

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

Doktora Tezi

DİYARBAKIR ÜZERİNE
İMGE/ANLAM ÜRETİMİ

ŞERİF TOKA

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Pelin TAN

Mardin 2017

T.C.
MARDİN ARTUKLU ÜNİVERSİTESİ
FEN BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MİMARLIK ANABİLİM DALI

Doktora Tezi

DİYARBAKIR ÜZERİNE
İMGE/ANLAM ÜRETİMİ

ŞERİF TOKA

Tez Danışmanı
Doç. Dr. Pelin TAN

Mardin 2017

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
İÇİNDEKİLER	iii
İTHAF	v
ÖZET.....	vi
ABSTRACT	vii
GÖRSEL LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1
1. GÖRSEL VE YAZILI İMGE: DİYARBAKIR	5
1.1. Sürreal paranoya.....	5
1.2 Aritmik Aralıklar.....	7
1.3. Boşluk	11
1.4 Bağısız Bağlar Nasıl Yaşar?.....	14
1.5 Demiryolu Hat(ıra)ları	17
1.6 “Evcil” Trafo.....	19
1.7 Alt/üst geçitler.....	20
1.8 Mühürlü/yasak mekânlar.....	22
1.9 Sur: Kapatma, yıkma, ele geçirme	23
1.10 Seyyar mekân 1: Güvercin Otel!	29
1.11 Seyyar mekân 2: Kalekol Kuleleri ve Gözetim	30
1.12 Seyyar Mekân 3: Satış Mekânları	32
1.13 Kalan	34
1.14 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 1: Devlet Anıtları Bağırır!	39
1.15 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 2: Meydan	41
1.16 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 3: Slogan Kusan Parklar	43
1.17 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 4: Bir karpuz hikâyesi	45
1.18 Hevsel Bahçeleri	47
2. KAVRAMSAL KARŞILAŞMALAR	50
2.1 Mekân bir “şey” midir?.....	51
2.2 Tahakküm, Temellük, Direniş.....	52
2.3 Aktüel Olanın Kıvrımlarında Yatan Virtüel Güçler.....	56
2.4 Ritim.....	58
2.5 Mekânlar Sürekli Esner, Yırtılır, Katlanır, Kıvrılır.....	63
2.6 Bedenin/Şehrin Organları Yoktur, Eşikleri ve Kıvrımları Vardır.....	64
2.7 Düzen/Form/Armoni & Keşmekeş/Yaşam/Poliritim.....	65

3. YÖNTEMSEL KARŞILAŞMALAR.....	70
3.1 Modernlik Fragmanları	72
3.1.1 George Simmel – Modern Şehir Deneyimi.....	74
3.1.2 Walter Benjamin - Flanör & Montaj & Fragman.....	77
3.2 Fotografik İmge, Video İmaj ve Şehir	81
3.2.1 Fotoğrafik Görüntü: “Bir Fotoğraf Ne Yapabilir?”	82
3.2.2 Video Sanatı ve Şehir Video-İmajı	87
3. 2.2.1 Henri Bergson ve Gilles Deleuze: Sinemada Yeni Olan Nedir?.....	90
3.2.2.2 Ulus Baker - Duygular Sosyolojisi ve Düşünce İmaj	95
3.2.2.3 Video-İmaj ve Şehir: Video ile Ne Yapılabilir?	103
SONUÇ	106
1. Sonuç Yerine Arayış	106
2. Diyarbakır’ın Düşündürdükleri.....	112
BİBLİYOGRAFYA	114
EK	125
ÖZGEÇMİŞ	126

İTHAF

2012-2016 yıllarında ısrarla derslerini takip ettiğim ve her durumda sevgiyle andığım hocalarımla karşılaşmasaydım bu tezi yazma arzusu ve cüretini bulamazdım. Çalışma süresince; aklıselim ve bilge tutumuyla her daim destek olan Prof. Dr. Uğur Tanyeli'den, yarattığı keşmekeş ve aşinalıktan uzak ortamıyla zihni açan/saçan Prof. Dr. Bülent Tanju'dan, özenli ve etkili teorik eleştirileriyle teorik tutarlılığı sağlayan Prof. Dr. Bülent Diken'den her daim güç aldım, teşekkür ederim. Nihayete ermeden öylece kalacak olan çalışmayı yeniden canlandıran ve fikirleri, destekleyici tutumu ve bitmeyen enerjisiyle tezi yazmamı sağlayan danışmanım Doç. Dr. Pelin Tan'a minnettarım. Savunma jüri üyeleri Yrd. Doç. Dr. Zeynep Ataş ve Yrd. Doç. Dr. Murat Çağlayan'a destekleri için teşekkür ederim.

Yrd. Doç. Dr. Halil İbrahim Düzenli başta olmak üzere, başka bir doktora programının hayata geçirilmesi için imkânları zorlayan ve programın kuruluşundan bugüne emeği geçen herkese şükranlarımı sunarım. Diyarbakır'da çalışırken muhabbetleri ile eşlik eden sevgili Veysi, Semra ve Rojat'a; neşeleriye hep yanımda olan sevgili Fatoş ve Metin'e teşekkür ederim.

Bu tezi her daim birlikte yol alacağım SerdarToka'ya armağan ediyorum.

Mardin, Temmuz 2017

Şerif Toka

ÖZET

Doktora Tezi

DIYARBAKIR ÜZERİNE İMGE/ANLAM ÜRETİMİ

Şerif TOKA

Mardin Artuklu Üniversitesi

Fen Bilimleri Enstitüsü Mimarlık Anabilim Dalı

2017: 126 Sayfa

Şehir üzerine fikir üretmekte parçalı, geçirgen, olasılıklara ve deneyime açık olmaya taraf bir düşünceden hareket eden bu tezde, şehir mekânla daha yaratıcı bir ilişki kurabilmek için farklı bir dizi kuramsal ve kavramsal araç kullanılmıştır. Tez, şehre dair imge odaklayıcı söylemlerin dayattığı çerçeveden sıyrılarak, şehrin akışkan görünümleri içinden alınan kesitlerle, fragman metin, fotoğraf ve video imaj araçları kullanılarak yeni bir imge/anlam oluşturmayı amaçlamaktadır. Tezin düşünsel izlekleri kullanılan yöntemi ve yöntem de düşünsel izleği eş zamanlı oluşturmaktadır. Düşünürlerce imal edilen kavramlarla karşılama ve bu karşılaşmanın doğurduğu muhtelif ilişkiler üzerinden şehre dair imge/anlam üretmekte kavramsal kümelenişler ve geçitler oluşturmaya çalışılmaktadır. Şehirde olup bitenlerin sürekli akışlar, bunların kurduğu satırlar, yarattığı katmanlar ve bedenlerle süre giden bir dönüşüm olduğu düşüncesinden hareketle, Diyarbakır'da mekânların ses ve görüntü kayıtları ile fotoğraflarından malzeme toplanmış ve bu malzemelerle Diyarbakır'a dair görsel ve yazılı imgeler/anlamlar üretilmiştir.

Anahtar kelimeler: Diyarbakır, şehir mekan, video-imaj, fotoğraf, fragman.

ABSTRACT

PhD Thesis

PRODUCTION OF IMAGE/MEANING ON DİYARBAKIR

Şerif TOKA

Mardin Artuklu University

Graduate School of Natural and Applied Sciences

Architecture

2017: 126 Pages

In this thesis, which is moving forward in a way that is being open to fragmental, transparent, probabilities and experimentation, a different set of theoretical and conceptual tools have been used to create a more creative relationship with urban space. The thesis aims to create a new image/meaning by using fragmental text, photographs and video images tools, with sections taken from the fluid views of the city, stripped from the frame imposed by the image-oriented discourse of the city. The method used in the thesis and intellectual follow-up of the thesis are both produce each other simultaneously. It is trying to create conceptual clusters and passages in producing image/meaning of the city through meeting with the concepts produced by the thinkers and the various relations that this encounter gives rise to. With the view of what is happening in the city is the continuous flows, the exteriors shaped, the strata created and the transformations that continue with the bodies, the materials including the sound and image records and photographs of the places in Diyarbakır were collected and the visual and written images /meanings about Diyarbakır were produced by using these materials.

Keywords: Diyarbakır, city space, video-image, photograph, fragment,

GÖRSEL LİSTESİ

	Sayfa
Fotoğraf 1: Kaçak kablo ağı (Ekim 2013)	5
Fotoğraf 2: Cephe (Ekim 2013)	6
Fotoğraf 3: Tel örgüden bakış (Ekim 2013)	6
Fotoğraf 4: Perdesiz (Ekim 2013)	8
Fotoğraf 5: Ciğerci (Ekim 2013)	9
Fotoğraf 6: İbadet (Ekim 2013)	9
Fotoğraf 7: Aralık altı (Ekim 2013)	10
Fotoğraf 8: Hücre (Ekim 2013)	10
Fotoğraf 9: Tandır (Ekim 2013)	11
Fotoğraf 10: Kurban (Ekim 2013)	12
Fotoğraf 11: Bekleyiş (Ekim 2013)	12
Fotoğraf 12: Ne, Ne de (Ekim 2013)	13
Fotoğraf 13: Cadde	14
Fotoğraf 14: Sokak 1 (Mayıs 2017)	15
Fotoğraf 15: Dönemeç (Mayıs 2017)	15
Fotoğraf 16: Sokak 2 (Mayıs 2017)	16
Fotoğraf 17: Düzleşme (Ekim 2013)	17
Fotoğraf 18: Yitik hat (Ekim 2013)	18
Fotoğraf 19: Trafo (Ekim 2013)	19
Fotoğraf 20: Vakum (Ekim 2013)	20
Fotoğraf 21: Kör alan (Ekim 2013)	21
Fotoğraf 22: Ekmek (Ekim 2013)	21
Fotoğraf 23: Boğum (Ekim 2013)	22
Fotoğraf 24: Sur kedi beton (Mayıs 2016)	24
Fotoğraf 25: Tekbir Çıkmazı (Nisan 2017)	25
Fotoğraf 26: 2016 Tarihi Beton Barikat (Mayıs 2016)	25
Fotoğraf 27: Geçiş-siz (Mayıs 2016)	26
Fotoğraf 28: Yaşam sızar (Mayıs 2017)	26
Fotoğraf 29: Sokak 3 (Nisan 2017)	27
Fotoğraf 30: Hoşnutluk (Mayıs 2017)	27
Fotoğraf 31: Müşterek su	28
Fotoğraf 32: Geçici tünekleme	29
Fotoğraf 33: Cebir form	30
Fotoğraf 34: Görüntü toplayıcısı (Mayıs 2017)	31
Fotoğraf 35: Seyyar (Mayıs 2017)	32
Fotoğraf 36: Koşuyolu'nda geçici bitpazarı	33
Fotoğraf 37: Bomba çukur düzlük tezgâh (Mayıs 2017)	33
Fotoğraf 38: Kapısız (Ekim 2013)	34
Fotoğraf 39: Bitemeyen (Ekim2013)	35
Fotoğraf 40: Artık heykel (Ekim 2013)	35
Fotoğraf 41: Eksilme (Ekim 2013)	36
Fotoğraf 42: Apokaliptik (Ekim 2013)	36

Fotoğraf 43: Su deposu (Ekim 2013)	37
Fotoğraf 44: Bekleyiş: Çatışmadan arta kalan kum torbaları (Nisan 2017)	37
Fotoğraf 45: Terk edilen (Mayıs 2017)	38
Fotoğraf 46: Yararsız (Ekim 2013)	38
Fotoğraf 47: Anıtpark Anıt (Mayıs 2017)	39
Fotoğraf 48: Koşuyolu Parkı: Anıt kale duvar pas (Ekim 2013)	40
Fotoğraf 49: Mehmet Uzun Parkı: Pembe (Ekim 2013)	40
Fotoğraf 50: Dağkapı Meydanı alt çarşı (Ekim 2013)	42
Fotoğraf 51 Dağkapı Meydanı saat kulesi (Nisan 2017)	42
Fotoğraf 52: Rojava parkı: Roboski anıtı	44
Fotoğraf 53: Rojava Parkı: Anıttan kalan (Mayıs 2017)	44
Fotoğraf 54: Karpuz (Ekim 2013)	46



GİRİŞ

“Şehirlerin düşüncenin ya da rastlantının eseri olduklarını sanırlar hep, ama ne biri ne öteki ayakta tutmaya yeter onların surlarını. Bir şehirde hayran kaldığın şey onun yedi ya da yetmiş yedi harikası değil, senin ona sorduğun bir soruya verdiği yanıtıdır” Italo Calvino¹

Bu tezde, karmaşık, çelişkili, heterojen dokuların sürekli çözülme ve dönüşüm halinde olduğu düşünülen şehre dair farklı araçlar kullanılarak; yansımalara, çağrışımlara ve deneyime açık, kıvrılarak yığılan, çizgisel olmayan bir anlatı oluşturulmaya çalışılmaktadır. Yeniliklere ve dönüşümlere açık, devingen ve esnek olması amaçlanan bu anlatının her surette eksik ve tamamlanmamış olacağı aşikârdır. Her yeni düşüncenin ve imgenin başka üretimlerin önünü açacağı fikriyle, sezgilere ve deneyime açık bir çalışma olması amaçlanmıştır. Mimari tasarımla, yapılarla değil şehrin şehir oluş süreciyle, parçalı öğeleriyle ilgilenme ve kayganlığın, akışkanlığın içinde olma arzusu, farklı araçları -aralarında çözümsüz gerilimleri de kabul ederek-kullanmayı gerektirir.

Şehirde olup bitenlerin sürekli akışlar, bunların kurduğu satırlar, yarattığı katmanlar² ve bedenlerle süre giden bir dönüşüm olduğu düşüncesinden hareketle, şehirdeki mekanların ses ve görüntü kayıtları ile fotoğraflarından³ malzeme toplanmış ve bu malzemeler, fragman metinlerle birbirini her defasında destekler nitelikte değil birbirini zaman zaman bozan, dağıtan, parçalayan bir yöntemle bir arada ele alınmıştır. Şehre dair imgelerin sabit ve deneyime kapalı genel çerçevesinden uzaklaşarak, şehrin

¹ İtalo Calvino, *Görünmez Kentler*, Çev. Işıl Ergüden Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2011, s. 88.

² Tez içerisinde kullanılan “katman”, “katmanlaşma” sözcüğüyle kast edilenin, katı, sabit bir üst üste binme olarak anlaşılmasını önlemek adına, sözcüğü jeoloji bilgi alanında çağrıştırdığı anlam üzerinden düşünmekte yarar var. Jeoloji bilgi alanında, her bir katmanın diğerinden ayrıldığı ama geçirgenliği ve çözülüp dağılmayı da içeren katmanlaşma söz konusudur. Dolayısıyla yaprak yaprak açılan, üst üste binen geçirimsiz düzeylerden değil, geçirgenliğin ve çözülüp dağılmanın olduğu sürekli oluş halinden bahsedilmektedir. DeManuel de Landa'nın *Çizgisel Olmayan Tarih* kitabına jeolojik kavramlarla tarih anlatısı için bakılabilir (DeManuel de Landa, *Çizgisel Olmayan Tarih*, Çev. Ebru Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul 2006).

³ Tez metni içerisinde kullanılan fotoğrafların bir kısmı internetten, bir kısmı da tarafımdan çekilmiş fotoğraflardır. Her bir fotoğrafa ilişkin bilgi (varsa elde edilme süreci ve müellifi) ilgili fotoğrafa referansla dipnotlarda verilmektedir.

ilişkisiz olduğu düşünölen parçalarını, hücrelerini birbiriyle ilişkilendirilmesi, deneylemeye yani karşılaşmalara açılması arzulanmıştır.

Şehrin nasıl görölmesi gerektiğine dair tarihsel, siyasal, turistik, vb. imaj/imge⁴ odaklayıcı söylemlerin dayattığı çerçeveden sıyrılarak farklı bir bakış açısından hareketle şehri deneylemek ve mimarlık alanının hâkim görselleştirme ve bilgi üretim pratiğinden biraz saparak, mimarlık alanına ve bu tez kapsamında Diyarbakır'a dair yeni bir “düşünce” üretme ve görselleştirme denemesi yapılmıştır. Devasa bir konteynır gibi üzerimize kapaklanan ve sadece sınırları belirli bir alanda üretime imkan tanıyan, kör nokta varken yokmuş gibi her şeyin ayan beyan görölebileceği üzerinde ısrar eden, farklı ilişkisellikler üzerinden nitel çokluk üretimi yerine aynı zemin/odak/merkeze dayalı nicel çokluk üretimini arayan her tür “bilimsel yaklaşım” ile aynı yolda yürünmemiştir. Kör noktaları, göremediğimiz sürece bu alanlar için hep köründür. Merkezi/dayatılan/gündelik imge yığınınına maruz kalmak yerine imge üretimde etkin olmayı, mevcut imge odaklayıcı zeminleri ve bu zeminler üzerinden inşa edilen nicel çokluğu dağıtan ve nitel farklılık yaratan imgelerin üretimi olarak düşünebiliriz. İmgeleri farklı enerjilerle/ritimlerle/kuvvetlerle çoğaltmanın, tam da imge odaklayıcı söylemlerden kaçmanın ve saçılabilmenin de yoludur. Bu tez kapsamında ifade bulan, görünür, işitilir tüm malzeme, bir aralıktan çıkıveren her şey, yeni bir mizansen yaratmanın araçlarını ve yöntemlerini oluşturur. Ana yoldan çıkıp, tali yollara, eski yollara, alterlere, patikalara yönelerek, mevcut haritaların dışında, imge odaklayıcı hâkim söylemlerin nakaratlarını tekrarlamadan farklı bir üretim gerçekleştirmeye ve çoklu ritimler yakalanmaya çalışılmıştır. Şehrin sürekli çokluk ürettiğini ve bu üretimler üzerine yapılan her tür üretiminde nihayetinde herhangi bir şehri veya şehirleri temsil edemeyeceği de söylenebilir. İmge odaklayıcı bilgi veya söylemlerin her biri şehre dair üretimi çoğaltır ancak hiç biri şehri temsil etmez. Bu mecradan konuşmak, şehre dair üretilen bilgi, imge, düşüncenin nicel çokluğundan çok nitel farklılığı ve çeşitliliğini arzulayan bir anlayışı sahiplenmektir. Bir anlamda şehri farklı düşünme tarzlarına açabilmenin, farklı imge/anlatı üretebilmenin imkânı zorlanmıştır.

⁴ İmaj ve imge sözcükleri aynı anlama gelecek şekilde kullanılmaktadır. Türk Dil Kurumu (TDK) Sözlüğüne başvurulduğunda: *Fr. image ruh b. imge 1. Duyu organlarının dıştan algıladığı bir nesnenin bilinçe yansıyan benzeri. 2. Duyularla algılanan, bir uyarıcı söz konusu olmaksızın bilinçte beliren nesne ve olaylar*, olarak tanımlanmıştır. Bu çalışma kapsamında, alıntılar ve özetlenen aktarımlar dışında metin içinde “imge” sözcüğü tercih edilmiştir.

Şehir üzerine fikir üretmekte parçalı, geçirgen, olasılıklara ve deneyelemeye açık olmaya taraf bir düşünceden hareket eden bu tezde, şehir mekânla daha yaratıcı bir ilişki kurabilmek için farklı bir dizi kuramsal ve kavramsal araç kullanılmıştır. Şehrin kaygan, geçirgen, ritmik ve dinamik haline dair fikirler üretmenin, fragman metinler, fotoğraflar ve video imajlarla daha verimli olacağı düşünülmektedir. Şöyle ki; şehre aktüel ve virtüel oluşların çoklu asambلاجı olarak yaklaşma, şehrin önceden verilmiş mekânsal ya da zamansal şablonlarla karakterize edilemeyeceğinin kavramsal açıklığını ve algı, duygulam, sezgi ve hafızanın birlikteliği ise gündelik hayatta yinelenmenin değil farklanmanın ritmini yakalamanın yöntemsel açıklığını sunar.

Montaj, parçalı ve belki de birbirleriyle kıyaslanamaz parçaların yanyanalığından oluşan bir imge/anlam üretimi aracı olarak kullanılmıştır. Fragmanlar, fotoğraflar, video ve kavramların sürekli birbirleriyle ilişkilendirilmesi ile farklı bir ifade açılımı amaçlanmıştır. Bunun, şehir ve şehirdeki mekânların birden fazla yüzünü görebilmeye imkân tanıdığı düşünülmektedir. Montajlarla çok katmanlı ve geçirgen imgeler oluşturmak, mümkün olduğunca çoklu anlamlandırmaya imkân tanıyarak duyumsal/deneysel olduğu kadar eleştirel bir okumayı da beraberinde getirmiştir. Şehrin akışkanlığını, ele geçirilen imgelerin montajı yoluyla düşünme sürecine açmayı denemek, aynı zamanda farklı ifade tarzları/düşünce üretme araçlarından elde edilen parça parça imgelerin montajla bir arada sunulmasıdır. Ve nihayetinde bu üretim sürecinin, şehre dair bir imge /anlatı oluşturabilmenin yöntemlerinden biri olabileceği düşünülmektedir. Rizomatik düşünceyle yakınlık kurulan flanör, arzulara ve rastlantılara açık olarak karşılaşmaların, oluşların, deneyelemeye/duyumsamaya dayalı dolaşarak düşünmenin imkânını sunduğu için önemsenmektedir. Düşünür-gezer flanörün güzergâhını dolaşırken çizmesi gibi fotoğraf çekimi ve fragman yazımı da karşılaşmalara ve rastlantılara bırakılmaktadır. Yine Diyarbakır'da rastgele, rotasız dolaşmayla çekilen video görüntüler ile sanal ortamda mevcut görüntüler bir araya getirilip montajlanarak Diyarbakır'a dair video imaj üretmek de amaçlanmaktadır.

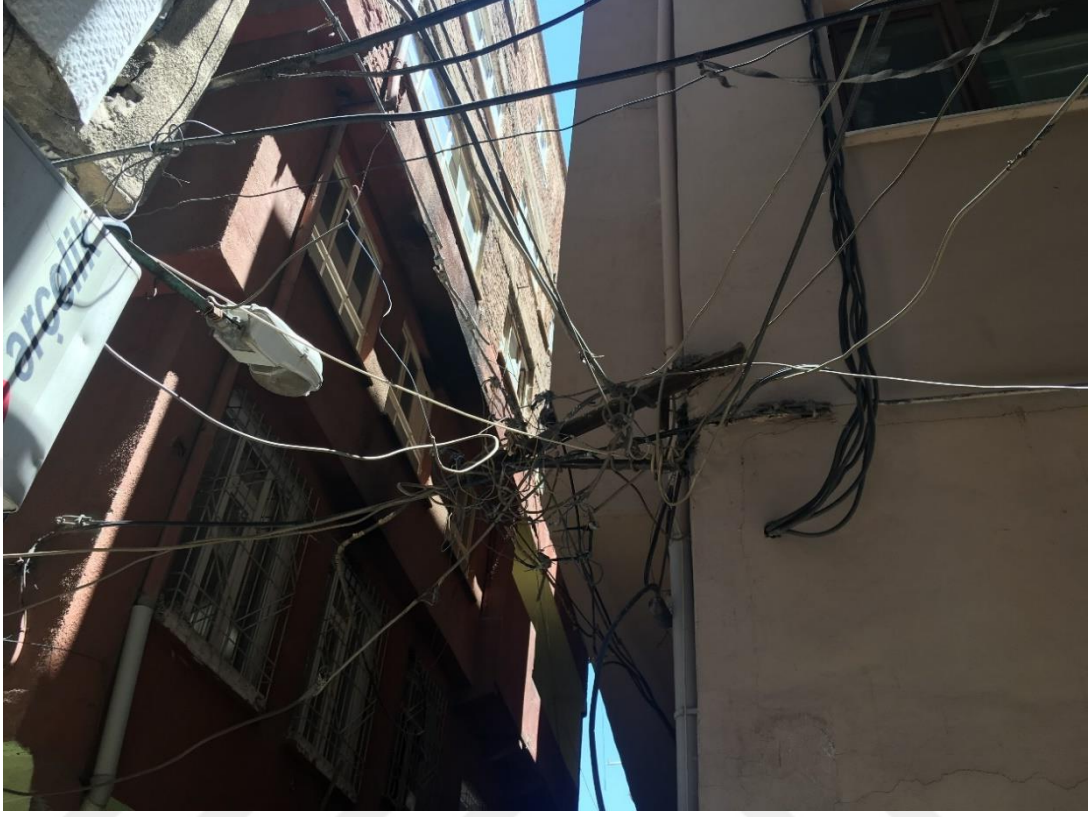
Tez üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezde yöntem ve kavramsal çerçevenin birer altlık oluşturduğu düşünülerek ve çalışmanın amacı da göz önüne alınarak, tezin Diyarbakır'a dair imge/anlam üretmeyi deneyleyen bölüm ile başlamasının daha etkili olduğu düşünülmektedir. *I. Görsel ve Yazılı İmge: Diyarbakır* bölümümde, tezin hem kavramsal hem de yöntemsel karşılaşmalarını bağlayan, kesen, kümeleyen, açan ve

Diyarbakır şehrine dair imge/anlam üretim aracı olarak fragman ve fotoğraflar bir arada verilmektedir. Tez ekinde, Diyarbakır'ı konu alan üç video-imaj tek CD içinde sunulmaktadır. Video-imajların linki Ek bölümünde verilmiştir. *II. Kavramsal Karşılaşmalar* bölümünde; bu çalışma süresince karşılaşılan, fikir alınan, fikir üretilen ve nihayetinde birbirlerine yakınlaşan, ayrılan, bütünleşen, yeni kavramlara ve ilişkilendirmelere olanak tanıyan, aralarında mekâna ve/veya şehre dair fikir üretmekte kuvvet farkı olmakla birlikte yerleşilen kümeleniye göre her birinin işlevsel kuvvetinin değiştiği kavramlar belirli bir sıralamaya/izleğe tabi olmaksızın kısa metinler şeklinde ilişkilendirilerek ele alınmaktadır. *III. Yöntemsel Karşılamalar* bölümünde; amaçlanan imge/anlam üretiminin yöntem ve araçları, literatür taramasının sonucu tezin düşünsel izleğini de ortaya çıkaracak şekilde tartışılmaktadır.



1. GÖRSEL VE YAZILI İMGE: DİYARBAKIR

1.1. Sürreal paranoya



Fotoğraf 1: Kaçak kablo ağı (Ekim 2013)

Yıkılışı bir apartmanın beşinci katında, düşürücü balkonun kopucu demirlerine yaslanmış duruyorum. Aşağıda çarpınca parçalayıcı sert beton var. İlerde çökücü ve düşürücü bir köprüden ezici tekerlekleri asfalta sürtünüp tur atan çarpıcı otomobiller, Azrail'i anımsatan kamyonlar geçiyor. Arabaların arasında ellerinde kopucu kara naylon poşetlerle ölücü insanlar, içlerindeki kırılıcı sert kemiklere sarılmış kan dolu etleriyle dolaşıyorlar. İnce ayak bilekleri taşıyor köşelere sürtünüp sıyrılıp kanayıcı koca gövdelerini, burkulucu ayakları çökücü yere basıyor. Köprünün altında yutucu bir çukur var. Kenarındaysa upuzun bir devrilici demir vinç altından geçenleri tehdit ediyor. Yerdeki elektrik bağlantılarının açıkta kalmış bakır kablolarında çarpıcı akım sinsice bekliyor. Yığılmış çöplerin içinde kesici cam kırıkları gizli. Etrafta iltihaplı dişleriyle, ısırıcı köpekler dolaşiyor⁵.

⁵ Yazım tarihi: 2013.



Fotoğraf 2: Cephe (Ekim 2013)



Fotoğraf 3: Tel örgüden bakış (Ekim 2013)

1.2 Aritmik Aralıklar

Ne olduğu belirsiz, arada derede kalmış mekânlar, aralıklar, bir açıklık, boşluk mudur? Yoksa “esas mekânları” ortaya çıkaran, onun gölgesinde kalan, istemsiz ve çaresiz ara- mekânlar mıdır? Aralık, bu ve şu arasında mıdır? Aralık, aslında doldurulan bir boşluk değildir, kendi başına mekânsal varlığı ve toplumsal kullanım değeri vardır. Diyarbakır’da apartman aralıkları, anı biriktiren bir soluklanma, buluşma ve yeme içme mekânları haline getirilerek nitel dönüşüme uğruyor, herhangi bir mekân olan aralık, kullanım değeri kazanarak dönüşüyor. İki apartman arası aralık geçiş olması haliyle bile bir boşluk, kesinti, kopukluk değil, gündelik hayatın ritmi içinde nitel çoğalmaya açılan bir mekân. Yangın merdivenlerinin, klimaların, doğalgaz tesisatının vb. eklerin yerleştiği ve dolayısıyla kendi içinde bir muhtevası olan aralıklar, şehrin görseelliğinin de bir parçası. Bu dar aralıkların, şehir görüntüsü içinde bir ritimsellik sergilediği de söylenebilir (apartman, aralık, apartman...). şehirde bina aralarında ve yüzeylelerinde beliriveren borular, klimalar ve sonradan eklenen merdivenler, kullanımla gelen her türden eklenti, Zygmunt Bauman’ın bahçeciliğin atık maddesi olarak gördüğü yabancı otları anımsatır. Bunlar şehrin yaraları, ırlarıdır. Ne kadar çabalansa da binalardan yabancı otlar arsızca fışkırır. Toplumsallık mekânı eritir, bulanıklaştırır. Derbeder, virane, sakar, çolak, savruk bedenler, yeni ritimler ekler, algıyı bozar ve sürrealist imgeleri kışkırtır, harekete geçirir. Sıralı/dizili binalara, Gilles Deleuze’un “dır” ekleriyle kurulu tanımlamalarla mücadelesine atfen “ve” bağlacını ekler, armoni bozulur, çok ritimli canlı aralıklardan ölüm hükümlerine inat yaşam sızar ve bulanıklık, sayıklama birer leke bırakır. Aralıklar tamamlanmamış, sabit değil sürekli kurulan, eklemelerle değişen ve kullanımla dönüşen mekânlardır⁶.

⁶ Yazım tarihi: 2013.



Fotoğraf 4: Perdesiz (Ekim 2013)



Fotoğraf 5: Ciğerci (Ekim 2013)



Fotoğraf 6: İbadet (Ekim 2013)



Fotoğraf 7: Aralık altı (Ekim 2013)



Fotoğraf 8: Hücre (Ekim 2013)

1.3. Boşluk

Boşluğun barındırdığı virtüellik, bir katlanma ile aktualize olur, bu kaçınılmazdır. Boşlukları yeniden ve yeniden tasarlayan iktidarların bakışının yanında, toplumsallık gündelik pratikler içinde ‘boş mekânı’ doldurulacak geometrik bir boşluk olarak değil, yaşam kurulabilir/kullanılabilir bir muğlak mekân olarak görür, baktığında tasarlanacak boşluklar görmez, ilişkiler ve nesnelere doludur, bunlardan kendine geçici bir yer yaratır. Henüz yapılanmamış boş arsalar, arkasındaki rant değerleri ve üzerinde muhtemel anlaşmazlıklarından öte, toplumsallık içinde gündelik hayat pratikleriyle kullanım zenginliği açısından, dolu ve tanımlanmış mimari yapılara ve mekânlara nazaran daha esnektir; oyun alanı, düğün salonu, otopark, açık mezbahana, çöplük olabilir. Arkeoloji müzesi ile askeri alan arasındaki boşluk; ilçe garajı demiryolunun sağındaki boşluk vb. irili ufaklı tüm boşluklar arsa/tarla/arazi tanımlamasının dışına çıkar ve toplumsal mekân pratiklerinin her biri birer çizik atar⁷.



Fotoğraf 9: Tandır (Ekim 2013)

⁷ Yazım tarihi: 2013.



Fotoğraf 10: Kurban (Ekim 2013)



Fotoğraf 11: Bekleyiş (Ekim 2013)



Fotoğraf 12: Ne, Ne de (Ekim 2013)

1.4 Bağısız Bağlar Nasıl Yaşar?

“Modern devletin egemenliği, tanımlama ve tanımları sabitleme iktidarı olduğu için kendi kendisini tanımlayan ya da iktidarın tanımlamasından kaçan her şey sapkındır. Bu egemenliğin ötesi, yasak bölgeler, huzursuzluk ve itaatsizliktir; yasa ve düzenin çöküşüdür”⁸



Fotoğraf 13: Caddede

Kesin bir tanımlamadan, tespitten kaçan her şey anormalliktir, bir meydan okumadır. Tanımlamaya, egemenliğe denetime direniş mekânları, tekinsiz mekânlar: Diyarbakır Bağlar; kontrolden kaçan, sapkın, itaatsiz, kirli, red-i asayiş. Devletin kodlarına karşı kendi kodlarını geliştirmiş, devletin otoriter diline karşı kendi itaatsiz düzenini, kodlarını, güzergâhlarını ve göçün muhtelif sergüzeştlerini çizmiş. Her köşede semtlinin parmağı, gözü, dili sarkar ve sen köşeyi dönünce diğer sokağın başında belirir bedenler, çevrilirsin veya tepende bir keser sarkıyormuş gibi ürkersin. Mihmandarın yani Diyarbakırlı bir yoldaş olmaksızın yolcu, gezgin de olamazsın. Bir güvercin konar sonra ve pişen yemeğın kokusu, kaşık sesi, bazen de bir ezgi. Herkes kendi ritmiyle üretir mekânını, hükümrını kim olursa olsun, kendi rengini ekler, kendi

⁸ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014. s.22.

⁹ <http://www.hafizakaydi.org/31mart/2006-diyarbakir/>

zamanını yaşar ve sokak taşar, bana doğru, daha derin dehlizlere doğru ve yalancı açıklık/fetiş caddeye doğru. Derken aralıklar, dar geçiş noktaları, çıkmaz sokaklar, güvenlik güçlerine karşı çatışma içinde kırma taş kaldırımlar sökülür, silaha dönüşür; çöp konteynırları barikata: ses, ıslık, slogan, poşu, duman, kan, taş, ter, neşe, keder, anons... Şehrin kanserli hücresinin, cerrahi/polis operasyonu ile temizlenmesi halinde, hastalık başka hücrelere sıçrar. Her zaman şehir uç, denetimden kaçan mekânlar üretir¹⁰.



Fotoğraf 14: Sokak 1 (Mayıs 2017)



Fotoğraf 15: Dönemeç (Mayıs 2017)

¹⁰ Yazım tarihi: 2016



Fotoğraf 16: Sokak 2 (Mayıs 2017)

1.5 Demiryolu Hat(ı)ra(ları)



Fotoğraf 17: Düzleşme (Ekim 2013)

Demiryolu hatları ve istasyon, erken cumhuriyet projeleri ve güncel siyasal çatışmaların Diyarbakır ile ilişkisi konusunda düşünsel bir görsellik oluşturur. Cumhuriyetin politik simgesi haline gelen ve erken Cumhuriyet dönemiyle özdeşleştirilen demiryolu ağı Diyarbakır'a 1935 yılında ulaşmıştır. Diyarbakır Gar Binası halen işlemekle birlikte, kullanım dışı kalan demiryolu hatlarıyla belirli akslar boyunca karşılaşılır. Bunlarla karşılaşmak tarihsel ve siyasal söylemlere içkin çağrışım yaratır. Demiryolu ulaşım ve taşımacılıkta önemini yitirdikçe, demiryolu hatları kullanım dışı kalır, toprağa gömülür, hat yitik mekâna dönüşür. Kullanım dışı olmasına rağmen kimse bu hatları sökmez, bazen bir hattın bir ucu okulun bahçe duvarında sonlanırken öbür ucu tamamen toprağa gömülür. İmgesiyle, defnedilmemiş bir Cumhuriyet cenazesi, yaralı bir bedenın sonsuzca can çekişisi, şehre atılmış bir çizik.¹¹

¹¹ Yazım tarihi: 2013.



Fotoğraf 18: Yitik hat (Ekim 2013)

1.6 “Evcil” Trafo



Fotoğraf 19: Trafo (Ekim 2013)

Trafolar, elektrik teçhizatının barınağı. Hepsinin yapının en temel formunda yani dört duvar, çatı ve kapı formunda olması nedeniyle ev (teçhizathane) görüntüsüne sahipler. Yine de apartman ve evlerin duvarlarına desenler yapılmazken, trafolar desenler çizilmesi, insan ikametgâhı olmayan yapılara başka bir nitelik kazandırma çabasına dönüşüyor, hatta evmiş görüntüsü veriliyor. Trafolar sürrealist estetik bir nesne olmaya devam eder yine de, sürrealist bakışı vakumlar. Görünümünden rahatsızlık duyulan bir gariplik, aykırılık, çirkin bir kütle olarak görülen trafolar, normalleştirilmeye çalışılır. Ev formunda olan ama ev olmayan bu yapılar neden boyanır, neden rahatsız eder? Nasıl çirkin görülür? Üzerine çizilen desen ne olursa olsun, amaç yabancı görüntüsünden uzaklaştırıp evcilleştirmektir belki de. İngilizce domesticate, Latin domesticus ‘eve ait’, domestic de domus¹² ‘ev, yuva, hane’ anlamına geliyor. Memleketinde kendini evinde hissetmek, yaşadığın şehirde güvende hissetme arayışı bir tür şehri evcilleştirmek, eve ait kılmak değil midir? Kaotik, kontrol dışı görüntüyü tanıdık kılmak, düzene sokmak en genel çerçevede şehri de ev gibi düşünmek ve devam eder vatan, yurt...¹³

¹² <https://en.oxforddictionaries.com>

¹³ Yazım tarihi: 2014.

1.7 Alt/üst geçitler



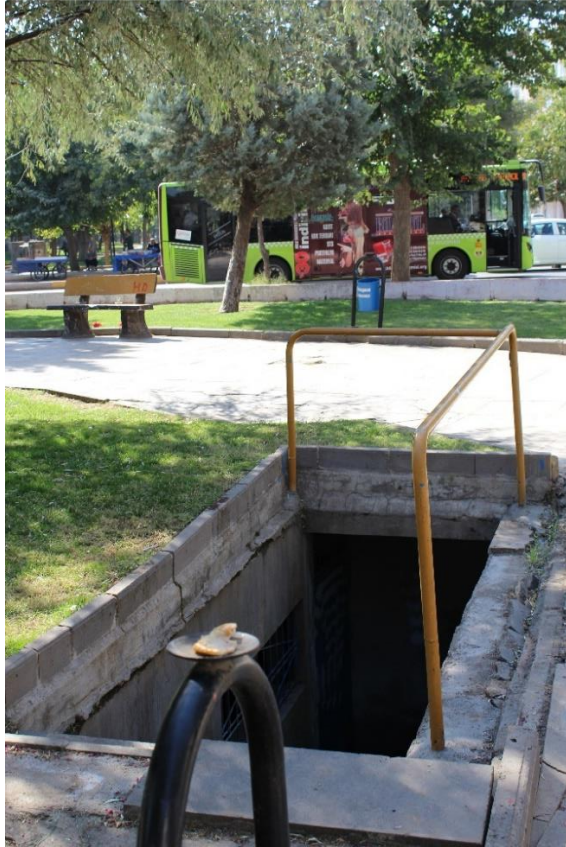
Fotoğraf 20: Vakum (Ekim 2013)

“Şehircilik” anlayışımızın değişmez görüntüsü olan alt ve üst geçitler, Diyarbakır şehrinin de seçkin görsel bir parçası. Bağlar semti ile Ofis semti arasında yer alan alt ve üst geçitler etkileyici bir görüntü oluşturur. Kafa yapıcı her türden maddenin açık alanda satışı ve kullanımının yapıldığı bir alanın tam da ortasında yer alır. İki semt, iki toplumsallık arasında bir sınır/duvar izlenimi yaratır. Kırmızı hat! Geçit, güvenli/nezih toplumsallıkla tekinsiz/savruk toplumsallığı yarar. Terk edilmiş ve kullanımı cesaret isteyen bu geçitler yapım amaçlarından farklı olarak başka bir kullanım değeri kazır: artıkan olarak tekinsiz mekânlara dönüşür. Alt geçitler, geçilemez hale gelip, birer tuvalet, yazılama için duvar, gözden irak işlerin çevrildiği mekânlar haline gelir. *Geçitkondular* şehirlerin fantastik mekânları, ışısız, izbe, çok merdivenli, geçit vermeyen, bir ayağı havada bir ayağı yerde, bir ayağı düz çıkış bir ayağı merdiven, demirler çözünür, beton ayaklar göçer. Kullanılmayan alt geçit yine de yıkılmaz, bazen tinerci, evsiz, belalı meskeni olur ama yıkılmaz, orada durur. Koca bir vakum, ağız neyi yutar neyi kusar? Medeni şehirciliğin imgesi, bir gösteri nesnesi alt geçit, zamanla kendini yer ve kusar¹⁴.

¹⁴ Yazım tarihi: 2013.



Fotoğraf 21: Kör alan (Ekim 2013)



Fotoğraf 22: Ekmek (Ekim 2013)

1.8 Mühürlü/yasak mekânlar

Askeri bölge, kamu kurumları, lojmanlar, okullar vb. kamusal kimlikleri dolayısıyla, geçirgenliğe, farklı kullanıma ve değişime açık olmama halleriyle, nitel çoğalmaya en az yatkın mekânlardır. Tahakküm altındaki mekân, kapalıdır, sterildir. Bir anlamda, tahripkâr temasın yasaklandığı “sabit kimlikli mekânlar” oldukları söylenebilir ki aynı nakaratı söylemeye devam ederler. Diyarbakır’da kamu binaları, kamu lojmanları devlet ile Diyarbakır halkı arasında ilişkinin baskı ve dışlama mekanizmasının hayli işlevsel bir parçasını oluşturur. Diyarbakır’da kamu mekânlarının yerleşim aksı, bu aksın sınır yaratımı, belirli arzularlar, ideolojilerle yapılandırılan mekânlar bu kaygıların temsiline dönüşürler. Neredeyse geçirimsiz, temellük edilemeyen, dikizlenen, bükülemeyen mekânlardır. Kullanımının önceden sınırlandırılmasıyla bu mekânlar fetiş, mühürlü ve yasak hale gelir. Devletlû mekânlar üretilerek “devlet-i kadim” veya “kutsal/aşkın devlet” mitosu kamu binalarında da sürdürülür.¹⁵



Fotoğraf 23: Boğum (Ekim 2013)

¹⁵ Yazım tarihi: 2014.

1.9 Sur: Kapatma, yıkma, ele geçirme

Organizmanın, iktidarın, piyasanın rant değeri olan veya rant değeri kazandırılacak olan mekanlara dair süregelen analogileri: hastalık, teşhis, tedavi. Sur uzun süredir hasta, teşhisi konuldu. Son tedavi, ölümcül bir tedaviyle başlar. George Agamben'nin kavramsallaştırmasıyla devlet olağanüstü hali ilan ederek istisnayı ve onu üreteni etkisizleştirmek amacıyla hukuku askıya alır. Olağanüstü halin sürekliliğinde daimi istisna hali ve belirsizlik mıntıkası olan Sur'da hayatın ve bu toplumsallığın ürettiği her tür pratiğin kaybedilmesi güvenlik gerekçesiyle meşruluk kazanır. Çıkan çatışmalardan arda kalan, yıkıntılar, moloz yığınları, Dicle nehrine kamyonlarla taşınır. Taşınan aslında çöpleşen tarih, yaşayan mekânlar, toplumsallığın ritmidir. Sur disipline edilirken topyekûn imha edilir. Devlet eliyle askeri/güvenlikçi planların devreye girmesi neticesinde terör unsurlarından temizlenmek suretiyle boşaltılan Sur Mahallesi, kalkınma ve kentsel koruma ve yenileme söylemiyle birlikte piyasa güçleri tarafından işgal edilmeye hazır bir boşluk, arsa haline gelir. Sur halkının terör zoruyla yerinden edilmesiyle, soylulaştırma süreci başlatılır. Acele Kamulaştırma Kararı¹⁶ ile Sur, artık "6 bin 300 parsel"dir, ne yerleşim yeri, ne mahalle ne de çarşıdır; salt formdur, geometrik ve metrik ölçüdür. Sur'un soylulaştırılması, mekânın zamanla ilişkisini koparmaktır, toplumsallığın katlidir. Arzuyla ortaya çıkan, temellük edilmiş aksak/aritmik/poliritmik zaman-mekânın uyumlu/düzenli/armonik zaman-mekâna yeğlenmesidir. Hâlbuki mekân zaman bedenlerin ritmiyle şekillenir ki artık o bedenler göçün ve yerinden edilmenin ve yeniden yerleştirmenin egemen armonisiyle çatışmalı bir sürecin içindeler; Sur ahalisi artık bir kez daha Diyarbakır'a veya başka şehirlere saçılmış yoksul kentli göçmenlerdir. Gidenler-gelenler-yerleşenler-gidenler sarmalının her daim sürdüğü Surdan geriye kalan nedir? 1950'lere kadar gayrimüslim yoğunluklu olan ve kırdan kente göçenlerin ve nihayetinde zorunlu göç mağdurlarının, çatışmadan kaçanların yerleşebildiği Sur, terk etme ve göçün izlerini taşımış; yoksulluk, uyuşturucu, hırsızlık vb. olumsuzlukların, hastalıkların mekânı olarak kendi içine kıvrılmış, mekânsal ayrışmanın uç noktasına yerleşmiştir. Hem yerel yönetim hem de merkezi yönetimce çeşitli defalar farklı adlar altında da olsa disipline edilmeye ve denetlenmeye çalışılmış ve giderek homojen bir toplumsallığa (yoksul, politik Kürt ve Müslüman) erilmiştir. Herkesin mekânı ve yerleşene gündelik hayatta heterojen yerellikler ve gayri-resmi girizgâhlar/geçitler

¹⁶ 25 Mart 2016 tarihli ve 29 bin 664 sayılı Resmi Gazete'de yayınlanmıştır.

oluşturma imkânı sunabilen, bir anlamda menziller mekânıydı yine de. Hiçbir müdahale son müdahale kadar, tamamen ve koşulsuz ele geçirme ve yıkma pratiğine dönüşmemiştir. Kinci ve zıt imge/anlamlara, yorumlara konu olan, kaos ve belirsizlik adacıklarının yüzdüğü ve karşı tarafı yok etme üzerine çalışan antagonizma mekanına dönüşür. Yoksullaşan Sur mahallesini terör bela ve batağından arındırılmış halde ve başka yaşamlara alan yaratacak boş bir kap olarak hazır eden ve öyle de gören iktidar, Surdaki yaşamı topyekûn kurgulamaya/tasarlamaya başlar. Yoğunluk örüntülerinin, yerellik pratiklerinin seyrekleştirilmesiyle elde edilecek bir Sur, “bizim Şanzelizemiz olarak” seyirlik, nezih bir sahne sunar ve bu gösteri elbette kültürel meta olarak turistlere satılır. Oysaki Sur’daki geçmiş yaşam/yaşananlar sürekli taşarak her yöne yayılacak ve kıvrılıp saçılarak yine istemeyen toplumsallıklar ve çatışma alanları üretecektir.¹⁷



Fotoğraf 24: Sur kedi beton (Mayıs 2016)

¹⁷ Yazım tarihi: 2017.



Fotoğraf 25: Tekbir Çıkması (Nisan 2017)



Fotoğraf 26: 2016 Tarihi Beton Barikat (Mayıs 2016)



Fotoğraf 27: Geçiş-siz (Mayıs 2016)



Fotoğraf 28: Yaşam sızır (Mayıs 2017)



Fotoğraf 29: Sokak 3 (Nisan 2017)



Fotoğraf 30: Hoşnutluk (Mayıs 2017)



18

Fotoğraf 31: Müşterek su

¹⁸ <https://www.haberler.com/diyarbakir-da-40-derece-sicakta-anzele-suyunda-7515025-haberi/>

1.10 Seyyar mekân 1: Güvercin Otel!



Mehmet Batmaz: “Güvercin meraklıları birbirlerini tanır. Arkadaşlarım Sur’dan çıktıktan sonra kuşlarına yer bulamadılar. Apartman katında balkonda güvercin besleyemezsin. Hem hayvan dayanamaz hem de bina sakinleri izin vermezler. Pek çok kişi kuşlarını Mardin’e, Şanlıurfa’ya sattılar. Ama bu merak öyle bir merak ki, kuş olmadan yapamazsın. O

uçuşunu, süzülüşünü, taklasını mutlaka görmek ister. Benim küçük bir dükkânım vardı. Bağlar’da artık kimselerin pek girmediği bir pasajın üst katının tamamını tuttum. Bölmelere ayırdım ve kümesler yaptım. Hem odalarımız hem de damda kümeslerimiz var. Kuşlarının sayısına göre gelip yer kiralyorlar. Cüzi bir miktarla hem kuşlarına barınak buluyorlar hem de bu hobilerini sürdürüyorlar. Otelimiz sosyal bir projeye de dönüştü, arkadaşlarla bir araya gelip muhabbetini yapıyor, çayımızı içiyoruz. Bazen sazlı sözlü eğlence tertip ediyoruz. Hem biz hem de kendileri çok memnun”¹⁹

Sur sadece insan habitatu değil aynı zamanda Diyarbakırlının güvercin tutkusunun en rahat yaşatılabildiği, tek katlı evlerin damlarında beslenen ve şehrin üstünde kanat çırpın güvercinlerin habitatu. Güvercinlerin seyyar barınağı güvercin otel, çatışmadan kaçma çizgilerinin başka bir kümelenişi ve güvercin ile insan birlikteliğinin heterotopik bir mekânı olarak belirir.²⁰



Fotoğraf 32: Geçici tünikleme

¹⁹ <http://www.aljazeera.com.tr/al-jazeera-ozel/surun-guvercinleri-otele-cikti>

²⁰ Yazım tarihi: 2017.



Fotoğraf 33:Cebir form²¹

1.11 Seyyar mekân 2: Kalekol Kuleleri ve Gözetim

Diyarbakır'da tahakküm araçlarından biri; doğrudan gündeliğin içine dalarak, güvenlik hamlelerinin refakatinde seyyar kalekol kuleleri olarak belirir. Görüş mesafesinin engellendiği bazı kör noktalara her bir katı on ton ağırlığında, kurşungeçirmez ve tahrip gücü yüksek patlayıcılara dayanıklı bir, iki ve üç 'er katlı olarak altısı Sur ilçesinde olmak on kule yerleştirilmiştir. Sur'da tarihi yapının bozulmasını önlemek için ise sekiz metre uzunluğundaki otuz tonluk üç katlı kalekollara, bazalt taşları görünümü verilerek tarihi dokunun korunduğu da makul bir söylem olarak yayılıyor. Terör ve güvenlik üzerinden esneklik kazanarak şehrin asayışı bozuk bölgelerinde uygulamaya konulan ve *'gözetlemenin görünür hali'* kuleler, şüphesiz sürekli bir gözetim ve denetim altında olma deneyimi yaşatıp, çevreden yolu geçen herkesi kendi gardıyanı yapıyor. Sürekli tetikte olma hali ki tehlikeli kişi, kuleye bakana göre kuledeki görevli olabileceği gibi kuleden bakana göre kuleye bakan da olabilir.

²¹ <https://www.sondakika.com/haber/haber-diyarbakir-a-sur-gorunumlu-kalekollar-insa-edildi-8557878/>

Michel Foucault panoptik toplumu, sürekli gözetim, denetim/cezalandırma/ödüllendirme ve ıslah biçimi altında bireylere uygulanan bir iktidar biçimi olarak görür²². Bu, Diyarbakır için toplumsal denetimin işleyiş mekanizmasını anlayabilmek için halen geçerli bir kavramdır. Diyarbakır'da yaşamak giderek bir panoptik gözetim altında yaşamak haline gelir. Nerdeyse her şeyi sürekli görmeye ve denetlemeye imkân veren teknolojik araçlar ve tasarlanmış veya tasarlanmamış formlar ile “görünürlüğün güvenlik ağına takılması” olarak yaşandığı bir toplumsallık üretir. Toplumsallığın gözetlenmeye karşı hıncından sürekli sökülen kameralar tırmanmayı engelleyecek şekilde Diyarbakır içinde bambaşka bir form kazanır.²³



Fotoğraf 34: Görüntü toplayıcısı (Mayıs 2017)

²² Michel Foucault, *Büyük Kapatılma*, Çev. Ergüden & F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000, s. 237.

²³ Yazım tarihi: 2017.

1.12 Seyyar Mekân 3: Satış Mekânları

Diyarbakır’da seyyar satış mekânları, seyyar satıcıların işporta tezgâhlarından ibaret değildir. Seyyar mekân, çatışmalar sonrası ekonomik ve/veya güvenlik gerekçesiyle kapatılmak zorunda kalınan küçük dükkânların seyyar hale gelmesiyle de oluşur. Hem esnaf dükkânları cadde ve sokaklardaki seyyar tezgâhlara taşınır hem de Sur’da bulunan bitpazarı Koşuyolu parkına taşınır. Çatışmanın yaşandığı hanelerden kurtarılan envai çeşit eşyanın satılması da farklı yerlerde seyyar mekânlar yaratır. Turistik bölgelerde konumlanması müşkülpesentliğinden yasaklanan seyyar satış tezgâhları, artık çatışmadan arta kalan birer leke olarak her yere yayılır.²⁴



Fotoğraf 35: Seyyar (Mayıs 2016)

²⁴ Yazım tarihi: 2016



Fotoğraf 36: Koşuyolu 'nda geçici bitpazarı ²⁵



Fotoğraf 37: Bomba çukur düzlük tezgâh (Mayıs 2017)

²⁵ <http://www.diyarinsesi.org/foto-galeri/diyarbakir-bit-pazari-surdan-baglara-tasindi-13227-p12.htm>

1.13 Kalan



Fotoğraf 38: Kapısız (Ekim 2013)

Kalan hem geride kalan artık hem de kullanılmayıdır. Kalan için üç yol vardır: kazınarak, yıkılarak atılabilir; olduğu gibi kalmaz, yeniden boyanır, formu değiştirilebilir, dönüşerek var olamaya devam eder; süreç içinde yani yıkım, yapım vb. doğrudan müdahale oluncaya kadar gündelik içinde kalır. Kültürel ve tarihi miraslar listesinde yer bulan kalanlara başka türlü muamele edilir. Nostalji, köken, gelenek ve kimlik makineleri devreye girer, miras kalan (?) bütünlükçü bir tarihsel ve kültürel mekân aurası yaratılarak çoğu zaman yepyeni eskiler yani aslında mimari artıklar üretilir.

Şehrin dışkıları, iltihaplı yara, yıkım, yapım, sökülme, ne ne de, hem hem de, ve... ve, kategori dışı, hayatın askıya alındığı, rahatsız edici, bir yerde konumlanan ama gerçek bir yerleri olmayan, yararsız, kararsız, zararsız arta kalanlar ise bambaşka imgeler sunar. Bunlar, mekâna/şehre dair yerleşik kalıpların, mimarlık söylemlerini bulanıklaştıran, temsil dışı tuhaflıklardır. O halde düşünme sürecine açık duygulam mekânı, sembol değeri olmayan alegorik bir çözülme anı, düzenli ritmin aksaması, sürreal kışkırtıcı güzellik olmasınlar? ²⁶

²⁶ Yazım tarihi: 2014



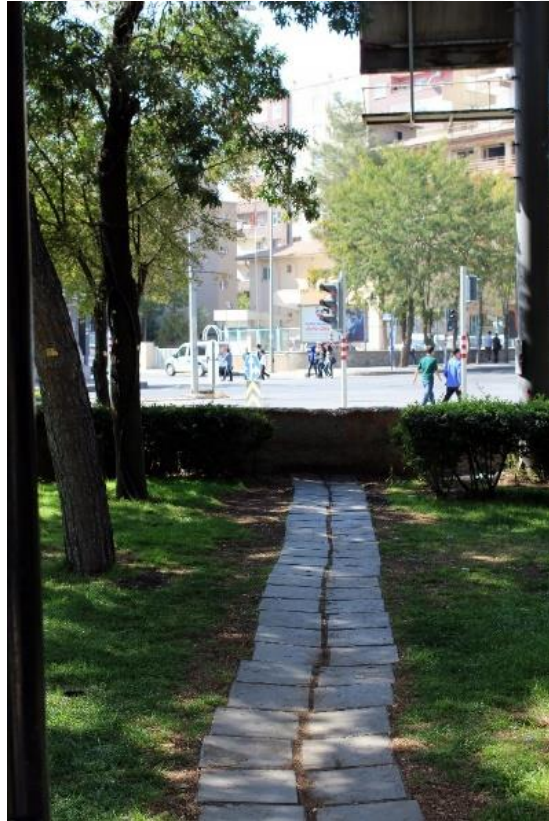
Fotoğraf 39: Bitemeyen (Ekim2013)



Fotoğraf 40: Artık heykel (Ekim 2013)



Fotoğraf 41: Eksilme (Ekim 2013)



Fotoğraf 42: Apokaliptik (Ekim 2013)



Fotoğraf 43: Su deposu (Ekim 2013)



Fotoğraf 44: Bekleyiş: Çatışmadan arta kalan kum torbaları (Nisan 2017)



Fotoğraf 45: Terk edilen (Mayıs 2017)



Fotoğraf 46: Yararsız (Ekim 2013)

1.14 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 1: Devlet Anıtla Bağırır!

Diyarbakır özelinde, Atatürk anıtları, devlet söyleminin simgesi olmalarından dolayı toplumsallık içinde farklı muameleye tabidirler. Yalıtık görünüşleriyle ya yok sayılır ve dışlanan öteki mekâna dönüşürler ya da Kürt siyasal kimlik imgesinin dışladığı ve “orada olmaması gereken şeyin orada olması” nedeniyle şiddet uygulanabilir semboller olarak görülürler. Devlet anmaları, törenleri ve kınamalarının yapıldığı “kutsal/dokunulmaz/aşkın” birer semboldürler. Anıtlardan en heybetlisi, valiliğin karşısında Anıtparkta, adeta valiliğin koruması altında yalnızlaşır. Ne gölgesinde oturana, ne de heykelde buluşanı vardır. Bu alan eskiden çay içilen bir gezinti alanı iken 1988 yılında park haline getirilir ve daha önce Dağkapı meydanında bulunan ve Hüseyin Anka Özkan’ın 1963 yılında yaptığı Atatürk Anıtı, Fikri Silahtaroglu’nun yaptığı Diyarbakır Yeni Anıt ile birleştirilerek, bu parka yerleştirilir. İki anıt da böylece Valilik koruması altına alınmış olur. Diyarbakır’da Kürt kimliğinin sembolleştiği diğer anıt heykellerin etrafı çocuklar için oyun alanı iken, Atatürk heykellerinin olduğu parklar ise devlet anıtla bağırıyormuşçasına boşalmıştır.²⁷



Fotoğraf 47: Anıtpark Anıt (Mayıs 2017)

²⁷ Yazım tarihi: 2017



Fotoğraf 48: Koşuyolu Parkı: Anıt kale duvar pas (Ekim 2013)



Fotoğraf 49: Mehmet Uzun Parkı: Pembe (Ekim 2013)

1.15 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 2: Meydan

Meydanların iktidarın değerlerini yansıtmının ötesinde bir diğer özellikleri de buldukları alanda geçmiş izleri silmeleri olmuştur. Dağkapı Meydanı, başlı başına bir mesele. Şu anki haliyle sadece geçilip gidilen devasa bir alan olmaktan öteye gidemiyor. Meydanın daha önce Ermeni Mezarlığı olmasından başlayarak Atatürk heykelinin meydandan taşınma hikâyesine kadar meydanın kimlik dönüşümünü izlemek, Diyarbakır'da mekân savaşlarını görünür kılıyor. Orduevinin yerinden, Şeyh Sait'in idam edildiği alana Halkevi binasının inşa edilmesine kadar çeşitli söylemlerin dolaştığı meydan, boşaltılmış bir alan görünümüne sahip. Az sonra dozerler ve kamyonların gelip alanı şantiyeye çevireceği hissini yaratıyor. Bu hissin oluşmasında meydanın kamusal açık alan olarak sahiplenilmemesi ve sadece çapraz hareketler halinde geçilen devasa bir kaldırım görüntüsü taşımasının etkisi var. Meydanın planı Arif Hikmet tarafından yapılmış ve Atatürk'ün büyük bir heykelinin bu meydana konulması planlanmış ancak planlanan Atatürk Anıtı ancak 1964 yılında heykeltıraş Hüseyin Anka Özkan tarafından yapılmış. Bu heykel 1988 yılında başka bir anıt heykelin parçası olmak üzere Anıtpark'a taşınmış. Yerine yapılan -boyut olarak küçülse de- heykel de temsil savaşlarının sembollerinden biri olmayı sürdürür. Heykel 2011 yılında saldırıya uğramış, yakılmış (radikal nihilist bir eylem midir heykel yakmak?) ve ancak 2015 yılı başında Yenişehir Kaymakamlığı'nca tahrip edildiği gerekçesiyle bakım ve onarım için kaldırılmıştır. Meydan üzerinden yürüyen temsil savaşlarının yakın dönem ataklarından biri de: 2015 yılında Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi meclisinden oy birliği ile çıkan kararla isminin Şeyh Sait Meydanı olarak değiştirilmesi. Temsil üzerinden işleyen toplumsal bellek, ismin değiştirilmesiyle meydanın temsil ettiği tarihsel ve kültürel "asli değerinin" böylelikle Kürt ve İslam kimliği altında geri alındığını düşünecektir. Ne yapılacağı bilinmez haldeki meydan kimliğini bulmuştur artık! 2015 yılında başlayıp 2016'da giderek yoğunlaşan fiziki çatışma sürecinde ise, Sur ilçesinde uygulanan sokağa çıkma yasağı ve güvenlik güçlerine yapılan saldırının ardından güvenlik seviyesini en üst düzeye çıkarmış ve meydan bariyerlerle yaya ve araç trafiğine yasaklar kalkıncaya kadar kapatılmıştır. Meydan bir süre çatışmaların yaşandığı mahalleye girmeye de geçit vermeyen çevrili bir abluka alanı olarak kalmıştır.²⁸

²⁸ Yazım tarihi: 2017



Fotoğraf 50: Dağkapı Meydanı alt çarşısı (Ekim 2013)



Fotoğraf 51: Dağkapı Meydanı saat kulesi (Nisan 2017)

1.16 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 3: Slogan Kusan Parklar

Çoğu Türkiye şehrinde olduğu gibi Diyarbakır'da da yeni nesil parklar, nostalji ile aydınlanma rasyonelliğinin iç içe geçtiği bir anlayışla kontrollü çeşitlilik yani nitel farklılık/çoğalma yaratmaksızın nicel fark üretir. *Parkkondular*, bir yandan sembol savaşlarına sahne olurken bir yanda da merkezi devletin ve yerel düzeyde belediyelerin birer "kitsh" üretme pratiklerine dönüşür. Diyarbakır'da devletin dışında bir kamusal alan tahayyül etmek nasıl imkânsızsa Kürt siyasal mücadelesinin sembolleştirilmediği bir kamusal mekân da tahayyül etmek olası değildir. Diyarbakır'ın yeni parkları da disiplin ve temsil alanı olma halini devam ettirir. Anıt heykellerle siyasal arzusunun sembolleştirilmesinin bir benzeri Kürt siyasal mücadelesinin yerel yönetimlerinde de tekrarlanır. Diyarbakır'ın yeni parkları da disiplin ve temsil alanı olma halini devam ettirir (Anıtpark, Ofis/Yenişehir; Sümerpark, Yenişehir; Ekin Park, Kayapınar; Medya Park, Kayapınar; Parkorman, Diclekent; Newroz Parkı, Bağlar; Koşuyolu Parkı, Bağlar; Rıhan Parkı, Bağlar). Devletin tahakküm organlarına karşı yürütülen sembol savaşlarında gelinen hal ise, Kürt siyasal mücadelesinin ve oluşmakta olan Kürt kimliğinin birer sembolü olarak dikilen *heykel/anıt konduların* kayyum atanan belediye başkanlıklarınca yerlerinden sökülmesidir. Diclekent'deki Rojava anıtı ve Diyarbakır Büyükşehir Belediyesi önündeki iki insan başlı aslan heykeli kaldırılır.²⁹

²⁹ Yazım tarihi: 2017



30

Fotoğraf 52: Rojava parkı: Roboski anıtı



Fotoğraf 53: Rojava Parkı: Anıttan kalan (Mayıs 2017)

³⁰ <http://www.radikal.com.tr/turkiye/roboski-aniti-hazir-muzesi-yolda-1168031/>

1.17 Siyasal Arzunun Sembol Cengi 4: Bir karpuz hikâyesi

Tarım ve hayvancılık ürünlerinden şehirlere bir simge/amblem seçme yarışı nicedir var. Kimi zaman şehir merkezinin meydanında anıtlştırılan bu şehir amblemleri ciddiye anılacak kadar kendini baskın bir imge olarak sunar, şehrin gururu haline gelir. Adı üstünde Diyarbakır karpuzu da Diyarbakır'ın Surla birlikte anılan simgelerinden biridir. Dicle nehrinin kenarında, şimdilerde yok edilmenin eşiğinde olan Hesvel Bahçeleri'nde güvercin gübresi ile yetişen, devasa boyutta oldukları söylenen ve manilerde geçen bu karpuzla dair anlatılan efsane şöyledir: *Lokman Hekim, peygamberlik mertebesine erişmiş, bütün dertlerin dermanını bilen bir hekimmiş. Herhangi bir hastalığın dermanını bilir, başını alır kırlara, dağlara çıkar dolaşmıştır. O, dolaşırken, her ot, her çiçek, her nebat ona hangi derdin dermanı olduğunu söylemiş. O da buna göre, her hastalığın dermanını bulurmuş. Günün birinde Lokman Hekim ölümsüzlüğün de dermanını bulma sevdasına kapılmış, kırları dolaşa dolaşa, dağları aşşa, diyar diyar gezerek yolu Diyarbakır'a varmış. Urum (Urfa) Kapısı'ndan içeri girmiş, zerzevatçılar (sebzeciler) meydanına gelmiş. Orada gözü yığın yığın patlıcanlara deyince " Hayret " demiş. Bu patlıcanları yiyen halk, nasıl oluyor da hasta olmuyor? " Biraz daha yürümüş, dağlar kimi (gibi) üst üste yığılı koca koca karpuzları görünce "Ha" demiş. "Yemekten sonra bu karpuzdan bol bol yiyorlar, sebebi bu" diyerek, karpuzun birçok derde deva olduğuna kanaat getirmiş. Üstelik Diyarbakır Valiliği tarafından başlatılan çalışma neticesinde 2009 yılında Türk Patent Enstitüsü (TPE) tarafından 'coğrafi işaret' olarak tescillenmiş ve TPE'nin ilanıyla "yuvarlak, oval şekilli, alacalı karpuzlar" sınıfına giren Diyarbakır karpuzu artık tescilli bir marka haline gelmiştir. 1980 askeri darbe sonrası, şehrin simgesi karpuz ve Sur duvarlarının da yer aldığı "Ne mutlu Türküm Diyene" yazılı bir tabela Valilik yakınlarında Büyük Alp Caddesi üzerine 21 sene daimi ikamet etmek üzere konduurulmuş. Ta ki barış sürecinde, "Ne Mutlu Türküm Diyene" yazısını bir avukatın anti demokratik bularak 2013 yılında yaptığı başvurusu kabul edilip, iki vinç ve kaynak makinesiyle bir gece beklenmedik bir şekilde tüm eklentileriyle birlikte sökülünceye kadar. Diyarbakır'da onca değer varken karpuzun peşine düşen zihniyetin böylesi bir coğrafyada dayatmaya çalıştığı vecize, takma olmaktan öte geçemiyor. Yaşayan mekânın bedenini yaralayan proteze uyum sağlaması pek mümkün görünmüyor. Karpuz efsanesinden, vecize mitoslara şehir temsil savaşlarından geçilmiyor. Mitos, kutsallaştırılmış düşünce üretiminde, Türkiye'de Türklük ve*

Cumhuriyet ilkelerinin yerleşmesinde devletin merkezi bir rol oynadığı aşikâr. Mitosların inşası, bazen karpuz bazen de efsanelerle, kutsal vecizelerle güncellenerek devam eder.³¹



Fotoğraf 54: Karpuz (Ekim 2013)

³¹ Yazım tarihi: 2017

1.18 Hevsel Bahçeleri

Dicle nehrinin kıyısında ve kale surlarıyla sınırlı Hevsel bahçelerinin şehrin toplumsallığı ile ilişkisi nerde başlar nerde biter? Hevsel bahçeleri herkese açılan bir bahçe midir? Tarımsal üretimin yapıldığı toprak mı mıdır? Kurutulması gereken bir bataklık, şekillendirilmesi ve şehirle bütünleştirilmesi gereken yabancı toprak mıdır? Hevsel bahçeleri kamuya açık bir yeşil alan değil, mülk sahibi kişilerin bahçeleridir. Hevsel bahçeleri de, her mekân gibi her biri kendine has karmaşık tekilliklerin ürettiği bir ilişkiler ağı, farklı kuvvetlerin uzamsal ve zamansal çatışma alanı ve söylemsel ve mitsel gösteri alanıdır. “Eğer bir şeyin hangi kuvvet tarafından ele geçirildiğini, sarıldığını, kullanıldığını ya da onda hangi kuvvetin ifade edildiğini bilmiyorsak, o şeyin anlamını da hiçbir zaman bilemeyiz. Bir fenomen, bir görünüş ya da bir ortaya çıkış değil, mevcut bir kuvvette anlamını bulan bir belirti, bir göstergedir... Anlamı çoğul olmayan tek bir olay, tek bir fenomen, tek bir sözcük, tek bir düşünce yoktur. Herhangi bir şey onu ele geçiren kuvvetlere göre kimi kez böyle, kimi kez şöyle, kimi kez daha karmaşık bir şey olur³². Öngörülen özel proje ise eskisi gibi bir hevsel bahçesi üretmek gibi hastalıklı bir arzusuyla hareket edip prototip bir park yaratmaktan öteye geçemeyecek gibi görünüyor. Onaylanan/uygun bulunan/piyasa değeri olan verimli pratiklerin sabitlenmesi ve hiçbir pratiğin buraya eklenmesine, ona kıvrılmasına ya da ondan kıvrılmasına müsaade etmeyen bir hevsel bahçesi, ne göçmen hayvanların geçici konaklama yeri ne de tarımsal üretimin yapıldığı bir bahçe olabilir. Bu süreç, bahçelerin barındıra geldiği ritimselliklerin, kapitalist bir armoni ile sabitlenmesi, yapılaştırmaya açılarak rant yaratma sürecidir. Yaşayan hevsel bahçelerinin, zamandan, yaşamdan koparılarak tasarlanmış bir forma sokulması nitel farklanma, dönüşme olasılığının kapatılması, meta ekolojisi dışında diğer kuvvetlerin yok sayılması değil midir? Hepsini Hevsel ya da herkesin bahçesi.³³

- Geometrik mekân

“Yeri: Güneydoğu Anadolu Bölgesi, Diyarbakır; Boylam: 40°14’ Doğu; Enlem: 37°55’ Kuzey”³⁴.

- Hayvan Barınağı

³² Gilles Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, Ferhat Taylan (çev.), Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2010, s.16-17

³³ Yazım tarihi: 2017

³⁴ <http://www.kulturvarliklari.gov.tr/TR,44403/diyarbakir-kalesi-ve-hevsel-bahceleri-diyarbakir.html>

“Diyarbakır surlarıyla Dicle Nehri arasında göz alabildiğine uzanır Hevsel Bahçeleri. Efsanelere, türkülere konu olmuştur. Tarımın anavatanı Mezopotamya'nın belki de en eski tahıl ambarı olduğu söylenir ama Hevsel'in barındırdığı yaban yaşam pek bilinmez. Bu cennet bahçesi, 180'den fazla kuş türünün yanı sıra susamuru, tilki, sansar, sincap ve kirpi gibi birçok memelinin de barınağı”³⁵

- Ekolojik mekân

“Çevre ve Şehircilik Bakanlığı kararıyla yapı rezerv alanı ilan edilen 8 bin yıllık Hevsel bahçeleri kentin akciğeridir. Şimdi Burada Şu Soruları Sormak Gerek: 1- Diyarbakır'ın, Hevsel Bahçeleri gibi önemli bir tarımsal alanda yapı rezerv alanına ihtiyacı var mı? 2- Diyarbakır ile ilgili bu karar alınırken kentin hangi bileşenlerinden bilgi ya da görüş alındı? 3- Tamamına yakını alüvyon dolgu olan bu alanın deprem zemin etütü yapıldı mı? 4- Bu yapılaşmaya başlanırsa yaşam alanları değişecek yüzlerce canlının nereye gideceği ve yeni yaşam alanları bulma konusunda herhangi bir araştırma yapıldı mı? 5- Bu alanın yapılaşmaya açılması Diyarbakır Surları ve Hevsel Bahçelerinin UNESCO'ya adaylık sürecini nasıl etkilenecek? 6- Nehir yatağına hangi zihniyetle ev yapılacaktır?”³⁶

- Özel Proje Alanı

“Önemli bir kültür ve ekoloji birikimine sahip olan Hevsel Bahçeleri, 644 Sayılı Kanun Hükmünde Kararname'nin 2. maddesinin 1. fıkrasının (ğ) bendi ve 3194 sayılı İmar Kanunu'nun 9. maddesi uyarınca Çevre ve Şehircilik Bakanlığı onayı ile 28 Aralık 2016 tarihinde “Özel Proje Alanı” ilan edildi. 14 Kasım 2014 tarihinde toplanan Diyarbakır il Toprak Koruma Komisyonu, Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'nın talebi doğrultusunda 8,629,499 metrekairelik alana sahip Hevsel Bahçeleri'nin 7,517,732 metrekaresini tarımsal niteliği korunacak alan statüsünden çıkararak ‘rekrasyon’ alanı ilan etti. Komisyon geriye kalan 1,111,767 metrekairelik alanı ise tarımsal niteliği korunacak alan statüsünde kalmasına karar verilmişti. Çevre ve Şehircilik Bakanlığı tarafından “Özel proje alanı” ilan edilen Hevsel Bahçeleri'ne yapılacak projenin ayrıntıları belli oldu. Diyarbakır'ın Sur İlçesinde bulunan 8 bin yıllık Hevsel Bahçeleri'ne bahçeleri bozmadan bisiklet, yürüyüş yolları, seyir terasları, mangalsız piknik alanları ve kır kahvesi yapılacak. Ağaçlar kesilmeyecek; villa, ev yapılmayacak. Haziran sonunda halkın kullanımına açılacak. Proje çerçevesinde 200 kişilik kır kahvesi, geleneksel Diyarbakır mimarisinde 300 kişilik mescit, 14 adet seyir terası, 10 adet yağmur barınağı ile büfe yapılacak. Ahşap iskele, yürüyüş yolu, birbirine mesafeli şekilde 400 kişilik 90 adet piknik masasının olacağı bahçe içinde mangala izin verilmeyecek. 12 kilometre koşu yolu, 4 kilometre bisiklet yolu, 134 bisiklet kapasiteli park ile 420 araçlık otopark alanı yer alacak”³⁷.

- Ağaçlandırılan Bahçe: 71 Bin 526 Adet Bitki

“Hevsel bahçelerinde kamuoyundaki algının aksine küçük ve az sayıda ağaç bulunduğunu belirten yetkililer, “Burası bir orman değil, bahçe. Sebze yetiştirilen, çevresinde de meyve ağaçlarının olduğu bir yer. Biz buranın toprağına ve iklimine uygun türleri tercih ettik. Bin 470 adet 9 tür ibrelî; bin 568 adet yapraklı 20 tür ile 29 tür de ağaççık olmak üzere toplamda 65 bin 842 adet ağaç dikilecek. Toplamda 71 bin 526 adet bitki kullanılacak”³⁸.

- Satılık bahçe

³⁵ <http://www.atlasdergisi.com/kesfet/doga-cografya/cennet-bahcesi-hevsel.html>

³⁶ https://www.change.org/p/%C3%A7evre-ve-%C5%9Fehircilik-bakan%C4%B1%C4%9F%C4%B1-hewsel-bah%C3%A7eleri-katliam%C4%B1-ekolojik-bir-y%C4%B1k%C4%B1ma-neden-olacak-hes-projeleri-ile-dicle-nehri-yok-olacak?source_location=minibar

³⁷ <http://ilerihaber.org/icerik/hevsel-bahceleri-icin-talan-karari-verildi-bakanlik-hicbir-aciklama-yapmiyor-66605.html>

³⁸ <http://www.hurriyet.com.tr/8-bin-yillik-bahcelerin-durumu-belli-oldu-40343196>

*Sahibinden hevsel bahçelerinde, her parsel tek tapu, 4 parsel bahçe, toplam 20925 m2 pazarlıklı: 424.000 TL, Diyarbakır/Sur/Cemal Yılmaz, Metrekare: 8.804 m², İlan Tarihi: 3.2.2017, Arsa Tipi: Satılık Bahçe, İlgili Belediye: YENİŞEHİR*³⁹

- Çöp mekân

*“Kentimizi hafriyatlardan arındırıyoruz”: Temizlik ekipleri, 1 kepçe, 3 kamyon, 1 hafriyat kamyonu ile dün başlattığı temizlik çalışmasında Hevsel Bahçeleri hafriyat ve çöplerden arındırıldı. Hevsel Bahçeleri’nde toplam 6 kamyon çöp ve hafriyat toplanırken, hafriyatlar Büyükşehir Belediyesi’ne ait Yenişehir ilçesi Dokuzçeltik Mahallesindeki hafriyat alanına, çöpler ise çöp depolama sahasına götürülerek bertaraf edildi*⁴⁰”.

- Esrarlı bahçe

*“Hevsel Bahçeleri’nde 50 bin kök Hint keneviri ele geçirildi”: Diyarbakır’da UNESCO korumasındaki Hevsel Bahçeleri’nde 50 bin kök Hint keneviri ele geçirildi. Alınan bilgiye göre, İl Emniyet Müdürlüğü Uyuşturucu ile Mücadele Şubesi ekipleri, Sur ilçesinde UNESCO Dünya Kültür Mirası listesindeki Hevsel Bahçeleri’ne operasyon düzenledi*⁴¹”.

- Eylem Mekânı

*“Diyarbakır’da Dicle Üniversitesi’nin Dicle Nehri kıyısındaki Hevsel Bahçeleri’nde yer alan kampüs alanındaki onlarca yıllık ağaçların kesilmesine karşı üniversitesi öğrencileri ve vatandaşlar bölgede çadır kurarak eylem yaptı. Dün 4’üncü gününe giren eyleme katılanlar çadırlarda kalıp, küçük bir yaşam alanı oluşturdu. Dicle Nehri kenarında bulunan ve bir bölümü Dicle Üniversitesi kampüs alanında yer alan türkülere konu Hevsel Bahçeleri’nde son günlerde üniversite tarafından yapılan ağaç kesimlerine karşı Dicle Üniversitesi Özgür Öğrenci Derneği’ne üye (DÖDEF) öğrenci ve vatandaşların başlattığı eylem büyüyerek devam ediyor. Hevsel Bahçeleri’nde kesilen ağaçlardan geriye kalanlarla bataklık arazide yol yapan, çadır kuran gençler, türküleri söyleyerek halay çekiyor. Hevsel Bahçeleri’nde bir doğa katliamı yaşandığını dile getiren öğrenciler, bu katliama duyarsız kalmamak için eylem başlattıklarını söyledi*⁴²”.

³⁹ <http://www.hurriyetemlak.com/arsa-satilik/diyarbakir-sur-cemal-yilmaz-sahibinden-bahce/detay/15321999#>

⁴⁰ <http://www.milliyet.com.tr/hevsel-bahcelerinde-hafriyat-ve-cop-diyarbakir-yerelhaber-1776518/>

⁴¹ <http://www.ahaber.com.tr/galeri/yasam/hevsel-bahcelerinde-uyusturucu-operasyonu>

⁴² <http://www.radikal.com.tr/turkiye/hevsel-bahcelerinde-cadirli-eylem-1179362/>

2. KAVRAMSAL KARŞILAŞMALAR

“Şer aslında biçimsizdir”

Halesli Aleksander

Bir karşılaşmada sayısız anlam ve bakış açısı bulunur. Şehre dair görsel ve yazınsal imge/anlam üretmek üzere yola herhangi bir belirli tekil olay veya kavram ile başlanabilir. Bu tekil olay veya kavramdan yeni ilişkiler geliştirmeyi denemek ve düğüm noktaları veya çözülme noktaları üzerine düşünceyi sürekli dürtmek, hiç şüphesiz bizi kavramlar festivaline çıkarır. Bu çalışma, ‘kullanım değeri’ ve ‘temellük’ kavramları ve artık, geriye kalan, aralıklar, kablolar, boşuklar, izler, geçitler, vb. sürrealist denilebilecek görsel imgelerle yola çıkmış ve belirli bir tutarlılığa sahip olmakla birlikte belirsiz bir sınıra sahip bir çalışmaya dönüşmüştür. Şehre dair görsel ve yazılı imge/anlam üretiminde takip edilebilecek düşünsel bir izlek arayışına girdiğimizde ya da şehri sadece fiziksel bir yapılanma/planlama/inşa olarak ele almak yerine şehir mekânının mekânsal yaşam pratikleri üzerinden nasıl üretildiği üzerine fikir üretmek istediğimizde belirli kavramlar bu düşünsel akıştan koparak kümelenir. Kabaca Henri Lefebvre’nin toplumsal üretim olarak mekân ve kullanım değeri, Michel De Certeau’nun taktik ve strateji, Gilles Deleuze & Felix Guattari’nin organsız beden⁴³ ve oluş kavramlaştırması arasında ilişki, aynı düşünsel kümelenişte bir araya getirilebilir. Şüphesiz her üç düşünürün kavramlarla ilişkisi farklı olsa da, bu tezde şehre dair fikir üretmekte her birinin işlevsel aletler sunduğu düşünülmektedir. Benedictus Spinoza’da hız ve yavaşlık Deleuze’da seyrelme ve yoğunlaşma olarak kavramlaştırılan mekân, her zaman farklı oranda karışımlardan oluşur. Deleuze ve Guattari’nin metrik olmayan, kaygan mekânı; Lefebvre’nin “yaşanan mekân”, “enerji” , “ritim” olmak üzere triyadik mekânı ile soyut ve somut mekânı, Certeau’nun taktiksel mekân üretim/tüketimi, şehirlerin esnek ve akışkan olduğunu hatırlatır. Elbette bu kavramlarla sınırlı bir düşünsel kümeleniş başka bir geçitten girilerek dağıtılabılır ve farklı bir kümeleniş/ler üretilebilir.

⁴³ Başlangıçta Antonin Artaud’dan alınan bir ifade olan organsız beden, dayanıklılık düzlemi (biçimsiz, düzenlenmemiş, katmanlaşmamış veya katmansızlaşmış beden ya da kavram) olarak tanımlanmış bir tözü adlandırır. Bu kavram ilk defa, G. Deleuze’ün *Anlamın Mantığı*’nda ortaya çıkmıştır ve Guattari ile birlikte yazdıkları *Anti-Ödipus ve Bin Yayla*’da daha ileri düzeyde işlenmiştir (Adrian Parr (ed. by), *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005).

Bu bölümünde düşünürlerce imal edilen kavramlarla karşılama ve bu karşılaşmanın doğurduğu muhtelif ilişkiler üzerinden şehre dair imge/anlam üretmekte kavramsal kümelenişler ve geçitler oluşturmaya çalışılmaktadır. Her bir başlık kendi için tutarlılığa sahip olmakla birlikte diğer başlıklarla kavramsal ilişkisinin devam ettiği düşünülmektedir. Yine bu bölümün herhangi bir başlığından başlanıp yine herhangi bir başlığından devam edilebilir.

2.1 Mekân bir “şey” midir?

Mekânlar, insanların gündelik pratiklerini, deneyimlerini ve yaşadıkları yeri ve varlıklarını algılamalarını yönlendirecek şekilde organize edilirken, mekânı kullanan insanlar pasif değil aktif bir şekilde gündelik pratiklerle, yaratıcı arzularla mekânı da üretmeye devam ederler. Farklı direniş, kabulleniş, kullanım pratikleri ile beraber mekânlar sürekli üretilir. “Her toplum (dolayısıyla içerdiği çeşitlilikle birlikte her üretim tarzı...) bir mekân üretir”⁴⁴ Mekân, üretim ilişkilerini ve yeniden üretimin toplumsal ilişkilerini içeren dinamik, çelişki ve çatışmalarla dolu bir toplumsal üründür. “*Toplumsal mekân ve özellikle şehir mekânı daha şimdiden çokluk, klasik bir (Okliyen-Kartezyen) matematiksel mekânın homojenliğinden-izotropisinden ziyade, “yaprak yaprak açılma”ya (“milföy” denen hamura) benzer... Toplumsal mekânlar iç içe girerler ve/veya üst üste binerler. Bunlar birbirlerini sınırlandıran, hudutlarıyla ya da atalet sonucu birbirlerine çarpan şeyler değildir*⁴⁵. Mekân bir şey değildir ama şeyler (nesnelere ve ürünler) arasındaki ilişki kümesidir; çok katmanlıdır ve süreli dalgalanır. Lefebvre'nin mekânı ilişkiler kümesi olarak ele alması, network (ağ) kavramını ya da Deleuze ve Guattari'nin “asamblaj (assamblage)” kavramını hatırlatır. “Asamblajlar katmanlarda üretilir, fakat ortamların (milieus) kodsuzlaştığı bölgelerde işlerler. Her asamblaj temelde yeryurdsaldır. Asamblajın yerliyurduğu belli bir ortamın kodsuzlaşmasından meydana gelir ve zorunluymuşçasına yersizyurdsuzlaşma çizgileri tarafından yayılır⁴⁶. Bu kavram şehre süreç olarak yaklaşılmasında odak dağıtıcı işlevsel bir alet sunar. Şehre aktüel ve virtüel oluşların çoklu asamblajı olarak yaklaşmak, şehrin önceden verilmiş mekânsal ya da zamansal şablonlarla karakterize

⁴⁴ Henri Lefebvre, *Mekan Üretimi*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014, s.61

⁴⁵ Henri Lefebvre, a.g.e., s.112

⁴⁶ Kavram için G. Deleuze ve F. Guattari'nin birlikte yazdıkları 2005 yılı baskısı “A Thousand Plateaus-Capitalism and Schizophrenia” kitabının özellikle sonuç bölümüne: s. 503-505 ve Andrian Parr tarafından hazırlanan 2005 yılı baskısı “The Deleuze Dictionary” kitabının: s. 18-19'a bakılabilir.

edilemeyeceğinin kavramsal açıklığını sunar. Yine mekânların akışkan doğasını vurgulamak için akışkanlar dinamiğine de başvurulabilir: "... büyük hareketler, geniş ritimler, büyük dalgalar çarpışır, iç içe girer. Küçük hareketler birbirine nüfuz eder: Her toplumsal bağ ancak ikili bir belirlenime göre anlaşılabilir: Çakışmalar üretebilen büyük hareketler bunları taşır, sürükler, kimi zaman parçalar, fakat buna karşılık, küçük hareketler, ağların ve zincirlerin hareketleri de onların içinden geçer, onlara nüfuz eder"⁴⁷. Lefebvre'nin "Kentsel Devrim (Urban Revolution)" kitabında ifade ettiği üzere: "Kent, merkezileştirir. İnsanların, malların ve sermayenin toplandığı yerdir: Kent mekânı, kalabalıkları, pazardaki ürünleri, edim ve sembolleri bir araya getirir. Bunları yoğunlaştırır, biriktirir."⁴⁸ Şehir bir yandan heterojen şeyleri, insanları çekerken, bir yandan da homojenliği arzular.

2.2 Tahakküm, Temellük, Direniş

Tarihsel olarak mekânsal ve zamansal tahakkümün nasıl işlediğini üretim tarzları ve bu tarzlara karşılık gelen mekânlar üzerinden göstermek istersek, Lefebvre'nin Karl Marx'ın tanımladığı kapitalist üretim ilişkileri ve üretim güçleri arasındaki çelişkinin kentsel mekânda tezahüründen hareketle kapitalizm için mekânın somut kullanım değerinin değil, soyut yani değişim değerinin önemli olduğunu söylediği tezine kulak vermek hiç de fena olmaz: "Kapitalizm ve Neo-kapitalizm, meta dünyasını, o dünyanın mantığını ve dünya ölçeğindeki stratejilerini, aynı zamanda paranın ve politik devletlerin gücünü kapsayan soyut mekânı üretti. Bu soyut mekân, bankaların, iş merkezlerinin, büyük üretim birimlerinin devasa ağlarına dayanır. Keza otoyolların, havaalanlarının, enformasyon ağlarının mekânını da kapsar. Bu mekân içinde, birikim beşiği, zenginlik yeri, tarihin öznesi, tarihsel mekânın merkezi olan şehir parçalanmıştır"⁴⁹ Neo-kapitalizmde mekân, artı-değerin şekillendiği, üretildiği, bölüşüldüğü yerlerin toplamı değildir artık ve artı-değerin oluşumunun ürünü haline gelir. Mekân üretiminde yeni olan, toplumsal mekânın toptan ve toplam üretimidir. Bu strateji şehirde kullanıcıyı ezer, katılımcı sıradan bir sakin haline gelir⁵⁰. Soyut mekân

⁴⁷ Henri Lefebvre, *Mekan Üretimi*, s. 112-113

⁴⁸ Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, Robert Bononno (translated by), University of Minnesota Press, London 2003, s. 117

⁴⁹ Henri Lefebvre, *Mekan Üretimi*, s. 81

⁵⁰ Henri Lefebvre, *The Urban Revolution*, s. 154-155

üzerinden kâr ve rant sağlanan bir mekandır. Mekânın tarihsel üretimi, kullanımı ve toplumsal değerinin kendi başına önemi yoktur. Somut mekân ise günlük yaşam pratiklerimizi gerçekleştirdiğimiz ve “kullanım değeri”ne sahip mekândır. Lefebvre, kapitalist üretim ilişkileri içinde bir ürün olan kentsel mekân/mekânların, piyasa koşullarında tezahür eden “değişim değeri”nin yansıra bir de “kullanım değeri”nin olduğunu söyler. Lefebvre’nin meşhur üçlü diyalektiğini (algılanan mekân-tasarlanan mekân-yaşayan mekân), soyut ve somut mekân ve kullanım değeri kavramları ile ilişkilendirmeyi deneyelim. Yaşayan mekân, mekânın kullanım değerini ortaya çıkaran, çoğaltan pratiklerin ve direniş olanağının somut mekânı iken tasarlanan mekân üretim ilişkileri ve bu üretim ilişkilerinin çelişkilerine tabi, gündeliğin esnekliğinin elden kaçtığı, kodlanmış ve söylemsel ideal mekânın temsile dönüştüğü, pazar/değişim değerinin hâkim olduğu soyut mekândır demek yerinde olabilir. Bu durumda soyut mekân, zaman karışında kendi ezici ve baskıcı kapasitesini ortaya koyar haliyle.

Mekânsal ve zamansal tahakkümün işleyişinin somut ve soyut mekân ayrımı üzerinden anlatılması zihinsel bir açıklık yaratabilir; ancak hiç şüphesiz şehir mekânın ve şehir toplumsallığının mekânsal ve zamansal tahakküme nasıl direneceği ya da direnmesinin mekân politikası ile ilişkisi sorgulanabilir. Bu noktada, Lefebvre’nin dikkat çektiği ve belki de ihmal edilen, mekân üretimi ve gündelik hayat sosyolojisinde yine önemli bir yere sahip kavramlarından “temellük/sahiplenme (appropriation)” kavramını zorlamak zihinsel açıklığımızı biraz bulanıklaştırmak açısından yararlı olabilir. Lefebvre'nin "temellük edilmiş/sahiplenilmiş mekân kavramı, toplumsal pratikler, eylemler ile tasarlanmış mekânlara müdahale, bu müdahalenin yarattığı çatışma ve bu çatışmanın yarattığı düzen/muğlaklık üretimi olarak düşünülebilir. “Bir grubun ihtiyaç ve olasılıkları için dönüştürülmüş doğal bir mekânı bu grubun sahiplendiği söylenebilir.”⁵¹ Temellük kavramı ile yön değiştirme kavramı arasında farka değinir Lefebvre: “...sahiplenme, kendisine yakın olsa da ayrı olan bir pratikle-yön değiştirme- karıştırılmamalıdır. Kendi ereklığı (formları, işlevleri, yapıları koşullandıran varlık nedeni) olan mevcut bir mekân hep sahipsiz kalıp, sonradan yön değiştirebilir. Dolayısıyla ilkinden başka bir kullanım için mekâna yeniden sahip çıkabilir... şehir merkezinde erzak ikmalini sağlamak için kurulan Les Halles, şimdi

⁵¹ Henri Lefebvre, *Mekan Üretimi*, s.183

Paris gençliği için buluşma ve eğlence yerine, oyun merkezine dönüştü.”⁵² Yön değişikliği, yeniden sahiplenmedir ve tahakküme ancak geçici olarak son verir. Toplumsal pratiğin tasarlanmış mekânlara olan müdahalesi ve buradan doğan çatışmada, Lefebvre'nin "temellük edilmiş mekân” kavramı, gündelik pratiklerin kentsel düzene nüfuz ederek mevcut formları aşındırması ve yeni kullanım değerleri kazandırması ve mekânla toplumsallığı da beraber dönüştürmesi olarak okunabilir. Lefebvre gündelik hayatın temellük edilmiş mekânı ve iktidar ile sermayenin kurumsal söylem, sembol ve pratiklerinin tahakküm mekânı arasında bir ayrıma gider⁵³ Tahakküm mekânı, stratejik olarak tasarlanan teknoloji aracılığıyla dönüştürülen ve yönetilen mekândır. Tahakküm altındaki mekân genellikle kapalıdır, sterildir, boşaltılmıştır. Temellük edilmiş mekân ise mekânı kullananların toplumsal pratikleri aracılığıyla üretilen mekândır. Mekân kullanımı ve üretimi ile ilgili “kent hakkı” kavramının dayandığı hak “temellük hakkı” olarak geçer. Temellük hakkı, zaman ve mekâna el koyma anlamındadır. Bu durumda politik eylem/olay veya gündelik pratikler yoluyla mekânın yeniden tanımlanması, kullanım değeri yaratılması ve mekânı işgal etme hakkıdır. Bir anlamda sabit, tanımlı, homojen organizmanın, düzenin, değişkenliğe, heterojene, kaosa açılması ve tekrar kıvrılmasıdır. Certeau'nun “strateji” ve “taktik” arasında yaptığı ayrım, mekân üretimi/tüketimine yeni bir yaklaşım getirir. Certeau, konuya ortadan başlar ve sorar: “Gözetim mekanizmasının bölmelerinin her yere yayıldığı ve iyice belirginleştiği doğruysa da, nasıl oluyor da tüm toplum bu mekanizmanın boyunduruğu altına girmiyor... Halkın kullandığı hangi işlem ve yöntemler disiplin mekanizmasıyla oynamakta ve bu mekanizmayla, ancak bu mekanizmayı kendine uyarlamak için uyuşmaktadır?”⁵⁴ M. Certeau stratejinin, bir mülkiyet olarak sınırları ve çerçevesi çizilecek bir mekânın varlığını ön kabul olarak benimsediğini ve bu mekânın dışardakiler kümesiyle kurmuş olduğu ilişkileri yönlendirebileceği bir üs olduğunu; taktiğinse bir mülkiyetin var olmamasıyla nitelenen hesaplı eylem olduğunu ve mekân olarak sadece ötekinin mekânını kullandığını ve bu nedenle zamana bağımlı olduğunu söyler⁵⁵. Aynılaştırma stratejilerine karşı, gündelik hayat bilgisiyle oluşturulan taktiklerdeki yaratıcılığa

⁵² Henri Lefebvre, *Mekân Üretimi*, s.183

⁵³ Henri Lefebvre, a.g.e., s.183-186

⁵⁴ Michel De Certeau, *Gündelik Hayatın Keşfi I*, Çev. Lale Arslan Özcan, Dost Yayınları, Ankara 2009, s.112

⁵⁵ Michel De Certeau, a.g.e., s. 112-113

dikkati çeken Certeau, sıradan insanın gündelik yaşamda bu ister mekân, ister bir şey, ister zaman olsun çok farklı kullanım biçimlerine tabi tuttuğunu, yaratıcılıkları ve çok çeşitli keşifleriyle kullanım biçimlerini çoğalttığını ve işleyişi bozduğunu söyler. Şehirde, kültürde, dilde vb. farklı mecralarda güç/strateji/sistem sürekli bir sabitlenmiş bir meşruiyet arar, ama bu sabitlenmiş değerler/anlamlar/kurallar vb. her türlü üst belirlenim, kodlama, sıradan insanlar tarafından gündelik yaşamda kullanılırken başkalaşırlar. Gündelik yaşamda, dayatılan tüketim, eylem, kültür kalıplarının hedeflerini saptırırlar, çatlaklar oluştururlar. Certeau de, bu durumu “yaratıcılık/üretim⁵⁶” olarak tanımlamaktadır. Sıradan insan, gündelik yaşamında stratejik mekânın rasyonel dayatmasına karşı, taktiksel mekânı üretir/yaratır.

Temellük edilmiş mekân ve tahakküm mekânı kavramlarını, Deleuze ve Guattari'nin göçebe mekân (kaygan mekân, esnek ve yaratıcı, süreç mekânı) ve devlet mekânı (pürtüklü mekân, kapalı ve kodlanmış) kavramlarıyla ilişkilendirerek yeni bir varyasyonda yeniden kurmayı deneyelim⁵⁷. Devletin ele geçirme aracı kapma ve kodlama yoluyla işlerken; göçebe icat ettiği savaş makinesiyle yaratıcı dışsal ilişkilere açılır⁵⁸. Devlet yakalama aygıtları, her zaman pürtüklü mekân yaratmaya çalışır; oysa savaş makinesi her zaman mekânı kaygan hale getiren kaçış çizgileri yaratmaya çalışır. Deleuze'a göre, kaçış çizgileri üzerine kurulan bir düzenek olarak savaş makinesinin nesnesi; oluşturduğu, işgal ettiği ve yaydığı kaygan mekândır. Göçebelik, savaş makinesi-kaygan mekân bileşimidir⁵⁹. Göçebeler yersizyurtsuzlaşma üzerinden yeniden yeryurt edinirler. Devletin kapma aygıtı kodlayarak aynı zamanda kendisine karşı direniş odakları da yaratır. Bir anlamda, kaçış çizgisi yersizyurtsuzlaşmaktır. Göçebe hem rizomatik düşünmeyi hem de yaratıcılığa, tahayyüle açılan mekânsal

⁵⁶ Çevirmen dip notu: “Yunanca *protein*'den: yaratmak, icat etmek, doğurmak” (Michel De Certeau, 2009, s. 45)

⁵⁷ Yine de böyle bir denemeye kalkışarak baştan kaygan bir zeminde hareket ettiğimizi kabullenmek gerekir. G. Deleuze ve F. Guattari'nin ürettiği kavramlar, politik felsefe/siyaset bilimi kavramlarıyla ilişkilendirilmekte ve anarşist ve devrimci güncel politika ve örgütlenme açısından tartışılmaktadır. Bu tezde şehir üzerine imge/anlam üretimi amaçladığından bu tartışmaya yer verilmemiştir. Tartışmalar için bkz.: François Zourabichvili, *Deleuze: Bir Olay Felsefesi*, Aziz Ufuk Kılıç (çev.), Bağlam Yayınları, İstanbul, 2008; Slavoj Žižek, *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York 2016; Tod May, *Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi*, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000; Alain Badiou, *Deleuzecü siyaset diye bir şey var mıdır?*, Çev. Burcu Yalın&Emre Koyuncu, Norgunk Yayınları, İstanbul 2013; Antonio Negri & Michael Hardt, *Çokluk*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

⁵⁸ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (translated and foreword by), The University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 472-473.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *Müzakereler*, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2006, s.43.

göçebeliği içerir. Kaçış çizgileri, kapatma ve ele geçirmeye karşı sanatsal, düşünsel ve mekânsal direniş eylemleri olabilir. Yersizyurtsuzlaşma yerliyurtluluk ve yeniden yersizyurtsuzlaşma, biteviye kuvvetler karşılaşması, kesişen ve çatışan asambrajlar ağı söz konusudur.

Certeau'nun sıradan insanın taktiksel yaratıcılığı veya Lefebvre'nin kuramıyla kullanım değerinin nitel farklılık yaratması yani temellük etmek, kent hakkı ve katılım kavramları politik mekân ve/veya mekân politikası bağlamında ne ifade ettiği sorulabilir. Lefebvre'nin, politik bir düzlemden hareket ederek ve ütopyanın ile tahayyüllün önemine değinerek kent yaşamının devrimci potansiyelini ve mekânın ele geçirilmesini önemsendiği; M. Certeau'nun ise iktidara karşı direnişin/kural ihlallerinin kimler tarafından ve nasıl gerçekleştirildiği ile ilgilendiği ve sıradan insanların çeşitli taktik, hile ve yalanla direnirken bunu bir toplumsal proje ya da değişim adına yapmadıklarını ifade ettiği söylenebilir.

Deleuze ve Guattari'nin oluş ve fark ontolojisine yerleşerek konuşursak; Lefebvre'nin mekân kuramında toplumsal aktörlerin mekân üretimine kent hakkı, katılım hakkı adları altında dâhil olmaları ya da mekânı işgal etmeleri; Certeau'nun toplumsal taktiklerin mekânı tüketirken üretmeleri/yaratmaları, aktüel eylem/pratiklerde öngörülemeyen virtüelliklerin açığa çıkması olarak düşünülebilir. Temellük edilen mekân, taktiksel mekân, aslında ekstra yaratan, malzemeyi çoğaltan mekândır. Mekânsal yaşam pratikleri tekrar etse bile fark yaratır. Kelimenin en kaba haliyle kapitalist mekân stratejisinin, mekânsal tahakkümün kapaticılığına karşı geçitlerin açılabilirdiği, sınır çizgilerinin ve yeni ritimselliklerin yaratılabildiği tahayyüle açılan mekândır. Tahakküm mekânından sızan, kırılan, kaçan sapan çizgiler, mekâna temellük ederek, virtüel güçleri aktüalize ederek tekrar üretir.

2.3 Aktüel Olanın Kıvrımlarında Yatan Virtüel Güçler

Lefebvre'nin sıkça kullanılan “üçlü diyalektiği”, hem kavramsal hem de tarihsel olarak incelediği mekân üretimi açısından, toplumsal pratikler ve toplumsal mekân arasındaki ilişkiye ve insan bedenine merkezi bir rol atfeder. Biz bu üçlü diyalektikle yola çıkıp aktüel ve virtüel şehre doğru yol almayı deneyelim. Lefebvre'ye göre, toplumsal mekân sadece fiziksel malzemeyi değil aynı zamanda düşünce kavramını ve duygulanımı yani “deneyimi” de içerir. Mekânın algılanan, tasarlanan ve yaşanan

boyutları birbirlerinden ayrılır. Algılanan mekân, mekânsal pratiklerdir ve üretim ve yeniden üretimi içerir; günlük yaşam pratiği içinde ifade bulur. Tasarlanan mekân, kodlarla kurulmuş ve onlara indirgenmiştir ve üretim ilişkilerine ve bu ilişkilerin çelişkilerine tabi mekân temsilleridir. Yaşanan mekân ise, karmaşık semboller ve anlamlarla kurulan temsil mekânıdır⁶⁰. Lefebvre'nin üç mekânı birbirleri ile eş zamanlı olarak var olurlar ve birbirlerini etkilerler. Bu eşzamanlılığın artışı, üst üste yığılışı bir anlamda mekânı kent mekânı olarak kristalleştirir. “Kesinlikle soyut olan “mekân temsilleri” toplumsal ve politik pratiğe nüfuz eder; temsil edilen mekânın içindeki nesnelere insanlar arasında kurulan ilişkiler bunları er geç parçalar, çünkü bağdaşıklıkta (lack of consistency) yoksundur. Tasarlanmış olmaktan çok yaşanmış olan “temsil mekânları ne tutarlılığa ne de bağlantıya mecburdur... Temsil mekânı yaşanır, konuşur; duyumsal bir çekirdeği ya da merkezi vardır. Ego, yatak, oda, konut ya da ev veya meydan, kilise, mezarlık... Bu mekânlar tutku ve eylem yerlerini, yaşanan durumların yerlerini kapsar, dolayısıyla zamanı doğrudan içerir”⁶¹. Mekânın soyutlanması, yaşanan ve algılanan mekânın tasarlanan mekâna tabi olmasına ve yaşanan deneyimin her zaman hâkim söylem tarafından süzgeçten geçirilmesine, tanımlanmasına ve bir anlamda fark kıvrımlarının düzleştirilmesine yol açar. Başka bir deyişle toplumsal mekânların ve toplumsal etkileşimlerin sadece hâkim güçlerin dili aracılığıyla anlaşıldığı bir soyut mekân yaratır. Mekânsal pratiklerde, planlamacıların değişim değeri yaratmak için ürettiği tasarlanan mekân ile şehirde yaşayanların kullanım değeri için temellük ettikleri yaşayan mekan arasındaki sürekli bir mücadele söz konusudur. Yaşanan mekân olasılıklara açık, virtüelin açığa çıktığı; Dionizyak yaratıcılığın mekânı olarak görülebilir. Dolayısıyla imgelemin, arzulanan farklılığın ifade bulduğu; deneyime, tahayyüle açık eylemselliğin mekânıdır. Bir anlamda, mekânı olduğundan farklı bir şekilde üretme çabası ve/veya tahayyül etmek, aktüel olanın kıvrımlarında yatan virtüel güçleri aktüalize etmekten geçiyor denilebilir. Soja, Lefebvre'nin üçlü diyalektiğinde yaşanan mekânını Foucault'un heterotopya kavramı ile ilişkilendirir: “Lefebvre ve Foucault'da merkezi nokta, farklı görünse de aslında mekânsallığın kavramsallaştırmalarını benzer şekilde yapmalarındır: Mekansallığın alternatif bir tahayyülü iddiası (Foucault'nun heterotopya⁶² ve

⁶⁰ Henri Lefebvre, *Mekân Üretimi*, s.67-71

⁶¹ Henri Lefebvre, a.g.e, s. 70

⁶²M. Foucault, heterotopya kavramını “Öteki Mekânlar (Of Other Space)” başlıklı makalesinde ele alır: “Heterotopyolar “[...] bizzat toplumun kurumlaşmasında yer alan ve karşı-mevki türleri olan, fiilen gerçekleşmiş ütopya türleri olan yerler vardır-gerçek mevkiler, kültürün içinde bulunabilecek tüm diğer

Lefebvre'nin üçlü yapı kavramsallaştırmalarında görüldüğü üzere) doğrudan doğruya mekânsal düşüncenin konvansiyonel biçimine bir meydan okumadır. Her ikisinin kavramsallaştırması “öteki mekânları” coğrafi düşünceye eklemekten daha çoğunu gerçekleştirir; aynı zamanda kurulu mekânsal düşüncenin de “ötekisi”ni ortaya koyar; başka bir mekân düşüncesi”⁶³. Stavros Stavrides heterotopik durumların, çok sayıda başka mümkün düzen fragmanlarının parıldadığı bir düzensizlik tarafından tehdit edildiği zaman doğduğu görüşündedir. Heterotopyalar süreksizlik alanı ve çatlaklar olarak yeni doğan toplumsal ilişkilere alan açan süreçlerde bir araya gelen intizamsız mekân ve zaman fragmanlarıdır. Böylece heterotopyaları ötekilik alanları olarak değil ötekiliğe açılan, her şeyin belirli bir istikamete sahip olmaksızın önceki düzenden ayrıldığı, hareket halindeki yerlerdir⁶⁴. Öyleyse hem aktüel şehir pratikleri hem de virtüel şehir pratiklerini⁶⁵ barındıran şehrin, yukardan aşağıya işleyen planlar ile yatay deneyimler arasında sürekli çatışma ve müzakerelerin yaşandığı dinamik bir mekân olduğu söylenebilir.

2.4 Ritim

Aynı ile tekrar, fark ile oluş, süre ile hafıza arasındaki ilişkiyi mekân ve zaman birlikteliğinde en nefis ifade eden kavramlardan biridir ritim, daha doğru bir ifadeyle. Lefebvre'nin ritim analiz kuramı kullanışlı bir alet sunar. Lefebvre ritim kuramını, gündelik hayatta döngüsel ve doğrusal olmak üzere iki tür tekrarın varlığından bahsederek temellendirir. Döngüsel zaman derin kozmik ve hayati ritimlere bağlı iken doğrusal zaman bilgiye, akla tekniğe bağlıdır⁶⁶ Sanayi öncesi toplumlarda günlük hayat, doğanın döngüleri etrafında döner ve zamansallık ölümün ve hayatın hareketine

gerçek mevkiler bunların içinde hem temsil edilir hem de tartışılır ve tersine çevrilir-, bunlar fiili olarak bir yere yerleştirilebilir olsalar da bütün yerlerin dışında olan yer çeşitleridir” (Foucault, 1986, s. 24).

⁶³ Edward, W. Soja, *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Realand- Imagined Places*, Oxford: Blackwell, Cambridge 1996, s. 163

⁶⁴ Stavros Stavrides, *Kentsel Heterotopya-Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kenti*, Çev. Ali Karatay, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016, s. 157-159.

⁶⁵ Olanak ile virtüel kavramlarını H. Lefebvre'nin aynı/yakın anlamda kullandığı görülebilir. Olanak, soyut ve öngörülebilir potansiyeldir. Aslında olanaklı olanının gerçekleşme süreci bir kısıtlanma ve sınırlanma sürecidir. Virtüel ise edimsel (aktüalize) olmaksızın gerçektir ve öngürülemez. Virtüelin edimselleşmesi süreci fark yaratan yaratıcı bir süreçtir. Bu çalışmada G. Deleuze'un kavramsallaştırması esas alınmaktadır. Görülmeyen ve temsil edilemeyen gerçeklik olan virtüelin edimselleşmesi, sürekli bir farklılığı zorunlu kılar. Virtüel farklılık öngörülmeleyen şekillerde olma gücüdür ve mevcut biçimlerle sınırlı değildir.

⁶⁶ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013, s. 245

bağlı bir sıra içerisinde kendini açar. Planlama ve ölçülebilirlik üzerine kurulu modern toplumda ise, günlük hayatı yönlendiren doğal döngüler, hâkim üretim tarzına tabii olarak değişikliğe uğramış ve zamansallık, işgününün rutinine ve üretim için üretim ilkesi uyarınca işleyen bir ritme tabi kılınmıştır. Kapitalist üretim tarzında, homojenlik içinde zamanın ve mekânın ufalanması, doğal ritim ve döngülerin doğrusallık tarafından ezilmesi söz konusudur. Sadece doğrusal olan tamamen nicelleşmeye ve homojene imkân tanır. Modern hayatın belirleyicisi olan doğrusal zaman gündelik hayatı çalışma ve boş zaman olarak birbirinden ayırır; döngüsel zamanı ve onun ritimlerini bastırır. Ancak, “Doğrusal olan ile döngüsel olan arasındaki ilişkiler -ister etkileşim, müdahale, birinin diğerine baskın çıkması ya da başkaldırması biçimini alsın- kesinlikle basit değildir. İkisi arasında çatışmalı bir birlik söz konusudur. Uzlaşma ile uyumsuzluk arasında gidip gelen kesintisiz bir mücadele içinde bir arada bulunurlar.”⁶⁷ Döngüsel zaman modern toplumda tamamen ortadan kalkmaz. Lefebvre için önemli olan tam da modern toplumda doğrusal zamanda varlığını sürdüren ritmik zamanı görebilmektir.

Gündelik hayatın incelenmesi sayesinde döngüsel ile doğrusal olan; ritimleri kopyalayan zaman ile katı tekrarların zamanı arasındaki farkın berraklaştırdığını düşünen Lefebvre için: “Gündelik, geçip giden zaman dilimlerinden değil, bu geçip gitmelerin birbiri ardı sıra diziliminden oluşur: Onların toplamı değil, ritmidir”⁶⁸. Döngüsel ve doğrusal zamanın çatışmalı birliğinin yanı sıra temellük edilmiş zaman tanımlaması yapar: “Bu ister norm, ister istisna olsun, zamanı unutan, içinde zamanın hesaba katılmadığı ya da önemli olmadığı bir zamandır. Belli bir faaliyet beraberinde bir tamlık getirdiğinde ortaya çıkar... Bir yükümlülükten ya da dışsal bir zorunluluktan ziyade, insanın kendi kendini yaratması ya da bir armağan gibidir. Bu faaliyet zamanın içerisinde var olur: Bizatihi zamandır”⁶⁹. Gündelik, günlük hayatın etrafında döndüğü tekdüze gerçekliklerde ya da bireylerin yerine getirdiği sıradan faaliyetlerde yatmaz. Bu manada, modern sanayi toplumunun doğrusal zaman akışında, ritmik zamanının fark yaratan sürekliliğini ve doğrusal ve döngüsel zaman arasındaki ilişkiselliği ortaya çıkarmak için gündelik hayatın incelenmesinde bu faaliyetlerin sıralanışı değil ritmi önemlidir. Zira Lefebvre’ye göre ritim hareketten daha fazlasıdır; her zaman hareketin

⁶⁷ Henri Lefebvre and Catherine Régulier, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, Translated and Edited by Stuart Elden and Gerald Moore, Continuum, London 2007, s. 76

⁶⁸ Henri Lefebvre, a.g.e., s. 77

⁶⁹ Henri Lefebvre, a.g.e. , s. 76

yanı sıra bir yinleme, tekrar ve farkı içerir. Ritim, farklılaşmış bir zamandan ya da belli bir nitelik kazanmış bir süreden oluşurken mekanik tekrar nitel değil nicel tekrardan oluşur. “Mekanik tekrar, kendinden önceki hareketi yeniden üreterek kendini uzatır; ritim ise bir sürecin, çokluğu ve çoğulluğu içerisinde yeniden üretimidir. Aynı şey mekanik bir biçimde tekrarlanmaz; münavebeye değilse de, değişikliğe, yani farklılığa tâbidir”⁷⁰. Ritmik döngüsel tekrar ile mekanik doğrusal tekrarın üretimi, aslında niteliksel farklılık yaratma, niteliksel çokluk ve niceliksel tekrar ile ilişkilidir. “Ritim niteliksel zamanın ayrılmaz ve belirleyici parçasıdır. Aynı zamanda niceliksel bir niteliği vardır ve ölçülebilir: sıklıklar, yoğunluklar, harcanan enerji vb. Fakat ritimler çokludur ve niteliksel olarak iç içe geçerler... Tekrarlanır olsa da, ritim ve döngüler daima yeni bir görünüm edinir... Bu karşılık doğrusal tekrarın içinde her “vuruşun” formel ve maddi özdeşliğinin farkına varılması bıkkınlık, sıkıntı ve yoğunluk doğurur”⁷¹. Ritimlerin doğrusal ve döngüsel olanı nasıl kapsadığını müzik gösterir. Lefebvre, melodi-armoni-ritim üçlüsünü, yoğun bir şekilde kuramında ele alır. “Ritim-analiz, gündelik hayatın bağrında, fiziksel, fizyolojik ve toplumsal olanın kesiştiği yerde bulunur. Ritim analiz unsurları burada yer bulabilirler. Bu bilgi ampirik gözlemlerden yola çıkar. Örneğin melodi, armoni ve ritim arasındaki birlik olan müzik”⁷² Bu noktada Lefebvre’yi biraz zorlamak iyi olabilir. Her ne kadar döngüsel zamanın modern toplumlarda da devam edegeldiğinden ve döngüsel ile doğrusal zamanın çatışmalı birlikteliğinde bahsetse de, basitçe modern öncesini döngüsel zamanla ve modern dönemi de doğrusal zamanla eşleştirmesi, temellük edilen zamanı üçüncü bir zaman olarak eklemesini gerektirmiştir. Lefebvre’nin zaman üçlemesi ile sürekli dile getirdiği müziğin temel öğeleri arasında kasıtlı eşleştirme yapmak ve kuramındaki parçaları yeniden birleştirmeyi denemek ilginç olabilir. Modern öncesinde gündelik hayatta döngüsel yani melodik zamanın hâkim olduğu, modern dönemle doğrusal zamanın yani uyumlu (uyumlulaştırılmış) armonik zamanın hâkim olmaya başladığı ve bu iki çatışmalı zamanın hâkimiyet öyküselliğinde temellük edilmiş zamanın yani ritmik zamanın armonik zamanın tüm kapatmasına karşın yine de farklılığın arzulandığı ve yaratıcı arzu ile ortaya çıkarıldığı zaman olduğu söylenebilir. Bu hayatın ritmi ile oynadığımız, bizatihi zamandır yani süre.

⁷⁰ Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, s. 79

⁷¹ Henri Lefebvre, *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*, Çev. Işık Ergüden, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 136

⁷² Henri Lefebvre, a.g.e., s. 137

Poliritmiktir; çünkü ritim süre çoğulluğu içinde yeniden üretilir. Buradan hareketle modern zamanların çelişkisinin, kapitalist armoninin egemenliğinin poli-ritmi bir türlü örtememesidir de denilebilir.

Lefebvre'nin diğer bir üçlemesi ritimleri oluşturan zaman-mekân-enerjidir. Enerji olmadan zaman ve mekân, etkisiz kalır. Enerji, zaman ve mekânı çatışmalı hale getirir, harekete geçirir, yeniden bağlar.⁷³ Enerji belirli bir zaman ve mekânda ortaya çıkar ve enerjinin harcanması, belirli bir ritme uygun olarak gerçekleşir. Zaman, mekân ve enerji arasında etkileşimin olduğu her yerde ritim mevcuttur. Hem beden ve hem de çevresindeki dünyanın ritim demetleri vardır. Lefebvre'nin mekân ve ritim çözümlemesinde, beden merkezi bir öneme sahiptir. Ritim dolayısıyla beden, mekânlarının bir uzantısı olan canlı bir mekân oluşturur. "Beden çok sayıda ritim içine girer. Bedenin içinde ve bedenin etrafında ritimler karışır, birbirlerini keser, üst üste biner, mekâna bağlanırlar... Bu ritimler eğilimler halinde bağlanmış ya da arzular halinde yoğunlaşmış ihtiyaçlarla ilgilidir"⁷⁴ Bu ritimler, bir arada eyleyerek bedeni dengede ve uyum içinde tutar. Bedenin dışında olan her ne varsa kendi ritimlerine sahiptir. Mekân ritimler ile yaşanır. "Her organın bir ritmi vardır, fakat ritmin bir organı yoktur ve bir organ değildir; bir etkileşimdir. Bu ritim yerleri kapsar ama yer değildir, şeyler yığını da değildir, basit bir akış değildir. Kendi içinde yasa ve kuralları vardır. Bu yasa ona mekândan, kendi mekânından ve mekân ile zaman arasındaki bir ilişkiden gelir"⁷⁵. Lefebvre, şehrin müzik olarak da dinlenebileceğini, şehrin yalnızca düşünülen ve kavranan bir şey değil; (senfonik, poliritmik) orkestra gibi dinlenen bir şey olduğunu düşünür⁷⁶. Şehrin gündelik hayatına kulak verildiğinde ne denli karmaşık ancak bütünlüklü bir akıştan oluştuğu görülebilir. Ritimleri dinleyen, gündelik yaşamı, karmaşayı, çokluğu ve çelişkileri kendi bedeninde gerçekleştirir. Ritim analiz kuramı, müzikal zaman ve bedenden hareketle mekânın ve analiz düzeyinde şehrin ritimleri arasındaki ilişki kurar. Lefebvre bu kuramı ile Friedric Nietzsche'nin değişim ve bengi dönüş kavramlaştırmasına ve Henri Bergson'nun süre ve sezgi kavramlaştırmasına⁷⁷ çok daha yakınlaştığı söylenebilir ve bu tez açısından kullanışlı bir alet sunar. Bu aleti kullanışlı hale getiren ve ontolojik bir

⁷³ Henri Lefebvre and Catherine Régulier, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, s. 60

⁷⁴ Henri Lefebvre, *Mekân Üretimi*, s. 219

⁷⁵ Henri Lefebvre, a.g.e, s. 220

⁷⁶ Henri Lefebvre and Catherine Régulier, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, s. 87

⁷⁷ Söz konusu kavramlar tezin üçüncü bölümünde ele alınmaktadır.

yaklaşım getiren Deleuze, Spinoza'nın yarattığı perspektife yerleşerek, bedeni çeşitli oluş güçlerinin farklanarak hareket ettiği bir aralık olarak ifade eder. Deleuze, Spinoza'da bir bedenın bireyliğini tanımlayan şeyin; parçacıklar arasındaki devinim ve dinginlik, hız ve yavaşlık ilişkileri ile başka bedenlerden etkilemek ya da başka bedenlerden etkilenmek olduğunu söylerler. Beden uzamsal bir ortam değil, bireyleşme yönünde geçici bir yoğunluktur; kuvvet ilişkileri sürekli değiştiğinden bir beden geçici olarak sabit bir ilişkidir. "Bir beden, biçimlerle ya da işlevlerle tanımlanamaz... Önemli olan, hayat ve hayatın her bireyliğini, bir biçim ya da biçimin gelişimi olarak değil, farklılaşan hızlar ve yavaşlıklar arasındaki karmaşık bir ilişki olarak kavramaktır... Hız ve yavaşlık yoluyla şeylerin arasına karışılır, başka bir şeye bitişilir: Hiçbir zaman sıfırdan başlanmaz, hiçbir zaman tabula rasa oluşturulmaz, arasına karışılır, ortasına girilir, ritimlere uyulur ya da ritimler dayatılır."⁷⁸ Deleuze & Guattari bedeni, Lefebvre gibi bir fenomenolojik bir merkez, uyum olarak kavramlaştırılmazlar. Deleuze ve Guattari'nin territoryal kavramı, fenomenolojik olmayan bir mekân kavramıdır. Organize eden ya da birleştiren bir özne ya da bedene bağlı değildir. Lefebvre'nin mekân görüşü özne ya da bedene ayrılmaz bir biçimde bağlıdır; mekân her zaman bedene bağlanır, bedenden çıkar. Buna karşılık, yer kavramı, farklı ve heterojen çoklu bağları bir araya getirir. Özneler değil, mekânsal-zamansal dinamikler ya da ritimler olarak yerler söz konusudur⁷⁹. Ritim, belli bir yeri, alanı işaretler ve yeni kavuşmuş olduğu bu ifade özelliğiyle bir başka şeye yersizyurtsuzlaştırılmanın koşullarını hazırlar.

"Her ritim zamansallaştırılmış bir mekânı ima eder,"⁸⁰ derken Lefebvre'nin göremediği ya da açık bir şekilde ifade edemediği ritim, zaman, mekan ilişkisine Deleuze ve Guattari'nin yeni bir kavramsal açılım sunar. Onların düşüncesinde mekân, moleküler akışlar, virtüel çizgiler, geçici yeğlilikler, mekân ve zaman bileşiminin kıvamından oluşur. Lefebvre'ye benzer şekilde Deleuze & Guattari de, ritmi farkla ilişkilendirir. Metrik dogmatiktir, ama ritim eleştireldir. Ritim homojen zaman-mekânda işlemez, ama heterojen bloklarla çalışır. Tekrar değil, fark ritmiktir. Ancak ritim benzer şekilde kodlanmış ortamları (milieus) yeniden üretmez, yeni bir zaman-

⁷⁸ Gilles Deleuze, *Spinoza Pratik Felsefe*, Çev. Ulus Baker ve Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 129-130.

⁷⁹ Brett Mommersteeg, *Space, Territory, Occupy: Towards a NonPhenomenological Dwelling*, The University of Western Ontario Graduate Program in Theory and Criticism, Ontario 2014, s. 56-57.

⁸⁰ Henri Lefebvre, *Writings on Cities*, Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (translated by), Blackwell Publishers, Massachusetts 1996, s. 230

mekân üretir. Kaostan ortam ve ritimler doğar. Her ortam titreşimseldir; mekânı meydana getiren bileşenlerin periyodik tekrarıyla oluşan bir zaman-mekan bloğudur. Her ortamın kaosa yanıt verme tarzı bir ritimdir. Kaos ve ritim, her ikisinin ortak noktası arada- iki ortamın arasında olmalarıdır, ritim-kaos veya kaosmos⁸¹.

Şehir mekânsal diziler olarak değil süreç olarak düşünülürse, şehir mekânlarının kullanım yolları ve ritimlerin sürekli farklanma yarattığı görülür. Zaman-mekan birlikteliği olmaksızın zamansız bir mekan düşüncesi, sabit, ilişkiler ağından, yaşamdan, süreçten kopuk bir yapıdan/formdan bahseder. Dolayısıyla böyle bir mekân düşüncesi, katı toplumsal yapılar ve sabit pozisyonlar varsayar. Zaman-mekân birlikte düşünmek, süreyi devreye sokar, utulan zamanı geri getirir; mekânın zamansal varoluşu, sürekli bir farklılaşma ve yaratımdır; ritmiktir.

2.5 Mekânlar Sürekli Esner, Yırılır, Katlanır, Kıvrılır

Lefebvre'nin rasyonel düzene göre parçalara ayrılan soyut mekânı ile Deleuze & Guattari'nin pürüklü mekân kavramı birbirini çağrıştırmaktadır. Deleuze ve Guattari'nin kavramsallaştırmasında, virtüelin ortaya çıktığı kaygan mekân ile kontrol edilen, metrik ölçüme ve yasaya dayalı pürüklü mekânlar ilişki içindedir, her biri diğerine içerilmiş haldedir; kaygan mekân örgütlenmiş pürüklü mekânla bir arada var olur. “Bu iki mekânın aslında yalnızca karışım halinde var olduğunu kendimize hatırlatmalıyız: kaygan mekân sürekli pürüklü mekana çevrilir, pürüklü mekânı çaprazlama keser; pürüklü mekân sürekli kaygan mekânı saklar, kaygan mekânı geri döndürülür.”⁸² Deleuze & Guattari'nin metrik olmayan, göçebenin kaygan mekânı şehir mekânının sınırlarının esnekliğini, akışkanlığı üzerine düşünmek için kullanılabilir. Kaygan mekân Lefebvre'nin doğayla uyumlu döngüsel zamanına benzer şekilde virtüele, farklanmaya ve ritmik eylemselliğe açıkken, pürüklü mekân kapitalist üretim tarzının dayattığı doğrusal zamana benzer şekilde işlevsel, ideal, organize dokuların tekrarını çağrıştırır. Bu anlamda, şehir mekân/mekânları bir yandan sürekli katmanlaşırken bir yandan da sürekli esner, yıılır, katlanır, kıvrılır. Lefebvre'nin mekân üretiminden hareketle şehrin, tekrar tekrar yeni kullanım değeri kazandırılan mekânların sürekli metamorfoza uğradığı dinamik bir doku olduğunu, tüketildikçe -

⁸¹ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans.), The University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, s. 313-314

⁸² Gilles Deleuze & Felix Guattari, *a.g.e.*, s. 524

kullanım olanakları farklılaştıkça- yeni nitel değerler kazandığını söylemek mümkün. Nitel dönüşümler, ehlileştirilmeğe çalışılan şehrin mekanik şarkılarını dağıtır. Sürekli yıkılma ve yeniden oluşum döngüsü içindeki şehirde, homojen, durağan, iç ve dış gerilimlere izin vermeyen tasarlanmış, mimarlık ürünü yapılar –bu yapılarda da kaçış çizgileri, yarıklar, lekeler olacağını akılda tutarak- ile mimarlık ürünü olmayan, devingen, kullanım ilişkisi yeniden tanımlanabilen “açık yapıların”⁸³ iççeliğinden söz edilebilir. Çünkü “planlamacılar ne kadar çaba gösterirlerse gösterebilir pratiğin mimari biçim tarafından belirlendiği anlamına gelmez, çünkü pratiğin, ne tür sabit temsil şeması karşısında olursa olsun, bağlandığı şamandıradan kaçma gibi münasebetsiz bir âdeti vardır”⁸⁴

2.6 Bedenin/Şehrin Organları Yoktur, Eşikleri ve Kıvrımları Vardır

Deleuze ve Guattari'nin oluş (becoming) kavramsallaştırmasından hareketle şehrin de, yekpare bir mekân/beden değil ama moleküler saçılmalar, geçici çökeltiler, bireyleşimler, beden oluş ve bağlantılar, kopuş ve yeniden bağlantılar biçiminde sürüp giden şehir oluş halinde olduğu söylenebilir. “Eklemlenme, akış, kesinti, yeniden-akış dinamiklerinde: “Her “nesne” bir akım sürekliliğini, her akım nesnenin parçalanışını gerektirir. Kuşkusuz her makine-organ, dünyanın tümünü kendi akışına göre, onda akıp giden enerjiye göre açıklar... Ancak her zaman yatay bir hat boyunca başka bir makine ile bağlantı kurulmuştur, öyle ki burada, ilki diğerinin akımını kesintiye uğratar veya kendi akımının diğer tarafından kesildiğini görür.”⁸⁵” Deleuze ve Guattari'nin oluş ontolojisinde: “Her şey hareketli ve hibrit bir makinedir, yani bir düzenlemedir, ayrıksı ögeler arasındaki bir etkileşim ve bağlantı sürecidir. Ancak en önemlisi şudur, makineler ya da düzenlemeler, bir ve aynı anda iki ayrı eğilimle karşılaşılır: organizasyon ve organizasyonlaşma”⁸⁶. Deleuze ve Guattari'nin kavramlaştırmasından yola çıkarsak şehir de bir makinedir hiç şüphesiz. Şehrin insanı

⁸³ Umberto Eco orijinal adı *Opera Aperta* kitabında yer alan "Açık Yapıt Poetikası" başlıklı denemesinde, aynı zamanda bir kavram olarak da “açık yapıt”tan söz eder. Açık yapıt bize tümüyle parçalanmışlık imgesini verme görevini üstlenmektedir: Bize herhangi bir parçalanmışlığı açıklamaz, bizzat parçalanmışlığın kendisidir. Bkz. Umberto Eco, *Açık Yapıt-Deneme*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul 2001

⁸⁴ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997, s. 231.

⁸⁵ Gilles Deleuze & Felix Guattari, *Anti-Odipus-Kapitalizm ve Şizofreni I*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan, Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2014, s. 19

⁸⁶ Bülent Diken, *Anti-Odipus -Kapitalizm ve Şizofreni I*, 2014 kitap içinde Önsöz bölümü, s. 9

akımlar ve kesilmelerle makinesellikleri birleştirirler, bir organ gelir ve bir kaynak makineye eklenir, sonra yeniden akımlar ve kesilmeler başlar ve makinesellikler böylece kurulur. Organsız beden, eksenler, eğimler, eşikler, enlemler ve boylamlar⁸⁷, oluşlar ve geçişlerle şekillenir. Organsız beden, organlardan çok, organizma adını verdiğimiz, organların organizasyonuna karşı çıkar. Bu yoğun, yoğunlaştırılmış bedendir. Bedenin organları yoktur, düzeyi ya da eşikleri vardır. Buradaki hiçbir şey temsili değildir; ama tümü yaşamdır ve yaşanmıştır... Sadece yoğunluk grupları, potansiyeller, eşikler ve eğimler⁸⁸. Zira şehir, sıkıca örgütlenmiş formlar, yapılar, organlardan oluşan bir bütünlüklü organizma⁸⁹, öngörülebilir ilişkilerin mekanı değil, düzen ile kaos arasında yarılmaların, sabit işlev ve konumlu organlardan, tanımlamadan kaçan organsız bedenlerin, belirsizliğin süreklilik gösterdiği toplumsallığın mekanıdır. Hem tasarlanmamış hem de tasarlanmamış mekânlar, ‘organsız bedenler’dir; kullanıldıkça başkalaşır, dönüşür, geçici kümelenişler içinde üretilir ve tüketilirler. Şehir hem sınırları, aktüel formları hem de eşiklerin üretimini, sınırların aşılmasını, virtüel boyutları içerir. Yeni nitel değerler ve mekânla başka türden ilişki kurabilmenin yolu kaçış çizgileriyle organsız bedenleri çoğaltmak, taktikler geliştirmek ve mekâna temellük edebilmekten geçiyor.

2.7 Düzen/Form/Armoni & Keşmekeş/Yaşam/Poliritim

Düzen (order⁹⁰) sözcüğü, devinimsiz bir şeye gönderme yapar. Düzen yaratma arzusu, yaşama katı ve geçirimsiz biçimler dayatmak, biçimsiz kabaca irrasyonele ve dayatılan biçimden kaçabilene tahammülsüzlüktür. Hem söylemsel pratiklerle hem de tasarlama/planlama pratikleri ile dayatılan düzenin içinde her şeyin katlaşıp donduğu, kristalleşmiş görüntülerden oluşan bir mekân tahayyül edilir. Yüzeyde bir düzen ortaya çıkarken ya da düzen arzulanırken, keşmekeş, yaşam bu düzeni dağıtmaya,

⁸⁷Spinoza’nın varlık kipleri olan durgunluk ve hareket kiplerini, G. Deleuze enlem ve boylam olarak ele alır (Ulus Baker, *Yüzeybilim Fragmanları*, Birikim Yayınları, İstanbul, 2012, s.168) “Tutarlılık düzlemi, soyut fakat gerçek olarak, biçimlenmemiş öğelerin hız ile yavaşlık ilişkilerinde ve karşılıklılaşan yoğun etkilerin bileşiminde meydana gelir (düzlemin “enlem” ve “boylamı)” (Gilles Deleuze, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s. 507).

⁸⁸ Gilles Deleuze & Feliz Guattari, *Anti-Odipus –Kapitalizm ve Şizofreni I*, s. 37

⁸⁹ Kentin organizma olarak kavranışı çok temel bir indirgemeye sonuçlanır. Organ işlevleri, işleyişi ve biçimi kesin olarak bilinen olması hasabiyle, organizma işlevsel ve sabitleyicidir. Zira organsız beden, bedenin organizasyonuna ilişkin sınırların reddidir.

⁹⁰ ‘Order’ sözcüğünün sözlük anlamı düzenleme arzusunun emir niteliğini hatırlatır. *Order*: 1 (noun) The arrangement or disposition of people or things in relation to each other according to a particular sequence, pattern, or method; 2 (verb) An authoritative command (<http://www.oxforddictionaries.com>).

ayrıştırmaya ve parçalanmaya zorlayarak yeninin, farklanmanın, melezliğin, muğlaklığın ortaya çıkmasına yol açar. Düzenin kendini inşa etme sürecinin ürünü olan keşmekeşin olumsuzluğu olmadan düzenin olumluluğu var olamaz. “Düzenin ötekisi, belirlenemeyen ve öngörülemeyen pis havasıdır. ...Düzenin ötekisinin eş anlamlısı şunlardır: Tanımlanamazlık, tutarsızlık, uyumsuzluk, bağdaşmazlık, mantıksızlık, irrasyonellik, ikircim, karmaşa, kararlaştırılamazlık, müphemlik”⁹¹. Düzen ve keşmekeş birbirine öylesine nüfuz eder ki, aralarında bir ayırım çizgisi, sınır çizmek neredeyse imkânsızdır. Söz konusu olan, düzen ile keşmekeş arasında karşıtlık, öncelik ve sonralık ilişkisi değil, süreç içinde farklı derecelerde, yoğunluklarda geçici ve zamansal mevcudiyet, biraradalıktır. Düzen ve keşmekeş arasında gidip gelmelerin arasında kalmışlık, sıkışıklık aslında muğlaklığın, boşluğun, belirsizliğin, artığın, kaotik olanın bir anlamda ‘beklenmedik’ değişime en fazla açıklığın varoluşsal alanının tezahürüdür. Muğlak olan hem/hem de, ve/veya olandır.

Şehirde, düzenleme/tasarlama arzusu ve yaşam pratikleri aynı anda sürekli olarak mücadele içinde oldukları söylenebilir. Sıkıca örgütlenmiş uzamsal formlar aracılığıyla şehri katılaştırmak, şehrin bir parçasını yapılaştırma, düzenleme arzusu ne kadar baskın olursa olsun, sağlıklı⁹², müphem, uygunsuz, denetlenemeyenler kaotik alanlar, parçalar açığa çıkar. ‘Kentsel planlama’, ‘kentsel canlılaştırma’, ‘kentsel soylulaştırma’, ‘kentsel dönüşüm’⁹³ vb. adlar altında yürütülen her düzenleme gayretinin ekonomik ve politik rant ve tahakküm niyeti bir tarafa aslında sürekli artık bıraktığı ya da her bir bedeninin artık oluş halinde olduğu söylenebilir. “Planlama akışları "ehlileştirmeyi" ve arzu edilen doğrultulara yönlendirmeyi sağlayan kesin

⁹¹ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014, s. 19.

⁹² Beden ve şehir ile tıbbi terimler arasındaki analoginin tarihi, 18. yüzyıla kadar gider. “Kanın dolaşımına, ciğerlerin soluk alıp verişine ve sınırlar boyunca gezinen elektrik güçlerine dair tıbbi analizler yeni bir sağlıklı beden imgesi yarattı; sahip olduğu hareket özgürlüğü organizmayı uyarıcı bir bedendi bu. Bu tıbbi bilgiden mekânın bedensel hareketleri ve onunla bağlantılı solunum süreçlerini teşvik edecek şekilde tasarlanması gerektiği sonucu çıkarıldı.” Şehrin sağlıklı bir beden gibi işlenmesini isteyen aydınlanma plancıları, geçmişin tıkanık, kapalı, sağlıklı kent dokusunun yerine, cadde ve sokağın önemli olduğu ve “atardamar/alter” ve “toplardamar” sözcüklerinin uygulamaya başladığı kent arzulamaktaydı. On dokuzuncu yüzyılın kent tasarımında ise örgütlü grupların şehir içinde hareketini önleme amacı güdülmüştür (Richard Sennet, *Ten ve Taş*, Çev. Tuncay Birkan, Mestis Yayıncılık, İstanbul 2011, s.230-242).

⁹³ Bu konularda mikro düzeyde çok sayıda araştırma ve çalışma olmakla birlikte, sermaye birikimi, kriz vb. ekonomik ve politik ekseninde makro düzeyde inceleme için David Harvey’in özellikle “Sermaye Birimi-Eleştirel Bir Coğrafya’ya Doğru” ve “Asi Şehirler” kitaplarına bakılabilir. Kentleşme ve sermaye iktidarının tahlilinde Marxist teoriye “tarihsel coğrafi materyalizm”, tekel rantı, kolektif kültürel sermaye ve şehir vb. yeni kavramlar ve tartışma alanları kazandırmıştır. Harvey: “*Kentsel dönüşüm kapitalizmin müziğiyle dans ediyor*”.

sınırlarla ilgilidir. Müphem olanı nötrleştirme isteğine rağmen, mekânsal düzen kırılğan kalır. Katı temsillerin dışında bırakılanlar anomali olarak geri döner. Düzenin arzu edil(mey)en akışları düzenleyerek ürettiği müphemlik kendi fazlalığıdır, buna karşılık daima kanun koyucunun bakışlarından kaçan bir artık vardır... Dolayısıyla güç odaklarını (ve şehirleri) öncelikle onlardan sıyrılan şeylerle tanımlamak gerekir”⁹⁴. Sürekli değişim hali, uyum ütopyasını ve düzen özlemini perçinler ama hep üretilen düzensizliktir; düzen arzusu her eyleme geçişinde düzensizlik üretmek zorundadır. Şehir de, şehirli de sürekli iyileştirilmeye/intizam altına alınmaya çalışılır. Bu çaba, kime veya neye göre olduğu çoğu zaman öyle sorulamaz halededir ki, uzlaşmış şehir ve şehirli tipi varmışçasına ‘daha yaşanabilir bir şehir’ ihtirası da taşır⁹⁵. Şehre planlı bir bütünlük ve form verilmeye çalışıldıkça şehir parçalanır, kusar. “Planlamacılar ne kadar çaba gösterirlerse gösterebilir pratiğin mimari biçim tarafından belirlendiği anlamına gelmez, çünkü pratiğin, ne tür sabit temsil şeması karşısında olursa olsun, bağlandığı şamandıradan kaçma gibi münasebetsiz bir âdeti vardır”⁹⁶. Bu halde yapı ve yapısız olduğu düşünülen bedenler iç içedir; ara yoksa aralarındaki sınır düzmedir. Bu iç içe geçme hali, keşmekeş şehre dinamik bir görsellik ve devinim sağlar. Şehrin muğlak bedenleri, uyum/uyumsuzluk, düzen/keşmekeş içerisinde, birbirlerinin varlıklarını tehdit ederek, eklenerek, ısırarak, yamanarak, iterek, yapışarak, aradan yükselerek, yan yana hatta iç içe geçerek bireylikler yani beden uzamları olarak var olurlar. Bu birleşmeler, çatışmalar mekânı sürekli yeniden üretir.

Düzen verme arzusu ile yaşam arzusu arasında süregiden çatışma her daim istenmeyen, kaçık, sağlıksız, kırık bedenler, mekânlar üretir. “...atık madde üretimi (sonuç olarak atıklardan kurtulma kaygısı) sınıflandırma ve düzen tasarlama kadar moderndir. Yabani otlar bahçeciliğin, yoksul sokaklar kent planlamasının, muhalefet ideolojik birliğin, sapkınlık ortodoksinin, yabancılaşma devlet inşasının atık

⁹⁴ Bülent Diken, Carsten B.Laustsen, *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 84

⁹⁵ Ütopyalarda düzenli ve yaşanabilir şehirler yaratma arzusu, belirgin bir sıkıca örgütlenmiş şehir formuna sahip olur. Bu form, istikrarlı ve uyumlu bir toplumsallıkla beraberdir. Bir anlamda uzamsal form zamansallığı denetim altına alır. Bu nedenle “uzamsal biçim ütopyaları”nın (bu kavram David Harvey’e ait olup, hem “uzamsal biçim ütopyaları” hem de “dejenere ütopyalar” ve “süreç ütopyaları” kavramsallaştırması ve ütopya üzerine düşünceler için bkz. David Harvey, *Umut Mekânları*, Çev. Zeynep Gambetti, Metis Yayıncılık, İstanbul 2011, s. 167-242) sıkıca örgütlenmiş, sınırları belli, ideal, kalıcı (zamansız) uzamsal form aracılığıyla kaos ortamına karşı hatta ötesinde şehirler tasavvur ettiği söylenebilir.

⁹⁶ David Harvey, *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayıncılık, İstanbul 2014, s. 231.

maddesidir; çünkü sınıflandırmayı reddeder, kafesi kırarlar”⁹⁷ Bauman’ın sınıflandırmayı reddeden ve kafesi kıran atık maddeleri şehre dair fikir üretmekte ne tür bir araç sunar ya da nasıl kullanılabilir? Bunlar, tikel mekânlar/bedenler/olaylar olarak görmemiz halinde, şehir dokusuyla nasıl ve ne sıfatla ilişkilendirilebilir? Üst geçitler, terk edilmiş binalar, trafolar, su depoları, çukurlar, “boş” araziler, yapısız arsalar, yangın merdivenleri, aralıklar vb. mekânlar, mimari değer addedilen mekânlardan, yapılardan farklı bir şarkı söylerler. Bir kısmı “artık/kalan”, “ek”, “yitik”, “ara” niteliğinde olan ve bir kısmı da “salt işlevsellik” barındıran bu mekânlar, mimari değerleri olmasa da şehrin görsel imgesinin bir parçası. Bunlar bazen altyapı, teçhizat olma halleriyle ikamet edilemez olsalar da toplumsallığının müdahale ve kullanımı içinde şehir dokusunun parçası ve görünümü. Bu mekânlar, şehrin kesintisizliği içinde dağınık, saçılmış bir şehrsel görünüm oluşturur. Bir anlamda, rasyonel tasarım/planlamaya karşı algıyı dağıtan sürrealist bir sarsıcılıkları olduğu da söylenebilir.

Düzen arzusu ve yaşamın yaratıcı keşmekeşliği ikili karşıtlık üzerinden iyi ve kötü değerlemesine tabi tutulduğu sürece, yaratıcılık ve üretim hep ıskalanacaktır. Şehirdeki keşmekeş halini olumsuzlamak ve düzen empoze etmek, yaşamdaki içkin ilişkiselliği ve bu ilişkiselliğin nasıl sürekli mekana karşı nüfuz etmekte olduğunu görmemizi engeller. Düzen ve kaos birbirlerinin alternatifi ya da karşıtı gibi görmek yerine bu kavramların ötesinde mekandan bahsetmek mümkün. Düzen arzusunun steril, kapalı, kristalize, paranoyak mekan üretimi için kullandığı argüman hep kausun, düzensizliğin yaratacağı tekinsizliktir. Düzenin olmadığı yerde kausun hortlayacağı ve bu hortlamanın beraberinde getireceği bir yığın olumsuzluk, aslında hemen unutmamız gereken ikili karşıtlığın ürettiği değerlemelerdir. İktidarın düzenleme, forma tabi kılma ve böylelikle toplumsallığı homojenize hale getirme arzusu ile toplumsallığın gündelik pratikler ve eylemlerle tasarlanmış mekânlara müdahalesi ve buradan doğan çatışma şehirdeki antagonizmanın söylemsel olmayan gerçek kutuplarıdır.

Mekân sürekli çözülür ve dönüşür. Her şeyin bir ritmi olduğu gibi, şehir bedenlerin/mekânların yani her bir tekilliğin kendi oluş gücüne sahip olduğu farklı ritimleri/süreleri vardır. Şehirde forma karşı yaşamın, önceden kurulu armoniye karşı yaratıcı poliritmin mücadelesinden bahsetmek mümkün. Diğer bir ifadeyle,

⁹⁷ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, s.19.

armonik/düzenli/uyumlu(laştırılmış) zamana karşı, farklılığın arzulandığı, temellük edilmiş zaman ya da arzu ile ortaya çıkan zamanın toplumsal mekân içinde süregiden mücadelesidir.



3. YÖNTEMSSEL KARŞILAŞMALAR

Şehrin akışkan görünüşleri içinden fotoğraf, video ve fragman metinler ile şehre dair imge/anlam oluşturmayı amaçlayan bu tezin, düşünsel izlekleri kullanılan yöntemi ve yöntem de düşünsel izleği eş zamanlı oluşturmaktadır. Görsel ve yazılı imge bir arada sunulur. Yazılı imge olarak parça metinler ile fotoğraflar tez metninde yer alan temel kavramsal tartışmalarından ayrı ama ilişkili birer imge/anlam oluşturur. Şehre dair fragman metinler ve fotoğraflar kimi zaman kavramların tartışmada yüklendiği anlamı destekler, kimi zaman açar kimi zaman ise dağıtır. Şehre dair belirli bir haritalamanın sonucu üretilen video imajlar, şehre dair görüntü hafızasını çoğaltmanın, temsilin gerçekliğinden kurtularak şehre dair düşünebilmenin bir aracı olarak kullanılmıştır.

Şehre dair imge/anlam üretmekte fragman, fotoğraf ve videonun bir arada kullanılması fikrinin çıkış noktası ve düşünsel izleği Gilles Deleuze & Felix Guattari'nin rizomatik yapıların mantığına, bir anlamda "Rizomatik" düşünme yöntemine dayanır.. Deleuze & Guattari "Rizomatik" düşünme yöntemiyle; özlerden, birliklerden, ikili mantıklardan kaçınan, rizomatik düşünme tarzıyla şehre ilişkin fikir üretilmeye ve yazılmaya çalışılmıştır. Zira "köksap bilgisi köklerin ve temellerin kökünü kazımaya, birlikleri bozmaya ve ikilikleri alaşağı etmeye ve kökleri ve dalları dağıtmaya, farklılıklar ve çok katlılıklar üreterek, yeni bağlantılar kurarak çoğullaştırmaya ve sirayet ettirmeye çalışır. Köksap bilgisi Batı düşüncesinden dışlanan ilkeleri onaylar, gerçekliği dinamik, heterojen ve ikilikten muaf olarak yorumlar"⁹⁸. Rizomatik bir düşünce üretme eyleminin belirgin karakteri, Deleuze ve Guattari, "A Thousand Plateaus" adlı kitaplarında sıraladıkları rizomun özelliklerinden devşirilebilir. Bunlar: Bağlantı, heterojenlik, çokluk, kırılabilirlik ve haritalandırmadır.⁹⁹ Söz konusu kavramların, şehrin topolojik özelliklerini ve şehir üzerine düşünmenin yöntemini sunduğu düşünülmektedir. Çünkü şehir mekân heterojendir, üzerinde düşünmek, çoklu bağları, ilişkileri bir arada düşünmeyi gerektirir. Şehir yaşayan bir mekân, akışkanlığında geçici çökelti, yoğunlaşmalar,

⁹⁸ Steven Best & Douglas Kellner, *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı, İstanbul 2011.s. 127

⁹⁹ Gilles. Deleuze ve Felix. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s.7-9

dağılmalar ve yeniden toplanışlar olduğundan, şehirle çoklu ve merkezkaç düşünceyle ilişkiye geçebilir.

Rizom, düşüncenin sınırlarının yakınında bile ayırkotlarının büyümesine imkân verir. Rizom sonu olmayan, gelişigüzel çoklukların bağlantısıdır, herhangi bir tek merkezin ya da yerin baskısı altında değildir, ancak merkezsiz ve çoğuldur. “Rizomun herhangi bir noktası başka her hangi bir şeye bağlanabilir ve bağlanmalıdır. Bu, düzen sabitleyen, bir nokta işaret eden ağaçtan veya kökten çok farklıdır... Bir ağaç hakkında her zaman soybilimsel bir şey vardır. Bu, insanın kullanabileceği bir yöntem değildir. Rizom yazının yöntemiye aksine, dili sadece başka boyutlarda ve diğer menfezlerde merkezileştirerek inceleyebilir.¹⁰⁰ İkili bölünmeleri ve hiyerarşileri reddeder. Bu yüzden düşünceyi yöneten çeşitli bilgi söylemleriyle akılcılığın temelini biçimlendiren soyutlamaları sorgular. “Asıl önemlisi, rizom ya da çoğulluğun asla aşırı kodlamaya izin vermemesi... Tüm çoğulluklar düzdür, bir anlamda kendilerine ait tüm boyutları kaplarlar veya işgal ederler.”¹⁰¹. Böyle bir düşünme, yeni bağlantıların, anlam kümelerinin, ilişkilerin ortaya çıkışına kapı aralar. Bir anlamda organize, makinesel düzenlemelerin içinden kaçış çizgisi yaratılabilir. “Rizom kırılabilir, belirli bir yerinden çatlayabilir ama eski veya yeni çizgilerinden birinde yeniden başlayacaktır... Her rizom, alta süreli akan yersizyurtsuzlaştırma çizgilerinin yanında katmanlaştırılmasına, yurtlaştırılmasına, organize edilmesine, işaretlenmesine ve nitelendirilmesine göre parçalı çizgiler de içerir. Parçalı çizgiler kaçış çizgisine dönüştüğü anda rizomda bir kopma meydana gelir, ancak kaçış çizgisi rizomun bir parçasıdır. Bu çizgiler her zaman birbirine bağlanır.”¹⁰². Deleuze ve Guattari, ağaç mantığını kopya ile hep aynıya dönen, yenilik ve olasılıkları sınırlayan lineer bir düşünme sistemi olarak tanımlarken, rizom yapıları haritalandırmayı, herhangi bir noktanın başka bir noktaya bağlanabildiği, açık uçlu ilişkilerin kurulabildiği, farklı giriş çıkışlara ve olası alternatiflere imkân veren, deneyime açıklık olarak tanımlar: “*Bir rizom yapısal ya da üretici modele tabi değildir... Ağaç mantığının bütünü bir kopya ve yeniden üretim mantığıdır... Rizom ise tamamen farklıdır; bir kopya değil bir haritadır... Alanlar arasında bağlantıları ele alır, organsız bedenlerin engellerini kaldırır, maksimum açıklık noktalarını bir tutarlılık düzlemine indirger. Haritada*

¹⁰⁰ Gilles. Deleuze ve Felix. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s. 7

¹⁰¹ Gilles. Deleuze ve Felix Guattari, a.g.e., s.9

¹⁰² Gilles. Deleuze ve Felix Guattari, a.g.e., s.9

rizomun bir parçasıdır. Haritaya her boyuttan bağlanabilir; açıktır, çıkarılıp takılabilir, ters çevrilebilir ve sürekli olarak üstünde yapılan değişikliklere açıktır”¹⁰³. Bu yapısıyla rizomatik harita, gerçeği sınırlandırmak yerine, olası alternatiflere imkân verecek şekilde açar.

Birbirlerine sonsuzca yatay olarak bağlanan rizomlar, ayrıksı öğelerin, farklı mecraların birbiriyle ilişkileneşine ve yeni anlamların üretilmesine olanak tanır. Ayrıksı şeyler arasında bağlantılar kurmak, ayrıksık noktalar arasında rizomlar inşa etmek de, ‘flanör’ü, ‘fragman’ı, ‘montaj’ı çağırıştırır. Fragman ve montaj; hiyerarşiden uzak, üst üste çakışan, çapraz kesen, dağıtan, toplayan, yamultan, esnek ve değişime açık bir örüntü içinde şehrin çoklu dinamiklerinin yakalanmasına imkân tanır ve “düşünür gezer”¹⁰⁴, “düşünen imalat”¹⁰⁵ olan flanör, arzusunun enerjisi ile dolaşır, tekrar eder ve yer değiştirir.

Bahsi geçen düşünsel izlekte imge/anlam üretiminde yol gösterici düşünürlerin yöntemleri, bu tezin hem yöntemini belirlemekte hem de teorik içeriğini oluşturmaktadır. Bu bölümde modernlik fragmanları yazan George Simmel ve Walter Benjamin’in üretim yöntemlerine değinilmekte ve devamında fotoğraf ve video-imajın sunduğu yeni olanaklar kavramlarla birlikte ele alınmakta ve nihayetinde fragman metinler, fotoğraf ve video-imajın şehre dair fikir üretmekte nasıl işe yarayabileceği tartışılmaktadır.

3.1 Modernlik Fragmanları

Simmel’in “Metropolis ve Zihinsel Yaşam”¹⁰⁶ makalesi ile Benjamin’in Arkadlar Projesi¹⁰⁷ arasında kullanılan yöntem açısından yakınlık kurulabilir. Her iki

¹⁰³ Gilles. Deleuze ve Felix. Guattari, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, s.12

¹⁰⁴ Flaneur’un “düşünür gezer” olarak Türkçeye çevrilmesi, Walter Benjam’in üzerine çalışan çevirmen/yazar Ünsan Oskay’ın önerisidir.

¹⁰⁵ Ulus Baker, Gilles Deleuze’ün “producer-product” adlı kavramını “düşünen imalat” olarak çevirmiştir (Ulus Baker; Önsöz, içinde: Gilles Deleuze, *İki Konferans*, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2003, s.14). Gilles Deleuze ve Felix Guattari insanın da, doğanın da düşünen-imalatlar olduklarını, dönüştürerek ve farklılaştırarak üretebildiklerini söyler.

¹⁰⁶ Georg Simmel, “The Metropolis and Mental Life”, H.H. Gerth, C. Wright Mills (trans.), içinde: Kurth H. Wolf, *The Sociology of Georg Simmel*, Free Press, New York 1964, s. 409-424

¹⁰⁷ Yapıtın önemli bir kısmı 1927-1940 yılları arasında topladığı metin parçalarından/alıntılardan oluşur. 19. yüzyıl pasajlarından yola çıkan ve modernliğin tarih öncesine dair projenin en kapsamlı hali Rolf Tiedeman’n çalışması sayesinde “Das- Passagen-Werk” adı altında bir araya getirilmiş ve kitaplaştırılmıştır. Burada kitabın İngilizce çevirisi kullanılmaktadır: Walter Benjamin, *The Arcades*

düşünür de modernist kültürün, kapitalist ve toplumsal pratiklerin ürünü olan kentsel mekânlarda -Berlin ve Paris şehri özelinde- tekil deneyimlerini aktarmaktadır. David Frisby, Simmel ve Benjamin'in yazılarında mekânsal ve toplumsal olarak şehrin, merkezi bir yer tuttuğunu belirtir. Simmel mekânsal bağlamların toplumsal etkileşimde taşıdığı önemi açıkça ortaya koyan ilk sosyologdur. Sonrasında Benjamin'in burjuva iç mekânı ve metaların toplumsal konumu (flaneur ve pasajlar) arasında ilişkiye dair analizi de yine şehir bağlamındadır¹⁰⁸. Yukarıda bahsi geçen, Benjamin ölümünden çok sonra kitaplaştırılan projesi ile Simmel'in makalesinin yanı sıra düşünürlerin diğer yazınlarını da, bu tez için önemli kılan, bir düşünür olarak kullandıkları yöntemdir. Simmel'in modern şehir deneyimi, fragmenter sosyolojik üslubu ve yöntemi ile Benjamin'in flanör gezgini, farklı malzemeleri toplayıp yan yana getirdiği fragman metinlerden oluşan montaj yöntemi, şehre dair fikir üretmekte kullanışlı araçlar sunarlar. "Onları asıl ilgilendiren husus, zamanın, mekânın ve nedenselliğin geçici, ele avuca sığmaz ve tesadüfi ya da gelişigüzel, süreksiz bir biçimde deneyimlenmesidir: metropoldeki toplumsal, fiziksel çevreyle ve çevreyle ilişkilerimiz de dâhil, toplumsal ilişkilerin dolayımında konumlanmış bir deneyimdir bu"¹⁰⁹. Hem modern hayata bakmanın özel bir tarzını hem de toplumsal gerçekliği deneyimlemenin özel bir tarzını düşün dünyasına hediye ederler. Benjamin eserlerinde yorumlarda bulunduğu Simmel'in yaklaşımını tamamlanmayacak bir proje haline getirir. Frisby'e göre; "... Simmel'in modernite kuramı büyük ölçüde modern hayatın ebedi kıldığı modern hayat deneyimi tarzlarına dair bir çözümlemedir; oysa Benjamin "modernitenin tarih öncesi"ni oluşturmak, "diyalektik imgeler"de modernitenin arkeolojisini açığa çıkaracak unsurların izini sürmek gibi muazzam bir işe soyunmuştur"¹¹⁰. Hem Simmel'i hem de Benjamin'i gündelik hayata bağlı sosyoloji geleneğinin öncüleri olarak gördüğünü söyleyen Baker, duygu doğuran imajların Simmel tarafından benzersiz bir derinlikle kavrandığını, Benjamin'in ise onu izleyerek moderniteyi yeni imajlar ve ayrıntıların görünüşü olarak kavramak suretiyle

Project, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans), The Belknap Press Of Harvard University Press, Cambridge 2002.

¹⁰⁸ David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, s. 97

¹⁰⁹ David Frisby, a.g.e., s. 14

¹¹⁰ George Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Tanıl Bora, Naziye Kalaycı ve Elçin Gen, İletişim Yayınları, İstanbul 2009, s. 17

gündelik hayatın nesnelere felsefe alanına taşıdığını söyler¹¹¹. Simmel'in güçlü sezgileri ve izlenimleri ile W. Benjamin'in "parıltıları", sosyolojik ve felsefi yazında alternatif yaratıcı bir bölge yaratmıştır¹¹²

3.1.1 George Simmel – Modern Şehir Deneyimi

Modern şehir deneyimi üzerinde yoğunlaşan Simmel'in, bakan bir hafıza olarak şehre dair izlenimler toplamasıyla, farklı bakış açıları ile şehre yönelmenin olanaklılığına kapı araladığını ya da olaylara farklı bir açılma tarzı geliştirdiğini söyleyebiliriz. Simmel: "Bizim için estetik gözlem ile yorumun esası şu gerçeklikte yatar: Tipik olan biricik olanda, ilkesel olan rastlantısal olanda, şeylerin özü ile anlamı yüzeysel, geçici olanda bulunur... O halde rastlantısal fragman, sadece bir fragman olmakla kalmaz 'biricik' olan 'tipik' olanı barındırır. Her fragman bir toplumsal kare 'bir bütün olarak dünyanın bütüncül anlamını açığa çıkarma olanağı barındırır."¹¹³ derken, belki de şehrin ilişkisiz olduğu düşünülen parçalarını, hücrelerini birbiriyle ilişkilendirmenin bir yolu olarak, yazılan her fragmanın şehre açılan bir pencere olduğunu düşünür. Simmel'in bir şehri nasıl tasvir ettiği ve nasıl bir yol izlediği, yazdıkları kadar önemlidir. Simmel şehirlerde küçük olayların, parçaların şehir hafızasını ve bireyi nasıl etkilediğini ve bunun altındaki nedenleri tartışmaya açar. "Simmel'in mekân sosyolojisi bağlamında şehir, yer sınırından ziyade sosyolojik sınırlarıyla tanımlanır. Şehir,... sosyolojik sonuçları olan toplumsal bir varlık değil, mekânsal olarak oluşturulmuş sosyolojik bir varlıktır."¹¹⁴

Simmel'in toplumsal modernlik teorisi, hayatın her ayrıntısından bütünü anlamını yakalamaya çalışır. Geçici, ele avuca sığmaz ve olumsal olan modernliği analizinde hareket noktası; "görünüşte en yüzeysel ve en önemsiz olandır"¹¹⁵. Simmel'in sosyolojik metinleri "tesadüfi gerçeklik fragmanlarıyla", "yüzeysel görünen toplumsal fenomenlerle", "an resimleriyle", "sayısız toplumsal vinyetle"

¹¹¹ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara – Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul 2012, s. 213

¹¹² Ulus Baker, a.g.e., s. 93

¹¹³ George Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 2; Alıntının orjinal metni ve metnin dv. için: George Simmel, *The Conflict in Modern Culture and Other Essay* içinde, New York, 1968, s. 69

¹¹⁴ David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, s. 104

¹¹⁵ David Frisby, a.g.e., s. 60

dolup taşar¹¹⁶. Bu metinlerin ne söylediği bir yana, metinlerinin konusu, toplumsallığı, modern kültürü ele alış tarzı ve kullanılan araçların, toplumsal yapı/sistem kavramlarından hareket eden “klasik sosyoloji”nin¹¹⁷ yöntemlerinden bir hayli farklı bir sosyolojik düşünme ve sosyolojik analiz tutumu sergilediği söylenebilir. Yine de, “Simmel daha yüksek bir düzeye ait yapıları inkâr etmez; ama daha çok, akışkan, uçucu bir şekilde var olmakla birlikte, bireylerin toplumsal varoluşla aralarında bağ oluşturmak bakımından hiçte aşağı kalmayan diğer yapılarla ilgilenir”.¹¹⁸ Simmel’in fragmenter, parçalı sosyolojik üslubu, yöntemi hakkında Bauman, her defasında bir tek toplumsal fenomen, tip ya da süreç üzerinde yoğunlaştığını, yazılarında gerçekliğin yaşam kırıntıları ve bilgi parçacıkları olarak çıktığını ve toplumsal düzen/yapı gibi bütünlüklerin ipliğini pazara çıkardığını söyler¹¹⁹. Simmel *Duyuların Sosyolojisi* adlı yazısında toplumun deneyim tarafından sunulan gerçek hayatının sosyal bilimlerin büyük nesnelleşmiş yapılarından çıkararak inşa edilemeyeceğini, büyük organ ve sistemlerin toplumu meydana getiriyormuş gibi görüldüğünü, aslında bireyleri toplumsal varoluşa bağlama işlevi gören sayısız şeyler, formlar, ‘hassas görünmez bağlar’la ilgilenmek gerektiğini ifade eder. Toplumun atomları arasında sadece ‘psikolojik mikroskopi’ yoluyla ulaşılabilen etkileşimler üzerinde durmak, sosyolojide bireyüstü bütüncül yapıları ele almaya kıyasla daha derin ve eksiksiz bir yöntemdir¹²⁰. Simmel'e göre bireylerin etkileşim tarzlarının tümü toplumsal formlardır. Toplum ise bireyler arası ilişkiler sonucu ortaya çıkan bir süreçtir; sabitlenmiş yapılar yerine her an değişebilir etkileşimlerle toplumsal olanı açıklamak ister. “Esasen Simmel’in sosyal modernlik teorisi çok açık bir biçimde, modern zaman deneyiminin (gelip geçiciliğe), mekânın (anlığa) ve nedenselliğin (tesadüfiliğe ya da keyfiliğe) dönüşümüne yoğunlaşmıştır.”¹²¹ Bütüncül olandan uzak duran Simmel, bireye, gündelik yaşama ve bu gündelik yaşamın yüzeydeki görüngülerine yoğunlaşır.

¹¹⁶ David Frisby, a.g.e., s. 70

¹¹⁷ Karl Marx, Max Weber, Emile Durkheim, Karl Mannheim ve Talcott Parsons başta olmak üzere klasik sosyologlar arasında sosyolojinin kurucuları arasında görülen Georg Simmel’in sosyolojiye yaklaşımı nihayetinde bütünü yakalayabilmek olsa da, başka bir izlekten gittiği söylenebilir.

¹¹⁸ George Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 19

¹¹⁹ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, s. 256-257

¹²⁰ George Simmel, *Bireysellik ve Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayınları, İstanbul 2009, s. 220-221

¹²¹ David Frisby, *Modernlik Fragmanları*, s. 122

“Simmel modernitenin nasıl kurulduğuyla değil, bireysel olarak bu kuruluşun nasıl yorumlandığıyla bu yorumun gerçek ve gündelik görünümleriyle ilgilidir”.¹²².

Simmel’in izlenimcilik hareketinden etkilendiği, sanatçı duyarlılığının estetik anlamda, izlenimci sanatçılar gibi olduğu, çoğu zaman nesneliğe yaslanmadan isabetli gözlemler yaptığı söylenebilir. Zira izlenimcilik hareketi, “... Kente özgü üsluba sahiptir, çünkü kent yaşamının değişkenliğini, ani, keskin fakat daima gelip geçici olan izlenimlerini anlatır.”¹²³ Baker, George Lucas’ın “çağımızın izlenimci sosyoloğu” görüşüne katılır ve Simmel’i “izlenimci düşünür” olarak tanımlar ve izlenimlerden yola çıkan bir sosyolojik yaklaşımla kent manzaralarını ve yaşam üsluplarını bir metin ile tasvir etmeye çalıştığını söyler. Simmel’deki kent, kente dair izlenimlerin toplamıdır. Baker, Simmel’in metinlerinde ufak tefek olayların ve etkilerin kent yaşamındaki hafızayı nasıl biçimlendirdiğini/etkilediğini izlenimler üzerinden tartıştığını, bunu aynı zamanda hissettirmeye çalıştığını, edebiyat/sanat eseri gibi işleyen sosyolojik tasvir gerçekleştirdiğini ve sosyolojinin bu izlenimlerin altında yatan sistemi anlamaya yönelik olduğunu düşünür. Simmel’in izlenimlerinin bir bakan hafıza, bir video oluşturduğunu yani görüntüsel bir boyutu, imgelemsel, hayal etmeye dayalı bir boyutu olduğunu tespit eder.¹²⁴ Simmel’in – yukarıdaki bölümlerde üzerinde durduğumuz Lefebvre’nin ritim analiz kuramını hatırlatır şekilde- şehirdeki karşılaşmalar ve karşılaşmalardan doğan izlenimler üzerinden gündelik hayat ritmini yani modern gündelik hayatın ritmini veya mikro düzey süreçlerin -bağlantı ve akışın, etkileşimin, duygular ile pratiklerin- ritimlerini tasvir etmeye çalıştığını söylenebilir. Kevin Lynch’in şehre dair şu ifadesi Simmel’in düşünsel, yazınsal yönteminde yankı bulur: “Bir kentin hareketli öğeleri ve özellikle de kentte yaşayan insanlar ve faaliyetleri sabit fiziksel kısımlar kadar önemlidir. Bizler de bir manzaranın yalnızca birer parçası haline geliriz. Bizlerin kent algısı genellikle bütünsel değildir. Daha çok, başka endişeleri de içinde barındıran parçalı bir algıdır. Neredeyse her bir duyu işin içine girer ve imge de bütün bunların birleşimidir”.¹²⁵

¹²² Ahmet Çiğdem, *Bir İmkân Olarak Modernite-Weber ve Habermas*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997, s.112.

¹²³ Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitapevi, İstanbul 1984, s. 352

¹²⁴ Ulus Baker, *Sanat ve Arzu*, Tansu Açık (ed.), İletişim Yayınları, İstanbul 2014, s. 118-124

¹²⁵ Kevin Lynch, *Kent İmgesi*, Çev. İrem Başaran, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2012, s.2

3.1.2 Walter Benjamin - Flanör & Montaj & Fragman

“Başkalarının sapma dediği şey benim rotamı belirler.” W. B. The Arcades Project [N1, 2].

Benjamin, bütün ile parçalar arasında anlatı katmanları oluşturur; küçük parçalar arasında yeni ilişkisellikler kurar. Fragman ve montaj, Benjamin düşüncesinde beklenmedik ilişkiler yaratabilmenin bir aracına dönüşür. Fragman, alıntı ve montaj; mekânları ve yönelişleri hiyerarşik olmayan bir şekilde birbiriyle ilişkilendirebilme imkânı sunar. Benjamin gündelik hayatın içinden, yaşamın izlerini sürrealist bir kolajla yan yana getirir. Onun deyimiyle “anlık parıltılar”ın peşindedir; montaj ilkesini tarihe dâhil etmek, tekil anın çözümlenmesiyle, bütününün kristali ortaya çıkarmak¹²⁶.

Arkadlar Projesi kitabını yayına hazırlayan Rolf Tiedemann, Benjamin’in amacının malzeme ve kuramı, alıntı ve yorumu alışıl gelmiş her türlü betimleme biçiminden ayıran bir şekilde sergilemek olduğunu belirtir.

“Daha yüksek düzeyde bir somutluğu, Marksist yöntemin gerçekleştirilmesiyle birleştirmek, hangi yolla mümkün olabilir? Bu yolun ilk aşaması, kurgu (montaj) ilkesini tarihe dâhil etmek olacaktır. Başka bir deyişle, büyük yapılar, çok somut biçimde üretilmiş küçücük yapı öğelerinden oluşturulacaktır. Tek tek öğelerin çözümlenmesiyle, olayın bütününün kristali ortaya çıkarılacaktır.’ İşte sayısız alıntılar, bu türden yapı öğeleri niteliğindedir. Okur bir kez bütünün mimarisini tanıdıktan sonra, büyük güçlüklerle karşılaşmaksızın özetleri de kavrayabilecek ve hemen her birinin Benjamin’i çeken yanının ne olmuş olabileceğini söyleyebilecektir; yapı bakımından o parçaya ne gibi bir işlev düştüğünü, olayın bütününün oluşturduğu kristalin, parçanın hangi yönünden yansıdığını saptayabilecektir”¹²⁷

Siegfried Kracauer, Benjamin’in kendi yöntemini monadolojik olarak adlandırdığını ve bunun genel kavramların soyut genelleştirmelerine karşı geliştirilmiş bir yaklaşım olduğunu söyler. Benjamin’in belirgin kaygısı rüya âlemine sızıveren tarihin seyrindeki gizli yerleri ve düğüm noktalarını açığa çıkarma sürecinde küçük

¹²⁶ Walter Benjamin, *The The Arcades Project Project*, s. 461 (N2,6)

¹²⁷ Rolf Tiedemann, “Pasajlar Yapıtı’na Giriş” (s. 9-36). içinde Walter Benjamin, *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995, s. 11

meselerin büyük olduğunu göstermektedir¹²⁸. Benjamin'in arkadları (pasajları), modernizm ve kapitalizmin arasına sıkışmış burjuvanın kentsel mekânlarıdır ve dolayısıyla bu mekânlar, hem modernizmin kültürel hem de kapitalist kentli pratiklerin eş-zamanlı ürünleridir. Ticari çeşitliliği barındıran arkadlarda demir ve camdan oluşan konstrüksiyonlar, satılan mallar, dükkânlar ve vitrinlerden oluşan mekânsal bir montaj söz konusudur. 19. yüzyılın kültür başkenti Paris'de Benjamin'e göre arkadlar, gerçeklikle rüya arasında imge çakışmalarının, akışkan, değişken yerleridir; ancak montajlarla bir araya gelen imgeler arkadların dünyasını yakalayabilir. Arkadlar üzerine düşünce üretirken, çok katmanlı ve karmaşık anlamlandırmalara ve ilişkiselliğe izin veren montajı yöntem olarak kullanan Benjamin, tuttuğu notları çapraz referanslarla birbirlerine bağlar, parçaları sürekli birbirleriyle ilişkilendirir¹²⁹. Arkadlar projesinde kullandığı yöntemin edebi montaj olduğunu ifade eden Benjamin, yöntemini şöyle açar: “Bir şey söylemem gerekmiyor. Sadece göstermeliyim. Ne parlak ifadeleri sahipleneceğim ne de herhangi bir şey araklayacağım. Yalnızca artıklar, çöp”¹³⁰. Benjamin, kapitalist toplumun modern kentleri ve toplumsal pratiklerin ne söylediğini ayrıntılarda arar; modern kentli modasından fahişeliğe, mimari ikonografiden kentsel planlamaya, varsılıktan fakirliğe her şey, fotoğrafik imgeler halinde çerçevelenerek yeniden kodlanır, bir araya getirilir. Öyle ki “Benjamin'in amacı malzeme ve kuramı, alıntı ve yorumu alışlagelmiş her türlü betimleme biçiminden ayıran bir konumda sergilemekti; bu konumda bütün ağırlık malzeme ve alıntılar üzerinde toplanacak, kuram ve yorum ise çileci bir tutumla geriye çekileceklerdi.”¹³¹. Hannah Arendt'e göre Benjamin sırf alıntılardan ibaret yazılar yazmayı amaçlar: “bu fragmanları bağlamlarından sökerek birbirlerini açıklayacak tarzda yeni baştan düzenlemektir; öyle ki bundan böyle birbirlerine yaslanmadan varlıklarını sürdürebilecekleri ortaya çıksın. Yani tam anlamıyla bir tür sürrealist montaj”¹³². Benjamin'de, montaj bir yapılandırma yöntemidir; imge yerleştirildiği

¹²⁸ Siegfried Kracauer, *Kitle Süsü*, Çev. Orhan Kılıç, Mestis Yayınları, İstanbul 2011, s. 222-226

¹²⁹ Güven Arif Sargın, “Modern Kentin Sokakları ve Gezginleri Arkadlar ve Flâneur”, <http://www.boyutpedia.com/1618/65603/modern-kentin-sokaklari-ve-gezginleri-arkadlar-ve-flaneur> (erişim: 16.03.2014)

¹³⁰ Walter Benjamin, *The Arcades Project*, s. 460 (N1a, 8)

¹³¹ Rolf Tiedemann, “Pasajlar Yapıtı'na Giriş” içinde Walter Benjamin, *Pasajlar*, s. 11

¹³² Hannah Arendt, “Walter Benjamin: 1892-1940”, s. 47. içinde Walter Benjamin, *Illuminations*, Hannah Arent (ed.), Schocken Book, New York 2007.

bağlamı kesintiye uğratar ve imgeler, fragmanlar, alıntılar, uzlaşmaksızın bira arada dururlar.

Benjamin'in Charles Baudelaire¹³³'den hareketle geliştirdiği flanör, şehirde, arzulara ve rastlantılara açık olarak şehri ve mekânları gözler, gezerek düşünür; rizomlar gibidir, rizomatik düşünce ile paralellik arz eder. Bir anlamda karşılaşmaların, oluşların bilgisine, deneyelemeye/duyumsamaya dayalı bir düşünme girişimidir. Güzergâh boyunca her fikirle, belleğin anlık çağrışımlar yapmasına yarayacak bir benzerlik, ya da zıtlık ilişkisi kurulabilir. Flanör olmak, izlenimlerden düşünce üretme imkânı da sunar. "Flaneur, bir gözlemcidir, katılımcı değildir. Gezdiği yerlerdedir fakat bunlara ait değil. Kalabalık kent yaşamının hiç bitmeyen gösterisini izleyen bir seyircidir"¹³⁴ Her ne kadar Benjamin, Baudelaire'in flanör tipolojisinin modern deneyiminden faydalansa da, flanör Baudelaire için kabaca kalabalıkların adamı, modern zamanların gelip geçiciliğinin/ritminin/şiiresselliğinin "tutkulu gözlemcisi"yken; Benjamin için flanör farklı bir zaman deneyimi yaşayan bir "düşünür-gezer" olduğunu söylemek mümkün. Firsby, Baudelaire'in modern ressamı biçtiği, şimdi'nin geçici, koşullara bağlı yeniliğini yakalama görevinin özel bir yöntem sorununu gündeme getirdiğini belirtir: "Sıradan hayatta, dışsal şeylerin günlük dönüşümünde, sanatçının eserini koşut bir hızla gerçekleştirmesini gerektiren hızlı bir hareket söz konusudur". Bu, özel bir yeteneği, hatta yeni bir tür sanatsal işlevi gerektirir. Modern hayatın ressamının sadece bir flaneur olmakla kalmadığını düşündürür, çünkü onun" basit bir flaneur'den daha yüksek bir amacı vardır: 'modernite'yi aramak". Onun görevi, modernitenin güzelliğini aramak, onu açıklamak; sanatçı "büyük bir hızla değişen bu geçici, ele avuca sığmaz unsuru" kavramalıdır"¹³⁵ Benjamin'de flanör sadece bir gözlemci veya sanatçı değildir; görsel malzeme ve alıntı toplayıcısı olduğu kadar sosyolojik metinlerin yazarı olduğu ve Baudelaire'in flanör tipolojisini esnettiği, estetik bir hazdan da öteye taşıdığı söylenebilir. Baudelaire'in tasvir ettiği estetik ve eleştirel flanör tipolojisi - entelektüel/sanatçı/aylak her ne sıfatla anılırsa anılsın gündelik hayatın doğrusal zamanına karşı- "şehirde dolaşma" pratiğini estetik bir keşif, haz ve izlenim eylemi olarak algılanmasını sağlamıştır. Şehre artık

¹³³ Flâneur terimi Charles Baudelaire tarafından 1863'te, Le Figaro'da yayımlanan "Le Peintre de la vie moderne" (Modern Hayatın Ressamı) adlı yazısında kullanılmıştır. Baudelaire'in flaneur tipolojisi için bkz. Charles Baudelaire, "Modern Hayatın Ressamı", Çev. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

¹³⁴ Zygmunt Bauman, *Modernlik ve Müphemlik*, s.258

¹³⁵ George Simmel, *Modern Kültürde Çatışma*, s. 11-13

estetik haz alınan ve toplumsallığın ve (toplumsal) mekânın keşfedileceği, yaratıcılığa ve sanatsal/düşünsel üretim arzusuna açık bir mekân gözüyle yaklaşılmaktadır. Benjamin montaj yöntemiyle birlikte flanör tipolojisini önemser ve arkadaşlar projesinde modernliğin akışkanlığında, gelip geçiciliğinde şimdide, geçmişin ve geleceğin imgesini yakalayarak diyalektik imgeden hareketle şehre dair ne varsa tarih ve düşün nesnesi haline getirir. Zira Benjamin’de tarih, geçip giden zamanın sabitlendiği diyalektik imgelerde kristalleşir.

Benjamin, düşünce üretiminde, birlik ve temsil öncülüne dayanan sembol yerine dünyayı parçalı olarak gören alegoriyi¹³⁶ kullanır. Sembol sayesinde göze ilişen birlik ve bütünlük iken, özgün bir yöntemi olarak alegori dünyayı parçalı ve arızalı olarak kabul eder ve yıkık olan her şeye gönderme yapar¹³⁷. Benjamin, avangartların alegoriye dayanarak dünyayı parçalı olarak ifade etmelerini, yıkıcı bir faaliyet olarak görür “...alegoriler, "düşünme" aracılığıyla keşfedilir ve düşünürken bizi gafil avlar. “Tefekküre dalan”, tıpkı flâneur gibi, modernliğe yabancıdır: Meraktan ziyade can sıkıntısının etkisiyle, ne keşfetmeyi istediğini bilmeden tefekküre dalar. Derken, birdenbire gafil avlanır ve bir anlığına belirip hemen kaybolan bir imaja, bir alegoriye takılıp kalır. Böylelikle, "şaşkına dönmüş bir halde, elindeki parçaya bakıp tefekküre dalan kişi alegorici olur"¹³⁸. Dolayısıyla flanör, gezerken düşünür; tahayyüle açılır hem de tefekküre dalar. Thorsten Botz-Bornst, hem Benjamin hem de yönetmen, yazar ve aktör Andray Arsenyeviç Tarkovski’nin geçmişin yeniden üretimini veya üsluplaştırılmasını reddettiklerini ve her ikisinin rüya ve alegoriyi önemseydiğini belirtir: “Belirip kaybolan ve düzenli ritmi, rutinleşmiş döngüsünden çıkartabilen imajların algılanması aracılığıyla, alegorici modernliğin düzenli, naif bir biçimde ilerici ritmini aksatır”¹³⁹. Alegorik tarz düşüncede zamanın akışı ilerleme değil, çözülme anlamına gelir. Benjamin’in ifadesiyle: “Şeyler dünyasında yıkıntı neyse

¹³⁶ *Alegori (İng. Allegory)*: Bir düşünce, kavram ya da sanat-dışı herhangi bir gerçekliğin figüretif bir simge halinde betimlenişi... İlk kez gotik sanatta belirtir (Uğur Tanyeli & Metin Sözen, *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2011, s. 21)

¹³⁷ Hilde Heynen, *Mimarlık ve Modernite*, Çev. Nalan Bahçekapılı & Rahmi Ögdül, Versus Kitap, İstanbul 2011, s.149

¹³⁸ Walter Benjamin, *The The Arcades Arcades Project Project*, s. 676 (I, 2)

¹³⁹ Thorsten Botz-Bornstein, *Filmler ve Rüyalarda (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick Ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2011, s. 160-161

düşünce dünyasında da alegori odur”¹⁴⁰. Alegori, yüzeyi yarmaya, tanımlı çerçeveyi kırmaya diğer bir ifadeyle tanıdık olmayan imge/anlam üretmeye yönlendirir.

Benjamin’in tarihin imgesini tarihin bir kenara atılmış nesnelere bulma arzusu ve montaj yöntemi, şehre dair fikir üretmekte kullanılabilir bir yöntemi de fısıldar. Biraz çarpıtarak şöyle düşünelim: Mimarlık alanının hâkim görselleştirme ve bilgi üretim pratiğinden ve şehrin nasıl görülmesi gerektiğine dair tarihsel, siyasal, turistik, vb. imaj/enge odaklayıcı söylemlerin dayattığı çerçeveden sıyrılmamanın bir aracı olabilir. Artık mekânlar, yaralar ve mimari değer atfedilmeyen mekânlar; bir anlamda şehrin en silik, atıl, ucube mekânları üzerine gidilebilir. Bu düşünce, fotoğrafik görüntü, video-imaj fikrini ve videonun tam da bu dağılma ve katmanlaşmanın en iyi yakalandığı araç olabileceği fikrini de akla getirir.

3.2 Fotoğrafik İmge, Video İmaj ve Şehir

Vilém Flusser’in “teknik imaj” olarak adlandırdığı imaj türü bilindiği gibi fotoğrafla başlar. Önce uzun pozlama süreleriyle pek kullanışlı olmayan fotoğraf, teknik olarak enstantaneyi elde etmeyi amaçlamıştır¹⁴¹. Enstantanenin gelişimiyle fotoğraf makinesi sokağa çıkabilmiş ve sonrasında eşit aralıklı seri görüntünün ilk adımları atılmıştır. Eşit aralıklı fotoğraflar, Eadweard Muybridge’in *kronofotoğrafi* olarak adlandırdığı seri enstantane fotoğrafları (1878) ya da Einnes-Jules Marey’in kurduğu seri filmlerle (1882) ortaya çıkmış ve sinema fotoğrafla birlikte gelişmiştir¹⁴². Videonun düşünce aracı haline gelmesinde, teknik olarak farklılıklarına rağmen kuşkusuz sinema yatmaktadır¹⁴³. Sinema ve video arasında teknik farklılıkların olması ve videonun kullanımında sinemadan çok daha farklı bir konvansiyona sahip olması videoyu, hem bir sanat pratiği hem de düşünce pratiği olarak farklı bir tartışma ve

¹⁴⁰ Akt. Susan Buc-Morris, *Görmenin Diyalektiği-Walter Benjamin ve Pasajlar Projesi*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2010

¹⁴¹ Vilém Flusser, *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, London 2006, s.12

¹⁴² “1878 yılında Amerikalı fotoğrafçı Eadweard Muybridge, bir dizi göstericiyi hızlı pozlama ve cam levha ile birlikte kullanarak hareket halindeki bir atın fotoğraflarını çekti. Muybridge’nin amacı fotoğrafları seri şekilde yansıtarak bir görüntü elde etmekten ziyade aksiyonun evrelerini dondurmaya ilgiliydi. 1882’de Fransız mucit Etienne-Jules Marey, cam levha üzerinde dönen bir film diskinin kenarında 12 ayrı görüntüyü kaydeden bir kamera icat etti. Marey’in amacı ise bir dizi fotoğrafın hareketini kesintiye uğratmaktır. Görünen hareketler en fazla 1 saniye sürdü”. (Güney Birtek, “Avrupa Sinema Tarihi”, Doğu Batı, Sayı 72, Kasım 2015, s. 129)

¹⁴³ Fotoğraf ve sinema tarihinin kronolojik evreleri ve tartışmaları için bkz.: Levend Kılıç. *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Kitapevi, Ankara 2008.

kavramsallaştırma düzlemine taşımıştır. Jean-Luc Godard, sinemanın video karşısındaki yerini şöyle ifade eder: “Videoyu sinema gibi kullanmak, sinemayı da televizyoncu gibi kullanmak, var olmayan televizyon, artık var olmayan sinema yapmaktır. Oysa videonun avantajlı yanı, alacağınız görüntüyü önceden görebilmeniz, alıp almama konusunda karar verebilmenizdir.”¹⁴⁴

Bu çalışmada, Baker’in, Spinoza’nın duygu kavramı ve Deleuze’un sinema üzerine düşüncesinden hareketle oluşturduğu video- imaj teorisi ve duygular sosyolojisi; şehirle karşılaşma, bakış açısına yerleşme ve zihin-beden-imaj geçirgenliğiyle şehre dair fikir üretmekte kuramsal bir arka plan sunmuştur.

3.2.1 Fotoğrafik Görüntü: “Bir Fotoğraf Ne Yapabilir?”

Fotoğraf, bir aygıt tarafından üretilen teknik bir görüntü olması nedeniyle 19. yüzyıldan günümüze kadar görüntüler dünyasında yerini almış ve ortaya çıktığı yüzyıldan başlayarak farklı disiplinlerden gelen düşünürlerce sınırları ve imkânları üzerine fikir üretilmiştir. İlk fotoğraf olarak kabul edilen Nicéphore Niepce’in 1826’da stüdyosunun penceresinden sekiz saat pozlayarak çekmeyi başarabildiği görüntüden¹⁴⁵, teknolojisinin simülasyon, manipilasyon ve yayma olanaklarının yarattığı dijital görüntüye kadar, fotoğrafik görüntü temsil ve gerçek kavramlarıyla bağlantısı kendi içinde tartışmalı bir konu olagelmiştir. Bu başlık altında, Ronald Barthes, Susan Sontag ve John Berger ve Jean Baudrillard’ın fotoğraf üzerine düşünceleri paylaşılmaktadır. Farklı izleklerden ilerleseler de düşünürlerin fotoğrafa ilişkin fikirlerinin, Spinoza’nın “bir beden nelere muktedirdir?”¹⁴⁶ ifadesinden esinlenip soruyu yamultarak “Bir fotoğraf ne yapabilir?” sorusu etrafında toplandığını düşünmek yanlış olmaz.

Barthes, 1980’de kaleme aldığı *Camera Lucida*¹⁴⁷ kitabında, fotoğrafın, anlamını ve gerçeklikle ilişkisini irdeler. Bir fotoğrafın ne yapabileceğini bedeniyle ilişkiselliği

¹⁴⁴ Cahiers du Cinéma, ”Kendini Yaşamak, Kendini Görmek: Claire Devarrrieux’ün derlediği Söyleşi (1980)” içinde Jean-Luck Godard, *Godard Godard’ı Anlatıyor*, Çev. Aykut Derman, Metis Yayınları, İstanbul 1991, s. 156

¹⁴⁵ Görsel kaynak için bkz. (erişim: 23.02.2016):
https://tr.wikipedia.org/wiki/Joseph_Nic%C3%A9phore_Niepce#/media/File:View_from_the_Window_at_Le_Gras,_Joseph_Nic%C3%A9phore_Ni%C3%A9pce.jpg

¹⁴⁶ Benedictus Spinoza, *Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülken, Dost Yayınları, Ankara 2006, s. 133-134.

¹⁴⁷ Ronald Barthes, *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Alçakaya, Altıkkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000

üzerinden düşünür denilebilir. Kişisel deneyim üzerinden yazılan metninde fotoğraf kuramı tartışmalarına -fotoğrafta her ikisinin de bulunduğunu düşündüğü- iki yeni kavram: *Studium* ve *Punctum*'u kazandırır. Görüntüye bakma deneyimini düz anlamsal (denotative) ve yan anlamsal (connotative) boyutlarıyla ele alır. *Studium*, fotoğrafın kültürel, sosyal ve tarihsel bağlarla semiyolojik okunması içerir; fotoğrafın anlamı, mesajı, imgelerin ilişkisi, vb. *Punctum*, ise fotoğrafın içerisinden beklenmedik şekilde çıkan, kişiselleştirilen, fotoğrafın içinden çıkıp delip geçen, yaralayan ve *studium*'u bozan ayrıntı, anlamdır¹⁴⁸. *Studium* her zaman kodlanmış; *Punctum* kodlanmamıştır, bazen etkin ama yeri gösterilemeyen, göstergesini ve adını bulamayandır¹⁴⁹. *Punctum* bir eklemidir ama fotoğrafa eklenen şey zaten orada olmalıdır. Dolayısıyla fotoğrafa dışarıdan hiç bir şey eklenemez. Barthes, *studium* ve *punctum* kavramlarını ölçüt olarak da kullanır. Basın fotoğraflarını ve pornografik fotoğrafları örnek göstererek, bir fotoğraf gerçekliği ikileştirmeden, karasız bırakmadan vurguyla dönüştürürse tekil olacağını, böyle bir fotoğrafta *punctum*'un olmayacağını belirtir. Basın fotoğrafları “bağırabilirler” ama yaralayamazlar ve bir anda algılanıp sonra anımsanmazlar, onlara sadece bakılır; pornografik fotoğraf da benzer şekilde homojen, tek bir şeyin (seksin) sunumundan oluşur.¹⁵⁰ Bu kavramların karşıtlığı üzerinden kuramını şekillendiren Barthes'a göre:“... Fotoğraf korkuttuğu, ittiği ve hatta damgaladığı zaman değil, kara kara düşündürdüğü zaman yıkıcıdır.”¹⁵¹

Barthes'a göre fotoğrafın temel varlık kuralı “gönderme”dir. “... Fotoğrafik gönderge” görüntü ya da göstergenin gönderme yaptığı, isteğe bağlı olarak gerçek olan değil ama o olmadan fotoğrafın da olamayacağı, merceğin önüne yerleştirilen ve zorunlu olarak gerçek olan şeydir... Fotoğrafla kastettiğim şey ne sanattır ne de iletişim; fotoğrafın temel kuralı olan göndermedir.”¹⁵² Fotoğraf, tam anlamıyla göndergenin fişkırmasıdır ve gönderge gücünü “var olmuş” olmaktan alır. Fotoğraf, neyin “artık olmadığını” söylemekten ziyade “neyin olmuş olduğunu” söyler. Hiç bir yazı bu kesinliği veremez ve bütün araçlardan farklı olarak icat etmez, fotoğrafın kendisi bir doğrulamadır. Fotoğrafın özü, temsil ettiği nesneyi onaylamasıdır¹⁵³. Göze

¹⁴⁸ Ronald Barthes, *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, s. 41-44

¹⁴⁹ Ronald Barthes, a.g.e., s, 69

¹⁵⁰ Ronald Barthes, a.g.e., s., 57-58

¹⁵¹ Ronald Barthes, a.g.e., s., 54

¹⁵² Ronald Barthes, a.g.e., s., 95

¹⁵³ Ronald Barthes, a.g.e., s., 94-104

nasıl görünürse görünsün, ne türden olursa olsun, fotoğraf görünmez; gördüğümüz şey aslında o değildir. Fotoğraf temsil ettiği şeyden ayırt edilmez ve gerçeği olduğu gibi temsil eder, kendisi yoktur, fotoğrafı çekilen nesnelere, insanlar durur karşımızda¹⁵⁴. Zamanın ve mekânın içinde kayan fotoğrafın en büyük gücü, “gerçekten olmuş olan bir anın” taşıyıcısı olmasıdır. Barthes, fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şeyin aslında yalnız bir kez olduğunu ve varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yenilediğini söyler. Kanıtlayıcı bir kuvvet olarak fotoğrafın tanıklığı nesneye değil zaman dayanır. Dolayısıyla baktığımızda görülen şey fotoğraf değildir; imgenin göndergesine uzanan bağıdır. Fotoğrafa bakan, zamanda ve mekânda hareket eder.

Susan Sontag, 1977 tarihli denemelerden oluşan “On Photography”¹⁵⁵ kitabında fotoğrafın bir temsil olarak düşünülmeğe ziyade ‘zamansallığıyla’ bir iz olarak düşünülmesi gerektiğini söyler. Sontag’ın kavrayışına göre fotoğraf bir temsil değildir; daha ziyade “gerçek olanın doğrudan kaydı” olarak geçmişten günümüze taşınan bir ‘iz’dir. Buradaki iz (trace) kavramı hem zamansallığı hem de kanıt olma hali ile yaşamın maddi boyutunu içerir. Fotoğrafın iki ayrı özelliğini birleştirir: gerçek olan bir şeyi kaydetme ve ona tanıklık etme.

Sontag, her fotoğrafın bir gizem, müphemlik ve birçok anlam taşıdığını ve bir fotoğrafla karşılaşmanın büyüleyici bir şeyle karşılaşmak anlamına geldiğini söyler. Fotoğraflar hayal dünyasına, fanteziye birer çağrıdır. “Fotoğrafik görüntüye atfedilen bilgelik de muhtemelen şöyle bir şeydir: "Burası, yüzey. Şimdi, onun ötesinde ne olduğunu, görüntüsü bu şekildeyse gerçeğinin neye benzemesi gerektiğini düşünün - daha doğrusu, hissedin, sezmeye gayret edin. Kendi başlarına herhangi bir şey açıklama getiremeyen fotoğraflar, çıkarımda bulunmaya, spekülasyon yürütmeye ve fantezi kurmaya yapılmış, arkası kesilmek bilmez davetiyelerdir.”¹⁵⁶ Resim sanatının sürrealizmde başarısızlığa uğradığını ama fotoğrafın kendisinin sürreal bir şey olduğunu ifade eden S. Sunrag, geçmişi tüketilebilir bir nesneye döndüren fotoğraf koleksiyonunu, tarihin sürrealist montajı ve sürrealist kısaltma denemesi olarak görür.

Fotoğrafa aktarılmış görüntüler, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleri olduğunu gözlemleyen Sontag’a göre fotoğraf toplamak,

¹⁵⁴ Ronald Barthes, *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, s., 19-20

¹⁵⁵ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Osman Akinhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008

¹⁵⁶ Susan Sontag, a.g.e., s. 28

dünyayı biriktirmektir ve fotoğraf aynı zamanda oldukça hafif, ucuza üretilen ve kolayca taşınıp biriktirilerek saklanabilen bir nesnedir. Fotoğraflar küçültülür, büyütülür, kenarından köşesinden kırılır, üzerinde oynanabilir. Bu parçaları ayrıcalıklı kılabilme fotoğraf makinesinin sunduğu bir olanaktır. Fotoğraf makinesi parçayı ayrıcalıklı bir konuma yükseltir. “Fotoğrafik görüntülerin idare ettiği bir dünyada bütün sınırlar ('çerçeveleme') keyfi ve yapay görünür. Her şey birbirinden ayrılabilir, kesintiye uğratılabilir: Bu doğrultuda tek yapılması gereken, konuyu ya da malzemeyi farklı bir çerçeveye almaktır.... Fotoğraf makinesi gerçekliği atomlaştırır, idare edilebilir ve opak hale getirir.”¹⁵⁷ Fotoğraflarla gerçekliğin doğrulanma ve tecrübe edilme ihtiyacının bir estetik tüketimcilik olarak da adlandırılan Sontag’a göre tecrübe edinmek onun fotoğrafını çekmekle aynı şey haline gelir.

Berger’e göre imge ilk kez ortaya çıktığı yerden ve zamandan kopmuş ve saklanmış bir görünüm ya da görünümler düzenidir. Her imge yeniden yaratılmış ya da yeniden üretilmiş görünümdür. Her imgede bir görme biçimi yatar. Bu anlamda, fotoğraf nesne ile kurulan her türlü deneyimin aktarıcısı olurken, fotoğraf makinesi ise gerçeğe aç olan bilincimizi doyurmaktadır. Çoğu zaman sanıldığı gibi fotoğraflar mekanik kayıtlar değildir, fotoğrafçının bakış açısı veya görme biçimi devreye girer. Fotoğrafçı sınırsız görünüm olanakları arasından o görünümü seçer ve görme biçimi konuyu seçişinde yansır¹⁵⁸. “Fotoğraf, görünümlerden alıntı yapar; ancak alıntı yaparken bu görünümleri basitleştirir. Bu basitleştirme onların görünürlüklerini artırabilir. Her şey seçilen alıntının niteliğine bağlıdır.”¹⁵⁹ Berger, görme biçimine, burada fotoğraf çekenin bakış açısının fotoğrafın niteliğinde yarattığı değişme dikkat çeker.

Her üç düşünürün de fotoğrafın sunduğu olanaklar ve bu olanakların gerçeklikle kurduğu ilişkiyi benzer bir ayırım üzerinden temellendirdiği söylenebilir. Olgusal ile "gerçek" arasında ayırım, bir anlamda Platonik ayırımın farklı bir izlekten tekrar üretilmesi yani görüngüler dünyası ile idealar veya görüntüler dünyası ile kavranabilir dünya arasındaki ayırım fotoğraf ile gerçeklik ve temsil tartışması üzerinden devam eder. Fotoğrafın sözde gerçeklikle karşıtlık ilişkisinden ve temsil edebilirliği sorgusundan ve aynı zamanda fotoğrafı çekenin basitçe görünümü seçme iradesinden

¹⁵⁷ Susan Sontag, *Fotoğraf Üzerine*, s. 27

¹⁵⁸ John Berger, *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınlar, İstanbul 2009, s. 10

¹⁵⁹ John Berger, *Bir Fotoğrafi Anlamak*, Çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yayıncılık, İstanbul 2009

bahsetmeden “bir fotoğrafla ne yapılabilir ya da bir fotoğraf ne yapabilir?” sorusu üzerine fikir üretmek mümkün. Zira bu tezde fotoğrafın, gerçekliğin izi olmakla birlikte temsili olmamasıyla bir taraftan olumsuzluğa bir taraftan da çoğul eklenmeye ve ilişkiselliğe olanak tanıdığı düşünülmektedir. Fotoğrafın gerçekliğin “izi” olmasından kastedilen kendi gerçekliğinin olmasıdır. Bu suretle fotoğrafın gerçekliğin kendisi, gerçekliğin temsili, gerçekliğin yansıması, fazladan gerçeklik vb. fenomenolojik özcülükten de uzaklaşılabilir. Tez süresince çekilen fotoğraflarla şehir üzerine bir anlatı/mana yüklenmeye çalışılmamaktadır. Fotoğraflı çekilen nesnelere/mekânların yalnızca görünüm olarak kaydedildiği düşüncesinden hareket edilmiştir. Şehir hakkında sembolik ve/veya sanatsal fotoğrafik imgeler üretmekten ziyade, “*şehrin parçalarının izi*” olarak fotoğraftan yararlanmak hiç şüphesiz yeni karşılaşmalara açılmaya olanak vermiş ve yaratıcı düşünceyi harekete geçirmiştir. Şehrin fragmandan oluşmakta olduğu düşünüldüğünden, şehir parçalarına ilişkin izler taşıyan fotoğraflarla mekân görünümü oluşturulmuştur. Şehirde fotoğraf çekmek, şehir mekânlarının görünümü tarafından yakalanmış/ele geçirilmiş halde, şehrin parçalarını akıp giden zamanda imgelerini yakalamaktır. Fotoğraf çekme eyleminin, bu anlamda rastlantısallığa açık olduğu söylenebilir. Bu yaklaşım, Jean Baudrillard’ın fotoğraf hakkındaki görüşlerine yakındır. Baudrillard’a göre fotoğraf olan şey hiçbir zaman temsil edilememiş olan şeydir. İyi fotoğraf hiçbir şeyi temsil etmez, o temsil edilmezliği, kendine yabancı olanın ötekiliğini, nesnesinin kökten egzotizmini yakalar. Ayrıca yabancıların yanı sıra nesnelere de insanlardan daha fotojenik olduğunu söyler ve ekler: “*Şu ya da bu nesneyi fotoğrafladığınızı sanıyorsunuz; gerçekte fotoğraflanmak isteyen odur, siz olsa olsa bu sahneye koyuşun figüranısınız*”¹⁶⁰. Nesnelere ruh biliminden ve içe bakıştan açıkça kurtulmuşlardır. Böylece objektifin karşısında tüm çekiciliklerini korurlar. Fotoğrafın kayıt altına alan yanı Baudrillard için çok önemlidir. Kayıt altına alma, reddetmeyi ve yalanlamayı ortadan kaldırdığı için, simülasyon yönünde de eldeki iyi belgeler olarak önem kazanır. Fotoğrafın çekildiği “o an” objektifi, objektif de “o an”ı yalanlayamaz; her ikisi de birbirinin tanıdığı konumunda hareket ederler. Bu anlamda, fotoğraf şeyler arasında bir şey, bir karşılaşma anı haline gelmiştir denilebilir. Baudrillard, fotoğrafın suskunluğu ve hareketsizliğinden kaynaklı fotoğrafik görüntünün dramatik olduğunu söyler. Fotoğraflı çekilen ne olursa olsun fotoğraf nesneyi hareketsizliğe ve sessizliğe teslim

¹⁶⁰ Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998, s. 144

eder. Karmaşanın ortasında çölün eşdeğerlisini, görüngüsel hareketsizliği yeniden yaratır. Fotoğrafta "enstantane yakalamak", biteviye hareket halindeki şeylerin yalnız bir an için ortaya çıkan bir hareketi, bir durumu fotoğraflamak demektir. Yani zaman daima akmakta olduğu için şeylerin enstantane anları, fotoğrafla yakalanır. Bu anlamda kentleri ve dünyayı sessizlik içinde bir baştan bir başa kat etmenin tek yolu fotoğraftır. Fotoğrafi çekilen nesne geri kalan her şeyin yok olmasının izidir. Neredeyse kusursuz bir cinayettir. Bizi görüntüsüz bir evrene, yani salt görünüşe en çok yaklaştıran fotoğraftır¹⁶¹ “Bütünsel bir perspektif içinde, anlam açısından bakılan dünya oldukça hayal kırıcıdır... Ötekinin gizli biçimi, anamorfozda olduğu gibi parçalarından yola çıkarak ve kırık çizgisini, kırılma çizgilerini izleyerek yeniden oluşturulur”¹⁶².

Baudrillard’ın sözcüğüyle "nesne tarafından baştan çıkarılmak" ve onları görünümüler olarak kaydetmek, şehirde dolaşarak fotoğraf çeken için fotoğrafı daha rastlantısal yapar. Fotoğraf çekmek fotoğrafı çekilen ve fotoğraf çekenin karşılaşma anıdır. Şehirde çekilen fotoğraflar şehre dair birer fotoğrafik imge oluştururlar ve fragman metinler veya fotoğraf her ikisinin de yarattığı düşünsel yoğunluğu dağıtabilir, saptırabilir ya da kümeleyebilir.

3.2.2 Video Sanatı ve Şehir Video-İmajı

Elektronik görüntünün ilk kullanımı televizyon yayını biçiminde 1936 yılında İngiltere’de olmuştur. 1965 yılında, Sony Firması’nın piyasaya sunduğu *portapak* adı verilen taşınabilir bir video kamerayı sanatçı Nam June Paik’in satın alması ve denemelerde bulunması (ilk olarak Papa VI. Paul’un New York’taki geçişini kaydetmiş ve görüntüyü aynı gün Greenwich Village Cafe’de oynatmıştır) kronolojik açıdan video görüntü sanatının da başlangıcı olarak kabul edilir.¹⁶³ 1970’lerde yaygınlaşan audio-video sanatı üretimi, kavramsal sanat üretimi, anında kayıtlardan oluşan üretimler, feminist-performanslar, video heykelleri, video düzenlemeleri vb. oldukça geniş bir üretim yaygınlığı göstermiştir. Sanal ortamın yaygınlaşmasıyla birlikte, yeni

¹⁶¹ Jean Baudrillard, *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006, s.109-112

¹⁶² Jean Baudrillard, *Kötülüğün Şeffaflığı*, s. 146

¹⁶³ Brian Wiston, “Brunelleschi İçin Bir Ayna”, içinde: Levent Kılıç (der.), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, Hil Yayın, İstanbul 1995, s. 68

medya, intermedya olarak da kavramsallaştırılmaktadır. ¹⁶⁴ Video sanatı kabaca sinemadan farklı olarak temsil için değil etki yaratmak için üretilen hareketli görüntülerin montajla bir araya getirilmesidir. “Video bir sanat nesnesi olma yolunda, fotoğraf sinema ve televizyonun melez çocuğu olarak tanımlanabilir.”¹⁶⁵

1926 tarihli “The Cinema” adlı yazısında, sinemanın bile henüz çok erken bir döneminde videonun bir düşünce aygıtı olabileceğine dair, Woolf’un tesadüfen farketdiği nokta ve bunun dile getirilişi oldukça dikkat çekicidir:

“Sinema parazit olmayı bırakırsa nasıl yürüyecek tek başına? Şimdilik ancak işaretler ve tesadüfler yoluyla tasavvur edilebilir. Mesela geçen gün Dr. Caligari gösterilirken, lavra biçimli bir gölge aniden perdenin kenarında belirivermişti. Muazzam bir büyüklüğe erişti, kıvrıldı, büküldü ve sonra yine yoklara karıştı. Bir an kaçık karakterin canavarca, hastalıklı hayal gücünü içeriyor gibi geldi. Bir an düşünce şekillerle kelimelerden daha etkili aktarılabilmiş gibi geldi. O hilkat garibesi, kıvrılıp duran lavra korkunun ta kendisi gibiydi, korkuyorum” cümlesi değildi yalnızca. Aslında gölge bir kazaydı ve etkisi öngörülmuş değildi. Ama eğer bir an beliren gölge korku içindeki kadın ve erkeklerin jestlerinden ve sözlerinden çok daha fazla etkiliyse, sinemanın elinde şimdiye kadar ifade olanağı bulmamış duyguları yakalamak için saysız sembol olduğu anlamına gelir bu. Olağan biçimlerin yanında dehşetin bir lavra biçimi de var; tomurcuklanıyor, patlıyor, kıvrılıp bükülüyor, kayboluyor.”¹⁶⁶

Baker -yukarda yaptığımız alıntısına istinaden- Woolf’un, videonun çıkış noktalarından birisini öngördüğü düşünür. Woolf sinemanın içerdiği içkin bir talihten ve mümkün bir sanatsal açılım alanından da bahsediyor: “Bu çok ilginç bir noktada yakalanmış bir haldir: bir tesadüf, Caligari’yi izlerken ekranın aniden kararması, yani sinematografik cihazın (burada projeksiyon cihazının veya pelikülün) bir "bozukluğu"... Woolf sinemanın kazması gereken sanatsal olanakların burada yattığını, imajların teatral anlatım amaçlı hiyeroglifleşmesinin yerine ekranı bir tablo gibi, bir "beyinsel etki" olarak kullanmanın sinemanın henüz keşfedilmemiş esası olduğunu iddia ediyordu.”¹⁶⁷

Sinema ve montaj arasında kurucu bir ilişkiden söz edilebilir. Bilindik bir gerçek vardır: Montaj sinemayı sinema yapan şeydir. Montaj sayesinde tek bir noktadan ve

¹⁶⁴ Stuart Marshall, “Video: Teknoloji ve Uygulama”, içinde: Levent Kılıç (der.), *Video Sanatı: Eleştirel Bir Bakış*, Hil Yayın, İstanbul 1995, s. 33

¹⁶⁵ Muammer Bozkurt, *Video Sanatı*, Bilişim Yayınevi, İstanbul 2005, s. 92

¹⁶⁶ Virginia Woolf, *The Cinema*:

<http://dhdev.ctsdh.luc.edu/projects/philae/?node=content/contextual/gallery&project=1&parent=45&taxa=46&content=6272&pos=61> (Erişim: 05.03.2016)

¹⁶⁷ Ulus Baker, “Godard ve Sinema Eleştirisinden Sinemaya”:

<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,236,0,0,1,0> (Erişim: 05.03.2016)

tek bir bakış açısından bağımsız ve planlar sayesinde de farklı farklı açılardan bakmak mümkün hale gelmiştir. Montajın taşıdığı bu özellikler sinemadan televizyon ve videoya geçmiştir. Baker'ın montaj vasıtasıyla "imajların seyreltilmesi" olarak ifade ettiği kavram ve video sanatçısı/teorisyen Angela Melitopolus'un Bergson'a dayanarak "bir saniyelik çekimden bir saatlik görüntü yaratılması" fikri yani "tekrar ve durma" montajı mümkün kılan koşullar olarak video üretiminin önemli bir özelliğidir¹⁶⁸. "Montaj süreci bir şekilde beynimizin bu işlevinin bir simülasyonudur yalnızca. Video montajında zaman süreleri değişebilir, bir saniyelik imajdan bir saatlik imaj üretilebilir. Bu süreçler geliştikçe, öğelerin süreleri de değişecektir." ¹⁶⁹

Videonun postmodern bir fikir ve araç olduğunu düşünmez Baker. Modern toplumun endüstrisinden edebiyatına, sanatından mimarisine, devletinden ekonomisine bir montaj olduğunu ve sinemanın ortaya çıkışından itibaren modern toplumun özünü yansıtacak en iyi ortam/araç olarak montajın belirlediğini söyler. Video sanatı 70'lerden itibaren gelişir: minimalist-femist performans sanatçıları için video "görüyorum" diyebilmenin bir aracıdır. Sinemacı Dziga Vertov'da Sinegöz yaklaşımıyla "görüyorum"un peşindedir¹⁷⁰. "Görüyorum" dan "düşünüyorum" nasıl geçilmiştir? Bir imaj bir düşünceyi nasıl uyandırır?

Baker, videonun nasıl bir düşünce aygıtı olabileceğini felsefeden ve sinemadan dolayım olarak yapmak gerektiğini iler sürer. İmaj ve algı arasındaki ilişkiye dair görüşler, Bergson'un tezlerine dayandırılır. Bu nedenle, hareket ve zaman kavramlarıyla yakından ilişkili olan video-ımağ kavramının detaylarına girmeden önce; Bergson'un süre kavramı ile Deleuze'un sinema kuramını ele almak ve devamında Ulus Baker'ın videonun imkânlarını zorladığı video kuramı ve duygular sosyolojisi yaklaşımı ile video-ımağla şehre yaklaşmanın yaratıcı potansiyelini ve etkisini tartışmak, takibi kolay bir düşünsel izlek sunar.

¹⁶⁸ Çekimlere ihtiyaç duymadan sadece imajların tekrarlanması ve durdurulmasının erken örnekleri Guy Debord ve Jean-Luc Godard'da görülebilir. J. Goard'ın "Histoire(s) du Cinéma" eseri bunun üzerinde kuruludur. İmajlar birbirinin içine geçerek tekrarlanır; sinema tarihinde ve imaj dünyasında akla gelebilecek her türlü imaj tekrarlanabilmektedir.

¹⁶⁹ Angela Melitopolus, "Before the Representation. Video Images as Agents in "Passing Drama" and TIMESCAPES", <http://eipcp.net/transversal/1003/melitopoulos/en> (erişim: 06.03.2016)

¹⁷⁰ Ulus Baker, *Beyin Ekran*, Ege Berensel (der.), Birkim Yayınları, İstanbul 2012, s. 17-21

3. 2.2.1 Henri Bergson ve Gilles Deleuze: Sinemada Yeni Olan Nedir?

Bergson'nun sezgi ve akışı betimleyen süre (durée) kavramsallaştırması, algının ve belleğin işleyişi ile sinema ve video düzeneklerinin işleyişi arasında benzerlik, bu tezin önemli düğüm noktalarından biridir şüphesiz. Deleuze, Bergson'un hareket ve zaman üzerine geliştirdiği felsefi fikirlerden yani hareket-ingenin ve daha derinde zaman-ingenin Bergsoncu keşfinden hareketle sinema yaklaşımını geliştirmiştir. Bu çalışmada video-imağın çoklu düşünselliğe kapı aralayan yaratıcı potansiyeli, Ulus Baker'in video-imağa yaklaşımı dikkate alınarak kullanılmıştır ki U. Baker'in videoya ilişkin fikirleri hem Simmel'in sosyolojisine, Spinoza'nın felsefesine ve Vertov'un sinemasına hem de Deleuze'un hareket imge ve zaman imge kavramlarıyla yapılandığı zaman felsefesine dayanır. Dolayısıyla Bergson'un tezlerinin Deleuze'un kavramlarıyla birlikte öncelikle ele alınmasının, bu çalışmanın fikrîsel konturlarını takip edebilmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Deleuze'un sinema kitapları (Sinema I -Hareket İmge ve Sinema II - Zaman İmge), esas olarak Bergson'un Madde ve Bellek ile Yaratıcı Evrim eserlerindeki hareket, bellek ve süre kavramlarına dayanır.

Bergson'un süre, bellek, yaşamsal atılım ve sezgi kavramlarını kendi felsefi içkinlik düzleminden yeniden kuran Deleuze, zaman üzerine düşünürken yeni sinema kavramları da (ya da tersi) inşa eder. Sinema yeni imgeler ve göstergeler pratiğidir. Deleuze sinemayı bir yaratma eylemi olarak görür ve düşünce ile bağına kurar. Sinema imge ve hareketle; düşünce, duygu ve eylem üretmektedir. Deleuze'un, kaostan bir düzen çıkarma hususunda felsefenin yanında sinemaya da özel bir önem vermektedir. Temel tezinin: "kavramlar yerine hareket-imgelerle, zaman imgelerle düşünmek" olduğu söylenebilir. Deleuze'un ifadesiyle: "*Sanat felsefeden daha az düşünmez ama uygulam ve algılamalar arıcılığıyla düşünür*"¹⁷¹. Deleuze'a göre sanat, algılamı nesne algılarından ve uygulamı öznenin uygulanışlarından kurtarmalıdır. Sanat algıların, uygulanmaların ve görüşlerin üçlü düzenin bozar. Sanatçı bize verdiği algılamalar veya görümlerle bağlantılı olarak uygulamaların göstericisi, uygulamaların mucidi, uygulamaların yaratıcısıdır¹⁷². Tutarlılık verilmiş, yoğunlaştırılmış bir malzeme içinde düşünemeyen, görülemeyen, duyulamayan güçleri düşünülebilir, görülebilir, duyulabilir kılmaktır. Çünkü Deleuze'un yaklaşımına göre, düşünme bir oluş gücüdür

¹⁷¹ Gilles Deleuze, *Felsefe Nedir?*, Çev. Turhan Ilgaz, Yapı Kredi Yayınevi, İstanbul 1996, s. 64

¹⁷² Gilles Deleuze, a.g.e., s. 156-157

ve sinemanın teknik olanakları düşünmeyi ve tahayyül etmeyi dönüştürebilir ya da sinamayla düşünülür. İmge, herhangi bir simgeye, sembole ya da göstergeye indirgenemez ve duygulanım da imge veya sahne karşısında sevinme, korkma, üzülme vb. tepkisel hisler değildir. Burada söz konusu olan saf duygulanım, kişilere indirgenemeyen (kişiler-ötesi), ancak kendisinin akışına katılabilir.

Deleuze'un: "Bilinçte yalnızca imgeler bulunur, bu imgeler nitelikseldir ve yer kaplamaz. Uzayda ise yalnızca hareketler bulunur, bunlarda nicelikseldir ve yer kaplar. Fakat bir düzenden diğerine geçmek nasıl mümkün olmaktadır?"¹⁷³ sorusuna, Bergson imge ile hareket arasındaki kopukluğu gidermekle yanıt verecektir. Deleuze, Bergson'un hareket üzerine tezinden yola çıkarak hareket ve kat edilen mesafeyi ayırır. Kat edilen mesafe geçmiş zamandır; hareket ise andır, kat etme eylemidir. Kat edilen mesafe sonsuza kadar bölünebilirken, hareket bölünemezdir. Kat edilen mesafeler homojen tek bir yere bağlıdır, oysa hareketler heterojendir ve kendi aralarında indirgenemezler. Sinema bize imgeye eklenen bir hareket vermez, hareket imgesini verir. Bergson, sinemayla oluşturulan teknik imgeye "sinematografik yanılsama" adını verir. Bergson'da dış dünyayı algılama, sinematografik bir zeminde gerçekleşmektedir. Zihnin de tıpkı sinema gibi uyarıcı enstantaneleri seçer ve onları mantıksal bir montajla birleştirerek bir bütün oluşturur. Bu açıdan, sinema da realiteden kestiği enstantane fotoğraf karelerini projeksiyon cihazıyla hareketlendirerek sunmaktadır.¹⁷⁴ Deleuze, Bergson'un -sinemanın virtüel gerçekliğini göremese de- hareket imge ve algı üzerinde tezlerinin kendisinin sinema teorisi için önemini şöyle ifade eder: "Sinema bizzat Madde ve Bellek'in birinci bölümündeki hareket imgeyi yeniden keşfedecektir... Madde ve Bellek'te sinemanın geleceğini ya da özünü çok önceden ortaya koyan hareketli kesitler, zamansal planlar tezi de vardır."¹⁷⁵ Bergson, Madde ve Bellek (*Matière et mémoire*, 1896) eserini sinemanın ortaya çıkış döneminde yazmıştır. Sinemanın erken dönemi yani Lumiere kardeşlerin ilk filmlerinde ve onu takip eden benzer filmlerde doğal algıya öykündüğü yıllar¹⁷⁶. Sinemanın sanat oluşu, Deleuze'un da ifade ettiği gibi, sabit çekime dayalı

¹⁷³ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugu Tomlinson and Barbara Habberjam (trans.), Continuum, London 1997, s. 56

¹⁷⁴ Henri Bergson, *Creative Evaluation*, Artur Mitchell (trans.), New York 2007, s. 174

¹⁷⁵ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, s. 3

¹⁷⁶ Lumière kardeşlerin kayıt ettiği ve perdeye yansıtılan bu görüntü "bir trenin gara yaklaşmasıdır". 1895 yılında Lumière'ler Edison'un saniyede 48 kare pozlayan aygıtını 16 kare pozlayan biçimde

mekânın parçalanmasıyla gerçekleşmiştir. “Sinemanın evrimi, kendi özünün ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir. Böylece plan mekânsal bir kategori olmaktan çıkıp zamansal bir kategoriye dönüşecektir; kesitte artık hareketsiz olmaktan çıkıp hareketli bir kesit olacaktır”¹⁷⁷. Bergson’un görüşünün tersine, Deleuze’un tespitiyle, sinema hareketsiz kesite soyut bir hareketin eklenmesi değil bir hareketli kesitler dizisi, niteliksel harekettir.

Deleuze sinemanın duyum yaratma gücün iki tür imgeye dayandırır: “hareket imge” ve “zaman imge”. “Hareket imge sinemanın ilk sarsıcı patlamasıdır, bir görüş alanı boyunca hareket eden kamera açıları sayesinde hareketin dolaysız anlatımı olanaklı hale gelir. Zaman-imgede ise zaman artık bir hareketi diğerine bağlayan şey olarak sunulmuyordur, çünkü zaman-imge ile sunulan zamanın kendisidir. Sinemanın, bir hareketi kameranın merkezsizliği dolayımında doğal algıdan daha dolaysız verir. Yani bir imgenin hareket eklenmiş halini değil, doğrudan doğruya hareket imgesini verir.”¹⁷⁸ Hareket imgesi, kurgu yani montaj yoluyla imgeler arasındaki ilişkiden yeni bir duyum yaratmayı amaçlar. “Sinematik montaj bir bakış açısını veya zamanın akışını bir diğerinin yanına açıkça yerleştirerek bize zamanın ayrımlaşmasını veya zaman bütünü oluşturarak farklı ritimleri gösterir”¹⁷⁹. Hareketli kesitleri yan yana oynatarak, çeşitli sürelerle açık olan ve biteviye farklılaşan bir bütün olarak dolaylı bir zaman imgesi sunar¹⁸⁰. Deleuze, hareket-imgelerin, üç çeşit imgeye ayrıldığını söyler: algılanım-imgeler, eylem-imgeler, duygulanım-imgeler. Algı imgesini uzak çekime, eylem imgesini orta çekime ve duygulanım imgesini de yakın çekime karşılık gelir. Bu imgeler birlikte seyircinin algısını değiştirmeyi amaçlarlar, eylemler arasındaki etki-tepki nedenselliğini kurarlar¹⁸¹. Hareket-imge, Deleuze’un “organik rejim” dediği, neden sonuç bağlantıları, mantık örüntüleriyle işleyen bir yapıya sahiptir. Organik rejim, dışsal bir gerçekliğe bağlı gelişir ve klasik sinemanın ürünü olan hareket-imge ile bağlantılıdır. Yani, var/olmuş olan gerçekliklerin ya da hareketin oluşturduğu imgelerin çevrelenmesi ile oluşur. İmgelerin betimlenme şeklinin ve bu

geliştirerek, hem kaydedici hem de gösterici özelliklerine sahip “sinematograf” aygıtını geliştirmiş ve patentini almışlardır. Levend Kılıç. *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, s.205

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, s. 3

¹⁷⁸ Claire Colebrook, *Gilles Deleuze*, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2013, s. 46

¹⁷⁹ Claire Colebrook, a.g.e., s. 63

¹⁸⁰ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, s.32

¹⁸¹ Gilles Deleuze, a.g.e., s. 67-69

imgeler arasındaki rasyonel bağlantıların bir sonucudur. Hareket-imgeye dayalı organik rejimde sınırlandırılabilir ilişkiler, aktüel bağlantılar ya da nedensel ilişkiler söz konudur.

Deleuze, zaman-imgenin beş özelliğini ise şöyle sıralamaktadır: Dağılgan durum, kasten zayıf tutulan bağıntılar, yolculuk biçimi, klişelerin farkında olma, olay örgüsünün reddi. Zaman-imgede, düşünen imgeler, kendilerinde saf görsel ve işitsel akışlar yaratmaktadırlar. Deleuze'a göre zaman imge bizi hayatın oluşu ve dinamizmi ile yüzleşmeye zorlayan zamanın kendisinin bir sunumudur. Zaman-imgede, zaman hareketleri oluşturur, ondan türemez, hareket arka plana alınabilir ve imgelerin araçsallığı imha edilebilir. Çünkü zaman-imgede düşünceyle birlikte yürüyen şey zamandır ve Bergsoncu anlamda sınırsız bir deneyimdir; imgeler yayılır ve parçalıdır. Zaman imge deneyimi irrasyonel parçalara böler. Zaman-imge, gevşek, nedensel olmayan bağlantıların olduğu kristal rejimde, imge kendi gerçekliğini kendisi yaratır. Zaman-imgede olduğu gibi, kristal rejimde temsili bir düşünce değildir. Kristal rejimde imge, kendi gerçekliği olan ve zamana dayalı bir sunum şeklindedir. Kristal-imge, şimdiki zamanı iki yöne ayırır. "Bir yön geleceğe doğru fırlatılırken diğeri geçmişe düşer. Zaman bu ayrılmadan oluşur ve kristalin içinde gördüğümüz bu zamandır"¹⁸² Zaman-imgeye dayalı kristal rejimde, imgeler birbirinden bağımsız da olabilir ve her imge başka bir imgeye dönüşebilir. Zaman imgede, imgeler ve sekanslar rasyonel kesmelerle birbirine bağlanmaktan çok irrasyonel kesmeler üzerinden bağlanır. Kristal rejimde Deleuze'un Bergson'dan referansla kurguladığı zaman kavramı daha da netleşir. Zamanın harekete bağlı olarak, geçmiş-şimdi-gelecek biçiminde ardışık sıralandığı antikçağ felsefesinin aksine Deleuze, Bergson'un "süre" kavramını önemser. Zira Bergson, ölçülebilir/geçmekte olan/soyut/homojen zaman (zamanı mekan aracılığıyla anlama) ve niteliksel/akış halinde/gerçek/heterojen/ süre arasında ayrıma gider. Bergson'un süre kavramından ayrı düşünülmecek bellek kuramı da, zaman-imağ kuramı için önemli bir dayanak oluşturmaktadır. Bergson'da kabaca biri alışkanlıksal bellek (habitual memory), diğeri ise saf bellek (pure memory) oluşan iki bellek türü vardır. Alışkanlık hafızası bedeninin algısına, hareketlerin tekrarına dayanır ve otomatik bir biçimde davranabilmemizi sağlar. Saf bellek ise, zaman imgede tamamen düşünceye yönelen, zihinsel bağlarla yönetilen bir kamera bilincidir. Zaman

¹⁸² Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, Hugu Tomlinson and Robert Galeta (trans.), Continuum, London 1997, s. 81

imgede süreyi, hareketli kesitlerin dolaylı bütünü, hareketten türeyen bir şey olarak değil dolaysızca duyumsarız. Zamanın, sürenin ve değişimin görüntüsü hareketin kendisidir. Zaman imge, Bersoncu belleğe işaret eder: Geçmişin, geleceğin ve şimdinin farklı düzeylerde ama eş zamanlı (aynı-anda) yaşantısıdır. Madde ve Bellek kitabında Bergson şimdiki zamanın algısı ve virtüel imgeden bahsederken şimdiki zamanın virtüel imgesine "saf bellek" adını verir. Virtüel bir imge, kendi aktüel imgesini kendi şimdiki zamanını oluşturur¹⁸³. Kristal imgede, aktüel ile virtüelin aynı "an" da birleştiği söylenebilir. "Kristal imge o anda geçmiş olan ve daha orada olmamış olan gelecek zaman arasında kaçan sınırdır."¹⁸⁴

Deleuze'a göre, sinemada yeni olan nelerdir? Sinema ne yapabilir? Algılama için yeni olanaklar üretir ve yeni duygular yaratır. Hareket imge, sabit bir gözlemcinin konumunu yıkararak hareketi, hareket eden şeyin bakış açısından yakalar. Zaman-imge, hareketten türetilmeyen ve uzamlaştırılmayan zamanın kendisini sunar; gerçek olarak verili olanın ötesine geçip, algılanan her türlü dünyanın mümkün olmasını sağlayan görüntüleme hareketini görür. Yani sinema sanal/virtüel gerçeğin sinemasıdır, kendi imgesi haline gelen dünyadır. Sinema gerçekliği yeniden üreterek kendini konumlandırma imkânına sahiptir. "Yaşamın kendisi (yani görüntüsü) önün bilgisini ve düşüncesini önceler, sinema (ve diğer hareketli görüntü teknolojileri) bu anlamda yaşamla dilsellik dolayımından geçmeyen bir ilişki kurma imkânı sağlar bize. Sinemayı ve imajları "temsil"in (representation) boyunduruğundan kurtarmak ancak sanallık fikriyle mümkün"¹⁸⁵

Baker, Deleuze'un Sinema I ve II kitaplarından, özellikle günümüzün video ve multimedya imajı ile Vertov'u imajlarını doğrudan ilişkilendirme fikrini çıkardığını söyler ki video ve sinema ile montaj ilişkisinde Vertov'un montaj düşüncesi sık sık anılacaktır.

¹⁸³ Henri Bergson, *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Dost Kitabevi, Ankara 2007, s.113

¹⁸⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 2: The Time-Image*, s. 98

¹⁸⁵ Can Sarvan ve Aras Özgün, "Ulus Baker ve Sinema Üzerine": <http://www.korotonomedya.net/kor/index.php?id=22,270,0,0,1,0> (erişim: 09.03.2016)

3.2.2.2 Ulus Baker - Duygular Sosyolojisi ve Düşünce İmaj

"Hüzün geriye kalandır. biraz blues
dinleyin benim için..." Ulus Baker

Ulus Baker'in yeni bir sosyolojik yaklaşım olarak ileri sürdüğü "duygular sosyoloji"nin¹⁸⁶; üç kavram -düşünce, duygu ve imaj- üzerinden inşa edildiği söylenebilir¹⁸⁷. Kabaca Baker "duygular sosyoloji"ni yeni bir üretme tarzı olarak geliştirirken, Spinoza'nın algı, imge ve beden kavrayışını video-imaj ve video-uzam kavramlarıyla ilişkilendirmiş ve "düşünce imajı" yeni bir imaj olarak önemsemiştir. Gündelik hayatta imajların gücüne, düşüncenin ve tahayyülün gücüyle karşı koymak zorunda olduğumuzu düşünen Baker, "duygular sosyolojisi"ni günümüz sosyolojisinin önemli epistemolojik sorunu olarak tanımladığı kanaat kavramının eleştirisi üzerinden, kanaat-merkezci sosyolojiye karşı bir alternatif olarak sunar. Kanaat kavramını tarihsel köken analizine tutarak, Blaise Pascal'ın 17. yüzyılda ya da Immanuel Kant'ın modern çağın başında sorduğu soruların düşündürecek ve yeni bakışlar üretecek gerçek sorularken, günümüzde önce kanaatlerin inşaa edildiğini ve sorulacak soruların da o kanaate / cevaba göre formüle edildiğini ve sosyolojinin artık inşaa edilmiş kanaatlerin sosyal bilim araştırma örtüsü altında onaylaması ve meşrulaştırması işlevi üstlendiğini düşünür. Günümüz sosyolojisi, kamuoyu yoklamaları, anket ve araştırmalarıyla, "kanaat"leri sormak, bu yanıtları toplamak, istatistiğini yapmak ve arşivlemekten öteye gitmeyerek, "kanaat sosyolojisi" durumuna düşmektedir ve bu hal sosyolojiyi "kanaatlerin kanaati" durumuna sokar¹⁸⁸. "Kanaat toplumlari her zaman sabit bir akış ve varyasyon durumunda olan kanaatlerin manipilasyonunu ve denetim temelinde kurulmuş toplumlar olmaları anlamında modern toplumlardır. Sosyal bilimler çatısı altında kitle iletişim araştırmalarının nüfuz alanı günümüzde kanaat fikrine demirlenmiş durumdadır"¹⁸⁹. Günümüz toplumsal formasyonu ve

¹⁸⁶ Ulus Baker'in Orta Doğu Teknik Üniversitesi Sosyoloji Bölümünde 2002 yılında tamaladığı doktora tezi, ölümünün ardından kitaplaştırılmıştır: Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara – Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul 2012.

¹⁸⁷ Deleuze, Spinoza gibi filozflardan Raymond Bellour, Marshall Mc Luhan ve Roy Arnes (bu liste uzadıkça uzar) gibi sinema ve video teorisyenlerine kadar geniş bir aralıktaki düşünürlerle haşır neşir olan Baker'un kitaplaştırılmış tezi ve makaleleri dışında diğer metinlerinde (seminerler sunumları, ders sunumları, farklı ortamlardaki yazılarında) bu kişilere atıf yapmamıştır/yapamamıştır. Dolayısıyla bu çalışma kapsamında, Baker'den yapılan alıntılarının bir kısmı, düşünürlerin onun tarafından aktarılmış/anlatılmış hali korunarak yapılmıştır.

¹⁸⁸ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara – Duygular Sosyolojisine Doğru*, s. 100

¹⁸⁹ Ulus Baker, a.g.e., s. 55-56

sosyolojisinin “kanaat toplumlari” ve ‘duygusal düşünmeyi’ yitirmiş “kanaat sosyolojisi” olduğunu tespit eden Baker’e göre, televizüel imajlar kanaatleri temsil etmekte ve kitleler tarafından deneyimlendiğinde ise hakim ideolojinin hakim kanaatleri toplumun düşünce ve tahayyül dünyasını işgal etmektedir. Kanaatlerin üreticileri olan imajların bombardımanı, bireylerin tahayyül yetilerini aşındırmaktadır.

Kanaatler sosyolojisi yerine, deneysel bir duygular sosyolojisini öneren U. Baker, bu sosyolojinin toplumsal tipler yaratma pratiğinin devamı olduğunu belirtir. Sosyolojinin ortaya çıkışının toplumsal tipleri tarif etme ve hatta icat etme kapasitesinden ayrı tutulamayacağını ileri süren Baker, toplumsal tiplerin ortadan kayboluşunun en önemli nedenlerinden birini, Émile Durkeim’in sosyolojiyi diğer beşeri bilimlerden farklı kılmak yönündeki metodolojik çabalarında görür. Toplumsal olgunun bireysel ve çöşkusal güdülerin ötesinde anlamlandırılması ve toplumun kendine özgü bir nesnellik ve kendinde birlik olarak ele alınmasının toplumsal tiplerin üretilmesine zarar veren kemirgen fikirler olduğunu tespit eder.¹⁹⁰ Zira “Toplumsal tipleri yaratabilmek için hayal gücünü, duyguların bilgisini ve olguların bir karmaşık ilişkiler demeti olarak bilimsel bilgisini koordine etmeyi başarabilmekten geçer”.¹⁹¹ Bir toplumsal tip, yaşam dünyasının, toplumsal çevrenin parçası olarak herkes tarafından görselleştirilebilir, anlaşılabilir. Bir tür “işte-buluk”¹⁹² tur. Toplumsal tip vita activa ile vita comtemplativa arasında saptanabilir ve akademik disiplin ile hayat arasındaki, hayal gücü ile hayat arasında bir bağlantıdır. Gündelik varoluşun yanı sıra analitik olarak da belirgin olması gerekir, örneğin; toplumsal bir tip olarak proletarya hem “gerçek” bir toplumsal sınıf hem de kapitalist üretim ilişkilerinin soyut ağının bir parçasıdır. Bir toplumsal tip “duygusal”dır; bir duygusal ilişkiler kümesi olan duyguları ile belirlenir ve hiç şüphesiz bir toplumsal tip modernidir. Bazen bir toplumsal tipi, dâhil olduğu genel veya özel sosyal çevreden/ortamdan ayırt etmek mümkün olmaz. Simmel’in bir toplumsal tipin daima toplum tarafından oluşturulduğu görüşünden hareketle U. Baker: bir toplumsal tipin olabilirliği ve varoluşunu, özgül

¹⁹⁰ Ulus Baker, Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara – Duygular Sosyolojisine Doğru* s. s. 57

¹⁹¹ Ulus Baker, a.g.e., s. 55-56, s. 90

¹⁹² “Tekillik, sıklıkla, Deleuze’ün başvurduğu bir diğer kavram olan “haecceitas”la (işte-bu’luk) birlikte ele alınır. Bir Ortaçağ düşünürü olan Duns Scotus’tan alınan bu kavram, “bir şeyi neyse o yapan” anlamına gelir ve “bir bireyin yalnızca kendi üstüne kapanan bir şey olmadığını, çok uzak aralıklarda yer alan şeylerin bir aradalığı olarak da kavranabileceğini gösterir.” Baker tekillik ve haecceitas kavramlarının Deleuzeyen teorideki içeriğini “her anın “hah işte” ile yüklü bir çoğulluk” olduğunu söyleyerek verir. Ulus Baker, *Yüzeybilim Fragmanları*, s. 343-49

tipte bir toplum tarafından bir nesneye dönüştürülebilmesiyle kazandığını ve bakış açıları yoluyla yaratıldıklarını söyler. Duygular demeti olmanın ötesinde, bir toplumsal tip bir imaj olabilmelidir. Hareketsiz bir düzene dayanan fotoğrafik imajlara, sinematografik imaj hareket özelliği kazandıran sinematografik imajın doğuşu ise, gündelik yaşamın içindeki toplumsal tiplerin yeniden üretilmesinde fotoğrafik imaja göre daha etkili olmuştur.¹⁹³

Toplumsal tip üretimi Baker için neden bu denli önemlidir? Baker, toplumsal tipin aslında gerçek yaşamda “görünürlük” alanında durmaktayken, sosyolojik analiz bağlamına çıkarılmış bir toplumsal ilişkiler demeti olduğunu söyler. Baker’in izinden gittiği toplumsal tip yaratma pratiğinin, toplumsallığın akışkanlığında içkin tekilliği yakalayabilmek olduğu düşünülebilir. Toplumsallığa, “genel” kavramlarla yönelen kanaat sosyolojisinin aksine, toplumsal tiplerle bağlantısında duygular sosyolojisinin, yaşamışlıktan gelen duyguların tikelliklerine yöneldiği söylenebilir. Bu noktada, Baker’in sosyolojinin toplumsal tip yaratmıyor oluşuna ya da daima gerileyiş içinde oluşuna karşı nostaljik bir özlem içinde olmadığını, canlandırma kaygısının da olmadığını belirtmek gerekir. Onun temel kaygısı, hem duygulanış (affection) hem de görüşe (vision) uygun bir yöntemi geliştirebilmektir.

Baker, duygular sosyolojisine: “hislerin ve sezgilerin sosyolojisi” der. Sezgilere ve duygulara dayalı bir sosyolojinin, kapma aleti gibi çalışan ve meşrulaştırma işlevi gören sosyolojiye göre daha eleştirel bir sosyoloji olduğunu düşünür. Bu nedenle, Baker’de, Spinoza’nın *duygu, duygulanış, fikir ve imaj* kavramları -Deleuze’un Spinoza felsefesine ilişkin düşüncelerini de benimseyerek- ağırlıklı bir yer işgal eder.

Bu noktadan hareketle öncelikle, Spinoza’nın Etika¹⁹⁴ kitabında duygular öğretisini yapılandırdığı III. Bölümü –Duygulanışların Kökü ve Tabiatı Üzerine- başlığı altında ele aldığı kavramlar ile bu kavramlarla çizdiği döngünün, Baker tarafından -Deleuze’un Spinoza felsefesine yaklaşımını da içerecek şekilde- video imaj ve fikirle nasıl ilişkilendirdiğine kabaca göz atmak yararlı olur. Baker, tezlerinde Spinoza’nın bu bölümüne atfen duygu (affectus) ile duygulanış/etkileniş (affectio) kavramsallaştırmasını tartışır ve duygular sosyolojisine/kuramına girmek üzere kapıyı açar. Baker, Spinoza’nın fikirler ve duygular arasında yaptığı ayırmadan –fikir (idea),

¹⁹³ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara -Duygular Sosyolojine Doğru*, s.91-100

¹⁹⁴ Benedictus (Baruch) Spinoza, *Etika*, s.129-197

zihindeki bir şeyin yerine geçer, temsil eder ve açıklarken (bir fikir bir şeye dairdir), duygu fikirce belirlenir ama hiçbir şeyi temsil etmez- hareket eder. Spinoza'nın düşüncesinde; hakkında bir fikre, imaja, imgeye, düşünceye sahip olmadığımız şeyin bize ne sevinç verebileceğini ne de keder verebileceğini ve duyguların birbiri ardına sıralanan haller değil, düz, kayıtsız bir çizgi üzerinde varlığını sürdüren bir varoluş gücünün artışı (sevinç) veya azalışı (keder) olduğunu söyler.¹⁹⁵ Dolayısıyla fikir, temsil ettiği nesneye bağlı iken duygu temsile dayanmaz: Fikrin duyguya hem kronolojik hem de mantıksal bir önceliği vardır. Spinoza'da, her karşılaşmada beden bir yetkinlik derecesinden başka bir yetkinlik derecesine geçer ve karşılaşılan şeye dair sahip olunan fikre bağlı olarak keder ve sevinç duyulur. Gündelik hayatta karşılaşmalarımıza bağlı olarak kederli veya sevinçli duygular arasında sürekli bir varyasyon söz konusu. Deleuze'un Spinoza'da duygu (affectus) ve duygulanış/etkileniş (affectio) kavramlarının farklı olduğu düşüncesini önemseyen Baker, Spinoza'da bir duygulanışın şeylerin bedenimizin bir parçası üzerinde bırakmış oldukları "damgalar" veya "izler" (bir imaj); bir duygunun ise bir diferansiyel/bir fark olduğunu belirtir.¹⁹⁶ Dolayısıyla bir duygu belirli bir güç derecesinin differansiyeli yani bir duygu bir imge, bir simge, bir şey değildir, bir değişmedir. Duygulanış/etkileniş, bir cismin başka bir cismin eylemine maruz kaldığındaki durumudur. Yani cismin başka bir cisim üzerinde ürettiği eylem ya da etkidir¹⁹⁷. Her duygu bizde bedenın duygulanışına/etkilenişine tekabül eden zihinsel bir olgudur. Spinoza bedenın bir halden bir hale geçişine, eyleme kudretindeki varyasyona, artmaya ya da azalmaya duygulanış/etkileniş adını verir. Spinoza için varoluşumuz aslında bedenlerimizin duygu ve duygulanımları üzerinden gerçekleşir. Varolma kuvveti (vis exsistendi) diğeri ise eyleme kudretidir (potentia agendi) ve "Spinoza için varolma kuvvetinin veya eyleme kudretinin varyasyonu sürekli ve var olmak bu demektir"¹⁹⁸

Duygular öğretisinin beden ve imaj kavramlarının önemi de aşikâr. Çünkü Spinoza'da bir imaj, başka bir bedeni etkileyen bir bedenın "izi" dir. Spinozacı

¹⁹⁵ G. Deleuze, B. Spinoza'nın varolma/eyleme kudretindeki bu azalış veya artışa, "varyasyonlar" der. Bu varyasyonlar sürekli ve sürekli. Spinoza duyguyla oluşan bu melodik sürekli varyasyon çizgisi üzerinde iki kutup tayin eder: sevinç ve üzüntü. Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, Çev. Ulus Baker, Kabalıcı Yayınevi, İstanbul 2008, s. 19-21

¹⁹⁶ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara -Duygular Sosyolojine Doğru*, s. 170-173

¹⁹⁷ Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, s. 24

¹⁹⁸ Gilles Deleuze, *a.g.e.*, s. 19

felsefede bir imaj ancak diğeri bir imaj tarafından yok edilebilir ya da bastırılabilir. Ancak her zaman farklı bir duygulanımla ilintilidirler (bağlantı kurarlar). Bir imaj hiçbir zaman nötr değildir.¹⁹⁹ "... daha da ötesinde imajsız bir fikrin olmadığı söylenebilir: fikirlere imajların neden olduğu ampirist düşünceden de öte, her fikir hayal gücünü harekete geçirip dürtten ve zihinde bir bağlantılar kümesi ya da şebeke doğuran bir faaliyettir... Sosyo-kültürel olarak şekillenmişlerdir ama her an iç ya da dış etkenlerle çözülüp dağılabilir, sonra başka biçimlerde ve tarzlarda yeniden birleşebilirler."²⁰⁰ İmaj maddi bir varlıktır ve sanal yani virtüel olması maddeliğini engellemez ama madde çok yönlüdür ve bütün yönleri gösterilemez. Deleuze'un imajlarla ilgili kullandığı "seyreltilbilirlik" niteliğini önemseyen Baker'e göre: "imajlar her zaman "seyreltik" varlıklardır; gerçeğin yalnızca bölük pörçük kısımlarını, parçalı bir tarzda ifade ederler. Yüksek görme yetisinden de anlamamız gereken işte bu bölük pörçük imajlar, metinler, bilgiler, enformasyon arasındaki üst bağı kurmayı başarmak olmalıdır"²⁰¹ Baker, imajların kelimelere nazaran bölük pörçük olmalarının, seyrelmiş olabilirliklerinin nedenini, imajın temsil öncesi bir alanda yer almasına ve "şey" ne ise onu göstermesine bağlar. Kelime gibi şey ile aramızda dolayım oluşturmaz. İşte nefes almamız gereken yerde tam burası. Nitekim Baker'in bir sonraki adımı ya da geri dönüşü video-imaj ile kurulacak bağ olur.

Baker'in video ve sosyal bilimleri bir araya getirme çabasında Vertov'un aralıklar tezi önemli bir izlek oluşturur. Baker, düşünme gücü, düşünce imajı ve düşünce imajını yaratım sürecinin yeniden ele alınmasında, Vertov'un Sinegöz'ünün bambaşka bir düşünce imajı ürettiğini düşünür. Vertov'un formüle ettiği aralıklar teorisine göre sinema görünenlerle yani imajlarla işlemek zorunda değildir; esas önemli şey iki imaj arasındaki o boş alandır, sinematografi orada kurulacaktır. U. Baker'e göre transandatal imaj, aralıklarda belirir; "*Vertovcu aralıklarda beliren şey aslında "görülmeleyen imajlar"dan başka bir şey değildir.*"²⁰² Vertov'un Sinegöz'ü bizim olağan koşullarda göremeyeceğimiz bir takım şeyleri gösterebilen bir gözdür. Deleuze, Vertov'un insan beyninin işleyişini en iyi kavrayan kişi olarak; işin imajların kurgulanması olarak işlemeyeceğini, esas önemli olanın imajlar arası bir alan yani imajlar arasındaki bağlantının toplamı olduğunu keşfettiğini söyler. "Vertov'da

¹⁹⁹ Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 133-134

²⁰⁰ Ulus Baker, a.g.e., s. 92

²⁰¹ Ulus Baker, a.g.e., s. 175

²⁰² Ulus Baker, a.g.e., s. 97

hareketin aralığı algılanımdır, göz atmadır, gözdür. Ne var ki bu göz, fazlasıyla hareketsiz olan insan gözü değildir, kameranın gözüdür, yani maddenin içinde bir gözdür, maddenin içinde olduğu haliyle, bir eylemin başladığı noktadan tepkinin vardığı noktaya kadar genişleyen, ikisi arasındaki aralığı dolduran, evreni baştanbaşa kateden ve aralıkları ölçüsünde nabız gibi atan algılanımdır. İnsani olmayan bir maddeyle insanüstü bir göz arasındaki bağlantı [correlation] diyalektiğin kendisidir”²⁰³ ve montajın kendisi de maddesel evrendeki hareketlerin dönüşümlerini kameranın gözündeki hareket aralığına adapte etmeyi hiç bırakmayacaktır. Deleuze: “Vertov, belki de, tüm bir deneysel sinemanın geliştireceği, gerçek anlamda algılanımsal bir montajı icat eden kişidir”der. Dolayısıyla bugünkü deneyimlerimize uygun bir “montaj-düşüncesi” ve bir “düşünce-montajı” bulmalı diyen Baker, yeni duygulanımlara bağlanacak yeni imajlar yaratmak zorunda olduğumuzu düşünür. Çünkü “montaj sinematografiden öte bir şeydir –hayatımızda her şey montajdır: çalışma montajdır; sanat montaj olmaya meyleder; metropol bir montajdır, endüstriler, yazılımlar ve donanımlar tüme montaj(lar) olarak iş görürler.”²⁰⁴

Video imajları, “duygular sosyolojisi” ve siyasal alan oluşturabilmek için işlevsel hale getirebilmeyi amaçlayan Baker, “montaj-düşünce” fikriyle, farkında olmaksızın yakalanan hayatların imajlarını, görmek, göstermek, düşündürmek, duygulandırmak/duygular yaratmak yönünde kullanmayı arzular. Bu tür imajların üretimi ve montajının “duygu sosyolojisi” yaklaşımına uygun bir araç sağladığını düşünür.

Baker’in: “Görüyorum o halde Düşünüyorum dedirtecek koşullar nelerdir?” sorusu, video ile ilgili başlangıç sorusu/derdi olduğu söylenebilir. Sinemanın bu sıçrayışı gerçekleştiremediğini düşünen Baker, video ve sinema arasındaki farklılıkları sahip oldukları fırsatlar ve nitelikler açısından şöyle sıralar: Sinema imajlarla (en gelişkin formülüyle Deleuze’un hareket imaj, zaman imaj adını verdiği şeylerle) ve gösteriyorumla işlerken video ise imajlarla olmaktan çok “görüyorum” edimiyle işler: Sinemayı seyrederek ama videoyu görürüz. Baker, Deleuze’un zaman-imajının nihai sınırının video-maj olabileceğini düşünür yani videoyu sinemanın bir üst boyutu olarak görür. Yeni olan bir yönüyle gösterimin zaman-mekandan kurtarılması,

²⁰³ Gilles Deleuze, *Cinema 1: The Movement-Image*, s. 40

²⁰⁴ Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 135

videografik bir zaman-mekanın kendi başına işlemeye bırakılması, seyredenin seyretme zamanını kullanıma bırakmasıdır²⁰⁵. Videografi sinematografiden farklı olarak görüntüleri derleyebilecek ve arşivleyecek bir kayıt ortamı sunar ve sinemanın en gergin sorunlarından birisi olan (Vertov'dan Yeni-dalgaya kadar) “görüyorum”un nasıl kaydedilebileceği sorusuna verilebilecek en makul cevap videonun “gördüğümü kaydediyorum” olanağıdır²⁰⁶. Video sinemanın tersine ta başından beri ses ve imajı birlikte taşıyan tek araçtır. Yani ses imaja yapışıktır: Seslerin inşası ya da ritmin inşası görüntülerin inşasıdır. Videoda izleyici ekrandır. Video görüntüsü, durağan bir çekim değildir, moleküler bir rejimdir. Deneysel ya da avangard sinema ile video sanatı üç şeyden kurtulur: Fotoğrafik analoginin kudretinden, temsilin gerçekliğinden ve anlatıya duyulan inanç rejiminden.

Video'da bir hareket diğerine bağlanmaz, imajlar irrasyonel kesmeler aracılığıyla birbirine bağlanır, bu da oradan buraya doğrusal olarak bağlanan bir imaj sunmaz bize, zamanın imajını sunar. Uzamlaştırılmayan yani hareketten türemeyen zamanı. Video zamanın kendisidir. Zaman imajdır... Aralıklar, farklar, kesilmeler, duraklamalar, tekrarlar olarak kendini sunar. Bu imajın yersizyurtsuzlaşmasıdır. Yani videografik imaj tekilliğinde bir imajdır. Olduğu haliyle bir imajı görürüz. Bu bakış açısına yerleşmiş, düzenlenmiş bir imaj değildir. İrrasyonel kesmeler aracılığıyla imajlar arası bağlantının kendisi imajlaşır.”²⁰⁷.

Dolayısıyla Baker, “video-imaj”ın “zaman-imajı” olanaklı kıldığını söyler. Video imaj doğanın iç zamanının işleyişine öykünür ve üretme gücüyle bir olaydır.

İkinci sorusu: “*Video-imajla düşünmek sosyal bilimlerde ne anlama gelir?*” Hem görsel ve işitsel araçları da kullanan sözlü tarih hem de belgesel film yapma tarzının, videonun gerçekliği üretme imkânına tam olarak sahip olmadıklarını çünkü sorunun artık gerçeğin yansıtılması veya yorumlanması olmadığını söyleyen Baker, montajı yani sinematografik düşünceyi (televizyon yararına) bırakan sinemanın da kendi gerçekliğinden uzaklaştığını ileri sürer. Baker bu nokta da sanat ile bilim arasındaki ayrımının keskinliğini ortadan kaldırarak her ikisini de titreşime sokmak ister. Peki nasıl? Önerdiği duygular sosyolojinin ağırlıklı olarak “imajlar üretebilme” ye dayanır. Anlatısal tarih görsel-işitsel araçlarla sosyal bilimlerin titreşiminin yalnızca açılımlarından biridir. Sosyal bilimler, metinler ve kanaatler arasında

²⁰⁵ Ulus Baker *Beyin Ekran*, s. 21-34

²⁰⁶ Ulus Baker, a.g.e., 34-36

²⁰⁷ Ulus Baker, a.g.e., s. 38

kalmaktan kurtulup, görselliğin taşıyabileceği enformasyon miktarına ve görünmeyeni görünür kılabilme işlevini dikkate alarak montajı gündemine almalıdır. Çünkü montaj sadece film de değil modernliğin, modernlik sonrasının temel düşünme biçimi ve tarzıdır²⁰⁸. Video herşeyin kaydedilebileceği bir ortamı doğurur: “*Video kendisinden önceki bütün imaj biçimlerini, üstelik tekst biçimlerini, metin biçimlerini de yeniden düzenleyebilir, yeniden montajlayabilir, koyabilir ve bunların videografik bir arşivini her an oluşturabilir*”²⁰⁹ Ses, görüntü, metin ve imajın birlikte örülebilmesine imkân sağladığı gibi gündelik hayatı her an kaydedebilir. Zira U. Baker videoyu, “belge cihaz” (bizaat kendisi doğal olarak belgeleyen) diye adlandırır. Video aynı zamanda - basit ve bilindik gelse de- çekimde ve kurguda kullanım kolaylığı sunan bir araçtır. Videonun entelektüel üretim gibi bireysel olanda belirip, kolayca üretilip yayılabiliyor olması sinema endüstrisine nazaran bir avantaj sağlıyor. İmajlarla gerçekleştirilebilecek, paylaşımsal olan, sürekli yeni katkılara olanak sağlayıcı bir genişleme ve yaygınlaşma tarzı olarak kolektif imajın sunduğu imkana “imajların demokratizasyonu” adını veren Baker, Vertov’un kameranın kolektif yönünü gördüğünü ve aslında videografik imajlar ürettiğini düşünür.²¹⁰ Montaj ile gerçek arasında ya da gerçekliğin yansıtılması arasında bir çelişki görmeyen Vertov, Baker’e göre:

*“...sadece birtakım filmler yardımıyla da olsa, "gerçek dünya" ile "görülebilir dünya" arasındaki farkı lağvetmeyi, algıyı maddenin içine zerk etmeyi amaçlıyordu. Böylece "benzerlik" de lağvedilir, çünkü Platoncu modelin tersine modern dünya zaten kendi gerçekliğini bir "görsellik/işitsellik" halinde sunmaktadır. Gerçek manipülasyon yoluyla uzaklaşıyor değildir modernlikte -daha çok gerçeğin zaten manipüle edilmiş olması söz konusudur. Böylece avant-gardelar, özellikle de Vertov imajlar manipülasyonunu asla "gerçeğe" hakaret gözüyle görmeye kalkışmadılar. Sonuçta her zaman, sinemada, videoda, özellikle televizyonda -ve tabii ki Internet'te- hep manipüle edilmiş imajların gücüne maruz kalıyoruz.”*²¹¹

Baker, toplum bilimleri ile imajların, görsel-işitsel tekniklerin ve “belge-imaj”ın taşıdığı olanaklar arasında bir birleşmeyi önerir. Video, görünmeyeni görünür kılmaya, “fikirler” oluşturmak için seçilmiş ve montajlanmış bir ilişkiler demeti

²⁰⁸ Ulus Baker, a.g.e., 42-47

²⁰⁹ Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s.48

²¹⁰ Ulus Baker, a.g.e.,53-58

²¹¹Ulus Baker, “Yeni Sinema Üzerine”,
<http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,110,0,0,1,0> (erişim: 11.03.2016)

yaratmaya muktedirdir. "... duygulara, imajlara ve Deleuze'un deyimiyle "duygulandıran-imajlara" dair "yeni Vertovcu" bir duyarlılık geliştirilebilir".²¹²

3.2.2.3 Video-İmaj ve Şehir: Video ile Ne Yapılabilir?

Roy Arnes, "Video Üzerine" kitabında video imajının kaydedilmesinin sağladığı olanakları sıralar: Nesnelerin görüntüsü manyetik bant üzerine ses boyutuyla birlikte kaydedilir; nesnelerin görüntüsü, nesneyle eş zamanlı olarak kaydedilir; nesnelerin görüntüsü kaydedilirken anında yeniden oynatılabilir, gösterilebilir; nesnelerin görüntüleri, yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış olarak kaydedilebilir; nesnelerin görüntüleri kaydedilirken, görüntüler üzerindeki elektronik noktacıklar yeniden yönlendirilebilir; aynı zamanda, aynı nesnenin, farklı açılardan görüntüleri, birden çok kamerayla yeniden üretilebilir ve bu üretilen görüntüler artarda eşzamanlı olarak kaydedilebilir; nesnelerin farklı zamanlardaki, farklı görüntüleri artarda kaydedilerek zamanın akışı durdurulabilir ve yeni bir zaman boyutu-algısı yaratılabilir²¹³. Bunlar video üretiminin sinema ve fotoğrafa nazaran sağladığı çok önemli avantajlardır. Yazınsal metinle ile görsel-işitsel imgeleri düşünce üretimi açısından değerlendiren U. Baker ise görsel ve işitsel deneyimi, metinlerden çok daha karmaşık ve çok daha fazla düşünen makineler olarak görür. "Bir toplumsal araştırma projesinde kullanılan görsel, işitsel veya görsel işitsel bir malzeme asla bir "destek" olarak, bilimsel bir gözleme yardımcı olmaya yarayan bir örnek gibi görülemez. Bunun nedeni görsel ve işitsel deneyimlerin beşeri düşüncenin felsefi, sosyal-bilimsel veya antropolojik yatırımlarından daha az "düşünölmüş" olmamasıdır. Onlar, ...metinlerden çok daha fazla "düşünen makinelerdir."²¹⁴

Şehri "düzen & kaos"un zamansal ve geçici mevcudiyeti, mekanların üretimi, tüketimi, yaratımı ve dağılık/saçılmış kümelenişler/oluşlar ve ritmik farklanma süreci olarak düşünmek, doğrudan bizi fragman metinlerin yanında video-ımaj üretimine yönlendirir. Şehri duyumsandığı gibi ifade edebilmenin en işe yarar araçlardan biridir

²¹² Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara -Duygular Sosyolojine Doğru*, s. 346

²¹³ Akt. Ege Berensel, "Video İmajının Kısa Tarihi", *VideA*, Mayıs 2007 veya <http://manga-anika.blogspot.com.tr/2008/08/video-ımajn-ksa-tarihi.html> (erişim: 13.03.2016)

²¹⁴ Ulus Baker, *Kanaatlerden İmajlara- Duygular Sosyolojine Doğru*, s. 127

ama bu tez de ne “sanatsal” ne de “belgesel” nitelikte bir imaj üretimi amaçlanmaktadır. Baker’in dert edindiği ne ise ona benzer bir yönüyle:

“ Derdim sosyal bilimlerde eksik olan bir şeyi "belgesel" denen ama bence filmik yaşantıların toplamına yayılması gereken bir uğraşyla bütünlemek, entegre etme. Benim "film-deney" ve "film-fikir" dediğim şeylerden başka bir uğraşım yok. Ne belgeselciyim ne de video sanatçısı. Sonuçta bir "görsel-işitsel arşiv" sıkıntısı çeken bir sosyal bilimci diyebilirsiniz bana. Ama diğer sosyal bilimciler gibi videografik kaydın ve arşivin salt bir illüstrasyondan ibaret olamayacağını hissediyorum. Mesela "yoksulluk" üstüne bir araştırmada çevrede, odanın içinde gezdirilen bir kameranın bir anketin metinsel kayıtlarından çok daha "bilgi verici", yani "duygulandırıcı" olabileceğini biliyorum”²¹⁵.

Bu tezde, şehirde rastgele, rotasız dolaşmayla çekilen video görüntülerin işlenerek şehre dair video imaj haline getirilmesi amaçlanmıştır. Şehirde dolaşmak; tamamlanmış bütünlükler/total bedenler arasında değil, bütün olduğu varsayılan çoklu parçalar/bedenler arasında bitimsiz tekillikler, kuvvet ilişkileri, anlam ağları ve bakış açısıyla karşılaşmaktır. Şehirde yürüyen için şehir, katmer katmer açar kendini, tıpkı şehre kendimizi açtığımız gibi. Şehir imgesinde görme duyumuzun bu çokluk karşısında paramparça olduğunu duyumsarız. Şehrin baştan çıkarıcı duyumsamalarına amansız kapılırız. Birbirine bağlanan, iten kent parçaları/bedenler/bireylikler... Duygulanım, çağrışım ve izlenim, bu kaotik geçici düzenin içinde bağlantı noktalarını, ilişkileri düşünebilmenin ve imge/anlam üretebilmenin sezgisel bir yönteminin anahtar kavramlarını oluşturur. Hareket halinde basitçe cep telefonu ile yapılan çekimler, şehre yeni çizgiler çeker. Çünkü duyumsamak yaşamın ve şehrin dağılışını, parçalılığını, çoklu bakışı ve akışı görmek ve yüzleşmektir, düşünce bu karşılaşmayla başlar, her bir imge bir sonrakine bağlanır, her karşılaşma düşüncüyü bir kez daha tetikler. Şehre dair imaj bombardımanında, video kameranın şimdiki anı yakalamaktaki ve aktarmaktaki imkânının kullanılmasıyla, şehir mekânların parçalanmış ve iççice geçmiş görüntüleri yakalanabilir. Video ile “ivmelenmiş bir zamanı dondurabilir, tersine çevirebilir, ağır ağır akıtabilir, manipüle edilmiş bir dünyanın imgelerini manipüle edebilirsiniz. Eğer ki dünya elektronik imgeler aracılığıyla kuruluyorsa artık, bu dünyayı yıkacak ve tekrar yeni baştan kurabilecek gücü verir.”²¹⁶

²¹⁵ Ulus Baker, “Video Üstüne”, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=9,89,0,0,1,0> (erişim: 13.03.2016)

²¹⁶ Aras Özgün ve Ersan Ocak, “Kent Görüntü Bellek”, <http://www.korotonomedia.net/kor/index.php?id=6,63,0,0,1,0> (erişim 08.03.2016)

Videoğrafik imajları kullanarak görürken düşünmek ve düşünürken görmek mümkündür. Video-imajın imkânlarıyla şehre dair görüntü hafızasını çoğaltmak, temsilin gerçekliğinden kurtularak şehre dair düşünebilmenin bir aracı olarak kullanılmıştır. Video, temsil dışı olması, hayal gücüne, duygulanıma ve yaratıcılığa imkân tanınması şehre dair düşünmekte, fikir üretmekte kullanışlı bir araçtır. Yazınsal araçlarla ve/veya kavramlarla ifade edilemeyen ama bir anlamda sezgilerle yakalanan duygulanımların deneyimlenmesine ve ifade edilmesine imkân tanır. Benjamin'in fragman yoluyla bütün ile parçalar arasında anlatı katmanları oluşturmasını anımsatır şekilde, video da sözcük, ses, hareketli görüntünün burguladığı, geçişli, gözenekli katmanlarla örülebildiği bir araç sunar. Üstelik video Baker'in ifadesiyle "moleküler bir rejimdir, dağılmalar birikmeler, parçalanmalar, yeğlilikler rejimi... Hareket her yönedir..."²¹⁷ Bu teze, şehre dair bir gerçekliği yansıtma, yorumlama, açıklama derdinden kurtularak ve temsil ile gerçeklik arasındaki gerilimli ilişkinin ötesine geçerek, video-imaj ile şehre dair yeni imge/anlam üretebilmenin imkânı zorlanmış ve deneylenmiştir.

²¹⁷ Ulus Baker, *Beyin Ekran*, s. 37

SONUÇ

1. Sonuç Yerine Arayış

Şehir imgeleri, bilindik, imge odaklayıcı imgelerin dışında temsilden mümkün olduğunca kaçarak, düşünen-imge olacak şekilde nasıl üretilebilir? Sanırım tez yazım süreci boyunca ısrarla takip edilen ve savunulanan sürekli “imgesel açıklık” ve/veya “düşünsel/kavramsal açıklık”²¹⁸ olduğu söylenebilir. Çünkü “açıklığı savunmak, basitçe açıklığı olumlamaktan, pratiklerin farklılık imal ederek içinde yayıldıkları mekân-zamanın tekinsizliğinden ürkmekten ve onu verili olmayan, ancak sürekli yeniden yerleşilecek ev olarak kabul etmekten geçer”. Yine başından itibaren artık, geriye kalan, aralıklar, kablolar, boşluklar, izler, geçitler, vb. sürrealist denilebilecek görsel imgelerin yarattığı düşsel/sanal etki her daim yazma sürecine eşlik etti. Bu karmaşanın/tekensizliğin/keşmekeşin şehir üzerine bir çalışmaya dönüşmesi deneysel bir süreci beraberinde getirdi. Bu süreç içinde, şehrin akışkan görünümünden yakalanan kesitler/izler ve mekân üzerine üretilen kavramların kümelenişinden bir tali yol oluşturulmaya çalışıldı. Ana alterlerden, bilindik imgelerden/anamlardan kaçan ve tali yolları yeğleyen bu çalışmada, akıştan ele geçirilen ve üretilen her bir tekil imge/anlam; dünyaya/şehre açılma, temsilin dilinden kurtulma ve akıştan bir arayüz yaratma denemesi olarak değerlendirilebilir.

Şüphesiz sabit gösteren gösterilen özdeşliğinin aşılması, fikirsel düzlemlere çukurlar açmak ancak başka kelimeler, anlamlar oluşturmakla mümkün. Mekâna ve/veya şehre temsil ve anlam arasından uygunluktan hareketle yaklaşılması hangi şeylerin görünür hangi şeylerin görünmez olduğunu sabitleyen bir mekanizma yaratır. Bu mekanizmayı dağıtarak üretmek için rizomatik düşünce yönteminden hareket edilmiştir. Zira şehirde mekânların nasıl kıvrıldığı, açıldığı, kapandığı, katmanlaştığı ve çözüldüğüne; mekânda farklı vektörlerin, kuvvelerin nasıl çatıştığına, kesişen ve çatışan asambrajlar ağının oluşumuna yöneldiğimiz anda, tanımlanmış mekândan, işlevden ve deneyimden mümkün olduğunca uzaklaşmak, temsil ve özdeşlik düşüncesinin yutucu ve sabitleyici girdabından kurtulmak her şeyden önce gelir. Şöyle ki; şehre aktüel ve virtüel oluşların çoklu asambrajı olarak yaklaşma, şehrin önceden

²¹⁸ Bülent Tanju, “Açç! Açç! Açç!”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100 + 99, Şubat 2007, s. 50.

verilmiş mekânsal ya da zamansal şablonlarla karakterize edilemeyeceğinin kavramsal açıklığını ve algı, duygulam, sezgi ve hafızanın birlikteliği ise gündelik hayatta yinelenmenin değil farklanmanın ritmini yakalamanın yöntemsel açıklığını sunar. Şehre dair imge odaklayıcı, temsile dayalı düşünme biçimden uzaklaştıkça şehrin şehir oluşuna bir anlamda şehre, bilmediğimiz bağlantılara açıklık olanaklı hale gelir.

Kullanılan yöntemsel ve kuramsal çerçevenin bu yönde üretim için kullanışlı araçlar olduğu görülebilir. Görsel ve yazılı imge/anlamın birarada kullanıldığı bu tezde, herhangi bir aracın diğerine üstün ya da öncelikli olmadığı ve çoklu bağlar, farklı kümelenişler inşa edebilmek için her bir aracın kullanışlı imge/anlam olanakları sunduğu söylenebilir. Farklı araçların kullanılması, herhangi bir bedene – tez kapsamında mekâna/şehre- girişin çeşitli ve çoklu güzergâhlarını sunmuştur. Tezde kullanılan araçlar, şehrin her zaman bildiğimiz, gördüğümüz, dile getirdiğimizden daha fazlası olduğu ve her daim şehir oluşun virtüel boyutunu taşıdığı düşüncesini deneyleme ve imge/anlam üretme açısından işlevsel bir açıklık sunar. Duygulanım, çağrışım ve izlenim, yaşamın ve şehrin dağılışını, parçalılığını, çoklu bakışı ve akışı görmek ve yüzleşmek: Şehre dair düşünce bu yüzleşmeyle başlar. Tez kapsamında üretilen fragman metinlerin her biri şehrin düşündürdüklerinden izler taşır ve her biri yarattığı imge/anlamdan daha fazlasıdır şüphesiz. Fotoğraf imgelerinde de kaydedildikleri andan, olaydan, mekândan daha fazlası vardır. Çektiğimizden daha fazlası görünür; olanın ötesine, tahayyüle açılır. Üretilen video-imağlar; seslerin, ritmin, görüntülerin montajı ve moleküler bir rejim olarak şehri yorumlanmaz, açıklanmaz ama düşünceyi tetikler, açar, sağlar.

Tez kapsamında ele alınan kavramlar şehirde mekan ve şehir mekanı üzerine mevcut kavramları bir arada kümeleyip yeni bir kavramsal yaklaşım geliştirmekte kullanılırken; imge üretiminde kullanılan fragman metinler, video-imağ ve fotoğraflar yöntemsel birer araç olarak ayrı bir kümeleniş sergiler. Tek bir kavramdan yola çıkarak herhangi bir şehre dair imge/anlam üretilebileceği ve tekil üzerine düşünmenin yeğın bir etki bıraktığı, düşünmeyi ve tahayyülü tetiklediği düşünülmektedir. Bu çalışma devam ettirilebilir. Yeni bir kavram, imge, fikir vb. herhangi bir başlangıç yeni bir duygulam yaratabilir ve yeni görsel ve/veya yazı dili kullanılarak bambaşka şehir imgeleri elde edilebilir. Elbette şehirle imgesel ve düşünsel bir açıklıkta, şehrin de kendini açtığı aralıkta karşılaşmak, kavramlarla imgelerin sürekli birbirlerini aşındırıp tekrar üretilmelerini sağlar. Çünkü “şehri düşünme yolumuz sadece şehri nasıl

düşündüğümüz ile ilgili değil şehrin bizi nasıl düşündürdüğü ile ilgili bir sorudur. Şehirler, görmeye, düşünmeye ve tahayyül etmeye zorlar. Şehir hakkında altyapıdan heterojenliğe dizi kavrama verdiğimiz öncelik veya şehri rasyonel veya fark makineleri olarak düşünme biçimimiz kısmen bundan kaynaklanır. Şehirler, yalnızca fikir veya kavramları uyguladığımız veya deney yaptığımız test yatakları değildir. Onlar da aktif olarak nasıl düşündüğümüzü ve gördüğümüzü şekillendirirler.”²¹⁹ Tezde, bir seri kavramı Diyarbakır şehrine uygulamak yerine, şehirde yakalanan imgelerin kavramlarla ve kavramların da imgelerle karışmasına ve başka bir ifadeyle duygulam, sezgi ve deneye açık bir süreç izlenmiştir. Hem görsel imge/anlam hem de yazılı imge/anlam aslında –Deleuze’u takip edersek- yorumlamayla değil deneylemekle mümkün yüzeyler oluşturmaktır.

Şüphesiz bütün olduğu varsayılan şehre, çoklu parçalar/bedenler arasında farklı tekilliklerden, kuvvet ilişkisinden, anlam örgüsünden ve sayısız bakış açısıyla girilebilir. Bu tezin şehre bakışıyla yakın ilişki kurulabilecek güncel çalışmalar da pek tabii ki mevcut. Güncel kent çalışmaları üzerine yapılacak kısa bir araştırma özellikle Bruno Latour ‘un aktör ağ teorisi ve Deleuze ve Guattari’nin ontolojik mekân ve zaman yaklaşımıyla ortaya çıkan assamblaj kavramının araştırma ve analiz yöntemi olarak öne çıktığını gösterir. Kent çalışmalarında assamblaj kavramı ve düşüncesi her türden olgusal oluş ve süreç yönünde ifade edebilmenin işlevsel bir aracı olarak kullanılmaktadır. Deleuze ve Guattari’nin çalışmalarını temel alan De Landa’nın yaklaşımıyla şehirler insanların, kurumların ve altyapısal öğelerin arasındaki akışkan ilişkilerin birleşimiyle oluşan mekânlardır. Şehirde çok sayıdaki farklı parçaların, tekilliklerin, olayların, durumların bir araya gelişi hiyerarşik olmayan yatay bir düzlemde kavranabilir.²²⁰ Şehir ve mekân üzerine fikir üreten düşünürlerden Ivncio Farias ve Thomas Bender, assamblaj ve aktör ağ teorisinden hareketle geliştirdiği yöntemle kentsel gelişim, yoksulluk ve yönetim ağları arasında ilişkileri yeniden betimler. Kabaca hiç bir tekillik diğer tekilliklerin oluşumunu tamamen belirleme kapasitesine sahip değildir. Her bir bağlantı yaratıcı ve beklenmedik eğilimler ile sonsuz sayıda farklı yeni bağlantıya aynı ölçüde izin vermektedir. Şehir yaşamına dair -doğayı, sosyo-teknik ağları, hibrit kolektiviteleri, yapay eserleri ve tarihsel kalıntıları

²¹⁹ Colin McFarlane, “Thinking the city: a short commentary”: <https://cityfragment.wordpress.com/> (erişim: 10.06.2017)

²²⁰ Manuel De Landa, *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, NewYork 2006.

ve virtüel ya da tahayyül edilmiş mekânları kapsayacak şekilde insani ve insani olmayan yönlerini içeren- dengeli bir analiz yöntemi geliştirmeyi denerler²²¹. Colin McFarlane'nin yaklaşımıyla; şehir, akışkanlıklar ve potansiyeller bütünü olarak ve asamblaj süreçleri üzerinden gerçekleşir. Asamblaj kavramının ve şehri asamblajlar çokluğu olarak görmenin mevcut eleştirel teorilere farklı bir açılım ve yaklaşım getirdiğini düşünür. Mumbai şehrinde kayıt dışı çalışma üzerine yaptığı araştırma, asamblaj düşüncesinin ampirik bir alanda uygulanmasıdır. Hem kentsel eşitsizliğin tarihsel ve potansiyel analizi ile farklı ve çeşitli nedenleri ve kurumlarını gündelik hayat içinden ortaya koyabilmek hem de alternatif şehircilik, yaşam ve direniş olanaklarını tahayyül edebilmek için asamblaj kavramının önemini vurgular.²²² Bu ve benzeri güncel çalışmalar; Deleuze düşüncesinin felsefi açıklığı/pratik felsefesi ve çoklu asamblajları içeren oluş ontolojisi ile Latour'un aktör ağ teorisinin beşeri ve beşeri olmayan tüm aktörlerin ilişkiselliğinin analizine olanak veren ampirik bir yöntem olmasından yararlanarak, toplumsallığı ve şehri başka türden bir yaklaşımla ele almanın yeni yöntemsel araçlarını geliştirmeye yöneliktir.

Bu tezin asamblaj düşüncesiyle yenilenen eleştirel kent kuramlarından ve aktör ağ teorisinden ayrılan tarafı; düşünen imge/video imaj üretmek, parça metinleri fotoğraflarla bir arada kullanarak şehre dair imge / anlam üretmektir. İmge odaklayıcı söylemlerin dışında kalarak ve yine imgeden yola çıkarak düşünce üretmenin amaçlandığı bu tezin; yeni imge/anlamlar üretmek suretiyle bilinen/maruz kalınan/odaklayıcı bir dizi imge gösterisine gözenekler/delikler açabilme çabası olduğu söylenebilir. Tez, yöntem ve kullanılan araçlar açısından şu sorulara yeni sorular eklenmesi arzusunu taşır ve nihai bir şehir imgesi/anlamına ulaşamayacağını ortaya koyar: Fragman metinlerle bütünlük yanılması nasıl çatlar? Bir fotoğrafla ne yapılabilir ya da bir fotoğraf neler yapabilir? Bir imge bir düşünceyi nasıl uyandırır?

Tez yazım sürecinde, yöntemsel araçlar, kavramsal çerçeve ve imge/anlam üretimi sürekli birbirlerini bozarak ve yeniden üreterek yol almış geçici bir aralık da durmuştur ve kullanılan araçlar, kavramlar ve şehir imgelerinden oluşan bir kümeleniş tez bütünü oluşturmuştur. Tezin genel amacı ve edindiği sorunsal dışında her bir

²²¹ Ignacio Farias, & Thomas Bender. (ed.), *Urban Assemblages. How Actor Network Theory Changes Urban Studies*, Routledge, London 2009.

²²² Colin McFarlane, "Assemblage and Critical Urban Praxis: Part One. Assemblage and Critical Urbanism", *City* 15, s. 204-224, 2011.

bölüm kendi içinde sorular sormuştur. Bu sorular çerçevesinde şekillenen tartışmalardan çıkan ve başka kapıları aralamakla birlikte bazı kapıları kapatan özet bir değerlendirme yapmanın en iyi yolu sanırım bölümler ve sorular üzerinden gitmek olacaktır.

Tezin kavramsal karşılaşmalar bölümünde; mekân/şehir nedir soru değil mekân/şehir nasıl oluşur, mekân/şehri düzenleme politikası nasıl işler, toplumsal pratikler mekân/şehri nasıl üretir, mekân ve zaman ilişkisi/şehirden mekân ve zaman ilişkisi nasıl işler soruları ön plana çıkarılmış ve kavramlarla örülen bir çerçeve oluşturulmuştur. Mekânın/şehrin ritmini gündelik hayattan yakalamak, hem sınırları hem sınırların aşılmasını, aktüel biçimlerde virtüel gerçekliği görebilmeyi sağlamıştır. Lefebvre'nin ritim analiz kuramının bu kavramsal kümelenişin omurgasını oluşturduğu söylenebilir. Bu tez açısından ritim analiz kuramı; hem Deleuze ve Guattari'nin mekân, moleküler akışlar, virtüel çizgiler, geçici yeğlilikler, mekân ve zaman bileşiminin kıvamından oluştuğu fikriyle şehre yaklaşmanın edimsel açıklığını sağlamış hem de toplumsal pratiklerin gündelik yaşamda mekânlara müdahalesinin yarattığı farkın deneylenmesinin yolunu açmıştır.

Yöntemsel karşılaşmalar bölümünde; imge odaklayıcı söylemlerden kurtularak şehre dair imge/anlam üretmenin işlevsel yöntem ve aletleri ne olabilir, bunlar nasıl işler soruları önem kazanmıştır. Simmel ve Benjamin'in gündelik hayatın, modern şehrin ritmini mikro süreçlerde, görünüşte en yüzeysel ve önemsiz olanda, tikel nesne ve olaylarda yakalamaları, yöntemsel açıdan bu izi takip eden bir üretimi beraberinde getirmiştir. Daima gelip geçici çoklu parçalardan oluştuğu düşünülen şehre dair görece önemsiz, kirli, banal olduğu düşünülen mekanların şehir toplumsallığı ve görselliğinin bir parçası olduğunu düşünerek ve görece aşına mekanlara da farklı yaklaşmanın imkanlarının zorlandığı fragman metinler üretilmeye çalışılmıştır. Rizomatik düşünceyle yakınlık kurulan flanör, arzulara ve rastlantılara açık olarak karşılaşmaların, oluşların, deneyelemeye/duyumsamaya dayalı dolaşarak düşünmenin imkânını sunduğu için önemsenmiştir. Flanör'ün; şehirde rastgele çizilen güzergâhlar boyunca imgeler yakalamanın ve imgeler ve fikirler arası gelgitlerle, rutin ritim döngüsünden çıkarak tanıdık olmayan imgeler/anamlar üretebilmenin halen güncelliğini koruyan bir tipolojisi olduğu görülmüştür.

Yine fotoğrafın gerçeklikle karşıtlık ya da aynılık ilişkisi, temsil edebilirliği sorgusu ve fotoğrafı çekenin özne konumunda nesneden ayrışık seçme iradesi üzerine dönen tartışmalar bir tarafa, tezde şehre dair imge/anlam üretmekte “bir fotoğrafla ne yapılabilir ya da bir fotoğraf ne yapabilir?” sorusu önem kazanmıştır. Bu noktada tez için şehirde dolaşırken fotoğraf çekmenin, “enstantane yakalamanın”; biteviye hareket halinde, parçalı, akışkan, kıvrılan, katlanan, açılan şehirde yalnız bir an için ortaya çıkan bir durumu/olayı/mekanı fotoğraflamanın, şehirde akan görüntüde bir duraksama yaratmak olduğu görüşüne varılmıştır. Fotoğraflar, şehir parçalarının izi olarak kendi gerçekliği olan birer görsel imge/anlam oluştururlar. Şehir mekânlarının görünümüleri tarafından yakalanmış/ele geçirilmiş halde, akıp giden zamanda şehrin parçalarının imgelerini yakalamak ancak kendini şehre açmakla mümkündür. Şunu veya bunu çekmek amacıyla bile dolaşılsa, hep başka enstantaneler ile karşılaşmakta ve diğer potansiyel duraksamalar da geçip gitmekte ve sonsuz zamana gömülmektedir. Flanörün güzergâhını dolaşırken çizmesi gibi fotoğraf çekimi de karşılaşmalara ve rastlantılara bırakılmıştır.

Yöntemsel araçlardan video-imağ; video-imağla ne yapılabilir? U. Baker’in duygular sosyoloji kuramından hareketle video-imağın şehre dair imge/anlam üretiminde yaratacağı olanaklar nelerdir? Şehre dair düşünen imge/imağ üretmek nasıl mümkün olabilir soruları etrafında tartışılmıştır. Video-imağın, şehre dair düşünmekte, fikir üretmekte yazınsal araçlarla ve/veya kavramlarla ifade edilemeyen ama bir anlamda sezgilerle yakalanan duygulanımların deneylenmesine imkân tanığı ve düşünmeye zorladığı görülmüştür. Bu çalışmada, Diyarbakır’da rastgele, rotasız dolaşmayla çekilen video görüntüler ile sanal ortamda mevcut görüntüler bir araya getirilip montajlanarak Diyarbakır’a dair dair video imağlar haline getirilmiştir. Kayıtların montajı ve kurgusunda imgelerin seyreltilmeleri ve yoğunlaştırılmaları; duraklamalar ve farklı zaman mekânda yakalanan imgelerin bir arada ve farklı aralıklarda kullanımıyla gerçekleştirilmiştir. Wirginia Wolf’un tesadüfen sinema perdesinde beliren lavra biçimli bir gölgenin etkisinden bahsederken: “... *Olağan biçimlerin yanında dehşetin bir lavra biçimi de var; tomurcuklanıyor, patlıyor, kıvrılıp bükülüyor, kayboluyor*” ifadesi video-imağın yaratabileceği düşünsel etkinin en iyi anlatımı olarak görülebilir. Şehirin bir montaj olduğu düşünülürken video-imağ her türden imgeyi birarada kullanarak zaman mekân algısını dağıtır ve düşünme şiddetini yoğunlaştırır ve seyirlik olmanın ötesinde imge/anlam üretir.

Diyarbakır özelinde deneylenen imge/anlam üretimi, aynı ya da benzer araçlar kullanılarak veya tek bir araç kullanarak başka şehirlere de uygulanabilir. Yine kavramsal karşılaşmalar bölümünde kümelenen kavramlar yerine benzer açıklığı veren başka kavramlarla çeşitlendirilebilir, yenileri eklenebilir. Bilhassa tezin yöntemsel bir araç olarak da açık uçlu olduğu ve yeni üretimler için tekrar edilebilir bir araç sunduğu söylenebilir.

2. Diyarbakır'ın Düşündürdükleri

Diyarbakır şehrinin seçilmesinde yaşadığım şehir Mardin'e fiziksel yakınlığının yanısıra şehrin bölgesel vektörlerin yarattığı koşullarla hemhal olması ve belki de en önemlisi Diyarbakır şehriyle mitoslar, efsaneler ve turistik söylemler ve imgeler dışında karşılaşmaya ve farklı bir güzergâhtan şehre dair yeni imge/anlam üretmeye duyulan arzudur. Şüphesiz Diyarbakır'da yaşamış/yaşamıyor olmanın avantajlı tarafı; başka bir yerden gelen “gezer-düşünür”ün mekânlarla ve toplumsallıkla karşılaşmasının başka türden ilişkiselliğe açıklığı beraberinde getirmesidir.

Diyarbakır kaba bir bakışla Türkiye'nin her hangi bir şehriyle benzer imgeler sunar. Şehir merkezi, yoksul alanlar, yeni rezidanslar, soylulaştırma, kentsel dönüşüm, mezarlar, anıtlar, caddeler vb. ilk bakışı yakalayan bir dizi unsuru barındırır. Başka bir bakışla, mitoslara, efsanelere dayalı bir şehir ve mekân anlatısının şehre hâkim bir anlatı biçimi olduğu görülür. Turistik mekânlarla/turistik hale gelmiş mekânlarla yapışık efsanelerle yazın dünyasında da sıkça rastlanır. Son bakışta ise olağandaki olağandışı, sürreel potansiyel, virtüel gerçeklik, ritmik fark açığa çıkmaya başlar. Bu bakış, şehrin imgelerini gündelik hayatın ritmi içinde yakalamaya çalışan bir bakıştır. Diyarbakır'ı zaman-mekân birlikteliğinde şehirleşme ya da “Diyarbakırlaşma” sürecinden kesitler, izler yakalamayı amaçlar. Bu tezde, görsel ve yazınsal imge/anlamaların hepsi mümkün olduğunca son bakışla üretilmeye çalışılmıştır.

Diyarbakır ile ilk karşılaşmam, Ankara- Diyarbakır yolculuğunun artık devre dışı kalan askeri havaalanında sonlanmasıyla; ikinci karşılaşmam tamamen turistik bir gezi niteliğinde öne çıkan mekânların “dolaştırılması” olarak ifade edebileceğim bir şekilde gerçekleşti. Sonraki gidişlerim şehirle çizdiğim ve şehre açılan rastgele rotalarla devam etti. Tez fikri bu rastgele dolaşmalarımın sırasında ortaya çıktı. İmge toplayıcısı olarak 2013 yılı Ekim ayında ve devamında 2016 yılı Mayıs ve 2017 yılı

Nisan ve Mayıs aylarında gittim ya da gidebildim. Bu süre zarfında Diyarbakır'ın mekânsal/toplumsal değişimi, barış sürecinde ve sonrasında çatışma sürecinde az rastlanır bir hızla gerçekleşti. Hem turistik medeniyetler beşiği syölencesi hem de barış syölencelerinin sarf edildiği ve yaşandığı Diyarbakır hızla farklılaştı. Turist olarak dolaştırılan yerlerin bir kısmının dahi harabe haline geldiği ve yasaklı alan dâhilinde olduğu, fotoğraf çekmenin ciddi bir sorun oluşturduğu, güvenlik amaçlı çekilen bariyerler ile güvenlik glerinin her daim neredeyse her yerde varlığının şehrin olağan birer imgesi haline geldiği görüldü. şpbesiz barış sürecinde yakalanan Diyarbakır imgeleri de başkalaştı. Başka bir ifadeyle Diyarbakır'ın çatışma öncesi düşündürdükleri ve çatışma sonrası düşündürdükleri iki farklı duygulama yol açmıştır. Çünkü şehrin ritmi değişmiş ve başka bir zaman-mekân yeni imgelerin üretimini beraberinde getirmiştir. Fragmanların yazım sürecinde bu farklılık daha da belirgin hale geldi. Gezer-düşünür flanörün sarsak/sayıklamalı bir gezinmeden çıkan imge/anlam üretimini gergin/kaygılı bir gezinmeden çıkan politik anlam/imge üretimine doğru kaydđ. Video-imağın montaj tekniğinin, byolesi bir farklılık üzerine düşünebilmenin işlevsel bir aracını sunduğu aşıkârdır. Hazırlanan üç video-imağ ile Diyarbakır'da yaşamın oluşu/ritmi, hareket arkaplanda tutularak ve olay örgüsüne dayanmayan kurguyla, görsel ve işitsel akışlar ve kesmelerle yakalanmaya ve düşünen imge üretilmeye çalışılmıştır. Yine radikal nihilist bir hınç ve temsil savaşlarının hiç olmadığı kadar görünür hale geldiği bu süreçte fragman metinler ve fotoğraflar - diğerleriyle birlikte- bu sürece ilişkin imge/anlam üretiminde kullanılmıştır.

BİBLİYOGRAFYA

Alemdar, Z. Yeşim ve Aydınli Semra; “Mimarlıkta Anlatı Olarak İmge”: *İTÜ Dergisi: Mimarlık, Planlama, Tasarım*, Cilt: 10, Sayı: 1, s. 83-94 Mart 2011.

Alta, Deniz, *Urban Spaces Re-defined in Daily Practices: The case of Minibar*: Ankara, ODTÜ Fen Bilimleri Estitüsü, Ankara 2004, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Auge, Marc; *Non-Places: Introduction to an Anthropology of Supermodernity*, John Howe (trans.), Verso, Newyork-London 1995.

Badiou, Alain; *Deleuzecü siyaset diye bir şey var mıdır?* Çev. Burcu Yalı ve Emre Koyuncu, Norgunk Yayınları, İstanbul 2013.

Baker, Ulus; *Kanaatlerden İmajlara – Duygular Sosyolojisine Doğru*, Çev. Harun Abuşoğlu, Birikim Yayınları, İstanbul 2012.

Baker, Ulus; “Godard ve Sinema Eleştirisinden Sinemaya”: <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=21,236,0,0,1,0> (erişim:05.03.2016).

Baker, Ulus; “İmajların Demokratizasyonu” (Söyleşi: Süha Ünsal, Özge Çelikaslan, çeviriyazı: Özge Çelikaslan), *Kebikeç*, S. 24, s. 8-18, 2007: https://bak.ma/texts/%C3%B6zge:%C4%B0majlar%C4%B1n_Demokratizasyonu (erişim: 01.05.2016).

Baker, Ulus; “Video Üstüne”: <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,89,0,0,1,0> (erişim:13.03.2016).

Baker, Ulus; *Beyin Ekranı*, Birikim Yayınları, İstanbul 2012.

Baker, Ulus; *Dolaylı Eylem*, Birikim Yayınları, İstanbul 2012.

Baker, Ulus; “Yeni Sinema Üstüne”: <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=9,110,0,0,1,0> (erişim: 01.03.2016).

Baker, Ulus; *Yüzebilim-Fragmanlar*, Birikim Yayınları, İstanbul 2011.

Barthes, Ronald; *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler*, Çev. Reha Alçakaya, Altıkırkbeş Yayınları, İstanbul 2000.

Baudelaire, Charles; *Modern Hayatın Ressamı*, Çev. Ali Artun, İletişim Yayınları, İstanbul 2009.

Baudrillard, Jean; *Gösterge Ekonomi Politikası Hakkında Bir Eleştiri*, Çev. Oğuz Adanır ve Ali Bilgin, Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2009.

Baudrillard, Jean; *Kötülüğün Şeffaflığı*, Çev. Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1998.

Baudrillard, Jean; *Kusursuz Cinayet*, Çev. Necmettin Sevil, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2006.

Baudrillard, Jean; *Simulasyonlar ve Simulakr*, Çev. Oğuz Adanır, Doğu Batı Yayıncılık, Ankara 2003.

Baudrillard, Jean; *Şeytana Satılan Ruh ya da Kötülüğün Egemenliği*, Çev. Oğuz Adanır, Doğubatı Yayınları, Ankara 2005.

Bauman, Zygmunt; *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Bauman, Zygmunt; *Modernlik ve Müphemlik*, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2014.

Bayraktar, Kerem Ozan, *Dijital İmge ve Temsil*, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul 2011, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Benjamin, Walter; *İlluminations*, Hannah Arent (ed.by and with int.), Schocken Book, New York 2007.

Benjamin, Walter; *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1995.

Benjamin, Walter; *Son Bakışta Aşk*, Çev. Burdan Gürbilek, Metis Yayınları, İstanbul 1995.

Benjamin, Walter; *The Arcades Project*, Howard Eiland and Kevin McLaughlin (trans), The Belknap Press Of Harvard University Press, Cambridge 2002.

Berensel, Ege; "Video İmajının Kısa Tarihi", *VideA*, Mayıs 2007 veya <http://manga-anka.blogspot.com.tr/2008/08/video-imagjn-ksa-tarihi.html> (erişim: 13.03.2016)

Berger, John; *Bir Fotoğrafi Anlamak*, Çev. Beril Eyüboğlu, Metis Yayıncılık, 2009 İstanbul.

Berger, John; *Görme Biçimleri*, Çev. Yurdanur Salman, Metis Yayınları, İstanbul 2009.

Bergson, Henri; *Creative Evaluation*, Artur Mitchell (trans.), New York 2007.

Bergson, Henri; *Madde ve Bellek*, Çev. Işık Ergüden, Dost Yayınları, Ankara 2007.

Best, Steven and Kellner, Douglas, *Postmodern Teori-Eleştirel Soruşturmalar*, Çev. Mehmet Küçük, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Birtek, Güney; "Avrupa Sinema Tarihi", *Doğu Batı*, Sayı 72, Kasım 2015, s. 129-153.

Bonitzer, Pascal; *Köralan ve Dekadrajlar*, Çev. İzzet Yaşar, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

Botz-Bornstein, Thorsten; *Filmler ve Rüyalara (Tarkovski, Bergman, Sokurov, Kubrick Ve Wong Kar-Wai)*, Çev. Cem Soydemir, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Bourdieu, Pierre; *Language and Symbolic Power*, Polity Press, Cambridge 1991.

Bozkurt, Muammer; *Video Sanatı*, Bilişim Yayınevi, İstanbul 2005.

Brenner, Neil, Madden, J. David, Wachsmuth, David; “Assemblage urbanism and the challenges of critical urban theory”, *City*, Vol. 15, No. 2, s.225-240, April 2011.

Buchanan, Ian and Lambert, Gregg (ed.), *Deleuze and Space*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.

Buck-Morris, Susan, *Görmenin Diyalektiği*, Çev. Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul 2010.

Burkitt, Ian; “The time and space of everyday life”, *Cultural Studies*, Volume 18, Issue 2-3, pages 211-227, January 2004.

Caldeira, P. R. Teresa; “Sao Paulo’da Yeni Mekânsal Ayrımlaşma: Duvarlar İnşa Etmek”, Çev. Asena Günel, *Birikim Dergisi*, S.123, Temmuz 1990: <http://www.birikimdergisi.com/birikim-yazi/6454/sao-paulo-da-yeni-mekansal-ayrimlasma-duvarlar-insa-etmek#.Vx5OqfmLSUk> (erişim:25.04.2016).

Cardinal, Roger; “Soluble City, The Surrealist Perception of Paris”, *Architectural Design*, 2-3 (1978), s. 143-149.

Celeste, Olalquiaga; *Megalopolis*, University of Minnesota Press, London 1999.

Certeau, de Michel; *Gündelik Hayatın Keşfi I-II*, Çev. Lale Arslan Özcan, Dost Yayınları, Ankara 2009.

Chatterjee, Partha; *Mağdurların Siyaseti*, Çev. Yüksel Fırat Bozçalı, İletişim Yayınları, İstanbul 2006.

Colebrook, Claire; *Gilles Deleuze*, Çev. Cem Soydemir, Doğu Batı Yayınları, İstanbul 2013.

Coleman, Rebecca and Ringrose, Jessica (ed.), *Deleuze and Research Methodologies*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2013.

Çağlayan, Ercan; *Cumhuriyet’in Diyarbakır’da Kimlik İnşası (1923-1950)*, İletişim Yayınları, İstanbul 2014.

Çatalbaş, Funda, *Kentsel Dönüşüm Projelerinin Mekânsal ve Sosyo-Ekonomik Etkileri: Diyarbakır İli Suriçi Bölgesi Örneği*, Ankara Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2011, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Çelik, Adnan; *Çok Kültürlü Gâvur Mahallesi'nden Gettolaşan Hançepek'e Bir Mahallenin Sosyal Dönüşümü: Diyarbakır-Hasırlı Mahallesi Örneği*, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya 2010, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Çiğdem, Ahmet; *Bir İmkân Olarak Modernite-Weber ve Habermas*, İletişim Yayınları, İstanbul 1997.

De Landa, Manuel; *A New Philosophy of Society: Assemblage Theory and Social Complexity*, Continuum, New York 2006.

De Landa, Manuel; *Çizgisel Olmayan Tarih*, Çev. Ebru Kılıç, Metis Yayınları, İstanbul 2006.

Debord, Guy; *Society of Spectacle*, Black and Red, Detroit 1970.

Dehaene, Michiel and Cauter, de Lieven (ed.), *Heterotopia and The City*, Routledge, London 2008.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix; *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, Brian Massumi (trans.), The University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.

Deleuze, Gilles & Guattari, Felix; *Anti-Odipus –Kapitalizm ve Şizofreni I*, Çev. Fahrettin Ege, Hakan Erdoğan ve Mustafa Yiğitalp, Bilim ve Sosyalizm Yayınları, Ankara 2014.

Deleuze, Gilles; *Bergsonculuk*, Çev. Hakan Yücefer, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2010.

Deleuze, Gilles; *Cinema 1: The Movement-Image*, Hugu Tomlinson & Barbara Habberjam (translated by), Continuum, London 1997.

Deleuze, Gilles; *Cinema 2: The Time-Image*, Hugu Tomlinson and Robert Galeta (trans.), Continuum, London 1997.

Deleuze, Gilles; *Dialogues*, Hugh Tomlinson(trans.), Columbia University Press, New York 1987.

Deleuze, Gilles; *Difference and Repetition*, Paul Patton (trans.), Columbia University Press, New York 1993.

Deleuze, Gilles; *Felsefe Nedir?* Çev. Turhan Ilgaz, YKY Yayınevi, İstanbul 1996.

Deleuze, Gilles; *Muzakereler*, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2006.

Deleuze, Gilles; *Negotiations 1972-1990*, Martin Joughin (trans.), Columbia University Press, New York 1995.

Deleuze, Gilles; *Spinoza Pratik Felsefe*, Çev. Ulus Baker ve Alber Nahum, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2011.

Deleuze, Gilles; *Spinoza Üzerine Onbir Ders*, Çev. Ulus Baker, Kabalcı Yayınevi, İstanbul 2008.

Diken, Bülent & Albertsen, Niels; “Mobility, justification, and the city”, *Nordic journal of architectural research*, 14(1), Chicago 2011, s.13-24.

Diken, Bülent & Albertsen, Niels; “Society with/out Organs”, *Deleuze and the Social*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2006, s. 231-49.

Diken, Bülent & Laustsen, B. Carsten; *Filmlerle Sosyoloji*, Çev. Sona Ertekin, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Diken, Bülent; “Melezlik ve Sosyal Teori”, *Toplum ve Bilim*, Sayı 73, s. 74-110.

Diken, Bülent; *Nihilizm*, Çev. Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2011.

Doğan, Bülent (der.); *Diyarbakır Tebliğleri*, Hrant Dink Vakfı Yayınları, İstanbul 2013.

Druckre, Timothy (ed.), *Electronic Culture*, Aperture Press, New York 1996.

Duyan, Efe, *Tasarlanmış Mekân*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2008, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Eco, Umberto; *Açık Yapıt-Deneme*, Çev. Pınar Savaş, Can Yayınları, İstanbul 2001.

Ercan, Neslihan; “Kentsel Hareketler: Protesto, Karşı Hafıza ve Yaratmama Olasılığı”, *İdeal Kent*, Sayı 10, s. 134-164, Eylül 2013.

Ertürk, Mustafa, *Mekanın Diyalojisi: Kent Mekanı-Kent Öznesi*, İstanbul Bilgi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul 2013, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Erzurum, Kenan; *Fotoğraflarla Diyarbakır ve Kültür Varlıkları 1928*, Bahçeşehir Yayınları, İstanbul 2012.

Farias, Ignacio & Bender Thomas. (ed.); *Urban Assemblages. How Actor Network Theory Changes Urban Studies*, Routledge, London 2010.

Flessur, Vilém; *Towards a Philosophy of Photography*, Reaktion Books, London 2006.

Foster, Hal; *Sanat-Mimarlık Kompleksi*, Çev. Serpil Özaloğlu, İletişim Yayınları, İstanbul 2013.

Foucault, Michel; “Of Other Spaces,” *Diacritics*, Jay Miskowiec (trans. by), Spring 1986:

http://monoskop.org/images/b/b0/Foucault_Michel_1984_1986_Of_Other_Spaces.pdf (erişim: 06.02.1016).

Foucault, Michel; *Büyük Kapatılma*, Çev. Ergüden ve F. Keskin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

Frisby, David; *Modernlik Fragmanları*, Çev. Akın Terzi, Metis Yayınları, İstanbul 2012.

Gilles Deleuze, *Nietzsche ve Felsefe*, Çev. Ferhat Taylan, Norgunk Yayıncılık, İstanbul 2010.

Godard, Jean-Luck; *Godard Godard'ı Anlatıyor*, Çev. Aykut Derman, Metis Yayınları, İstanbul 1991.

Goonewardena, Kanishka, Kipfer, Stefan, Milgrom, Richard, Schmid, Christian (ed.), *Space, Difference, Everyday Life: Reading Henri Lefebvre*, Routledge, New York 2008.

Gönen, Metin; “Düş Kırınları, Edebiyat ve Politik Muhalefet”, *Felsefelogos*, S. 30/31, Eylül 2006: <http://paradoksdergi.com/index.php/sine-felsefe/9-ranciere-felsefe-politika-ve-sanat-metin-gonen-paradoks-dergi> (erişim: 01.5.2016).

Gönül, Hale, *Mimarlıkta Formsuzluk Kavramı Üzerine Bir Araştırma*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2014, (Yayınlanmamış Doktora Tezi).

Gülhan, Sinan Tankut; “Özgürlüğün Coğrafyası: Mekansallığın Triyalektik Praksisi ve Bütünsellik Arayışına Dair Bir Tahlil”, *Mülkiye Dergisi*, S. 37, s. 31-69, 2013.

Hardt, Michael; *Gilles Deleuze - Felsefede Bir Çıracılık*, Çev. İsmail Öğretir ve Ali Utku, Otonom Yayıncılık, İstanbul 2012.

Harvey, David; *Asi Şehirler*, Metis Yayıncılık, Çev. Ayşe Deniz Temiz, İstanbul, 2013.

Harvey, David; *Paris, Capital of Modernity*, Routledge, Ne York 2003.

Harvey, David; *Postmodernliğin Durumu*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayıncılık, İstanbul 2014.

Harvey, David; *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*, Çev. Sungur Savran, Metis Yayınları, İstanbul 1997

Harvey, David; *Sosyal Adalet ve Şehir*, Çev. Mehmet Moralı, Metis Yayınları, İstanbul 2003.

Harvey, David; *Umut Mekânları*, Çev. Zeynep Gambetti, Metis Yayıncılık, İstanbul 2011.

Hauser, Arnold; *Sanatın Toplumsal Tarihi*, Çev. Yıldız Gölünü, Remzi Kitapevi, İstanbul 1984.

Heynen, Hilde; *Mimarlık ve Modernite-Bir Eleştiri*, Çev. Nalan Bahçekapılı ve Rahmi Ögdül, Versus Kitap, İstanbul 2011.

Hollier, Denis; *Against Architecture: The Writings of Georges Bataille*, Betsy Wing (trans.), The MIT Press, Cambridge 1993.

İnce, Özlem, *Diyarbakır'ın Kentsel Sit Dokusu*, Dicle Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Arkeoloji Ve Sanat Tarihi Anabilim Dalı Klasik Arkeoloji Bilim Dalı, Diyarbakır 2011, (Yayınlanmamış Master Tezi).

İşli, Nedret Emin; *Diyarbakır: Müze Şehir*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2013.

Jacobs, Jane; *Büyük Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*, Çev. Bülent Doğan, Metis Yayınları, İstanbul 2011.

Kaylan, Dicle; “Estetiğin Huzursuzluğu”, *e-skop Sanat Tarihi Eleştiri*, 31/5/2012 / skopbülten: <http://www.e-skop.com/skopbulten/estetigin-huzursuzlugu/765> (erişim: 17.5.2016).

Kılınç, Levend (der.); *Video Sanatına Eleştirel Bir Bakış*, Hil Yayınları, İstanbul 1995.

Kılınç, Levend; *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Dost Yayınları, Ankara 2008.

Kocabıçak, Evren, *Locating Thirdspace in The Specificities Of Urban; A Case Study On Saturday Mothers, İstiklal Street*, ODTÜ Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara 2003, (Yayınlanmamış Master Tezi).

Kodalak, Gökhan, *1960 Sonrası Modern Mimarlık Paradigmasının Çözülüşü*, Yıldız Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2011, (Yayınlanmamış Doktora Tezi)

Kodalak, Gökhan; “Güncel Mimarlık Sorunsalları: Koruma”, *Arredamento*, s. 98-109: <http://aboutblank.cc/wp-content/uploads/Arredamento-Kodalak-G-Koruma-makale-01-2013.pdf>. (erişim: 16.03.2016).

Kodalak, Gökhan; “Güncel Mimarlık Sorunsalları:Ekoloji”, *Arredamento*, s. 87-97: http://aboutblank.cc/wp-content/uploads/2011/11/Arredamento-G%C3%B6khan-Kodalak-Ekoloji-makale-10_2011.pdf (erişim: 16.03.2016).

Koolhaas, Rem; *Delirious Newyork*, The Monacelli Press, New York 1994.

Kracauer, Siegfried; *Kitle Süsü*, Çev. Orhan Kılıç, Mestis Yayınları, İstanbul 2011.

Laçın, Ayşegül, *Demokratik Yerinden Yönetim Anlayışı Diyarbakır Sur Belediyesi Örneği*, İstanbul Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul 2012, (Yayınlanmamış Master Tezi).

Leach, Neil (ed.); *Rethinking Architecture*, Routledge, London 1997.

Lefebvre, Henri ve Regulier, Katherine; “Gündelik Hayat ve Ritimleri”, Çev. Elçin Gen, *Birikim Dergisi*, Sayı 191, s. 79-85.

Lefebvre, Henri and Régulier, Catherine, *Rhythmanalysis – Space, Time and Everyday Life*, Stuart Elden and Gerald Moore (ed.& trans.), Continuum, London 2007.

Lefebvre, Henri; *Gündelik Hayatın Eleştirisi I*, Çev. Işık Ergöden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2010.

Lefebvre, Henri; *Gündelik Hayatın Eleştirisi II*, Çev. Işık Ergöden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2013.

Lefebvre, Henri; *Gündelik Hayatın Eleştirisi III*, Çev. Işık Ergöden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2015.

Lefebvre, Henri; *Mekan Üretimi*, Çev. Işık Ergöden, Sel Yayıncılık, İstanbul 2014.

Lefebvre, Henri; *Modern Dünyada Gündelik Hayat*, Metis Yayıncılık, İstanbul 2010.

Lefebvre, Henri; *The Production of Space*, Blackwell Publishing, Ne York 2007.

Lefebvre, Henri; *The Urban Revaluation*, Robert Bononno (trans.), University of Minnesota Press, London 2003.

Lefebvre, Henri; *Writings on Cities*, Eleonore Kofman and Elizabeth Lebas (trans.), Blackwell Publishers, Massachusetts 1996.

Lynch, Kevin; *Kent İmgesi*, Çev. İrem Başaran, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul 2012.

May, Tod; *Postyapısalcı Anarşizmin Siyaset Felsefesi*, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2000.

McFarlane, Colin; “Assemblage and critical urbanism”, *City*, Vol. 15, No. 2, s. 205-224, April 2011

McFarlane, Colin; “Thinking the city: a short commentary”: <https://cityfragment.wordpress.com/> (erişim: 10.06.2017)

Melitopolus, Angela; “Before the Representation. Video Images as Agents in "Passing Drama" and TIMESCAPES”, <http://eipcp.net/transversal/1003/melitopoulos/en> (erişim: 06.03.2016).

Mommersteeg, Brett, *Space, Territory, Occupy: Towards a NonPhenomenological Dwelling*, The University of Western Ontario Graduate Program in Theory and Criticism, Ontario 2014.

Müller, Martin; “Assemblages and Actor-networks: Rethinking Socio-material Power, Politics and Space”, *Geography Compass*, N. 9/1, s. 27–41, 2015. <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/gec3.12192/pdf> (erişim: 05.05.2017)

Negri, Antonio and Hardt, Michael; *Çokluk*, Çev. Barış Yıldırım, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 2015.

Negri, Antonio; “Multitude and Metropolis”, <http://www.generation-online.org/t/metropolis.htm>. (erişim: 10.04.2015).

Negri, Antonio; “On Rem Koolhaas”, *Radical Philosophy*, N. 154, s. 48-50, Mar/Apr 2009.

Oranlı, İmge; “Ranciere'in Düşüncesinde Siyaset Ve Sanat İlişkisi”, *Karşı Sanat Çalışmaları*, <http://www.karsi.com/karsikarsiya.php?id=23> (erişim: 17.5.2016).

Ozan, Karaman, *Deterritorialization and New Approaches to Urban Space*, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Ankara 2003, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Özgün, Aras ve Ocak, Ersan, “Kent Görüntü Bellek”: <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=6,63,0,0,1,0> (erişim 08.03.2016)

Özgün, Aras, *Televisual Apparatus and Video as an Emancipatory Technological Form for the Re-Construction of Everyday Life*, ODTÜ, Ankara 1997, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Paquot, Thierry; *Şehinsel Bedenler*, Everest Yayınları, İstanbul 2011.

Parr, Adrian (ed.); *The Deleuze Dictionary*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2005.

Patton, Paul; “Rizomatik Sinema: Godard/Deleuze” Çev. Zeynep Cem, <http://direnmekyaratmaktir.blogspot.com.tr/2012/02/rizomatik-sinema-goddardeleuze.html> (erişim: 12.5.2015).

Perec, Georges; *Bir Paris Semtinin Tüketilme Denemesi*, Çev. Ayşe Ece, Sel Yayınları, İstanbul 2010.

Purcell, Mark; “Excavating Lefebvre: The Right to the City and Its Urban Politics of the Inhabitant”, *GeoJournal*, N. 58, s. 99–108, 2002.

Sargın, Güven Arif; “Modern Kentin Sokakları ve Gezginleri Arkadlar ve Flâneur”, <http://www.boyutpedia.com/1618/65603/modern-kentin-sokaklari-ve-gezginleri-arkadlar-ve-flaneur> (erişim: 16.03.2014).

Sargın, Güven Arif; “Sapkın Mekânlar (Marginal Spaces)”, *Annex* (Gazette for the Istanbul 2003 Biennale), No: 2, Hürriyet Yayınları, İstanbul, Eylül 2003.

Sarıtaş, B. Siyem Ezgi, *Video in the City-Possibilities for Transformation in the Urban Space*, Vrije Üniversitesi, Brüksel 2007, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Sarvan, Can & Özgün, Aras, “Ulus Baker ve Sinema Üzerine”: <http://www.korotonomedy.net/kor/index.php?id=22,270,0,0,1,0> (erişim: 09.03.2016).

Sennet, Richard; *Ten ve Taş*, Çev. Tuncay Birkan, Mestis Yayıncılık, İstanbul 2011.

Simmel, Georg; “The Metropolis and Mental Life”, H.H. Gerth, C. Wright Mills (trans.). Kurth H. Wolf, *The Sociology of Georg Simmel*, Free Press, New York 1964.

Simmel, Georg; *Bireysellik ve Kültür*, Çev. Tuncay Birkan, Metis Yayıncılık, İstanbul 2009.

Simmel, Georg; *Modern Kültürde Çatışma*, Çev. Ali Artun, İletişim yayınları, İstanbul 2011.

Soja, W. Edward; *Thirdspace: Journeys to Los Angeles and Other Realand- Imagined Places*, Blackwell, Cambridge 1996.

Sontag, Susan; *Fotoğraf Üzerine*, Çev. Osman Akınhay, Agora Kitaplığı, İstanbul 2008.

Spinoza, Benedictus (Baruch); *Etika*, Çev. Hilmi Ziya Ülgen, Dost Yayınları, Ankara 2006.

Spivak, Gayatri Chakravorty; “Megacity”, *Grey Room*, No. 1. (Autumn, 2000), pp. 8-25:
<http://links.jstor.org/sici?sici=1526-3819%28200023%290%3A1%3C8%3AM%3E2.0.CO%3B2-0>. (erişim: 10.04.2015).

Stavrides, Stavros; *Kentsel Heterotopya-Özgürleşme Mekânı Olarak Eşikler Kenti*, Çev. Ali Karatay, Sel Yayıncılık, İstanbul 2016.

Şentürk, Levent; “Deleuze ve Mekân”, *Doxa - Mekân Tasarım Eleştiri Dergisi*, 3. Sayı, s. 122-127, Ekim 2006.

Tan, Pelin; “Mikro Ölçekte Kentsel Mekân: Mimarinin Ötesine Geçmek”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı 211, s. 59-62, 2008.

Tanju, Bülent; “Açç! Açç! Açç!”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 100 + 99, s. 49-51, Şubat 2007.

Tanju, Bülent; “İstanbullaşma ya da İstanbul Üzerine 5 Fragman”, *Arredamento Mimarlık*, Sayı: 218, s. 104-105, Kasım 2008.

Tanju, Bülent; “Zaman – Mekân ve Mimarlıklar”, *Zaman Mekân*, A. Şentürer, Ş. Ural, Ö. Berber, F.U. Sönmez (haz.) s.: 168-185, YEM Yay., İstanbul 2008.

Tanyeli Uğur & Taptık Ali (der.), *Metropol Yeşili-Teorik ve Fotoğrafik Mikrogözlemler*, Metis Yayınları, İstanbul 2014.

Tanyeli, Uğur ve Sözen, Metin; *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*, Remzi Kitapevi, İstanbul 2011.

Tanyeli, Uğur, Tanju, Bülent, Derviş, Pelin (der.); *İstanbullaşmak*, Garanti Galeri, İstanbul 2009.

Tanyeli, Uğur; *Rüya İnşa İtiraz Mimari Eleştiri Metinleri*, Boyut Yayıncılık, İstanbul 2011.

Tarde, Gabriel; *Monadoloji ve Sosyoloji*, Çev. Özcan Doğan, Minör Yayınları, İstanbul 2013.

Tepehan, Neslihan, *Deneysel Video Sanatı: Teori ve Pratiğin Sınırlarında*, Medya ve Kültürel Çalışmalar Yüksek Lisans Programı, Ankara 2011, (Yayımlanmamış Master Tezi).

Urry, John; *Mekânları Tüketmek*, Çev. Rahmi G. Ögdül, Ayrıntı Yayınları, İstanbul 1999.

Vertov, Dziga; *Sine-Göz*, Çev. Ahmet Egenç, Agora Kitaplığı, İstanbul 2007.

Watt, Paul; "A nomadic war machine in the metropolis", *City*, Volume 20, Issue 2, pages 297-320, 2016.

Whyte, H. William; *City: Rediscovering the Center*, University of Pennsylvania Press, Pennsylvania 2009.

Wolf Virginia; "The Cinema": <http://dhdev.ctsdh.luc.edu/projects/philae/?node=content/contextual/gallery&project=1&parent=45&taxa=46&content=6272&pos=61> (erişim: 05.03.2016).

Yetişkin, Ebru Belgin; "Sinematografik Düşünebilmek: Deleuze'ün Sinema Yaklaşımına Giriş", *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*, No. 40, s. 123-141, 2011.

Zizek, Slavoj; *Mimari Paralaks*, Çev. Bahadır Turan, Encore Yayınları, İstanbul 2011.

Zizek, Slavoj; *Organs without Bodies: On Deleuze and Consequences*, Routledge, New York 2016.

Zourabichvili François; *Deleuze; Bir Olay Felsefesi*, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Bağlam Yayınları, İstanbul 2008.

EK

1- Üç adet 720p. mp4 video-ımaı kaydı içeren 1 adet CD

2- Üretilen video-ımaılara ulaşılabilecek linkler aşağıda verilmektedir:

1- **Diyarbakır Ritmi** (21 dk. 36 sn.)

<https://www.youtube.com/watch?v=bh7oUdy8Ebc#action=share>

2- **Sur b** (5 dk. 47 sn.)

<https://www.youtube.com/watch?v=RwPBWFMgP1I#action=share>

3- **Sur c** (3 dk. 3 sn.)

<https://www.youtube.com/watch?v=oxNDPLklwH8#action=share>

ÖZGEÇMİŞ

1975 Hadim/Konya doğumlu. Hadim Lisesi Matematik Bölümü 1991 yılı lise mezunu. Orta Doğu Teknik Üniversitesi Felsefe Bölümü 1997 yılı lisans mezunu. Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Siyaset Bilimi Ana Bilim Dalı 2002 yılı Yüksek Lisans mezunu.

