, çaldığınız enstrümanda ne kadar deneyimli bir virtüöz olduğunuzla ilgili bir kaygıları yoktu. Bunlarla ilgisi yoktu; birşeyleri dışavurma ruhu ile ilgiliydi. Max's'ta, ordaki on iki kişiyle birlikte Television'ı gördüğümü ve Patti Smith'in masanın üzerinde dans ettiğini hatırlıyorum. Kitle kültürüne dair bir şey değildi ama oluyordu. Hip-Hop ve graffitinin kökeni iç içe geçiyordu; tüm bunlar birbiriyle bağlı ve her şeyin sınırındaydı. East Village'da küçük galeriler açılıyordu ve bunlar anaakım dahilinde değildi çünkü hiçbirinin arkasında para yatmıyordu. Bunların ardındaki unsur ruhtu. Sonradan gelen SoHo galerileri gibi değildi. Onlar büyük miktarda paralarla ilgiliydi" (Colbath, Blush 1996).

Punk ruhuyla yapılan sanatsal üretimin tam merkezidir Jarmusch'un bulunduğu ve bahsettiği, popüler kültürde pop müzik iyi satarken bir karşıkültür hareketine, beat kuşağının gözü karalığındaki sanatçıların tutumunu benimseyen kişilerce üretilen punk-rock türünün doğuşuna tanıklık ettiği yerdir. Bu da filmleri için çalışırken amatör ruhu koruma çabası için yeterince açıklayıcıdır. Müzikle her zaman iç içe yaşayan, kendisi de müzisyen olarak sahne almış olan, şiirleri yayınlanan, müzisyenlerle arkadaşlık kuran ve filmlerine bunu doğrudan yansıtan Jarmusch, aynı dönemin New York'unun üzerindeki etkisini şu sözlerle değerlendirir:

> "70'lerin sonları, 80'lerin başlarında New York müzik camiası gerçekten oldukça ilginçtir çünkü müzik yapmak için virtüöz olmanız gerekmezdi, bu bir şeyleri dışavurmak, ifade etmek için duyduğunuz arzuyla ilgiliydi. Bu dönem çok çok ilginçtir çünkü müzisyenler, film yapımcıları gibi garaj estetiği [make-it-in-the-garage] anlayışına sahip pek çok sanatçı vardı ki bu ilham verici ve gerçekten iyiydi. Burada konu ünlü olmak, kariyer ya da virtüözlük, göze çarpma çabası değildi. (...) Bu durum, ilginç oluşumlara yol açtı. (...) Dogma 95 varlığını biraz da punk-rock denen müzik türünün sadeliğine borçludur" (The Guardian, 15 Kasım 1999).

Şiire düşkünlüğünü filmlerindeki anlatımda buluruz, en yoğun olarak da *Dead Man*'in dilinde. Jarmusch, her zaman hikâyeyi oluşturmaya karakterlerden başladığını belirtmiştir. Filmleri izlendiğinde

bu çok net olarak görülür de. Onun filmlerinde belirli koşullarda insanların içinde bulundukları durum, davranış biçimleri, hayata karşı tutumlarıdır söz konusu olan ya da karakterlerin içinde bulundukları durumu ve bunun üzerinden bir bakıma insanlık halini izleriz, kahramanları ve kahramanların yolculuklarını, anlatılan bireysel başarı öykülerinin güdülen ideolojiye hizmetini değil. Sinemasının genelinde geçerli bir özellik, filmlerinde farklı kültürlerin bir aradalığıdır. Öteki konumu ise daha çok altkültüre ve karşıkültüre saygı duruşuyla bileşik yer alır, özellikle Zen, Kızılderili ve beat karışımı bir tutum göstererek. Jarmusch filmlerindeki koşulları yaratırken kendi gözlemlerine, yaşantısına, çevresinde gördüğü özgün şeylere sıklıkla başvurmuştur. Deneyimlerinin, kentlerle ve kişilerle, özellikle müzisyenlerle ilişkilerinin, yolculuk yapmayı sevmesinin, dilini pek iyi bilmediği yerlerde bulunmayı ilginç bulmasının yansımalarını filmlerinde görürüz.

Stranger Than Paradise, bunu en net örnekleyen filmlerinden biridir. *Stranger Than Paradise* filminde oynayan kişiler olan John Lurie, Richard Edson ve Eszter Balint, Jim Jarmusch'un önceden tanıdığı kişilerdir. Bu tanışıklığın hikâyesi Jarmusch'un şehirle, şehirde olup bitenle, değişik oluşumlar ve yaşamla sanat ilişkisine ilişkin tutumunu gösterir. 23. Cadde'deki Squat Tiyatrosu'nda çok vakit geçirdiğini söyler Jarmusch. Bunun nedeni, "ticari olan hiçbir şeye ilgi duymayan tuhaf Macar grup"tur, "komün bir hayat yaşayan, geleneksel tiyatroya ilgi duymayan, hayranlık verici, özgün, yaratıcı, inanılmaz kişiler" diyerek tanımlar bu kişileri. Oraya müzisyenler, sanatçılar, farklı farklı pek çok kişi takılmaktadır, düşüncelerin paylaşıldığı müthiş bir atmosferdir. Jarmusch oradan tanıdıklarıyla, başka yerlere dağılmış, kimileri Budapeşte'ye dönmüş olsa da halen bağını korumaya çalıştığını belirtir. O dönemde tanıştığında Eszter Balint on dört yaşındadır ve üç yıl sonra *Stranger Than Paradise* filminde rol alır (Lippy ty). Bu bilgiyle filmi hatırlarsak o dönemin, anlattığı tiyatronun ve sanata, yaşama bakışının etkisini daha net görürüz. Squat Tiyatrosu'nun, orada vakit geçirmiş olmanın Jarmusch üzerindeki etkisini.

Geçmişin detayları, gündelik yaşamda da çevresini derin bir ilgiyle gözlemlediğini gösterir. Anlattığı hikâyelerde çoğunlukla farklı kültürlerden karakterlerin bulunması ve bulundukları kent, ülke ya da kültürün onların bakışıyla verilmesi Jarmusch'un filmlerinde eleş-

tirelliğini korumak için gereksindiği mesafeyi kurmasına da elverir. Daha baştan, *Stranger Than Paradise* filminde yer alan bu unsurlar Jarmusch sinemasında korunmuştur.

Filmlerinde şehrin farklı yönlerine ilişkin detayların yansımalarını sezeriz. *Ghost Dog: The Way of the Samurai* (1999) filminde, İtalyan bir mafya ailesi, Haitili, İngilizce bilmeyen, Fransızca konuşan dondurma satıcısı Andre ve zenci olmakla birlikte Hagakure adlı kitabın samuray kurallarını kendine hayatında değişmez kodlar olarak belirlemiş kiralık katil olan *Ghost Dog*'u görürüz. Sinemasının belirgin özelliklerinin ön planda olduğu bir filmdir. Şehirle etkileşiminin etkisini net olarak anlattığı bir örnektir aynı zamanda.

Jarmusch, New York'taki organize suç ailelerinin çöküş hikâyelerine ilgi duyduğunu belirtir. Bu ilginin temel nedeni, Gambino ailesinin Little Italy'deki lokalinin olduğu sokağın karşısında yaşamasıdır. Gambino suç ailesi, beş büyük mafya ailesinin en büyüğü olarak görülmüştür. Jarmusch, 70'lerin sonları ve 80'lerin başlarında sürekli olarak Gambino ailesinin üyelerini sokakta görür ve onları gözlemleme şansı, haklarında fikir edinmesini, bazı düşüncelere varmasını sağlar (The Guardian, 15 Kasım 1999). Bir mafya ailesinin iş ve akrabalık ilişkileri, kendi içlerindeki hiyerarşi filmde açık şekilde anlatılmıştır. Filmde mafya üyeleri, mutfak tarafından geçilen bir odada buluşup toplantı yaptıkları Çin restoranının arka kapısından çıkıp iş konuşurlarken kapı dibinde tabureye oturmuş olan iki restoran çalışanı adeta hiçbir şey görmeden ve duymadan, hatta birbirlerine bakmadan başları önünde yemek yemektedir. Gerçek yaşamda da bir mafyaya bağlı olanların sayısı oldukça kabarık olduğu halde bu kişiler bağlılıklarına söz getirecek bir şey yapmaktan sakınırlar. Filmde "Etrafta her şey değişiyor gibi görünüyor" cümlesinin bir kereden fazla söylenmesi ve bunun "2. Patron" tanımlamasıyla birleşmesi, bunların New York mafya ailelerinin çözülme dönemine ilişkin bir gönderme olduğunu düşündürür. Gambino ailesinin çökertilmesi FBI tarafından lokallerine yerleştirilen dinleme cihazları ve patron John Gotti'nin sağ kolu olan Salvatore Gravano'nun FBI ile anlaşarak mahkemede ifade vermesiyle gerçekleşmiştir. Jarmusch'un evinin karşı sokağındaki Gambino ailesinin lokalini gözlemlemesi filminde yer alan karakterleri, ilişkileri yaratmasında etkili olmuştur denebilir. Elbette bununla sı-

nırlı değildir şehrin görünümü, Jarmusch'un şehre bakışından filme yansıyanlar. Gecenin ilerleyen bir saatinde kimlerin birbirlerinin yanından, birbirlerine teğet geçtiğini altını çok da kalın çizmeden verir. Jarmusch *Ghost Dog*'da rap müziğin nasıl bir altkültürde yer aldığını, zenci gençler tarafından sokaklarda parklarda rap yapıldığını, insanların okudukları kitapların karşısındakine referans olmasını, aynı dili konuşmayan iki kişinin birbirini anlayabileceğini, öteki sayılmanın ne olduğuna dair bireylerdeki yansımalarını dengeli; İtalyan mafya aile üyelerinin bu konudaki tutumlarıyla ise, ironik şekilde vermiştir.

Jarmusch sadece kendi gözlemlediğini yansıtmamış, kahramanına da etrafı gözlemleyen bir karakter biçmiştir. *Ghost Dog*'un araba sürerken etrafı gözlediğini görür, onunla birlikte biz de geçtiği yerleri gözleriz. *Ghost Dog* ile birlikte kentin farklı mahallelerinden geçeriz, bu sırada hem onunla birlikte hem de onun gözünden sokaklarda ne olduğunu görür hem de onu izleriz. Araba hem sokakta ve kentin farklı bölgelerinde olabilmek hem de mahremiyetini koruyabilmek demektir; istediği hızda ve yönde gitme ya da durma kontrolü kullananda olduğundan, kullananın bakma konusundaki rahatlığının yanı sıra göze çarpmamasını da sağlar. Kathleen Hulser *auto-flâneur*ü "varacağı bir hedef olmaksızın seyir halinde" diyerek tanımlamıştır. "Auto-flâneur"ün gözünde bildik yol kenarı alışılmış şekilde sıralanmış farklı unsurların film-benzeri montajıdır" der Hulser, yol alış sırasında yol kenarında bulunanlar değişse de (Hulser 1997:10). *Ghost Dog*'un sürüşünde varacağı hedef vardır ama tuttuğu samuray yolu gereği, soyunduğu iş gereği ve varoluş tarzı gereği Hulser'ın tanımladığı şekilde yol almaz, dikkatlice etrafı gözlemler. Sadece kendisiyle ilişkili olabilecek durum ya da kişiler değil sokaklarda neler olup bittiği de dikkatinden kaçmaz.

Filmde Amerika'yı temsil eden, yer aldığı kısa sahnede ölen, görev yaptığı bölgede olup bitenden bihaber ve adeta bu nedenle kendi öldürülüşüne neden olan beyaz kadın polis ve artık pek fazla ayı kalmadığı için av mevsimi olmasa bile bir tane gördüğü anda vuran ve bunu doğru bulan iki beyaz erkek avcıdır ki onlar da tam da bu yaklaşımları nedeniyle derhal öldürülürler. Oysa karşı görüşü temsilen Haitili ve Fransızca konuşan dondurma satıcısı Raymond, ayıları, karakteristik özelliklerini bir kitaptan okuyarak *Ghost Dog*'a benzetmiş; *Ghost Dog* ise, eskiden ayıların insanlarla bir tutulduğunu belirtmiştir filmde. Bu

tutum, film boyu aralara giren Hagakure'den Japonca metin alıntılarının sözel olarak da verilmesiyle altı çizilen yaklaşıma paraleldir. Bununla Jarmusch adeta Amerikalı olmanın karşısına sınır dışı edilmekten korkan Andre'yi koyarak ve çeşitli ırklardan oluşan Amerika'da Uzakdoğu kültürünü benimsemesiyle *Ghost Dog*'u "her şeyi satılık ürüne dönüştüren Amerikalılardan" başka bir yere konumlanmıştır.



Ghost Dog - The Way of the Samurai - Jim Jarmusch, 1999



Ghost Dog - The Way of the Samurai - Jim Jarmusch, 1999

Film, bir güvercinin uçuşu ve buna koşut şehrin üzerinde gezinen kamera görüntüleri, güvercinin bir terasta bulunan kafesinin üzerine konmasıyla başlar. Aynı terastaki odada *Ghost Dog* Hagakure'yi okumaktadır. Onun kendi mahremi olarak gördüğümüz mekân, bu terastır. Güvercin yetiştirmekte ve yoluna girdiği öğretinin de etkisiyle yalnız ve temkinli olduğundan iletişimi posta güvercinleri ile sağlamaktadır. "Güvercin fikri, arka taraftaki terastan geliyor. Yaşlı bir İtalyan'ın güvercin kafesi vardı. Filmin çekimlerine başlamadan hemen önce öldü ve kuşları da başka bir yere taşındı. Hep yaşlı İtalyan'ın güvercinlerini uçurmasını izlerdim, hareketlerinde çok güzel bir şey vardı. Bazı pazar sabahları camdan bakardım ve uçtuklarını görürdüm, ışığın değişmesiyle renkleri siyaha beyaza siyaha beyaza siyaha beyaza dönüşürdü ve bu çok güzel bir detay. Tüm bunları biriktirip biriktirip sonra oturup tüm bu benzersiz unsurlardan bir hikâye uydurdum" (The Guardian, 15 Kasım 1999). Filmde defaeten güvercinlerin güneş ışığının etkisiyle farklı renklerde görünüşünü ve *Ghost Dog*'un onları tıpkı Jarmusch'un gözlemlediği komşusu gibi uçurduğunu görürüz...

Night on Earth filminde bu kez bir film karakterinin gözünden gezinmeyiz kentte. Beş farklı şehirde beş taksiyle birlikte şehrin sokaklarını dolanırız. Jarmusch filmin senaryosunu, görmek istediği, birlikte çalışmak istediği aktör arkadaşlarını düşünerek yazdığını söyler, Roberto Benigni, Isaach de Bankolé, Gena Rowlands ve Helsinki bölümündeki tüm Finli aktörler. Buna karar verdiği andan itibaren yazarken şehirlerin kendisi üzerinde bıraktığı etki, kültürleri kendiliğinden senaryoya yansır. "Şehirleri seviyorum, adeta sevgili gibiler" diyen Jarmusch, gittiği şehirlerin kendisini cezbettiğini, başkalarının veba gibi kaçındığı şehirlerden bile hoşlandığını belirtir. Filmde farklı şehirlerin yer almasına dair şu değerlendirmede bulunur: "Bir taksiye kapatılmış halde olsalar bile şehirler filmde karakter haline geldi, her bir şehrin atmosferi, renkleri, ışığının niteliği farklı ve orada yaşayanlar üzerinde ve orada bulunduğunuzda sizin duygularınız üzerinde farklı etkileri var" (The Guardian, 15 Kasım 1999) Bazen şehir kendi gerçeğini dayatır, kendini ilgiyle bakana açar, samimiyetle yaklaşıldığında başka başka yönlerini gözler önüne serer. Jarmusch, sinemaya yaklaşımında amatör ruhu korumasının faydalarını görmüştür. *Night*

on Earth filminin çekimleri için Jarmusch Paris sokaklarında dolanır, mekân bakar, kafasında kadrajları tasarlar... Sonra Çinli bir taksi şoförünün arabasına biner. Taksi şoförü bu meslekte ikinci günü olduğunu, şehri bilmediğini söyler ve oteline gitmek için yolu tarif etmesini ister. Jarmusch arabadan inmeden önce kendisine şans diler. Bir hafta sonra Jarmusch gece sokakta fotoğraf çekmektedir, bu sırada yağmur yağmaktadır. Bir taksi durur yanında ve seslenir, aynı taksi şoförüdür. Şehri öğrendiğini, bir hafta içinde iyi bir taksici olacağını söyler (Alice Magazine, 1991). Filmde bu anektodun karşılığını New York episodunda başka hiçbir taksinin Brooklyn'e gideceği için arabasına almadığı birini alan Doğu Almanya'dan New York'a gelmiş ama ne doğru düzgün araba kullanabilen ne de şehri bilen, eskiden sirkte palyaço olan taksi şoförü Helmut'ta buluruz.



Helsinki, *Night on Earth* - Jim Jarmusch, 1991



Roma, *Night on Earth* - Jim Jarmusch, 1991

Los Angeles, New York, Paris, Roma ve Helsinki bölümlerinden oluşan *Night on Earth* filminde o şehrin kendine özgü niteliklerinin orada yaşayanlar üzerinde etkisi olduğunu da görürüz. Serinkanlı, fevri, konuşkan, tepkili karakterleri; şehirlerin geçmişini ve bugününü; demografik özelliklerini; mimari özelliklerini; gecenin bir vakti sokaklarının görünümünü görürüz. Aynı araçta yol alan birbirini tanımayan kişilerin bu kısıtlı sürede kurabileceği diyalogların versiyonlarını dinler, ne kadar farklı kişilerin bu şekilde yollarının kesişebileceğini görürüz. Taksi şoförü de bir yönüyle şehirde dolanan, şehrin her semtini, sakinini, yolcusunu, yabancısını arabasına alan ama pasif bir gözlemci konumunu koruyan biri olması itibariyle bir noktada, karakterine bağlı olarak elbette, flanöre ilişkin bir nitelik taşıyabilir. Jarmusch, her şehrin kendine özgü bir havası olduğunu, şehirlerin ışığına ve renklerine dikkat ettiğini ama yine de bir bakıma sübjektif bir yaklaşımın söz konusu olduğunu belirtir. Roma karanlık bir şehirdir ama renkleri sıcaktır. Bunlar, şehir için belirli değerlerdir. Roma'nın aksine Helsinki geceleri iyi aydınlatılan bir şehirdir ama şehre soğuk renkler hâkimdir. Paris'in kendisi için geceleri belirli bir maviliğinin olduğunu belirtir. Yanı sıra kırmızı, yeşil, pembe neon ışıkları dikkat çeker. Paris episodunun ışığını ve renklerini bu duyguyu yansıtacak şekilde

çektiğini söyler (Alice Magazine, 1991). Filmde Paris'in sabaha karşı dörtte nasıl göründüğünü görürüz; bu saatte taksiye binenleri; kentin boş sokaklarının tam da Jarmusch'un belirttiği gibi maviler, pembeler, kırmızı ve yeşil ilan panoları, sokak aydınlatmaları, dükkân tabelalarıyla aydınlandığını ve kültürel yapısını, geçmişinden taşıdığı etkiyi de. En belirgin olarak sokak aydınlatmaları ile mavi renk ve nehre yansıyan mavi ve pembe ışıklar Jarmusch'un izlenimini yansıtmıştır. New York episodunda olduğu gibi burada da ırk ayrımcılığı ve gerek ırk gerek sosyal konum gerek bedensel engel yoluyla ötekileştirme temaları dikat çeker. New York'tan farklı olarak ülkenin sömürgeci bir geçmişinin olduğu da atlanmamıştır. New York episodu ise şehrin gösterişli parıltısı kadar gecenin o vaktinde sokağa çıkarılmış çöplerle, gökdelenler ve Çin mahallesinin mimari yapısı arasındaki farkla ve karşı kültürü simgeleyen graffiti ile sunulan zıtlıklar, Jarmusch'un gözünden şehrin atmosferine ilişkin verilen en net bilgidir.

The Limits of Control filminde, gözleri açık uyuyacak denli kontrollü bir adamın –kimi, ajanlara bu eğitimin verildiği bizler için ancak bir şehir efsanesi gerçekliğinde bir bilgidir– üst düzey koruması olan binanın kapısında elektronik kilit olan odasına nasıl girdiğini sorduğunda verdiği "hayal gücümü kullandım" yanıtının ya da algının öznelliğinin ya da "gerçeklik keyfidir" cümlesinin kendisinde bir karşılığı olamayacak birini öldürmeye gidişini izleriz. Yol boyu kibrit kutularının değiştirilmesiyle mesaj alışverişi yapılır, her seferinde yanına gelen bir başka kişidir ve farklı bir konudan bahseder: müzik, sinema, bilim, sanatçı ruhlu kişilere bohem denmesi ve bohem kelimesinin kökeni, uyuşturucular ve gerçeklik algısı. Bazen gelen şifreli mesaj üzerine müzeye giderek tek bir sanat eserine bakar. Gittiği her yerleşim biriminin üzerinde Amerikan helikopterleri dolaşır. Sonunda öldüreceği kişi "Senin gibi adamlar dünyanın gerçekte nasıl döndüğü hakkında bir şey anlamıyor! (...) Hastalıklı zihinleriniz bu zırvalıklarla çöplüğe dönmüş. Müziğiniz, filmleriniz, biliminiz. Halüsinasyon peşinde uyuşturucu bağımlısı kahrolası bohemler. Tüm bu saçmalıklar sizi zehirlemiş. Hiçbirinin gerçek dünyayla ilgisi yok! Ve sanırım, beni ortadan kaldırarak lanet olası bir sanal gerçekliğin üzerindeki kontrolü yok edeceğine inanıyorsun!" derken Jarmusch gerçeği belirleyenin öznel deneyim olduğunu savunur.

Jarmusch *The Limits of Control* filmi üzerinden müzeler için şu yorumu yapar:

> "Filmdeki müzeler üzerine düşünürken tüm güzel sanat eserlerinin özgün hallerinde bir bağlama ait olduklarını fark ettim. Mimarinin bir parçasıdırlar, kamusal alanın bir parçasıdırlar. Düş gücünüzü ve peyzajı etkileyen bir şeyin unsurlarıdır ve çoğunlukla da ibadethanelerden alınmışlardır. Hristiyan sanatı ya da camilerden alınmış sanat. Çoğu, manevi bir şeyle ilişkilidir. Böylece, müzelerin sömürgeciliğin tapınakları olduğunu fark ettim çünkü tüm bunlar sadece çalınmış ve bağlamından koparılmış ve genellikle parasal açıdan bir değer biçilmiş ganimetler. Müzeleri severim, bu gibi bağlamının dışındaki şeyleri görmeyi severim ama bu adeta hayvanat bahçesi gibi, oradaki hayvanlara bakmak gibi bir şey. Filmde müzenin işlevi bu değil gerçi. Sadece aslında film bana bunları düşündürdü" (Smith, kişisel görüşme, 2009).

Şehirlerin etkisini filmlerine yansıtan bir yönetmenin filminden de şehre dönük etkilenebildiğini görürüz bu yorumda. *Broken Flowers* filminin aşağıdaki karelerinden, anakarakterin ziyaret ettiği eski sevgililerinin yaşam tarzını yaşadığı çevre ve mimarinin verilişi üzerinden net olarak anlarız:



Broken Flowers - Jim Jarmusch, 2005



Broken Flowers - Jim Jarmusch, 2005



Broken Flowers - Jim Jarmusch, 2005

Permanent Vacation, Jim Jarmusch'un ilk filmidir. Film, Aloysious Christopher Parker'ın (Allie) zamanını nasıl geçirdiğini iki günüyle anlatır, bu sürede kız arkadaşı Leila'ya uğrar, akıl hastahanesindeki annesini ziyaret eder, kentin dış bölgelerine yürür. Yirmi yaşların-

da ve New York'tadır. New York, 1980'lerin New York'udur. Bu filmin önemi, Jarmusch'un filmografisinin hemen tamanında karakterlerinde ve/veya filmlerinde Allie'nin ruhunu koruyacak olmasıdır.

Leila'nın perşeme gününden beri, nerede olduğu sorusuna yanıtı nasıl yaşadığını özetler: "Yürüyordum. Etrafta dolaşıyordum" dedikten sonra etrafta dolaşmaya çıkar, dediğine göre, doğduğu evi, savaşta bombalandığı içi perişan haldeki eski evini ve bir yıldan uzun süredir görmediği annesini ziyaret edecektir.

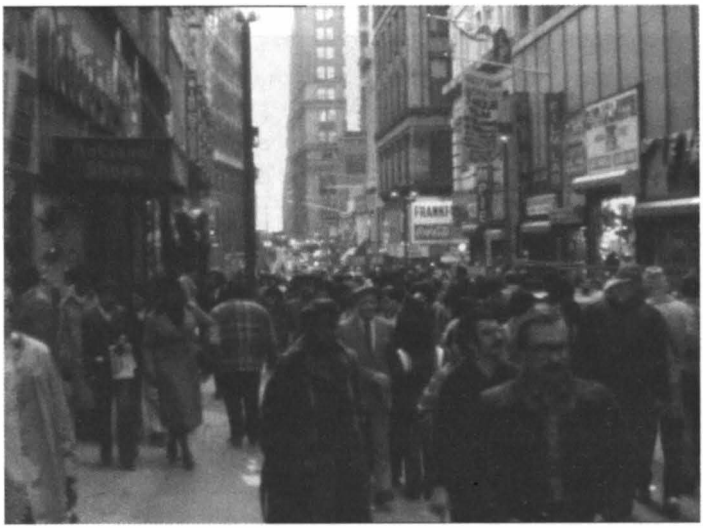
Kentin dışlarında bir yerde, terk edilmiş yıkık bir bina vardır. İçine girer, binayı incelerken içerden biri çıkarak "Devriyeler geliyor! Düşman uçakları bunlar! Yere yat!" diye bağırarak Allie'yi yere devirir. Üstünden başından, davranış biçiminden ve konuşmalarından Vietnam'da savaşmış ve şimdi akli dengesini yitirmiş, korku içinde bu yıkık binada saklanarak yaşadığı anlaşılır. Annesini ziyaret ettikten sonra şehrin terk edilmiş bir bölgesinde dolaşır. Tüm binalar boş ve harap haldedir. Kimseler yoktur sokaklarda. Bir binanın dış merdivenlerinde iç gömleğiyle oturmuş şarkı söyleyen deli bir Latin kadın görür. Sinemaya gider ve film afişine bakar, musır alıp lobideki bankta kendi kendine konuşan adamın yanına oturur ve ondan 1950'lerde zamanının ilerisinde müzik yapan bir saksafon virtüözünün hikâyesini dinler. Çıktığında hava kararmıştır ve John Lurie sokakta saksafon çalmaktadır. Bir binanın terasında uyur. Ertesi sabah, posta kutusuna mektup atmak için arabasından inen kadının arabasını çalar, sadece denk gelmiştir, arabayı ederinin çok altına satar. Kız arkadaşı Leila'nın evine gidip bavulunu alır, bir mektup bırakır ve Paris'e giden gemiye biner. Allie, Paris'e giderken aynı yaşam tarzında başka biri Paris'ten New York'a yeni gelmiştir, aynı nedenle.

Filmin başında ve sonunda Allie'nin içsesini dinleriz. Başta, gittiği Paris'ten, oraya gidişini dinleriz: "Benim için işler böyle yürür. Bir yerden, bir insandan kalkar bir başka yere ya da bir başka insana giderim. Ve işin doğrusu, aslında fazla bir şey de değişmez." Bulunduğu yere dönük yenilik duygusunu kaybettiğinde, Allie için ayrılma vaktidir. "Ve işte, şimdi burada, konuşulan dili bile anlamadığım bir yerdeyim. Ama bilirsiniz, yabancı her yerde yabancıdır. Ve hikâye ya da hikâyenin bir bölümü oradan buraya nasıl geldiğimle ilgili. Ya da belki, buradan buraya nasıl geldiğimle ilgili demem gerekirdi."

Oradan oraya gezinmesini "Bazı insanlar vardır, hırsları ve çalışma konusundaki motivasyonlarıyla kendilerini oyalayabilirler. Ama bu bana göre değil" diyerek tanımlar. Sonunda ise Paris'e gideceği gemiden bize bir yerde kalmaya karar kılacak türden biri olmadığını, bir işi, evi olmasını ve vergi ödemeyi istemediğini söyler ve ekler: "Diyebiliriz ki, ben bir tür turistim, sürekli tatilde olan bir turist."

Bir duvara boyayla "Allie, toptan patırtı" yazan, doğduğu evi Çinlilerin bombaladığını söyleyen Allie, sanatçı ruhlu sayılabilecek, dünyevi hırsları değil yaşadığı anı önemseyen biridir. Şehrin sürprizlerini seven. Sokakta saksafon çalan adama dikkat eden. Zamanın geçiş hızını sadece kendi yaşantısı, algısı belirleyen. 1950'lerin beat kuşağının bilincini taşıyan bir bohem gibi ama 1980'lerin New York'unda yaşayan. Başka yerlere giden, başka insanlara giden, sürüklenen. Hayatında sürüklenmeyi seçmiş olan ve kişiliğinin başka bir tercihe şans tanımadığını bilen.

Son olarak, Jarmusch'un bu filmle New York'un başka başka yüzlerini de gösterdiği belirtilmelidir:



Permanent Vacation - Jim Jarmusch, 1980



Permanent Vacation - Jim Jarmusch, 1980



Permanent Vacation - Jim Jarmusch, 1980



Permanent Vacation - Jim Jarmusch, 1980

DEAD MAN

Dead Man filmi ise ne şehirde geçer ne flanörle ilişkili olan Londra'da ya da Paris'te. Ama flanör kavramının yaygın kullanıldığı dönem olan 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl tarihlemesine koşut bir dönemde geçer, 1870 civarında. Kentleşme, kentlerin kalabalıklaşması, tüketim toplumunun ortaya çıkması ve alışveriş merkezleriyle gelen değişim gibi konular temelde sanayi devriminin yol açtığı değişimlerdir. Buharlı tren, kapitalist üretim, toplumda sınıfsal ayrımların oluşması gibi bu dönemin konuları filmde arkaplanda yer alır. Aslında Jarmusch, *Dead Man* filmi ile Amerika'nın bugünün metropollerine hangi yollardan gidildiğini izletir bizlere. Bu dönemde sanayi devrimi sonrasında sömürüyle beslenen kapitalizm, halkı da halen arası çok açık olan bir uçuruma sürükler, işçi sınıfı köleden farksız çalıştırılırken burjuvazi bugünkü kitle toplumunu oluşturma yönünde davranmaya başlar. Ama bugüne dek süregelen WASP kahramanına hayranlık duyulan western türündeki filmlerde bunlar değil, inanılması beklenilen

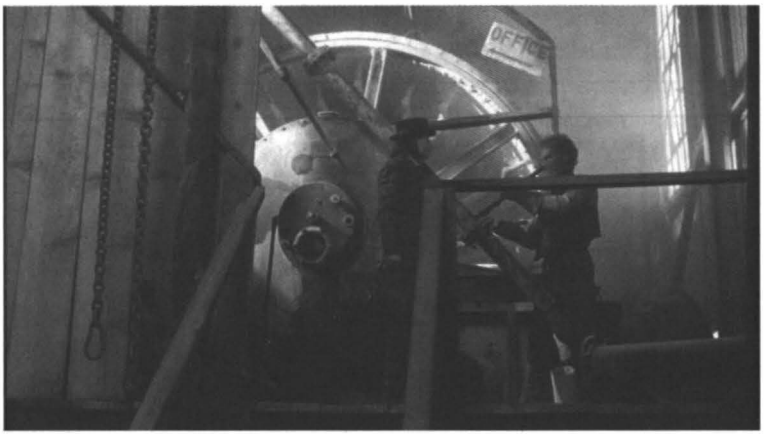
başka bir tarih hikâye edilmiştir. Amerika'nın ideolojik çarpıtmasının içkin olduğu bu film türünde vaad edilen topraklara nasıl hükmedildiği anlatılmamıştır. Türün kendi kalıpları içinde eleştiri getiren filmlerin çekilmesi ise oldukça gecikmeli olmakla birlikte geleneksel western anlatısının yücelttiği unsurlar halen gerek Hollywood filmlerinde gerek farklı alanlarda ideolojik olarak korunmaktadır. *Dead Man* ile Jarmusch, Amerika'da bir kasaba üzerinden bu sürecin nasıl gerçekleştiğini gösterir.

Film William Blake'in modern dünyadan, Cleveland'dan kabul edildiği işe başlamak üzere Batı'ya, demiryolunun sonundaki Machine Kasabası'na yolculuğu ile başlar. William Blake sessizce, aralarda uyuklayarak, dışarıya ve içerdekilere bakarak trende yolculuk ederken, diğer yolcuların kendini giderek daha tedirgin hissetmesine yol açacak derecede kibardan köylüye, köylüden silahlanmış hırpani giyimliye değiştiğini görürüz; dışarıdaki manzara da yemyeşil ormanlardan çorak arazilere değişir ve bir tünelden geçilmesiyle artık yolcuların sadece içki içen, silahlanmış ve kendilerine hiç benzemeyen Blake'e dik dik bakan erkeklerden oluştuğu; yol üzerinde ise, terk edilmiş bir Kızılderili yerleşim birimi görülür. Blake, ait olmadığı bir coğrafyaya yol almaktadır; hatta girmiştir bile. Üzerindeki kostüm, davranış biçimi, bakışı, tüm varlığı gittiği bu yer için "modern" bir "öteki" olduğunu bağırmaktadır. İzleyici bunu sezinler ve ateşçi geliverir. Şair Blake'e yakışır şekilde pencereden dışarı bakmasını söyler: "Bu sana sandalda olduğun zamanı hatırlatmıyor mu? Sonra, o gece geç vakitte uzanmış tavana bakıyordun ve kafandaki su çevrendeki manzaradan pek farklı değilken, kendi kendine şöyle demiştin: Sandal yerinde durduğu halde nasıl oluyor da manzara akıp gidiyor?" Anne babasının ölmüş, nişanlısının kendisini terk etmiş olmasının bu yolculukla Machine Kasabası'na gitmesine gerekçe olmadığını, işe alındığına dair mektuba, yazıya güvenmemesini, Machine'in yolun sonunda bulunduğunu, Dickinson Madencilik'in sahibi John Dickinson'ın güvenilmez olduğunu, orada iş yerine kendi mezarını bulma ihtimali olduğunu ve bu sırada trendekilerin aniden camdan dışarıya ateş etmeye başlaması üzerine bufaloları öldürdüklerini söyler. "Hükümetin açıklamalarına göre sadece geçen yıl bir milyon bufalo öldürülmüş!" der; kararma ve Neil Young'ın filme eşlik edecek

gitar rifleriyle filmin adı girer. Jarmusch, 1875 yılında bir milyondan fazla bufalo öldürüldüğünü ve demiryollarının ilerlemesinde Lakota ve başka kabilelerle sorun yaşadıkları için "bufalo yok, Kızılderili yok" politikasıyla hükümetin de bunu desteklediğini belirtir (Rosenbaum 1996).

Trenden inişiyle yol kenarındaki tabelada nereye geldiğini belirten yazıyı görürüz: "Machine Kasabası. Dickinson Madencilik İskanı." Kasaba adeta bir western filminin türü özetleyen setidir. Sokağın tam karşısında bacasından dumanlar çıkan fabrika belirleyici konumdadır, yolun sonundadır. Amerika'nın kırsalındaki bu kasabada yeni düzeni kuran sanayiyi temsil eden fabrikaya ilerlediği yolda önünden önce tabut taşıyan bir at arabası geçer, solunda tabut imal edilen bir yer vardır, her yerde öldürülen hayvanların kafatasları asılıdır, derileri üst üste yığılmıştır, zaten neredeyse her binayı bufalo kafatasları süslemektedir. William Blake, fakirlik ve pislik içindeki yolda ilerlerken kafasına silah dayanmış bir kadın yol kenarında fuhuşa zorlanmakta, erkekler tüfekleri ile durmaktadırlar. Bu kadar küçük bir yerleşim için ne çok hayvan ölüsü, ne çok silah ve ne çok tabut... Bu bakir topraklara gelip orada kendi düzenlerinin nasıl kurulduğu, o topraklara ne yapıldığı şimdiden özetlenmiştir. Karşıdaki Dickinson Madencilik'e varır. Machine, uygarlığın Batı'da vardığı son noktadır, demiryolunun sonudur. Bromley, western türünün bir bakımdan, demiryolunun anlatısı olduğunu ama demiryolu teknolojisinin Batı'nın geleneksel kavramlarının da ölümü anlamına geldiğini belirtir, demir çelik işlerinin hükmettiği Machine Kasabası ilerlemeyi ve endüstriyel kapitalizmi simgeler ve Dickinson'ın fabrikası da Dickinson'ın Viktoryen İngiltere'sinin ve şair William Blake'in karanlık şeytani öğütücü değirmeninin pastişidir (Bromley 2001:53). Dickinson'ın oğlu, William Blake'in Urizen'ına benzetilir; Machine ise Blake'in gözünden Londra'nın tasvirine (Gurr 2008:5-6). Hatta Bromley, Nobody ile William Blake'in *America: A Prophecy* şiirindeki Amerikan devriminin ruhunu simgeleyen Orc arasında paralellik kurar (Bromley 2001:59) ancak bu benzetme daha çok Nobody'nin Kızılderili deyişleri gibi söylediği William Blake alıntılarından kaynaklansa gerek. Amerikan ve Fransız devrim hareketlerinden ve ruhundan çok etkilenmiş olan William Blake, İngiltere'nin gerek yöne-

timde gerek toplumsal yasalarında geçerli olan monarşik, hiyerarşik, tutucu yapısına karşı bir duruş sergilemiş, bunu yaparken de İncil'den olduğu kadar farklı tarihsel olayları bir arada, seçtiği temaları kriter alarak henüz gerçekleşmemiş tarihi müjdeleyen görüsü dahilinde kullanmıştır (Broglio 2006).



Dead Man - Jim Jarmusch, 1995

Blake'in işe alındığını onaylayan mektuba sadece gülerler ve fabrika, çalışanların her yere dağılmış farklı büyüklükteki çarkların arasında bulunduğu, Blake'in çıkış yolunu bulmakta zorlandığı labirent gibi bir yerdir. John Dickinson'ın elinde tüfek olan kendi tablosunun önünde aynı pozda duruşu para-sanat-sanatçı ilişkisindeki değişimi ve fabrika çalışanları arasındaki giyim ve koşul farklılığı, fabrika sahibinin odasının döşenme biçimi ve kasabanın genel izlenimi göz önüne alındığında sınıf ayrımının oluştuğunu belirgin olarak gösterir.

Blake, son parasını tren biletine harcamış; bağı olan kimse kalmamış; işsiz, tanıdığı kimse olmayan, yabancı bir yerde tek başınadır. Bir şişe içki alıp yol kenarına oturur. Sarhoş bir adam, "Fahişeyken senden daha çok hoşlanırdık!" diyerek koluna taktığı sepette kâğıt çiçekler olan bir kızı sokağa doğru iter. Thel Russell, çamurlu soka-

ğa düşer, dünyanın kirinden temizlenmek o kasabada pek mümkün görünmemektedir. Thel, Blake'e bir gün parası olursa satmak için şimdi kâğıttan yaptığı çiçekleri ipek kumaştan yapmak ve her birinin üstüne bir damla Fransız parfümü serpmek istediğini söyler, kasabanın şu hali için değilse de öngörülü bir yaklaşımdır. Sadece kadının filmdeki rolü değil, isminin William Blake'e bir gönderme olması da masumiyete ilişkin yorum yapmamıza elverir. William Blake'in *The Book of Thel* (1789) şiirinde Thel, ruhlar dünyasından fiziksel dünyaya geçiş imkânı olduğunda ölümlülüğün ve ölümlü fiziksel bir bedeninin olacağı o dünyada bir amacı olmazsa tanrı tarafından unutulma korkusunun verdiği endişe ile ölümlü canlılarla yaşamları hakkında konuşur. Onlardan her birinin, diğerlerinin yaşamı için bir yararı ve yaşamlarında bir yeri olduğunu öğrenir. Thel sonunda masumiyetten ve kutsal bedenden vazgeçerek fiziksel dünyaya, deneyimin dünyasına geçmeyi göze almaz. Filmdeki Thel karakteri, Blake'i korumak için ölür. Oradaki kurallara göre yaşamayan birinin hayatta kalma şansı olmadığı bir düzendir Machine'deki. Nitekim aynı gece Thel'in odasına giren eski nişanlı, fabrika sahibinin oğlu olan Charlie Dickinson, Blake'e ateş eder; onun önüne geçen Thel ölürken mermi Blake'in kalbine çok yakın bir yere saplanır. Blake, Thel'e ait silahla beceriksizce üst üste ateş eder ve Charlie ölür. Blake kaçar ama John Dickinson önce tanınmış üç katili sonra herkesi peşine salar. Bu ilginç bir durumdur, Blake'in başına 500 dolar koyduğunun her yere telgraf çekilmesini istediği konuşma şöyle devam eder: "Lanet bölgedeki tüm şerif, şerif yardımcıları ve aşağılık porsuk avcılarına haber salın! Herkes bu ava katılsın." Sermaye sahibi John Dickinson'a kiralık katillerle birlikte şerif gibi resmi görevliler ve avcılar birlikte hizmet edecektir, toplumsal sistemin temelleri bu şekilde atılmaktadır.

Tüm bunlar iki saatlik filmin ilk 26 dakikasında olur. Film, Blake'i kendinden geçmiş halde bulan, kalbine yakın olduğu için mermiyi çıkaramadığını söyleyerek onu ölü bir adam olarak tanımlayan Nobody ile William Blake'in yolculuğunu anlatır. İsminin William Blake olduğunu söylediğinde şaşkına dönen Nobody, şair William Blake'in dizelerini[3] okumakla ikisini aynı kişi olarak kabul ettiğini

3. "Her Gece ve her Sabah
Doğar bazıları Acı'ya.
Her Sabalı ve her Gece

gösterilmiş olur. Karşısındaki yabancının şair William Blake olduğunu addeden Nobody onu, ruhunun geldiği yere geri dönmesi için gitmesi gereken yere götürür ve yolculuk bir bakıma Nobody'nin Blake'i bu yolculuğa hazırladığı süreçtir.

Endüstrileşme ve malın karşılığının kullanım değerini aştığı tüketim kültürüne eleştirel bakış, tütün üzerinden yer bulur filmde. Endüstriyel üretimle birlikte kapitalizmin ötekini hem fiziksel hem de kültürel olarak yok etmesine ilişkin eleştirel tutum da aynı sahnede okunabilir. Aynı zamanda, aynı ürünün farklı kültürlerde başka karşılıkları olduğu film boyu hatırlatılır. Modern adamı simgeleyen William Blake'e, Nobody'nin tütünü olup olmadığını sorması Blake'in hâlâ Nobody'nin neden bahsettiğini anlamadığını görmemize ve kafa avcısı Cole Wilson'ın bildiğimiz sigara anlamında tütün sorması ise aynı ürünün farklı ihtiyaçları karşıladığını hatırlamamıza yarar. Nobody, uzaktan baktıkları beyaz adamın dükkânından yerlilere mikroplu battaniyeler yoluyla çiçek hastalığı, verem gibi hastalıklar bulaştırıldığını, hastalıkların köylere yayıldığını söyler. Ardından, Blake'in yeni bir silah edinmiş olmasını konuşurlar; Blake silahın Winchester olduğunu, öldürdüğü beyaz adamdan aldığını söyler. Nobody'nin ise karşılık olarak bir kanoya ihtiyaçları olduğunu söylemesi epey doğrudan bir tavırdır, Blake geldiği yere dönmek için gerekli yolu almış, dönüşümünü gerçekleştirmiştir. Diğer yandan Blake, peşine düşmüş katillerden kendini korumak için silahlanırken ormanın ortasında bir dükkân biyolojik savaş yöntemlerini kullanmaktadır. Ve bunu topraklarına yerleştiği yerlileri yok etmek için yapmaktadır, bir savaş durumu ya da kendine yönelik bir tehdit olmadığı halde. Üstelik aynı dükkânın duvarlarına William Blake için "aranıyor" ilanları asılmıştır; Charles Dickinson ve nişanlısı Thel Russell'ı vahşice katlettiği ve başka üç kişiyi daha öldürdüğü yazılıdır. Biliriz ki, yazılar yalandır, Thel'i Blake öldürmemiştir. Portre çizimini beğenmesi üzerine ilanı Nobody'e hediye olarak vermesi, duvarlarında başka benzer ilanlar olması yoluyla sermayenin iktidarı için hırsla önüne çıkacak olanı

Doğar bazıları tatlı Hazza.
Doğar bazıları tatlı Hazza,
Doğar bazıları Sonsuz Gece'ye.
William Blake (1789). "Masumluk Kehanetleri" *Hasta Gül* içinde. Çev. Dost Körpe. 1996. İstanbul: Kabalcı Yay. 31-32.

yok etmesine ve dükkânın sadece ticaret değil, ticaret yoluyla soykırımın kirli yöntemlerini güden, dini de en önemli araçlarından biri olarak işlevselleştiren, ötekini başpiskoposun takdis ettiği cephanelerle karşılayan kapitalizm simgesi oluşuna sarkastik bir karşı duruş gibidir. İkisi de tütün sorar, Nobody'e tütün kalmadığını söyler ve battaniye satmaya çalışır, Blake'e ise tütün ve cephane satmaya, bu noktada, Blake "şiirini kanla yazmak" durumunda bırakılır.

Film boyu Nobody, Blake'e tütünü olup olmadığını sorar ve olmadığı yanıtını alır. Jarmusch, Kuzey Amerika Kızılderililerinin çok güçlü 40 çeşit kadar tütün kullandıklarını söylerken Batılıların "Kızılderililer tütüne bağımlı, bunun üzerinden kazanabileceğimiz parayı düşünün" yaklaşımını komik bulur. Çünkü Kızılderililer için tütün hâlâ birinin evine giderken götürdükleri kutsal nitelikli bir nesnedir ve tütün içmek ayinsel bir edimdir. Jarmusch, kültürel danışmanları Cathy'nin Native American Church mensubu olduğunu ve peyotenin törensel bir kullanımı olduğunu belirtir. Bazı sabahlar çekimden önce ekipteki Kızılderililerle birlikte dağ yamacına çıktıklarını, Cathy'nin tütünü tören piposuna doldurduğunu ve dört yöne ve varlıkların ruhlarına dua ettikten sonra inişte bir Marlboro yaktığını anlatır (Rosenbaum 1996). Bu küçük anektod tam da bahsettiğimiz konudur, tütünün kullanım değerinin ne olduğu. Filmin sonunda Nobody'nin sedir ağacından yaptırıp hazırladığı kanoda yatan Blake, tütün bulduğunu söyler. Nobody tütünü, filmde peyotenin görüsü için hazır olmayan Blake'in yanına bu yolculuğu için ritüel unsuru olarak koymuştur.

Nobody, Blake'i mistik yolculuğuna hazırlamak için erginleme sınav ve deneyimleri benzeri uygulamalara girişir. Aç ve susuz yol alması gibi, tüm kutsal ruhların oruç tutanları fark ettiğini belirterek. Blake'in gözlüğünü de bu şekilde daha net görebileceğini söyleyerek alır. Başka bir aşamaya geçtiğinin fiziksel göstergesi olarak Blake'in yüzüne boya ile işaret çizer. Bundan sonra Blake'i o halde bırakır gider, Blake'in yolculuğunun bu kısmını yalnız yapması gerekir. Nitekim uyandığı o günün sabahında kimliğini giyinir, kafa avcılarına yanıt olarak kendisinin William Blake olduğunu söylerken şiirini hem kanla hem de Nobody'nin düsturuna uygun yazar. Tereddüt etmeden öldürerek ve Nobody'den işittiği Blake dizelerini tekrarlaya-

rak. Öldürülmüş ceylan yavrusundan akan kanı kendi yarasına sürer, sonra yüzüne. Sonra ceylanın yanına yatar ve uyur. Sanki erginlenme törenindeki ritüelleri yerine getiriyormuşcasına. Toprağa yatmak, toprak anadan yeniden doğmak için yapılan bir edimdir, özellikle hasta çocuklara uygulanır ve ölen ceylanın kanını sürmesi ise sembolik olarak aynı kandan ilan etmesidir kendisini, yaşamının sonuna yaklaşırken kendi dürtüsüne uygun davranmakla yaptıkları, sadece doğanın çocuğu olarak öleceğini gösterir. Ancak bundan sonra tekrar yolları kesişip ruhunun geldiği yere dönmesi aşamasına varılacaktır; Nobody, Blake'i işte bu yolculuğa hazırlamaktadır.

Nobody, Propp'un üstünkörü bir bakışla "yardımcı" ve "kovulan kahraman" tiplemelerini akla getirir ve daha çok "kılavuz"a yakındır ama Propp sınıflandırmasının (Propp 1985:46, 46, 57, 83) dışında kalması gereken bir karakterdir; Blake için ne Dante'nin Vergilius'u işlevindedir ne eşlikçiliği Gılgamış Enkidu ilişkisindekine benzer ne de geleneksel western filmlerindeki genelleştirilmiş Kızılderili tiplemesine uyar. Bu noktada parantez açarak, Kızılderili kabilelerinin de Nobody'i öteki olarak kabul ettiğini, dışladığını, yersiz yurtsuz kıldığını göstermesinin, Jarmusch'un tarafsız tavrını ortaya koyduğunu belirtmek gerekir. Filmde Kızılderililerin de öldürdüğü gösterilir ama Blake'e dokunmazlarken kişisel çıkar için öldüren beyaz adama okla saldırırlar. Kaldı ki film ne karakterleri ne anlatı yapısı bakımından anaakıma uygunluk gösterir, Jarmusch özgün bir dil kurmuştur. Azılı kafa avcıları bir yandan biri diğerini öldürüp yiyecek kadar cani iken diğer yandan güneş yavaş yavaş batmayıp birden karanlık olsaydı korkunç olurdu, derler; birbirlerinden ve çevreden gelen, aslında duyduklarını sandıkları seslerden paranoyakça korkarlar. Westernlerde düzenin, resmi sistemin temsilcisi olan şerif, fabrika sahibi için Blake'in izini süren kişilerden biridir. Ki bu da Jarmusch'un ABD'ye eleştirel yaklaşımını ortaya koyar. Kısaca, filmdeki karakterler belirli tiplemeler değil özgün karakterlerdir.

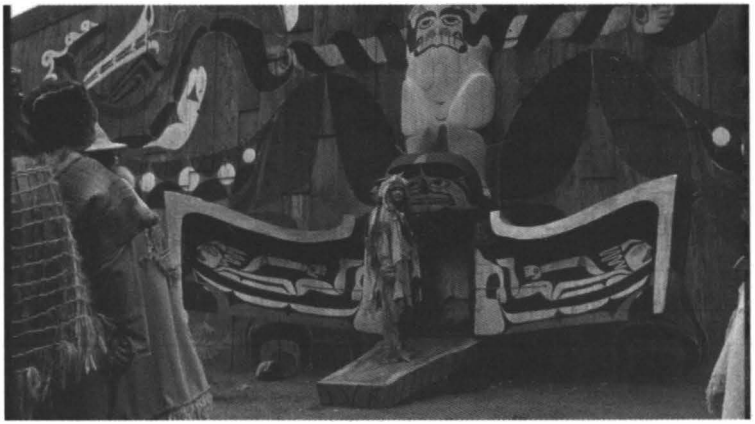
Nobody, anne ve baba kabileleri tarafından dışlanmış; Blake ise, o coğrafyada ve hayatta tek başına olan biridir. Yolunun Blake ile kesişmesine ve sonrasındaki yolculuğa sebep olan ve elveren, Nobody'nin avareliğidir. Hayatında hangi yollardan geçip bu noktaya geldiğini Nobody'nin anlatımıyla öğreniriz. Nobody, kabilesinin kendisine

"Exaybachay" dediğini söyler: "Yüksek Sesle Konuşup Hiçbir Şey Söylemeyen." Anlattığı hikâyesi ise bir bakıma kendisine bu ismin verilmesinin hikâyesidir. Annesi ve babası farklı kabilelerdendir ve bu tarz birlikteliklerden doğan melez çocuklar Kızılderili kabilelerinde kabul görmediğinden, çocukken sıklıkla yalnız bırakılan Nobody kendini avcı olarak kanıtlamaya çalışırmış. İlk kez geyik avladığı sırada İngiliz askerleri ortaya çıkar ve onu bayıltarak bir kafes içinde doğuya götürürler. Toronto, Philadelphia, New York ve oradan gemiyle İngiltere'ye götürülür. Orada vahşi bir hayvan gibi sergilenmiş, ilgilerinin azalacağını umarak onları taklit etmede başarılı olunca okula yazdırılmış ve okulda William Blake şiiri ile tanışmıştır. Kaçmayı başarmış, kendi topraklarına dönerken Kızılderili yerleşimlerinin yakılıp yıkıldığını görmüştür. Kendi insanları ise anlattıklarına inanmaya direnmiş ve Nobody'i yalancılıkla suçlayıp "Exaybachay" demişlerdir. Kendi insanları da arkasını döndükten sonra şimdi dünyayı tek başına dolaşan biridir. Nobody'nin yaptığı tam olarak budur, tek başına dolaşmak. Nobody filmde Blake dizelerini kendi konuşması içinde ve kimi zaman da kabilesinin özdeyişi gibi söyler: "Kartal asla, kargadan öğrenmeye boyun eğdiği zamanki kadar vakit kaybetmemiştir" (Blake 2003:16) gibi.

Jens Martin Gurr, filmin postkolonyal okumasını yapmış ve Nobody'nin gerek İngilizler tarafından kaçırıldığı zamanki gerek filmde Blake'in şapkasını ve gözlüğünü takması üzerinden sömürgeci tarafı taklit ile onunla alay etme arasında her zaman çok ince bir çizgi bulunduğunun ve asimile edilmiş gibi görünen davranış biçiminin dayatılan modelin kopyasından başka bir şey olduğunun, tehlikeli bir potansiyel barındırdığının altını çizmiştir (2007:7, 8). Nobody, İngiltere'de beyazları taklit etmeyi, onların baskıcı ilgisinden kurtulmak için bir yöntem olarak görmüştür ancak sonucunda İngiliz okuluna gönderilmiştir. Taklitle kurtulamadıysa da bu asimile olması demek değildir ve sonunda bir yolunu bulup kaçmıştır. Peyote Babanın verdiği görüyle Blake'in yüzünde ölümü gördükten sonra onu hazırlanması için aç, susuz, yalnız ve evet, gözlüksüz bırakarak gitmiştir. Şapkasını takması ise küçük bir eğlencedir sadece, görsel olaraksa Gurr'un bahsettiği izleniml uyandırır. Belki de gözlüksüz daha net görebileceğini söyleyerek gitmiştir:

"Eğer algının kapıları temizlenseydi her şey insana olduğu gibi görünürdü, sonsuz.
Çünkü insan kendisini kapattı, ta ki tüm şeyleri mağarasındaki dar çatlaklardan görene dek."
William Blake, Cennet ve Cehennemin Evliliği, 1790-1793 (Blake 1996:52).

Nobody, kaçırıldığında bir şehirden öbürüne götürüldüğünü ve tüm şehrin insanlarının nasıl olup da kendisinden önce gittiği yeni şehre taşındığını anlayamadığını söyler. Gurr, sömürgeleştirilenler için yapılan birbirinden ayırt edilemeyen, aralarında fark görülmeyen, korkutucu, kimliksiz bir maske tanımının filmde beyaz adam için yapıldığının altını çizer (2007:7). Jarmusch, koloni kuran İngiltere başta olmak üzere Avrupa ülkelerine takındığı eleştirel tutumu net olarak ortaya koyar. Bu filmde, koloni kurulan bu topraklardaki yerlilere ait tek yaşayan köy de okyanusun kenarındadır. Özgün olana uygun inşa edilmiştir, bir Makah köyüdür. Nobody, Blake'i buradan edindiği sedir ağacından sandalda denizin gökyüzüyle buluştuğu yerdeki aynadan geçip ruhunun geldiği yere gitmesi için uğurlar. Bundan emin olmalıdır; çünkü o, şair William Blake'dir, ruhunun selameti Nobody için önemlidir. Aşağıdaki kareler, yok edilen Kızılderili yerleşimi örneği olarak Makah köyüne ve yeni kurulan düzeni simgeleyen Machine Kasabası'na aittir:



Dead Man - Jim Jarmusch, 1995



Dead Man - Jim Jarmusch, 1995



Dead Man - Jim Jarmusch, 1995

Sonunda ölüm yolculuğuna çıkan Blake yattığı sandaldan Nobody ile yol arkadaşını öldürüp yiyen azılı kafa avcısı Wilson'ın birbirini öldürdüğünü görür. Richardson'ın bu sahne için, Kızılderili kültürünün yok edilmesinin, yıkıcı kültürün gelecekteki yıkımına işaret ettiği yönündeki görüşü (Richardson 2010:201) kabul gören ancak sığ bir yaklaşımın savıdır. Her iki karakterin de kurulan yeni düzende varolması mümkün değildir. Sermaye ve erk sahibi John Dickinson, şerifi şimdiden hizmetine almıştır. Kasaba halkı ise zaten zamanını onun için çalışarak geçirmektedir.

Dead Man, sanayileşme ve onunla gelen modernleşmenin, dayatılan kültürel ve fiziksel imhanın, modern kentlerin nasıl kurulduğunun, ABD kurulurken neyin imha edildiğinin filmidir. Hristiyanlıkla kurulan toplumsal düzenin karşısına Nobody üzerinden Blake'in "Böylece insanlar Tüm ilahların insan göğsünde barındığını unuttular" (Blake 1996:51) görüşüyle tanrı ile insan arasına giren iktidar sahibi baskıcı kilise kurumuna eleştiriyi de barındırır –dükkân sahnesinde özellikle– Dickinson üzerinden "Devlet onlara resmi izin verdiğinde" (Blake 1996:31) kurulan yeni düzenin nasıl işleyeceğini de gösterir. Machine kısa sürede toplumsal sınıfların oluşumuyla ve kapitalizmin etkisiyle, yazılarında Kızılderilileri anan William Blake'in Londra'sına dönüşecek ve westernin WASP nitelikleri baskın unsur olacaktır:

Londra
Dolaşıyorum bütün imtiyazlı sokaklarında,
İmtiyazlı Thames nehrinin aktığı yerde
Rastladığım her yüzde bir iz görüyorum
Zayıflık izlerini, acının izlerini.

Her çığlığında her İnsanın,
Her Çocuğun korku çığlığında,
Duyuyorum her seste her yasakta,
Aklın dövdüğü kelepçeleri

Nasıl ağlıyor Baca temizleyici
Kararmış Kiliseler üstüne üstüne geliyor,
Ve bahtsız Askerin iç çekişleri
Saray duvarlarından kan gibi akıyor

Ama çoğu geceyarıları sokaklarda
Lanetini duyuyorum genç Orospunun
Yeni doğmuş Bebeyi paramparça ediyor
Cenaze arabasına çeviriyor Gelin arabasını
William Blake, 1794.

SONUÇ

19. yüzyılın flanörü nasıl sanayileşmenin belirleyici olduğu çalışma tarzına, işbölümü ve beraberinde gelen tektipleşmeye karşı çıkıp zamanını kendisine ait istiyorsa, Jarmusch da 21. yüzyılda anaakım sinema sektörünün, Hollywood'un dahilinde çalışmayı reddeder, formülize edilmiş senaryolarla kiralık bir yönetmen olarak çalışmaya karşı çıkar. Flanörün bağımsızlığı, tarafsız gözlemciliği, bireyin hayatını belirleyen tarzdaki üretimin içinde yer almayarak zamanının kendisine ait olması, aylaklık ediyor görünümü altında edindiği bilgiyi, deneyimi ve gözlemlerini eserlerine aktarması gibi niteliklerini Jim Jarmusch'ta görürüz. Bu tutumunu korumak için tüm filmlerinin haklarının kendisinde olması için mücadele verir. Nasıl klasik flanörün şehirle, kalabalıklarla, yollarla, nesnelerle, mimari ile etkileşimi yazısına ya da resimlerine yansıyorsa, Jarmusch'un da filmlerinde bu etkileşiminin izdüşümünü görürüz.

Şehirleri sevgililere benzeten Jarmusch'un sinemasında şehirlerin flanörle ilişkilendirilen kesimlerinde kamera gözümüzün yerini almışcasına dolanırız. *Permanent Vacation* ve *Stranger Than Paradise* filmlerinde yönetmenin üzerindeki New York ve Ohio etkisi açıktır ve bu iki filmindeki karakterlerin niteliği, Jarmusch sinemasındaki karakterlerin özünü oluşturmuştur. Bu bakımdan flanörün yaşam tarzı ile paralellik taşırlar, elbette 21. yüzyıl uyarınca. Toplumsal ve ekonomik düzenin dışında yaşayan, zamanını paraya satmayan, avare gezen, çoğunlukla boheme yakın, farklı kültürlerden düşturlar benimsemiş... Şehrin sürprizleri, karakterler için gözden kaçırmadıkları ve yabancılaşmadıkları durumlardır, *Permanent Vacation, Stranger than Paradise, Ghost Dog, Night on Earth* hemen akla getirir bunun örneklerini. Filmlerinden bir kareyi seçtiğinizde arkaplanda şehrin demografik ve kültürel yapısına ilişkin detayları görmeniz muhtemeldir. Yönetmenin şehirle etkileşimi tüm filmlerinde belirgin bir özelliktir. Şehrin sokakları, Jarmusch'un kamerasının konutudur.

KAYNAKÇA

BENJAMIN, Walter (2011). *Pasajlar.* Çev. Ahmet Cemal. İstanbul: YKY.

BERRA, John (2008). Declarations of Independence: American Cinema and the Partiality of Independent Production. Bristol, Chicago: Intellect Books

BLAKE, William (1789). "The Book of Thel", http://www.blakearchive.org;

http://www.poetryfoundation.org/poem/172907, (Erişim Tarihi: 13.11.2011).

BLAKE William (2008). "Londra – Tecrübe Şarkıları, 1794" *Masumiyet ve Tecrübe Şarkıları* içinde. Çev. Selahattin Özpalabıyıklar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yay. 52.

BLAKE, William (1996). "Masumluk Kehanetleri, Cennetle Cehennemin Evliliği" *Hasta Gül* içinde. Çev. Dost Körpe. İstanbul: Kabalcı Yay.

BLAKE William (2003). "Cehennem Meselleri Levha 7-10, 1790." *Cennet ve Cehennemin Evliliği* içinde. Çev. Suat Kemal Angı. İstanbul: Altıkırkbeş Yay.

BROGLIO, Ron (2006). "William Blake and the Novel Space of Revolution" *ImageText: Interdisciplinary Comics Studies* 3(2).

BROMLEY, Roger (2001). "Dead Man Tells Tale: Tongues and Guns in Narratives of the West" *EJAC* 20(1): 50-64.

COLBATH Thomas, BLUSH Steven (1996). Jim Jarmusch Interview: "Film is close to music in that it has a rhythm inside itself; it's something you don't start and stop." *Seconds Magazine*: 37, http://jimjarmusch.tripod.com/sec96.html, (Erişim Tarihi: 15.11.2011).

DONALD, James (2005). "Flannery" Geographies of Modernism: Literatures, Cultures, Spaces içinde. Ed. Peter Brooker, Andrew Thacker. London: Routledge, pp.155-166.

DORK, Marian, CARPENDALE, Sheelagh, WILLIAMSON, Carey (2011). "The Information Flâneur: A Fresh Look at Information Seeking" *CHI 2011,* May 7–12, 2011 içinde. 1215-1224. http://mariandoerk.de/informationflâneur/chi2011.pdf, (Erişim Tarihi: 07.10.2011).

FRISBY, David (1994). "The flâneur in social theory" *The Flâneur*. Ed.: Keith Tester. New York: Routledge, pp. 81-110.

GURR, Jens Martin (2007). "The "Native Cites Back: Post-Colonial Theory and Politics of Jim Jarusch's Dead Man" *Anglistentag 2006 Halle: Proceedings* içinde. Ed.: Sabine Volk-Birke, Julia Lippert. Trier: WVT, pp. 191-202,

http://www.uni-bielefeld.de/ZIF/2008Pluribus/fellows/gurr_postcolonial-theory.pdf, (Erişim Tarihi: 08.12.2011).

HULSER, Kathleen (1997). "Visual Browsing: Auto-flâneurs and Roadside Ads in the 1950s."

Mortal City içinde. Ed. Peter Lang, Tam Miller. New York: Princeton Architectural Press, pp. 9-19.

HILLIER, Jim (2006). "US Independent Cinema Since 1980s", *Contemporary American Cinema* içinde. Ed. Linda Ruth Williams, Michael Hammond. Berkshire, England: Open University Press, pp. 247-264.

JENKS, Chris, NEVES, Tiago (2000). "A walk on the wild side: Urban ethnography meets the *Flâneur*" *Cultural Values* 4 (1): 1-17.

LIPPY, Todd (ty). "Kişisel Görüşme", http://www.jimjarmusch.net/biblio/online/interview_by_todd_lippy.html, (Erişim Tarihi: 20.10.2011).

LOST, Jon (2005). "End of the indies: Death of the Sayles men", *Contemporary American Independent Film: From the margins to the mainstream* içinde. Ed. Chris Holmlund, Justin Wyatt. London, NY: Routledge, pp. 45-49.

MEKAS, Jonas (2005). "Independence for independents", *Contemporary American Independent Film: From the margins to the mainstream* içinde. Ed. Chris Holmlund and Justin Wyatt. New York: Routledge, pp. 30-34.

PROPP, Vladimir (1985). *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: BSF Yay.

RICHARDSON, Michael (2010). *Otherness in Hollywood Cinema*. New York: Continuum.

ROSENBAUM, Jonathan. "A Gun Up Your Ass: An Interview with Jim Jarmusch", Cineaste (June1996) 22:2, pp. 20-23, http://www.jonathanrosenbaum.com/?p=19909, (Erişim Tarihi: 10.10.2011).

SALZANI, Carlo (2009). *Constellations of Reading: Walter Benjamin in Figures of Actuality*. Bern: Peter Lang Ag, International Academic Publishers.

SIMON, Alex. (2008, 28 Şubat). "Jim Jarmusch: Ghost Story". Jim Jarmusch: The Hollywood Interview, http://thehollywoodinterview.blogspot.com/2008/02/jim-jarmusch-hollywood-interview.html, (Erişim Tarihi: 20.10.2011).

SMITH, Gavin (2009). "Jim Jarmusch Interviewed." Filmcomment, May/June 2009, http://www.filmlinc.com/film-comment/article/jim-jarmusch-interviewed, (Erişim Tarihi: 10.10.2011).

TAUBIN, Amy. "Dead Man Talking" The Village Voice 5/14/96, Vol. 41 Issue 20, http://jimjarmusch.tripod.com/vv.html, (Erişim Tarihi 15.10.2011).

TZIOUMAKIS, Yannis (2006). *American Independent Cinema: An Introduction.* Edinburgh: Edinburgh University Press.

VIDLER, Anthony (2000). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture.* London: MIT Pres.

The Guardian interview, 15 Kasım 1999. Series: Guardian interviews at the BFI. Erişim Tarihi 15.10.2011,http://www.guardian.co.uk/film/1999/nov/15/guardianinterviewsatbfisouthbank2?INTCMP=SRCH

Alice Magazine interview with Jim Jarmusch (1991). "Night on Earth", http://www.youtube.com/watch?v=SHHxnMWmsF4, (Erişim Tarihi: 01.03.2012).

İmkânsızlığa Rövaşata: Yersizyurtsuzluğun Tabutunda Flanör

Cumhur Aslan

Aylaklık, yersizyurtsuzluk, evsizlik, outsider, yabancı, marjinal, sürgün gibi kavramlar modern toplumsallaşma süreciyle yakından ilişkili sosyal süreçleri betimlemektedir. Modernite, rasyonel birey imasını sosyal varoluşunun temeline koyar. Bu anlamda aylaklık, flanör, yersizyurtsuzluk modern rasyonel birey kavramsallaştırması içerisinde yer almayan toplumsallık biçimlerine göndermede bulunur. Bu kapsamda Modernleşme/Batılılaşma pratiğiyle, modern, asri, çağdaş bireyi oluşturmak yoluyla gelişmiş bir toplumsal yapıyı hedefleyen Türk modernitesinde, "kimlik" eksenli ayrışmalar/yorumlamalar 1980'lerden sonra sosyal alanda görünürlük kazandığı gibi, bu görünürlük, sinema, edebiyat ve sosyal bilimlerin de öznesi halini almıştır. Türk modernleşmesinin rasyonel bireyini ve onun içinde

yer aldığı toplumsallaşma pratikleri yerine, onun dışarıda bırakarak ötekileştirdiği sosyal yapılara odaklanan Türk sinemasının çığır açmış yönetmeni Derviş Zaim'in *Tabutta Rövaşata* filmi, çalışmamızın ana konusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmada, Türk toplumundaki flanörlüğün/yersizyurtsuzluğun nasıl inşa edildiği saptanmaya çalışılmaktadır. Bu kapsamda da *Tabutta Rövaşata* filminin karakteri *Mahsun* üzerinden Türk toplumunda flanörlüğün, sınıf-dışı, sınıf altı, marjinallik, yersizyurtsuzluk kavramlarıyla kesişimlerini, iç içe geçmişliğini ve zıtlıklılarını saptamaya çalışacağız.

GİRİŞ: MODERN BİREY, KAPİTALİZM VE ARAYIŞ

"İşte gidiyor, koşuyor, arıyor. Peki, neyi arıyor? Benim resmettiğim şekliyle bu adamın, büyük insan çölünün ortasında durmaksızın gezen, canlı imgelem gücüne sahip bu yalnız adamın, basit bir flanörden daha yüksek bir amacı, rastlantıların getirdiği uçucu zevklerden daha genel bir hedefi vardır kuşkusuz. O, modernite adını vereceğim şeyi aramaktadır; buna modernite diyorum, çünkü zihnimdeki düşünceyi ifade edecek daha uygun bir sözcük bilmiyorum" (Baudelaire 2003:102-3).

Charles Baudelaire ve George Simmel'in, metinlerinde yer verdiği modernliğe dair parametreleri anlamak için, öncelikle kapitalizm ve endüstriyel gelişmelerin Batı modernitesinde yaratmış olduğu değişim ve dönüşüm mekanizmalarının, bireyin gündelik yaşamı üzerindeki etkilerini ortaya koymak ve açıklamak gerekmektedir. Artan sermaye yatırımı, işgücü, fen bilimlerindeki yenilik ve icatlar, teknolojik gelişmeler, ulaşım, nakil ve aktarımın önemi, girişimciliğin gücü ve değişen yaşam standartları endüstri devriminin açılımında yer alır. Söz konusu dönem, rasyonelleşme ve standartlaşma ideali eşliğinde kitlesel üretim için çok sayıda fabrikanın kurulduğu, pek çok bilimsel icadın yapıldığı, iş bulma ve eğitim olanakları doğrultusunda kentlerin çılgın nüfuslara ulaşarak metropollere dönüştüğü, ciddi sağlık sorunları eşliğinde barınak sıkıntılarının yaşandığı, sınıf ayrımının belirginleşerek mühendis sınıfının karşısında işçi sınıfının konumlandırıldığı üretim odaklı bir toplumu, sanayi toplumunu tarifliyordu"[1] (Talu 2010:142-3).

1. Modernlik/modernite okumalarına ilişkin farklı perspektiflerden sosyal bilimler alanında yığınla çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmada daha çok C. Baudelaire, G. Simmel ve W. Benjamin eksenindeki okumayı Talu'nun (2010) makalesinden hareketle özetlemeye çalıştık.

Modern kurumlar esasta, etkinlik ve verimliliğe maksimum düzeyde ulaşmak isterler. Bunun için de oldukça karmaşık, akılcı, sistematik ilişki ağları geliştirirler. Kuralcılık, rasyonalite, gayrişahsilik, yasallık, biçimsellik, dakiklik, disiplin ve önceden planlanmış prosedürlere göre işlerler. Bu kurumlarda keyfiliğe ve tesadüfiliğe yer verilmez, insan faktörü çoğu zaman göz ardı edilir. Her şey etkinliği/verimliliği maksimize etmeye hizmet eder. Böyle olunca da, bu kurumlarda bireyin yitip gitmesi, özgürlük ve anlam krizleri yaşaması, yalnızlık ve sosyal izolasyon gibi yabancılık *ethos*una içkin patolojilerle yüzleşilmesi olağan hale gelir (Aytaç 2005:320).

Sanayi toplumu modernliği, kültürel bir durumdu; sermayenin ve zaman farkındalığının egemenliğinde bireyin baskılanarak mekanikleştirildiği, bireyin hem nesnelere hem de kendine ve diğer bireylere yabancılaştırıldığı, huzursuzluğun toplumsal bir duygu haline geldiği, yalnız kalabalıkları, yeni ile geçici eski ile başkaldırı arasında devinen büyük kenti ve karmaşasını tanımlıyordu (Talu 2010:142-3).

Modernliğin ilk sosyoloğu Georg Simmel'in metinleri *Paranın Felsefesi* (Philosophie der Geldes) ve *Modern Kültürde Çatışma* (Konflikt der Modernen Kultur), modernliği, modern toplumun "yeni olan" ve "yeni olanın deneyimlenme şekilleri" ile kuşatılmışlık hali olarak belirtiyordu. Modernlik söyleminin pek çok ana metni ve yazarı büyük kentin karmaşasını ve geçiciliğini köksüzlük, yersizlik-yurtsuzluk temaları eşliğinde modern hayat ve modernliğin göstergesi olarak ele alıyordu. İlk olarak Charles Baudelaire edebiyatta, *Modern Hayatın Ressamı* (Peintre de la vie Moderne – 1863) adlı makalesinde modernliği "büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz (...)" unsur olarak tanımlıyordu. Modernliğin gelip geçicilik ilkesi ile "Modern birey ve evsizliği" söylemini Baudelaire'den sonra tekrar ifade eden Benjamin de "Cadde, flâneur için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flâneur de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar" diyerek benzer bakışı pekiştiriyordu (Talu 2010:144-5). Modernlik imgesini oluşturan düşünürler arasında Marx, Nietzsche ve Freud'dan hareketle de okuma yapılabilmektedir: "*Marx, çalışan bedenle Nietzsche, güç olarak bedenle, Freud da arzulu bedenle buna cesurca giriştiler*" (Öğütle 2010:2).

Günümüzde ise Zygmunt Bauman, Anthony Giddens, Ulrich Beck, Peter Osborne ve benzeri pek çok öncü düşünür; modernlik söyleminin kurucuları Baudelaire, Simmel; Benjamin'in devamında kuramsal yazıları ile bugünkü modernliği farklı ve daha ileri bir aşamada deneyimlemekte olduğumuzu ve modernliğin kasılmalı bir süreç olarak devamını kaydedeceklerdi (Talu 2010:146).

Simmel, modernliteye ilişkin kuramını oluşturabilmek için mikroskobunun merceğini metropol hayatının formları ve metropolde yaşayan birey üzerine yaklaştırır. Modernitenin özünü bilimsel teknolojik çağın tantanası içinde betimler ve bu özün köklerini de kent hayatında bulmaktadır. Metropol nasıl bir yerdir ve bireyi nasıl etkiler? İmge yoğunluğu, izlenimlerin şaşırtıcılığı, mahşeri bir kalabalık ile metropol kendini belirler. Metropol tipi kişiliğin ruhsal temelini, sinirler üzerindeki uyarıcıların yoğunluğunu oluşturur. Simmel'e göre zihnimiz, içsel güçlerimiz arasında uyum yeteneği en güçlü olandır. Fenomenlerin hızına ve değişimine adapte olmak için iç sarsıntılar geçirmek zorunda değildir. Oysa ruh, metropole özgü ritme ancak bu sarsıntılardan ve çalkantılardan geçtikten sonra ayak uydurabilir. Yani Simmel'e göre metropol hayatına zihnimiz adapte olmakta ama ruhsal yanımız çıkış yolu bulamamaktadır ki bu da onun deyimiyle "nevrastenik kişiliği" yaratır. Gerilim, huzursuzluk, çaresizce bir telaş, iç güvenliğin yerini almıştır. Metropol hayatının karmaşıklığı ile başa çıkamayan ruhsal yanımız, toplumsal çevre ile aranıza mesafe koyma yoluna gider. Bu ruhsal mesafe, beraberinde yabancılaşma hissini de getirecektir (Özelce 2006:3).

G. Simmel, *Metropol ve Tinsel Hayat* (Die Grosstädte und das Geistesleben, 1903) adlı metninde de modern kent yaşamının doğasının modern bireydeki toplumsal-psikolojik yansımalarını izah ediyordu. Metropoldeki değişim rüzgarları ile sarhoş olan Baudelaire'in flanörü ile metropol koşullarının tüm sinir sistemini altüst etmesi üzerine kayıtsızlık zırhıyla kendini koruyan Simmel'in bıkkın bireyi, modern hayatın iki öncü karakteriydiler.

Sanayileşme ve küreselleşme eşliğinde modernlik daima metropol yaşamı ile ilişkilendirilmiş, metropol adeta modern hayatın kalbinin attığı yer olarak görülmüştür. Kalabalıkların adamı olarak modern birey evinden uzakta, kitlesel üretim koşullarının da etkisi ile yaban-

cılaşmış, yersiz ve yurtsuz olarak kaydedilmiştir. Bireysellik ve standartlaşma ikilisi daima bireyin modern hayatının bir parçası olmuş, sanayi toplumu modernliğinde "her şeyi denetle" zihniyeti ile tüm bedeni hareketleri ve hayatı denetlenerek standartlaştırılmıştır. Süregelen mimarlık ile birlikte "bireysellik ve standartlaşma" çıkmazına "özgürlük ve güvenlik" karşıtlığı eklenmiştir. Sanayi toplumunun belirleyici etkisi, yerini riskler ve muğlaklıklara bırakmış, birey özgürlük ve kariyer idealleri ile kuşatılarak bir yerden başka bir yere sürüklenegelmiştir. Baudelaire'in modernliğinden, günümüz küresel kapitalist modernliğine dek, modern bireyin karakteristik özellikleri yalnızlık, yabancılaşma, bireyselleşme, yersizlik yurtsuzluk ve evsizlik olarak çeşitlenmiştir. Modernlik projesiyle birlikte insana ait değerlerdeki gerilemeyi şöyle betimler: "Maneviyat, incelik ve idealizm bakımından, bireyin kültürünün bazı noktalarında bir gerileme söz konusudur" (Simmel 2009:100).

Modernlik düşünüşünün Weberci rasyonalite ve daha sonra Taylorist iş algısı, modern insanı standardize ve otomat hale getirmiştir. Simmel'in ifadeleriyle, "Tipik bir metropol insanının ilişkileri ve işleri, genellikle çok çeşitli ve karmaşıktır; öyle ki, verilen sözlerde ve hizmetlerde çok sıkı bir kesinlik olmasa, bütün yapı içinden çıkılmaz bir kaosa dönüşürdü. Her şeyden önce, metropolde farklı çıkarlara sahip pek çok insan bir araya gelmiştir (Simmel 2009:89). Modern bireyin ekonomik bir araçsallık üzerinden tanımlanması, Weberci paradigmada bürokratik hesaplanabilirlik ve kesinlik durumu, daha çok katı ve disipliner işleyen kapitalist ve bürokratik örgüt yapıları "yabancılaşma, gayrişahsi ilişkiler, bıkkınlık, mesafelilik gibi daha çok ruhsal durumlarla ifade edilen süreçlere yol açar. Simmel'in ifadeleriyle, "Dakiklik, hesaplanabilirlik ve kesinlik, bütün karmaşıklığı ve uzanımlarıyla metropol varoluşunun insan hayatına dayattığı niteliklerdir... Hayat formunun kesinliğinin ve netliğinin altında yatan etkenler, son derece gayrişahsi bir yapının oluşumunda da söz konusudur; ama aynı etkenler, bir yandan da yüksek düzeyde kişisel bir öznelliği teşvik etmiştir: Bıkkınlık belki de başka hiçbir ruhsal fenomen, metropolle böylesine dolaysız bir bağ taşımaz. Bıkkınlığın birincil nedeni, sinirleri uyaran birbirine zıt unsurların hızla değişmesi, son derece yoğun ve sıkılaştırılmış halde olmasıdır" (Simmel 2009:90-1).

Sennett (2008:289), sivil yalnızlık olarak değerlendirilecek olan melankolik yanı üzerinde dururken A. De Tocqueville'in kent bireyciliği üzerine gözlemini aktarır: "Herkes kendisinden başka herkesin kaderine yabancıymış gibi davranıyor. Diğer yurttaşlarla ilişkilerine gelince, onların aralarına karışıyor olabilir ama onları görmüyor, onlara dokunuyor ama onları hissetmiyor; yalnızca kendi içinde ve sadece kendisi için yaşıyor. Bu koşullarda aklında belli bir aile hissi kalsa bile artık bir toplum hissi kalmıyor." Birbiri içinde yaşayan ama birbirini görmeyen insanların yapacağı tek şey, "Büyük kent karşısında kendini koruması için, kişinin, toplumsal bakımdan aynı ölçüde olumsuz bir davranış sergilemesi gerekir. Büyük kent sakinlerinin birbirlerine yönelik bu ruhsal tavrını, 'mesafelilik' şeklinde adlandırabiliriz. Metropol hayatının üstünkörü temaslarla gelip geçen unsurları karşısında insanların haklı olarak kapıldıkları güvensizlik, bizi mesafeliliğe zorlar. Hatta... hafif bir hoşnutsuzluk, karşılıklı bir yabancılık ve tiksinme hissi de söz konusudur" (Simmel 2009:93).

Modern toplumsal kültürün en temel özelliği ise imkân ve yokluğun, birliktelik ve ayrılığın aynı anda var olabilmesidir. Her şeyin hem mümkün olduğu andır modernlik hem de hiçbir şeyin mümkün olamayacağı bir gerçekliğe tekabül eder. "Tüketim toplumu denilen şey hem bolluk hem de yoksunluk toplumudur; bir yanıyla savurganlığa, diğer yanıyla tutumluluğa ve (düşünsel, katı ve soğuk) bir içe kapanmaya yönelir. İkiliklerle dolu bir toplumdur; her terim karşısındaki terimi (mutlak karşıtını, çelişiğini, aynadaki görüntüsünü) yansılar; karşısındaki terimi gösterir ve onun tarafından gösterilir. Terimler karşılıklı olarak birbirlerinin güvencesi ve ikamesidirler; her biri diğerini yansılar. Bu bir sözde sistem, bir ikameler sistemidir; sistem olmayanın sistemidir, tutarsızlığın birlikteliğidir. Kopma noktasına yaklaşılır ama hiçbir zaman ulaşılmaz: Sistemin sınırı budur" (Lefebvre 1998:142).

Modernitenin homojen toplum yaratma amacı doğrultusunda uygulamış olduğu sosyal kontrol, devletin kurumları ve kitle iletişim araçları yoluyla işletilmektedir. Bu anlamda toplumda istenilmeyen ya da uygun olmayan davranışları sergileyen bireyler –suçlular, akıl hastaları, uyuşturucu bağımlıları, eşcinseller– bir yandan tüm kanallar aracılığıyla modernitenin değerlerini içselleştirmeye zorlanırken bir yandan da devlet kurumları içerisine dahil edilerek kimlik dönüşü-

müne tabi tutulmuşlardır (Bektaş ve Bakacak 2009:33). Modernitede uygulanan sosyal kontrol, yani toplum düzeninin korunması kaygısı, yabancılara ve toplumun kiri olarak tanımlanabilecek her şeye karşı oluşu getirmektedir. Modernite, getirmek istediği düzen ve ilerleme anlayışıyla yeni kontrol mekanizmalarına ihtiyaç duymuştur ve bu süreçte en etkili biçimde kullandığı sosyal kontrol mekanizması da "etiketleme" ya da günümüz kavramsallaştırmasıyla "ötekileştirme" olarak karşımıza çıkmaktadır (Bektaş ve Bakacak 2009:40).

Sonuç olarak Simmel, "Modern yaşamın en derin sorunları, bireyin kendi varoluş bağımsızlığını ve bireyselliğini koruma çabasından doğar" diyerek, modern yaşamın "nevrastenik kişiler" yarattığını belirtir (2009:10).

FLANÖR

Modernitenin, modern kentin ilk aylağı flanör de sürekli bir hızın, geçiciliğin dünyasında yeni olanı kavramaya çalışan; değişen yaşam içinde, değişimi gözlemlemeyi kendine iş edinen, bıkıp usanmadan bu "çekicilik unsurları"nın peşine düşen gezgin kentlidir. Flanör sözcüğü, Türkçe'de "boş gezen, aylak" sözcüklerine karşılık gelse de 19. yüzyılın Paris'ine özgü bu tip, farklı dillerde farklı karşılıklar alamayacak kadar yerleşmiş, neredeyse terimleşmiştir. Flanörün kendi döneminde nasıl algılandığını görmek için 19. yüzyılın başında popüler kullanım için hazırlanmış bir sözlükten alınmış flanör tanımına bakılabilir: Buna göre, flanör, "tembel, avare, dayanılmaz bir aylaklığa yakalanmış, derdini ve sıkıntısını nereye taşıyacağından habersiz" bir adam olarak tasvir edilir (Küçük 2007:10).

C. Baudelaire, flanör kavramını modernleşmeye karşı bir tepki olarak pasajlar ve sokakların, kalabalıkların bir yansıması olarak değerlendirmiştir. G. Simmel modern hayata dair gözlemleri tikel kimlikler üzerinden ve bireysel değerlerin nasıl üretildiği bağlamında tanımlamış, modern bireyin arayış içinde olduğunu belirtmiştir. Benjamin, Charles Baudelaire'in gözleminden hareketle, flanörü kültürel analizin meşhur kavramlarından biri ve modern kentin merkezi sembolik figürü haline getirdi (Bauman 2001:125).

G. Simmel, modern toplumsal yapıyı irdelerken nesnel kültürün bireysel kültür üzerinde giderek artan baskısının önemini vurgular:

"Nesnel kültürün (bireysel) öznel kültür üzerindeki 19. yüzyılda artan hâkimiyeti... Bu aykırı durum hızla genişlemiş görünmektedir" (Frisby 2003:38). Modern kültürün bireysel/tikel yapılar üzerindeki etkisini, modern dönemin parasal ilişkiler dünyasında, bireylerin yaratıcılık ve gelişme yönündeki fırsatları giderek daha da sınırlı hale gelmektedir. Simmel, bu nedenle modern toplumda öznel kültür ile nesnel kültür arasındaki uçurumun nedenlerini para fenomeni üzerinden araştırmaya çalışmaktadır.

Flanör, metropole özgü bir karakterdir. Metropolün, kalabalıkların, kaosun, göz kamaştırıcı imgelerin içerisinde ortaya çıkmış bir fenomendir. "Flâneur, bir kent gezginidir. En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarla nefes alıp verir, kalabalıklarla mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır" (Artun 2003:33).

Modernlik döneminin yarattığı bunalımı, yabancılaşmayı *Paris Sıkıntısı* adlı kitabında ele alan Baudelaire, flanörü bu bunalımlı kültür içinde bir arayış, farklılık ve bilinçlilik hali olarak resmeder. "Flâneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliğini yeniden pekiştirir." Flâneur'ün işi gücü aylaklıktır, avareliktir. Ona göre insanın aylaklıkla kazandığı, kazanmakla çalışabileceğinden daha değerlidir." (Artun 2003:33-4)

Baudelaire, G. Simmel'in üzerinde durduğu modern dönemin nesneleşmiş kültürüne, yani "Özne ile kendisinden kesip ayrılan bu nesnelleşmiş tin arasında bir eşzamanlılık varsa da, bu, ancak yabancılaşma pahasına, modern yaşamın dışsallıklarının kabulü pahasına, dışsallık tarzının doğurduğu binlerce alışkanlığa, binlerce oyalanma, eğlenme ve savrukluk çeşidine, binlerce ihtiyacın doyumuna rıza göstermek, bunların akıntısına kapılıp gitmek anlamına gelir artık. Oysa burada kaybolup giden bir şey varsa o hiç şüphesiz yaşamın tinsel merkezciliğidir... Yaşamın merkezcil ve nihai anlamı yerine onun araçsallığına böylesine vurgu yapan hiçbir çağ bilmiyorum. İnsan bu çağda amaç ve araç kategorisi içine yerleştirildiğini onun kaderi amacı ve araca ilişkin iddia ve taleplerin çatışması içinde belirlenir" (Özelce 2006:66) şeklinde tanımladığı para ekonomisinin maddiyatçılığına ve dakikliğine karşı şöyle bir

saptamada bulunur: "Flâneur'ün dünyası, ömrünü ilerleme fikrine ve maddi hesaplara feda eden burjuvazinin yergisi gibidir. Burjuva, başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır, oysa flâneur'ün bütün zamanı serbesttir. Flâneur'ün avare gezmesi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki" (Artun 2003:35).

Bauman ise modernleşme sürecinin yarattığı sosyal yapıya karşı Baudelaire'in saptadığı başkaldıran figür olarak flanörü, postmodern yaşam stratejilerinden biri olarak tasvir etme eğilimindedir; "Flâneur, birbirine bağlanan olaylar'a ve kalıcı sonuçlara karşıdır ve kalıcı bir yükümlülükler ve zorunluluklar ağının inşasının aleyhine" çalışan bir kimliktir (Bauman 2001:136). Bu anlamda flanör temel postmodern strateji olarak paylaşmama (bağlanmama) ve üstlenmeme (taahhüt vermeme) biçiminde temel ahlaki itkilere bağlı olarak günlük hayatını idame ettirmektedir.

Bu nedenle, aylaklık düzenin bozulduğu, tahmin edilebilirliklerin sınırlandığı yeri imler. Bauman'a göre aylaklar, erken modernliğin başının belası ve yöneticiler ve felsefecileri düzenleme ve yasama çılgınlığına iten ucubelerdir. Onların efendisizliği, yani denetim dışı, çerçeve dışı, başıboş olmaları da modernliğin kaldıramayacağı bir durumdur. Modernliğin bütün tarihi boyunca mücadele ettiği şey de zaten bu düzensizlik, denetim dışılıktır (Bauman 2003:9-20).

Aylakları bu derece tehlikeli kılan, bir tehdide dönüştüren şeyse, serbestçe hareket etme, denetim ağından kaçma özgürlükleri; hareketlerinin önceden tahmin edilememesidir. Aylaklar belirli bir hedefe gitme durumunda değildir. Aylağın bir sonraki hareketinin ya da durağının neresi olacağını bilinmez; zaten bunu kendisi de bilmiyor ya da umursanmıyordur. Aylaklığın önceden belirlenmiş hiçbir rotası yoktur; mecrası parça parça durakların yamanmasıyla oluşur. Aylaklar için her yer bir duraktır fakat bu durakların herhangi birinde ne kadar kalacakları da belli değildir. Aylaklar, artık hüsranla neticelenen umutların iteklemesi ve henüz denenmemiş umutların çekmesiyle hareket edenlerdir. Nereye giderlerse gitsinler oraya yabancı olanlar; hiçbir yerde "yerli", "yerleşik", "toprağa bağlı" olmayanlardır (Bauman 2001:128-129).

Baudelaire'in (2003:33), "nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşkı, işi gücü kalabalıklardır. Kusursuz

flâneur için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam 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" şeklinde tanımladığı flâneur'ü; Bauman ise, "Aylak nereye giderse gitsin orada yabancıdır. Hiçbir yerde "yerli" "yerleşik", "toprağa bağlı" olamaz. Ve bunun nedeni böyle olmaya çalışmaması değildir" diye karakterize eder (Bauman 2001:129).

TÜRK TOPLUMUNDA "AYLAK – FLANÖR VE AVARE"NİN KAVRAMSALLAŞTIRILMASI ÜZERİNE

Yusuf Atılgan, kendisiyle yapılan bir röportajda "Bohem ile aylaklık arasındaki fark nedir?" sorusuna; "Aylaklık, biz Doğululara özgü bir olay. Bohemlik ise Batılı bir seçim. Ama aylaklıktan tamamıyla farklı. Bir yaşam biçimi olarak bohem yaşam biçimiyle Doğu-Batı kadar fark var. Ama aralarında benzerlik de yok değil. Örneğin ikisinde de olmayanı aramak temeldir" yanıtını verir (Doğan 2007:104). Bu perspektiften bakıldığında Türkiye'de Batılı anlamda bir flâneür kavramsallaştırması önemli bir tartışma konusu olarak durmaktadır. Batılı modernleşmeyle birlikte ortaya çıkan züppe tiplemesi, sistemin dışında kalması, eleştirel tavır geliştirmesi ve "bohem" özentili tavırlarıyla bir tür modernlik sonucu olarak ele alınabilir. Bu anlamda Ahmet Mithat Efendi'nin 1876 yılında yayınladığı *Felâtun Bey ve Râkım Efendi* romanının mirasyedi, başıboş, aylak karakteri olan Felâtun Bey, modern Türk edebiyatının ilk aylağı olarak kabul edilmektedir (Koçal 2010:211).

Avare/aylak kavramsallığının ise Batılı flanörden farklı olarak sistem içi eleştiri mekanizmaları içinde yer alan bir tip olmak yerine, Baudelaire'in Benjamince yapılan okumalarında olduğu gibi "kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder" olarak tasvir ettiği karakter değildir. Batılı modern endüstrileşmeye tepki duyan bir "üretim karşıtı" statüsü içinde değildir.

Gerçek anlamda flanör olarak nitelendirilecek karakter, Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adam* romanı ile Türk düşüncesinde sistemli olarak ele alınmıştır. Atılgan'ın Aylak Adam'ı kentsel ortamların değer eksenli sevgiden yoksun bırakılmış bir bireyi olarak kendisini aramaktadır. Roman, bu arayışa dair bir çabanın sonuçsuzluğu vurgusuyla

sona erer. Maddi dünyaya karşı, aşkın tenselleştirilerek pornografikleştirilmesine tepki duyan Aylak Adam, "sokak"larda aradığı "kendini" bulmaya çalışmaktadır. Dolayısıyla, "Aylak adam, bizim ilk kentli bireyimiz, flâneur'ümüzdür. Kent insanının yalnız ve kalabalık olduğunu bulgulayan ilk romanımızdır" (Demiralp 2000:88).

Yusuf Atılgan'ın 1959 tarihli *Aylak Adam* romanı, Tanzimat Dönemi'nden itibaren görünürlüğünü tartıştığımız "aylak tiplemesi"nin kendi bağımsızlığını ilan ettiği, aylaklığın büyük anlatıların yükünden sıyrılıp, kendinde bir değer olarak ortaya konduğu ve bu anlamda, aylaklık anlatısının, aylaklığın olması gerekeni vurgulama yolunda değersizleştirildiği dıştan bir bakışla değil, "içeriden" kurgulandığı ilk romandır. Aylaklığın başlı başına bir eyleme, bilinçli bir yaşam biçimine dönüştüğü roman, bu anlamda, kalabalıklar içinde aylak olmanın ilk gerçek manifestosunu yazar (Küçük 2007:148). Yusuf Atılgan, romanda modern bireyin yalnızlaşmasının yarattığı ruhsal çöküntü ve toplumdan uzaklaşma duygusunu öne çıkarır: "Dünyada hepimiz sallantılı, korkuluksuz bir köprüde yürür gibiyiz. Tutunacak bir şeyi olmadı mı insan yuvarlanır. Tramvaylardaki tutamaklar gibi. Uzanır tutunurlar. Kimi zenginliğine tutunur; kimi müdürlüğüne; kimi işine, sanatına. Çocuklarına tutunanlar vardır. Herkes kendi tutmağının en iyi, en yüksek olduğuna inanır. Gülünçlüğünü fark etmez. (...) Ben, toplumdaki değerlerin ikiyüzlülüğünü, sahteliğini, gülünçlüğünü göreli beri, gülünç olmayan tek tutamağı arıyorum: Gerçek sevgiyi! Bir kadın. Birbirimize yeteceğimizi, benimle birlik düşünen, duyan, seven bir kadın!" (Atılgan 152-153).

Küçük, aylakların romanda daha fazla yer almalarını, "metinleri şekillendiren makbul vatandaşlığın ağırlığından kurtul"maları (2007:151) biçiminde yorumlarken, burada özellikle aylaklıkla Batı tipi modernlik arasındaki paralelliği görmek gerekir. Oysa bu türden bir aylaklık hali, yer yer bireycileşmiş yer yer de züppeleşmiş bir ruh halini yansıtmaktadır. Oysa *Tabutta Rövaşata*'da gördüğümüz aylaklık hali, kapitalistleşmiş toplumda rasyonalite ve maddiyatçılığa, homo ekonomikus'a teslim olmamış bir insanın, bir karakterin ruh halidir.

Türk modernleşmesinin gerek sosyalist ütopya gerek Kemalist modern özne olma halleri, diğer yandan bu iki anlatıya karşı geleneksel düzlemde geliştirilen muhafazakâr/milliyetçi dile dayanan

"ideolojik"/"praksis" halleri insanları sürekli bir arayış, bir umut, bir ütopya içerisinde tutmayı başarmıştır. Bu anlamda flanörlük halleri, bu ütopik üretimin giderek imkânsız hale geldiği durumlarda mümkün olmaktadır. Kaldı ki Türk modernleşmesinin daha büyük, meta anlatı içinde sürekli bir tamamlanmamışlık hallerinden, sürekli bir erginleşmeme süreçlerinden dolayı zaten bir arada kalma hali, bir belirsizlik içerisinde olma hali olarak tanımlanabilir.

Diğer yandan Türk modernleşmesinin imkânsız bireyleri sadece kentli elitler değildir, aynı zamanda Batı tipi kapitalist modernleşme/kentleşme ideallerine bağlı olarak da, sistem dışına ittiği karakterler de bulunmaktadır. Türk modernleşmesinin ekonomik patolojisinin flanörleri, elbette Türk modernleşmesinin kültürel/ideoloik patolojisinin yarattığı yersiz yurtsuz kahramanlardan farklı olacaktır. Tam da ekonomik patolojinin, küresel kapitalizmin kentleri "istila" ettiği her adımda giderek içeride olmaklık halinden sürekli dışarıda olmaya zorlanan bir kahraman, *Tabutta Rövaşata* filmi ile Mahsun ortaya çıkmıştır.

TABUTTA RÖVAŞATA FİLMİ ÜZERİNE

Derviş Zaim Sinemasında Modernlik Eleştirisi ve Tabutta Rövaşata

Derviş Zaim, filmine ilham veren karakteri şu şekilde anlatır: "Ben Boğaziçi'ndeyken okulun hemen yanındaki semt olan Rumelihisarı'na gidip gelişlerim sırasında Dursun'u tanıdım. Onu tanımak için özel bir çaba sarf etmeniz ya da tanıştırılmanız gerekmezdi. Bir süre sonra onu tanırdınız ya da size söylerlerdi böyle bir adam var diye. Dursun sürekli olarak araba çalıyordu. Herkesin arabasını çalmıştı aşağılarda. Hatta Boğaz'da araba çalındığı zaman doğrudan Rumelihisarı'na gelinirdi. Polisler de alışmışlardı artık, yaka silkiyorlardı. Dövmekten gına gelmişti onlara da. Arabası çalınanlara, "buyurun kahveye, siz oturun, o birazdan gelir" gibi laflar sarf ediliyordu. İnsanlar dehşete düşüyordu, "benim arabam gitmiş, polis ne diyor?" diye. Ama her seferinde de arabayı geri getiriyordu. Enteresan bir adamdı... Şunu söyleyebilirim: Bundan sonra başka filmler de yapacağım, daha iyi olanlar da daha kötü olanlar da olacaktır tabii ki; ama *Tabutta Rövaşata*'nın yeri bende her zaman ayrı olacaktır. Yapım süreci ve ilk göz ağrısı olması nedeniyle. Çünkü o tamamen bir aşk işiydi" (Atam 2010:233-5).

Bir tür karşı-film olarak Yeni Türkiye Sinemasının manifestolarından biri olarak nitelendirilen *Tabutta Rövaşata* filmi ile Derviş Zaim, Türk sinemasındaki konvansiyonları tersyüz etmeyi amaçlamıştır. Film öyküsüyle, karakterlerin hikâyesiyle, konvansiyonlardan uzak ve sokağın diline yakın anlatısıyla bu yönelimin başlangıç filmi olarak kabul edilmiştir. Zahit Atam, *Tabutta Rövaşata*'yı, statüko karşıtı söylemi, aykırı karakterleri, yerellik duygusunu çok etkili verebilmesi, reklam dilinden uzaklığı, hümanist yapısı, ironik dili ile Yeni Türkiye Sinemasının öncü eserlerinden biri olarak değerlendirmektedir (Atam 2010:232). Mahsun, bir hümanist, bir hayvan sever, bir dost canlısı, bir evsiz, bir düşkün; ama aynı zamanda malda mülkte gözü olmayan birisi, yaşamak için bulunduğu sosyal doku içinde pek çok şeyi yapan, ama hiçbir şeye zarar vermeyen birisidir. Statüko ile başı sık sık derde girer, çünkü yaşamak için olağan nizamı sürekli bozmak durumundadır (Atam 2010:233-4).

Filmin öyküsü evsiz, yersiz yurtsuz, Rumelihisarı civarında yaşayan Mahsun'u ve dolayısıyla sistemin/mevcut statükonun bir okumasını/eleştirisini yapar.[2] Sokaklarda yatan ve hayatta en iyi yaptığı iş araba hırsızlığı olan Mahsun, arkadaşı Sarı ile birlikte Reis adlı balıkçının ağlarındaki balıkları toplayarak karınlarını doyuracak ve içki alacak kadar para kazanırlar. Geceleri kapanana kadar kahvede daha sonra da inşaatta yatarlar. Polis geceleyin Mahsun'u bir hırsızlıktan dolayı karakola götürür ve döver ama kahvecinin onu gece kahvede gördüğünü söylemesi üzerine serbest bırakırlar. O gece çok üşüyen Mahsun ısınmak için bir araba çalar ve arkadaşı Sarı'yı da çağırır ama Sarı çok içmiştir, gelmez. Bütün gece şehri dolaşan Mahsun bir köpeğe çarpar ve onu bir veteriner kliniğine bırakıp kaçar. Arabayı temizleyip, çaldığı yere bırakır.

Sabahleyin kahvehaneye gelen Mahsun, orada hoşlandığı uyuşturucu bağımlısı kızı görür. Bu sırada arkadaşları, polisin, Sarı ile kendisini aradıklarını söyler. Bunun üzerine Mahsun, Sarı'ya bakmaya gider ama Sarı yattığı kayıkta soğuktan donarak ölmüştür. Reis ve diğer arkadaşları Sarı'yı gömerler ama Mahsun, polis korkusundan gelemez. Fakat bir süre sonra Mahsun, polislere yakalanır ve fena halde dövülür. Bu kez çaldığı araba içişleri müsteşarının makam aracıdır ve polisler fena sinirlenmişlerdir.

2. Türk sinemasında kentlilik/kimlik ilişkisini inceleyen ve *Tabutta Rövaşata* filmini de bu kapsamda değerlendiren başarılı bir çalışma için bkz. Elmacı, 2006.

Mahsun, bir televizyon haberinin çekimlerinde İran ziyaretinde Cumhurbaşkanı Süleyman Demirel'e hediye edilen bereketin ve iyiliğin simgesi elli tavus kuşunun Rumelihisarı'na getirildiğini öğrenir ve içeri girip onları görmek ister. Fakat bekçi içeri girişlerin paralı olduğunu bu şekilde içeri giremeyeceğini söyler.

Kahveci ile esrar çeken Reis, kahveciyi Mahsun'u kahvede işe almaya ikna eder. Mahsun artık kahvenin tuvaletlerine bakmaktadır ve orada da kalacak bir yeri vardır. Uyuşturucu bağımlısı kız sürekli Mahsun'un tuvaletine gelir ve orada sürekli uyuşturucu kullanır. Mahsun, onu her gün gördüğü için halinden memnundur. Kızla aralarında bir diyalog başlar ve kız Mahsun'a onun da evsiz olduğundan ve Mahsun'un yatacak yeri olduğu için çok şanslı olduğundan bahseder. Mahsun da arada bir onun odasında arkadaşlarıyla da olsa kalabileceğini söyler. Ama kız bir gün buraya yaşlı bir adam getirir ve Mahsun onların ne yaptığını görür. Bu duruma çok kızar ve çıkışta kızın onun payı olarak vermek istediği parayı almaz.

Bir gün kız, uyuşturucu krizine girmiş bir şekilde Mahsun'un yanına gelir ve ondan kendisini para bulmak için Taksim'e götürmesini ister. Mahsun, kızı Taksim'e çaldığı bir araba ile götürür. Kız bir eve girer ve bir müddet sonra oradan çıkar gelir. Arabaya binen kız bir süre sonra kendisinden geçer ve arabayı bıraktıktan sonra kızı bir banka oturtur. Kahveye gider ama polisler onu arıyordur. O da bu sefer Reis'in teknesini çalar ve kızı da güverteye yatırıp boğaza açılır. Ama tekne bir anda savrulur ve kayalıklara çarparak parçalanır. Kahveden kovulan Mahsun'u Reis de fena döver. Artık iyice yalnız ve aç kalan Mahsun, hisara gidip bir tavus kuşu çalar ve onu keser. Tam pişirmek isterken bekçi onu yakalar. Arkadaşları ve Reis, Mahsun'un bu son hırsızlığını da televizyondan seyrederler.

Hisarın diğer insanlarıyla arasındaki temel farklılık, herkesin kendince bir sığınağı varken, Mahsun'un hiçbir şeyi olmamasıdır. Fazla bir beklentisi yoktur. Kahvede çay içebilmek, karnını doyurmak, donmayacak havalarda inşaatta yatmak, donulacak gibiyse bir sığınak olarak "artık ne bulursa" bir taşıt tüm isteği budur. Dayak, hapishane, kovulmak, tehdit kâr etmez, yapacak hiçbir şeyi yoktur. Gerçek bir kaybedendir Mahsun. Ama bu tip insanlar için rahatlıkla kullanılabilecek "güvenilmez, ne yapacağı belli olmaz" nitelemeleri onun için

geçerli değildir. Bir kere şiddete başvurmaktan kaçınır, hayvanlara bile zarar vermek istemez. Dostlarına karşı kendi bildiğince vefalıdır. Statüko karşısında ise yeri yurdu belli birisidir, inşaatta yatar, hisarda dolaşır, çaldığı arabayı geri getirir, aldığı gibi bırakmayı ister. Bu paradoks ona yüklenilen anlamları tersyüz eder, itibarsızlığına karşın güvenilir bir karakterdir (Atam, 2010:234).

Film, bir açıdan da küreselleşme/kent ilişkisinin yarattığı yeni sosyallik biçimlerine, küreselleşmiş kentlerin "dışarıda" bıraktıklarına yönelmiş bir gözlem/eleştiri çabasını yansıtır. Küresel dünyayı yakalama telaşı içindeki İstanbul için Mahsun, yersiz, uygunsuz bir fazlalıktır olsa olsa. Özne-mekân ilişkisi açısından fiziki yakınlık hiçbir şey ifade etmemekte, mekânın "yerlisi" olan dışlanmakta, yabancısı olan içerilebilmektedir (Suner 2006:238). Mahsun'un içinde yer aldığı tüm dünya kısa süre içinde onun için artık dışarıda kaldığı mekânlara dönüşecektir. Her zaman girdiği kaleye artık "para" vererek girecektir; kahveye gitmek demek otoritenin somut baskısıyla yüzleşmek demektir; Mahsun için İstanbul "artık" içinde yer alamayacağı kadar "dışarısı" olmuştur. Film Mahsun'un giderek artık bir "gerçek" olmaktan çıktığı ve bir "medyatik" üretime dönüşeceği/dönüştüğü öngörüsü/teziyle sona erer.

Bu çalışmada Mahsun'u yoksul, öteki, sınıf altı bir karakter olarak kentlerin küreselleşmesinin yarattığı bir özne olarak değerlendireceğiz. Mahsun'u bu anlamda ayrıcalıklı kılan, belki de Batılı flanöre yaklaştıransa bir yoksul/öteki/kimliksiz olarak gereğinden fazla duygusal, insani, ayrıksı, duyarlı ve zararsız kişilikle resmedilmesidir. O aslında kent yoksulluğunun, kimliksizliğinin farkındalık halidir, ayrıksıdır, sistemin ona yüklediklerinden farklı bir hayatı vardır, hassastır, kırılgandır, değerlerle ilişkisini yitirmemiştir, aslında bir yönüyle de oldukça gerçektir. Bir zamanlar doğal olarak girdiği Rumelihisarı'na artık neden giremediğini oldukça doğal ve samimi biçimde soracak kadar da yalındır. Belki de Mahsun'a baktığımızda değişen ve bozulan sosyal dokumuzun çarpıcı bir öyküsünü görmek mümkün olabilecektir. Bu çalışmada Mahsun üzerinden geliştirilen bazı temel problem alanlarını ve kodları çözümlemeye ve değerlendirmeye çalışacağız.

Acıma Duygusu

Modernitenin önde gelen teorisyenlerinden G. Simmel (2009:14), modernitenin kirli yüzünü", "uygarlığın ortasında kol gezen o vahşeti", "uygarlığın yaşayan canavarları"nı metropol olgusu içerisinde çok iyi betimler. Sosyal ilişki ağlarının cemaatten cemiyete doğru temerküz etmesi, birincil ilişkilerin yerini formel, ikincil ilişkilere bırakması "aidiyet" duygusu üzerinde ciddi sayılabilecek olumsuzluklara yol açmış, sosyolojik bir olgu olarak "anonimleşme"yle birlikte anomik hale gelmiş sosyal dokuları ortaya çıkarmıştır. Bu bağlamda kent, modern formel ilişkilerin yansıdığı alan olarak "duygusal" yönünü yitirmiş, dakik, rasyonel ve otomatlaşmıştır. "Maneviyat, incelik ve idealizm bakımından, bireyin kültürünün bazı noktalarında bir gerileme söz konusudur (Simmel 2009:100). Kent bu açıdan bireyi kuşatan aidiyet duygularının, acıma, sevme, ait hissetme, bağlılık, yakınlık, sosyal sevgi olarak adlandırılabilecek pek çok davranışsal/kültürel örüntülerin giderek ortadan kalktığı bir yapıyı ifade eder konumdadır.

G. Simmel, modern metropolle ilgili olarak; "iki tipik tehlikesinden –bir yanda kayıtsızlık, diğer yanda ayrımı yok eden telkinden– bizi koruyan, antipatidir. Gizli bir antipati, (metropol) hayat tarzının sürdürülebilmesi açısından zorunlu olan mesafeleri ve hoşnutsuzlukları yaratır" diyerek bu olgunun yaratmış olduğu yabancılaşmış/ruhsuzlaşmış/bıkkınlaşmış ruh halleri üzerinde durur (Simmel 2009:93-94). Bu anlamda Türk toplumunda geleneksel ilişki simetrileri içinde duygusalcı davranış kodlarının henüz belirginliğini kaybetmediğine dair düşünceler varlığını koruyor olsa dahi, özellikle metropolitan kentlerde "ötekileştirilmiş" bireylere karşı "normal"i bozucu bir etiketlemeyle birlikte "acıma" gösterilmediği de açıktır. Bu insanlar düzen için tehdit olarak görülürler, yaşamak için varlıkları birer olumsuzluk formlarıdır. Kent ilişkileri maksimum düzeyde emmeye, mas etmeye, rant elde etmeye dönük bir sistemsel bütünlükte inşa edilmiştir. "Metropol her zaman para ekonomisinin merkezi olmuştur. Kişiler arasındaki bütün duygusal ilişkiler, bireysselliklerine dayanır. Ussal ilişkilerdeyse insan bir sayı gibi, diğerlerinden farkı olmayan bir öğe gibi hesaba katılır ve yalnızca nesnel olarak ölçülebilen işleriyle ilgi görür" (Simmel 2009:87-8). İlişkiler de bu parametre

çerçevesinde tamamen geçici, asosyal, tüketici, görmemek üzerine endekslenmiş, anonim bir karaktere bürünür. Doğaldır ki *Tabutta Rövaşata* acıma duygusunun tam da içine yerleştirdiği kamerasıyla "acıma" duygusu yaratmak yerine insanları, Suner'in çok isabetle saptadığı gibi "dehşete" düşürerek, içine sürüklendiğimiz dünyayla hesaplaşabilmenin mümkün alanlarıyla yüzleşmeye çağırmaktadır. Bu anlamda Rem Koolhaas'ın "*Delirious New York*" ile New York şehrine ilişkin yaptığı kontrolsüz, şuursuz ve delice büyümenin; İstanbul için de geçerli olacağı, "Delirious İstanbul"un sakinleri için travmatik bir "ev"(sizlik) vurgusunun yapılmasının mümkün olacağını söyleyebiliriz (Kayaalp 2008:1).

J. Baudrillard'ın "Bu kolay hayat acıma bilmiyor. Mantığı acımasız bir mantıktır. Eğer ütopya zaten başarılmışsa o zaman mutsuzluk zaten yoktur ve yoksullar da artık inanılır insanlar değildir" (Baudrillard 1996:111) şeklinde tanımladığı modern dünyada yoksullar artık "inanılır" olmadıkları gibi, acınacak kadar değerli de değillerdir. Derviş Zaim, Mahsun'un, çaldığı arabayla köpeği veterinere götürdüğünü verirken; orada Mahsun'a yöneltilmiş öteki bakış açısındaki tahakkümün nasıl mutsuzluk yarattığını ve aslında hepimizin bu mutsuzluk sarmalı içinde olduğumuzu çok iyi gösterir. Mahsun'un kurumsal/sisteme dayalı tüm bağlantılarında ortadaki "tipler" farklıdır, düşmanlık üretecek bir yüz biçimleri vardır, insanı anlamaya dönük değil de yargılamaya hazırdır dilleri. Kaldı ki, onları hegemonik kılan en önemli şeylerden biri de, bu dildir. "Hayatla ilişkisi edilgenlik ve bağımlılık üzerine kurulu" Mahsun, "seni diğerlerinden ayırdığım için özür dilerim. Hepinizi birden götürmek isterdim ama izin vermiyorlar işte. Artık hiçbir şeye izin vermiyorlar" dediği bir sosyal zemin üzerinde giderek yalnızlaşan/imkânsızlaşan bir gerçeklik içinde yok olup gitmektedir (Suner 2006:232).

Baudelaire'in "Gülmüyordu düşkün adam! Ağlamıyordu, oynamıyor, el kol sallamıyor, bağırmıyor, yalvarmıyordu, sevinçli ya da acıklı hiçbir şarkı söylemiyordu. Dilsiz ve kımıltısızdı. Her şeyden el çekmiş, her şeyden vazgeçmişti" (2011:28) şeklindeki betimlemesi, Mahsun'un yaşadığı ruh haline büyük oranda denk düşer.

Mekânsal Varoluş: Mezarlar

Çağdaş insanın en temel sorunu olan bireyin topluma yabancılaşmasını, insan ile mekân arasındaki ilişki bakımından ele alıp değerlendirmek, insanın mekânsal varoluşu açısından önemli değerlendirmelere imkân tanıyacaktır. Aylak adam, mekânlara ait bir figürdür. Flanör, kalabalıkların insanıdır. "Flâneur'ü sokakta gezinen herhangi bir adamdan ayıran ilk nokta, onun düşünce üreterek ve gezinmek için gezinmesi ise bir diğeri de herhangi bir adamda bulunan sokak-ev karşıtlığının onda bulunmamasıdır. "Pasajlar sayesinde sokak evi gibi olmuş, dışarısı içselleşmiştir" (Doğan 2007:103).

Tabutta Rövaşata filminde mezarlar yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiyi göstermesi açısından önemli bir simgeye dönüşmektedir. Mezarlık, Türk toplumsal yapısı temelinde kavramsallaştırmayla "aylak"ların, "evsiz"lerin ve "yersizyurtsuzların" yaşamla ölüm arasındaki ince çizgiye en yakın oldukları alanlardır. Mezarlık, yalnızlıktır, ıssızlıktır, yok olmaktır, evsiz-yurtsuzun hemen yanı başında olduğu bir yaşama göndermе yapar. Cenaze merasiminde sadece 4 kişinin olması da normalde kalabalık cemaate göndermе yapan cenaze merasimlerine aykırı durumu yansıtır; aynı şekilde cenazede mezarın üzerine şarap dökme-rakı içme ritüelleri ise evsiz-yurtsuzun "*özgürlük*" alanı olduğu gibi, bu aynı zamanda toplumsal olanla, "normal" olanla sınır çizme gerçekliğini de yansıtmaktadır. O alan "aylak" olanın, "öteki" olanın kendisi için çizdiği özgürlük alanıdır. Sosyal boyut orada ortadan kalkmıştır. Toplumsal değerler ve statünün çizdiği kültürel ritüellerin tamamıyla anlamsızlaştığı bir "norm dışı" alandır.

Mahsun ve arkadaşları için "ev" kavramının sosyal bir işlevi yoktur. Bu doğrultuda bir arayış çabası da görülmez. Ev, Gaston Bachelard'ın "ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev, insanı gökten inen fırtınalara karşı olduğu gibi, yaşamda karşılaştığı fırtınalara karşı da ayakta tutar. Ev hem beden hem de ruhtur" sözleriyle belirttiği gibi bir korunmadır, bir güvenliktir, bir mahremiyet alanıdır (Talu 2010:157). Oysa Mahsun ve arkadaşları için ev imkânsız bir tahayyül alanıdır, hesaplayacakları veya ileride sahip olacakları bir tasarı da değildir.

Popüler Olana İlgisizlik

Burada Türk toplumunda flanör tiplemesinin bir izdüşümü olarak, *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun, kolektif kimliğe bilinç olarak sırayet etmiş ve bir tür ortak davranış koduna dönüşmüş boş zamanlar gerçekliğine karşı, olabildiğince duyarsızdır ve tamamen "gerçek"lik içinde kendi bireysel ihtiyaçlarına odaklanmıştır. Bu anlamda Türk flanörü Batılı birey kavramsallaştırmasından farklı olarak, boş zamanlar kavramına uzak, somut, reel gerçekler içinde yer alan birey konumundadır. En azından Mahsun için durum çok farklıdır; Mahsun öncelikle yaşamını sürdürebilecek temel gereksinimlere odaklanmak durumundadır. Mahsun'un bu duyarsızlığıyla aslında film, bize içinde yer aldığımız popüler deneyimlenme türlerinin tümünün, aslında ne kadar gerçekdışı bir ihtiyacı öne çıkararak temel sorunsal alanlarımızı gizlediğini ortaya koyar.

Bu bağlamda, T. W Adorno'nun temel görüşleri burada bizim için açıklayıcı bir referans olacaktır. Adorno, kültür endüstrisi, "modern sanayi toplumunun homojenleşmiş ve rasyonelleşmiş dünyasının düzgün işlemesine yardımcı olma işlevini taşır ve bu nedenle vardı. Bu amaçla, kültür endüstrisi, "vaat ettiğini yerine getirmeyen sahte tatminler dağıtmakta", insanları kandırmaktadır" (Kayıkçı 2007) diye yazar. Bu bağlamda Taylorist/Fordist kapitalizmin kâr mantığı sadece üretim sürecini değil aynı zamanda tüketimi de düzenlemekte, boş vakit ve tüketim etkinlikleri Taylorcu kâr/maliyet hesaplarına göre yapılmaktadır (Aytaç 2002:232). D. Riesmann, toplumsal sistemin giderek yapay, sahte ilişkilere dayandığını ve bireyin kalabalık içinde yalnızlığını anlatır. Sosyal ilişkiler ve anlam örgüleri, gerçek değerlerini yitirmektedirler. Yalnızlık, yabancılaşma, iğreti ilişkiler genel sistemin varlığını tehdit etmektedir. Her şeyin alınır satılır hale geldiği ve piyasa değerinin oluştuğu bu toplumda, sosyallik üniteleri ve boş vakit geçirme biçimleri de bu yapaysılığın tüm uzantılarını taşımaktadır. İlişkiler, "başkalarınca yöneltimli" bir değer taşımaktadır. Birey dışı manipülatif aygıtlar, boş vaktin kullanım değerini de dönüştürmektedir. Gerek endüstriyel kapitalizm, gerek hegemonik ideoloji ya da toplumsal kültür, bireyin "ortalama", "standart", "üniform" ya da "kopya hayatlar" yaşaması için soyut bir basınç üretmektedir (Aytaç 2002:244).

Cinsellik, Aşk ve Sadakat

"Modern özgürlük terk edilme riskini içerir" (Godbout 2003:63). Bu gerçeklik, aslında daha çok modern bireysel gerçekliğe denk düşen davranış kodudur. Oysa Türk modernitesinde "terk edilme riski"nden ziyade "dışlanma" olgusundan bahsetmek mümkündür. Bu bağlamda Mahsun'un davranışlarında biri tarafından terk edilme yerine "dışlanma" söz konudur. Rasyonel birey kavramsallaştırması içinde orta sınıf Batılı yaşama pratiklerinin dışında kalma hali, doğal olarak uzun dönem "mağdur" olmanın temel sosyolojik bileşkesinden birini oluştururken, "madun" olma hali mağduriyeti daha sistematik, daha görünür, daha toplumsal kılmaktadır. Mahsun'un yaşadığı dramın özünde bu türden bireysel bir terk edilme halinden ziyade toplumsal olarak dışlanmaya yönelik "madun"-"mağdur" konumunda olmasıdır.

Mahsun, yoksulluk ve imkânsızlık girdabı içinde yine sosyal alanın çeperine itilmiş bir "eroinman" kadına duyduğu aşk üzerine, aşkın tüketim kültürü içindeki bedensel hazların dışında kalan bir figür olarak, geleneksel kültürün ahlaki erdemi üzerinde yükselen bir değeri betimlemektedir. Daha ileride Mahsun profili üzerinden küreselleşmiş kültürel değerlerin dışında kalmışlığın nasıl içeri-dışarı karşıtlığı içinde verildiği üzerinde durulacaktır.

Kadına duyulan aşk maddi olanın dışında değer yüklü bir anlamsallık içerisinde belirir. Mahsun, âşık olduğu kadının eroin çekmek için tuvalette unuttuğu eşarbını "sembolik bir değer" olarak saklayıp kendisine vermiştir. Mahsun yitirdiğimiz değerlere karşı bir "isyan"ın, dönüşen kültürel değerlere karşı direnişin "pasif" kişisidir. Bedenin öne çıkarıldığı, aşkların geçicilik ve tüketimlik meta haline geldiği "aşırı bireyselleşmiş" çağın bir topluluk insanıdır, bir değer unsurudur. Modern çağın bireyi, "sadece arzusunun nesnelerini tüketmekle kalmaz; zevk ve arzuyu metalaştırarak, bizzat zevk ve arzunun kendisini de tüketir" Buna karşılık Mahsun, doğal ve içten davranarak, D. Riesmann'ın "başkalarınca yöneltimli" olarak eleştirdiği modern toplumsallığın "araçsal ilişkilerinin" dışında, "uygar ilgisizliğin" dışında bir değerler manzumesini serimlemektedir (Aytaç 2002:244).

"İştah/arzu (appetite); yemek, seks ve diğer bedensel hazlara ilişkin temel arzulardan oluşmaktadır. Ruh (ya da thumos), bugün

narsistçe bir bileşen olarak adlandırabileceğimiz şeydir: O, onurun, itibarın, aşkın ve başkalarını yönetmenin peşindedir. Son olarak akıl, psişenin hakikâti arzulayan kısmıdır" (Öğütle 2010:11).

Arınağan Duygusunun Yitirilişi-İmkânsız Yoksulluk

Yoksulluk kültürünün en önemli özelliklerinden biri, yoksulun, devlet kurumlarına katılımının ve topluma entegrasyonunun sağlanamamasıdır. Bu durum ekonomik kaynakların yetersizliği, ayrımcılık, ırkçılık, toplumun yoksullara karşı duyduğu korku, şüphe, ilgisizlik ve problemlere üretilen yerel çözümler gibi faktörlerle açıklanabilir. Yoksulluk kültürüne dahil insanların okuma yazma oranı çok düşüktür ve onlar eğitimsizdirler, işçi birliklerine, politik bir partiye üye değillerdir. Banka, hastane, alışveriş merkezi, müze gibi mekânları pek kullanmazlar (Lewis 2000:113). Yoksulluk kültürüne ait diğer özellikler, ilişkilerde sözlü geleneğin hüküm sürmesi, kendine güven eksikliği, refleksif tepkisellik, gündelik ihtiyaçları karşılama odaklı düşünme, gelecek planları yapmada yetersizlik ve tarih anlayışının eksik gelişimi olarak sıralanabilir (Turan 2009:33).

Tüketim toplumunda yoksul olmak, Zygmunt Bauman'nın ifadesiyle (1999:60) "unutulmanın, yoksun bırakılmanın ya da aşağılanmanın, başkalarının girebildiği toplumsal şölenden dışarıya atılmanın üzüntüsüne dönüşen bir yetersizliğe" işaret ederken yoksul insanlar tüketim kültürünün temel izleklerinden mahrum olmaktadırlar.

Mahsun profili, filmde bir flanörden ziyade "imkânsız yoksulluk" diyebileceğimiz, "sistemden sosyal, siyasal ve ekonomik olarak dışlanan, hiçbir şekilde mücadele gücü kalmayan", mağdur, madun bir özne olarak sunulmaktadır. Mahsun bu çalışmada sınıf altı bir karakter olarak tanımlanacaktır. "Sınıf altı yoksulluk" olgusu, küreselleşen iktisadi süreçlerin yarattığı bir sosyal sınıf olarak, ülkemizde de özellikle metropolitan alanlarda gözlemlenen ve sosyal, iktisadi, kültürel ve sağlık alanlarından tamamen mahrum olan kesimleri ifade etmektedir. Bu anlamda "ABD'de 'sınıf altı', Fransa'da 'dışlananlar', Latin Amerika'da "'kıyıdakiler' olarak adlandırılan bu toplumsal kesimler; Türkiye'de ise "ötekiler', 'öteki Türkiye' olarak adlandırılmaktadır" (Baloğlu 2005:232). Bu bağlamda konunun kent içi mekânsal çö-

küntü kavramı çerçevesinde yapılan analizinin de "*sosyal ve mekânsal mesafe*"yi ortaya koymak açısından önemli olduğu görülmektedir (Yılmaz 2006:26). Moser, kentsel yoksulluğu diğer yoksulluklardan ayıran üç önemli noktanın altını çizer: 1 - Para ekonomisine uzaklık 2 - Çevresel tehlikeler 3 - Sosyal dışlanma (Baloğlu 2005:235).

Mahsun'un ilgisini çeken şey, "arabalardır" Tıpkı flanörün ilgisini çeken şey nasıl kalabalıksa, Mahsun'un ilgi gösterdiği şey de arabalardır. Burada Suner'in arabalarla Mahsun arasında kurduğu ilişki, Mahsun'un varoluşsal gerçekliğini ortaya koyan temel bir ilişkidir. Araba öncelikle "ev"dir, güvenliktir, ısınmadır; araba aslında neoliberal politikalar bağlamında askıya alınmış veya unutulmuş sosyal devlet olgusudur. Gerçekte, yerli yurtlu olmak güven anlamına gelmektedir: "Yerli yerine oturan yani yerliyurtlulaşan varlık kendini artık evinde hissetmektedir. Sınırlarını bilir, o sınırlar içinde kendini güvende hisseder. Her ne kadar çemberin çeperleri daralıp genişlese, sınırları sürekli devinim içinde olsa da çemberinin içinde sağduyu (common sense) hâkimdir (Kayaalp 2008:10).

Küresel tüketim kültürü sadece yaşantıları değil aynı zamanda tarihsel olanı, mekânları, bizatihi kültürün kendisini de "kâr" edilebilir bir algılama içerisinde metalaştırmış, dönüştürmüştür. Mekânlar da küresel tüketim değerleri içinde bir zamanlar doğal yaşantının bir parçası iken, artık para ilişkileri içerisinde bir anlamsallığa kavuşmuştur. Bu değişim, *Tabutta Röväşata*'da çarpıcı biçimde dile getirilir; Mahsun aslında içinde yaşadığı mekânların dışına itilirken, dışarıda olanlar içeri girmiştir. Mekânların doğal sahipleri mekâna yabancılaşırken, mekânlarla hiçbir organik bağı olmayanların mekânı-kültürü emtia olarak alabilme "seçeneği", "imkânı" oluşmuştur. Mahsun, artık "dışarıda"dır, yabancılaşmıştır, kentin tüm mekânsal ilişki ağlarından dışarılaştırılmıştır, çünkü artık kentler küresel kültürün dolaşım ağının birer parçası olmuşlardır. Baudrillard'ın küreselleşmenin yerleşik sembolik değerleri yerle bir ettiği, yerleşik semiyotik haritaları parçaladığına dair gözlemleri burada İstanbul'un nasıl değiştiğine dair gözlemleri haklı çıkaracaktır. Öncü'nün (2005:89) belirttiği gibi, günümüzde piyasa mantığının tüm kültürel dinamikleri içine alarak değiş tokuş alanına soktuğu, "aşk", "arkadaşlık", "namus" gibi para ile ölçülemeyecek değerlere fiyat etiketi yapıştırdığı söylenebilir. Böyle-

ce, tüketim kültürünün küreselleşmesi, Simmelci paradigmayla, "paranın damgasını vurduğu tüm ilişkileri alışverişe dönüştürmesi" ya da Marksist ifadeyle, "paranın eşleştirme gücünün bütün değerleri değiş tokuş edilebilir kılması" süreci olarak nitelendirilebilir.

Burada Mahsun'un davranışlarına sinmiş en temel belirgin özellik, bireysel ilişkiler söz konusu olduğu zaman, bir "hesapsızlaştırma" ile yola devam etmesi, gönüllü/minnettarlık içeren sürekli "borçlu" gibi duran yapısı gözlenmektedir. Mahsun'un gündelik davranışlarına sinmiş olan bu hesapsızlıkçılığı nasıl açıklamak gerekir? Mahsun'un tipik Türk modernleşmesinin homo economicus olarak adlandırılabilecek Anapgil birey ya da günümüzün maddiyatçı insan figüründen bu kadar uzak durabilmesinde, ne tür bir soy zincirini kurmak gerekir? Burada Godbout'un Batı'da Noel baba vasıtasıyla geçmişle kurduğu bağın benzerini Türk tarihsel kimlik sürecinde ne tür örneklerle kurmak mümkündür? Mahsun'u modern İstanbul'un heterodoks ilişkiler ağında adeta maneviyatla, toprakla, sahih duygularla bütünleştiren duyguyu, değeri ne tür bir "armağan" ilişkisinin dolaysız örneği olarak ele alacağız?

"Burada... Buralarda" ya da Mekânın Belirsizliği

Flanörün mekânı yoktur veya onun mekânı bizzat her yerdir. Flanör mekânsızdır, belirli bir mekânla aidiyet ilişkisi kurmaz, kuramaz. O, "bağlanmayı" reddettiği için bir mekâna ait olamaz. Modernizmin "uzaklık" hali, flanörün ruh halidir, her yere "uzak" olan bir duruş, bir ruh, bir var olma biçimidir. Flanör, kalabalıklar arasında "kesinlikten" uzak duran bir ruh haliyle yaşar. G. Simmel'in mübadele para ekonomisinden ve Max Weber'in bürokratik toplumlaşma biçimlerinden uzak duran flanör için, "sabit" varoluşunun anlam haritalarını bozuma uğratır. Oysa gerek Simmel gerek Weber'in analizlerinde modern hayat "verilen sözlerde ve hizmetlerde çok sıkı bir kesinlik" gerektirir (Simmel 2009:89).

Batı'da ilk ortaya çıktığında flanör bir kent gezginidir. Kalabalıkların adamı olarak yaşamayı tercih eder. Belirli bir mekânı yoktur. Kentsel mekânlarda modern özneye karşı verilen modernist tepkilerden biri olarak flanör, "bir yere gidiyor olmama" halidir, bir yere ait olmama halidir, *Tabutta Rövaşata*'da Mahsun'un "burada mı oturuyorsun" sorusuna

verdiği yanıtta olduğu gibi, "burada, buralarda" olma halidir. W. Benjamin, Pasajlar'da flanörü bir geçiş dönemi karakteri olarak analiz eder: "Flâneur, henüz gerek büyük kentin gerek burjuva sınıfının eşiğindedir. Henüz bunlardan birine yenik düşmüş değildir. Hiçbirine yerleşmiş değildir. Flâneur, sığınağını kitlede arar" (Benjamin 1995:98).

Modern kentlerin yarattığı özneye tepki olarak ortaya çıkan flanörü, küresel kent/banliyö/metropol süreçleri içinde evsiz, yersiz yurtsuz, outsider, marjinal, sınıf altı gibi yeni kategoriler takip eder. Bu anlamda mekânlar, marjinal toplumsal kesimlerin ortaya çıkışıyla birlikte marjinal yaşantıların sürdürebilirliğine imkân tanıyan alanlara dönüşerek, kapalı, normal-dışılık, marjinallik gibi unsurlar kazanmaktadır. Aslında mekân damgalanmaktadır, mekân makbul/normal olanla patolojik, toplumdışı arasındaki sınır çizmenin imgesel anlamına dönüşmektedir. Bu anlamda "Yatay aşağılama" –yani komşunun komşuyu aşağılaması– dediğimiz bu olgunun sonucunda kolektif çözüm arama yolları tıkanıyor. Sembolik güvensizlik içinde yaşıyorlar, yani kendilerini tanımlama kabiliyetinden bile yoksunlar"[3] olarak tanımlanabilecek mekânlar ortaya çıkmaktadır. Dışlanmanın ve damgalanmanın birer temsilleri olarak mekânların giderek kapalı hale gelmesi, sanat ve edebiyatın ilgisini çekmiştir. Mekânların sosyal olarak inşa edilmesi, toplumsal sınır çekme ve güvenlik duygularının kontrol altına alınmasıyla da yakından bağlantılı bir gelişme olarak değerlendirilebilir. "Mekâna özgü damgalar, fakirlik, etnisite ve göç gibi damgalara ekleniyor. Bu lekelerin ve damgaların sosyal yapılanmalar ve stratejiler üzerinde de çok büyük etkisi var, çünkü güçlü damgalar genele yayılıyor ve varoş, banliyö, favela gibi terimler canavarlaştırma söylemlerine dönüşüyor. Medyada ve politik sistemde çok sık kullanılıyor. Ayrıca bu kavramlar, bu mahallelerde yaşayan insanlar tarafından da içselleştiriliyor, bu insanlar da özel yaşamlarına çekiliyorlar ve bir fırsatını bulduklarında bu mahallelerden kaçıyorlar."[4]

"Küresel kent", neoliberal üretim ve tüketim mekanizmaları içinde ve kapitalist birikim süreçleri çerçevesinde şehrin yeniden üretilmesi ile mümkün olan bir projedir. Bu proje, hem mekânsal hem ekonomik hem sosyal hem de içerik ve uygulama açısından politik sü-

3. http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/LW-interviewEXPRESS.pdf
4. http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/LW-interviewEXPRESS.pdf

reçlerden oluşur."[5] Bu yönüyle mekân ideolojik, politik bir değer kazanarak toplumsal alanı hiyerarşik biçimde sınıflandırır. Doğal olarak küresel kentler Simmel'in "uzaklık" olarak adlandırdığı sosyal ilişkiler bağlamında sürdürülebilirlik formunu kazanmakta, kentteki özneler ancak kendilerine özgü aidiyet ağları içinde anlamsallık kazanmakta, sosyal bir değer formuna ulaşmaktadır. Benjamin'in Baudelaire'den aktardığı flanör ise, sınırda birey olarak yalnızlığı kalabalık içinde yaşayan bireydir, kentte yaşamakla birlikte kentsoylu olmayan biridir, kalabalığın sınırındadır, kentin sınırındadır, özne oluşun sınırındadır (Dellaloğlu 2008:234). Yukarıda da belirtildiği gibi, kentin "öteki"si konumunda "hiç kimse" olanlar, "kalabalık içinde olduklarını bilemeyecek" kadar yoksun olanlar ise, sosyolojik bir kategori olarak flanörden farklıdır. Dışlanmışlar, evsizler, yersiz yurtsuz olanlar kendilerini benzer durumda olanlarla aynı ikametgâh yakınlığı içinde bulunmayı tercih ettikleri/zorunlu kılındıkları (ayıklama) için, mekânsal ayrımcılık da hayatlarını kısıtlayan bir diğer unsur halini almaktadır (Adaman ve Keyder 2006:iii). Bu anlamda Mahsun, mekânsal dışlanmanın en güzel örneğidir, son derece kötü yaşam koşullarının olması, hatta evsiz-yersiz yurtsuz olmasıdır. Mahsun'un konumu "şehrin kalbindeki konumuna istinaden, sakinlerinin toplumsal uzaklığının yadsınamayacak boyutta olduğu elle tutulu bir haldedir" (Yılmaz 2006:37).

Suner, *Tabutta Rövaşata*'nın yarattığı duyguyu en iyi aktarabilecek kavramı "agorafobi" olarak değerlendirir. Film, "dışarda kalmaya", "içeri girmemeye" dair bir öykü aktarır. *Tabutta Rövaşata*, dışarıda geçen bir filmdir, kenti dışarısı olarak kurar. Anakarakterin kent mekânına ilişkin deneyimi üzerinden yersizyurtsuzluk durumunu tartışırken, İstanbul'a dair agorofobik bir bakış üretir film. Mahsun, dışarıda kalmış biridir; dışarının sertliği, hoyratlığı karşısında sığınabilecek bir iç alan yoktur (Suner 2006:226).

Tabutta Rövaşata, sistemin sınırlarında yer alan marjinal insanları anlatan bir film olarak, hem yerli sinemada alışageldik temalar dışında bir tür filmi olarak kendisi marjinal iken hem de konu olarak ele aldığı kişiler, olaylar açısından da marjinal sayılabilecek bir filmdir. Bu bağlamda Suner'in agorafobik anlatı olarak sunduğu mekânlar, özellikle yaşanın kıyısında, sınırında kalmış marjinal insanların öykü-

5. http://www.red-thread.org/dosyalar/site_resimi/dergi/pdf/9669173.pdf

leriyle bütünleşik unsurlar içermektedir. Mahsun, marjinal bir karakterdir. Film, iktisadi sistemin dışında gündelik olarak yaşamlarını sürdüren Mahsun ve arkadaşının "balık"çıyı bekleme sahnesiyle başlar ve ardından eroin kullanan bir başka sistem dışı kadınla devam eder. "Komşulara, yabancılara ya da herhangi bir çatışma unsuru taşıyan çevrelere karşı kendi içinde kenetlenmiş nispeten küçük bir çevre" içinde yaşamaya devam ederler (Simmel 2009:94).

Mekânlar, marjinal yaşanın kolaylıkla kendisine yer bulabildiği yerler olarak seçilmektedir. Mahsun'un sokakta kartonların üzerinde ve tenekede yanan ateşle ısınmaya çalıştığı mekânın kaotik hali, polisin "olağan şüpheli" olarak Mahsun'u suçlaması sosyal alandan dışlanmış insanların nasıl güvensizlik içerisinde olduklarını gösteren çarpıcı bir durumdur.

Belki de yapılabilecek en doğru tanımlama, Mahsun'un aslında hep yalnız olduğudur; kalabalıklar içinde de kendisi halinde de o derin bir yalnızlığa mahkûmdur. Mahsun, modernleşememe sancıları çeken Türk toplumunun, "kalabalıklara" karışamayacak kadar güvenlik duygusu arayan bir gerçekliğidir. Batılı olamadığı için kalabalıklarda kendisi olamaz. Mahsun, tüm "imkânsız yoksulluğu" içinde, filmin unutulmaz sahnelerinden birinde "ama arkadaşlar iyidir" diyecektir.

Sonuçta, *Tabutta Rövaşata* "tutunamayan hikâyesinin anlatıldığı, abartısız, düz ve samimi anlatım ve mekânın alışılagelmiş kullanımının dışına çıkması bakımından dikkat çeken bir filmdir (Özçınar 2010:206).

Kurumsal Dışlama/Ötekileştirme

—"Sana bir şey söyleyeyim mi ben dayak atmaktan sıkıldım, o yemekten sıkılmadı, ben hapse tıkmaktan sıkıldım, o hapiste yatmaktan sıkılmadı, savcılar sıkıldı, hâkimler sıkıldı, memleket sıkıldı, bu hayta sıkılmadı, memurlar sıkıldı, amirler sıkıldı, bekçiler sıkıldı, psikologlar sıkıldı, psikologlar bile sıkıldı (...), doktorlar sıkıldı, hastaneler sıkıldı, bir o sıkılmadı."

Mahsun'u sınıfsal/toplumsal konumunu yukarıda sınıf altı kavramıyla ilişkilendirerek ele aldık. Karakter, evsiz, yersiz yurtsuz, statü dışı, alt toplumsal katmana ait bir kategori içinde yer almaktadır. "Ancak anlatı içinde Mahsun, bir grubu temsil etme özelliğiyle değil, kendine özgü, biricik yönleriyle öne çıkarılmıştır. Mahsun, belirli bir

toplumsal grubu temsil eden bir film kişisi değildir. ... Mahsun, İstanbul'daki evsizleri, yeni yoksulları, sokak insanlarını temsil eden bir karakter olarak sunulmaz. Bu anlamda, Mahsun'un konumu doğrudan bir toplumsal eleştiriyi olanaklı kılmaz. Mahsun'un temsil yeteneği, tavus kuşunun "kuş" olarak temsil yeteneği kadardır olsa olsa. Tuhaf ve ayrıksıdır. Kendini ele vermez (Suner 2006:242-3).

Erdoğan'ın Türkiye'de kamusal tartışmalara musallat olan "hayalet" olarak tanımladığı yoksul/madunluk hallerine, Mahsun'u, yaşadıklarını ve içinde yer aldığı mekânsal bağlamı örnek olarak verebiliriz (Erdoğan 2001:7). Castel (2004:55), "*tehlikeli sınıfların geri dönüşü*"nün modern toplumsal tahayyülde yarattığı "*güvensizlik*" politikaları üzerinde durur. "Kitlesel işsizlik" yerine "kitlesel niteliksizleşme" üzerinde durarak, bu kesimlerin modern rasyonel paradigmanın birey tasavvurunun dışında bir tavır içinde olduğunu belirtir. Castel'e göre (2004:59) günümüzde değişim, devingenlik, daimi uyum, bitmek bilmeyen yenilenme döngüsü oyunu oynamak –...–, zorunlu olsa da, bazı toplumsal kategorilerin bu yeni dağıtılan el karşısında özellikle donanımsız olduklarını belirterek, onlara yardım etme stratejilerinin de pek önemsenmediğinin altını çizer. Doğal olarak, bu "kitlesel niteliksizleşmiş" gruplar, en iyi koşulda küreselleşmiş bir ekonominin destekçisi olabilecekler, en kötü koşullarda ise yalnızca "verimlilik" ve "başarı" gerekliliklerinden oluşturulmuş toplumsal evrende "zar zor yaşamaya mahkûm olurlar"

Güvenlik duygusu, kolektif aidiyet temelinde "yakınlık güvencesi" biçiminde okunduğu zaman, Giddens'in, "yerinde çıkmış" bireyinin risk patlaması karşısında ortaya koyacağı strateji "sosyal devlet ve hukuk güvencesi" dışında "bireysel strateji", "aşırı bireyselleştirilmiş uygulamalar" olacaktır. "Çağdaş birey tek başına ayakta duramaz, sosyal devletin yerleştirdiği kolektif güvenlik sistemleri" onun kendisini güvende hissetmesinin en kestirme yoludur (Castel 2004:15).

Sosyal dışlanma kavramı Avrupa'da, yoksulluk, marjinallik ya da sınıf altı kavramlarından daha öncelikli tutulan ve toplumsal bütünleşmeden sorumlu kurumların yetersiz işleyişine işaret eden çok boyutlu bir kavramdır. Analiz odağını bireyden topluma kaydıran bu kavram sayesinde, mahrumiyet yalnızca gelir değil; ayrıca, toplumun politika, iş, refah sistemleri ve kültürel alanlarına katılımda eşit fırsat-

lar anlamına gelen temel vatandaşlık bağlarında da ele alınabilmektedir (Yılmaz 2006:30).

"Mekânsal eşleşmeme" hali, Türkiye'de kent yoksullarının kayıt dışı istihdam olanaklarıyla paralel biçimde seyretmesi olgusu, bir sınıf altı portre olarak Mahsun için de geçerlidir. Mahsun, İstanbul'un kayıt dışı istihdam olabilirliği içinde marjinal bir sosyal muhit paylaşımına paralel, "kayıt dışı sektördeki tehlikeli, düzensiz ve geçici işlerde düşük ücretli ve sosyal güvenlikten mahrum olarak çalışma olanağı" bulabileceği alanlara yakın yaşamaktadır (Yılmaz 2006:31).

Mahsun'un hali, bize yoksulluk/maduniyet, sosyal dışlanma/ötekileştirme hallerine sinen özcülük ve indirgemecilik yaklaşımlarının kolektifleştirici baskılama mekanizmalarına yol açarak, "devasa kentin yeraltına musallat olmuş binlerce köksüz hayata ait manzaralar" üzerinde ötekileştirici söyleme düşmemiz üzerine, içinde konforlu hayatımızın yarattığı tahribat üzerinde hissederek durmamızı sağlayan bir yaşam öyküsüdür (Artun 2003:12).

"Paçavracı, yosma, kapatma, courtesan, lezbiyen, haydut, komplocu, kumarbaz, sihirbaz, hokkabaz, dilenci... Kenar mahallelerin, aşağı mahallelerin, yeraltının berduşları, avareleri, aylakları, serkeşleri, çapulcuları" (Artun 2003:11) gibi Baudelaire'in *Kötülük Çiçekleri*'nden biri olarak Mahsun, Suner'in de belirttiği gibi, ideolojik/politik bir çerçeveye oturmaz; ancak yine de sosyal alanda bizi, statümüzü, yaşayışımızı sorgulamamıza neden olan bir perspektife oturur. Burada Z. Bauman'ın tartıştığı "sınıf dışı" ve "sınıf altı" kavramları üzerinde düşünmek ve Mahsun'un konumunu bu çerçevede tartışmak gerekir. "Sınıf dışı" der, Bauman (1999:97) "sınıfların ötesinde ve hiyerarşinin dışında, ne yeniden içeri alınma şansı ne de zorunluluğu olan insanlardan oluşan bir sınıf görüntüsünü çağrıştırır; diğer insanların yaşamlarına hiçbir faydalı katkısı olmayan ve genel olarak ıslah edilemez, herhangi bir rolü olmayan insanlar" Bu bağlamda Bauman, sınıf dışının tehlikelerle olan bağına dikkat çeker: "Ve nerede bir tehlikeden şüpheleniliyorsa, hemen ardından korku gelir. "Sınıf dışı" en çok kendilerinden korkulmalarıyla göze çarpan ve görülen insanlara ilişkindir; korkulan insanlara" (Bauman 1999:98-9).

Gunnar Myrdal, sınıf dışı terimini 1963 yılında, çalışma etiği içinde yer alamayarak dışlanan insanları tanımlamak için kullanmıştır.

Bauman, kavramın Batı'da algılanma biçimlerinin hastalıklı, anormal, anti sosyal nitelendirmeleri ekseninde şekillendiğini ifade eder. Bununla birlikte Bauman, "bu insanlar hastalıklı bir yaşamı tercih ettiklerinden dolayı iyileştirilemezlerdi" diyerek sınıf dışı imgesinin nasıl üretildiğine dikkat çeker (2001:25).

Toplum, yoksullar konusunda bir yandan "korku ve tiksinme", diğer yandan da "acıma ve merhametten" oluşan bir ruh hali içinde davranmaktadır. İlki, der Bauman (1999:126) "yoksullara, düzenin korunmasını gerektirdiği şekilde sert muamele etmeyi mümkün kılmaktadır" Bu çerçevede yoksullar normlara uymamaları, ortak değerleri reddetmeleri, "iyi davranış görme yetersizliği" görmeleri vb gibi nedenlerle düzen için bir tehdit işlevi görmektedirler. Yoksulluk sürecinin küreselleşmeyle birlikte ortaya çıkan yeni durumu ise "sefalet"in kökleşmesi, kurumsallaşması ve sosyal dışlanmayla sonuçlanmasıdır: "İş kaybı, gelir kaybı, yoksulluk, boşanma, ayrılık, evsizlik. Bu zincirin sonucu toplumdan dışlanmadır; sosyal etkileşim ve ilişkilerden soyutlanma, referans noktalarının yokluğu, insanın geleceğe dair proje yapamaması gibi" (Bauman 1999:135)...

Bauman, yoksulların medya-polis ilişkisi içinde "olağan şüphelilere" kolaylıkla dönüşmesinin üzerinde durur ve "alışılmış düzende ne zaman bir hata tespit edilse kamusal öfkenin eşlik ettiği "olağan şüpheliler" olma görevini yoksullar üstlenir" (1999:136). *Tabutta Rövaşata*, Mahsun'un etrafında kurulan tüm sosyal sistemlerin yabancılaştırıcı, baskı kurucu ve dışlayıcı boyutunu bütün çıplaklığıyla ortaya koyar.

SONUÇ YERİNE

Kimlik oluşumunun özdeşleşme ve farklılaşma süreçlerinin bir aradalığı içinde genel olarak, insanların toplumun "ortalama kimlik" algıları içinde kalmaya, "normal" olarak saptanmış "hudutları" içinde yer almaya özen gösterdikleri düşünülürse, Mahsun "temel statü kişileri" olarak tanımlanan şeyin içinde yer almakta, marjinal bir portre olarak toplumun kolaylıkla ötekileştirdiği altsınıf konumuna indirgenmektedir (Yumul 2001:109). Mahsun'un kişisel deneyimleme süreçleri, bilinçaltına ittiği ümitsizlik, sindirilmişlik, aşağılanmış davranışlardan oluşmaktadır. *Tabutta Rövaşata*, evsizlik, kimsesizlik, yersizyurtsuzluk, dolayısıyla hiçbir yere ve topluluğa "ait olmama" üzerine bir öykü

anlatır. *Tabutta Rövaşata* aidiyet sorunsalını doğrudan İstanbul'un içinden anlatır. *Tabutta Rövaşata*'da yalnızca yersiz yurtsuz birisi olan anakarakter değil, karşımıza çıkan tüm karakterler marjinal, toplumun dış çeperlerinde yaşayan kişilerdir (Suner 2006:231).

Sosyolojik olarak Mahsun, "toplumsal yurttaşlık" olarak tanımladığımız şeyin tam dışında bir hayat sürmektedir. Bireyin kendi bağımsızlıklarının asgari toplumsal koşullarına hukuksal olarak sahip olmalarının geçerli olduğu, kimsenin dışlanmadığı, tek tek her kişinin herkesle karşılıklı bağımlılık ilişkisini sürdürmek için gerekli kaynak ve haklara sahip olduğu bir dünyada Mahsun, aslında hepimizin içinde, aramızda yaşayan bir birey olarak bir statü işgal edecektir. *Tabutta Rövaşata*, tam da bunun olamama halini herkesi, tek bütün bireyleri içine aldığı kaotik dünya içinde resmederek, toplumsal yurttaş olmadığımız gerçeğini filmin her karesinde bize yeniden hatırlatmaktadır.

Tabutta Rövaşata'da Mahsun, "yerinden çıkmış" ve anakronik bir görüntü sergileyen "tavus kuşu" gibi "imkânsız" bir gerçekliği yaşamaktadır. Suner'in yerinde ifadesiyle, izleyici yani bizler bu imkânsızın dışında değil "içinde"yizdir. "Mahsun"un konumu doğrudan bir toplumsal eleştiriyi olanaklı kılmaz"; ancak, Mahsun "temsil etmeyen" bir "özne" olarak aramızda durduğu sürece bizim için bir bilinmezdir, belirsizliktir, risktir, "normalleştirilmesi" gereken bir anomalidir. Mahsun'un bu hali, bizim kaçıp gideceğimiz, yok sayacağımız bir durum değildir. Film, bir toplumsal eyleme hissine olanak veremeyecek kadar, "vicdan"larımızda dehşetengiz bir huzursuzluk yaratmakta, benlik duygumuzu biteviye rahatsız etmektedir.

Burada son olarak şunu belirtelim, imkânsız yoksulluğun içinden insana dair devrimci/özgürlükçü perspektifleri oluşturabilmenin, hayata dair var olabilme stratejilerinin mümkün alanlarını güncel tutmak gerekmektedir. Yoksul, kısmi ve yereldir; çaresiz, dışlanmış, bastırılmış ve sömürülmektedir ama yine de yaşar. Yoksul sadece dünyada olmakla kalmaz, aynı zamanda dünyanın olabilirlik koşuludur. Yoksulun çaresizliği, kaybedecek bir şeyinin olmaması onu dönüştürücü anlamda muktedir bir figür yapar. " Burada ve ancak burada, bu dünyada yoksulun varoluşu, mevcuda çıkmış, olumlanmış, pekiştirilmiş ve açılmış bir içkinlik alanıdır. Yoksul yeryüzünün tanrısıdır" (Özalp 2009:284).

KAYNAKÇA

ADAMAN, Fikret ve Çağlar KEYDER (2006). Türkiye'de Büyük Kentlerin Gecekondu ve Çöküntü Mahallelerinde Yaşanan Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma, Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı 2002-2006 Raporu, *http://ec.europa.eu/employment_social/social_inclusion/docs/2006 / study_turkey_tr.pdf.*

ATAM, Zahit (2010). "*Yeni Sinemanın*" *Dört Kurucu Yönetmeni: Yeşim Ustaoğlu, Zeki Demirkubuz, Derviş Zaim, Nuri Bilge Ceylan*", İstanbul: T. C. Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü İletişim Bilimleri Ana Bilim Dalı Sinema Bilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ATILGAN, Yusuf (2003), Aylak Adam, İstanbul: YKY

AYTAÇ, Önder (2005). Modern Bürokratik Kurumlar ve Baskı Düzenleri, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 15, sayı 1, s. 249-278.

AYTAÇ, Önder (2005). "Modern Bürokrasiler ve Yabancılaşma Ethosu, *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, cilt 15, sayı 2, s. 319-348.

BAUDELAIRE, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. A. Berktay, sunuş yaz. A. Artun, (yay. haz.) A. Artun, İstanbul: İletişim Yay.

BAUDELAIRE, Charles (2011). *Paris Sıkıntısı*, Çev. T. Yücel, İstanbul: TİB Kültür Yay.

BAUDRILLARD, Jean (1996). *Amerika*, Çev. Yaşar Avunç, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2001). *Parçalanmış Hayat: Postmodern Ahlak Denemeleri*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2000). *Postmodernlik ve Hoşnutsuzlukları*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BAUMAN, Zygmunt (2003). *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, İstanbul: Ayrıntı Yay.

BEKTAŞ, R. Balamir, A. Gelgeç BAKACAK (2009). "Modernitenin Sosyal Kontrol Söyleminin Değişen Görünümleri", *Edebiyat Fakültesi Dergisi*, cilt 26, sayı 1.

BENJAMIN, Walter (1995). *Pasajlar*, 2.bs., Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BRUCKNER, Pascal (2006). *Masumiyetin Ayartıcılığı*, Çev. Hamdi Türker, İstanbul: Ayrıntı Yay.

CASTEL, Robert (2004). *Sosyal Güvensizlik*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: İletişim Yay.

DELLALOĞLU, Besim F. (2008). *Benjaminia: Dil, Tarih ve Coğrafya*, İstanbul: Versus Yay.

DEMİRALP, Oğuz (2000). "Bir Ayrıntının Ardında", *kitap-lık*, Mayıs-Haziran.

DOĞAN, Tuğba (2007). "Walter Benjamin'de ve Yusuf Atılgan'da *Flâneur* İmgesi Üzerine Bir Deneme", *Cogito*, sayı, 52, s. 101-112.

ELMACI, Tuğba (2006). *Son Dönem Türk Sinemasında Kentli Kimlik Bağlamında Ötekinin Sunumu*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

ERDOĞAN, Nemci (2001). "Türkiye'de Yoksulluk Hallerinin Kültürel Temsilleri Üzerine", Toplum ve Bilim, sayı 89.

FRISBY, David, (2003), "Georg Simmel: Modernitenin İlk Sosyologu", *G. Simmel, Modern Kültürde Çatışma* içinde, Çev. T Bora-N. Kalaycı-E. Gen, İstanbul: İletişim Yay.

GODBOUT, Jacques T (2003). Armağan Dünyası, Çev. Dilek Hattatoğlu, Ankara: İletişim Yay.

KAYAALP, Mimar Nilay (2008). *Pera'nın Yersizyurtsuz Kahramanları: Vallauri Ailesi, Edouard Lebon, Alexandra Vallauri ve M. Vedat Tek*, İstanbul: Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

KAYIKÇI, Murat (2007). "Adorno'nun Kültür Endüstrisi Kavramı Üzerine", Üniversite ve Toplum, Cilt:7, Sayı:2.

KOÇAL, Abdullah (2010), "Ahmet Mithat'tan Leyla Erbil'e Türk Edebiyatında "Aylak Tipi'nin Kültürel ve Düşünsel Gelişimi", *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 21, s. 209-226.

KÜÇÜK, Deniz Aktan (2007). *Türk Romanında Aylaklık (1875-1960)*, Boğaziçi Üniversitesi Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul.

LEFEBVRE, Henri (1998). *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Çev. Işın Gürbüz, İstanbul: Metis Yay.

ÖĞÜTLE, Vefa Saygın (2010). "Kapitalizmin Bağrındaki Yarılma: Çilekeş ve Aylak", *Lapsus Fall*, s. 9-30.

ÖNCÜ, Ayşe (2005). " 'İdealinizdeki Ev' Mitolojisi Kültürel Sınırları Aşarak İstanbul'a Ulaştı", *Mekân, Kültür, İktidar, Küreselleşen Kentlerde Yeni Kimlikler*, (der.) A. Öncü-P. Weyland, İstanbul: İletişim Yay.

ÖZALP, Ahmet (2009). "Yoksulluk, Yoksunluk, Yurttaşlık: Sosyal Hak(sızlık)ları Politik Düşünmek" *Uluslararası Sosyal Haklar Sempozyumu*, Antalya: Akdeniz Üniversitesi, 22-23 Ekim 2009, s. 276-284.

ÖZELCE, Gözde (2006). Simmel'in Gözüyle "Modernite'nin Sosyolojisi, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyoloji Anabilim Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Muğla.

ÖZÇINAR, Meral (2010). "Nun Harfinin Peşinde Bir Usta, Yeni Bir Sinema Estetiğinin Başında Bir Yönetmen" *Derviş Zaim Sineması*, (ed.) Aslıhan Doğan Topçu, Ankara: De Ki Yayımları.

RUMFORD, C. (2001). "Dışarıda Kalmanın İmkânsızlığı: Ernesto Laclau'nun Çalışmasındaki Toplumun İmkânsızlığı", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, (yay. haz.) N. Avcı, D. Derman, S. Kırca, A. Yumul, (der.) Aliye F. Mataracı, İstanbul: Bağlam Yay.

SENNETT, Richard (2002). *Karakter Aşınması: Yeni Kapitalizmde İşin Kişilik Üzerindeki Etkileri*, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yay.

SIMMEL, George (2009). *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. T. Bora-N. Kalaycı-E. Gen, İstanbul: İletişim Yay.

SUNER, Asuman (2006). *Hayalet Ev, Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*, İstanbul: Metis Yay.

TALU, Nilüfer (2009). Modernlik Söylemi: Endişeli Bakışlarda Modern Birey, *Metu* JFA 2010/1, sayı 27: 2, s. 141-171.

TOPÇU, Aslıhan Doğan (ed.) (2010). *Derviş Zaim Sineması*, Ankara: De Ki Yayımları.

TURAN, Dilek (2009). *Yoksulluk ve Kimlik Klişeleri Arasında Sulukule Mücadelesi*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Kültürel İncelemeler Yüksek Lisans Programı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

YAMANOĞLU, Melike Aktaş (2010), "Tüketim Toplumunda Genç ve Yoksul Olmak: Dışlanma Stratejileri ve Karşı Stratejiler", Kültür ve İletişim, 13/2, s. 41-79.

YILMAZ, Bediz (2006). "Yakındaki Uzak: İstanbul'un bir Kentiçi Mahallesinde Sosyal Dışlanma ve Mekânsal Sürgün" Fikret Adaman ve Çağlar Keyder, *Türkiye'de Büyükşehirlerin Varoşlarında Yoksulluk ve Sosyal Dışlanma* içinde, Avrupa Komisyonu, Sosyal Dışlanma ile Mücadelede Mahalli Topluluk Eylem Programı 2002-2006", İstanbul, s. 27-40.

YUMUL, Arus (2001). "Yahudilik, Ötekilik ve Kimlik", *Dışarıda Kalanlar/Bırakılanlar*, (yay. haz.) N. Avcı, D. Derman, S. Kırca, A. Yumul, (der.) Aliye F. Mataracı, İstanbul: Bağlam Yay.

Kökleri Havada: *Up In The Air*

Elif Demirkaya

Bu çalışma, Jason Reitman'ın 2009 yapımı filmi *Up in the Air*'ı, yersizyurtsuzlaşma, köksüzleşme, güvencesizleşme (prekaryalaşma) ve göçebelik gibi kavramlar üzerinden ele almayı amaçlayan sosyolojik bir okuma denemesidir. Çalışma, bahsi geçen kavramların, bir yandan film minvalinde izini sürerken, diğer yandan da çağdaş sanat alanıyla ve emek dünyasıyla olan bağlarına değinmektedir.

GİRİŞ

Gayatri Spivak, yurt ve köklerle ilgili olarak kendisine yöneltilen sorulara, yurt denilen şeyin bir tür istikâmet olduğunu, köklerininse havada salındığını belirterek karşılık verir. Ona iyi gelenin "pek çok

ev/yurt bulmak, kozmopolit biri olmaktansa havada kökler salmak" olduğunu söyler (Spivak 2006:42). Bu yönde bir tercihin "kendi köksüzlüğü içinde köklenen" bir yapı arz ettiği öne sürülebilir. Kendi köksüzlüğü içinde köklenmek ve filizlenen bitkileri de yapısına dahil eder hale gelmek, ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşmasına işaret eder (Akay 1996:21). Sarmaşık gibi yapılanan ve havada kök salan bir oluşumun botanikteki karşılığı "radicant"tır. *Radicant* aynı zamanda da Nicolas Bourriaud'nün 2009 tarihli kitabına verdiği isimdir.[1] Küreselleşmenin ve kültürler-arasılığın çağdaş sanat alanındaki yansımalarına odaklanan bu kitapta Bourriaud, insanların acı çekmelerine sebep olan şeyin kökleri olduğunu belirtir. Öteki olana karşı, mitleştirilmiş bir köken ve sınırları belli bir toprak anlayışına dayalı sabit bir kök halinde yapılanmaktansa, küresel tahayyül aracılığıyla yeni kavramsallaştırmalar peşine düşmenin daha anlamlı olabileceğini ifade eder. Kitabı yazdığı esnada, 175 milyon insanın gönüllü ya da gönülsüz bir sürgün halinde yaşamakta olduğunu ve bu göçebe nüfusa her yıl 10 milyon kişinin daha katıldığını kaydeder (a.g.e. 21). Bu durumda, profesyonel göçebeliğe dayalı yeni bir kültürel kimliğin ortaya çıktığını iddia eden Bourriaud, bu kimliği, köklerinin hareket halinde oluşu, heterojen koşullarda şekillenmesi, görüntüleri yeniden kodlaması ve dayatmadan ziyade fikir alışverişine açık olması gibi özelliklerle tanımlar. Bourriaud'ye göre bu nitelikler "radicant" oluşun emareleridir.

Jason Reitman'ın *Up in the Air*[2] (2009) adlı filminde, işi insanlara işten çıkarıldıklarını bildirmek olan bir adamın, hem işi hem de kendine atfetmiş olduğu kimlik gereği sürekli olarak seyahat ettiğini

1. Burada Ali Akay "ağaçvari olanın yersizyurtsuzlaşması"ndan bahsederken rizomatik bir yapıyı kastetmektedir. Ancak radicant, rizoma benzese de bazı özellikleriyle ondan ayrılır. Bourriaud adı geçen kitabında, bu benzerlik ve farklılıklardan şöyle bahseder: İkisi de ağaçsal yapıyı takip etmez ve yatay olarak eklemlenme eğilimindedir. Bir başka deyişle ikisi de hiyerarşik olmayan ve akışkan yapıların metaforlarıdır. Ancak rizom bir "object" (nesne/şey) ya da "subject" (konu/özne) ile belirtilemez. Deleuze ve Guattari'nin *Bin Yayla*'da yazdıklarını temel alan Bourriaud, rizomun ancak boyutlarla, kararlılıklarla ya da çekimlerle anlatılabilecek bir çeşitlilik olduğunu ifade eder. Radicant ise sabit, kapalı ya da kendinden başka bir şey içermeyen bir kimliğe indirgenemeyecek olan subject'e işaret eder. Radicant ile işaret edilen subject figürü gezici ve dinamiktir. Yol ya da patika kavramına yaptığı vurguyla rizomdan ayrılır. Subject, çift taraflı ilerleyen bir yolda ve bitmeyen bir diyalogda kendini gösterir. Kimliği diyalog esnasında beliren geçici bir statüden başka bir şey değildir (Bourriaud 2009b:54-6).

2. Walter Kirn'in aynı adlı kitabından uyarlanan film Türkiye'de "Aklı Havada" adıyla vizyona girmiştir.

görürüz. George Clooney'nin canlandırdığı Ryan Bingham karakterinin belirli bir yerde kök salmamış olmasının yanı sıra seyahat aracı olarak uçağı tercih ediyor olması birlikte düşünüldüğünde literal olarak köklerinin havada olduğu söylenebilir. Bingham, geçici ilişkiler kurar, kimseyle ve hiçbir yerle bağ kurmak istemez. Oteller ve havaalanları haricinde daima havada ve hareket halinde olduğu ileri sürülebilir. Hatta kendisine nereli olduğu sorulduğunda uçağı kastederek "buralıyım" yanıtını verir. Kendi kelimeleriyle aktaracak olursak:

> "Beni tanımak benimle uçmak demektir. Yaşadığım yer burası [havaalanını kastederek]. Kartımı geçirdiğimde, sistem otomatik olarak resepsiyonistin beni şu cümleyle selamlamasını sağlar: 'Sizi yeniden görmek ne güzel Bay Bingham.' İşte bu tür sistemleştirilmiş, dostane ifadeler beni mutlu eder. Seyahatle ilgili nefret ettiğiniz bütün her şey, geri dönüştürülmüş hava, yapay ışıklandırma, dijital içecek makineleri, bana eve döndüğümü hatırlatır."

Yerleşik herhangi bir bağı bulunmamasının işinden kaynaklanması, en büyük derdininse uçuş mili biriktirmek olması gibi nedenler dolayısıyla Bingham'ın gezginliği ekonomik bir varoluş kavrayışının dışında kalmak ya da kural dışı olmak gibi anlamlar içermez. Bu anlamda "uygun adımda yürümeyi reddederek kuşatılmış patikaların dışında yaşamaya çalışan" bohemden de (Maffesoli 2011:69), "yaya gezinirken aynı zamanda çevre izlenimleriyle düşünce üreten", kenti temaşa eden Benjamin'in aylak figürü flanörden de ayrılır (Benjamin 2004:92). Bilâkis Bingham'ın göçebeliği ekonomik varoluşunun bir parçasıdır ve işinin sabitliğe olanak tanımayan yapısından kaynaklanır. Bu doğrultuda bir hareketlilik halinin Luc Boltanski ve Eve Chiapello'nun *The New Spirit of Capitalism* (Kapitalizmin Yeni Ruhu) adlı kitaplarında bahsi geçen "büyük adam" tanımına denk düştüğü iddia edilebilir.[3] Bu tanıma göre büyük adam sabit dur-

3. "Boltanski ve Chiapello, 20. yüzyıl başındaki Fordist-Taylorist kitle üretiminden, yüzyıl sonundaki esnek üretim sistemlerine ve teknolojilere geçişte "sanatsal eleştiri"nin etkili olduğunu savunurlar. Gerçekten de avangard sanatın, modern teknolojilerin ve kent hayatının rasyonel cenderesine karşı yürüttüğü direnişin işaret ettiği tehditlerin, kapitalizmin yeni hegemonya arayışlarında oynadığı rol yadsınamaz." Ali Artun, Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce, "Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş", sunuş metni, der: Ali Artun, İletişim Yay. İstanbul, 2010 (http://www.aliartun.com/content/detail/50, Erişim: 19.12.2011).

maz, hareketliliği onun önemli bir parçasıdır. Ancak küçük insanlar bir noktada köklenirler ve hareketsiz kalırlar[4] (Birrel 2009). Kapitalizmin yeni ruhunun taşıyıcısı olan "büyük adam" aynı zamanda sabit olmayan, garantisiz ve güvencesiz çalışma koşullarının, esnek üretimin, post-fordist küresel ekonominin her an iptal edilebilir, yüzer-gezer koşullarının da bir göstergesidir. Öyleyse Bingham'ın yersizyurtsuzluğunun kaynağı olan işine odaklanmak yerinde olacaktır.

RYAN BINGHAM'IN FİZİKSEL VE ZİHİNSEL GÖÇEBELİĞİ

Bingham'ın gezginliğinin muhalif bir duruş içeren bir aylaklıktan kaynaklanmadığını, bizzat üretim sürecine dahil oluşun getirdiği bir hareket kapasitesi olduğunu söyleyebiliriz. Bingham'ın işi daha önce de bahsedildiği üzere işten çıkarma işidir. Çalışanlarını işten çıkardıklarını onlara açıklama sorumluluğunu üstlenemeyen işverenlerin yerine Ryan Bingham "meslek icâbı" bu görevi üstlenmiştir. Çalışanının işine son verecek olan şirket ülkenin neresinde olursa olsun, Bingham'ın görevi oraya bir an önce ulaşıp işine son verilecek olanlarla gerekli konuşmayı yapmaktır. Öyleyse işten çıkarma işinin fiziksel hareketlilik gerektiren kısmı aşikârdır: Sürekli seyahat halinde olmak. Uçaklarda ve otellerde yaşamak durumunda olan Bingham'ın geçici mekânlara, durumlara ve ilişkilere adaptasyon yeteneği onun çalışma performansı açısından hayati önem taşımaktadır. Çalışma performansı açısından bir diğer önem taşıyan unsur da iletişim kabiliyetidir. Bingham'ın performansı öncelikle dile ve iletişime dayalı bir performanstır. İşine son verilen ve bu yüzden de üzülmüş, öfkelenmiş, altüst olmuş insanların tepkilerine karşı o an geliştireceği iletişim manevralarıyla durumu kurtarmak, tabiri caizse kriz yönetmek, doğaçlama yeteneği gerektirmektedir. Bu da Bingham'ın işinin

4. Maurizio Lazzarato, *Critique of Creativity: Precarity, Subjectivity and Resistance in the "Creative Industries* (der. Gerald Raunig, Gene Ray, Ulf Wuggenig, Mayfly Books, USA. 2010) adlı kitapta yer alan "The Misfortunes of the "Artistic Critique" and of Cultural Employment" başlıklı yazısında buna itiraz eder. Boltanski ve Chiapello bahsi geçen kitaplarında küçük insanların kendilerine dayatılan hareketlilikler yaşadıklarını ancak bir ağ kurmayı başaramadıklarını, bu yüzden de bir işten diğerine sürüklendiklerini ve başkalarıyla yer değiştirilebilir olduklarını, öte yandan büyük insanların hareketliliğinin onu vazgeçilmez kıldığını, onun kendini bu şekilde gerçekleştirdiğini ve potansiyelini ortaya koyduğunu belirtirler. Lazzarato buna şiddetle karşı çıkar ve prekaryayı oluşturan, hareket halindeki o küçük insanların örgütlenme, yaratıcılık ve yenilik alanlarındaki başarılarından örneklerle bahseder.

zihinsel hareketlilik gerektiren kısmıdır. Düşünceler arasında gezinmek, duruma uygun olan ifadeleri bulup çıkarmak, işverenin tam da yüzleşmek istemediği tepkiler yüzünden meslek haline gelmiş olan bu "tatsız" görev için "kafa yormak" zihinsel hareketliliğe bağlıdır.

Paolo Virno, post-fordist üretim pratiklerinin, ortaya maddesel bir ürün çıkarmaktan ziyade iletişime ya da dile dayalı alanlarda gerçekleşerek maddesizleştiğini ileri sürer. Yaratıcı sektörlerde, dil ve iletişim temelli çalışanları "dil virtüözü" olarak değerlendirir. Virtüöz denince ilk akla gelen, alanında ustalık kazanmış, kendine has yetenekleri olan bir performans sanatçısı, sözgelimi bir piyanist ya da bir dansçı olabilir. Virno bu sözcüğün bu alışılageldik anlamını alır ve anlamın alanını açmaya girişir. Virtüözlüğün, amacının bizzat kendisi olan bir aktivite olduğunu ve bu uğraşın, eylem bittikten sonra ortaya bir ürün koymaktan ziyade kendini süreç esnasında gerçekleştirdiğini belirtir. Virno'ya göre virtüözlüğün bir diğer özelliği ise başkasının varlığını gerektiren bir aktivite olmasıdır. Diğer bir deyişle, virtüöz, performansını gerçekleştirmek için ihtiyaç duyduğu izleyicilere performansın kendisinden ayrılabilecek ve o bittikten sonra da kalıcı olabilecek bir ürün veremez.[5] Performansçının sunduğu ürün eyleminin kendisidir ve ancak görülür ya da duyulursa anlamlıdır (Virno 2004:52). Öyleyse Bingham öncelikle izleyicileri işine son verilenler olan bir performansçıdır ve Virno'nun tabiriyle söylersek bir "dil virtüözü"dür.

Up in the Air filmi işten çıkarılanların tepkileriyle açılır. Dışavurumların kime karşı yapıldığı ilk anda belirsiz bırakılmıştır. Dert yananların, ağlayanların, sinirden köpürenlerin, suçlamalarda bulunanların tepkilerini aslında durumun kaynağına yöneltmediklerini anlamanız uzun sürmez. Çiçeği burnunda beyaz yakalı işsizlerden birinin "Sen de kim oluyorsun be?" serzenişine hak veren Bingham, "Ben de kim oluyorum?" diye düşünür. Film izleyicisine hitap ederek durumu açıklamaya girişen Bingham, anlattığına göre, işten çıkarıldıklarını tebliğ ettiği insanların durumunu görmüyor değildir. Yaptığı işin onların üzerinde yarattığı etkinin farkındadır. Onların iş yaşamlarına ya da özel hayatlarına dahil olmadığını ve onlarla daha

5. Performansın sesli ya da görüntülü kaydı performansın kendisi sayılamaz. Performansın belgesi sayılabilir.

önce herhangi bir ilişki kurmamış olduğunu görür ve onlara bu haberi verenin kendisi olmasını yadırgar. Hemen akabinde ise durumu makul kılmak için işverenleri de anladığını, zira işten çıkarılan insanın "çılgınca" tepkiler verebileceğini, o yüzden de bu görevi üstlenmenin kolay olmadığını belirtir. Bingham, durumu iki ayrı pencereden de değerlendiriyor gibi görünse de onun işi, aslında, iki tarafı da belirli bir mesafede tutmasına dayanmaktadır. Bu mesafe onun işinin sürdürülebilirliği için önemlidir. Tebliğ kısmının en az hasarla sonlanması için gereken ayarlamaları yapar. İşine henüz son verilmiş olanlara, işsizlikle baş etmelerini kolaylaştırmak amacıyla hazırlanmış bir paket verir. Onları "imparatorluklar kuran ya da dünyayı değiştiren herkes şu anda senin oturduğun yerde oturdu" gibi fiyakalı cümlelerle etkilemeye çalışarak, kovulmalarını onlara ertelemiş oldukları hayallerini gerçekleştirmek için bir fırsatmış gibi sunar. Bingham'ın bu etkinliği, işlerliği tartışmalı olmakla beraber, duygulanımın yönlendirilmesine ve manipülasyona dayanır. "Böylesi duygulanımsal üretim, mübadele ve iletişim genellikle insani ilişkiyle birlikte ortaya çıkar; ama söz konusu ilişki, eğlence endüstrisinde olduğu gibi, aktüel de olabilir virtüel de" (Hardt & Negri 2001:305). İletişime ve dile dayalı bu emek tarzının, Virno'nun da belirtmiş olduğu gibi "bitmiş bir ürünü olmayan etkinlik" olduğunu ve izleyicilere ihtiyaç duyan bir performansa dayandığını belirtmiştik (Virno 2005:293). Eylemin kendisinin meta haline geldiği, performansa dayalı bu etkinlik, maddi olmayan emek alanına girer. Bingham'ın işi de maddi olmayan emeğin kapsamındadır. Hardt ve Negri, *İmparatorluk*'ta, "Fordist iletişim yapısının tersyüz edilmesi"yle ortaya çıkan (a.g.e. 302) ve "enformasyon ve bilgi alışverişi üzerine kurulu" (a.g.e. 303) olan bu üretim modelini, "Hizmet üretimi sonuçta ortaya maddi ve kalıcı bir mal çıkarmadığından, bu üretimle ilgili emeği maddi-olmayan emek olarak adlandırıyoruz; yani bir hizmet, bir kültürel ürün, bilgi ya da iletişim gibi maddi-olmayan mallar üreten emek" diyerek tanımlamışlardır. Bu tarz emeğin "dolaysız bir biçimde toplumsal etkileşim ve ortak faaliyet" gerektirdiği de vurgulanır. Maddi olmayan emeğin kendini "kolektif olan biçimlerde" inşa ettiğini ve "yalnızca ağlar ve akışlar biçiminde" var olduğunu ifade eden Maurizio Lazzarato ise bu tarz emeğin bir araya getirdiği farklı iş türlerini şöyle sıralar:

"Kültürel-enformasyonel içeriğe dair entelektüel beceriler; yaratıcılık, hayal gücü ile teknik ve kol emeğini bir araya getirebilmeye yönelik kol becerileri ve toplumsal ilişkilerin yönetimi ve parçası oldukları toplumsal ortaklığın yapılandırılmasında girişimcilik becerileri" (2005:233).

Maddi olmayan emek üreticisinin çalışma mekânı dört duvar arasıyla sınırlı olmayabilir. "Özel bir amaçla oluşturulmuş belli projelere dönük, küçük ve bazen çok küçük (sıklıkla tek bir bireyden oluşan) "üretim birimleri" yalnızca o belirli iş süresince var olmak üzere düzenlenir" (a.g.e. 233). "Freelance" adıyla da yerleşmiş olan bu çalışma biçimi özel hayat ve iş hayatı arasındaki sınırı muğlâklaştırır. Çalışma saatleri belirsizdir. Ayrıca yerleşik bir mekânda, sözgelimi reklam sektörüne hizmet eden bir ofiste çalışanlar da "çalışma saatlerinde esneklik" adı altında bu duruma maruz kalabilirler. Bu esnekliğin alışılageldik bir durum olarak yaşandığı yaratıcı sektörlerden en belirgin olanı sanat sektörüdür.[6] Sanat alanını bu açıdan değerlendiren Pascal Gielen, onu ekonomik sömürü için ideal bir üretim birimi olarak görür (2009:8-16). Bu değerlendirmeye göre, iş zamanı ile boş zaman birbirinden ayrılmaz hale gelir. Bu özelliği yaratıcı sektörlerin geneli için ele almak mümkündür. İş işte bırakılmaz; fikir, üreticisinin kafasıyla beraber her yere taşınır. Yaratıcı sınıf adı verilen bu kesimin proje bazlı ve kendine bağlı çalışma biçimi evde, yatakta ve hatta tatilde dahi işle meşgul olma eğilimine neden olur. Gielen, bu çalışma saatlerinin esnek olmaktan daha fazlasını ifade eden bir zaman tanımına ihtiyaç duyduğunu düşünerek "durmadan akan çalışma saatleri" ("flowing working hours") tabirini öne sürer (a.g.e. 10). Bu çalışma koşulları bir zihinsel hareketlilik sürekliliğini beraberinde getirir. Gielen'nin iddiasına göre, zihinsel hareketliliğe bağlı işler, dene-

6. Sanatın ürününün ticarete dahil olması oldukça tartışmalı bir konudur. Bourriaud, *İlişkisel Estetik* adlı kitabında, "ticaretin güvenceleri olan imza ile tarzın bekçilik ettiği, karşılıklı rızaya dayalı bir yanılsamanın etkisiyle birleşebiliyorken, hâlâ yaratıcı özneden, yaratıcıdan ve yeteneğinden söz edilebilir mi?" diye sorar. (2005:152) Sanatçının sanatından para kazanması ya da geçimini sağlamak için başka bir iş yapması, Franz Kafka'nın *Şarkıcı Josephine ya da Fare Halkı* adlı hikâyesinde de konu edilir. Bu hikâyeyi, *Radical Philosophy* dergisinin 149. sayısında yer alan, "Art, work and politics in disciplinary societies and societies of security" adlı yazısında ele alan Lazzarato, Marcel Duchamp'tan da örneklerle politik ve ekonomik bir alan olarak sanatı değerlendirir. Sanatın ticaretle değil farklı mübadele biçimleriyle ilişkilenmesi gerektiğini söyleyen Lewis Hyde ise onun armağan olma niteliğini ön plana çıkarır (*Armağan*, Metis Yay. İstanbul, 2008).

timi güçleştirir. İşveren çalışanının kafasında verimli bir fikir dönüp dönmediğini kontrol edemez. Yaratıcı işçi, üzerinde çalıştığı proje için gereken fikri hemen de bulabilir, uzun zaman içinde de. Kimse kafasının içini gözetleyemez. İyi bir fikri bulduğunda, bunu, kendisi için daha yararlı olacağını düşündüğü başka bir proje için saklaması ve işverenini ortalama fikirlerle oyalaması mümkündür. Öte yandan, işveren ile çalışan arasındaki enformel bir görüşmeden edinilen veriler, çalışanın aleyhinde gelişecek bir duruma da yol açabilir. Denetim mekanizmasının kişisel ilişkiler yoluyla işleyebileceğine ilişkin bu iddia, iktidarın biyopolitika üzerinden işlerliğinin de bir göstergesidir (a.g.e.11). "Biyopolitik demek aynı zamanda, emek anlayışımızın sadece ücretli emekle sınırlı olmaması ve insanın yaratıcı kapasitesinin tümünü ifade etmesi demektir" (Hardt & Negri 2004:119). Ayrıca sürekli fikir aramakla meşgul olan ve üretim sürecinden bir türlü sıyrılamayan maddi olmayan emek üreticisi, tükenmişlikle karşı karşıya gelebilir. Sürekli olarak zihni taramak suretiyle, potansiyel olarak var olduğu düşünülen bir fikri arayıp durmak oldukça sinir bozucu olabilir. Hatta ortada bir fikir olmasa bile maddi olmayan emek üreticisi performansa devam etmek zorundadır. Lazzarato'nun da dediği gibi, "öznenin yönetim, iletişim ve yaratıcılık alanlarındaki yeteneklerinin "üretim için üretim" şartlarıyla uyumla hale getirilmesi gereklidir" (2005:230). Maddi olmayan emeğin dünyasında iktidar, üreticiyi, kendini ifade etme, konuşma, iletişim kurma ve işbirliği yapma mecburiyetinde bırakır. Aradığı fikre ulaşamamış olsa bile dilsel ve iletişimsel yeteneklerine güvenmek zorunda kalan üreticinin, pazarlık ve ikna kabiliyetleri ön plana çıkar (Gielen 2009:12). Üstelik bu performans, çalışanın ruh hali nasıl olursa olsun, güler yüzlü hizmet anlayışı çerçevesinde icra edilmelidir.

Ryan Bingham'ın işi, işten çıkarılanların hislerini nasıl geri çevirebileceği üzerine kurulu bir performansa dayanır. Bu performansı izleyen seyircinin duygularının her yere bulaştığı bir işte, bu duygulara kayıtsız kalıp kriz durumunu atlatmayı başarabilmek Bingham'ın çalışma performansının bir parçasıdır. İnsani ilişkilerden doğan sorumlulukları ve duygusal yükleri üstlenmemek, aynı zamanda onun hayat görüşünü de teşkil eder. İşten çıkarma işinin yanı sıra Bingham, motivasyon seminerleri de vermekte, iletişimsel becerilerini ve dil

virtüözlüğünü bu alanda da kullanmaktadır. "Sırt çantanızda ne var?" başlıklı bu seminerde, kendisini dinlemeye gelmiş olanlardan, boş bir sırt çantasını hayatlarındaki her şeyle doldurduklarını hayal etmelerini ister. Önce pazarlıklardan ve duygusal yüklerden oluştuğunu düşündüğü ilişkileri koymalarını ister çantaya, daha sonra evlerindeki eşyaları. Bu canlandırmanın sonunda nasıl da hareketsiz kalacakları mesajını böylece vermiş olur. Hız onun için hayati önem taşır. "Ne kadar yavaş hareket edersek o kadar hızlı ölürüz" der Bingham ve köpekbalığı metaforunu kullanır. Ona göre insanlar tek eşli kuğular olmaktan ziyade köpekbalıklarıdır. Bağ kurmamak ve yerleşik hayata geçmemek onun yaşam tarzı, kendi deyimiyle "hayat felsefesi"dir.

Bingham'ın aile namına, uzun süredir görmediği iki kız kardeşi vardır. Onlar da erkek kardeşlerinin başkaları için bir şey yapmaktan hoşlanmadığını bilirler. Duygusal bir içerik atfetmediği, geçici cinsel ilişkiler kurar. Yılın 322 gününü yolda geçiren Bingham, evde geçirdiği 43 günü "sefil" sıfatıyla nitelendirir. Bir otel odasını andıran evine geldiğindeyse orada geçireceği günlerin sayılı olmasına güvenir. Zira dolaşım halinde olmaması hayat tarzından vazgeçmesi demektir. Fakat Natalie'nin gelişiyle rahatı kaçar. Şirkete yeni katılan 22 yaşındaki genç ve azimli Natalie, insanları internet üzerinden görüntülü görüşme aracılığıyla işten çıkarmayı sağlayan bir program önerisiyle gelmiştir. Bu öneri Bingham'ın artık seyahat etmemesi ve masa başında çalışması anlamına gelir. Bingham'ın buna itiraz ettiği nokta, sadece yaşam biçiminin sekteye uğratılmasıyla sınırlı değildir. Ona göre insanları kovma işinin dahi kendine göre bir saygınlığı olmalıdır. Bu noktada onun işine atfettiği değerlerle karşılaşırız. Patronuna, "Yaptığımız şey çok zalimce, insanları mahvediyor. Ama benim tarzımda onurlu bir taraf var" diyerek uzaktan kovma yönteminin işin "onurlu tarafına" zeval getireceğini, bu nedenle de yüz yüze yapılması gerektiğini belirtir. Filmde "vahşi" kapitalizmin keyfini çıkaran acımasız adam tiplemesi kılığında sunulan patronsa "Yani sırtlarından değil, göğüslerinden bıçaklıyorsun, öyle mi?" diyerek Bingham'a karşılık verir. Bu diyalog dolayısıyla Bingham'ın yaptığı işin acımasızlığının farkında olduğunu fakat bu görevde yine de olumlu bir yan bulduğu sonucunu çıkarabiliriz. Zira devamında, patronuna, bu hamleyle onu anlamsız kılmış olduğundan şikâyet eder. Patronsa "seni ben

değil teknoloji anlamsız kıldı" yanıtını verir. Demek ki Bingham'ın işi insanlara işten çıkarıldıklarını bildirmek olsa bile, ona kendini anlamlı hissettirmektedir. Patronuysa, "içinde bulunulan kriz ortamını bir fırsat olarak değerlendirdiğini" coşkuyla dile getirmektedir (Bora 2011:45).

Ryan Bingham, Natalie'nin yanıldığını, işlerin uzaktan yürüyemeyeceğini göstermek için drama yöntemine başvurur. Kovulduklarını öğrenen insanların patronlarına saldırmalarını yanlarında olmadan engelleyemeyeceklerini ya da uzaktan iletişimin yetersizliği nedeniyle ikna edilemeyip şirketlerini dava etme yoluna gideceklerini böylece anlatır. Bu aşamada, tebliğ sırasında, kovulanlara bu durumu kişisel olarak almamalarını salık veren Bingham'ın işten çıkarılmaktan daha kişisel bir şey olmadığını söylediğine de şahit oluruz. Çabaları sonucunda, patronu tarafından, bu sefer Natalie'yi de yanına alıp yollara düşmeye mecbur bırakılır. Bu teklifi kabul etmek istemeyen Bingham, kendi işine son verilme riskiyle karşılaşır. Zira kendisi de bir çalışandır ve "güvencesizlik, aşırı sömürü, hareketlilik ve hiyerarşi maddi olmayan metropol emeğinin en belirgin özellikleridir" (Lazzarato 2005:233). Bu noktada sosyal güvenceden ve istikrardan yoksun bir sosyal sınıf olarak tanımlanan prekaryadan (*precariat*) bahsetmek uygun olabilir.

Prekarya ya da precariat, "precarious" ve "proletarya (*proleteriat*)" kelimelerinin bir araya gelmesiyle türetilmiş bir terimdir. *Precarious* etimolojik köken itibariyle "dua ile gelen" anlamına gelir. Zira Latince "precari" ve "to pray" (dua etmek) sözcükleri aynı kökten gelmektedir.[7] Bu doğrultuda, *precarious* ya da *prekar*, "dua yoluyla elde edilen, dolayısıyla garanti edilmemiş, geri alınabilir bir izin veya bitebilir bir hoşgörü aracılığıyla/sayesinde uygulanan" demektir.[8] Bourriaud, "Precarious Constructions"[9] adlı yazısında bu kelimenin, "her an tersine dönebilecek bir kararla var olabilen" anlamını taşıdığını belirtir.

7. "L. precarius obtained by begging or prayer, depending on request or on the will of another, fr. precari to pray, beg. See Pray." (http://machaut.uchicago.edu/precarious, Erişim: 28.01.2012).

8. Fr. Qui ne s'exerce que par une tolérance qui peut cesser, par une permission révocable. (http://fr.wiktionary.org/wiki/pr%C3%A9caire, Erişim: 28.01.2012). Fransızca'dan çeviren Sibel Yardımcı'ya teşekkürler.

9. Türkçeye, Mahir Ender Keskin tarafından, "Eğreti İnşalar" olarak çevrilmiştir.

"Precaria, mülkü idare eden yasaların dışında, belirli bir zaman boyunca ekilen tarla demek oluyordu. Bir nesne de, eğer kesin bir statüye sahip değil ise, ne hale geleceği ya da son durağının neresi olacağı konusunda bir kesinlik yok ise, gecikme halinde, beklemede, belirsizlik ile çerçevelenmiş ise, eğreti (precarious) olarak adlandırılıyordu" (2009a:32).

Prekarya olmak, her an tersine dönebilirlik sınırlarda gezinen "ikili statüyü" göze almak demektir (a.g.e.). Ryan Bingham'ın da yaşadığı üzere, her an işinize son verilebilir. Aynı zamanda "geçici bir alanı işgal etme" anlamına da gelen prekarya günümüzde özellikle güvencesiz çalışan işçi sınıfına atfen kullanılmaktadır. Sözleşmeli geçici işlerle günü kurtaranların, göçmen işçilerin, iş arayanların, yarı zamanlı veya kayıtdışı çalışanların, kısacası işini kaybetme tehdidiyle yaşayanların tümü prekarya kapsamında değerlendirilebilir. *Boşuna mı Okuduk? – Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği* adlı kitapta yer alan "Cüppenin, Kılıcın ve Kalemin Mahcup Yoksulları: Yeni Kapitalizm, Yeni İşsizlik ve Beyaz Yakalılar" başlıklı yazılarında, prekar (precarious, précaire) kavramını "müşkül, güvensiz, istikrarsız, tehlikede olan, yarını belirsiz, iptal edilebilir" olarak tanımlayan Tanıl Bora ve Necmi Erdoğan, çalışma koşullarının güvencesizleştiğinden, geçici ve eğreti istihdam statülerinin yaygınlaştığından, "çalışan yoksullar" ve "emeğin prekarizasyonu" denen olguların ortaya çıktığından söz ederler (2011:16). Prekaryalaşma ya da güvencesizleşme yönündeki bu dönüşüm yalnızca işsizliğin yaygınlaşması dolayısıyla değil, aynı zamanda yapısal bir dönüşüme işaret etmesi nedeniyle de çarpıcıdır: Bir başka deyişle, bütün yapının güvencesizleştiği anlamına gelir. Loïc Wacquant da kendisiyle yapılan "Şehrin Kenarlarında" başlıklı bir söyleşide prekaryaya şöyle değinmektedir:

"Eskiden Fransa ve Almanya'daki işçi mahalleleri ve ABD'deki gettolar en azından kendileri hakkındaki imgeyi kontrol edebilecekleri bazı kurumlara sahipti. Şimdi bu kabiliyeti tamamen yitirdiklerini görüyoruz, bu mahalleler hakkındaki imge bu mahallelerin dışında üretiliyor. Bu da işin bir diğer boyutu: Kurumların ve iktidarın sembolik açıdan yitimi. Bu mahallelerin sakinleri ortak bir dilden bile yoksunlar. Bu mahallelerin insanlarını nasıl adlandıracağımızı bile bilmiyoruz. İşçi mi diyeceğiz? Artık çalışmıyor olsalar da işçi sınıfı olarak adlandırılabilirler mi? Birleşmiş,

organize olmuş, sendikalaşmış bir işçi sınıfı gerçekten var mı? Çoğu insan, kayıtdışı ve yasadışı sektörlerin parçası olmuş ya da emek piyasasının sınırlarında geziniyorlar. Sembolik güvensizlik içinde yaşıyorlar, yani kendilerini tanımlama kabiliyetinden bile yoksunlar. Biz analizcilerin bile onları betimlemeyebileceği kategorileri yok. Fransa'da sıklıkla kullanılan bir ifade var: Catégorie de sans, yani yoksunlar, '-sız'lar. Evsizler, işsizler, izinsiz ve belgesiz biçimde yaşayan çoğu göçmenler. Bu insanlar, iktisadın ve devletin dönüşümüyle ortaya çıkan ve güvencelere sahip olmayan yeni kentsel proletarya. Bu yüzden onlara prekarya (précariat) diyebiliyoruz."[10]

Prekaryanın, marjinalleşmiş değil yaygın bir kesim olduğunu, birçok farklı grubu bünyesinde barındırdığını öne süren Wacquant, yekpare bir yapı arz etmediğinden dolayı belirli bir çatı altında örgütlenmesinin güçlüklerinden bahseder. "Bir sendikaya veya bir sınıfa ona haysiyet, saygınlık kazandırmak için üye olursunuz" diyen Wacquant, "hiçbir örgütlenme, evsizlik kategorisinin güçlendirilmesini amaçlamaz. O örgüte ancak bu kategoriden kurtulmak için üye olursunuz" diye devam eder. Bu durumu politik bir paradoks olarak ele alır ve insanların kurtulmak için çaba harcadıkları, evsiz, işsiz, göçmen gibi birbirinden farklı olumsuz sıfatlar aracılığıyla prekaryayı harekete geçirmenin bir yolu olup olmadığını sorar. Bir sosyal, siyasal ve ekonomik grup olarak prekaryanın bu ikilemden sıyrılıp organize olabilmesi meselesi ona göre çözümsüz kalmıştır.

Gilles Deleuze, Michel Foucault ile gerçekleştirdikleri "Entelektüeller ve İktidar" hakkındaki diyaloglarında, işçilere, öğrencilere ya da azınlıklara yönelik baskı biçimlerinin birliğinin sebebini "daha çok yakın geleceğimize ilişkin tasarlanmış bir hazırlık ve örgütlenmede aramak" gerektiğinden bahseder.

"Fransız kapitalizminin bir işsizlik "marj"ına çok ihtiyacı vardır ve tam istihdamın liberal ve babacan maskesini terk etmektedir. Baskı biçimleri bu bakış açısıyla birleştirilir: En zor ve sevimsiz işlerin göçmenlere verildiği söylendiğinden göçün sınırlandırılması, giderek zorlaşan bir çalışmanın "tadını" Fransız'a tattırmak gerektiğinden fabrikalardaki baskılar, iş piyasasında gençlere ne kadar az ihtiyaç olursa polisin baskısı da o kadar şiddetli olaca-

10. Bu kitapta yer alan "Bozguncu ve Göçebe: Jean Genet" adlı yazıda sözü edilen *La Haine* adlı filmdeki Vince, Said ve Hubert adlı karakterler, burada tarif edilen prekaryaya örnek olarak görülebilir.

ğından gençlere karşı mücadele ve eğitimde baskı. Her türlü mesleki kategori –öğretmenler, psikiyatristler, her çeşit eğitimci vs– giderek daha belirgin polisiye işlevler yüklenmeye davet edilecektir" (a.g.e. 2000:36).

Buna göre, "prekaryalaşma" aynı zamanda toplumsal olarak içselleştirilen bir denetim ve iktidar mekanizmasına da hizmet etmektedir. Güvencesizlik ve herkesin kendini tehdit altında hissetmesi, baskının artmasına neden olur. Diğer taraftan, hissedilen tehlike, rağbet gören güvenlik servisleri ve güvenliği arttırılan yaşam alanları düşünüldüğünde başka sektörler için kullanılır hale gelmektedir. Polisin ya da güvenlik görevlilerinin yokluğunda ise, toplumun her kesiminden aktörler, kendiliğinden işleyen bir gözetleme ve denetleme işlevi için hazır konuma getirilmektedir.

İşaret ettiği anlamlar dahilinde güvencesizliği, garantisizliği, kırılganlığı, belirsizliği, istikrarsızlığı, pamuk ipliğine bağlı oluşları, altüst olabilirliği, durmuş oturmuşluktan yoksun olma halini, netameliliği, eğretiliği, geçiciliği, sözleşmeliliği barındıran prekar kavramı, emek dünyası haricinde de çeşitli karşılıklar bulmaktadır.[11] Prekar; bir başkasının iradesi/isteği ya da zevkine bağlı olmak, kesin olmayan vaatler, tesadüfi, şans eseri oluşan koşullar ya da belirsiz/garantisiz gelişmeler üzerine kurulmuş olmak ve tehlike tehdidiyle şekillenen bir güvencesizlik ve istikrarsızlık durumu demektir.[12] Etik alanında değerlendirecek olursak, *prekar*,[13] birinin hayatının ötekinin hayatına bağlı olması, ötekinin davranışıyla değişebilir, "kırılabilir" olması

11. Aşk da prekar kavramının karşılık bulduğu alanlar arasında sayılabilir sanıyorum. Zira sevenin durumu sevilenin iradesine, isteğine ya da keyfine bağlı olarak kırılganlaşır ve güvencesizleşir.

12. Merriam-Webster'a göre "precarious"un tanımları şöyledir: 1. depending on the will or pleasure of another (bir başkasının iradesi/isteği ya da zevkine bağlı olan) 2. dependent on uncertain premises (kesin olmayan vaatlere bağlı olan) 3a. dependent on chance circumstances, unknown conditions, or uncertain developments (tesadüfi/şans eseri oluşan koşullara ya da belirsiz/garantisiz gelişmelere bağlı olan) b. characterized by a lack of security or stability that threatens with danger (tehlike tehdidiyle şekillenen bir güvencesizlik ve istikrarsızlık durumu) (http://www.merriam-webster.com/dictionary/precarious, Erişim: 28. 01. 2012).

13. Kelimenin, Türkçe kaynaklarda farklı çevirilerine rastlamak mümkündür. Bourriaud'nün metninde "eğreti" olarak çevrilen "precarious" kavramı, Butler'ın "*Precarious Life*" kitabının çevirisinde "kırılgan" olarak karşınıza çıkar. Bu yüzden, birden fazla anlam içeren bu sözcüğü yer yer "precarious" olarak bırakmayı uygun buluyorum. Kimi zaman da prekar olarak kullanmayı deneyeceğim. Prekar olma hâlini de prekarite olarak çevirmeyi tercih ediyorum. Prekarya ve prekarizasyon kavramları ise emek literatüründe zaten bu şekilde kullanılmaktadır.

demektir. Judith Butler, "11 Eylül 2001'den sonra, olayları takiben artan yaralanabilirlik ve saldırganlık koşullarına yanıtla" kaleme aldığı *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence* (Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü) adlı kitabında, Levinas'ın insan yüzü üzerinden anlattığı kırılganlık (*precariousness* ya da *precarity*) kavramına yer verir. Kişi, ötekinin yüzünde kendini başka bir hayatın kırılganlığına maruz bırakır. Levinas'a göre, "Yüzün yaralanabilirliğine kendimi maruz bırakmak, ontolojik varolma hakkını tartışma konusu etmektir. Etikte ötekinin varolma hakkı benimkinden önde gelir – "öldürmeyeceksin", ötekinin hayatını tehlikeye sokmayacaksın etik emrini özetleyen bir önde gelirlik"tir (a.g.e. 135). Buna göre öldürmeme yasağı tam da öteki öldürülebilir olduğu içindir. Bu noktada yüz, "ötekinin aşırı kırılganlığı"na tekabül eder. Butler, Levinas'ın bu kırılganlığı ve savunmasızlığı, diğer bir deyişle bir başkasının iradesine bağlı bir güvencesizlik arz eden prekar olma hâlini (*prekarite*), "hem öldürmeye teşvik hem de barışa, "Öldürmeyeceksin'e çağrı" olarak gördüğünü yazar (a.g.e. 137). Bizzat ötekinin öldürülebilirliğinde yatan bir teşvik ve yasaktır bu. Butler bunu, "ötekinin yaralanabilirliğine yönelik ilk itki öldürme arzusuysa eğer, etik buyruk tam da o ilk itkiye karşı durmak için vardır" diyerek ifade eder (a.g.e. 140). Bu ifadenin, prekariteyle ilgili olarak daha önce de bahsetmiş olduğumuz "her an tersine dönebilirlik ve sınırlarda gezinen ikili statü"ye denk düştüğü söylenebilir. "Eğer öteki yok edilirse, dil de yok edilmiş olacaktır, çünkü dil hitap koşullarının dışında varkalamaz" (a.g.e. 141). Bunun nedeni, ötekinin aynı zamanda hitap edilen taraf olması vasfıyla söylemin koşulunu teşkil ediyor olmasıdır. Bu da bizi, Virno'nun dil virtüözünün performansını gerçekleştirmesi için seyirciye ihtiyaç duyma nedenine götürür. Bize hitap edildiğinde, yani öteki dili bize doğru yönelttiğinde, dil, hayatın kırılganlığını iletendir. "Hitap edilmek, başlangıçtan itibaren iradeden yoksun bırakılmaktır ve o yoksunluğun kişinin söylem içindeki durumunun temeli olarak varolmasıdır" (a.g.e. 142). Bu noktada, filmle ilgili olarak denebilir ki, işten çıkarılacak olan kişi, Bingham'ın ona hitap etmesiyle birlikte, kendi çalışma hayatı konusundaki tasarrufunu yitirir. Hitap edildiği an, iş yaşamındaki iradesinden yoksun bırakılmıştır. En kırılgan olduğu bu an, prekar olma halinin de en belirgin olduğu andır.

PREKAR OLMA HAL(LER)İNİN SANATSAL KARŞILIĞI

Prekar kavramının yaygın kullanımına, daha ziyade sosyoekonomik literatürde, güvencesizleş(tir)me (prekaryalaşma) minvalinde rastlandığına değinmiştik.[14] Ancak bu kavramı belirli bir içeriğe ya da kullanıma sabitlemek prekaritenin farklı açılımlarını görmezden gelmek olacaktır. Özellikle sanat alanında, tamamlanmış, tutarlı, kararlı, abidevi estetik yapılara karşı bir duruş sergileyen kırılgan, geçici, eğreti, bitmemiş, oluş halindeliğini sürdüren projeler prekarite kapsamında ele alınmaktadır.

"Precarious Counstructions" adlı yazısında Bourriaud, Bauman'ın "likit modernite" tabirine atıf yaparak, bize elden çıkarılabilir olanın genelleştiği bir zamanda yaşadığımızı hatırlatır. Hiçbir şeyin garantisi yoktur ve hiçbir şey sabit değildir. Akışkanlığın esas olduğu bu zamanda yaşayanların belli bir noktada sabit kalma gibi bir lüksü kalmamıştır. Değişen koşullara uyum sağlama, kesintilere ve her an tersine dönebilecek durumlara karşı tetikte olma, belirsizliklere ve süreksizliklere, bir başka deyişle önünü göremeyeye razı olma bu çağın beklentileri arasında sayılabilir. Tüm bu özellikler "prekarite"ye işaret etmektedir. Bourriaud, kendini eğretilik, kırılganlık ya da prekarite üzerine kuran bir kültürün gelişmekte olduğuna dikkat çekerek şöyle devam eder:

> "Benim hipotezim, sanatın bu yeni istikrarsız çevreye karşı direnme araçları bulmakla kalmayıp, aynı zamanda son derece özgül araçlar da türetmiş olduğudur. Estetiğin eğreti (precarious) bir rejimi, hıza, kesikliğe, belirsize ve kırılganlığa dayanarak gelişmektedir" (209a:23).

Bourriaud, prekar olma durumunu özellikle çağdaş sanat alanı açısından değerlendirir. Buna göre "sanat yapıtlarının, kavramsal statüleri konusunda hiçbir mutlak hakları yoktur" Eğreti olanın garantisi, sabit bir yeri yoktur. Elden çıkarılabilir, tersine döndürülebilir, her an sarsılabilir bir hareketlilik içinde salınır. Bu noktada da hem formel hem de içeriksel olarak göçebedir. Hatta biçim ve içeriğin birbirlerinden ayrı düşünülemeyecekleri söylenebilir. Seçilen materyalin

14. Prekaryalaşma süreçleri ve prekar kavramının emek dünyasındaki kullanımları konusunda, Özay Göztepe'nin derlediği "Güvencesizleştirme: Süreç, Yanılgı, Olanak" adlı çalışmaya başvurulabilir. (NotaBene Yay. Mayıs 2012)

kırılganlığı, dayanıksızlığı, geçiciliği ve istikrarsızlığı, yani kısacası prekar oluşu konu edilen anlatının yansımasıdır. "Yapıtın yapısına yazılmıştır ve estetiğin genel bir durumunu yansıtır" (a.g.e. 32). Ancak bu, prekariteyi yalnızca malzeme kullanımındaki geçiciliğe ve kırılganlığa indirgemek demek değildir. Çağdaş sanat için geçerli olan olumlu ya da olumsuz prekar olma hâlleri "çağdaş estetiğin bütününe sirayet etmiştir" (a.g.e. 33). Bourriaud'nün "Postprodüksiyon" adlı çalışmasında yer verdiği sanatçılardan Rirkrit Tiravanija ve Thomas Hirschhorn'un çalışmaları çağdaş estetiğin bütününe sirayet ettiği iddia edilen prekariteyi anlamak açısından yerinde örnekler olacaktır.

Rirkrit Tiravanija, paylaşılan mekânlar ve ilişkisellikler üzerine kurulu çağdaş sanat çalışmalarıyla tanınmıştır. Sanatın metaya dönüşmesine karşı kullanım değerini ön plana çıkaran sanatçı, kamusal alanda pişirip ikram ettiği yemeklerle ya da izleyicileri beraber müzik yapmaya çağırdığı projeleriyle karşılaşmalara ve etkileşimlere yol açar. Bourriaud, Tiravanija'nın sanatsal tercihini "senaryo formunda günlük işleri ve yapıları saptayan bir anlatı mekânı kurarak, sanatsal etkinlik ve bir dizi insan etkinliği arasında yeni bağlantılar kurma niyeti" olarak yorumlar. (2004:77) Sanatçının amacı yeni nesneler üretip onların sergilenip ya da satın alınarak tüketilmesi değil, mekânların ve deneyimlerin toplumsal ilişki içinde paylaşılması ve yeniden üretilmesidir. Bunun için de, deyim yerindeyse, insanlara zemin hazırlar, geçici bir zaman aralığında gerçekleşecek birliktelikler için olası koşullar hazırlar. Çalışmaları ancak izleyici hazırladığı zemini kullanırsa gerçekleşecektir. Bourriaud, Tiravanija'nın "toplumsallık" yaratan ve "geçici kamp alanları", "karşılaşmalar" ve "yörüngeler"den oluşan çalışmasının temel meselesini "göçebelik" olarak görür (a.g.e. 78). Bu çalışmalardaki prekar olma hâli, kararsızlık ya da eğretilik, Bourriaud'ye göre, "hiçbir şeyin sürekli değil, her şeyin devinim halinde olduğu biçimsel bir evrenin merkezinde yer alır" Yazara göre "karşılaşmalar bu karşılaşmaları düzenleyen bireylerden daha önemlidir" (a.g.e. 80). Tiravanija bu karşılaşma mekânlarını galerilerle sınırlamaz. Kafeler, ofisler, çadırlar sanatçının açtığı mekânlar arasındadır. Bu yazıda konu edilen Up in the Air filminin belli başlı mekânlarını teşkil eden havaalanları ve otel odaları da Tiravanija'nın kullandığı geçici işgal alanları arasında sayılabilir. Bütün bu mekânlar, durmuş

oturmuş yerleşik bir hayatın yerleri değil, "yersizyurtsuzlaşmış bir gezginin gündelik yaşamını şekillendiren yerlerdir" (a.g.e. 79).

Çalışmalarında havaalanlarını kullanan bir başka sanatçı da Thomas Hirschhorn'dur. Bourriaud, Hirschhorn'un çalışmalarının "uluslararası bir havaalanı, bir büyük mağazanın pencereleri, bir şirketin merkez bürosu" gibi "bireylerin sosyal olanla ilişkilerini yitirdikleri ve soyut bir arka planın önüne yerleştirildikleri mekânlara" dayandığını öne sürer (a.g.e. 49). Bütün bu mekânlar Hirschhorn'un "yerleştirmelerinde, alüminyum folyo ya da plastik tabakalar, onarlı bu şekilde bir örnek hale getiren, çok büyük boyutlarda, gittikçe çoğalan dokunaç benzeri form-ağlarına yansıtılan muğlâk gündelik formlar ile çepeçevre sarılmışlardır" Bourriaud, Hirschhorn'un oluşturduğu bu yapıyı "huzursuz bir biçimde soyut, müphem ve kaotik" olarak tarif eder. İzleyici bu ortamda kullanılan nesnelere aşinadır ancak onlarla alışılageldik hallerinde karşılaşmaz zira "bu nesneler yapışkan bir hayalet formundadırlar" (a.g.e. 50). Sözgelimi, Hirschhorn'un 2011 Venedik bienalinde sergilenen Crystal of Resistance (Direnişin Kristali) adlı çalışması için oluşturmaya çalıştığı atmosfer, kendi deyimiyle, B tipi bir bilimkurgu filminin setini, bir meth laboratuarını, el yapımı bir kristal müzesini ya da ucuz dekorasyonuyla göze çarpan bir diskoyu andırmaktadır. Hirschhorn, kristal motifini canlandırmak için alüminyum folyo kullanmıştır. Karton vb materyaller de bu enstalâsyona eşlik etmektedir. Malzeme seçimi açısından da geçici, güvensiz, eğreti, yani prekar olanı tercih ettiği böylece gözlemlenebilir. Hirschhorn aynı zamanda, bu çalışması için, geçici bir süre için ziyaret edilebilecek bir web sitesi hazırlamıştır. Bu site sanat işinin bir parçası olmamakla beraber onunla beraber işlemesi planlanan bir girişimdir. Bu girişimin amacının bir sanatçı olarak duruşu, istekleri ve sanata olan inancı hakkında bilgi vermek olduğunu belirten Hirschhorn, bu internet sayfasında çalışmasını besleyen kitaplara, biçimsel tercihlerine, felsefi, politik ve estetik fikirlerine yer verir. Politik fikirlerini belirttiği bölüm prekariteyle ilgili düşüncelerine ayrılmıştır. Prekarla ve prekarın içinde çalışmak istediğini şöyleyen Hirschhorn, bu tavrının siyasi olarak anlaşılması gerektiğinin altını çizer. Bu doğrultuda prekar, bir kavram değil bir durumdur. Prekar olan dinamik olandır, imkândır, yoldur ve insanlara önerilmiş bir harekettir.

Garanti edilmemiş, belirsiz, kurulmamış ve kararlaştırılmamış olduğu için de her zaman yaratıcıdır. Prekar olma durumu sabitlenmemeyi gerektirdiği için, hareket hâlinde oluşunu korur, bu özelliği sayesinde de yeni formlar, yeni ilişkiler, yeni mübadele biçimleri, yeni coğrafyalar ve yeni değerler ortaya çıkmasına hizmet eder. Hirschhorn'a göre prekar olanı inkâr etmek ya da uzaklaştırmak yerine ondan beslenmeyi öğrenmek gerekir.

2009'da Bijlmer'de (Hollanda) düzenlenen Spinoza festivali için *Prekar Tiyatro* adı altında bir sanat çalışması gerçekleştirir Hirschhorn. *Prekar Tiyatro*'nun belli başlı özellikleri, o an orada bulunanların katılımıyla gerçekleşmesi, performanstan önce prova yapılmaması, sahnelenecek oyunun daha önce yazılmış bir metne bağlı kalmaması, performansın o an içinde bulunulan duruma göre şekillenmesidir.[15] Ayrıca, performanslar günlük olarak sergilenir, oyun esnasında ses ya da ışık efekti kullanılmaz ve mekânın belirli yerlerine mikrofon yerleştirilmiştir. Oyunculardan en az biri hiçbir şey söylemez. Performansın öncesinde ve sonrasında oyuncularla kısa konuşmalar yapılır. Hirschhorn'un amacı bir tiyatro oyunu ortaya koymak değildir. Bir ânın kırılganlığında ve istikrarsızlığında meydana gelecek bir sanat işi planlamıştır. Çalışma, asgari denetim dahilinde ve serginin sınırlı süresi boyunca gerçekleştirilir.

Doğaçlama müzikte *Prekar Tiyatro*'da ya da dil virtüözlüğüne dayalı işlerde görüldüğü üzere, dil ve iletişim yoluyla sergilenen doğaçlama bir performans gibi belirsiz ve güvencesizdir. Tiravanija'nın "jam session"daki ilişkiselliğe odaklandığı çalışmasının da bu duruma dikkat çektiği söylenebilir.[16] Beraber icra edilen bir performans-

15. Prekar Tiyatro'yla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/fullpt01.html ve http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/pdfs/hirschhorn2.pdf
Thomas Hirschhorn'un, "Musée Précaire" (Prekar Müze) isimli bir projesi olduğunu da ayrıca belirtmeliyim. bkz. http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2006-1/ENG/p3_2006-1.pdf (Erişim tarihi: 17.07.12)

16. Bourriaud'nün, Tiravanija'nın söz konusu çalışmalardaki yönelimiyle ilgili değerlendirmesi şöyledir: "Jam sessiondaki müzisyenler, bir kafe ya da restoranda oturan müşteriler, bir okuldaki çocuklar, bir kukla gösterisindeki izleyiciler, bir akşam yemeğindeki davetliler: Bu geçici cemaatler, insanı cezbedecek birçok şey barındıran yapılar içinde düzenlenir ve somutlaştırılır." (2004:80) Tiravanija'nın jam session çalışması "Untitled (Rehearsal Studio No. 6, Silent Version)" adıyla 1996'da Chicago'daki çağdaş sanat müzesinde (MCA Chicago) gerçekleşmiştir. Bu çalışma hakkında ayrıntılı bilgi için, http://web.mit.edu/allanmc/www/rirkritmca.pdf bağlantısındaki metne başvurulabilir. (Erişim tarihi: 17.07.12) Bu yazı John Cage ve Rirkrit Tiravanija'nın çalışmaları arasındaki bağlantılara da dikkat çekmektedir.

ta, müzisyenlerin doğaçlama geliştireceği müzik, gruptaki diğer müzisyenlere bağlıdır. Performansın kırılganlığı ya da prekar olma hâli, yazılı olmayan, ucu açık ve önceden kararlaştırılmamış bir icraata dayalı olması haricinde, bir diğerine bağlı olma durumundan da ileri gelir. *Noise and Capitalism* (Gürültü ve Kapitalizm) adlı kitapta Mattin, doğaçlama müziğin prekar hâline "Going Fragile" (Kırılganlaşmak) başlıklı yazısında değinir. Bu yazıya doğaçlama müzik yapan trombonist Radu Malfatti'den bir alıntıyla başlar. Malfatti, alışılageldik koşulları terk etmenin zor ve acı verici olduğundan dem vurur. Ancak gerçek deneyselliğin ve yeniliğin de burada, rahatsızlık, güvensizlik ve belirsizlik içeren bu yeni ve alışılmadık durumlarda ortaya çıktığını öne sürer (a.g.e. 19). Mattin de kendi doğaçlama tecrübelerinde hissettiklerini benzer sıfatlarla tarif eder. Peşine düştüğü anların, müzisyenin rahat ve güvende olduğu bölgeyi geride bırakıp, içselleştirdiği müzikal yargılarla yüzleşmeye kendini maruz bıraktığı kırılgan anlar olduğunu yazar (a.g.e. 20). Mattin doğaçlama müzik yapmayı karanlık bir koridorda yürümeye benzetir. Böyle zamanlarda duvarların sadece kafasının içindeymiş gibi geldiğini söyler. Bu yürüyüş, Mattin'e göre, bütün duyuların tehlikeye karşı uyarılmasıyla baş etmeye çalışarak, bilmediğin bir alana doğru, bildiklerini ve onları nasıl kullandığını sorgulayarak ilerlemek demektir. Rahatlığın izlerinin yerini, kendin ve diğer müzisyenler tarafından zorlanmak aldığı zaman bir kırılma yaşanır. Mattin'in sözünü ettiği kırılgan ya da prekar anlar bunlardır.

Prekar kavramının, tesadüfi, şans eseri oluşan koşullar ya da belirsiz, kesinliksiz gelişmeler üzerine kurulmuş olma anlamını da içerdiğinden söz etmiştik. Bu doğrultuda şans müziğini prekar bir sanat formu olarak ele almak mümkün olabilir. John Cage, doğaçlama müziğin icracısının tercihlerine kaçınılmaz olarak bağlı kaldığını düşünür ve doğaçlama yerine şans müziğini tercih eder. Rastgele etkilere ve tesadüflere açık olarak tasarladığı şans müziği örnekleri, belirlenmiş ve tamamlanmayı bekleyen bir müzikal yapı arz etmezler.[17] Dolayısıyla, sesler kendilerinden başka bir şey olmaya zorlanmamış olurlar. Cage, Morton Feldman'ın da seslerin kendileri olarak kalmalarına

17 Yazılarını "Indeterminacy" (kararlaştırılmamış, belirlenmemiş) adı altında derlemesi de bu belirlenmemişliği vurgular niteliktedir.

izin verdiğinden bahseder. Söylediğine göre, Feldman sürekliliğe dair bir kaygı taşımaz, çünkü bir sesin kendisinden sonra gelebilecek herhangi bir ses tarafından takip edilmesinde bir sakınca görmez. Eserlerinin yazılı kayıtları, ister nota kâğıdına geçirilmiş olsun ister grafik çalışmalar olsun, birbirlerinden farklı değildir, "çünkü notaları ve nota değerlerini, mantıksal bir yapı kurma fikrine bulaşmadan, son derece doğrudan ve tereddütsüzce" yazmıştır (Cage 1999:17). Cage, Feldman'ın eserlerinin Emily Dickinson'ın bir şiirini anımsattığını söyleyerek bir alıntı yapar: "Güvensizlik içindeyken yalan söylemek hazzı garantileyen unsurdur" Cage'e göre, "çağdaş müzikte sınıflandırmak gibi şeylere vakit yoktur" Elimizden gelenin sesleri bir an önce dinlemek olduğunu söyleyen Cage, "tıpkı nezle olduğunuzda elinizden gelen tek şeyin hemen hapşırmak olması gibi. Ne yazık ki, Avrupa düşüncesi ulaştığı şu noktada dinlemek ya da hapşırmak gibi anında olup biten asli şeylerde bir derinlik bulamıyor" diyerek sözlerini sürdürür (a.g.e.). Cage'in, 1951 tarihli *Music of Changes* adlı çalışmasında besteci, süreyi, tempoyu ve dinamikleri, rastgele sayılara göre hareket etmeyi konu alan eski bir Çin kitabı olan *I Ching*'e göre ayarlar.

Kathleen Ritter, 2010'da Oakville Galleries'te (Kanada) gerçekleştirilen *Silent as Glue* adlı sergiye katılan çağdaş sanatçılar, Lynda Gammon, Elspeth Pratt ve Matt Harle'nin çalışmalarıyla ilgili olarak "Notes on Precarity" başlıklı bir yazı kaleme alır. Bu yazıda Ritter, Elspeth Pratt'in işlerindeki kırılganlıktan bahseder. Bu işlerin hem fiziksel hem de söylemsel açıdan arada kalmış, geçiş alanlarını işgal ettiklerini belirtir. Pratt, çalışmalarını, birini diğerine tercih etmeden, soyutlama ve temsiliyet arasında salınım halinde bırakır. Laminat, ahşap, karton, vinil gibi inşaat malzemelerini sıklıkla kullanan Pratt, heykel, bina gibi çevreyi inşa eden abidevi ve kalıcı yapıların değerini sorgulamak ister. Mimariyle, malzemenin karakteriyle, gündelik hayatla ve konumlanmanın ya da yerleşimin politikasıyla ilgilenen Pratt, tanınmış mimarların işlerine, geçici malzemelerle kurduğu yerleştirmeleriyle gönderme yapar. Pratt'in işleri hem biçim hem de düşünce açısından prekardır. Enstalasyonların yerleştirildiği zemin güvensiz ve sallantıdadır. Ezelden ebede kadar var olacakmış hissi veren yapıları prekar bir anlatım içinde sunarak onların sağlam ve

kendinden emin duruşlarını sarsar. Onları bir rüzgârla yıkılacaklarmış gibi yeniden kurar.[18]

Çalışmalarında gündelik nesneler kullanan bir başka çağdaş sanatçı, Hüseyin Bahri Alptekin, 1996 tarihli mektubunda Rosa Martinez'e şunları yazar:

> "Ben bir stüdyo sanatçısı değilim. Mekâna özel çalışmalardan hoşlanırım. Kendimi hep sürgündeymiş gibi hissederim. Ben bir göçebe, kentli bir şamanım. Suça içgüdüsel yatkınlığımı ıslah etmek için sanat yaparım. Sanata inanırım. Sanatçılardan nefret ederim. Ben, güzel olanla adi ve kaba olanı ve bunların arasındaki ilişkiyi incelerim. Kitsch olanı ciddi olana, ciddi olanı kitsch'e dönüştürmeye çalışırım. İhmal edilmiş zarafetten, spontane zevksizlikten ve titiz estetikten hoşlanırım. Ben kendimden geçmiş bir hedonistim. Anlatacak hikâyelerim vardır, konuşmayı severim. Yaratırken çok acı çeker, iş bitince kendimi bomboş hissederim. Bitmiş işten ziyade, üretim sürecini severim. Asıl iş, önceki işin izini, olayın sonrasını taşır. Ben basit, sıradan malzemelerle sanat yapmayı severim. Kömür, sabun, şeker gibi. Eserlerimin çoğu fotoğraflanamaz; bir portfolyonun işlerimdeki ruhu ve gerilimi temsil edememesi bundandır. Uluslararası ortamlarda çalışmaya meraklıyım. Farklı kültürlerden, farklı meslekten insanlar ve sanatçılarla işbirliği yapmayı severim. Sürekli depresyondayım. Son işlerime 'Depresyondaki Sanatçı', 'Yaz Depresyonundaki Sanatçı' adını vermem ve bir caz parçasına 'İlkbahar Depresyonu' adını atfetmiş olmam bundandır. Başka şeylerin yanı sıra, bir acid-jazz grubunun menajerliğini yaptım. 5. İstanbul Bienali için, 'Depresyondaki Menajer' adlı bir proje yapmak istiyorum. Depresyonun hayatı algılamanın ve kavramanın bir başka yolu olduğuna inanıyorum. Depresyon yoluyla yeni bilinç hallerine ulaşabiliriz ve sadece sanat bunu deşifre edip neşe dolu bir algılamaya dönüştürebilir."

Alptekin bu mektubuyla hem halet-i ruhiyesinin güvencesiz, istikrarsız ya da prekar olduğundan bahsetmekte hem de işlerinin sabit olmadığını ve ikili statüde olması açısından da prekarite arz ettiğini, örneğin ciddi olanla kitsch olanın yer değiştirebilirliği üzerinden, anlatır. Ayrıca depresyonun neşeye sanat aracılığıyla dönüşebilirliğini

18.Prekar sanat örneklerini çoğaltmak için Ritter'in yazısına bakılabileceği gibi Hal Foster'ın Aralık 2009 tarihli "Precarious" adlı yazısına da başvurulabilir, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_4_48/ai_n56388185/(Erişim: 19.12.2011).

göstermesi açısından da çift durumludur. Formel açıdan işlerine baktığınızda yine göçebelikle, geçicilikle ve prekariteyle karşılaşmanız olasıdır. Kendi örneklediği üzere kömür, sabun, şeker gibi geçici malzemelerle çalışması maddi açıdan sanat işini prekar kılar. *Capacity* adlı işinde bir şehirde farklı bir şehrin adını almış olan otellerin tabelalarını (İstanbul'da bir Bağdat Otel gibi) sergilemesi, *Heterotopia* adlı çalışmasında görülebileceği gibi, toplanmış gelip geçici ve gündelik nesnelerin bir araya getirilip yerleştirilmesi ya da dünyanın çeşitli yerlerinde çekilmiş tuvalet fotoğraflarını sergilemesi, Alptekin'in biçimsel tercihlerini gösterebilir. Göçebelik, dünya üzerinde dolaşım ve bu dolaşım esnasında karşılaşılan nesneler aynı zamanda onun dert edindiği konular arasında yer alır. Hüseyin Bahri Alptekin'in beraber çalışmış olduğu sanatçı arkadaşı Can Altay, onun küresel varoluşla ilgili duruşundan şöyle bahseder: "Pek çok bağımsız yeri, birbiriyle alakasız görünen şehirleri ve buraların insanlarını bir şekilde kendi kozmolojisinde, kendi yıldız haritasında bir araya getirmeyi çok iyi beceriyordu." Buna örnek olarak otel tabelalarıyla yapmış olduğu işi gösteren Altay, bu işle ilgili olarak şunları dile getirir: "İstanbul'da olup başka şehirlerin ismini alınış bir yığın küçük otelin tabelalarını görürsünüz. Adeta bütün bu şehirler bu şehrin içinde veya her yer her yerde gibi bir durum arz eder."[19]

Sanat alanında yeniliklere kapı açtığı öne sürülen güvensizlik hissinin iş hayatındaki güvencesizleşmeyle örtüşmediği belirtilmelidir. Zira bahsi geçen güvensizlik, sanatçının kendini konformizme kaptırmasına engel olur ve onu harekete geçirir. Diğer yandan sanatın da bir üretim alanı olduğunu, bu sebeple sanatçıların da güvencesiz, belirsiz ve esnek koşullarda çalıştığını, hatta Gielen'in de dediği üzere, sanatın sömürü için ideal bir üretim birimi olduğunu hatırlamakta fayda var. Güvencesizleşmenin, özellikle çağdaş sanat alanındaki örneklerinde görüldüğü üzere, biçim ve içerik açısından karşılık bulması, bu olguyu estetik alana taşımak suretiyle muhalif bir dil oluşturmanın imkânlarına ışık tutabilir. Guattari'ye göre "sanatın kendi ekonomisi" bulunmaktadır. Bu sayede de "insani ilişkiler ve üretim etkinlikleri için yeni değerler ve kesinlikler yaratabilir" (Goodchild 2005:291). Bu noktada yaratıcı sektörlerde, "dolaysız bir bi-

19. Salt'ın Hüseyin Bahri Alptekin sergisi için hazırladığı sesli rehberde yer almaktadır.

çimde toplumsal etkileşim ve ortak faaliyet"in yoğunlaşması yoluyla sanatsal alana yaklaşıldığı öne sürülebilir (Hardt & Negri 2001:307). Virno'nun da bu sektörde çalışanları virtüöz olarak nitelendirmesi bu açıdan anlamlıdır. Diğer yandan çağdaş sanat alanı da gündelik hayata ve çalışma alanına yakınlaşmış olarak ele alınabilir. Bourriaud'nin *İlişkisel Estetik* adlı çalışması düşünüldüğünde, sanat çalışmalarının da toplumsal etkileşim ve ortak faaliyete ağırlık vermekte olduğu görülür. Aralarındaki fark Deleuze ve Guattari'ye göre sanatın işlevsel olmaktan ziyade ifadesel olması ve üretim ile tüketim arasındaki ilişkiyi atlayıp geçmesidir (Goodchild 2005:291). Diğer yandan, "kapital, böyle bir kültüre özgü parçalanma, çoğulculuk ve rekabetten kâr edebilir" (a.g.e. 291); ama yine de "kendisinden kaçan yaratıcılığın ve arzunun kuantum akışlarına bağımlıysa eğer, ücret ilişkisinden ayrı olarak, estetik bir oluşum düzlemi üzerinde bu yeni birleşme olasılığı kalır geriye" (a.g.e. 292). Bu durum, sanatın, ürünleri ticaretin kurallarına tâbi olsa bile estetik alanda kendi kurallarını koyarak sağlayacağı değişim olanaklarına işaret eder.

SONUÇ YERİNE: BEYAZ YAKALININ YOLCULUĞU

Filme geri dönecek olursak, internet üzerinden işten çıkarma planının Ryan Bingham'ın korktuğu gibi sonuçlanmadığını görürüz. Ryan ve Natalie'nin beraber yaptıkları seyahat esnasında kovulduğunu bildirdikleri bir kadının intihar etmesi üzerine internet üzerinden işe son verme uygulaması devreye sokulmaz. Natalie yaptığı işin dehşetine kapılarak işten ayrılır. Ryan ise uçaklara ve otellere geri döner.

> "Filmin sonuna doğru, işini kaybetme tehlikesi altında bunalıma düşen 'kahramanımızın' epeydir uzak kaldığı ailesine (kız kardeşler) ve tutulduğu bir kadına bağlanmak için hamlede bulunduğunu görürüz. Birilerine bağlı, bir yere ait olmanın değerini idrak eder ama geç kalmıştır. Olamayınca, eski 'bağsız' ve gezgin hayatına devam eder; işten kovma 'işinin' sanal ortamdan yine 'yüz yüze'ye kayması 'sayesinde', seyahat halinde, alabildiğine 'esnek' hayatını sürdürecektir! Mutsuzluğunu keşfetmiş olarak, hüzünlü ama mecbur" (Bora 2011:46).

Bingham gerçek bir idrak ânı yaşanmış mıdır? Yaşadıysa film bu aydınlanmayı anlamlandırmaya yetecek bir altyapı hazırlanmış mıdır? Yoksa sırf aile değerlerini yüceltme hevesiyle ve ahlâkçı bir tutumla mı bu noktaya bağlanmıştır? Bu, sorular elbette tartışmaya açıktır. Film boyunca, yaptığı işin acımasızlığından ya da bir başkası için kılını kıpırdatmaktan sakınmasından ötürü ona kızmamıza ya da onun için üzülmemize müsaade etmeyen havalı imajı filmin sonuna doğru kırılacak gibi olur. Onun için en sonunda üzülecek oluruz ama biraz önce sayılan nedenlerden dolayı değil, tam bağlanacakken reddedildiği için. Bu noktada Ryan Bingham neredeyse kurban konumuna düşer. Bu filmin anlatım açısından bir tercihi olarak yorumlanabilir. Bingham'ın kısa sürede bağlanmaya hazır göründüğü kadının (Alex) evli çıkması ve iki hayatı birden sürdürmesi ise ikili statüye işaret etmesi ve ilişkilerinin her an tersine dönebilecek bir kararla var olmuş olmasından dolayı prekar olarak değerlendirilebilir. Filmin, bağlanmaktan korkan bir adamın hayatının anlatısına dönüşme eğilimi onu vasat ve yavan kılar. Öte yandan film, lâyıkıyla işlenmemiş olsa da, çarpıcı temalar sunduğu için kayda değerdir. Tanıl Bora'nın da belirtmiş olduğu gibi, "kapitalizmin zamane iş kültürüyle ve ideolojisiyle ilgili hicve göz kırpan bir boyut taşır" (2011:45). Özellikle Amerikan sinemasında az rastlanan konular olarak iş yaşamına, maddi olmayan emeğe, beyaz yakalılara ve ekonomik krize değinmesi bakımından incelenmeye değer bir film olduğu söylenebilir.

Bingham'ın yol hikâyesi, Odysseus'un İthaka'ya dönerken yaşadığı maceralara ya da Yusuf Atılgan'ın, kentin sokaklarını arşınlayan "aylak adam"ı C.'nin flanör yaşantısına benzemez. Onunki bir beyaz yakalının yolculuğudur ve aylaklığı "günlük göçlerden müteşekkildir: çalışmanın ya da tüketimin göçleri" (Maffesoli 2011:38). Bingham, ekonomik sisteme dahil olduğu için hareket halindedir, flanör gibi ona karşı strateji geliştirdiği için değil. Öte yandan Negri, Hardt ve Virno prekaryanın direniş potansiyelleri ve direnme sebepleri üzerinde durmuşlardır. Virno'ya göre dil virtüözü direnmelidir, çünkü "başkalarının varlığıyla ilişkilenme becerisini ya da kendi dili üzerindeki tasarrufunu ücretli emeğe indirgenmiş biçimde algılayandan daha fakir kimse yoktur" (2005:294). Direniş potansiyeli de bizzat virtüözlüğünün içindedir. Zira politik eylem virtüözlüğe ve perfor-

mansa içkindir.[20] Negri ve Hardt ise maddi olmayan emek çalışanının potansiyeli hakkında şöyle söylerler:

> "Bugün üretkenlik, servet ve toplumsal artıkların yaratılması, dilsel, iletişimsel ve duygulanımsal ağlar yoluyla ortaklaşa etkileşim biçimini alıyor. Dolayısıyla, maddi-olmayan emek, kendi yaratıcı enerjilerini dışavurarak, görünen o ki, bir tür kendiliğinden ve çekirdek komünizm imkânı sağlıyor" (2001:306).

Direniş imkânlarıyla ilgili olarak da "İmparatorluğa karşı savaşlar eksilme ve çekilme yoluyla kazanılabilir. Bu terkin bir yeri yoktur; iktidar alanlarını boşaltmak anlamına gelir" sözlerini dile getirirler (a.g.e. 225). Virno, Hardt ve Negri, *Çokluk* adını verdikleri ve içinde her türlü tekilliğin barınmasına izin veren bir toplumsal aktör sayesinde toplumsal yapının dönüşeceğine inanırlar. Prekaryanın ya da çokluğun böylesi bir dönüştürücü potansiyeli taşıyıp taşımadığı tartışması başka bir yazının konusudur.[21] Yine de, bu noktada, Felix Guattari'nin "moleküler devrim" kavramını anmak gerekebilir. "Moleküler devrim, erke ait politik merkezlerin azalmasıyla sonuçlansa bile politik olmaktan ziyade kültüreldir. Çünkü tüm üretim ilişkisi türlerini istila eder, sadece kişiler arasındaki değil, üretken makinesel süreçler ile yer-yurtlar arasındakileri de" (Goodchild 2005:292). Gündelik hayatta gerçekleşen moleküler devrim fikri ise, akla Genet'nin şu sözlerini getirir: "Gündelik küçük isyanlar gerçekleştiriyoruz. Küçücük bir karışıklık çıkardığımızda, bir başka deyişle hepimiz kendi tekil, bireysel düzenimizi kurduğumuzda, bir isyan gerçekleştirmiş oluruz" (1994:161). Bu yaklaşımın gündelik yaşamı estetik paradigmaya yaklaştırdığı ve hayatla sanat arasındaki ayrımı muğlâklaştırdığı düşünülebilir.

---

20. Virno, *Grammar of Multitude* (Çokluğun Grameri) adlı kitabında Aristoteles'in poiesis (iş/emek) ve praxis (politik eylem) ayrımına değinir. Her politik eylemin de hitabete ve performansa dayandığı ölçüde virtüözlük gerektirdiğini öne sürer. Dil virtüözlüğünün, yani yaratıcı sektörde iletişime ve dile dayalı çalışanların politik eylemle işi bir araya getirdiğini, dolayısıyla poiesis ile praxis arasındaki ayrımın ortadan kalktığını iddia eder. Sorun onların bu bir aradalığı ne için ve nasıl kullandıklarıdır. Bu noktada, başka bir yazının konusu olan, Virno'nun Marx'tan alarak kullandığı "general intellect" (genel zekâ) çıkış için yol gösterici bir kavramdır.

21. Öte yandan, Wall Street ayaklanmalarında prekaryanın rolünü göz ardı etmemek gerekir.

KAYNAKÇA

AKAY, Ali (1996). "Yersizyurtsuzlaşma Üzerine", *Toplumbilim 5: Gilles Deleuze Özel Sayısı*, İstanbul: Bağlam Yay. s. 19-21.

ALPTEKİN, Hüseyin Bahri (2011). "Ben Bir Stüdyo Sanatçısı Değilim" *Yorumlama Rehberi, http://www.saltonline.org/img/191.pdf.*, (Erişim tarihi:18.11.2001).

ARTUN, Ali (2010). "Manifesto, Avangard Sanat ve Eleştirel Düşünce", *Sanat Manifestoları – Avangard Sanat ve Direniş*, der: Ali Artun, İletişim Yay. İstanbul, http://www.aliartun.com/content/detail/50 (Erişim tarihi: 19.12.2011).

BENJAMIN, Walter (1993). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yay.

BIRRELL, Ross (2009). "Spinoza and Precarity in Contemporary Art", *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods: Presence and Production*, Kış 2009/10, U.K., *http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/v3n1editorial.html*, (Erişim tarihi: 24.07.2011).

BORA, Tanıl (2011). "İşten Çıkarma İşi ve Zamanın Ruhu", *Boşuna mı Okuduk? – Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği*, İstanbul: İletişim Yay.

BORA, Tanıl; ERDOĞAN, Necmi (2011). "Cüppenin, Kılıcın ve Kalemin Mahcup Yoksulları: Yeni Kapitalizm, Yeni İşsizlik ve Beyaz Yakalılar", *Boşuna mı Okuduk? – Türkiye'de Beyaz Yakalı İşsizliği*, İstanbul: İletişim Yay.

BOURRIAUD, Nicolas (2004). Postprodüksiyon, İstanbul: Bağlam Yay.

BOURRIAUD, Nicolas (2009a). "Precarious Constructions", *Cahier on Art and Public Domain #17 Open: A Precarious Existence: Vulnerability in the Public Domain*, Der. Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR, Sayı 17, pp. 20-40. ("Eğreti İnşalar. Sanat ve politika üzerine Jacques Ranciére'e yanıt", Çev. Mahir Ender Keskin)

BOURRIAUD, Nicolas (2009b). *The Radicant*, New York: Sternberg Press.

BUTLER, Judith (2005). *Kırılgan Hayat: Yasın ve Şiddetin Gücü*, Çev. Başak Ertür, İstanbul: Metis Yay.

CAGE, John (1999). "John Cage'den Seçmeler", *Alışılmadık Sesler – Bu Müzikse Ben de Hipopotamım*, Çev. Hira Doğrul, Ankara: Dost Kitabevi Yay.

GENET, Jean (1994). *Açık Düşman*, Der. Sosi Dolanoğlu, İstanbul: Metis Yay.

GIELEN, Pascal (2009). "The Art Scene: An Ideal Production Unit for Economic Exploitation?", *Cahier on Art and Public Domain #17 Open: A Precarious Existence: Vulnerability in the Public Domain*, Der. Jorinde Seijdel, Nai Publishers SKOR Sayı 17, pp. 8-16.

GOODCHILD, Philip (2005). *Deleuze & Guattari – Arzu Politikasına Giriş*, Çev. Rahmi G. Öğdül, İstanbul: Ayrıntı Yay.

HARDT, Michael ve NEGRI, Antonio (2001). *İmparatorluk*, Çev. Abdullah Yılmaz, İstanbul: Ayrıntı Yay.

HARDT, Michael ve NEGRI, Antonio (2004). *Çokluk*, Çev. Barış Yıldırım, İstanbul: Ayrıntı Yay.

HIRSCHHORN, Thomas (2009). "The Headless Artist: An Interview with Thomas Hirschhorn on the Friendship Between Art and Philosophy, Precarious Theatre and the Bijlmer Spinoza-festival", *Art&Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods: Presence and Production*, Kış 2009/10, U.K. *http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/pdfs/hirschhorn2.pdf*, (Erişim tarihi: 25.07.2011).

HIRSCHHORN, Thomas (2009). "Precarious Theatre", *Art & Research: A Journal of Ideas, Contexts and Methods: Presence and Production*, Kış 2009/10, U.K. *http://www.artandresearch.org.uk/v3n1/fullpt01.html*, (Erişim Tarihi: 25.07.2011).

HIRSCHHORN, Thomas (2011) "Crystal of Resistance", *http://www.crystalofresistance.com/statement.html*, (Erişim Tarihi: 21.12.2011).

LAZZARATO, Maurizio (2005). "Maddi Olmayan Emek", *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika* içinde, Çev. Selen Göbelez, Sinem Özer, İstanbul: Otonom Yay.

MAFFESOLI, Michel (2011). *Göçebelik Üzerine: İnisiyatik Başıboşluk*, Çev. Mahir Ender Keskin, İstanbul: Bağlam Yay.

MATTIN (2009). "Going Fragile", *Noise and Capitalism*, *http://www.arteleku.net/audiolab/noise_capitalism.pdf*, (Erişim tarihi: 07. 01. 2012).

REITMAN, Jason (2009). *Up in the Air*, USA.

RITTER, Kathleen (2010). "Notes on Precarity", *Silent As Glue*, pp. 2-11, *http://www.oakvillegalleries.com/SilentAsGlue_essay_final.pdf.(Erişim*, (Erişim tarihi: 21.12.2011).

SPIVAK, Gayatri Chakravorty (2007). *Köklerim Havada*, Çev. Osman Akınhay, İstanbul: Agora Kitaplığı.

VIRNO, Paolo (2004). *A Grammar of the Multitude: For an Analysis of Contemporary Forms of Life*, Cambridge: The MIT Press.

VIRNO, Paolo (2005). "Virtüözlük ve Devrim: Çıkışın Politik Teorisi", *İtalya'da Radikal Düşünce ve Kurucu Politika* içinde, Çev. Selen Göbelez, Sinem Özer, İstanbul: Otonom Yay.

WACQUANT, Loïc (2008). "Şehrin Kenarlarında" Röp. Fırat Bozçalı, Seda Aydın, Canay Özden, Çev. Aytuğ Şaşmaz, *http://sociology.berkeley.edu/faculty/wacquant/wacquant_pdf/LW-interviewEXPRESS.pdf*, (21.07.2011).

Katkıda Bulunanlar

HÜSAMETTİN ÇETİNKAYA (ARAŞTIRMACI, YAZAR, YAYINCI)

Hüsamettin Çetinkaya (1953). İşçi sınıfı kökenli bir aileden geliyor. 1974-1980 yılları arası ODTÜ Felsefe Bölümü'nde lisans, 1981-83 yılları arasında AÜ. Eğitim Bilimleri Fak. Güzel Sanatlar Fakültesi'nde yüksek lisans eğitimlerini aldı. 1983'ten bu yana birçok edebiyat ve düşünce dergisinde yüzün üzerinde makale ve denemesi yayımlandı. Edebiyat Dostları'nın (1986-90) kurucu yazarları arasında yer aldı. *Edebiyat Eleştiri* (1992-96) dergisini çıkardı ve yönetti. *Sınırda* (2005-2008) dergisini çıkardı ve yönetti. Ara-lık yayınlarının (2004-2010) kuruculuğu ve Genel Yayın Yönetmenliği'ni üstlendi. Üç yıl (2006-2009) süreyle Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi'nde sanat sosyolojisi ve sanat psikolojisi dersleri verdi. *Kültürel Terörizm* (1991), *Umutlarımızın Celladı Kimliklerimiz* (1995), *Başkaldırı Sanatının Sonu* (2000), *Batı'yı Anlamak* (2005), *Ahlak ve Politika* (2007) adlı kitapları bulunan Hüsamettin Çetrinkaya evli ve iki çocuk babasıdır. Halen yazılarını www.sinirdan.blogspot.com adresinde yayınlıyor.

M. AYŞE KALAY (DOÇ. DR.)

1981'de Eskişehir Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi'nden mezun oldu ve aynı fakültede üç yıl görev yaptığı dönemde Almanya Sender Freis Berlin Televizyonu'nda Beatles'ın *Eleanor Rigby* adlı parçası için çektiği video

kliple uygulamalı yüksek lisans eğitimini ve Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "*Türkiye'de Video ve Kitle Kültürü İlişkisi*" başlıklı tezi ile doktora eğitimini tamamladı. 1985'te İstanbul'da iletişim sektöründe çalışmaya başladı. Önce, Ulusal Video adlı yapım şirketinde resim seçici, yapımcı, yönetmen olarak çalıştı. Ardından Ajans Ada, Young & Rubicam/Reklamevi, Markom/Leo Burnett reklam şirketlerinde ajans prodüktörlüğü yaptı. Bir dönem serbest yapımcı/yönetmen olarak kliplerde, televizyon dizilerinde/programlarında, reklam filmlerinde çalıştı. Bir özel televizyon kanalının yapım bölümünün sorumluluğunun ardından İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne öğretim üyesi olarak girdi, halen bu üniversitede doçent olarak bu görevini sürdürmektedir. *Türkiye'de Video ve Kitle Kültürü İlişkisi* (İletişim Yay. 1995); *Reklam Söyleşileri* (Beta Yay. 2006) ve *Müziğin Görselliği* (Kalkedon Yay. 2008) isimli kitapları bulunmaktadır.

NACİ İSPİR (DOÇ. DR.)

1966 yılında Tortum/Erzurum'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini müteakip, 1987 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü'ne girdi. 1991'de mezun oldu. 1992'de Yüzüncü Yıl Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi'nde Araştırma Görevlisi olarak göreve başladı. 1993'te aynı üniversitede yüksek lisansını tamamladı. 1998 yılında Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nde "İngiliz Ampirisistlerinde Tanrı-Ahlak-Özgürlük İlişkisi" teziyle doktorasını aldı. 1999'da Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'ne Yardımcı Doçent Doktor olarak atandı. 2009'da Etik ve Siyaset Felsefesi alanında doçent oldu. Halen, Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. İngilizce bilen İspir, evli ve üç çocuk babasıdır. Etik, siyaset felsefesi ve iletişim felsefesi alanlarında yayımlanmış makaleleri bulunan İspir'in, "C. B. Macpherson"un *Liberal Demokrasi Eleştirisi* adlı bir de kitabı bulunmaktadır.

AHMET SARI (DOÇ. DR.)

1970 Düsseldorf Almanya doğumlu olan Sarı, İlköğretimini (Grundschule; Benrath) Düsseldorf'ta tamamladıktan ve ortaöğretiminin (Realschule) yarısını Almanya'da okuduktan sonra, 1984 senesinde ailesiyle birlikte Türkiye'ye (Erzurum) kesin dönüş yaptı. 1985-1988 yılları arasında Narman Lisesi'nde okudu. 1988 yılında Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Almanca Öğretmenliği Bölümü'nü kazandı. Orada bir sene okuduktan sonra 1989 yılında Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Bölümü'nü kazandı. 1993 yılında DAAD bursu alarak bir ay Hamburg'da Alman Dili ve Edebiyatı alanında kurslara katıldı ve aynı sene Erzurum Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında yükseköğrenimini tamamladı. 1994 yılında bu alanda yüksek lisansa başladı. 1995 yılından beri Sosyal Bilimler Enstitüsü Araştırma Görevlisi olarak çalıştı. 1995 yılında yüksek lisansını (Thomas Bernhard'ın Hikâyelerinde Normaldışı Davranışlar) tamamlayıp 1996 yılında doktora öğrenimine başladı, 2003 yılında doktorasını tamamladı (Türk ve Alman Poetikasının Kitabı). 2005 yılında "Yrd. Doç. Dr."; 2011 yılında ise "Doç. Dr." olarak atandı. Jurek Becker, *Dikkat Yazar Var* (Babil Yay. 2000); Peter Bich-

sel, *Edebiyat Dersleri* Okuyucu/Anlatı (Babil Yay. 2000); Thomas Bernhard, *Ses Taklitçisi* (Atatürk Üniversitesi Matbaası, 2001); Thomas Bernhard, *Olaylar* (Babil Yay. 2002); Jacques Derrida, *Şiir Nedir?* (Babil Yay. 2002); Hans Georg Gadamer-Friedrich Nietzsche-Helmut Kuhn, *Edebiyat Nedir?*, (Babil Yay. 2002); Peter Handke, *İzleyiciye Sövgü-Kendini Karalama* (Birey Yay. 2002); Novalis, *Poetika* (Babil Yay. 2003); Immanuel Kant, *Yaşamın Anlamı* (Birey Yay. 2004); Lewis Carroll, *Küçük Kızlara Mektuplar* (Birey Yay. 2005); Peter Sloterdijk, *Dünyaya Gelmek-Dile Gelmek* (Salkımsöğüt Yay. 2005), Wilhelm Vogelpohl, *Alman Edebiyatı Tarihi* (Orient Yay./Yayına Hazırlayan/2005) Klaus Schulz, Alman Kültür Tarihi (Orient Yay./Yayına Hazırlayan, 2006) *Türk ve Alman Poetikasının Kitabı* (Salkımsöğüt Yay. 2006), Adolf Muschg, *Edebiyat Terapi Olabilir Mi?* (Salkımsöğüt Yay. 2006), *Sanat ve Normaldışılık* (Salkımsöğüt Yay. 2006), Hermann Broch, *Edebiyat ve Felsefe* (Salkımsöğüt Yay. 2006); Thomas Bernhard, *Dünya Düzelticisi* (De Ki Yay. 2007); Thomas Bernhard, *Immanuel Kant* (De Ki Yay. 2007); Peter Handke, *Kaspar*, (De Ki Yay. 2007); *Thomas Bernhard'ın Şiir Dünyası*, (De Ki Yay. 2007). *Psikanaliz ve Edebiyat* (Salkımsöğüt Yay. 2008); *Masalların Psikanalizi* (Salkımsöğüt Yay. 2008) *Kafkaesk Anorexia* (Salkımsöğüt Yay. 2009) *Allah Ağrısı* (Salkımsöğüt Yay. 2010) *Ahmed'e Konmaya Çalışan Bir Sineğin Arzusu* (Salkımsöğüt Yay. 2011) Sarı'nın çalışmaları arasında yer almaktadır. Sarı, halen Erzurum Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır.

CUMHUR ASLAN (YRD. DOÇ. DR.)

29 Ekim 1971 Artvin-Şavşat Doğumlu. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nü 1992 yılında bitirdikten sonra, aynı bölümde yüksek lisans ve doktorasını yaptı. 2006 yılında Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde Yardımcı Doçent olarak görev yapmaya başladı. Şeref Uluocak'la birlikte Kadın Bakış Açısından Toplumsal Cinsiyet Rolleri ile Toplum ve Engelliler adlı kitapları yazan Aslan'ın, edebiyat sosyolojisi, Türk düşünce tarihi, Türk siyasal tarihi gibi alanlarda yayımlanmış çok sayıda makalesi bulunmaktadır. Halen Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi'nde Yardımcı Doçent olarak görev yapan Aslan'ın Eylül Beril adlı bir kızı vardır.

SADIK EROL ER (YRD. DOÇ. DR.)

1975 yılında Gaziantep'in İslâhiye ilçesinde doğdu. Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü mezunu. Kilis 7 Aralık Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi. Doğu-Batı, Cogito, Kitaplık ve Özne gibi dergilerde makaleleri ve çevirileri yayımlandı. *Emil Cioran: Bir Alacakaranlık Düşünürü* Ara-Lık Yay. (Ank.-2006), *Hiçliğin Doruklarında Cioran* (Kenan Sarıalioğlu ile) Bilim Sanat Yay. (Ank.-2006), *Gilles Deleuze'ün Fark Felsefesi [Bergson, Nietzsche ve Spinoza Okuması]* Çizgi Kitapevi Yay. (Konya-2012) olmak üzere yayımlanmış üç kitabı bulunmaktadır.

ŞEREF ULUOCAK (YRD. DOÇ. DR.)

Hacettepe Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde lisans öğrenimini (1995), "Doğa Bilimleri-Kültür Bilimleri Ayrımında Sosyolojik Açıdan Kuramlaştırma Sürecinin Tartışılması" başlıklı teziyle yüksek lisansını (1999), "Sosyo-Bilişsel ve Politik Bilişsel İletişim Süreçleri Açısından Bir Söylem Evreni Olarak Küreselleşme ve Kolektif Bir Aidiyet Biçimi Olarak Ulusal Kimlikler Üzerine Eleştirel Bir Söylem Analizi" başlıklı teziyle de doktorasını tamamladı (2005). Sosyal Bilim Felsefesi, Sosyal Bilimlerde Nitel-Nicel Araştırma Stratejileri, Temellendirilmiş Kuram, Söylem Analizi, Bilgi, Bilim ve Sosyoloji, Engelli Çalışmaları, Toplumsal Cinsiyet Sosyolojisi gibi alanlarda çalışma ve makaleleri bulunmaktadır. Uluocak, 2005 yılından bu yana Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde görev yapmaktadır.

CEMİLE AKYILDIZ ERCAN (YRD. DOÇ. DR.)

1969 Sinop-Ayancık doğumlu olan Akyıldız Ercan, 1992 yılında Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı'nı bitirdi. 1993 yılında aynı bölümde Araştırma Görevlisi olarak başladı. Yüksek Lisans'ını 1996 yılında yaptı (Brigitte Schwaiger'in "Denizin Tuzu Nereden Geliyor" Adlı Romanında Kadının Kimlik Sorunsalı) ve aynı yıl doktoraya başladı. 2001 yılında doktorasını bitirdi (Martin Walser'de Yabancılaşma ve Toplumsal Sınıf) ve halen aynı kurumda öğretim üyesi olarak akademik hayatını sürdürmektedir. Çeşitli dergilerde makaleleri yayımlanmış olan Ercan, özellikle Kadın Edebiyatı, Masallar ve Mitoloji gibi alanlarla ilgili çalışmalara yoğunlaşmaktadır.

MEVLÜT ÖZBEN (YRD. DOÇ. DR.)

Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesi olarak çalışan Mevlüt Özben 1973 yılında İstanbul'da doğdu. İlk ve Orta öğrenimini İstanbul'da tamamlayan Özben, 1992 yılında girdiği Atatürk Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden 1996 yılında mezun oldu.Yazarın din-modernlik, 3D modernlik, nostalji, kimlikler, toplumsal eşitsizlikler ve risk toplumu gibi konularda yayımlanmış makalelerinden başka, "Kirlilik Kavramı ve Aleviliğin Asimilasyonu" (2011, Ayrıntı Yay.) ve "Yapay Kutsallıklar" (2011, Kadim Yay.) isimli yayımlanmış iki kitabı bulunmaktadır.

NİLNUR TANDAÇGÜNEŞ (ARŞ. GÖR. DR.)

Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nde, Yüksek Lisans derecesini ise "Çocuğun Kültürel Yabancılaşmasında Televizyonun Rolü: İlköğretimde Dil Algılaması Üzerine bir Araştırma" konulu tezi ile İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde 2003 yılında tamamladı. 2009 yılında İ.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü HIT Bölümü'nde sunduğu "Tüketim Kültüründe Ütopya: Fantastik Tasarım İzleğinde Televizyon Reklamları" konulu Doktora teziyle doktora derecesini aldı. Halen İstanbul Üniversitesi Halkla İlişkiler ve Tanıtım Bölümü'nde Dr. Araştırma Görevlisi olarak çalışmalarına devam et-

mektedir. Editörlerinden olduğu *Reklamların İçinde'n* adlı kitapta, "Postmodernite Bağlamında Hiper-gerçeklik ve Fantazya imgesi: Toyota RAV4 Reklamı" konulu çalışması 2005 yılında Tablet Yayınları'ndan yayınlandı. Tandaçgüneş, İletişim Sosyolojisi ekseninde yürüttüğü akademik çalışmalarını; Kitle Kültürü ve Eleştirel Kuram, Tüketim ve Tüketici Davranışları, Semiyoloji ve Reklam incelemeleri üzerine sürdürmektedir.

E. GÜLAY ER PASİN (YRD. DOÇ. DR.)

2000 yılında İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi'nden mezun oldu. Daha sonra alan değiştirerek İletişim Fakültesi Radyo Televizyon Sinema Bölümü'nde yüksek lisans yaptı. Aynı alanda *Ölüm ve Ölümsüzlük Düşü Temasının Sinemada Vampir Karakterindeki Görünümü* adlı çalışmasıyla doktorasını verdi (2008). *Sihirli Ayna: Yeniden Çevrim Film İncelemeleri* (Derin, 2011) adlı kitabın editörlüğünü yaptı. Halen İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde öğretim üyesi olarak görev yapıyor.

DUYGU ÖZSOY (ARŞ. GÖR. DR.)

1981 yılında Erzurum'da doğdu. Lisans eğitimini 1999-2003 yılları arasında Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nde tamamladı. 2005 yılında, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo-Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda "Medyayı Bir Simülasyon Modeli Olarak Yeniden Düşünmek" başlıklı teziyle yüksek lisans derecesini aldı. Aynı yıl, İstanbul Üniversitesi Radyo, Televizyon ve Sinema Anabilim Dalı'nda doktora eğitimine başladı. "Evlendirme Programları Bağlamında Türkiye'de Kamusallığın Dönüşümü" başlıklı doktora tezini 2012 yılında tamamlayan Özsoy, halen İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde araştırma görevlisidir.

AHMET ERGENÇ (ARŞ. GÖR.)

1980 Antalya doğumlu olan Ahmet Ergenç, İstanbul Üniversitesi İngiliz Dili ve Edebiyatı Bölümü'nde lisans eğitimini tamamladıktan sonra, aynı üniversitenin Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümü'nden yüksek lisans derecesini aldı. Halen Kadir Has Üniversitesi Amerikan Kültür ve Edebiyatı Bölümü'nde doktora çalışmalarına devam etmekte ve araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Ergenç'in sinema, edebiyat ve sosyal bilimler alanında birçok kitap çevirisi ve çeşitli dergiler için kaleme aldığı edebiyat/sinema eleştirileri bulunmaktadır.

ELİF DEMİRKAYA (YL ÖĞR.)

1984, İstanbul doğumlu. 2008'de İstanbul Bilgi Üniversitesi, Sosyoloji Bölümü'nden mezun oldu. Halen, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, Sosyoloji yüksek lisans programına devam etmekte ve "Çağdaş Paylaşım Kültürü ve Armağan" üzerine bir tez çalışması hazırlamaktadır.

ÖMER ALANKA (ARŞ. GÖR)

1981 Erzurum doğumlu. Lisans öğrenimini Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde, yüksek lisansını Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde tamamladı. Halen Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde doktora öğrenimini sürdüren Alanka, "Görüntünün Ontolojisi ve Kavramsal Fotoğraf" başlıklı tezi üzerinde çalışıyor. Çalışma ve ilgi alanları arasında metafizik, ontoloji, yeni düşünce hareketleri, kültürel çalışmalar, postmodernizm ve medya çalışmaları bulunuyor.

ÖZGÜR İPEK (YL ÖĞR.)

8 Eylül 1986'da Girne'de (KKTC) doğdu. Girne 19 Mayıs Türk Maarif Koleji ve Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-Televizyon ve Sinema Bölümü'nü bitirdi. Öğrencilik yıllarında *Bay Sinema* isimli sinema dergisini çıkardı. Başta *Koridor* dergisi olmak üzere, kültür-sanat-düşünce ağırlıklı birçok dergide sinema üzerine yazılar ve film kritikleri kaleme aldı ve almaya da devam ediyor. İpek, halen İstanbul Üniversitesi Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü'nde yüksek lisans öğrenimini sürdürüyor.

Dizin

A

Abasıyanık, Sait Faik 129
Abelard, Pierre 104
absent 218, 220
A. De Tocqueville 431
adiaphora 494
adiaphoron 75
Adorno 46, 178, 286, 444, 457
agorafobi 450
agorafobik 450
ahlak 32, 46, 49, 61, 70, 74, 75, 77, 286
ahlakdışı 76, 157
akıl istenci 74
Alain Badiou 41, 161
aldırmazlık 11, 60, 62, 76, 77
Aliye, Fatma 128, 458
Alliez, Éric 53
Alptekin, Hüseyin Bahri 479, 480
Althusser 28, 30, 31, 32, 33, 34, 358
Amirou, Rachid 143, 144
Angelopoulos 374
anlamlandırma türü 243
Antisthenes 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68
Antonio, Emile de 354, 387, 485
apatheia 70, 74
a priori 81, 89, 90, 348
Aragon 295
Araki, Greg 364
Aristoteles 29, 32, 82, 83, 93, 318, 483
Artun, Ali 217, 226, 231, 234, 253, 316, 319, 433, 434, 453, 456, 461, 484
Atam, Zahit 437, 438, 440
ataraxia 74
Atay, Oğuz 14, 130, 175
Atılgan, Yusuf 14, 130, 228, 256, 435, 436, 457, 482
Aurelius, Marcus 73
avangard 102, 105, 106, 119, 214, 243, 244, 245, 365, 366, 387, 393, 461
avare 123, 129, 130, 253, 367, 384, 385, 386, 394, 422, 432, 434
avarelik 106, 130, 217, 316
aylak 14, 23, 25, 107, 137, 138, 139, 142, 146, 148, 151, 152, 153, 159, 167, 170, 171, 173, 230, 274, 275, 299, 308, 312, 323, 324, 386, 432, 435, 436, 443, 461, 482

B

Babür 44, 324
Bach 81, 93
Bachelard, Gaston 46, 443
badaud 105, 144, 216, 228
bağımsız film 345, 387, 388, 391
Baker, Ulus 57, 348, 354, 356, 360
Bakhtin 363, 371
Baldinger, Ernst Ludwig 298
Balzac 14, 98, 107, 117, 130, 237, 316, 317
Bataille 267, 268, 269, 279, 281, 282
Batı pragmatizmi 375
Baudelaire 14, 46, 98, 103, 105, 106, 107, 108, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 124, 129, 130, 131, 132, 146, 212, 216, 217, 220, 221, 224, 225, 226, 234, 245, 252, 253, 256, 257, 258, 287, 295, 296, 297, 299, 306, 307, 311, 312, 321, 325, 342, 394, 427, 428, 429, 430, 432, 433, 434, 435, 442, 450, 453
Baudrillard 245, 442, 447
Bauman 10, 14, 97, 100, 103, 121, 164, 166, 167, 169, 170, 172, 174, 351, 429, 432, 434, 435, 446, 453, 454, 473
Beckett 271, 283, 285, 378
Beck, Ulrich 429
bedevi umran 139
Benjamin 10, 14, 46, 97, 98, 101, 102, 103, 104, 105, 107, 108, 109, 112, 117, 118, 119, 120, 122, 124, 132, 133, 134, 135, 142, 148, 159, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 187, 188, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 217, 218, 220, 221, 222, 224, 227, 228, 230, 231, 241, 243, 246, 258, 261, 262, 264, 266, 269, 287, 299, 305, 306, 307, 308, 313, 323, 324, 325, 341, 342, 343, 344, 349, 384, 424, 427, 428, 429, 432, 449, 450, 457, 461
benlik 122, 153, 173, 182, 185, 186, 377, 455
Bentham, Jeremy 313, 356
Berger 182, 186, 187, 188
Berman 306
Bernhard, Thomas 286
Berra, John 387
Bhabba 176
bilge insan 67, 70, 73

bilgelik 38, 63, 331
bilgi flanörü 383
bistro 495
Blake 89, 90, 382, 386, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 420, 421, 423
Blanchot, Maurice 45, 279
Bland, Ed 388
Bogdanovich, Peter 388
bohem 104, 105, 108, 129, 130, 131, 137, 138, 146, 147, 149, 159, 216, 217, 225, 226, 227, 253, 314, 403, 407, 435
Boime, Alfred 234
Bordwell 374
Bourriaud, Nicolas 245, 250, 252, 460, 465, 468, 471, 473, 474, 475, 476, 481
Brinkmann 299
Buchanan 52
Bulesis 496
Bummeln 289
Burckner 165
Burroughs, William S. 369
Butler, Judith 471, 472

C-Ç

Cage, John 476, 477, 478, 485
Cameron, James 389
Canetti, Elias 152
Canguilhem, Georges 356
Carney, Ray 365
Carus, Lucretius 31
Cassavetes, John 345, 362, 364, 365, 366, 367, 379
Caygill 106
Ceylan, Nuri Bilge 323, 374, 456
Chéret, Jules 247
Cicero 29
Cioran, E. M. 45, 46
Clair 184, 185, 189, 190, 195, 196, 197, 198, 199
Clarke, Shirley 221, 222, 387
Clooney, George 461
Coen Kardeşler 345
conatus 41, 83
Coppola, Sofia 310
Corman, Roger 387
Crary 101, 225, 243, 250
Çelebi, Evliya 324
Çelebi, Kâtip 324
çileci ideal 62
çok-dillilik 363

D

dandy 105, 113, 126, 149, 216, 217, 225, 226, 227, 237, 238, 244, 312
Dante 319, 327, 416
dasein 85
de Botton, Alain 147
Degas, Edgar 214, 216, 217, 220, 231, 232, 241, 242
Delacroix 116, 253
Deleuze 28, 35, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 93, 101, 176, 202, 203, 207, 273, 276, 277, 282, 286, 287, 288, 289, 355, 370, 371, 376, 460, 470, 481, 484, 485
Demokritos 28, 29, 44
deneysel film 387
Derrida 31, 46, 58, 120, 179, 206, 287
Descartes 32, 47, 51, 57
dışarılaştırmak 497
dışsallaştırma 182, 186, 188, 197
Dickinson, Emily 410, 411, 412, 413, 414, 420, 478
Diderot 145
Diogenes 63, 64, 67, 68, 70
Distans 497
doğrusal perspektif 244
Doğu mistizmi 375
Donald, James 133, 383
doxa 497
dromostik 156
Duchamp, Marcel 149, 387, 465
Duk, Kim Ki 374
Duncan 104
duyumsamazlık 70
düşüngezerlik 324
düşünsel haz 497

E

Ekrem, Recaizade Mahmut 14, 128
Ellul 140
emeğin prekarizasyonu 469
emtia 447
Engels 22
Epiktetos 75, 76
Epikür 25, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43
epistemoloji 109, 184, 185, 186, 204
epistemolojik 12, 46, 61, 65, 66, 145, 180, 185, 193
epithyma 74

erdem 10, 13, 62, 64, 67, 69, 70, 74, 75, 77, 145, 147, 154, 176
eskiz 234, 237
esriklik 368
eşikte oluş 370
ethos 497
eulabeia 74
eupatheia 74
Euripides 325, 327
evrensel duygudaşlık 72
Eyüp 85
ezilenler sınıfı 106

F
fallus 318
Featherstone, Mike 110, 118, 119, 123, 127, 135, 168, 245
Feldman, Morton 477, 478
Felsefi Nomadlık 45
Feneon, Felix 211
fenomen 85, 301, 430
Ferguson, Adam 100, 119, 122, 154
Fernandez 145, 146
Ferrara, Abel 345
film-noir 367
Fink, Gerhard 326, 327
Flanerie 106, 258, 297, 303, 321, 337
Flâneur 103, 106, 118, 119, 121, 132, 133, 134, 135, 136, 148, 188, 207, 217, 228, 239, 258, 303, 308, 312, 321, 337, 361, 383, 423, 424, 433, 434, 443, 449, 457
flâneuse 105, 120, 125, 239, 290, 305, 307, 308, 309, 310, 312, 320
flanör 14, 16, 23, 24, 25, 97, 98, 99, 100, 101, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 112, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 127, 128, 129, 130, 131, 148, 212, 215, 216, 217, 220, 224, 226, 228, 229, 230, 237, 238, 241, 243, 245, 250, 256, 274, 287, 290, 291, 293, 294, 295, 297, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307, 308, 312, 313, 316, 317, 320, 323, 324, 325, 342, 343, 344, 349, 357, 363, 367, 382, 383, 384, 386, 409, 426, 432, 434, 435, 444, 448, 450, 482
flanörlük 10, 16, 17, 60, 98, 105, 126, 287, 289, 290, 292, 293, 297, 299, 300, 301, 324, 341, 342, 345, 359, 437
form 109, 185, 187, 245, 475
Foucault 14, 22, 27, 45, 46, 97, 101, 102, 103, 109, 110, 179, 195, 206, 228, 273, 275, 277, 278, 279, 284, 285, 313, 355, 356, 357, 360, 361, 470
fragman estetiği 231, 234
Frank, Robert 215, 388
Freud 39, 47, 52, 53, 54, 56, 155, 428
Friedberg, Anne 241, 305, 313
Frisby 102, 103, 105, 120, 135, 384, 433
füg 80, 81, 83

G
Gadamer 183, 184, 207
Ganimon, Lynda 478
Gavarni, Paul 237, 238, 239
geçicilik 428, 445
Genet, Jean 13, 14, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 470, 483
gerçeklik döngüsü 178, 179, 180, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 192, 193, 197, 202, 204
Gesmar, Charles 247
Geworfenheit 286, 287, 289
Giddens, Anthony 14, 99, 429, 452
Gielen, Pascal 465, 466, 480
Gilroy, Paul 176
Gleber, Anke 245, 307, 309, 310
global köy 300
Godard 278, 366
Goethe 291, 324, 334
Gogh, Van 214, 216, 253
Gorgias 62, 65
Goya 116
göçebe düşünce 28, 50, 287, 289
gözleyen özne 100
Guattari 44, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 101, 176, 203, 286, 287, 288, 289, 460, 480, 481, 483, 485
Guénon, René 90
Gurr, Jens Martin 411, 417, 418
güvencesizleşme 459, 469

H
Hades 88, 333
Hake, Sabine 309
hakikat sineması 366
Haldun, İbn-i 134, 138, 139
Hall, Stuart 176
Hamilton 325, 326
Handke 299

hapishane gediklileri 226
Hardt 464, 466, 481, 482, 483
hareketli birey 15
hareketsizlik 11, 15, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 86, 87, 88, 92, 138
Harle, Matt 478
Hartley, Hal 341, 354
Hauptmann, Gerhart 327
havf 81
haz 35, 39, 40, 67, 74, 75, 155, 156, 262, 281, 290, 294, 299, 456, 458
hazeri umran 139
hedone 74
Hegel 21, 22, 44, 47, 51, 53, 189
hegemonya 367, 461
Heidegger 31, 43, 46, 47, 84, 85, 93, 286, 287, 289, 376
Heine, Heinrich 298
Heredotos 30
Hermeneuti 500
Hessel 287, 295, 299
hiçlik 32, 42, 81, 376
Hillier 345, 387
Hirschhorn, Thomas 474, 475, 476, 485
Hobbes 31, 34, 40, 41, 42, 153, 154
Homeros 322, 324, 325, 326, 327, 328, 330, 331, 332, 336
Homi 176
Hölderlin 46
Hubert 274, 276, 470
Humes, Harold 388
Husserl 82

I-İ
ilahi logos 71
insan doğası 500
intelligenci 500
istek 74, 77, 266
izlenimcilik 216, 226, 243

J
Jameson, Frederic 110
Jamet, Thomas 140, 153, 154, 155
Jarmusch, Jim 16, 341, 345, 346, 347, 348, 350, 359, 362, 367, 382, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 415, 416, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425
John 136, 215, 216, 239, 240, 260, 337, 345, 364, 366, 387, 396, 397, 406, 410, 412, 413, 420, 423, 476, 477, 485
Joyce, James 327
Jung 187

K
Kafka 47, 49, 51, 58, 160, 271, 465
Kant 47, 51, 89, 93, 193
Karaosmanoğlu, Yakup Kadri 14, 129
Kemal, Namık 128, 174, 258, 285, 360, 423
kendiliğinden sinema 366
kentselleşme 231
Kerouac 14
Khriysippos 70
Kırılganlaşmak 477
Kiarostami, Abbas 374
Kierkegaard 45
King, Geoff 366
Kinik 10, 13, 59, 60, 62, 63, 64, 68
Kinik felsefe 63, 64
Kinizm 11
Kleantes 70
Kneidel, Matthias 298
kozmopolit 120, 121, 385, 460
Köhlmeier, Michael 330, 333, 334
kök biçim 108
köklenmek 460
köksap 45, 51, 52, 287
köksüzleşme 459
köksüzlük 46, 428
Kracauer 133, 309
Kraft, Werner 193
Kramer 375
Krates 64
Kraucer, Urricchio da 309
kuir figür 369
kuir sinema 364
kurgusuz sinema 366
kültür 87, 107, 111, 120, 127, 145, 178, 182, 183, 185, 187, 190, 192, 193, 197, 199, 295, 374, 386, 394, 432, 433, 444
kültürel savaş 231
küreselleşme 164, 165, 429, 440

L
Lacan 53, 54
Laclau 24, 458
Lafargue, Paul 148
Leartus, Diogene 42

Lefebvre, Henry 14, 97, 102, 103, 109, 110, 111, 112, 156, 431
leitmotif 331
Levinas 176, 472
Levy, Pierre 154
Lewis 93, 318, 319, 446, 465
Lhote 234
Lichtenberg, Christoph 298
likit modernite 473
liminality 370
logos 70, 71, 73
Löwy 179, 188, 191, 192, 193, 194, 201
Lucas, George 389
Lucknann 182, 186, 187
Luhrmann, Baz 212, 215
Lynch, David 368
lype 74

M
Machiavelli 31, 32
maddi olmayan emek 464, 466, 483
Malfatti, Radu 477
Manet 216, 217, 220, 231, 232, 234, 235, 244
Markopoulos, Gregory J. 388
Marksizm 52, 177, 190, 191, 192, 193, 361
Martinez, Rosa 479
Marx 26, 27, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 46, 47, 52, 53, 54, 58, 109, 152, 189, 231, 428, 483
Mattin 477
Mayer, Louis B 390
McKinney 377
Mekas, Adolfas 366, 387, 388
Mekas, John 366, 387, 388
Mekas, Jonas 366, 387, 388
Mercier, Louis Sebastien 105
Meryon, Charles 216, 217
metafizik 22, 29, 46, 51, 73, 79, 85, 90, 91, 145, 190, 191, 192, 193, 204, 373, 374, 375
Michelange 116
mikropolitik 365
Mithat Efendi, Ahmet 435
modernizm 14, 97, 98, 99, 101, 121, 124, 130, 131, 289, 342
Montaigne 145
Montesquieu 145
Morshaeuser, Bodo 299
Morss, Susan Buck 105, 108, 121, 123, 178, 199, 200, 201, 202
Murphy 310, 311
Murray, Rona 310, 364, 366, 371, 374
mutluluk 37, 38, 61, 63, 68, 70, 73, 74, 148, 150, 165, 167, 234, 315
Myrdal, Gunnar 453

N
narkolepsi 370, 372
Negri 25, 26, 28, 354, 355, 358, 464, 466, 481, 482, 483
nesneleştirme 119, 187
Niedzviecki 158, 159, 166
Nietzsche 45, 46, 47, 48, 49, 50, 62, 78, 192, 193, 277, 286, 428
Nochlin 231, 244
nomad düşünce 286, 287, 289
normalleştirme 102, 121, 179, 228, 356, 357
Nossack, Hans Erick 327
Noteeboom, Cees 299

O-Ö
ontoloji/ontolojik 10, 12, 16, 38, 46, 61, 86, 90, 91, 92, 159, 177, 178, 180, 183, 184, 185, 193, 202, 203, 204, 376, 377, 379, 472
ontolojik gösterge 185
Ortaçağ resmi 243
Orwell 358, 367, 381
Osborne, Peter 429
Ovidius 327
ölüm 12, 16, 22, 24, 35, 36, 37, 41, 75, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 92, 114, 151, 154, 348, 420, 443
ölüm fügü 79
öz 30, 31, 35, 51, 63, 82, 83, 139
öznel gerçeklik 186

P
Palahniuk 14, 98, 124, 125, 126, 127, 130, 131
panoptik 101, 305, 306, 313
Parnet 47, 51
Parsons, Deborah 305
Pärt, Arvo 374, 379
pathos 23
Paul, Cézanne 57, 148, 157, 161, 162, 176, 214, 224, 237, 238, 239, 258, 260, 284
phobos 74
Platon 29, 30, 38, 47, 51, 65, 66, 191, 328
Poe 14, 98, 112, 113, 117, 118, 130, 146,

147, 212, 220, 221, 224, 241, 256, 287, 293, 295, 297, 342, 361
Poggioli 244
Pollock 250, 305, 312
Ponty 82
post-fordist 462, 463
Postyapısalcılık 58
Pratt, Elspeth 478
Precarious 468, 471, 472, 473, 479, 484, 485
prekar 468, 469, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 482
prekarya 469, 470
prekaryalaşma 459, 471, 473
proksemik 139
proletarya 23, 34, 108, 468, 470
Propp 416
Proust, Marcel 292

R

Rajchman 52
Ranciere, J. 27
Randall, J. H. 48
Rawes 89
Ray, Nicholas 365, 380, 390, 462
Reitman, Jason 16, 459, 460
Rembrandt 116
Renoir 234, 243
Rich, B. Ruby 364
Riesmann, D. 444, 445
Rigaut, Philippe 154
Rilke 136, 239, 287, 295, 297, 298
Rimbaud 146
Ritter, Kathleen 478, 479
Ritzer 155, 164, 165, 168
Rodin 136, 239
Rogosin, Lionel 388
romantizm 99, 130, 177, 191
Rosennau 50
Rouge, Movlin 12, 212, 214, 215, 216, 222, 223, 224, 225, 228, 230, 233, 239, 241, 245, 247, 248, 253, 254
Rousseau 26, 31, 34, 35, 37, 40, 41, 42, 144, 145
Rudosky 274, 275
Russell, Bertrand 230, 412, 414

S-Ş

Sadra, Molla 84
Safa, Peyami 129
Said, Edward 265, 266, 267, 272, 274, 276, 470
Salzani 112, 386
Sami, Şemsettin 128
sanal 15, 16, 53, 122, 123, 124, 131, 138, 140, 141, 142, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 300, 301, 302, 383, 403, 481
sanatsal üretim 131, 386
Sand, George 13, 14, 304, 306, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321
Sant, Gus van 16, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 371, 372, 373, 374, 376, 377, 378, 379
sapma 25, 27, 28, 31, 32, 33, 34, 35, 37, 41, 42
Sappho 116
Sargent, Jack 366
Sartre 252, 260, 267, 268
Saussure 47
Savage 103
Sayles 345, 424
Schimmang, Jochen 299
Scholem 193, 202, 204, 207
Scott, Tonny 368, 369, 370, 372, 394
Seeling, Mathias 293, 294
sembol değer 245
Sennett 228, 306, 431
Shakespeare 327, 369
Shelley, Mary 14, 98
siber âlem 150
Siegel, Jerrold 226
Simmel 14, 86, 97, 102, 103, 121, 133, 135, 136, 187, 207, 305, 306, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 441, 448, 450, 451, 457, 458
Sisley 243
Smith, Kevin 124, 133, 215, 284, 345, 393, 394, 395, 404
Soderbergh, Steven 344, 345, 388
sofist 62
Solon 21
Sontag 270, 281
Sophokles 326
söylem çeşitliliği 363
spatial 201
Spielberg, Steven 389
Spinoza 23, 28, 29, 30, 31, 34, 35, 38, 39, 41, 42, 44, 46, 47, 48, 49, 57, 58, 83, 192, 277, 476, 484, 485
Spivak, Gayatri 459, 460

Staël 318, 319, 321
Stalin 26
statis 140
Stevens, Joseph 114
Stevenson, Robert Louis 119, 322
Stone, Oliver 368
Strauss 48
Strindberg 193, 194
şeyleşme 187, 188

T
Taller, Claudia 299
Tanpınar 299
Tarantino, Quentin 345, 387, 388
Tarkovsky, Andrei 374, 375
Tarr, Bela 373, 374
Taylorizm 231
telos 60, 61, 62
temporal 201
Thoburn 52, 53
Thompson 374
Thoreau, Henry David 147
tinsel 68, 74, 75, 116, 146, 159, 192, 433
Tiravanija, Rirkrit 474, 476
Tiziano 234, 235
Tolstoy 193
Toulouse-Lautrec 12, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 218, 219, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 232, 233, 234, 236, 237, 238, 241, 242, 245, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258
Tseng 308, 309, 312, 314
Tuttle, Harry 373
tüketim kültürü 15, 103, 117, 118, 445, 447

U-Ü
Uhlmann 275, 283
umursamazlık 11, 70, 77
underground film 387
Urbain, Jean Didier 143
üretim için üretim 466
ütopya 191, 192, 436, 437, 442

V-W
varlık 33, 46, 51, 59, 60, 61, 73, 74, 76, 82, 83, 86, 88, 90, 100, 121, 178, 180, 183, 184, 185, 202, 298, 304, 369, 375, 443, 447
Veblen, T. 25, 26, 142, 172
Velasquez 253
Vergilius 148, 416
Verlaine 146
Vidler, Anthony 384
Vince 274, 276, 470
Vinci, Lenonardo da 116
Virilio 140, 157
Virno, Paolo 463, 464, 472, 481, 482, 483
virtüözlük 395, 483
visuel 16, 302
vitalite 140
voyöristik 313
Wacquant, Loïc 469, 470
Wagner, Richard 299
Wakeman 107
Walser, Robert 287, 295
Warde 103
Ward, Montgomery 155
Weber 448
Welles, Orson 367
Wenders, Wim 348, 390
Wilde 146
Wilson 107, 110, 120, 123, 307, 308, 312, 313, 375, 414, 420
Wischenbart, Rüdiger 259
Wittgenstein 31
Wolff, Janet 105, 239, 305, 306, 307, 308, 312, 316
Wolin, Richard 194
Wyler, William 310

Y
yabancılaşma 14, 22, 23, 116, 120, 122, 129, 203, 429, 430, 433, 444
yapısal epistemoloji 184, 185
yeni gerçekçilik 348
yersizyurtsuzlaşma 27, 45, 205, 278, 288, 370, 459
yersizyurtsuzluk 11, 12, 27, 46, 47, 55, 129, 286, 287, 288, 289, 426, 427, 450, 454

Z
Zaim, Derviş 16, 427, 437, 438, 442, 456, 458
Zenon 70, 72, 74
Zentralpart 194
Zourabichvili 52, 56, 202

Derleyen: Hüseyin KÖSE (Doç. Dr.)

8 Mart 1970'te Gaziantep'te doğdu. 1993 yılında Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nden mezun oldu. 1998'de yine aynı üniversitede master öğrenimini tamamladı. İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi'nde hazırladığı "TV Tartışma Programlarında Kulis Sosyolojisi (Pierre Bourdieu Sosyolojisi Açısından Bir Yaklaşım)" başlıklı teziyle doktorasını verdi (2003). Temel çalışma alanları, iletişim ve toplum, görsel kültür, alternatif medya, medya ve tüketim kültürü. Köse'nin yayımlanmış çalışmaları şunlar: *Bourdieu Medyaya Karşı*, Papirüs Yay. İstanbul 2004; *Medyatik Parodigma*, Yirmidört Yay. İstanbul 2006; *İletişim Sosyolojisi Temel Kavramlar Antolojisi*, Yirmidört Yay. İstanbul 2006; *Alternatif Medya*, Yirmidört Yay. İstanbul 2007; *İletişimin Issızlaşması*, Yirmidört Yay. İstanbul 2007; *Medya ve Tüketim Sosyolojisi*, Ayraç Yay. Ankara 2010; *Medya Mahrem: Medyada Mahremiyet Olgusu ve Transparan Bir Yaşamdan Parçalar*, (ed.), Ayrıntı Yay. İstanbul 2011; *Üzülmüş Evler Kraliçesi* (şiir), Mayıs Yay. İzmir 2000; *Mahvedici Melek*, İlya Yay. (şiir), İzmir 2007; *Orada Olmayan Adam* (şiir), Artshop Yay. İstanbul 2010; *Unutma Mesafesi* (şiir), Yeniyazı Yay. İstanbul 2011; D'Alembert, *Felsefenin Öğeleri* (çeviri), Öteki Yay. Ankara 2000; Louis Badinther ve Elisabeth Badinther, *Condorcet: Politikada Bir Entelektüel* (çeviri), Öteki Yay. Ankara 2000; Machiavelli, *Seçme Yazılar* (çeviri), Öteki Yay. Ankara 2000; Montesqiueu, *Öyküler* (çeviri), Birey Yay. İstanbul 2003; Florian, *Masallar* (çeviri), Papirüs Yay. İstanbul 2004; Eric Dacheux, *Kamusal Alan* (çeviri), Ayrıntı Yay. İstanbul 2012. Köse, halen Atatürk Üniversitesi İletişim Fakültesi Gazetecilik Bölümü'nde görev yapmaktadır.

Modern kentlerin insanı görünmez kılan cümbüşü içinde "görünür olma" arzusunun görkemli bir tirada ihtiyacı vardır daima. Özellikle de yüzeysel yerleşiklik cehenneminin her yeri sardığı bir dönemde... Var olmak algılanmış olmakla lanetlenmiştir artık ve boş zamanlarının erdemini hesaplı kesinliklere kurban etmiş bir uygarlığa inat, zamansızlığın efendisi olan aylaklığın esaslı bir övgüsü yapılmalıdır şu halde. Dahası, böyle bir övgüye her zamankinden daha fazla arka çıkılmalıdır. Çünkü aylaklığın erinci, düzenin ve mutlak değişmezliğin değil; rastlantısallığın ve apansız karşılaşmaların hesapsız harcama kalemine kayıtlıdır. Yersizyurtsuzluğun güven telkin etmeyen ama özgürleştiren toprağına buyur edilmiş her düşüncenin yolu er ya da geç aylaklığın muazzam bakışının gücüyle kesişmek zorundadır. "Asla yerleşmeyin!" der o kadim yargı, gezinmenin sonsuzluğa kapanan döngüsünde kalın hep; çünkü ancak oradayken ve onunla birlikte kazınır bilince saplanıp kalmış sabit yargıların kökü. Değil mi ki, gösterişli boş zamanların yüzeyinde biriken görüntüde, gezgin düşüncelerin boş inançları boşa çıkaran kilden anıtı yükselir. Düşüncenin kilden anlatısıdır bu; tasarlanmış, ince ince düşünülmüş her düşünce gibi çabucak dağılıp gitmelidir; yabancılaşmış ve yabancılaştırıcı güvensizliğin karşısında aylağın temsil ettiği şey de tastamam budur işte: kalabalıktaki adamın muhayyel varlığının ete kemiğe bürünmüş silueti... Çağın örselenmiş belleğinde, düşüncenin sonsuza dek kaybolusuna karşılık, sonsuzlukta kaybolmanın düşüdür asıl doğrulanmayı bekleyen de. Öznesi aşınmış bir tahayyül gücünün yeniden ve geri dönüşsüz biçimde peşine düşülmesine; dahası, böylesi bir aranışın hiç bitmeyecek öyküsüne odaklanıyor elinizdeki kitap. Bu nedenle de zamanla değişen, başkalaşan algılama ve görme biçimlerinin mahiyetini kavramaya çalışırken, yolu üzerinde karşılaştığı her çarpık imgeyi sürekli biçimde çağcıl bir içtihada tabi tutmayı alıyor gündemine. Ezcümle, yer değiştirme itkisinin yersizyurtsuzluğa yazgılı serüveninin felsefi/sosyolojik yörüngesi etrafında kümelenmiş bir dizi toparlayıcı, çerçeve kurucu metni bir araya getiriyor Flanör Düşünce. Elinin altındaki dünyayı son derece çekilmez ve dayanılmaz bulan huzursuz bilinçler, bilgisizlikle ve büyük bir aymazlıkla sürdürülen bir hayata esaslı bir güzergâh arayanlar için son bir öneri: Çünkü yol, belki de esirgenmiş mutluluğun kol gezdiği bir dünyada "gitme"nin ayakucuna dek inen bir kelimedir. Belki de dur durak bilmeden akıp giden bu tekinsiz gidişe en iyi onun içindeyken ve "yolda"yken katlanılabilir, tıpkı yalnızlıkla ancak bir başınayken baş edilebileceği gibi...



AYRINTI • İNCELEME
ISBN: 978-975-539-691-0
9 789755 396910

37 TL