



Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

**FLANÖZÜN SANATI: FOTOĞRAFLARLA OTOETNOGRAFİK
BİR YÜRÜYÜŞ**

Fulden GÜLBAY

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

FLANÖZÜN SANATI: FOTOĞRAFLARLA OTOETNOGRAFİK BİR YÜRÜYÜŞ

Fulden GÜLBAY

Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

İletişim Bilimleri Anabilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

Ankara, 2021

ÖZET

GÜLBAY, Fulden. Flanözün Sanatı: Fotoğraflarla Otoetnografik Bir Yürüyüş, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2021.

Bu çalışmanın ana kahramanı flanözdür. Ancak flanöz, başlangıçta flanör kavramının cinsiyet üzerinden çevrimi ile tanımlandığından, ona ulaşmak adına kentli, aylak ve gezgin sözcüklerinin birleşimini karşılayan flanör figürü irdelenmiştir. Kadının kamusal alanda varlık göstermesiyle beraber ise artık, kalabalıkların arasında görünmez bir gözleyici olan flanör, bakışın yegane sahibi olmayacaktır. Nitekim flanözün varoluşu, özellikle bu çalışma kapsamında bakış ile beraber anlam kazanır. Bunun nedenlerinden biri literatürde flanözün mevcudiyetinin bakış üzerinden tartışılması iken, esas neden çalışmanın öznesi flanözün aynı zamanda fotoğrafçı olmasıdır.

Tez çalışmasında günümüz kentinde fotoğraf sanatçısı bir flanözün deneyimine odaklanılmıştır. Çalışmada benimsenen yöntem ise otoetnografiktir. Dolayısıyla bahsi geçen özne bizzat kendim, fotoğraflar yoluyla aktarmayı hedeflediğim de kendi flanözlük deneyimimdir. Sonuç olarak bu tez çalışması bir anlamıyla kişisel bir nitelik taşımaktadır.

Anahtar Sözcükler

Flanöz, Flanör, Sanat, Fotoğraf, Kent, Yürümek, Bakış

ABSTRACT

GÜLBAY, Fulden. *The Art of the Flâneuse: An Autoethnographic Travel through the Photographs*, Master Thesis, Ankara, 2021.

The protagonist of this work is the flâneuse. Since it was originally interpreted by the inverse of the concept of the flâneur in terms of gender, in order to reach her, the figure of flâneur that corresponds to the combination of the concepts urbanite, idler and traveler was scrutinized. With the presence of women in the public sphere, the flâneur, an invisible observer among the crowd, will no longer be the sole owner of the gaze. As a matter of fact, the existence of the flâneuse makes sense -especially in the context of this work- with the gaze. The reason is that the presence of the flâneuse discussed in the literature based on the gaze. However, the main reason is that the subject of the work is the flâneuse, also the photographer.

In the thesis, the focus is the experiences of the photographer, also the flâneuse, in the modern-day city. Autoethnographic method is applied in the work. Therefore, the subject that mentioned here is me, and what I aim to convey through photographs is my own experience as a flâneuse. In conclusion, the thesis has a personal perspective in a certain sense.

Keywords

Flâneuse, Flâneur, Art, Photography, City, Walking, Gaze

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
YAYIMLAMA VE FİKRİ MÜLKİYET HAKLARI BEYANI	ii
ETİK BEYAN	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER DİZİNİ	viii
GİRİŞ	1
1.BÖLÜM: FLANÖR'DEN FLANÖZ'E	6
1.1. FLANÖR KİMDİR?	6
1.2. FLANÖZ OLMAK YA DA OLAMAMAK	10
1.2.1. Flanöz'ün Bakışı.....	13
1.2.2. Flanöz'ün Yürüyüşü.....	15
2.BÖLÜM: YÜRÜMEK	18
2.1. YÜRÜMEK VE DÜŞÜNMEK	20
2.2. ÖZGÜRLÜK HİSSİ	21
2.3. UYARILAN DUYULAR	22
2.4. YALNIZ YÜRÜMEYİ SEÇENLER	23
3.BÖLÜM: SANATÇI FLANÖZ	25
3.1. FLANÖZ FOTOĞRAFÇILAR	29
4.BÖLÜM: YÖNTEMBİLİMSEL TARTIŞMA	34
5.BÖLÜM: İMGELERİN İZİNDE KENDİNE DOĞRU YÜRÜMEK	39
5.1. MECAZ BİR KAYBOLUŞ	39
5.2. İMGELER: AYNADAKİ PENCERE, PENCEREDEKİ AYNA	44
5.2.1. Devinim / Hareket.....	44
5.2.2. Yansıma / Yansıtma	54
5.2.3. Yaklaşmak / Derine Dalmak.....	63
5.2.4. Yalnızlık	67
SONUÇ	78
KAYNAKÇA	80

EK 1. ORİJİNALLİK RAPORU.....	83
EK 2. ETİK KURUL / KOMİSYON İZİNİ YA DA MUAFİYET FORMU..	85

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil 3.1.....	27
Şekil 3.2.....	27
Şekil 5.1.1.....	42
Fotoğraf 1.....	45
Fotoğraf 2.....	47
Fotoğraf 3.....	48
Fotoğraf 4.....	49
Fotoğraf 5.....	51
Fotoğraf 6.....	53
Fotoğraf 7.....	54
Fotoğraf 8.....	56
Fotoğraf 9.....	57
Fotoğraf 10.....	58
Fotoğraf 11.....	60
Fotoğraf 12.....	61
Fotoğraf 13.....	62
Fotoğraf 14.....	63
Fotoğraf 15.....	65
Fotoğraf 16.....	66
Fotoğraf 17.....	67
Fotoğraf 18.....	68
Fotoğraf 19.....	69
Fotoğraf 20.....	71
Fotoğraf 21.....	73
Fotoğraf 22.....	74
Fotoğraf 23.....	75
Fotoğraf 24.....	77

GİRİŞ

Flanörden/Flanözden söz ettiğimizde şüphesiz kentsel bir figürden söz ediyoruz. Fakat onun yeşerdiği kent 19. yüzyıl Avrupası'nın kenti. Oysa ki, tarihsel açıdan ortaya çıkışına dair net bir veri olmasa da kent, neredeyse insanlık tarihi kadar eski bir kavramdır. Fakat modern kent kavramından söz ettiğimizde, sanayileşme ile birlikte meydana gelmiş ve kentli insanı da beraberinde getirmiş olduğunu kabul ettiğimiz, yeni ve özgül niteliklere haiz bir kentten söz etmekteyizdir. Moderniteyle koşut olarak ortaya çıkan kentli insan, büyüyen ve gelişen endüstrileşme ile yabancılaşmış, bireyselleşmiştir. Burada sözü geçen ve endüstrileşmeyle doğrudan bağlantılı olan ve kentin sokaklarında, caddelerinde görülebilir olan kentli figür, tabiatıyla orta sınıf beyaz erkektir. Zira, kamusal-özel ayrımının ilk yapıldığı andan itibaren (Antik Yunan'dan bu yana), kadının yeri özel alan olarak konumlanmıştır.¹ Bu nedenle, modern dönemde de kadının kentle kurduğu ilişki genellikle görünmez bir nitelik taşır. Ancak elbette ki zamanla bu durum değişmiş, tarih onları dillendirmek konusunda ketum davransa da, şüphesiz kadınlar da kamusal alanda yer almışlardır.

Bu tez çalışması sözü edilen değişimin izini sürerek, modern dönemin özel bir kavramı ve tipi/figürü olan flanörlük tartışmasından başlayarak flanöz kadınlara doğru genişleyecek, ardından da sanatçı flanözün kent serüveni bağlamında, bugünün kent gerçekliğinde, özgül bir saha deneyimine odaklanacaktır.

Flanör, ilk olarak Fransız düşünür ve yazar Charles Baudelaire ile ortaya çıkan, 18. yüzyılda Paris sokaklarında avare, aylak olarak gezen kişi olarak tanımlanmış bir kavramdır. Sonrasında ise kavram Walter Benjamin başta olmak üzere, başkaları tarafından da çokça irdelenmiştir. Sanayileşme ile gelen fordist emek sürecinde, flanör büyük ölçüde bu dalganın dışında yer alabilmiş bir figürdür. Flanörün işi yoktur ancak kenti arşınlaması için bolca zamanı vardır. Kentin içinde görünür olmayı değil, aksine

¹ Konu ile ilgili detaylı bilgi edinmek isteyenler Hannah Arendt'in *İnsanlık Durumu* (1958) adlı eserine göz gezdirebilir.

görünmez biçimde kentle bütünleşmeyi seçer. Bununla birlikte flanör, neredeyse bütünüyle erkek kimliği üzerine tanımlanmış bir kavramdır.

Bu tezin temel odağında yer alan flanöz figürü ise, literatürde karşılığını dışıleştirilmiş flanör olarak bulur (Elkin, 2018, s.18). İlk flanöz 1800'lü yıllarda George Sand adıyla tanınmış, Paris sokaklarında aylak aylak dolaşmak için erkek kılığına girmiş bir kadın yazardır. Kadının kamusal alandaki varlığının görünmez olduğu bir dönemde, flanözün olanaklılığı ise, ilerleyen bölümlerde detaylı aktarılacağı üzere, literatürde tartışma konusu olmuştur.

Flanörün/flanözün tüm deneyimi yürüyüş üzerine kuruludur. Yürüme edimi, özel alanın bariyerlerini aşma olanağıyla birlikte özgürleştirici bir hissiyatı da içinde barındırır. Bu yürüyüşü esnasında flanöz kenti duyumsar; ancak onu en çok da gözleriyle deneyimler. Kenti gözler, gözetler, gözlemler. Hatırlanırsa, aklı ve dili merkeze alan logosantrik yaklaşımlar karşısında bakışın önemine işaret eden Berger'e göre (2013), görmek konuşmaktan önce gelir. Lakin kadınlar için görmek deneyimi düşünüldüğünden daha karmaşıktır. Çünkü bakışın eril tahayyül edildiği konvansiyonel yaklaşımlara göre, kadınlar için genellikle gözleyen olmaktan da önce gözlenen olma durumu söz konusudur.

Özellikle 19. yüzyıl öncesinde sokaklar, barındırdığı tehlikeler dolayısıyla kadınlar için uygunsuz addedilmişti. Sokakta olan kadınlar, yalnızca fahişelerdi. Ancak geçen zamanla beraber, alışveriş ile başlayan kadınların sokaklardaki görünürlüğü giderek artmıştır. İlk zamanlardaki, bir yerden bir yere hızlıca gidip dönmek üzere yapılan, hızlı ve amaçlı kent yolculuğu, zamanla daha da esnemiştir. Nitekim sokakta ve kamusal hayatta yer alabilme hakkı kadın mücadelesinin merkezi bir unsuru olarak görünürleşmiş, bu sayede zamanla kadınların sokakta geçirdiği süre artmıştır. Günümüzde ise modern kentlerde gözleyen aylak kadınlar, yani "flanözler" artık kent içerisinde sıklıkla varlık gösterir olmuşlardır.

Tarihsel köklerine baktığımızda ilk flanözlerin sanat alanından -edebiyat, resim- olması, esasında kavramın barındırdığı yaratıcı potansiyeli gözler önüne serer. Bu doğrultuda, bu

tez çalışmasının odak noktası da sanatçı flanöz'dür; bakış ve yürüyüşü birleştirdiği düşünülerek seçilen sanat disiplini ise fotoğrafıdır.

Fotoğraf sanatı, bakan özneyi merkeze alır. Fotoğrafçı da tıpkı flanör/flanöz gibi etrafını izler, gözlemler. Tek farkları flanör/flanöz gözlediklerini ancak belleğine yazabilirken, fotoğrafçı bunu harici bir cihazla kayıt altına alır. Bu tezin esinsel açıdan dikkat yönelttiği kadın fotoğrafçılar ise, kentte uzun ve özgür yürüyüşler yaparak, çevrenin üzerlerinde yarattığı duygu ve düşünce yansımalarını kaydetmiş, bunu yaparken farklı yöntemler ve konularla öznel kimliklerini açığa çıkarmışlardır.

Örneğin Diane Arbus New York'lu bir aylak sanatçı olarak ilgi çekici bulduğu tipleri takip edip onlarla arkadaş olup, onları fotoğraflarken, Vivian Maier, boynuna asılı gezdiği kamerasıyla fark edilmeksizin çektiği fotoğraflarla öne çıkmıştır. Fotoğrafçı kimliğinin dışında deneysel işleriyle de dikkat çeken Sophie Calle ise kendisini izlemesi için tuttuğu dedektife, kendisi kentte gezinirken fotoğraflarını çekirmiştir.

Bu tezde, modern dönemin flanözünü, bizzat kendi flanözlük deneyimim örneğinde, günümüz koşullarına taşımayı hedefledim. "Günümüz modern/metropol kentlerini sanatçı flanöz nasıl deneyimler ve bu deneyim sanatı bağlamında flanözün üretimine ne şekilde yansır?" sorusuyla yola çıktığım bu çalışmanın saha deneyiminde, özellikle yukarıda sözünü ettiğim fotoğraf sanatçısı kadınlardan ilham aldım. Metodoloji kısmında detaylı anlattığım üzere, ağırlıkla psikocoğrafik yöntemlerle, kendi flanözlük deneyimimi esas alarak kent yürüyüşleri gerçekleştirdim ve bu esnada kimi zaman rastlantısal, kimi zaman bir duygu veya fikir motivasyonu ile fotoğraflar ürettim. Dolayısıyla araştırmanın saha tartışması bu içerikler üzerinden örgütlenmiş, özellikle flanöz bir fotoğraf sanatçısı olarak, öznel ve deneysel işlerin çağıracağı duygu, fikir ve tartışmalar önemli olmuştur.

Türkçe literatürde flanör kavramının kullanımı eski değildir. Hüseyin Köse'nin *Flanör Düşünce* (2012) derlemesi, kavramın düşünsel ve sanatsal evrendeki karşılığını irdeleyen pek çok çalışmayı bir araya getirmesi bakımından önemlidir. Flanöz ise bu literatür içinde çok daha yeni bir kavramdır.

Flanör, Türkçe literatürde ağırlıklı olarak edebiyat eserlerinde bir figür olarak görünürlük kazanmıştır. Bu nedendir ki flanöre rastgeldiğim tez çalışmaları çoğunlukla edebiyat alanında oldu. *Modern Türk Edebiyatında Flanör Düşünce: Sait Faik Örneği* (Çeker, 2018), *Türk Romanında Flanör Düşüncenin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam ve Aylaklar* (Kılıç, 2017) bu alanda gözüme çarpan çalışmalar oldu. Bu iki çalışma da kavramın edebi, sanatsal yönlerine değinse de esas olarak flanör karakterinin aylaklığı üzerinde durmuşlardır. Bunlar dışında kavramının sanat ile bağını kuran başka çalışmalar da mevcuttur. Kavramı, teorik alandaki varlığını borçlu olduğumuz Benjamin üzerinden felsefi alanda tartışan; *Walter Benjamin Düşüncesinde Flaneur olarak Sanatçı* (Karlı, 2018) flanörün eylemleriyle başlı başına bir sanatçı olduğundan söz etmiştir. *Flaneur'ün Dönüşümü Bağlamında, Kentte Gündelik Yaşam ve Sanat İlişkisi* (Özmen, 2009) ise kavramın mekanla ilişkisini ön plana taşıırken, günlük hayatta flanörün dahil ya da izleyici olduğu sanatın izini sürmüştür.

Yukarıda sözünü ettiğim çalışmaların hepsi, öncelikle flanöz değil de flanör kavramını merkeze almaları bakımından, benim çalışmamdan ayrılmaktadır. Bunun dışında yine çalışmaların hepsi, kavramın dolaylı ya da doğrudan bir biçimde sanatla olan ilişkisine değinmişlerdir. Ancak benim çalışmamın ayrıştığı nokta, flanöz kavramını ve onun sahip olduğu sanatçı kimliği tartışmanın yanında, özne olarak bu kimliği sahiplenerek hayata geçirmek ve deneyimlerimi aktarmak olmuştur.

Tez çalışması beş bölüm halinde yapılmıştır. Birinci bölümde, flanör kavramının tarihsel olarak ortaya çıkışından, kavramın nasıl tanımlandığından ve tartışıldığından söz ettikten sonra flanöz'e doğru geçiş yapılacaktır. Sonrasında da flanöz kavramının literatürdeki tartışmalı varlığından söz edilerek, kavramı meydana getiren edimler olmasından ötürü, flanözün bakışı ve yürüyüşü ele alınacaktır.

İkinci bölümde ise kavramın tanımı gereğince önem arz eden yürümek eylemi daha derinlemesine irdelenecek, eylemin çağrıştırdıkları; “Yürümek ve Düşünmek”, “Özgürlük Hissi”, “Uyarılan Duyular” ve “Yalnız Yürümeyi Seçenler” olarak başlıklandırılacaktır.

Üçüncü bölümde artık çalışmanın esas öznesi olan sanatçı flanözden söz edilecektir. Yine bu başlığın altında kısaca, esinlendiğim flanöz fotoğrafçılara değinilecektir.

Dördüncü bölüm ise çalışmanın metodolojik tartışmasının yürütüldüğü kısımdır.

Tez çalışmasının bel kemiği olan beşinci bölüm, saha deneyiminin ve bu deneyimin neticesinde ortaya çıkan, tezin nihai ürünleri olan fotoğrafların yer aldığı bölümdür. Bu bölümün “Mecaz Bir Kayboluş” başlığında yürüyüş deneyimine değinilecek, “İmgeler: Aynadaki Pencere, Penceredeki Ayna” başlığında ise imgeler üzerinden çeşitli sorgulamalara girişilecektir.

1. BÖLÜM: FLANÖR'DEN FLANÖZ'E

Bu bölümde tezin temel sorunsalının kuramsal dayanakları serimlenecektir. Bu doğrultuda sırasıyla flanör kavramının ortaya çıkışından başlayarak, oradan kadın flanör olan flanöze geçiş yapacağım. Flanöz meselesini tartışmaya geçtiğimde ise, flanöz olmanın olanaklılığından söz ederek, çalışmanın ana figürü olan sanatçı flanözü irdeleyecek ve onu meydana getiren yürüyüş ve bakış kavramlarına değineceğim.

1.1. FLANÖR KİMDİR?

Flanör, kent içerisinde aylak gezen, avare, başıboş bir yürüyüşçüdür. Kalabalıklar arasında fark edilmeden gezinmeyi yeğler. Baudelaire'e göre kimse flanörü fark etmez iken, o herkesi fark eder (Baudelaire, 2003, s.33). Aslında o, kalabalıklar arasında yalnız olandır. Benjamin'e göre flanör, kalabalıktaki terkedilmiş kişidir (Benjamin, 2002, s.149). Kalabalığın içinde var olurken kendisi o kalabalığın katılımcısı olmak yerine izole bir halet-i ruhiyeye sahiptir. Flanörün evi kenttir, sokaklardır. "Cadde, flanör için konuta dönüşür; sokaktaki adam, kendi dört duvarının arasında nasıl evinde olduğunu duyumsarsa, flanör de bina cepheleri arasında kendini evindeymiş gibi duyumsar" (Benjamin, 2002, s.131).

Flanörün tarihsel olarak gelişimine baktığımızda kavramın, kentleşme ve modernleşmeye koşut olarak ortaya çıktığını görürüz. Flanörün literatürdeki görünürlüğü ilk olarak Baudelaire ile gerçekleşir. Kavramı, Charles Baudelaire 1863 yılında yayımlanan *Modern Hayatın Ressamı* adlı eserinde ilk defa kullanmıştır. Nitekim Baudelaire için flanör bir nevi "modern yaşamın ressamı" dır. Baudelaire aynı isimli yapıtındaki kahramanı "Bay G."yi anlatırken esasında bir flanörü betimler. Zira kahramanımız da, tıpkı flanör gibi eserlerinde modern hayattan ilham alan bir sanatçıdır. Onun evi de, ilhamı da kalabalık sokaklardır. O, "kalabalıklarda sığınak arayan" sanatçıdır (Elkin, 2018, s.21).

Nasıl ki kuş havada, balık suda yaşarsa, o da kalabalıklarda var olur. Aşk, 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...
(Baudelaire,2003, s.33)

Edgar Allen Poe'nun *Kalabalıkların Adamı* (1840) ile başlayan ve ilk örneklerini edebiyattaki görünümüyle izleyebileceğimiz flanör, sanat içinde bir karakter olarak yer aldığı kadar kendisi de pekala bir sanatçı olarak görülebilir. Lakin bu konuda da çeşitli fikir ayrılıkları söz konusudur. Bastian Neumann'a göre, flanör amaçsızca gezinir (Neumann'dan aktaran Sarı, 2012, s.290). Larousse (aktaran (Wilson, 1992), flanörlerin çoğunun aylak olmasına rağmen, aralarında sanatçıların da bulunduğunu söyler ve yeni şaşırtıcı şehir manzarasının çok çeşitli yüzlerinin onlar için hammadde olduğunu ekler. Nitekim Balzac da, flanörü ikiye ayırarak sokaklarda amaçsızca dolaşana genel flanör, şehirle olan deneyimini eserlerine aktarana ise sanatçı flanör demiştir (Elkin, 2018, s.21). Oysa, illaki böyle keskin bir ayırım yapmak gerekli değildir. Flanör hem amaçsızca gezinip, hem de bir sanatçı olabilir.

Kavramın ortaya çıkışı Baudelaire'in Paris'i yüzünden ister istemez Paris ile ilişkilendirilir. Baudelaire'in flanörü 19. yüzyıl Parisi'nin caddelerinde, pasajlarında gezinir. Paris o dönemlerde pasajlarıyla, demir konstrüksiyon yapılarıyla, ışıklandırılmış sokaklarıyla sanatçıların mesken tuttuğu bir şehirdir.

“Paris'i ‘on dokuzuncu yüzyılın başkenti’ olarak adlandıran ve flanörü yirminci yüzyılın sonunda akademisyenler için bir çalışma konusu haline getiren Benjamin'dir” (Solnit, 2016, s.286). Benjamin için Charles Baudelaire'in kendisi de bir flanördür. Haliyle Benjamin'in flanör üzerine düşünceleri de tıpkı Baudelaire gibi Paris üzerine şekillenmiştir. Ancak Benjamin de, flanörün mekanı olarak sokaklar ve caddelerden ziyade pasajlar önem kazanır. Pasajlar, üstü kapalı geniş mekânsal düzenlemeler olarak hem içerisi, hem dışarısı gibidir. Flanör yalnızca sokakta değil, pasajlarda da gezintisine devam eder. Öyle ki Benjamin için pasajlar, flanörün esas var oldukları yerlerdendir. Benjamin'e göre, eğer pasajlar var olmasaydı, flanör gibi dolaşmanın önem kazanması güç olurdu (Benjamin, 2002, s.131). Flanörün meskeni olan ve Hausmann'ın Paris'i yeniden şekillendirmesiyle ortadan kalkacak olan pasajlarda, 1840'larda kaplumbağa gezdirmek, bir süre için kibarlığın gereklerinden sayılmıştı. Flanör, kendi hızını

kaplumbağaların temposuna uydurmaktan hoşlanırdı. Hatta eğer ona kalsaydı, ilerlemenin böyle adımlarla sürmesini isterdi (Benjamin, 2002, s.148).

Fakat modernizmin hızı flanörü de içine alarak zaman ve mekanı katedecekti. Diğer bir deyişle, hız mefhumunun sanayi devrimi ve modernizmin getirilerinden biri olduğunu kabul etmemiz mümkündür. Daima bir yerlere yetişme telaşı, kentli modern bireyin temel meselelerinden biri haline gelmiştir. En nihayetinde, aylak flanörün kaplumbağa hızındaki zamanıyla, kentin ve kalabalıkların oluşturduğu makinanın zamanı birbirine uymaz (Baudelaire, 2003, s.34).

Flanörün yavaşlığı, avareliğindedir. Onun acele etmesine gerek yoktur. Yetişi gereken bir işi yoktur. Flanörün aylaklığı işsizliğinden gelir. Çünkü o çalışmayı tercih etmez. Boş zaman onun için önemlidir. Flanör aylaktır, avaredir ancak bir yandan da düşünürdür. Ünsal Oskay, flanörü “düşünür-gezer” olarak tercüme etmektedir (Oskay, 2015). Böyle düşünüldüğünde flanörün boş zamanı, verimli ve yaratıcı bir zamansal dilim olarak kıymet kazanır.

Esasında boş zamanın getirdiği aylaklık, filozoflar dolayısıyla Antik çağlarda yüceltilen bir durum iken, Hristiyanlığın getirdiği çalışma ahlakı neticesinde, tersi yönde bir düşünüşe evrilmiştir. Modern çağda ise hepimizin bildiği üzere birey, işiyle tanımlanır hale gelmiştir. Lakin, işsiz olan flanöre göre insanın aylaklıkla kazandığı, çalışmakla kazanacağından çok daha değerlidir (Baudelaire, 2003, s.34).

Flanörün, çalışmama tercihi, tabiatıyla protest bir tavrı da beraberinde getirir. Benjamin'e göre flanör işsiz kimliğiyle, insanları uzmanlaştıran iş bölümünü, iş peşinde gezen insanları protesto etmiş olur (Benjamin, 2002, s. 148).

Flanörün dünyası ömrünü ilerleme fikrine ve maddi hesaplara feda eden burjuvanın yergisi gibidir. Burjuva, başını alamadığı mesaisinden zar zor kendine bir serbest zaman yaratır; oysa, flanörün bütün zamanı serbesttir. Flanörün avare gezinmesi, zamanın uzmanlaşma yoluyla rasyonelleştirildiği modern işbölümüne karşı bir gösteri yürüyüşüdür sanki (Baudelaire, 2003, s.35).

Avare olarak gezinen flanör izleyicidir. Etrafta olup bitenleri, kenti, kalabalığı gözler. Bauman'a göre de; "flanör gözlemcidir, katılımcı değildir. Gezdiği yerlerdedir fakat buralara ait değil. Kalabalık kent yaşamının hiç bitmeyen gösterisini izleyen bir seyircidir" (Bauman, 2003, s.240). Flanör bu gözlemler sürecinde düşünür, hayallere dalar. Flanörün bakışı birden çok biçimde kendini gösterir. Benjamin için flanörde baskın öge, bakınmanın verdiği zevktir. Bu bakınma, bir gözlem düzeyinde yoğunlaştığında, ortaya amatör bir dedektif çıkar; aynı bakınma bir şey anlamadan bakmayla sınırlı kaldığında flanör, bir badaud'a - alık alık, boş gözlerle bir yere toplanıp olup bitene bakan- dönüşmüş olur (Benjamin, 2002, s.163). Baudelaire'in flanörü de bu dedektiflik kimliğinin etkisi altındadır. Bunun nedeni, çevirisini yaptığı Edgar Allen Poe öykülerinin Baudelaire üzerindeki etkisidir. Flanör kavramı henüz tanımlanmamış iken, yukarıda da bahsini geçirdiğim Poe'nun dedektif bir flanörü anlattığı *Kalabalıkların Adamı* (1840) isimli öyküsü, Baudelaire için emsal teşkil etmiştir.

Özsoy'a göre (2012, s.304), flanörün bakışı paradoksal niteliktedir. Çünkü onun bakışı, panoptik ve panoramik bakış arasında salınır. Panoptik bakış, Foucault'nun üzerinde durduğu panoptikon kavramından gelir. Panoptikon ise Jeremy Bentham'ın tasarladığı hapisane modelidir. Foucault bu kavram üzerinden iktidar ve denetlenme/gözetlenme ilişkisini sorgular. Panoptik bakış da; gözleyen hakimiyetinde olan bakışa tekabül eder. Ancak flanörün bakışı, iktidarın bakışı gibi denetleyici nitelikte değildir. Flanör, gören ama görülmeyen değildir. Daha doğrusu görülmemesi sistemsel bir düzenlemeye bağlı değildir, kendisinin avarelik pratiğinin, iddiasız gezginliğinin bir parçasıdır. Panoramik bakışı ise Benjamin, flanörün bakışı ile ilişkilendirir. "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, 2002, s.92). Flanörün bu paradoksal bakışını destekler nitelikte flanörü karşıt sayılabilecek noktalardan açıklayan Tseng için de, flanör hem voyöristik bakışa sahip otoriter bir kent gözlemcisi, hem de toplumun marjinal kesimlerini temsil eden bir figürdür (Tseng'den aktaran Özsoy, 2002, s.313).

1.2. FLANÖZ OLMAK YA DA OLAMAMAK

Flanör bütünüyle erkek olarak tahayyül edilmiştir. Buna bağlı olarak flanörün bakışının röntgenci erkek bakışı olduğu varsayılmıştır. Bu yaklaşımı savunanlar ağırlıklı, kadın flanör olarak tanımlanan flanöz'ün görünmezliğini, dolayısıyla da var olmadığını ileri sürenlerdir (Özsoy, 2012, s.304). Nitekim, ünlü makalesi "Invisible Flaneuses" de (1985) Janet Wolff, bir kadın flanörün var olamayacağını söyler.

Bir kadının kalabalıklar içinde yalnız bir şekilde, flanör gibi fark edilmeden aylak olarak gezinmesinin elbette kolay olduğunu söyleyemeyiz. Zira, kamusal alanda amaçsızca gezinmek, uzun uzun duraklamak, bakmak, seyretmek erkeğe mahsustur. Nitekim Solnit'e göre, kadınların yürümesi, çoğu zaman görmek değil erkekler tarafından görülmek, seyredilmek üzerine bir performans şeklinde algılanmıştır (Solnit, 2016, s.334). Yani kadın bakışın sahibi olarak düşünülmemiştir. Oysa ki, flanözün tabiatı gereği bakışın sahibi olması gerekir. Ancak kadının, erkekten farklı olarak başka bakışları üzerine toplamadan bunu yapması zordur. Diğer bir deyişle; kadın flanör bakış alanının bütünüyle sahibi olamaz. Wolff'a göre kadın flanör tam da bu nedenle görünmezdir. Aynen Wolff gibi Griselda Pollock da, kadınların kamusal yaşamdan dışlandığı, flanörler gibi kentte özgürce gezinemediği ifade eder ve bundan ötürü flanözün namevcudiyetini dile döker. Çünkü Pollock'a göre, kadının bakışı kayda değer görülmez. Çünkü onun bakışı, karşısındaki eril bakış ile güçten düşecektir hep. Diğer bir deyişle o, bakmakta olan olsa dahi, genellikle bakan değil bakılan olarak, yani flanörün bakışının nesnesi olarak konumlandırılır (Pollock'tan aktaran Özsoy, 2012). Öte yandan Wolff ve Pollock'un aksine Deborah Parsons, Anne Friedberg gibi yazarlar, kadınlar için kamusal alanda görünür olmanın önündeki zorlu engelleri kabul etmekle birlikte flanözün namevcudiyeti fikrine muhalefet ederler. Flanözün flanörden farkına işaret eden tartışmaları akılda tutarak, aksine flanözün mevcudiyetini öne sürer ve savunurlar (Özsoy, 2012, s.304). Ayrıca kavramın etimolojik kökenine bakan Anke Gleber'e göre, flaneuse kavramı Almandaca kadın kuaförü anlamındaki friseuse ve masaj yapan kadın anlamındaki masseuse gibi aşağı görülen meslekleri imleyen sözcüklerden türediği için de, negatif çağrışımları beraberinde getirmiş (Gleber'den aktaran Özsoy, 2012, s. 306), pek de savunulması bir kavram değilmiş gibi görülmüştür.

Kamusal-özel alan ayrımı, erkeklerin yerini sokak olarak tanımlarken, kadını hane içinde konumlandırmıştır. Solnit'in de dediği gibi, kadının sokakta yürümesi bir kenara, yalnızca var olması bile cinsel bir meseleydi (Solnit, 2016, s. 333). Dolayısıyla, çalışma, şehir hayatı, barlar, kafeler, saygın bir kadın için kapalıydı (Wilson, 1992). Buralarda yer almaya çalışan kadın ise kötü gözle görülürdü. Burjuva sınıfı açısından bakıldığında da, tek başına kadının sokağa çıkması beraberinde itibarsızlaşma tehlikesi barındırmaktaydı (Elkin, 2018, s.23).

Özellikle, erken dönemlerde sokakta olan kadınlar yalnızca fahişelerdi -bir diğer ifadeyle sokak kadınları- ve onların da ancak kentin belirli bölgelerinde olma izinleri vardı. Solnit'e göre sokak kelimesinde, "alt tabakayı, umumi, erotik, tehlikeli ve devrimci olanı çağrıştıran kaba saba, edepsiz bir büyü vardır" (Solnit, 2016, s.256). O dönemlerde, Baudelaire'in eserlerinde sokakta gördüğümüz kadınların da çoğunlukla fahişeler ve lezbiyenler olması da bu durumun ispatlarından biridir (Özsoy, 2012, s.306). Üstelik, fahişelerin dahi kentin tümünde gezme hakları yoktu. Bulunmaları gereken mekanlar ve saatler denetim altındaydı (Elkin, 2018, s.19). Bununla beraber, dönem itibariyle sokaklarda ciddi bir güvenlik tehlikesi de vardı.

Kadın gazetecilerin ve yazarların ortaya çıkmasıyla, flanözlerle rastlanmaya başlanır (Wilson, 1992). İlk flanöz 1800'lü yıllarda George Sand adıyla tanınmış, Paris sokaklarında aylak aylak dolaşmak için erkek kılığına girmiş, edebiyat çevrelerine girmek için de adını değiştirmiş bir kadın yazar, sanatçı bir flanözdür. Kılık değiştirmek, Sand için flanör olabilmeyi olanaklı kılar; öte yandan bunu erkek görünümüyle sağladığı için flanözlüğünün örtülü kaldığı söylenilebilir. Fakat Sand, kendi döneminde kılık değiştirerek sokağa çıkmak durumundadır çünkü kadınlar, yukarıda da detaylandırıldığı üzere, kentlerde tek başlarına avarelik yapamazlar (Woolf'dan aktaran Özsoy, 2012, s.315). Bu onlar için hem tehlikelidir, hem de toplumsal cinsiyet kabullerine göre övgüden ziyade yergi nedenidir. Dolayısıyla bir flanör gibi dikkat çekmeden dolaşmak isteyen Sand de böyle bir yol bulmuştur.

Yürüyerek bütün dünyayı gezebilecekmişim gibi hissediyordum. Üstelik giysilerim için endişelenmem de gerekmiyordu. Her saatte dışarı çıkabiliyor, istediğim saatte dönebiliyor, tiyatrodan parterde oturabiliyordum. Kimse bana dikkat etmiyor, kılık

değiştirdiğimden şüphelenmiyordu...Çok kötü giyiniyordum. Bakışları üzerime çekmeyecek bir havam vardı (Sand'den aktaran Özsoy, 2012, s.316).

19. yüzyılın sonlarına doğru tabiatıyla, kamusal yaşamda birtakım değişiklikler baş göstermiştir. 1850'ler ve 1860'larda büyük mağazaların artışı kadınların halka açık alanlarda görünümünü normalleştirmeye başlamış, sonraki dönemlerde de (19.yy sonu – 20.yy başı) kadının iş gücüne katkısı da, kadının sokaktaki varlığını inkar edilemez hale getirmiştir (Elkin, 2018, s.26-27). Lakin, işe gitmek ve alışveriş yapmak üzerine kurulu olan bu varoluş biçimi tamamen fonksiyonel nitelik taşımaktadır (Özsoy, 2012, s.319). Öyle bile olsa artık vitrinlere bakan kadınlar, yavaş yavaş bakışın nesnesi değil öznesi konumuna geçmeye başlarlar.

Flanözün var olamayacağını savunan Wolff, Pollock gibi yazarlara rağmen, erkek flanörden farklı biçimde de olsa kuşkusuz ki flanözler vardır. Nitekim bu iki yazar, kadının varoluş alanını peşinen kapattıkları için Elizabeth Wilson tarafından eleştirilirler (1992).

Tartışmanın tarihsel ve kuramsal arka planını aktarmakla birlikte, bu tez flanözlük deneyimini bugünde görmeye ve göstermeye çalışacaktır. Böyle bakıldığında, şüphesiz kabul etmek gerekir ki, tarihsel olarak flanözün varoluş biçimi değişip dönüşmüştür. 19. yüzyılda alışveriş ve kısıtlı kamusal alan kullanımı deneyimleri üzerinden tanımlanan flanöz, 20. yüzyılda ve günümüzde artık yeni hareket sahalarına, başka türde görünürlük olanaklarına sahiptir. Dolayısıyla kadının kamusalda var olma, eyleme ve kenti deneyimleme olanaklarının genişlemesiyle birlikte, günümüzde artık kadınların kamusaldeki varlığı, kenti arşınlama ve aylıklık deneyimleri, sonuç olarak flanözlükleri yadsınamazdır. Tabiatıyla, 20. ve hatta 21. yüzyılda flanöz olma halleri de çeşitlenmiştir. Benim bu çalışmada ele alacağım flanöz kimliği ise özellikle üretken, “sanatçı” flanözdür.

Sanatçı bir flanöz olma deneyiminin ürettiği bilgiye geçmeden önce kavram etrafında biraz daha durmak adına, flanözü flanöz yapan, sanatla da doğrudan ilişkili ve yol

gösterici olabilecek, bakış ve yürüme gibi kavramları daha derinlemesine incelemeyi tercih ettim.

1.2.1. Flanöz'ün Bakışı

Bir önceki bölümde tarihsel ve kuramsal çerçevede flanörün kim olduğu, nerede ve hangi şartlarda ortaya çıktığından bahsettikten sonra, esas odak noktamız olan kadın flanör yani flanöz kavramına bir giriş yapmıştım. Bu bölümde flanörden flanöze bu geçişi “bakış” mefhumu üzerinden tartışmayı uygun buldum. Zira kavramı literatüre kazandıran ve onu tamamen yok saymasa dahi, flanözün “invisible” yani görünmez olduğunu savunan Janet Wolff ve kadının flanör bakışının nesnesi olduğunu iddia eden Griselda Pollock gibi isimler için de aylak/düşünür bir gezgin olmak, bakış ile ilişkilendirilmiş; onlar bunu peşinen eril bakış olarak nitelmişlerdir. Ancak, üretken bir bakış için cinsiyetin koyduğu bariyerler eleştirel okunmalıdır. Zira flanör'ün bakışını tanımlamada devreye sokulan ‘eril’ sözcüğü bir tür bakışı niteler. Oysa ki başka bakışlar da vardır.

Flanözün görünmezliğini öne süren Janet Wolff’a karşın Wilson, o dönemin -19.yüzyıl-orta sınıf kadınlarının giderek daha fazla şehrin kamusal mekânlarında görünmeye başladıkları bir dönem olduğunu savunur (Wilson, 1992). Lakin, flanözün aşması gereken engeller daha katmanlıdır. Flanörün direnişi yalnızca çalışmaya, modernizmin getirdiği zamana karşı bir direnişken, flanözün direnişi ise çok daha çetrefillidir. Zira o, varoluşuyla aynı zamanda patriyarkayla ve onun kurumlarıyla da mücadele halindedir.

Flanözün deneyimi farklı biçimlerde kendini gösterebilir. Patriyarkanın hakim olduğu hane içinden anlık bir kaçış, sokaklara-vitrinlere dalgın bakışlar attığı aheste bir gezinme, ya da benim üzerinde duracağım ve örnekleyeceğim bağlamda, adımlarının düşüncelerle beraber aktığı esinsel ve üretken bir flanözlük deneyimi çıkar karşımıza. Üretken bir sürece ya da sonuca dayanan bu deneyimin, deneyim boyunca salınan veyahut odaklanan bakışın, kesin sınır ve kalıpları yoktur.

Crary, flanörü/flanözü “imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin hareketli tüketicisi” olarak tanımlar (Crary, 2004, s.34). Fakat benim flanözüm yalnızca imgelerin tüketicisi

değil, aynı zamanda fotoğraflar yoluyla bir imge üreticisidir. Üretken flanözün üretkenliği, baktıklarından fazlalık doğurmasından/üretmesinden kaynaklanır; zira sanat bu fazlalıkla mümkün olur. Üretken flanöz esinini, belki dalgın ve amaçsız ratsgelelilikten, belki de şimdiye dek flanöre biçilen dedektif bakışından ve keşifçiliğinden alabilir. Onunki hızlıca atılmış bir bakış ya da gezindiği yüzeyleri okşayan dalgın bir seyir olabilir. Veya takıldığı bir ayrıntı yüzünden uzunca bir odaklanma, derinlikli bir incelemenin keskin bakışı olabilir. Kesintisiz bir bakış, kesintili ve seçmeci bir görme deneyimi olarak da düşünülebilir flanözün üretken seyri.

İster anlık bir bakış, ister derinlikli bir seyir olsun, üretken flanözün görme biçimi felsefi bir nitelik taşır. Üretken flanözün bakışı, flanörün eril ve sahiplenici bakışından farklı bir noktada konumlanır. Onunki “gördüğünü ele geçirmeyen” (Merleau-Ponty, 2016, s.33) tekil ve tikel olanın deneyiminden dünyaya açılan bir bakış olarak tahayyül edilse yeridir. En azından bu çalışma böyle bir bakış deneyiminin peşindedir ve onu kuramlaştıran literatürü yardıma çağırmaktadır.

Flanözün gördükleri, pozitivist bilimselci bakış yerine, her zaman sanatın esinsel bakışını savunmuş olan Ponty'nin deyiimiyle; “kendisinin eki ya da uzantısıdır” (Merleau-Ponty, 2016, s.34). Çünkü o gördüğü ölçüde görüldüğünü bilir; baktığı dünyada aynı zamanda bakılmaktadır. Yukarıda kadının bakan değil bakılan olarak, eril bakış ile nesneleştiğinden, bu nedenle de kendi bakışının güç kaybettiğinden söz ediliyordu. Oysa ki, eril bakış kendini genellikle omnipotent ve omnipresent olarak tahayyül etmiştir.

Bakışın iktidar savaşı olarak kavranmadığı Merleau-Ponty fenomenolojisini arkamıza aldığımızda şunu söylemek benim için rahatlatıcı ve mümkün olmaktadır: Benim ele alacağım üretken flanözümün bakışı, gören ve görülen diyalektiğinde hem bakmakta, hem bakılmakta, hem de baktıklarından kendine bakmaktadır; yani bu deneyim bir “kendine bakış” da barındırmaktadır. Flanöze esin sağlayan bu etrafına bakma edimi, bir tür yansıtma (hem içe dönme, hem düşünüm anlamında – *reflection* ve *reflexion*) etkisiyle kendine dönmektedir. Merleau-Ponty'e göre esin (*inspiration*) kelimesi doğru anlaşılmalıdır: varlığın soluk alması (*inspiration*), soluk vermesi (*expiration*) söz konusudur; yani varlıkta bir solunum (*respiration*) vardır. Bu etkinlik ve edilginlik

öylesine az ayırt edilebilir ki kim görüyor, kim görülüyor, kim resmediyor, kim resmediliyor artık bilinmez (Merleau-Ponty, 2016, s.42). Burada tarif edilen yaratıcı muğlaklık kendini hem pozitivist kesinliğe, hem cerrah keskinliğinde bir bakışın hegemonik olarak güçlü sayılmasına, hem de bakan/erkek-bakılan/kadın ikiliğinin bu denli geçişsiz kurulmasına karşı korumaya alır. Sanat nasıl bu sahada nefes buluyorsa, flanöz de aynı nefeste yaşam sürer.

Üretken flanözlük deneyimi, kişinin yaratıcı avarelik pratiği doğrultusunda ortaya koyduğu yapıtlar ve kendi içine bakışından kaynak alır. Ancak bu içe bakış bahsettiğim üzere yalnızca etrafına baktığı müddetçe kendine döner ve ortaya çıkar. Artık flanöz, Griselde Pollock'un öne sürdüğü gibi erkek bakışın nesnesi kadın değildir. Eril bakış formasyonunun sürdürücüsü ise hiç değildir. O, kendi eşsiz, öznel bakışını ve dünyaya temas etme, esinle öğrenme deneyimini yaratan, sanatçı flanözdür.

Sanatçı flanöz, zaman-mekanın mesafelerini bu bakışlarla kat ederken elbette ki durağan değil devingendir. Bu devinim hem bakışın dışarı ve içeri bükülmeleriyle izlenebilir, hem de bakışın açıldığı mesafeyi izleyebilmek anlamında, doğrudan yürüyüşün özgül deneyimiyle birlikte düşünülmelidir. Flanözün yürüyüşü bir sonraki başlığın konusudur.

1.2.2. Flanöz'ün Yürüyüşü

“Yürüyüş, yürüyüşünün özgürlük düzeyine göre farklı tonlarla bedenin zaferidir” (Breton, 2008, s.14).

Yürüme edimi çoğu kez özgürlük duygusuyla ilişkilendirilir. Burada söz ettiğimiz yürüyüş genellikle yalnız yapılan yürüyüşlerdir. Özgürleştirmizi hissettiğimiz bu yalnız yapılan yürüyüşler yukarıda bahsettiğim gibi bir kendine bakışı da içinde barındırır. Nitekim, Solnit'e göre; “tek başına yürüme meditasyon, ibadet ve dini keşiflerin önemli bir parçasıdır (Solnit, 2016, s.349).

Yürümek, tıpkı flanör/flanözün varlığı gibi “sanayi devriminin hızına karşı” bir çeşit direniştir (Solnit, 2016, s.380). Çoğunlukla acelesi ve yetişmesi gereken bir yer olmayan flanöz ise anı uzun uzun yaşar, duyumsar. Lefebvre’ye göre bir yer, bir zaman ve bir enerji tüketimi arasında etkileşim olan her yerde ritim vardır (Lefebvre, 2017, s.40). Flanöz, yürüyüşü esnasında kentin ritmini de duyumsar. İşitme duyusu da tıpkı görme gibi flanözün esinsel tarafını besler. Yalnızca kelimeleri, konuşmaları, gürültüleri ve sesleri duymakla kalmaz, bir senfoni ya da bir opera dinler gibi bir sokağı, kenti dinleyebilir (Lefebvre, 2017, s.112).

Yürüyüş duyularımıza hitap eder. “Kent insanın dışında değildir, içindedir, onun, gözlerinin, kulaklarının ve öteki duyularının içindedir, sahiplenir kenti insan ve ona yüklediği anlamlara göre etki eder” (Breton, 2008, s.99). Buradaki sahiplenme mülk edinme anlamında değildir; bir bütünün üyesi olmak ile benzeşebilir. Flanözün kenti sahiplendiği gibi kent de onu sahiplenir. Flanöz kente aittir; bedeniyle ve duyuşsal kapasiteleriyle (dokunarak, bakarak, koklayarak, duyarak, tadararak) temas ettiği kentte bir iz, bir etki bırakması kaçınılmazdır.

Yürüyüş duyularımızı uyardığından daha çok da zihnimize temas eder. Oskay’ın flanörü dilimize düşünür-gezer olarak çevirmesi kuşkusuz ki tesadüf değildir. Yürüyüş ve yaratıcı düşünce arasındaki ilişki pek çok yerde karşımıza çıkar. Frederick Gros, *Yürümenin Felsefesi* (2017) isimli eserinde Nietzsche, Rousseau, Nerval, Rimbaud, Thoreau gibi bir çok yazarın ilhamını yürüyüşlerden aldığından bahseder. Tarih ve kaynakları pek görmemiş olsa da, üretken flanöz için de, yaratıcı düşünce pekala yaptığı yürüyüşler esnasında vuku bulabilir.

Bir sanatçı için gezinmenin ne kadar büyük anlamlar ifade edebileceğini kadın ressam Marie Bashkirtseff şöyle anlatır:

Özlemimi çektiğim şeyler tek başına dışarı çıkmak, sağda solda dolaşmak, Tuileries'nin banklarında (özellikle Luxembourg bahçesinde) oturmak, dolaşırken durup sanat mağazalarına bakmak, kiliselere ve müzelere girmek, geceleri eski sokaklarda gezinmek; işte bunları özleyorum; bu özgürlükler olmaksızın gerçek bir sanatçı olmak olanaksız (Bashkirtseff ‘ten aktaran Pollock, 2014, s.216).

Bu vurgu Türkiye’de kadınların sokak deneyimlerine ilişkin kısıtları düşündüğümüzde yeni tartışmalar üretecek niteliktedir. Burada söz konusu tartışmalara girilmese de, çalışmanın Türkiye’de bir flanözlük deneyimi olarak tasarlanması nedeniyle, diğer kısımlarda bu deneyimin yansımaları bir biçimde görünürlük kazanacaktır.

Sanatçıların yalnız kalıp inziva halindeyken, düşünsel ve esinsel aktivitenin gerçekleşeceği, yaratıcılığının tetikleneceği gerçeği çokça kabul edilir. Nitekim, flanöz de Baudelaire ve Benjamin’in flanörde vurguladığı üzere yalnız bir karakterdir. O, öncelikle yalnız yürür. Kalabalıkların arasında yürüse bile kendini onların içinde hissetmez. Bu yalnız yürüyüşün düşünsel ve esinsel yönü üretken/sanatçı flanözü yaratır. Yürüyüş, “derin düşüncelere dalmak ya da yaratma isteyen herkes için iyi bir varoluş biçimidir” (Solnit, 2016, s.270).

Bu nedenle yürümek, başlı başına bir tartışma olarak bir sonraki bölümde yer almayı hak etmektedir.

2. BÖLÜM: YÜRÜMEK

“Yürümek spor değildir” (Gros, 2017, s.9). Gros’un, *Yürümenin Felsefesi* (2017) isimli kitabı bu şekilde başlıyor. Bunun nedeni günümüzde sürekli olarak bir yerlere yetişme telaşında olan, büyük metropollerin sıkıntıları içerisinde arabalardan inmeyen insanların yürümeye ancak spor olarak vakit ayırmasıdır. Ancak bu, yürümenin ruhani doğasını ıskalamak olacaktır. Spor olarak düşünülen yürüyüş hızlı ve ritmiktir. Yürüyüş geçmişte zorunlu bir aktivite iken, şu an keyfidir ve yürüyüşçülerin sayısı giderek azalmaktadır. Benim bahsettiğim ve edeceğim özgürleştirici, düşünsel ve esinsel yürüyüş ise yavaş ya da hızlı gibi nitelermelerden uzak, bir karşılaşma veyahut bir zihin etkinliği neticesinde, bazen coşkulu, bazen milim milimdir. Dolayısıyla en doğru tabirle; aritmiktir. Beraberinde derin manalar ve çıkarımlara gebe dir. Husserl’a göre yürümek, dünyayla ilişki halindeki bedenimizi anlamaya yardımcı olan bir deneyimdir (Husserl’dan aktaran Solnit, 2016, s. 51). Aynı zamanda o dünyayı da, bedenimizin hareketiyle anlamaya çalışırız. Yani yürüme edimi, “dünyayı beden aracılığıyla, bedeni de dünya aracılığıyla keşfetmektir.” (Solnit, 2016, s.54)

Bu karşılıklı keşfe dayalı yürüyüş, aynı zamanda bir yolculuk halidir. Solnit, kendisi de bir yolculuk olan yaşamı, örneğin birinin yaşamını tariflediğimizde, söze “hayata adım attı”, kendisine böyle bir “yol seçti” gibi ifadeler kullandığımızda dikkat çeker (Solnit, 2016, s. 115).

Yürümenin tüm bunların yanında, her şeyden önce yaratıcı bir potansiyel barındırdığını söylemek mümkündür. Yollar ve yürüyüşünü durduran duvarlar düşünüldüğünde, De Certeau’ya göre yürüyüşçü olasılıklar ve yasaklamaların yerlerini değiştirir. Doğa çalamalar yoluyla farklı uzamlar yaratır (De Certeau, 2008, s.194). Elkin’in de dediği gibi; “yürümek, ayaklarınızla şehrin haritasını çıkarmaktır” (Elkin, 2018, s.33). Yani az önce sözünü ettiğim gibi şehri, dünyayı keşfetmektir.

Adımlarımızla keşfettiğimiz bu dünya çoklukla, gündelik yaşantımıza içkin olan kent olabildiği gibi, kimi zaman ise bir çeşit inzivaya da imkan veren doğa olabilir. Bu durumda, kentin sıkışık dar sokaklarına karşın, kırsalda sonsuz, önümüzde alabildiğine

uzanan bir doğa manzarası yürüyüşümüzün eşlikçisidir. Kentin hızı içerisinde sürüklenen bir yürüyüşçü olmak yerine, kırdaki gördüklerinin keyfini çıkararak zamansız bir yürüyüşçü olmak da pekala bir seçimdir.

Ancak yine de benim üzerinde durduğum ve günümüzde de ister istemez şehirlerde varlığını sürdüren kentli, aylak yürüyüşçülerdir. Kent, kıra karşılık daha çok sürprizi ve tesadüfü içinde barındırır. Şehrin şaşırtıcılığı, değişen sokaklar, kalabalıklar, insan çeşitliliği... De Certeau'nun da dediği gibi; "kent, yürümek için yapılmıştır ve yürüyenler kenti gerçekleştirenlerdir" (De Certeau'dan aktaran Solnit, 2016, s. 306). Fakat bu deneyim için modernizmin getirdiği arabalardan vazgeçip, hareket aracı olarak ayaklarımızı tercih etmemiz gerekir. Arabaların artması yürüyüşçülerin alanlarını da kısıtlamıştır. Çağdaş dünya bağlamında yürümek bir nostalji ya da direniş biçimini akla getirebilir (Breton, 2008, s.14). Breton'a göre "yürüyüş, modernliğe bir naniktir" (Breton, 2008, s.14).

Kentteki yürüyüş mekanı -Benjamin'in zamanının pasajlarını parantez içine alırsak – sokaklardır. Yürürken kentte kalabalıklar arasında yalnızızdır. Kırlarda kişinin yalnızlığı coğrafi iken, kentte ise tam aksine yabancılarla dolu bir dünyada olduğumuz için yalnızızdır (Solnit, 2016, s.270). Kalabalık yalnızlık, özgürleşen düşüncüyü harekete geçirdiği gibi, kimi zaman da anonimliğin konforunu ve rahatlığını sunar flanöze. Üstelik kadınlar için kırdan veya تنها yerlerden ziyade kalabalıklar içinde yürümek çoğu zaman daha güvenlidir.

Kent ve kır ikiliğinde bir kesişim kümesi de vardır. Parklar. Parklar bir duraktır. Kentin gürültüsünden kopup kendimizi zihnimizin gürültüsüne bırakabileceğimiz duraklar...

Ben burada yürüme edimini ve çağrıştırdıklarını; düşünmek, özgürlük hissi, duyuların uyarılması ve yalnız yürüyüşler gibi farklı başlıklar altında ele alacağım. Bu başlıklar sanatçı flanözün deneyim üretme ve kayıt biriktirme pratiklerini takip edebilmek açısından önemli olacaktır.

2.1. YÜRÜMEK VE DÜŞÜNMEK

Yürümek denildiğinde ilk aklımıza gelen hareket halindeki bedenimize, ister istemez eşlik eden zihin aktivitesi olagelmıştır. Yürürken düşünürüz, kendimizi kolaylıkla düşüncenin akışına kaptırırız. Bunu Karl Gottlob Schelle’in düşüncesinde daha özlü bir ifadeyle görebiliriz. Schelle’ye göre; “yürümek bedeni kesinlikle gevşetir, fakat asıl bayram eden zihindir” (Schelle’den aktaran Gros, 2017, s.142).

Kişisel deneyimlerimizden de biliriz; evde ya da işte masa başında tıkanıp kaldığımızda kalkıp yapacağımız ufak bir gezinti zihnimizde de yeni yollar açar. Masaya döndüğümüzde daha verimli bir şekilde devam edebiliriz artık. “Solvitur ambulando: Yürümekle çözülür her şey” (Elkin, 2018, s. 34).

Ancak yürümenin yalnızca zihni durdurmak, nefeslendirmek, mola yoluyla dinlendirmek olduğunu söylemek elbette ki yanlış olacaktır. Yürümek bundan fazlasıdır. Yürümek zihni dinlendirmekten çok, zihni harekete geçirir. Yeni fikirler en çok bir yerden bir yere giderken üşüşür. Buna ek olarak doğal olarak yürüyüş, hareket ve görüş alanını genişletmektir, bu yanıyla keşfi de beraberinde getirir. Diğer bir ifadeyle, yürürken karşılaştıklarımız zihnimizi uyarır, bizi bambaşka düşüncelere sevkeder. Nitekim Gros’a göre de, yazarların yürüyüşle ilgili bir dolu özlü sözünün kaynağı, yürüyüş esnasındaki beklenmedik karşılaşmalar, kendine özel yeni bir manzaranın keşfinin heyecanlı deneyimidir (Gros, 2017, s.29).

Yürümenin zihinle olan ilişkisi, eski zamanlardan itibaren düşünürler aracılığı ile de görülebilmektedir. Antik Yunan filozoflarının –Sokrates, Aristoteles- iyi yürüyüşçüler olduğu kabul edilir. Öyle ki, Aristoteles’in yürüyerek ders anlattığı okulda yetişen filozoflara Peripatetikler denmiştir. Peripatetik, “uzun yürüyüşleri alışkanlık edinmiş kimse” anlamına gelmektedir (Solnit, 2016, s.34).

Gros’a göre dönemi anlatan resimlerde de bunu izlememiz mümkündür (Gros, 2017, s.115). Ancak “gerçek anlamda yürüyüşçü olduğu kabul gören tek Yunan bilgeleri – Diyojen’in de içinde olduğu- Kiniklerdir” (Gros, 2017, s.116). Fakat onlar, diğer

filozoflar gibi insanlara bir şeyler anlatmak derdinde değillerdi. Dilleri iğneleyici ve aşağılayıcıydı. Toplumun genel kabullerine, onlarla dalga geçerek karşı çıkarlardı. Kinikler devamlı olarak aylak ve başıboş gezerlerdi. Bu açıdan bakarsak Kinikleri, flanörlerle ilişkilendirmek bile mümkün görülebilir. Fakat kinikler için sokak çok daha fazlasını ifade ediyordu. Onlar aynı zamanda -flanörler gibi- sokakları evi olarak görmüşler lakin, kelimenin tam manasıyla orada yaşamışlardır.

2.2. ÖZGÜRLÜK HİSSİ

Yürümek kaçıştır. Bu yüzdendir belki özgürlük duygusuyla özdeşleşmesi. Bir yerde sabit kaldığımızda etrafımızda olanlara –insanlar, nesnelere, mekanlar- maruz kalmak durumundayızdır. Ancak orayı terk ediş ancak kalkıp yürümekle olacaktır.

Yürümek, “bakış yönüne doğru manzara boyunca açılmak; geçmişi, düşünceden akıp gidenleri geride bırakmaktır” (Gros, 2017, s.48). Yeterince yürüdüğümüzde o çok yoğun olan duygularımızdan arındığımızı hissederiz. Eğer kızdığımız birtakım şeyler varsa ya da unutmak istediklerimiz, çıkıp bir yürüyüş yaptığımızda onları geride bıraktığımız anlar olmuştur. Kısa değil de, daha uzun bir yürüyüşle ise geride bıraktığımız bambaşka şeyler olabilir.

Yürümek dışarıda, açık havada olmaktır (Gros, 2017, s.34). Bu içeriden dışarıya çıkış, açık havada olmak bir rahatlama, soluklanma hissini de beraberinde getirir. Ancak, yürümenin göz ardı edemeyeceğimiz bu nitelikleriyle beraber, benim burada bahsettiğim sanatçı flanözün yürüme edimi, kaçıp uzaklaşmayı bütünüyle dışlamada da, daha ziyade yaklaşmak, zihni boşaltmak yerine aksine başka algılara yer açmak üzerinedir. Bu algılar belirli, düzenli bir yapıya sahip olmak durumunda özellikle değildir. Nitekim, bilinç akışı tekniğiyle yazan Wirginia Woolf, James Joyce gibi yazarların tekniğine koşut olarak, yürümek “analitik değil, doğaçlama bir edimdir” (Solnit, 2016, s.43).

Dolayısıyla yürüyüş, keşfi de beraberinde getirir. Yürüyüş keşifçi bir süreç ve deneyimdir. Varış noktası yoktur. Varsa da önemli değildir. Zira yürümek; “hem yolculuk hem de varış noktasıdır” (Solnit, 2016, s.23).

2.3. UYARILAN DUYULAR

Yürürken hem yalnızızdır, hem de bütün o mekanlar, insanlar, objelerle bütün. Gros'a göre; "bizi çevreleyen manzara, tatlar, renkler, kokularla dolu bir kasedir ve beden de onun içinde demlenir" (Gros, 2017, s.39).

Yürürken etrafımıza bakarız. Bakmasak dahi etrafımıza maruz kalırız. Bazen de gözlemlemeyi biz seçeriz ve yakaladığımız detaylar üzerine yoğunlaşmayı tercih ederiz. Peşinden gittiğimiz, belki de gözlediğimiz o detayların verdiği hissiyattır.

Ancak, yürüyüş esnasında yalnızca görme duyusu değil, ayaklarımızla ve kaslarımızla birlikte, etraftan gelen sesler, kokular, temaslarla tüm duyularımız uyarılır. Tekrarlamak pahasına hatırlayalım Breton'un sözlerini: "Kent insanın dışında değildir, içindedir, onun, gözlerinin, kulaklarının ve öteki duyularının içindedir, sahiplenir kenti insan ve ona yüklediği anlamlara göre etki eder" (Breton, 2008, s.99).

Yürüyüşçünün rotası onu etkiler. Her gün aynı sokaktan geçtiğinde hissettikleri ile rastgele bir sokağa girdiğindikiler, birbirinden elbette farklı olacaktır. "Manzara ilişkisi bakış olmaktan çok etkin bir duyarlıktır. Böylelikle her yer manzaraya yaklaşan bireylere göre ve bireyin o andaki ruhsal durumuna göre farklı duygulardan oluşan katlar gösterir" (Breton, 2008, s.61).

Her kentlinin farkında olmadan oluşturduğu kendi rotaları vardır. Bu rota uğraması gereken yerler dolayısıyla kimi zaman zorunluluktan olabilese de, yürüyüşçü bunu çeşitlendirmeyi seçebilir. Yine de aynı rotada her gün yürüse de, her seferinde farklı bir yürüyüş deneyimi olacaktır. Çünkü, yürüme edimimize eşlik eden pek çok faktör bulunur. Duygu durumumuz, o an aynı yolda farklı bir şey hissetmemize neden olabilir, ya da dikkat kesildiğimiz şeyler farklılık gösterebilir. Çünkü "kent bedende, günlere ya da mevsimlere ama aynı zamanda yorgun, ateşli, güneş ya da fırtına altındaki bireyin fiziksel durumuna göre değişen bir dokunsallık oluşturur" (Breton, 2008, s.115). Geçtiğimiz aynı sokak üzerimizde, yağmurluyken başka güneşliyken başka bir hissiyata neden olabilir.

2.4. YALNIZ YÜRÜMEYİ SEÇENLER

“Bir bireyin özü, kendine özgü düşünceleri ancak yabancı düşüncelerden uzakta, kendisiyle baş başa kaldığında gelişebilir”(Schelle'den aktaran Breton, 2008, s.76).

Baştan itibaren bahsettiğim yürüyüşler hep yalnız yapılanlardı. Yine de yürümek, yalnız olmak zorunda değildir. Ancak, başkalarıyla yürüdüğümüzde algı düzeyimiz de değişir. Yanımızdakilerle temasa geçtiğimizden, yalnız yürüyüşün getirdiği duygu yoğunluklarından, zihin açıklığından mahrum kalırız. Tek başına yürümenin yol açtığı özgürlük hissinden beslenemeyiz. Bu nedenle yürüyüşün doğasını anlamak adına, yalnız yürümenin en doğrusu olduğu savunulabilir.

Yürüyüş tek başına yapılmalıdır çünkü özgürlük ayrılmaz bir parçasıdır yürüyüşün; istediğiniz zaman durabilirsiniz ve devam edebilirsiniz, şu ya da bu yöne doğru gitmek size kalmıştır; kendi ritminizi kendiniz ayarlayabilirsiniz, ne bir yürüyüş şampiyonunun yanında adım atmak, ne de bir genç kızla birlikte küçük adımlar atmak zorundasınızdır (Stevenson'dan aktaran Breton, 2008, s.33).

Aynı zamanda tek başına yürümek flanör/flanöz olmanın da esas koşullarındandır. Solnit, yalnız bir yürüyüşçünün, hayatın hem içinde hem dışında olduğunu söyler ki, bu da onun ne bütünüyle bir katılımcı, ne de tam bir seyirci olmadığını doğrular (Solnit, 2016, s.46). Tıpkı, kalabalıkların içerisindeki flanör/flanöz gibi.

Yürüme edimi başlı başına bir sanat potansiyelini de içinde barındırır. Yalnız yapılan yürüyüşlerin, sanatçıların ve yazarların yaratıcılığını tetiklediği kabul gören bir düşüncedir. Breton'a göre “konu bulmakta güçlük çeken bir romancının yapması gereken, sırt çantasını alıp sükûnet içinde yürümek ve çok geçmeden gelecek olan itirafları beklemektir” (Breton, 2008, s.61). Öyle ki Jean-Jacques Rousseau'nun adı *Yalnız Gezerin Düşleri* (1782) olan bir eseri bulunmaktadır.

Yürüyüşte düşüncelerimi canlandıran ve harekete geçiren bir şey var; hareketsiz kaldığımda neredeyse hiç düşünemiyorum; beynimin çalışması için bedenimin hareket etmesi gerekiyor. Bir kır manzarası, peş peşe gelen hoş görüntüler, temiz hava, bol gıda, yürüyüşün kazandırdığı sağlık, istediğim yerde yiyip içme zevki,

kendimi bağımlı hissettiğim her şeyden, bana durumumu hatırlatan her şeyden uzaklaşma... bütün bunlar ruhumu özgürleştiriyor, bana daha cesur düşünceler aşıyor, beni adeta varlıkların sonsuzluğuna atıyor ve bunları bir araya getirmeme, seçmeme, sıkıntısız ve korkusuzca keyfime göre sahiplenmeme olanak veriyor (Rousseau'dan aktaran Breton, 2008, s.55).

Yürümek aynı zamanda zihni kaygı ve olumsuz düşüncelerden arındırarak, yaratıcı birey ve onun sanatı için özgürleştirici bir zemin hazırlar. Kierkegaard, sadece yürürken en verimli şekilde düşünebildiğini ve de bu yürüyüşlerin kişinin zihnindeki her türlü saplantıyı uzaklaştırıcı güce sahip olduğunu belirtmiştir (Kierkegaard'dan aktaran Breton, 2008, s.55).

Yürüyüş üzerine bu çerçeve değerlendirmeden sonra, artık ilhamı için yürüyüşten beslenen sanatçı flanözümüze geçiş yapabiliriz.

3. BÖLÜM: SANATÇI FLANÖZ

Başlık flanöz olsa da, sanat ile flanözün bağıni kurmak adına bu bölümde yer yer flanörden de bahsedilecektir. Aynı zamanda, daha önce ifade ettiğim üzere, bu başlığa dek sözünü ettiğim flanöz de, çalışmamın ana figürü olan yaratıcı, sanatçı flanözdür.

Esasında sanatçı kişi ile flanör /flanöz arasında pek çok ortak nokta bulunmaktadır. *Modern Hayatın Ressamı*'nda (2003) Baudelaire'in, kenti sanatçı için bir nevi ilham kaynağı olarak görmesi yerinde bir çıkarımdır. Zira kent, hareketli, canlı, kimi zaman tehlikeli, en isabetli tabiriyle süprizlerle dolu dinamik bir organizmadır. Baudelaire için kent; "Sanatçının yuvası, onu mest eden, düş gücünü coşturan çağdaş kaos"tur (Baudelaire, 2003, s.10). Ancak bu düş gücünü coşturan sokaklar, çoğunluk için işleri ile evleri arasında hızlıca geçip gittiği aracı mekanlardır. Kenti esas deneyimleyenler ise sanatçılar, flanör /flanözlerdir. Onların tavrı ve kenti kullanım biçimleri, işleriyle evleri arasına sıkışmış çoğunluğun kabul edip, itinayla sürdürdüğü yaşam şekline karşı bir nevi başkaldırı niteliğindedir.

Bir diğer ortak noktaları, yalnızlığın hayatlarında taşıdığı merkezi önemdir. Her ne kadar klişeleşmiş bir tabir olsa dahi "kalabalıklar içindeki yalnızlık" söylemi neredeyse flanör / flanzözün tanımı dahilindedir. Bir paradoks gibi görünüyorsa da, onun için yalnızlık kentin sokaklarında, kalabalıklar arasında yaşanır. Benjamin, Baudelaire için, onun "kalabalığın çekişine karşı koyamadığını, bununla birlikte kalabalığın insani olmaktan uzak bir yapı taşıdığı duygusunu da içinden atamadığını söyler" (Kalay, 2012, s.220).

Tıpkı flanör/flanzöz gibi, sanatçı kişinin üretmesi için de yalnızlık elzem bir meseledir. Zira sanatçı olmak biraz da, flanör/flanzöz gibi kalabalıklar arasına girip, o hengameden beslenmeyi, ancak yaratmak için ise yalnız olmayı gerektirir. Yani kalabalıkların hem içerisinde, hem de dışında dururlar. Benim de bu çalışmada, sanatçı bir flanzöz olarak ürettiğim fotoğraflar için yalnız adımladığım kalabalık sokaklardan beslenmem, fakat aynı zamanda yaratıcı üretimim için yalnızlığıma çekilmem gibi.

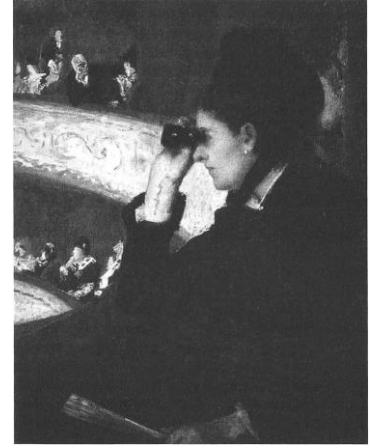
Sanat ve flanör/flanöz ilişkisine tarihsel olarak baktığımızda ise; *Modern Hayatın Ressamı*'nda (2003) Baudelaire ile ortaya çıkan kavramın ilk olarak bir izlenimci ressamla anıldığını gözlemleriz. Yani Baudelaire'in flanörü hali hazırda sanatçıdır. Dolayısıyla başından itibaren flanör / flanöz'ün sanatçı kimliğini beraberinde taşıdığı aşıkardır.

Sanat tarihinde ilk defa açık havada çalışmış olan, etrafına bakınarak anlık esinden yararlanan izlenimci ressamlar, flanör/flanözlük deneyimlerini eserlerine aktarmışlardır. Sanat tarihinde adını sıkça duyduğumuz erkek izlenimcilerin yanı sıra, adı pek duyulmamış olan Mary Cassatt ve Berthe Morisot ise izlenimci kadın ressamlardır. Ancak burada, izlenimci kadın ve erkek ressamları birlikte ansak bile, o dönemde kamusal ilişkilerine bakıldığında aralarında birtakım farklılıklar gözümüze çarpmaktadır. Görsel sanatlar alanında çalışmalarda bulunan feminist kuramcı Griselda Pollock, kadınların -en azından orta sınıftan kadınların- şehir mekânlarına girişlerinin engellendiğini yazar (1980). Bu nedenle kadın ressamlar konularını erkek meslektaşlarının genellikle yaptığı gibi, kafeler ya da başka eğlence yerlerinden değil, iç mekânlar ve ev sahnelerinden seçerler. Dolayısıyla eserlerine bakıldığında, örneğin Berthe Morisot gibi başarılı bir ressam olsalar dahi, kadın sanatçıların eserlerinde kamusal ile ilgili deneyimlerinin kısıtlandığının izlerini görmek mümkündür (Wilson, 1992).

Fakat elbette bu onları yok saymak anlamına gelmeyecektir. Dahası, Cassatt ve Morisot'un kadınların kamusal alanda varlığını görselleştirdiği resimler mevcuttur (Şekil 3.1- Şekil 3.2).



Şekil 3.1: BERTHE MORISOT, *Lorient'te Liman*, 1869,
National Gallery of Art, Washington.



Şekil 3.2: MARY CASSATT,
Operada, 1879, Güzel Sanatlar
Müzesi, Boston.

Yine tarihsel açıdan sanat ve flanöz ilişkisine bakmaya devam ettiğimizde, ilk flanözlerin bir diğer sanat sahası olan edebiyat alanında ortaya çıkmış olmaları dikkatimizi çeker. Önceki bölümde de söz ettiğim, ilk flanöz olarak adı geçen George Sand dışında, yine aynı dönemde Delphine Gay, kocasının ismini kullanarak yazılar yazmıştır. O dönemde kadın sanatçılar için, kendi adı ve kimliğiyle görünür olmak oldukça zor görünmektedir. Wirginia Woolf, Shakespeare'e Judith adında farazi bir kız kardeş icat eder ve onunla ilgili şunu sorar: "Peki o akşam yemeklerini bir tavernada yiyebilir ya da gece yarısı sokaklarda özgürce dolaşabilir miydi?" (Solnit, 2016, s.350). Fakat yine de, kimi zaman kendilerine ait bir oda düşlemiş olmakla birlikte, kimi zaman da dışarı çıkmak ve bu meşakkatli yolda var olmaya gayret etmek kadınların zorlu mücadelelerinin bir parçası olmuştur. Önceden erkeklerin -kocalarının, babalarının- uydurma karakterlerinin arkasında gizlenirken, günümüzde onları artık kendi isimleriyle ve eserleriyle anabilmek, verdikleri mücadelelerin kazanımı olarak görülebilir.

Aynı zamanda, kendisini de pekala bir flanöz olarak anabileceğimiz Wirginia Woolf'un eseri "Mrs. Dalloway", Tseng'e göre flanözün görünürlük kazandığı en önemli edebi metinlerden biridir (Tseng'den aktaran Özsoy, 2012, s.307).

Görsel sanatlarda izlenimcilerden sonra bir diğer flanör/flanöz -fakat daha ziyade flanör- ve sanat ilişkisini yirminci yüzyılın başlarında ortaya çıkan Dadaistlerde gözlemleriz. Modernizmin getirilerine karşı çıkan Dadaistler, Avangardlar gibi sanatçı grupları, gündelik hayat ile sanatı bir araya getirmeyi amaç edinmişlerdir. Flanör/flanöz de, bunun bir parçası olmuştur. Dadaistler, kent keşif gezileri düzenlemişler ve bu gezileri yaratıcı bir süreç olarak görmüşlerdir. Tıpkı Dadaistler gibi, Durumcular olarak da bilinen Sitüasyonistler de “psikocoğrafya” ve “derive” kavramından yola çıkarak yaptıkları sürüklenmeye dayalı kent yürüyüşlerini sanatsal bir aktivite olarak değerlendirmişlerdir.

Coverly, psikocoğrafya terimini, “bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişi” olarak tanımlamaktadır (Coverly, 2011). Kavramın benim araştırmamda taşıdığı önem yöntem doğrultusundadır.

Kavram hakkında kısaca bilgi aktarmaya devam edecek olursam, psikocoğrafya kavramı çok öncelerden beri kullanılsa da, kavramın ilk ne zaman ortaya çıktığı bilinmemektedir. Yine de kavramın parlamasını sağlayanlar, Guy Debord’un öncülük ettiği Sitüasyonist Enternasyonel (Durumcular) grup olmuştur. Debord’a göre psikocoğrafya, psikolojinin ve coğrafyanın kesiştiği noktadır (Coverly, 2011).

Sitüasyonist Enternasyonel 1957’te “International Movement for an Imaginative Bauhaus”, “The Lettrist International” ve “The London Psychogeographic Society” olarak adlandırılan birkaç grubun birleşmesiyle oluşan politik ve sanatsal yönü olan bir gruptu” (Debord, 2008). *The Society of the Spectacle* (Gösteri Toplumu-1967) isimli eseriyle bilinen Guy Debord’un önderliğindeki Sitüasyonist Enternasyonel avangard -yenilikçi- bir oluşumdur. Kendilerinden önce yine bir avangard sanatsal oluşum olan ve sanatın yerinin yalnızca galeriler olmadığını savunan Dadaistlerin, sanat olarak kabul ettikleri kent yürüyüşleri gibi Sitüasyonistler de, kenti keşfedilecek yaratıcı edimi içinde barındıran bir yapı olarak görürler. Onların kente dönük yaklaşımı, şüphesiz ki bu tez açısından da esin kaynağı olmuştur.

Sitüasyonistlerin ortaya attığı ve benim çalışmamda yöntem olarak benimsediğim bir diğer kavram “derive”, psikocoğrafyanın da uygulama biçimi olarak kabul edilebilir. Fransızca bir terim olan derive, Türkçede karşılığını sapma, sürüklenme, akıntıya kapılma olarak bulur. Bir nevi kendini “hayatın akışına bırakma” hali (Elkin, 2018, s.30). “Bir derive’da bir veya daha fazla insan belli bir süre boyunca, ilişkilerini, çalışmalarını, boş zaman aktivitelerini, tüm olağan hareket ve eylem güdülerini bırakırlar ve kendilerini bölgenin çekiciliğine ve orada vardıkları karşılaşmalara bırakırlar” (Debord, 2008). Kavramı psikocoğrafya ile beraber düşündüğümüzde coğrafyanın, çevrenin üzerimizdeki psikolojik etkisi doğrultusunda kendimizi akıntıya bırakabiliriz ki benim de çalışmamda amaçladığım tam olarak bu olmuştur.

Dadaistler ve Sitüasyonistler gibi bazı grupların, yürüme ediminin kendisini dahi sanat olarak kabul ederken, görme ve diğer duyuları da içeren verimli bir yürüyüş, kuşkusuz ki pek çok farklı alana mensup sanatçı açısından esin kaynağıdır. Ancak benim burada söz edeceğim flanöz sanatçılar, tezin ileriki bölümlerinde flanöz fotoğrafçı olarak, kendi deneyimlerimi de aktarmayı hedeflediğim için, fotoğraf disiplini özelindedir.

Flanöz fotoğrafçılar başlığı çok daha fazla ismi vaat etse de ve elbette ki burada yer verdiklerimden çok daha fazla isim var olsa da, ben yalnızca birkaç isme yer verdim. Bunun nedeni bu isimlerin özellikle bana ilham vermesi ve bambaşka sanat anlayışları olsa da onlarda gördüğüm ve kendimle de özdeşlik kurduğum bakış biçimleridir.

3.1. FLANÖZ FOTOĞRAFÇILAR

Daha önce de sözünü ettiğim gibi flanöz olmak, yürümek ve bakmak eylemlerinin birlikteliğinden doğar. Bu iki aks doğrultusunda kurduğum teorik metinde bu başlık, bakış edimini de biraz daha irdelemek açısından uygundur. Zira özellikle bakışla var olan imgesel sanatlar, flanözün etkinliği ile doğrudan ilişkilidir.

Sanatçı flanöz ister dalgın, ister iştahlı, ister esinli isterse meraklı baksın, keskin bir gözlemci ve kayıttır. Etrafa bakar, etrafa baktıkça kendi içine de bakar. İçsel ve dışsal yolculuklara açılan bu bakış, onun yaratıcı dürtüsünü açığa vurur. Dolayısıyla sanatçı

flanöz, sanatın pek çok disiplininde karşımıza çıkıyor olsa da, görsel sanatlar onun yurt edindiği temel sanatsal alanlarının başını çeker. Buradan da hareketle, kendimde çalışmanın öznesi olarak bu titri taşıyacağım için, bu tez bağlamında özellikle fotoğraf sanatçısı olan flanözlere değineceğim. Fakat amacım burada yer verdiğim isimleri uzun uzun anlatmak değil, onların sanatında gördüğüm ve bana esin veren görme biçimlerine işaret etmektir.

Fotoğraf sanatı, bakan öznenin merkezi deneyimi üzerine bina olur. Fotoğrafçı, tıpkı flanör/flanöz gibi etrafa bakar. İkisinin aynı zamanda varoluş gerekçesi hem de ortaklaştıkları nokta bakıştır. Bu bakışın tek farkı ise fotoğrafçının bakışı, dışsal bir teknolojik cihazla kaydeden olmasıdır. Kendisi aynı zamanda fotoğrafçı olmasına karşın yönetmen kimliğiyle ünlenen Agnes Varda'ya göre ilk feminist eylem bakmaktır. "Bana bakılıyor ancak ben de bakabilirim" diye meydan okuyabilmektedir (Elkin, 2018, s. 288). Varda bu sözleriyle aynı zamanda bakışa sıkışan, pasif kadın pozisyonunu da reddetmektedir.

Kentte özgürce dolaşıp baktıklarını/seçtiklerini kaydeden kadın fotoğrafçılar, farklı yöntemler ve konularla öznel kimliklerini açığa çıkarırlar. Daha önce bahsettiğim gibi bu fotoğraf sanatçısı flanözlerin bakışları, birbirlerine göre farklılık gösterebilir. Aşağıdaki flanöz fotoğrafçılar bu farklılığı somutlayan, ancak diğer yandan yüzeyde görünmeyen kimi ortaklıklar taşıyan ve bu teze de esin veren nitelikleriyle önemlidir.

Bu sanatçıları basitçe "sokak fotoğrafçısı" olarak nitelemek doğru değildir. Onlar, ne sokakta olup biteni belgelemek amacıyla, ne de gezinirken gördüğü güzel veyahut etkileyici bir manzara, obje peşindedir. Arayışları çok daha derindedir.

Bunlardan ilki, bakışı dedektif bakışla benzerlik gösteren Diane Arbus'tur. Diane Arbus (1923-1971) zengin bir ailenin kızı olarak dünyaya gelmiş Amerikalı kadın fotoğrafçıdır. Arbus, fotoğrafa moda fotoğrafçısı olarak başlasa da, sonrasında kendi özgün tarzını bularak, kenara itilmişleri, ucubeleri fotoğraflarına konu edinmeyi seçmiştir. Diane Arbus, "freak photographer" (ucube fotoğrafçısı) olarak ünlenir. Arbus, New York'un tekensiz sokaklarında flanözlük yaparken bir yandan da sanatına konu edeceği

alışılmadık, toplumdan dışlanmış, marjinal tipleri arar ve onların peşine düşer. Bu bakımdan Arbus'un bakışını keşifçi, dedektif bakış olarak nitelendirmek yanlış sayılmaz.

Nitekim, o adeta bir arayış içerisindedir. Sontag, Arbus'un "kendi acısını nakletmek amacıyla kendi içine dalan bir şair" olmadığını, onun bunu acılı görüntüler yoluyla yaptığını söyler (Sontag, 2005, s.49). Varlıklı bir ailede yetişmiş olan Arbus oldukça steril bir hayat sürmüştür. Hatta bu zenginlik halini kusurlu bulmuş ve yalnızlığından yakınmıştır.

Ailemin serveti bana hep bir kusur gibi göründü, bundan utandım. Hayatım Transilvanya civarında garip bir Avrupa ülkesinin film setini andıran ortamındaki yapayalnız bir prensesinkini andırıyordu.

-Diane Arbus

Bu sözleriyle kendi kusurunu dile getiren Arbus, sokakta birini gördüğümüzde onda ilk dikkat edeceğimiz şeyin kusuru olduğunu söyler (Arbus'tan aktaran Sontag, 2005, s.41) O kendisi gibi kusurlu insanların peşine düşer. Belki de baktığı özneler yardımıyla bir nevi kendi içine bakmaya çalışmış, kendini aramıştır.

"Kendimi bir labirentin girişinde, bu şehrin ve bu hikayenin içinde kaybolmaya hazır görüyorum. Uysallıkla."

-Sophie Calle, Sutie Venitienne

Kendini aradığını düşündüğüm, hatta kendini kaybetmek için de çaba sarf eden bir diğer sanatçı flanöz Sophie Calle'dur (1953-). Onun da Arbus ile benzer bir takipçi bakış taşıdığı söylenebilir. Hatta Calle işe direk takip ile başlar. Elkin'e göre o "takipçiden iz sürücüye, sanatçıya, fotoğrafçıya dönüşür" (Elkin, 2018, s.173). Calle, yalnızca fotoğrafçı değil, yazar ve kavramsal sanatçıdır. Calle'in eserlerinin ortak noktası ise hepsinin otobiyografik izler taşımasıdır. Öyle ki o, adeta hayatının tümünü bir sanat deneyimine dönüştürmüştür. Elkin onun "hayatını sık sık sanatı için bir sıçrama tahtası olarak" kullandığını söyler (Elkin, 2018, s.158).

Yani esasında Calle da tıpkı Arbus'un peşine düştüğü ucubelerdeki arayışa benzer nitelikte bir arayış içerisinde gibidir. Yalnızca gidiş yolları farklıdır. Calle, "Lütfen Beni Takip Et / Please Follow Me" (1980) isimli işinde, sokakta tanımadığı insanların peşine düşer ve onları fotoğraflayarak sanatının öznesi haline getirir. Yine 1981'de ki "Gölge/ The Shadow" (1981) adlı bir diğer işinde ise Calle, kendini izleyip fotoğraflaması için özel bir detektif tutar. Nitekim bu da kendine bakma ihtiyacını açık eden bir tutumdur.

Arbus ve Calle'dan sonra anılmasını önemli bulduğum bir diğer flanöz fotoğrafçı Vivian Maier'dir. Maier'in onlardan tam manasıyla bambaşka bir bakışa sahip olduğunu söylemek mümkündür.

Vivian Maier (1926-2009) New York'ta yaşamış bir sokak fotoğrafçısı olarak hayatını kaybettikten çok zaman sonra ünlenmiştir. Nitekim onun esas işi çocuk bakıcılığıdır. Fotoğraf onun kendine ayırdığı özel zamanlara ait bir nevi hobidir.

Maier'in bakışı, dedektif niteliğinde bir bakış değildi. O, ne Arbus ne de Calle gibi kendini aramak için başkalarının peşine takılmayı tercih etmemişti. Maier'in flanözülüğü diğerleri gibi keşifçi değil, aheste ve rastgele bir gezintinin eşlik ettiği bir deneyim gibidir. Boynuna taktığı kameranın vizörü üst kısımda bulunduğu için, Maier fotoğraf çekerken kamerayı doğrultmak durumunda kalmaz. Bu nedenle fotoğrafı çekilenler çoğunlukla bunun farkında değildir. Öte yandan bu durum kalabalıklar içinde fark edilmeden dolanan flanör/flanöz karakterine tam anlamıyla uymaktadır.

Aslında eserlerine baktığımızda Maier'in de, kendine baktığını izleyebiliriz. Ancak bu, daha dolaylı bir bakıştır. Maier'in fotoğraflarını incelediğimizde aynalardan ya da diğer yansıtıcı yüzeylerden onun yansımalarını görebiliriz; kendisi çektiği fotoğrafların bizzat içindedir.

Tarihsel süreci söz konusu kadın sanatçılar örneğinde tekrar gözden geçirdiğimizde şunu söylemek mümkündür: Hatırlayacak olursak başlangıçta, flanörün sahip olduğu eril bakış üzerinden tanımlandığı, buna bağlı olarak da flanözün "görünmezlikle" eşleştirildiği bir

bakıştan söz ediliyordu. Bu anlayış flanzü tam da görünmezliği nedeniyle yok saymak eğilimindeydi. Aynı doğrultuda kadın, eril bakışın nesnesi olarak edilgen bir bakılan pozisyonunda değerlendirilmişti. Oysa ki şimdiye kadar andığımız sanatçıların deneyimi ile birlikte, flanzü kadınların görünmez özne olmaktan ve bakılan nesne olmaktan aynı anda sıyrıldıklarını izleriz; Onlar hem görünendir, hem de bakan ve görendirler. Haliyle, flanzü kadınlar dediğimizde artık etrafından yansıyarak kendini gören ve yaşam dünyasını kendinde gördüğünün optiğinden geçirerek kaydeden sanatçı kadınlardan bahis açmaktayızdır.

4. BÖLÜM: YÖNTEMBİLİMSEL TARTIŞMA

Sosyal ve beşeri bilimlerde araştırma yöntemleri genel itibariyle, nitel ve nicel olmak üzere iki şekilde ele alınmaktadır. Benim üzerinde çalıştığım araştırma konum ise, aşağıdaki açıklanacak olan yöntemsel yaklaşımı yanında, özellikle sübjektivizmi ön planda tutması itibariyle, nitel bir çalışma olarak tasarlanmıştır. Nitel araştırma yöntemleri kendi içerisinde görüşmeler, gözlem, katılım ve ortaklaşmacı çalışmalar dahil pek çok uygulama biçimini barındırır. Bu yöntemlerin hepsi, nicel araştırmanın nihai hedefi olarak sunulan sayısal verilerin aksine, anlamaya ve yorumlamaya yöneliktir.

Anlamak ve yorumlamak adına yola çıkan nitel araştırmalar, açıklayıcı yaklaşımlarla önemli ölçüde mesafelenir. Bu doğrultuda son yirmi yıldır sosyal bilimlerdeki pek çok disiplin etnografik yöntemleri benimsemeye yönelmiştir. Zira etnografi; anlayıp, yorumlayacağımız öznelerin -grup ya da kültürel topluluğun- araştırılmasında temel bir yöntemsel perspektif sunar. Özellikle gündelik, olağan, zamana ve mekana yayılan pratiklere dikkat yöneltir. Bu çalışma doğrudan etnografi yapmasa da, oto-etnografik niteliğiyle bu metodolojik perspektifle haşır neşir olmuştur.

Oto-etnografi; “Kültürel deneyimi (etno) anlamak amacıyla, kişisel deneyimi (oto) tanımlamayı ve sistematik olarak analiz etmeyi (grafi) amaçlayan bir araştırma ve yazma yaklaşımıdır” (Ellis, 2011). Adı ile müsemma olan otoetnografi, otobiyografi ve etnografi sözcüklerinin birliğinden türemiş, öznenin kendi deneyimine dayanan yani “öze bakan” bir etnografik yöntemdir.

Tez çalışmasında, flanöz bir kadının, aylıklık deneyimi esnasındaki süreci, yaratıcı bir edime dönüştürüp, sanatsal üretimde bulunması -fotoğraflar çekmesi- amaçlanmıştır. Diğer bir deyişle bu araştırmanın peşine düşülecek, yorumlanacak öznesi de yine araştırmacı olarak bizzat kendim ve flanözlük deneyimimdir. Çalışmanın flanözü olarak, bu amaç doğrultusunda, Ankara kentinin merkezinde flanöz olarak uzun veya kısa, aylık yürüyüşler yaparak fotoğraflar ürettim.

Araştırmanın otobiyografik niteliği, özne ile araştırmacının buradaki kesişiminden meydana gelir. Dolayısıyla kullanacağım yöntemlerden biri de tabiatıyla, yukarıda tanımını yaptığım üzere otoetnografik yöntemdir.

Bir flanöz kendi deneyimi üzerine ne derece düşünmüştür, flanözlük ve aylıklık profili buna müsait midir? Yoksa flanözlük düşünölmeye başlandığı anda deneyimi yabancılaştırır mı?... Bu sorular, tezin kuyısından dolaşacağı paradoks alanları olarak tez boyunca mevcudiyetini koruyacak.

Bu deneyimin kenti Ankara. Fakat flanözce yürüyüşlerimde ve devamında deneyimimi analiz ederken odağımın kent olmayacağını özellikle belirtmem gereklidir. Kent, tezin tartışma kısmında ancak gerektiği ölçüde yer alacak, ben daha ziyade flanözlük deneyiminin kendisine, deneyimin yaratıcı potansiyeline, fotoğrafları ortaya çıkaran nesnel ve öznel süreçlere ve fotoğrafların diline dikkat yönelteceğim. Etnografik ya da otoetnografik yöntemlerde fotoğraf, belgeleme niteliğiyle bir araç olarak sıkça kullanılırken, benim otoetnografik çalışmamda ise fotoğraf estetik, sanatsal niteliğiyle ve araç değil amaç olarak kullanılmıştır.

Metodolojik olarak tez çalışmamı lineer bir akış doğrultusunda ele alacak olursam; kuramsal tartışmanın bulunduğu ilk kısmında, literatür araştırması yaparak temel kavramları açıklamayı ve kendi kavramsal kılavuzumu oluşturmayı hedefledim. Çalışmamın eyleme dair olan “flanözün sanatı” başlıklı kısmında ise, sanatçı bir flanöz olarak kenti deneyimleyerek bu deneyimin verdiği esinle fotoğraflar ürettim.

Üretimim esnasında benimsediğim sanatsal perspektifi irdelediğimde, konumlandığım yeri ifade etmek adına, kendisi de aynı zamanda fotoğrafçı olan eleştirmen ve küratör John Szarkowski'nin kürete ettiği önemli bir serginin fikrinden faydalandım. Szarkowski'nin düzenlediği, MOMA'da gerçekleşen ve ünlü fotoğrafçıların işlerinin bir araya getirildiği, ‘Mirrors and Windows: American Photography since 1960’ başlıklı sergi, çağdaş fotoğrafçıların yöntemleri arasında temel bir ikilik olduğu tezi üzerine kurulmuştur: Fotoğrafi kendini ifade etme aracı olarak düşünenler ve fotoğrafi bir keşif yöntemi olarak düşünenler. Szarkowski ilk grubu romantikler diğer grubu ise realistler

olarak adlandırır. Romantikleri sergi başlığında seçtiği ayna sözcüğü üzerinden fotoğraflarında kendini yansıtanlar, realistleri ise yine serginin adından anlaşılabilirliği üzere pencereden gördüğünü yansıtanlar olarak gruplandırmıştır (Szarkowski, 1978).

Benzer bulduğum bir düşünce biçimi Sontag'da da karşıma çıktı; “Resim çekmek birbirinden tamamen farklı iki şekilde yorumlanmıştır: ya bilmenin, bilinçli aklın belirgin ve kesin bir eylemi olarak, ya da akla başvurmayla gerek kalmadan, sezgisel dürtülerle yapılan bir hareket olarak” (Sontag, 2011, s.138). Bu ayırmadan hareketle, kendimi sezgisel dürtülerden yana gördüğüm ise bir gerçek.

Öte yandan, her ne kadar Szarkowski sergi için dönemin Amerikan fotoğrafçıları aynaya bakanlar ve pencereden bakanlar şeklinde gruplandırma yoluna gitse de, sanatta böyle keskin ikilikleri savunmak zordur. Yine de özellikle çağdaş sanatta, öznenin ön planda olduğu bir sanat anlayışının hakimiyetini gözlemledik. Kaldı ki fotoğraf sanatı açısından baktığımızda bakan gözün olduğu yerde, öznenin genellikle başat figür olduğu gerçeğini kabul etmemiz gerekir. Dolayısıyla, Szarkowski'nin gruplandırmasında dahi pencereden gören özne penceresini yine kendi seçmektedir. Öte yandan, gerçeklikler arasından seçme ediminde bulunan bu grubun karşısında, romantikler olarak konumlanan ayna grubundakilerin, gerçeklikler arasında bir seçim yapmak yerine kendi gerçekliklerini yarattıklarını söyleyebiliriz. Sonuç olarak, bu dikotomiden yola çıktığımda, kendime ayna tutmak şiarıyla çıktığım bu yürüyüşte, fotoğraf anlayışımı ayna grubunun içine kolaylıkla dahil edebileceğim gibi, kendimi görmek için seçtiğim aynanın karşıma çıkan imgeler, yani bir tür pencereler olduğunu söyleyebilirim. Dolayısıyla, imgelerimin pencereden gördüklerim olması açısından, esasen pencere grubuna da dahil olabilirim. Özetle, pencereden bakışım, kendimi görmek için ayna arayışından kaynaklıdır. Aynı zamanda, merceğin karşı yüzüne -öteki- bakıp , diğer yüzünü -kendimi- oluşturma çabam, aynanın sağladığı izafi ve kendi dikotomisi gibi zıttınla var olduğun, onun seni yarattığı diyalektik anlayışla temellendirilebilir. Bu diyalektik bakış, tabiatıyla imgelerimde de vuku bulduğundan, onları bir araya getiren hareket, yansıma, yalnızlık gibi kavramları da ileriki bölümde bu temel üzerinden tartışacağım.

Çalışmama hakim olan bir diğer mefhum ise şüphesiz ki; rastgeleliktir. Metodolojik açıdan da benimsediğim ve kullandığım bir kavram olan rastgelelik, çalışmamın her katmanında farklı şekillerde görünür olmuştur. Yukarıda sözünü ettiğim imge üretimi esnasında, kullandığım uzun pozlama gibi kimi fotoğrafik teknikler, bazı imgelerimi meydana getirirken öngörülemez imgeler elde etmemi sağladı. Kadrajı aşağı yukarı ben seçmiş olsam dahi, pozlamanın uzun olmasından kaynaklı, aparatın inisiyatifinde, yani bir nevi rastgele imgelerin ortaya çıktığını söylemek mümkündür. Bu durum Sontag'ın düşüncesinden hareketle, akla dayalı değil de sezgisel bir dürtüyle imge üretmemle ilişkilendirilebilir.

Çalışmamda rastgeleliği kullandığım, imge üretimi dışındaki bir diğer katman ise flanözlük ediminin temel koşulu, yürüyüşlerim oldu. Otoetnografik yöntemi benimsediğim, öznel saha deneyimimden oluşan ve sanatsal üretime dayanan çalışmamda, yalnızca metodolojik açıdan ele alacak olsam dahi kuramsal bir temel kurmaya da çabaladım. Bu doğrultuda, yürüyüşlerimin rastgeleliğini temellendirmek adına ise sanatçı flanöz başlığında kuramsal çerçevesini çizdiğim “psikocoğrafya” ve “derive” kavramlarından faydalandım.

Flanözlük deneyimim esnasında kenti arşınlarken, çevrenin duygu ve davranışlarım üzerindeki etkilerini gözlemleyip bunları sanatsal üretimime -fotoğraflar- yansıtmayı hedefledim. Bu doğrultuda psikocoğrafya kavramı benim için yolculuğumun duygusal ve düşünsel dinamiklerini farkındalıkla işaretleme çabamda işlevsel olmuştur. Bir diğer kavram olan derive'ı sitüasyonistler, 1957 senesinde “The Naked City” (Çıplak Şehir) adını verdikleri bir haritayla, farklı deneyimler tecrübe etmek adına kendi Parislerini rastgele haritalandırarak uygulamışlardır. Ancak bu rastgelelik illaki haritalandırma metoduyla olmak durumunda değildir. Zira, benim flanözlük deneyimim de haritaya bağlı değildir. Ben derive'ın keşifçi yönünden yararlanarak, keşfettiğim sokaklarda kendimi de keşfederek yürürken, deneyimi kayda almanın ve yoğunlaştırmanın başka bir yolu olarak fotoğraflar ortaya koymayı amaçladım. Yine de, sitüasyonistlerden ilhamla onların başta haritalandırma metodunu tersine bir şekilde benimseyerek, imgelerimin ortaya çıktığı noktaları, kuru bir şekilde not düşmek yerine harita üzerinde belirtmenin, çalışmama hakim olan görsel dili zenginleştireceğine karar verdim. Bu vesileyle, fotoğrafın

çalışmamdaki başat rolü estetik ve sanatsal kullanımı olsa da, “fotoğrafın canlı belleğe katkıda bulunması” (Berger, 2011) açısından imgenin önemi katmanlaşır. O yüzden benim haritalamamda imgeler mevcut haritaya yerleşmemiş, aksine imgelerin kılavuzluğunda bir harita oluşturulmuştur (Şekil 5.1.1).

Çalışmamın diğer kısmı olan saha aşamasına dönecek olursak, haritasız ve rotasız kendimi keşfetmek üzere çıktığım yollarda, flanözlüğün gereği olarak planlanmış olan tek şey kent merkezini mesken tutacak olmamdı. Yürüyüşlerim ve fotoğraf üretimim esnasındaki his ve düşüncelerimi analiz aşamasında yararlanmak üzere, yanımda taşıdığım not defterine kaydetmeyi tercih ettim. Ancak elbette yürüyüşlerimdeki duygu ve düşüncelerim, en nihayetinde imgelerimde hasıl olacaktı.

Tez çalışmamın son aşaması olan analiz kısmı ise, ürettiğim bu imgelerdeki ortak dili keşfederek irdelediğim, başlangıçtaki hedefimi baz alarak kendimi arayış çabamla onları anlamaya çalıştığım ve sonuç olarak flanözlük deneyimimi bütünlüklü olarak aktarmayı hedeflediğim bölüm oldu.

5. BÖLÜM: İMGELERİN İZİNDE KENDİNE DOĞRU YÜRÜMEK

5.1. MECAZ BİR KAYBOLUŞ

Tez çalışmamın bel kemiği olan bu aşamada, önceki bölümlerde kuramsal çerçevesini çizdiğim, tarihsel bir figür olan flanöze, kavramın üretken potansiyelini de ortaya çıkararak otoetnografik yöntemle günümüz şartlarında beden ve hayat vermeye çalıştım.

Rastgelelikten, sürüklenmeden (derive) beslendiğim yürüyüş deneyimlerime, eğer bu aynı zamanda içsel bir yolculuk olacaksa, kendimi sınırlamam gerektiği düşüncesiyle yola koyuldum. “Kentli kadın aylak” titri ile çıktığım bu yolda haritam, saat sınırlamam ya da çizilmiş rotalarım yoktu. Ancak tarihsel bir figür olan flanözü, günümüz dünyasında yeniden simüle etmeye çalışırken, referansım elbette kavramın kökleri olacaktı. Bu nedenle sınır koymasam bile, flanözü meydana getiren temel güncel koşulları göz önünde bulundurdum. Bu koşulların en önemlisi ise; flanözün mesken tuttuğu mekanın, kalabalıkların tam ortası yani kentin merkezi olmasıydı. Zira flanözün kentin tenhalığından kaçınmak için pek çok sebebi vardı. Dolayısıyla kendime rota çizmemiş olsam dahi, flanöz olmanın temel gereğini yerine getirmek için seçmem gereken mekan, deneyimi gerçekleştirdiğim kentin merkezi, tabiatıyla Ankara’nın şehir merkezi olduğu kabul gören Kızılay olmak durumundaydı.

Başlayacağım nokta belliydi. Esasında çıktığım bu yol da yeni değildi. Doğduğumdan beri yaşadığım şehrin en hareketli yerlerini, günlük hayatımda halihazırda sık sık arşınılıyordum. Bu çalışmayı yapmaya karar vermem de biraz bu nedenle gerçekleşti. Flanör/flanöz kavramlarından haberdar olduğumdan itibaren, bu tanımlamanın benim günlük yaşam deneyimimle ne kadar örtüştüğünü düşünür olmuştum. Hayatım boyunca düzenli bir işten uzak durmayı seçmiş olmam, herhangi bir amaç gütmeyen kalabalıklar arasında yalnız dolaşmanın yaşamımın önemli bir parçası olması ve bu dolaşmaların ruhum ve zihnim üzerinde yarattıkları, farkında olmasam da beni pekala bir flanöz yapıyordu. Ayrıca flanözlüğün yaratıcılık ile doğrudan bağını kurduğum kuramsal tartışmaya da yaslanarak bu deneyimin, ruhum ve zihnim üzerindeki etkilerinin aynı

yönde olduğunu varsaymak, yani farkında olmadan yaratıcı aktivitelerimi şekillendirdiğini düşünmek de benim için gayet olağan bir çıkarımdı.

Lakin her zamanki yürüyüşlerimden farklı olarak, bu defa yapacağım aylakça yürüyüşlerin öncekilerden farkı, bu yürüyüş deneyimini yalnızca yaşamak değil, aynı zamanda tez çalışması kapsamında aktarmak olacaktı. Bu nedenle, her ne kadar sınırlamalardan uzak dursam dahi, yürüyüşlerim esnasındaki hislerimi unutmamak adına, yanımda taşıdığım defterime ufak notlar almayı kaçınamayacağım bir zaruriyet olarak gördüm. Nitekim üzerine tartışma yürüteceğim kavramları düşünürken sorgulamalarla dolu bu notlardan yararlanmamın yanı sıra, onlara tezde yeri geldiğinde epigraf olarak da yer vermeyi tercih ettim. Çalışmamın bir diğer çıktısı ise, katiyen belge niteliği taşımadığını vurgulamak istediğim fotoğraflardır. Bu durumun altını çizmemin nedeni, tez çalışmamın öznesinin sadece flanöz değil, en doğru tabiriyle “fotoğraf sanatçısı flanöz” olmasıdır. Fotoğrafçı ile aylak gezgin olan flanözün pek çok ortak noktası olduğuna önceki bölümlerde de değinmiştim. Nitekim Sontag şöyle diyordu:

Fotoğrafçı, yalnız başına yürüyerek kent cehenneminde keşfe çıkmış gibi dolanan, merakını çelen her köşeye sezdirmeden sokulan ve aklına esen yerlere girip çıkan kişilerin, keza şehri şehvet dolu aşırılıkların yaşandığı bir manzaraymış gibi keşfeden dikizci gezginin silahlı versiyonudur (Sontag, 2011 s.67).

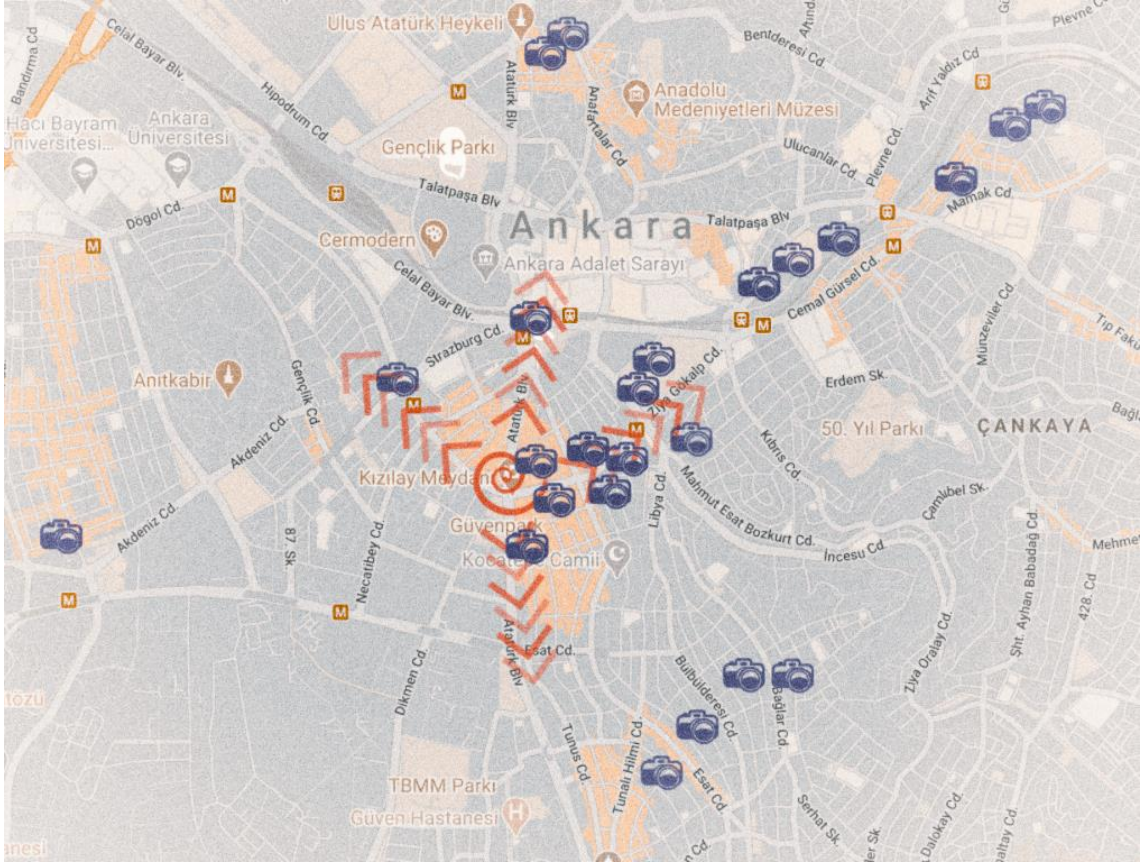
Fotoğraf makinesi ile silah arasında kurulan analogiyi yadırgamamın yanında, Sontag’ın bahsettiği silahın hedefindeki kişi, silahı tutan kişi olarak bizzat kendimdim. Dolayısıyla fotoğraflar çalışmamın çatısı, daha açıklayıcı bir ifadeyle bu deneyimin bendeki yansımaları ve bu tez çalışmasının ana ürünü olmuştur.

Bu fotoğrafların yarısını profesyonel fotoğraf makinesiyle, diğer yarısını ise cep telefonumla çektiğimi belirtmeliyim. Bunun sebeplerini iki yönden açıklayabilirim. Kalabalıklar arasında “yitip gitme, kendini belirsiz ve görünmez kılma” hali flanör / flanöz’ün ustalıklarla yerine getirdiği meziyetlerdendir (Sarı, 2012, s.296). İlk çıktığım yürüyüşlerde kullandığım profesyonel makineyi, flanöz olarak kalabalıklar içerisinde doğrultmanın flanözün görünmezlik niteliğini kaybetme olasılığını fark etmemle birlikte, diğer yürüyüşlerimde tahmin edilebileceği üzere günümüzde varlığı hiç dikkat çekmeyen

telefonun kamerasını kullanmayı tercih ettim. Telefonun kamerasına geçmemdeki bir diğer nedeni ise kişisel olarak sanata olan bakışımla ilişkilendirebilirim. Özellikle fotoğraf, video gibi aparata ihtiyaç duyduğumuz sanat dallarında kimileri tarafından sanatsal ifade aracının -fotoğraf makinası- niteliğine, ekonomik karşılığına çok fazla değer atfedilir. Ancak gerçek bir sanatsal çıktıdan söz ettiğimizde, bunun gerçekleştiricisi aparatın kendisi değil onu kullandır. Dolayısıyla esas önem arz eden aparatın değil, sanatçının gözüdür.

“Bulmak, kaybolmaktır.” Diyor Rebecca Solnit *Kaybolma Kılavuzu* adlı eserinde (2015, s.10). Ben de bu cümleden yola çıkarak, kendimi bulmak adına bir flanöz olarak sokaklarda kaybolmayı seçiyorum. Elbette burada sözünü ettiğim kaybolma hali somut bir anlam taşıyor. Zira Ankaralı bir flanöz olarak, defalarca sokaklarını adımladığım kent merkezinde kaybolmam teknik olarak çok düşük bir ihtimal barındırıyor.

Tez için “disipline ettiğim” bu kaybolmalarda, diğer yürüyüşlerimden farklı olarak kulaklıklarımı yanıma almıyorum. Çünkü yürüyüşlerime eşlik edecek olan bu defa kulaklıklarımdan gelen müzik değil, şehrin kendi yarattığı müzik. Bir flanöz olarak şehri tüm duyularıyla deneyimlemeyi hedefliyorum; görmenin ve duymanın yanında tatmak, koklamak ve dokunmak da bunlara dahil. Yine Solnit’e göre, “bilinmeyen sınırlarına temas etmek, insanın duyularını keskinleştirir” (Solnit, 2015, s.15). Keskin duyularımın ve zihnimin dahil olduğu bu kaybolmaların, sanat üretimi için oldukça ideal olduğunu ise sezmenin de ötesinde biliyorum.



Şekil 5.1.1

Esasında yürüyüşlerim evimden adımımı attığım anda başlasa da, Kızılay meydanını merkez noktası belirleyerek kuzey, güney, doğu, batı doğrultularında yürüyüşler gerçekleştirdim. Bu da, kabaca Ankara’da her biri kendi içerisinde merkez niteliği barındıran ve dolayısıyla flanözün mekanı olması muhtemel Tandoğan-Bahçelievler’e, Ulus’a, Cebeceiye ve Esat-Tunalı Hilmi’ye tekabül etti. Her bölgede geçirdiğim süre ise, mekanın karakteristiğine uygun olarak farklılıklar gösterdi. Sözü ettiğim üzere bu bölgeler, daha önce de farklı nedenlerle sık sık bulunduğum mahaller olduğundan dolayı gerçek bir kaybolma durumu yaşamadım. Deneyimlediğim mecaz kayboluşlarım, yürüyüşlerin seyrine göre biçimlendi. Daha açık bir ifadeyle, kendimi bildim bileli mekanın verdiği hissiyattan oldukça etkilenen biri olarak, aynı zamanda buna paralel biçimde çalışmanın metodolojisinde bahsettiğim psikocoğrafya kavramının da öngördüğü üzere duyularımın gösterdiği yönü takip ederek kayboldum sokaklarda. Bu plansızlık, sezgisellik ve rastgelelik aynı zamanda bir nevi kentli aylak olmanın da

gerekliliği sayılır. Zira Breton'a göre de kentli aylak, yürüyüşleri esnasında planlı değildir ve daha çok sezgilerini takip eder (Breton, 2008, s.101). Yalnızca bir istisna olarak, şehrin eski merkezi olmasına rağmen, yalnız bir kadın yürüyüşçü için güvenlik sorunu potansiyeli barındıran Ulus bölgesinde, duyularımdan ziyade mantığım doğrultusunda hareket etmeyi tercih etmem gerekiyordu. Diğer bölgelerde ise, kimi zaman kalabalığın sürüklemesiyle, kimi zaman vitrinleri izleyerek, kimi zamanda binaların üzerimde yarattığı yükseklik hissiyle, kimi zaman ise detaylara gömülmek suretiyle kaybolduğumu hissettim. Bu temalar da -binalar, vitrinler- doğal olarak fotoğraflarımda görünür oldu.

Flanözlük deneyimimin yansıması olan fotoğrafları bir arada görmemle beraber, başlangıçta tam olarak böyle planlamış olmasam da ve zaten çalışmamın vadettiği rastgelelik ve sürüklenmenin de hakkını vermek adına, analiz aşamasının temelini fotoğraflar üzerine kurmaya karar verdim. Zira, ben kentte kaybolurken onlar ise birbirini bulmuş ve hoşbeşe başlamış görünüyordu. Dolayısıyla, bu kararımın nedeni, fotoğraflarımın arasındaki ortak dili keşfetmem ve yine başta da bahsettiğim üzere kendimi de aradığım bu içsel yolculukta sanatın yol göstericiliğini şiar edinmiş olmamdır. Nitekim kişinin kendini arayışında sanat en doğru yollardan biri sayılabilir. Zira sanat, kimi zaman bilinçli aklın dahi saf dışı edildiği, en dolaysız ifade biçimidir.

Roland Barthes, fotoğrafın sözle anlatılamayacağını söylerken haklıdır (Barthes, 2011, s.16). Çünkü, esas olan imgelerin duygulanım etkisidir. Benzer bir söyleme sahip Bachelard; "İmge, yalınlığı içinde bilgiye gerekseme duymaz" der (Bachelard, 1996, s.11). Bachelard ve Barthes'ın görüşlerinden hareketle, ben de analizde belirli kavramlara oturttuğum imgeleri didik didik ederek açıklamak yerine, bakan özneyi merkeze oturtmayı tercih ettim. Tıpkı o imgeleri ortaya koyarken benim yaptığım gibi, imgelere bakanında kendine dönmesi, imgeyi kendi içinde anlamlandırmasını uygun buldum. Bu nedenle benim de burada yapmaya çalıştığım, imgeleri sözlerle açıklamak değildir. Zira, onlar zaten kendi başlarına bunu yapma yetisine sahiptirler.

Flanözlük deneyimimin çıktısı olan imgelerimi incelediğimde bulunduğum çıkarımlar ile yürüyüşlerim esnasında zihnimi kurcalayan anahtar kavramlar benzeşiyordu. Yine bu kavramlar, metodolojik olarak çalışmamı özetlediğim bölümde değindiğim, diyalektik

meftumunu ilerinde barındırıyordu. Aynı zamanda başlıklarımı oluşturan bu kavramların her biri -odağımın kent değil flanözlük deneyimim olduğunu belirtmiş olsam da- deneyimin aktörlerinden biri olan kentın benim için ifade ettiklerinin karşılığıdır. Nitekim modern dünyada kent; mütemadiyen bir **devinim** içerisinde, katı ve yumuşak yüzeylein yarattığı **yansılarla derine indikçe** berraklaşan ya da tam aksi gözden kaybolan, öngörülemez kompozisyonları ve **yalnızlar** yığını barındıran görsel bir şölenidir.

Özetle, çalışmamın temel direği olan analiz aşamasına, flanöz olarak yürüdüğüm kentın sokaklarında bakışımı kuran, aklımı meşgul eden ve tabiatıyla imgelerimde de vuku bulan bu kavramlar üzerinden devam etmeyi uygun buldum. Zıttıyla var olan kavramlarımı, ayrı başlıklar altında ele alarak fotoğrafları gruplandırmış olsam da, esasında kimi fotoğraflar bir diğer kavramın niteliklerini de taşımaktadır. Örneğin; “Yaklaşmak / Derine inmek” başlığındaki fotoğrafın hareketi de barındırması, “Yalnızlık” başlığındaki çoğu fotoğrafın yansıma içermesi ya da son ve nihai başlığım olan Yalnızlığın ön görülebilir biçimde tüm fotoğraflarımda kendini göstermesi gibi. Bu yönüyle baktığımızda da ortaya çıkardığım imgeler arasındaki geçişkenlik ve ortak dili görmek mümkündür.

Dış dünyanın i dünyamdaki yansıması olduğuna inandığım imgelerimin tümü, gözün klasik bakışına hizmet etmeyen, düzeltilmiş olma halinden uzak, kaygan, dokulu, derin bakışlı, çoğunlukla “rastgele”. En yalın ifadeyle; kimisi gizem barındıran bu imgeler, anlamak-deneyimlemek-yaşamak denilen muğlaklığın bir çeşit temsili.

5.2. İMGELER: AYNADAKİ PENCERE, PENCEREDEKİ AYNA

5.2.1. Devinim / Hareket

Bedenim, zihnim, kent, kalabalıklar...

Her şey bu akışa dahil değil mi?²

² Referans verilmedikçe bu tür italik alıntılarının tamamı, flanözlük deneyimim esnasında zihnimde dolaşan düşüncelerimi iliştirdiğim saha notlarımdan aktarılmaktadır.



Fotoğraf 1

Flanözlük yapmanın temel gereği yürüyüş üzerine kuruluydu ve yürümek üzerine olan tartışmamı önceki bölümlerde ele almıştım. Ancak benim burada üzerinde duracağım mefhum, yürüyüşten değil adımlamaktan da yola çıkarak, fizyolojik olarak dahi canlılığın esas özelliklerinden biri olarak bizlere öğretilmiş bir kavram olan “hareket” üzerine olacak. İradi olarak hareket, nesneden farklı olarak özneye içkindir. Nesnede edilgen nitelikte olan hareket, özneyle etkinleşir. Merleau-Ponty’nin de sözünü ettiği üzere “şey” hareket ettirilirken, benim vücudum kendini hareket ettirir, “hareketim kendini açar” (Merleau-Ponty, 2016, s.33).

Hareket, durağan olanın, stabil olanın tersidir. Gerek hareket ettirilen edilgen nesne, gerekse hareket eden etken özne olsun devingenliğiyle saptanamaz, kaçınan bir hale bürünür. Hareketin görünürleştiği yerde imge, tabiri caizse uçuculaşır. Bachelard’a göre de varlığı belirleyebilmek, sınırlayabilmek güçtür. Öyle ki bunun için çabaladığımızda, varlık daha “kaçıcı” bir özellik sergiler (Bachelard, 1996, s.228).

Buradaki varlık ortaya çıkan imge, imgeye dahil olan özne veyahut nesne ve tabiatıyla doğrudan özne olarak şahsım olabilir. Zira, flanözlüğün gereği olan devingenliğim neticesinde ortaya çıkan kaçıcı, uçucu imge benimle oluşur, bu devinimi görünür kılar. Hayatımızın imgesine bu devingenlik içkin iken, bizim ise çoklukla sabitlemeler ve duraklarla onu anlamlandırmayı seçmemiz farkındalık yaşadığım bir diğer nokta oldu.

Yürüyüşlerim dahilindeki devinimim ise sürüklenme (derive) üzerine bina oldu. Flanöz kimliğiyle bunu “Kalabalığın Kadını”³ olarak kalabalıkların içinde yapıyor olsam dahi, zihnimin içindeki akış, bu sürüklenmenin-hareketin temposunu belirliyordu kuşkusuz.

Bir avare olarak olarak yürüyüş yapmak illa ki belli bir tempoda olmak durumunda değildi. Hayatın devinimi yeknesak ve lineer değilken, benim yürüyüşlerimin öyle olması zaten beklenemezdi. Kimi zaman adımlarım yavaşladı. Ve hatta durduğu bile oldu. Kimi zamanda, düşüncelerimin izinde, onların kaçışına ayak uydururcasına hızlandı. Adımlarım kendi haritasını çizdi. Adımların, aynı zamanda uzamların da yaratıcısı olduğunu söyleyen De Certeau’ya göre adımlar, “Kimi yerleri "durağanlaştırır" ya da "hareketsizleştirirken", başkalarıyla, "ender", "rastlantısal" ya da "gayrimeşru" uzamsal "dönemeçler" yaratır” (De Certeau, 2008, s. 195).

³ *Kalabalıkların Adamı* - Edgar Allan Poe (1840). Bu eser flanör kimliğinin literatürde görünürlük kazanması adına önemlidir. Bu nedenle bende küçük bir ironiyle kavramı tersine çevirerek ödünç almayı anlamlı buldum.



Fotoğraf 2

O gün yerinde olduğu gibi kalan herhangi bir şeyin varlığının mümkünatını düşündüm. Ancak hemen akabinde, zamanın olduğu yerde bu soru çok manasız geldi. Ve zamanı “saptamak” için güneşe bakmaya yeltendim... (Fotoğraf 2)

Çalışmamın “flanöz’ün bakışı” kısmında ele aldığım gibi, kendi flanözlük deneyimimde devingen olan yalnızca ayaklarım değildi. Aynı zamanda bakışım da buna dahildi. Merleau-Ponty’nin de sözünü ettiği gibi görüş, harekete asılıdır. O’nun bakışı saptayıcı değil, “Varlık’ın halelerinde gezen”, baktığıyla beraber gördüğü bir bakıştır (Merleau-Ponty, 2016, s.36). Merleau-Ponty’den ilhamla ben de kimi zaman odaklanmaktan ziyade gezinen, deviminin içinde kendine yer yapan, ben yavaşladığımda ve hızlandığımda kendi ritmine sahip çıkan bakışlarla yürümeye çalıştım. Sanatçı bir flanöz olarak bu deneyim esnasında bakışımı hem içeri hem dışarı çevirerek fotoğraflar ürettim.

Fotoğraf çekerken eğer hareket halindeyseniz, genellikle durup kadrajı sabitlemeniz beklenir. Hatta özel ayarlar yapmadığınız müddetçe -gelişen teknolojiyle beraber- makine

(aparat) sizin adınıza bu görevi üstlenir. Çünkü genel anlamıyla fotoğraf hareketin içerisinde seçilmiş ve sabitlenmiş bir an olarak tariflenir. John Berger de fotoğrafın “hareketi kestiğini” söyleyerek, onu zamanı durdurma niteliğinden ötürü dural imge sınıfına sokar (Berger, 2011, s.114 - s.12). Ancak bu hareketsiz anın içinde hareketi - diyalektik- hissetmek yürürken mümkün olduğu gibi, bunu zamanı durdurduğu söylenen imgenin içinde hissettirmek de mümkündür. Peki bu imgelerde görünür olan yalnızca hareket mi? Zamanı mı görmeye çalışıyorum yoksa?...

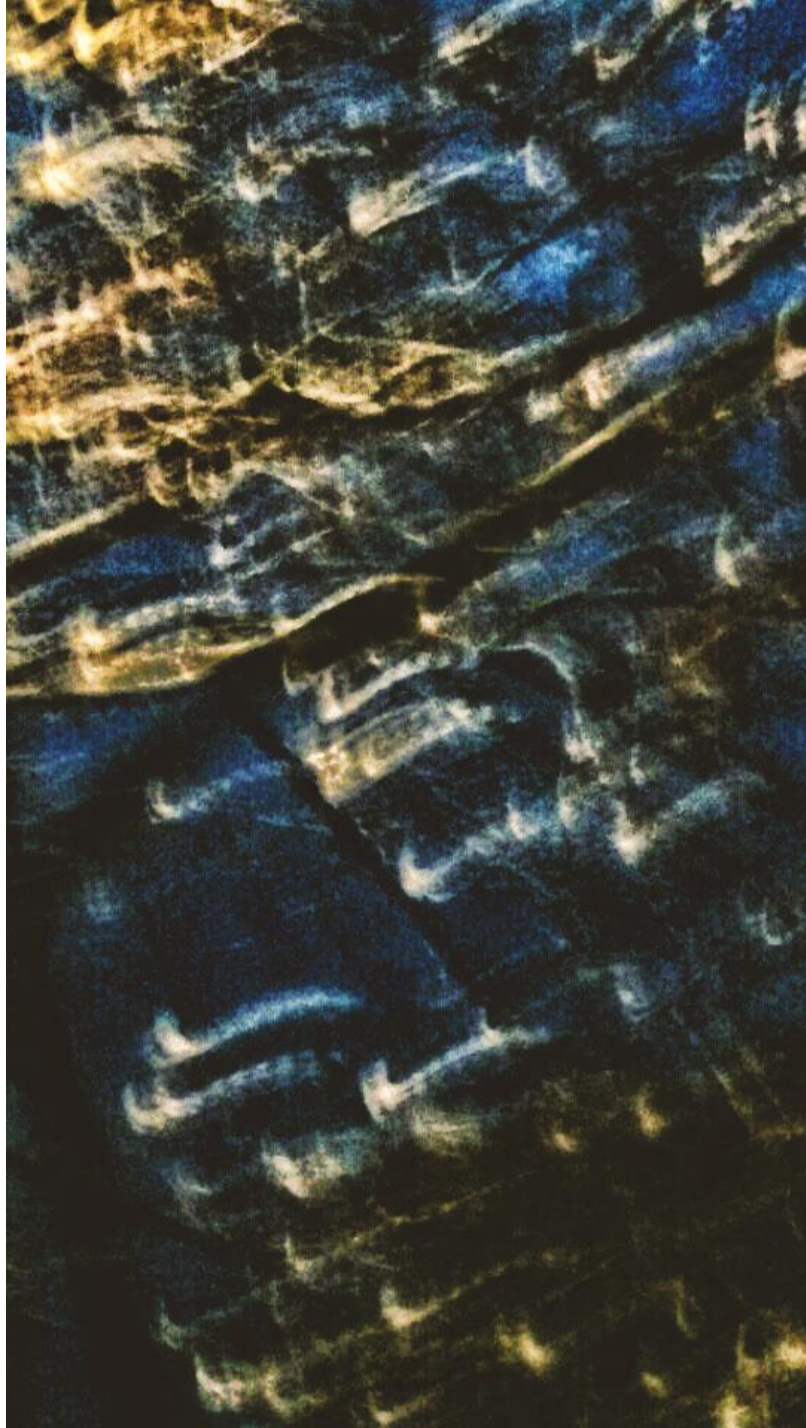


Fotoğraf 3

Biraz yavaşlama ihtiyacı duyduğumda yeşilin yanından geçerdim hep (Fotoğraf 3).

Esasında bir fotoğrafçılık terimi olan enstantane sözcüğü, günlük kullanımda dilimize yerleşerek belirli bir an'ı (moment) tanımlamak açısından kullanılmaktadır. Bu kullanım yanlış değildir. Ki terimin Fransızca karşılığı "instantané" anlık, ansızın anlamına gelmektedir.

An'ın flanözün deneyimiyle doğrudan bağlantısı vardır aslında. Örneğin Hüseyin Köse'ye göre kent içerisinde yabancılaşmış birey olan flanör/flanöz “an'a odaklı” yaşamın iz sürücüsüdür (Köse, 2012, s.10).



Fotoğraf 4

Kentin en hareketli saatleri hangileri?

Sabah işe yetişme telaşı... Akşam eve dönme telaşı...

En çok akşam üzerlerini severim ben. Ekseriyetle telaşsız olanlarını. Ay çıkmış ama gün de bitmemiş. Bazı ışıklar yanmış ama yanmasa da olurmuş. (Fotoğraf 4)

Enstantane sözcüğünün fotoğrafçılıktaki anlamı da kabaca fotoğraf oluşurken içeri giren ışığın süresine (pozlama) tekabül etmektedir. Dolayısıyla zamanla ilişkilidir. Aparat, bize bu zamanı uzatarak hareketi algılama olanağı verir. Buna fotoğrafçılıkta “uzun pozlama” (long exposure) denmektedir. Ortaya çıkan görüntü tek bir an’a ait gibi görünse de, görüldüğünden fazlasını vadeder. Zamanın akışını hareket doğrultusunda bizlere hissettirir. Ben de fotoğraflarımın büyük bir kısmında bu uzun pozlama tekniğini kullandım. Sonuç yalnızca benim değil, benim de dahil olduğum devinimin de formları görme biçimidir.

De Certeau, uzamları da biçimlendiren ve mekanlar arasında mekik dokuyan adımların, dokular oluşturduğundan bahseder (2008, s.192). Yürüyüşlerim dahilindeki hareketimi, katettiğim zamanın içine gömdüğümde, ortaya zaman-mekânı imgeye dönüştüren ve Certeau’nun söz ettiğine benzer dokuların hissedildiği, imgenin desene dönüştüğü bu fotoğraflar çıktı. Yürümenin uzamları yarattığını söyleyen De Certeau, bir yandan da bedeni mekândan yoksun bıraktığını savunur (De Certeau, 2008, s.200). Bunun sebebi devinime içkin olan yürüme ediminin bir yandan da “geçip gitme” hali barındırıyor olmasıdır. Yukarıda da sözünü ettiğim bazı uçucu imgelerimin ortaya çıkma sebeplerinden biri de bu gelip geçiciliktir.



Fotoğraf 5

Gelip geçiciliği daimi olarak bize hissettirmeyi başaran metropol kentinin kendisi de bitmek bilmez bir devinim içerisinde. Kent sakinleri olan insanlar, bu devinime ayak uydurmaya çalışırlar. Flanözlüğün gereği de olarak benim yaptığım ise kenti kendi hareketim ve hızımla deneyimlemektir. Zira bir flanöz olarak ben, genellikle etrafımda bir yerlere yetişmek için koşuşturan çoğu kent sakininden farklı olarak kentin hareketi ve hızına uymak yerine kendiminkini kente uyarlayarak yürümeye çalıştım. Kentin ritmine alışmış insanlar genelde şöyle der: Durursam düşerim... Bense kentin ritminden kurtulmaya çalıştığımda, düşen imge oluyor (*Fotoğraf 5*). Hareket de kaçınılmaz bir biçimde kendini görünür kılıyor.

Yürüyüşlerim boyunca kendi hareketimi fotoğraflarımda yeniden yaratmayı seçtim. Dolayısıyla bu yolculuk benim için aynı zamanda zamanı, zamanla birlikte hareketi görülebilir, imgeleşebilir kılma uğraşı halini aldı. Yukarıdaki diğer fotoğraflardan farklı olarak aşağıdaki fotoğrafta (*Fotoğraf 6*), flanöz olarak benim hareketime eşlik eden şehrin hareketi de, kendini diğer imgelerde olduğundan daha şiddetli bir biçimde görünür kılmaktadır. Kentin deviniminden doğan bu şiddet daha tanıdık, daha alışlageldik, daha genel. Diğer yandan örneğin, bir önceki görselde (*Fotoğraf 5*) hakim olan devinim kentten ziyade şahsıma içkin olduğundan, düşme, yıkılma hissiyatı yaratan imgeyle bağ kurmak daha zor gibidir.



Fotoğraf 6

5.2.2. Yansıma / Yansıtma

Üst üste binmiş görüntülerden en sahici olanı hangisi?



Fotoğraf 7

Çalışmanın başından beri yinelediğim gibi flanöz olarak etrafa yönelttiğim bakışımı, kendime bakmanın bir yolu olarak kullandım. “Çünkü ben görünen-görünür’ümdür, çünkü hissedilirin bir yansımasallığı vardır” (Merleau-Ponty, 2016, s.43). Dolayısıyla yansıma/yansıtma niteliği taşıyan bakışım neticesinde bu yansıma kavramı, en nihayetinde fotoğraflarımda da kendine yer bulacaktı.

Aynı zamanda kentin yığınsal, katmanlı, palimpsest yapısı, yansımalarda da üstü üste binmiş imgelerle görünürlük kazandı. Esasında kent insanı da tıpkı kent gibi. O da katmanlı, anlaması güç, karmaşık... (Fotoğraf 7)

“Yansıma gerçeğin kendisinden daha gerçek gibi görünür, çünkü daha arıdır.” diyor Bachelard (2006, s.59). Merleau-Ponty de benzeri şekilde yansımanın gerçeği tercüme ettiğini, onu tamamladığını ima eder (Merleau-Ponty, 2016, s.43). Yansımaları izlemek benim için kendine bakmanın, şeylerin hakikatine dönük merakımı gidermese dahi yatıştırmanın, sanat ürünleri ile doğanın sanatı arasındaki bağın gizemini sorgulamanın bir yoluydu.

Esasında yansıma, sanatın ne olduğunu anlamaya çalışırken başvurabileceğimiz kavramlardan biri olarak görülebilir. Zira sanat objesi, Aristo ve Platon’un izinde özellikle Antik Yunanda doğada olanın kopyası, yansıması olarak kabul görmüştür (Mimesis). Dolayısıyla yansıma, öznenin/nesnenin kendi gerçekliğine ek olarak bir nevi yeniden üretimi olarak yorumlanabilir. Bu yeniden üretim adeta gerçeğin bir taklididir. Öyle ki onun varlığı ancak öznenin/nesnenin varlığına bağlıdır. Yani yansıma hem yukarıda belirttiğim gibi gerçeği tercüme ederken, hem de o gerçeklik olmadan var olamaz. Böylelikle, burada da bir yandan fenomenolojik, aynı zamanda diyalektik ilişki bir kez daha kendini gösterir.

Var oluşu gerçekliğin varlığından ayrı duramayan yansıma aynı zamanda -ışık vb. etkilerle- gelip geçici bir niteliğe sahiptir. Belki de bu gelip geçicilik özelliğinden olsa gerek yansımalar bir çeşit hüznün duygusu uyandırır bende. Tekrar dönüp baktığımızda o yansı gitmiş, kaybolmuştur çoktan. Walter Benjamin, “büyük şehir insanını büyüleyen aşktır; ama ilk bakışta değil, son bakışta aşk...” diye yazmıştır (1993). Son bir bakış, geçip giden zaman, köhneleşen ve hüznün yükü geçmiş...



Fotoğraf 8

Ne zaman bir şeyin farklı görünümlerine maruz kalsam kafam karışır. Aynaya bakarken, fotoğraflara bakarken ve şu anda yansımaları izlediğim binalara bakarken. Belki de tüm bunların varoluş nedeni gerçeklik sorgulamasına girişmemiz gerekliliğidir. Kim bilir... (Fotoğraf 8)

Yansımanın hasıl olması için tabiatıyla yansıtıcı yüzeye ihtiyaç duyulur. Bu yüzeyler doğa üretimi -su- veyahut insan üretimi -ayna vs.- olabilir. Bu noktada yansımaya eşlik eden, belli belirsiz, dalgalı, düşsel halinden ötürü bahsettiğim hüznün duygusu, daha ziyade suyun organikliğinde kendini hissettirir.

Nesnenin sudaki yansıması, diğer katı yüzeylerdeki gibi birebir kopya şeklinde ve keskin bir biçimde olmaz. Sıvı, “ağırlığın sözünü dinlemeyi, kendi biçimini korumaya yeğleyendir. Su oynaktır” (Ponge’dan aktaran Merleau-Ponty, 2014, s.35). Dolayısıyla su fiziksel hali itibarıyla katı cisimlerden farklı davranarak, üzerine yansıyan görüntüyü incitmeksizin bir miktar bozar, bulanıklaştırır.



Fotoğraf 9

Yerdeki su birikintisinin bana ancak kendi sınırları kadar çizdiği çerçevenin içerisindeki görüntü bana neden bu kadar büyüdü geldi? O gerçekliğe inanmama kim engel olabilir?

(Fotoğraf 9)

Bachelard, su ve aynadaki yansımalar arasında yaptığı kıyasta suyun imgeyi doğallaştırıp masumlaştırmasına karşılık *(Fotoğraf 9)* aynanın, fazla uygarlaşmış, fazla geometrik *(Fotoğraf 10)* ve düşsel yaşama uyum gösteremeyecek kadar belirgin olduğunu öne sürer (Bachelard, 2006, s.31).



Fotoğraf 10

Aynalar, camlar ve bu hammaddeler ile üretilmiş kentsel konstrüksiyonlardaki yansımalar, doğa üretimi olmayan ve kentin sokaklarında daha sık karşılaştığımız yansıtıcı yüzeylerdir.

Su yüzeyindeki belli belirsiz, duygu yüklü yansımadaki bozulmaya karşılık, ayna veya camdan üretilmiş katı yüzeyli kentsel konstrüksiyonlardaki bozulmalar da yine keskin, köşeli ve vurguludurlar.



Fotoğraf 11

Hangisi eğri büğrü, hangisi düzgün?

*Pencereler hep görüldüğünden daha fazla şey ima ediyorlarmış gibi gelirler bana.
(Fotoğraf 11)*

Belki de bu nedendir yansımaların etrafında bu kadar dolaşmam. Bu bozulmuş görüntülerin her biri, aradığım fazlalığı, kendimden fazla olmayı imgeleştiriyordur. Yansımalara kapılıyorum. Onlar gördüğüm ile oynuyor, gerçekte izafi çakışıyor, optik kapasitemi sarsıyor.



Fotoğraf 12

Benjamin'in Pasajları ile Anafartalar Çarşısının ucundan kıyısından bir benzerliği olma ihtimali üzerine düşündüm. Belki çarşının gerçekten yaşadığı zamanlar bir nebze...

(Fotoğraf 12-13)

Doğa üretimi olmayan vitrin camları, -kavramın tarihsel yönü itibariyle pasajlar ile ilişkisi düşünüldüğünde- bir flanöz olarak kentin merkezinde çokça karşıma çıkan ve benim de fotoğrafladığım yansıma yüzeyleriydi *(Fotoğraf 12-13)*.

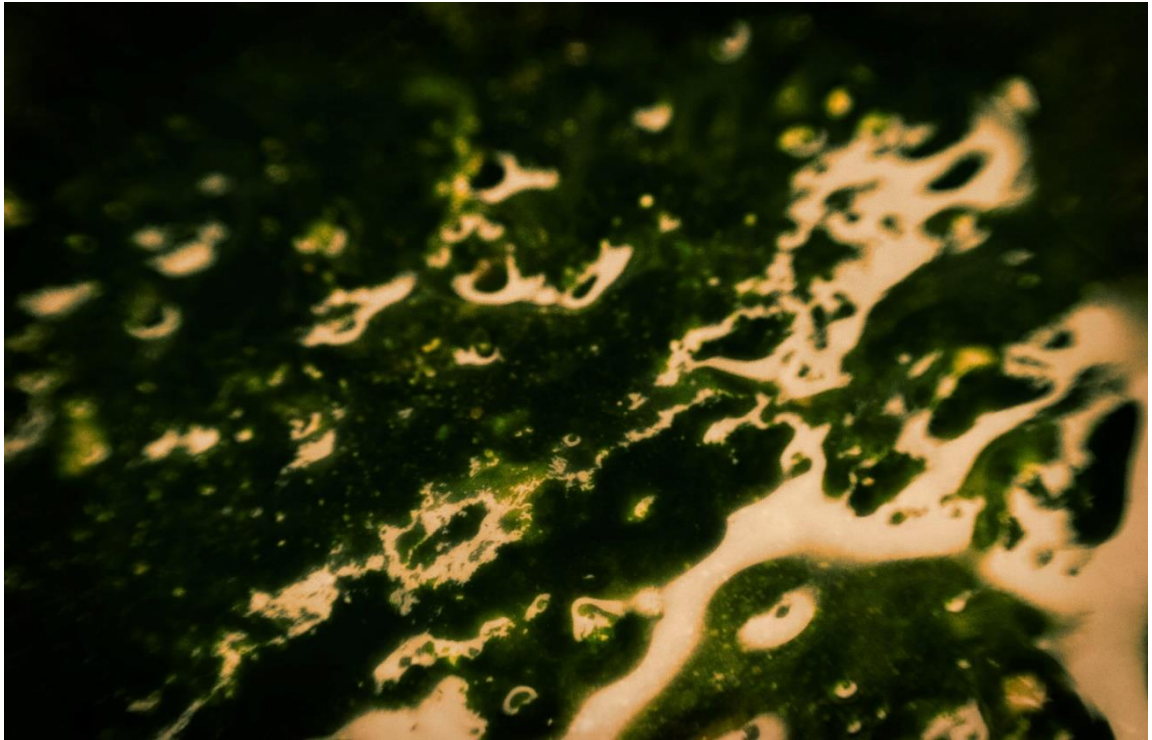


Fotoğraf 13

“Görme de, organik hayat da ışığa bağlıdır” der Berger (2011, s.109). Yine Berger’in fotoğrafın garip bir icat olduğunu düşünmesi, onun temel hammaddelerinin ışık ve zaman olmasından ötürüdür (2011, s. 82). Yansımanın kelime anlamı, ışığın yüzeye çarparak yer değiştirmesi olduğunu düşündüğümüzde, esasında fotoğraf makinasının da bir yansıtıcı olduğu gerçeğini hatırlarız. Yansıyan görüntü aparatın içerisinde sabitlenir ve kaydedilir. Bu minvalde baktığımızda; buradaki fotoğrafları “yansımanın yansıması” olarak tanımlamak mümkündür. Yansıtılacak görüntü sanatçı tarafından seçilir. Yukarıda da sözünü ettiğim üzere, sanatın gerçekliği yeniden üretme sürecinde sanatçının perspektifi süzgeç olarak işlev görür. Sanatçı üretmiş olduğu eserde teknik olarak kendi seçtiği gerçekliği yansıtır, bazen de tekniğin ötesinde doğrudan kendi gerçekliğidir yansıttığı.

5.2.3. Yaklaşmak / Derine Dalmak

*Yüzeyin ardındakini merak etmek yönündeki
arzumu hiçbir zaman yadsımadım.*



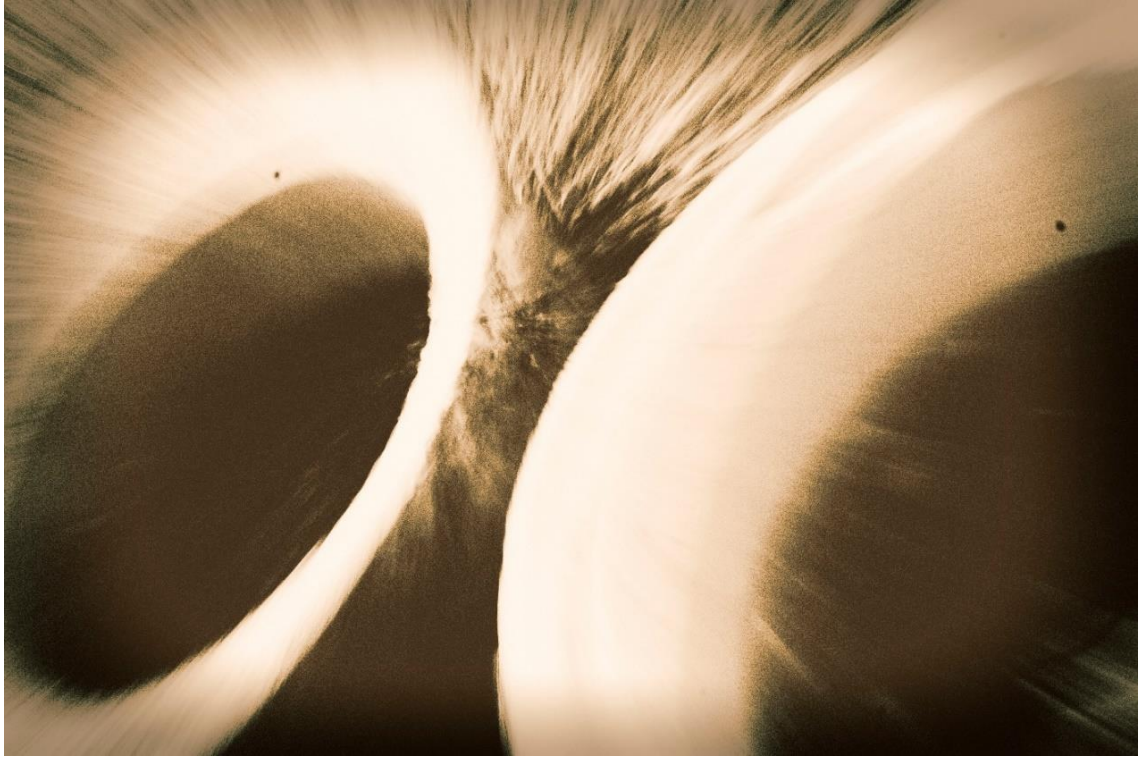
Fotoğraf 14

Kenti tam anlamıyla deneyimlemek için kimi zaman daha çok yaklaşmak, De Certeau'nun tabiriyle onunla d ş d şe bir mesafede ilişkilenmek gerekir. Çünkü, Solnit'in de dediği gibi "uzaklar yakın olduğunda aynı yer olmuyorlardı" (Solnit, 2015, s.34).

Sontag'a göre fotoğrafçılar, gözün göremediğini görerek, gerçeği kırıp, daraltıyorlardı (Sontag, 2005, s.109-110). Dolayısıyla yakına girmenin, yeni bir gerçeklik yaratmak anlamına geldiğini söyleyebiliriz. Yukarıdaki imgede (*Fotoğraf 14*) olduğu gibi nesneyi "etrafından yalıtıp, soyutlaştırdığımda" (Sontag, 2005, s.110) bambaşka bir gerçeklik ortaya ıktı.

Flanöz olarak yaptđım bu y r y şlerdeki bakma edimim, önceki bölümlerde bahsettiğim üzere belirli kalıplara dayanmayan, stabil olmayan bir nitelik taşıyordu. Bazı fotoğraflarım, benimle beraber hareket eden, derine girmeden yüzeyde gezinen bakışım sonucunda ortaya çıkmışken, bazıları ise beni yaklaşmaya, derine inmeye iten, y zdeğim denize dalmayı göze alan bir g d yle meydana geldiler.

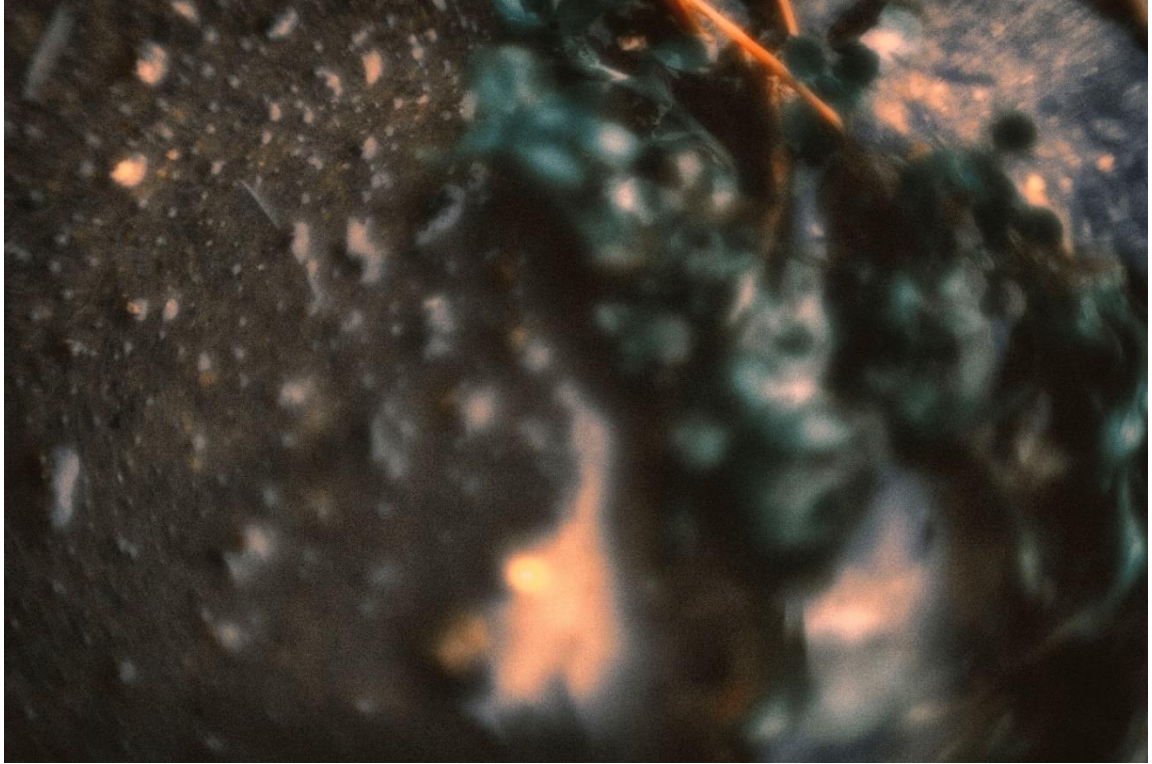
Susan Sontag, fotoğrafçının fetih serüveninin ana hedefinin yakın çekimde gizli olduğunu ifade ederken, yakın çekimi en özgün görme yöntemi kabul eder (Sontag, 2011, s.109). Daha öncede bahsini açtığım gibi, bir flanöz de pekala dedektife duygularla hareket edebilirdi. Bunun için motivasyonum, bazen hayatın anlaşılmazlığını çoğaltan bir detaycılık arzusu, bazense yaşam ile kendi aramdaki bağı tanımlayan izomorfileri aramak oldu. Bu nedenlerle dokulara, derinlere gömüldüm belki de. Bu deneyimi "g m lme" olarak nitelememin bir nedeni var: Baktđđı yüzeyi delerek ardına geçen değil, onun içine gömülerek görmeye çalışan bir bakış burada tarif edilen.



Fotoğraf 15

Bu yakın olma hali fotoğraf terminolojisinde, ya bir önceki imgedeki (*Fotoğraf 14*) gibi benim nesneye yaklaşmamla sonuçlanan makro fotoğraf ile ya da ikinci imgedeki (*Fotoğraf 15*) gibi hareketin de dahil olduğu, bedenimin değil makinenin yaklaşmasıyla yani; “zoom” (optik kaydırma) ile karşılığını bulur.

Hareket kavramını ele aldığım bölümde, Bachelard’ın varlığın kaçıcı olma özelliğini öne sürdüğünden bahsetmişim. Bachelard aynı zamanda varlığın bu kaçıcılığının, onun merkezinde, özünde daha da artacağını belirtmiştir (Bachelard, 1996, s.228). Dolayısıyla gerçekliğe ne kadar yakın olmaya çalışsak da, o kadar uzaklaşırız; gerçeklikle aramızdaki mesafe hiçbir zaman kapanmayacaktır.



Fotoğraf 16

Genellikle, bir şeye ne kadar yakın olursak onun o kadar net görüneceğini düşünürüz. Ancak diğer yandan, bakışlarımızı odaklayarak yaklaştığımız şeyin bütünlüğünü yitirmesi ve bulanması da söz konusudur. İmgelerimin çoğunda görünür olan bu bulanıklık hali, belki zihnimin bulanıklığının somutlaşmış hali, belki de görme uğraşımın çarptığı duvarların temsilidir.



Fotoğraf 17

Derine inmeye çabaladıkça, kent / şeyler bulanır, net görülmez (*Fotoğraf 17*). Ancak duyumsanır. Tıpkı yürüyüşlerim boyunca kentten çekip çıkarttığım bu imgeler gibi... Onları açıklamayarak, onların kendilerini arzu ettikleri gibi anlatmalarına izin verdiğimi düşünüyorum. Ancak duyumsama yoluyla bağ kurulabilir bu imgelerle...

5.2.4 Yalnızlık

“Ah! Dostum büyük kentlerde avare dolaşan yalnız kişi nedir, bilir misiniz?”

(Camus, 2012)



Fotoğraf 18

Yalnızlık kavramı bu çalışmanın pratik kısmının halihazırda hakimi iken, yalnız yürüyüşlerden ilham alanlardan söz ettiğim, flanör /flanözün sanatçı kişiyle kesiştikleri noktalara işaret ettiğim kuramsal çerçevenin de, esas meselelerindendi. Bu nedenle yalnızlığa şimdiye dek yaptığım atıflar haricinde, tezin her aşamasında ondan beslenmem, hayatımdaki başat rolü ve gerek soyut, gerek somut manasıyla imgelerimdeki görünürlüğü nedeniyle de ona ayrı bir başlık açmam şarttı. Aynı zamanda yalnızlık sadece bu başlık altındaki fotoğraflarda değil, daha önce de kavramlarım arasındaki geçişkenlikten de söz ettiğim üzere diğer başlıklardaki imgelerde de kendini hissettirmesi bakımından önemlidir.

Yalnızlık ifade ettiklerinin ağırlığıyla, pek çok bilim dalında karşılık bulur. Ancak benim buradaki amacım yalnızlığın sosyolojik ya da psikolojik temellerini irdelemek değildir. Öncelikle benim üzerinde duracağım yalnızlık kavramı, yukarıda ele aldığım diğer kavramlar gibi kente dair, kentle beraber düşünülmesi icap eden bir yalnızlık biçimidir. Kent geleneksel, kolektif toplumsallık deneyiminden daha farklı bir var olma biçimi

çağırır sonuçta. Nitekim kent ve yalnızlık kavramların bir aradalığı tanıdık gelir. Simmel'e göre, büyük şehrin kalabalığı içerisinde duyumsanan yalnızlık başka hiçbir yerde hissedilmez (Simmel, 2000, s.178). Modern insanın yalnızlığıdır bu.



Fotoğraf 19

Nesnelerin yalnızlığı daha bir hüznü sanki. Çünkü daha çok düşünce, daha çok hikayeye yol yapıyor zihnimizde. O eldivenin diğer tekini, onu kimin, neden , nerede olduğunu düşünürken çoktan kendi yalnızlığıma gömülmüşüm bile... (Fotoğraf 19)

Yalnızlık bir duygu durum halidir. Genellikle olumsuz bir hal olarak anılsa da, tam olarak öyle değildir. Bahsettiğim yalnızlık elbette salt kimsesizlik hali değildir. Zira onun olumlu bulunacak bir yanı da yok gibidir. Yalnız olmak, hissetmek biraz da anlaşılammak, bu nedenle ayrıksı olmak ama dünyaya da kendi algı evreninden bakmak gibi başka kompleks durumlara da neden olacak kadar güçlü bir haldir. Esasında tüm bu nedenlerle bile yalnızlığın sanatla ilişkisinin ne kadar dolaysız olduğu anlaşılabilir. Nitekim yeni ve özgün bir şey üretmek, tam olarak dünyaya kendi algı evreninden bakmakla ilişkilidir. Lakin bu saf bir yalnızlığı imlemez. Zira hepimizin ortaklaşabileceği üzere, algı evrenimiz yalnızca varoluşsal değil, deneyimlerimizin de bileşiminin bir ürünüdür.

Nesnelerin bir sureti olduğunda onunla bağ kurmak daha kolay gibidir. Bunun nedeni muhtemelen tanıdık olana yakınlığımızdan geliyor olsa gerek. Bir anlığına bu soğukta onun üşüdüğünü duyumsadım. Ama ifadesiyle beni hemencecik yalanladı. O yalnız ve güçlü bir kadındı. (Fotoğraf 20)



Fotoğraf 20

Yalnız olma hali seçilmiş veyahut içine düşülmüş olabilir. Benim buradaki yalnızlık deneyimim ise kentte kalabalıklar arasında olmam açısından içine düşülmüş, aylak bir flanöz ve imge üreticisi bir sanatçı olmam açısından seçilmiş bir yalnızlıktır. Burada içine düşülmüş ya da maruz kalınmışlık olarak nitelemeyi seçtiğim kentli yalnızlık, çoğunlukla modernizmin getirdiği bireycilikle ilişkilidir ki, bu kaçışı olmayan bir durumdur. Bunun

nedeni Simmel'e göre, büyük ölçüde metropolde hüküm süren para ekonomisidir (Simmel, 2000). Fakat bu noktada flanöz kimliğimin, kapitalizme hali hazırda bir başkaldırı olarak inşa olduğunu hatırlamak gerekir. "Gündelik, duygusuz, alışlageldik olandan hiçbir zaman haz etmeyen" (May, 2008, s.57) sanatçı kimliğimin başkaldırısı gibi.

Öte yandan zaten, flanöz bir fotoğrafçı olarak seçimimi, tercih edilmiş bir yalnızlıktan yana kullanıyorum. Zira pek çokları gibi ben de, yaratıcı süreç için yalnızlığın elzem olduğu fikrini benimsiyorum. Kimi zaman benim de içine düştüğüm gibi, ne kadar melankolik ve kendime gömülmeye meylettiğim bir deneyim yaşatsa bile yalnızlık düşünüldüğünden daha kalabalıktı. Nitekim bu deneyim başlı başına yaratıcı sürece dahildir. Üstelik bu deneyimi yaşarken fiziksel olarak yalıtılmış olmak şart değildir. Kentteki gibi kalabalıklar arasında olsak bile iç dünyamıza gömülmeyi seçtiğimizde yalnızızdır.



Fotoğraf 21

Kentli yalnız insan tabiri ne kadar da romantize edilmiş ve klişe bir söylem diye düşünüyorum. Fakat sonra ardı ardına somut bir dizi örneğine şahit oluyorum. Yalnız hissedenleri, gerçekten yalnız olanları göz göze geldiğimizde tanıdığımızı zannetmişimdir hep. Lakin o an çok kısadır. Birimizden biri gözlerini kaçıtır ve boşluğa düşünceli bakışlar atmaya devam eder. (Fotoğraf 21)



Fotoğraf 22

Kente yağmurun düşmesi yalnızlığı koyultan, öyle ki herkesi yalnızlıkta birleştiren...(Fotoğraf 22)

Bir kez daha yinelersem; dış dünya yoluyla iç dünyama ulaşmayı hedeflediğim deneyimimde kendim de bir yalnız olarak, imgelerimde yalnızları seçme eğiliminde olmam doğaldır. Başka bir ifadeyle yürüyüşlerim boyunca yaşadığım, kendimle benzer, bana yakın olanla karşılaşmalardır. Rollo May'e göre de yaratıcı edim, bu karşılaşma anlarından doğar ve bu anların iradi olma gereksinimi yoksa da, yoğun olmalıdırlar (May, 2008, s.65-68) Ürettiğim imgelerde kendi yalnızlığımı duyumsamam, bu karşılaşmaların ne kadar yoğun olduğunun göstergesi olmalıdır.



Fotoğraf 23

Ekonomik gerekçeleri göz önünde bulundurmaksızın, yağmurlu havalarda yalnız yürümeyi tercih eden insanla, mutlaka ortaklaştığım noktalar vardır diye düşünüyorum.

(Fotoğraf 23)

Lacan'cı bir perspektiften baktığımızda da insanın benlik duygusunu deneyimlemek için ayna imgesi ile karşılaşması gerekir. Bu bazen yukarıdaki başlıkta yer verdiğim gibi yansımalar yoluyla iki boyutlu bir düzlemde, bazen de üç boyutlu reel düzlemde gerçekleşir. Sonuç olarak kendimizi arayışımızda “imgesel özdeşleşmeler” (Tura, s.80) önemlidir.

Belki de bu yolculuk benim için yalnızlığımı kaçma yolculuğuydu. Belki farkında, belki farkında olmadan, yalnız kişiler, nesnelere ve figürlerle vuku bulan karşılaşma anlarının yoğunluğu neticesinde kendi yalnızlığımı bakmaya yeltendim. Nitekim May'in sözünü ettiği gibi esas yaratıcılık insanın kendi dünyasıyla karşılaşmasındadır (May, 2008, s. 76).

İnsan kendini izafisinde tanır. (Fotoğraf 24)



Fotoğraf 24

SONUÇ

Flanöz bir fotoğrafçı kimliğiyle özne olarak konumlandığım bu tez çalışmasına başlarken, kişisel bir deneyim aktarımında bulunmayı hedefledim. Bu aktarım için kendime dair en uygun ifade alanı olduğunu düşündüğüm dil ise, görsel evrene ait olandı. Dolayısıyla tüm bu flanözlük deneyimim, meydana getirdiğim imgelerde karşılığını buldu. Nitekim bakılan değil, aynı zamanda bakan olduğumun kanıtı bu imgeler, teorik alanda flanözün şaibeli görünen varlığı üzerine edilmiş onca tartışmanın tek başına kapatıcısıdır.

Tez boyunca başlıklarla ya da onlarsız süren bakış tartışması, bu çalışma için merkezi konumdadır. Başlangıçta kimi teorisyenlerce kadının bakışın öznesi olamayacağı iddia edilirken, benim flanözüm o bakışı ele geçirmekten öte onun geçişli bir yapıya bürünmesini sağlamıştır. Merleau-Ponty'nin izinde bakan-bakılan diyalektiğinde yeni bir görme biçimi hasıl olmuştur. Dolayısıyla flanöz olarak flanörden farklılaştığım noktaları, kentte kadın olma deneyimi üzerinden anlatmak yerine, imgelerde açığa çıkan bakışın ayırt ediciliği üzerinden izlemeyi ve anlatmayı uygun buldum. Rastgele, muğlak, dokulara gömülmüş bu bakış, her şeyden öte deneyimin mesafesizliğinin arayışı içinde.

Arayışım esnasında durmaksızın devinen kent, benden ya da bana yansıyanlar, yaklaşmam için merakıma seslenerek beni çağıran objeler, yalnızlıkla beslenen psikocoğrafik flanözlük deneyimimin eşlikçileri oldu. Aynı zamanda kentle ve imgelerle bağını kurduğum bu kavramlar bir araç ya da sonuç olmaktan öte, arayışıma dair yeni soru işaretlerini de beraberinde getirmekten geri kalmadı. Nitekim devinim/hareket başlığı zamanı, yansıma başlığı varlığı/varoluşu, yaklaşmak başlığı ise bedenim deneyimini duyumsamaya çalıştığımı fark etmeme neden oldu. Hepsinin kıyısında dolanan, bağlayan, bir araya toplayan yalnızlık ise bu üç başlığın süzüldüğü, deneyimle pişen, deneyimden geriye kalan...

Solnit'ten ilhamla adımlarımla kalkıştığım arayışım, böyle bir şeyin mümkün olmadığını bilsem de kendimi bulmak adınaydı. Öte yandan imgeleri, dolayısıyla da sanatı meydana getiren, bu arayışım ta kendisidir. Arbus, Calle ve Maier de olduğu gibi...

En nihayetinde, dış dñnyaya yani kente ve ona içkin olan elementlere -insanlar, binalar, vitrinler, objeler vs.- doğrulttuğum bakışın, i dñnyama olan yansısının sonucu olan imgeler, bir sonuç olmasa bile kayda değer bir ipucu olarak kayıtlara geçti. Onlar, kendini bulmanın değil belki ama, kente doğru adım attıkça kendine doğru yñrñmenin ipularıydılar.

KAYNAKÇA

- Arendt, Hannah (2018). *İnsanlık Durumu*. İletişim Yayınları. İstanbul.
- Bachelard, Gaston (2006). *Su ve Düşler- Maddenin İmgelemi Üzerine Deneme*. YKY. İstanbul.
- Bachelard, Gaston (1996). *Mekanın Poetikası*. Kesit Yayıncılık. İstanbul.
- Baudelaire, Charles (2003). *Modern Hayatın Ressamı*, İletişim Yayınları. İstanbul.
- Bauman, Zygmunt (2003), *Modernlik ve Müphemlik*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.
- Benjamin, Walter (2002). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi A.S. İstanbul.
- Benjamin, Walter (1993). *Son bakışta Aşk*. Metis Yayıncılık. İstanbul
- Berger, John (2013). *Görme Biçimleri*. Metis Yayıncılık. İstanbul.
- Berger, John (2011). *O Ana Adanmış*, Metis Yayıncılık. İstanbul
- Breton, David Le (2016). *Yürümeye Övgü*. Sel Yayıncılık. İstanbul.
- Calle, Sophie (1998). *New York Kullanma Kılavuzu*. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.
- Covery, M. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları*, Kalkedon Yayınları. İstanbul
- Crary, Jonathan (2004). *Gözlemcinin Teknikleri- 19.yy'da Görme ve Modernite*. Metis Yayıncılık. İstanbul.
- Çeker, Yasemin (2018). *Modern Türk Edebiyatında Flanör Düşünce: Sait Faik Örneği*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı.

Debord, Guy (2008). *Derive Teorisi*.Ş. Erdoğan (Ed.), Sitüasyonist Enternasyonal. Altıkırkbeş Yayın. İstanbul

De Certeau, Michel (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi – I*. Dost Yayıncılık. Ankara

Elkin, Lauren (2018). *Flanöz: Şehirde Yürüyen Kadınlar*, Nebula Kitap, İstanbul.

Ellis, Carolyn, Adams, Tony E. ve Bochner, Arthur P. , *Autoethnography: An Overview*, (FQS) *Forum:Qualitative Social Research*, Volume 12, No. 1, Art. 10 – January 2011

Gros, Frederich (2017). *Yürümenin Felsefesi*. Kolektif Kitap. İstanbul.

Özmen, İpek (2009). *Flaneur'ün Dönüşümü Bağlamında, Kentte Gündelik Yaşam ve Sanat İlişkisi*, İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı

Kalay, M. Ayşe (2012). “*Renkler Arasında Bir Aylak: Henri De Toulouse-Lautrec*”, *Flanör Düşünce*, Der. Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Karlı, Merve (2018). *Walter Benjamin Düşüncesinde Flaneur olarak Sanatçı*, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe ve Din Bilimler Anabilim Dalı.

Kılıç, Melike (2017). *Türk Romanında Flanör Düşüncesinin Eleştirel İki Yorumu: Aylak Adam*, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Köse, Hüseyin (2012). *Flanör Düşünce*. Ayrıntı Yayınları. İstanbul.

Lefebvre, Henri (2017). *Ritimanaliz, Mekan, Zaman ve Gündelik Hayat*. Sel Yayıncılık. İstanbul.

May, Rollo (2008). *Yaratma Cesareti*. Metis Yayınları. İstanbul.

Merleau-Ponty, M. (2014). *Algılanan Dünya*. Metis Yayınları. İstanbul

Merleau-Ponty, M. (2016). *Göz ve Tin*. Metis Yayınları. İstanbul.

Pollock, Griselda (2014). “*Modernliğin ve Kadınlığın Mekanları*”, *Sanat ve Cinsiyet* içinde, Ed. Ahu Antmen. İletişim Yayınları. İstanbul.

Solnit, Rebecca (2019). *Kaybolma Kılavuzu*. Encore Yayınları. İstanbul.

Solnit, Rebecca (2016). *Yol aşkı: Yürümenin Tarihi*. Encore Yayınları. İstanbul.

Sontag, Susan (2011). *Fotoğraf Üzerine*. Agora Kitaplığı. İstanbul

Szarkowski, J. (1978). *Mirrors and windows : American photography since 1960*. The Museum of Modern Art: Distributed by New York Graphic Society

Oskay Ünsal, *Ünsal Oskay'ın Walter Benjamin Üzerine Çalışmaları* Marmara İletişim Dergisi / Marmara Journal of Communication • Yıl / Year: 2015 • Sayı / Issue: 23 ss/pp. 13-36

Özsoy, D. (2012) “*Bir Flâneuse'ün Portresi: George Sand.*”, *Flanör Düşünce*, Der. Hüseyin Köse, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

Tura, Saffet Murat (2010), *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*. Kanat Kitap. İstanbul.

Weber, Tönnies, Simmel, (2000), *Şehir ve Cemiyet*. İz Yayıncılık. İstanbul.

Wilson, Elizabeth (1992), *Görünmez Flanör*, Çeviren : Filiz Çulha, Aksu Bora | (Sayı : 43 - Kasım 1992)

Wolff, Janet. (1985), “*The Invisible Flâneuse. Women and the Literature of Modernity.*” *Theory, Culture and Society*