

SORRENTINO SİNEMASINDA FLANÖRÜN İZİ

Nurşah Ferah

Flanör (*flâneur*), 19. yüzyılın başlarında Fransız Devrimi'yle şehrin demokratikleşmesinin etkisiyle çıkan bir kavram olsa da; **Aragon**, **Baudelaire** gibi modernistlerin eserlerinde modernizmin ana kahramanı olarak betimlenerek, modernizmin bedenleşmesi olarak da düşünülebilecek karakteristik özellikleri ile hem gerçek hem efsanevi bir nitelikte asılı kalmıştır.

Baudelaire, bilimsel modernite anlayışına karşı flanörü sanatçı olma hali ve hayal gücüyle özdeşleştirir. O, en ücra köşelerine kadar metropolü arşınlayan ve modern hayatın bütün görünümünü gözlemleyen, ayıkladıklarını hafızasının arşivine kaydeden bir kent gezginidir. Kalabalıkla var olup, onunla nefes alıp, bundan beslenir; herkesi fark eder, kimse tarafından fark edilmez. İnsan sarrafıdır ve modern hayatın kahramanlarını o seçer, bu kahramanlar onun yoldaşlarıdır. Bedenini arayan bir gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye konumlanır. Flanör her defasında konumlanmalarında o karakterlerde erimez, aksine bireyselliğini pekiştirir. **Baudelaire**, flanörün kalabalığın peçelediği izleri bir dedektif gibi sürdüğünü betimler. Bu benzetme modern kente ait dehşet, şeytanlık, günahkarlığın hem dedektifi hem de flanörü sürüklemesinden kaynaklanır.

Zaman tasasından uzak flanör imgesinin, ilerlemenin hızını kaplumbağa hızına indirgemesi, 19. yüzyılın ruhuyla ilintilendirilmiştir. Zamanın bütününü kendine serbest kılan flanör, zamanla bir uzlaşım sağlamıştır ve aynı zamanda öyle görünüyor ki mekanla ve kalabalıkla ve hatta peçelerle. Zamanın geçiciliği, mekanın bir görünüp kaybolması **Baudelaire**'in "modernite"sinin özelliklerindedir; bir de buna ek olarak, umulmadık apansızın deneyimleri de ekler. Zamanın "şimdiki zaman" kipliğinde, anlık olanın hakimiyeti bir noktada yeniliğin kapısını aralar. Yeni olan şaşırtıcı, bireysel, biricik, kural tanımazdır ve çözümlenmeye, tanımlamaya gelmeyendir. Deneyimin ön ekidir, zamana ve karşıtı olan eskiye kafa tutandır, zıttır. Eski ile olanla birlikteliği bir dengeyi yaratır.

Walter Benjamin 20. yüzyılda, modern gezgini “artist-flanör” olarak tanımlamaya çalışmış ve tipe ilişkin anlayışını; **Baudelaire**’in dedektiflik zemininde tanımladığı flanörünün toplumsal açıdan elverişli olması, avareliğini haklı çıkarması, bir gözlemcinin uyanıklığının onun içinde gizli olması üzerinde temellendirmiştir. Bu dedektiflik, kendilik duygusunun önünde epey geniş alanların açıldığını görür; büyük kentin temposuyla senkron tepki biçimleri geliştirerek, olayları anında yakalamasına sebep olur, bütün bu olaylar dizisi, flanörü bir sanatçı haline getirir.

Walter Benjamin, Baudelaire’i yeniden okuyup flanörün üç unsur veya üç koşula bağlı olarak ortaya çıktığı yargısına varır: kent, kalabalık ve kapitalizm.

Kentli flanör için yürümek yalnızca yürümektir; o, kalabalıklar içinde bile yolunu bulur. Flanörün etrafında 19. yüzyılda gelişen, saatler boyu bir parça kır görmeden yürüdüğü kent yığılmaları vardır. İnsan o dönemin yeni megapollerinde (Berlin, Londra, Paris) yürürken, ayrı dünyalara benzeyen birbirinden tamamen farklı semtlerden geçerdi; semtten semte her şey değişebilirdi: binaların boyutu ve mimarisi, havanın temizliği ve kokusu, yaşam biçimi, ortam, ışık, toplumsal yapı. Flanör, kentler manzaraya dönüşecek ölçeğe ulaştığında tezahür etti. Kentler geçitleriyle, görüş açısındaki ani değişimleriyle, tehlikeleriyle ve sürprizleriyle, adeta bir dağı katı eder gibi kat edilebiliyordu.

Flanörün tezahürünün ardındaki ikinci unsur olan kalabalıklar, kalabalığın arasında, kalabalığı yararak yürümektir. Büyük endüstri kentlerinde işe giden ya da işten dönen, iş randevularına giden, koli teslimatı ya da bir görüşmeye yetişmek için acele eden bu insanlar, yeni uygarlığın temsilcileriydi. Bu kalabalık düşmanca davranırdı, kendisini oluşturan her bireye düşmandı. Herkes telaş içindeydi ve diğerinin yoluna çıkıyordu. Kalabalık ötekini hemen rakibe dönüştürürdü. Bu kalabalık büyük gösterilerdeki, birlik içinde hak arayan insanların, destansı halk tabakasının, kolektif enerjinin kalabalığı değildi. Aksine, bu kalabalığı oluşturan her bireyin, bir yerden bir yere hareket etme seviyesinde birbirleriyle çatışan çıkarları vardı. Kimse kimseyi tanımazdı. Genelde ciddi bakan, tanımadık ve hepsini tanımanın sayısal olarak pek mümkün olmadığı yüzlerdi bunlar.

Üçüncü unsur kapitalizmdir, ya da daha açık bir ifadeyle, **Walter Benjamin**’in nazarında metanın saltanatıdır. **Benjamin**’e göre kapitalizm, meta kavramının endüstriyel ürünler dışında sanat eserleri ve insanlar için de geçerlilik kazanmasını sağlamıştır. Flanör yıkıcıdır. Kalabalığı, ticareti ve kenti, bunların değerlerini de

yıkar. Kalabalıkların yalnızlaştırıcı etkisi söz konusu olduğunda flanör, kalabalığın o anonimleştirici halini arar, çünkü orada saklanır. Mekanik kitlenin içinde erir ama içinde saklanmak adına bile isteye yapar bunu, böylece anonimlik ezici baskıdan ziyade ona zevk alma olanağı sunar, içindeki özel bakış açısıyla kendini daha canlı hisseder. Kalabalığın tatsız, kasvetli, yalnızlığının ortasında, gözlemcinin ve şairin yalnızlığını yaratır.

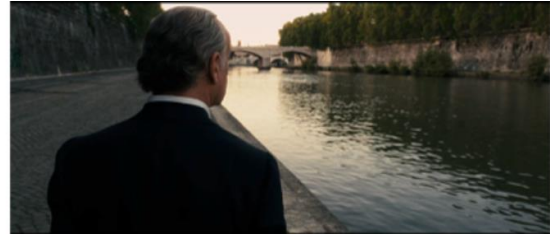
David Le Breton aylıklık etmeyi “yürüme sanatı” olarak nitelendirir (*Yürümeye Övgü* [Sel, 2022]). Kent ancak sakinlerinin adımlarıyla ya da onu yürüyüşleriyle, buluşmalarıyla, dükkanlarına, ibadet yerlerine, resmi dairelerine, istasyonlarına, kafelerine, eğlence yerlerine vb. girip çıkmalarıyla canlandırılarak yaratan gezginleriyle var olabilir. Flanörlük kamusaldır ve başkalarına yöneliktir. “Hava almaktan” ya da yürüyüşe çıkmaktan daha fazlasıdır. Flanör görmek ve görülmek için dışarıdadır ve bu nedenle başkalarını izleyebilmek ve metropol kalabalığının bir parçası olarak anonim statüsünün güvenliği içinde şehrin telaşını alabilmek için bir kalabalığa ihtiyaç duyar. Kalabalık aynı zamanda bir izleyicidir. “*Flânerie*” bu nedenle bir kalabalık pratiğidir, bir uzmanın kalabalık davranışını “yapma sanatıdır”. Bir etik olarak, bireyin gözlemlerinin ve bakış açısının bireyselliğini ve tekil perspektifini olduğu kadar, kendine has özellikleri ve tavırları da yücelterek bireyi kitleden geri alır. Gözlem, flanörün varoluş nedenidir ve görsel cazibeleri görmek, flanörün görüşten görüşe çekilen hareketinin anahtarıdır. Görsel olanın, flanörün en önemli aracı olduğu söylenebilir.

Flanörün deneyimi, insanın mekanı hissetme, algılama, tespit etme ve ifade etme biçimini ve onun sembolik önemini bize bildiren bir kipliktir. Kentsel manzarayı, bir dağ aşar gibi aşan, kentsel deneyimin anlamını geri veren, sıradan ayrıntılara hayat veren özgürlüğün ara mekansal zamansallığının kipliği gibi düşünülebilir. Tek bir sözcükle, hareket, eylem ve virtüelliği kendinde barındıran bu kavram ön ek olarak kullanıldığında birçok tanımı kendine içkin kılabilme gücüne sahip oluyor, üstelik bu güç kendisini tarihsel olarak birikmelerden de beslemiş olarak karşımıza çıkıyor. Flanörün görme eylemi, bir gözlemcinin derin okumasını yaptığı, dikkat kesildiği, süreklilik ve süreksizliğin noktalarını bildirdiği ve hızına dair verdiği ipuçlarıyla hem seyirci hem karakter hem de kameranın kendisi için ön ek olabilecek, sinema için düşünüldüğünde fonksiyonel bir kavram olarak elverişli hale geliyor görünmektedir.

Sorrentino sinemasının hem karakterleri hem de izleyiciye belirlediği konum 21. yüzyılın flanörüne benzetilebilir. 19. yüzyılda kentin sokaklarında karşılaşmalar yaşayan, insanları gözlemleyen flanör, **Sorrentino**'nun sinemasında, onun İtalyasında (*Olmak İstedğim Yer* [This Must Be The Place, 2011] ile *Gençlik* [La Giovinezza, 2015] dışında), karakterlerin varoluş sancuları ve arayışlarıyla karşılaşmalar yaşar. Sinemanın teşhirci yanı şehrin hem pastoral bir manzara resmi gibi, hem de anlatıyla birlikte insanın güzelliği bozan ama içinde güzellik de barındıran bir kent parçası olduğunu deşifre eder. 21. yüzyılın flanörü, 19. yüzyıl flanöründen görsel imgelere maruz kalma düzeyi ile ayrılır. **Frédéric Gros**'un, toplumun sesini kısıtığımız tek eylemimizin belki de yürüyüş olduğu düşüncesinden hareketle (*Yürümenin Felsefesi* [Kolektif Kitap, 2017]); karakterlerin hem iç mekan hem de dış mekandaki yürüyüşleri ile filmin bütünündeki kimlik arayışlarına mola verilmiş sahnelere tanık olduğuna dikkat çeken bir anlayışı seyircisine sunar. Pasif bireylere dönüşümümüzün meşru hali olan postmodernizm, yaşam derinliğinin yüzeysel katmanlarından haz almak ve bununla kendinden geçmek ile ilgilidir; **Sorrentino**'nun karakterleri ya da eleştirileri gibi. Bu yüzden ki **Sorrentino** sineması, bazen rüya olduğunu açık eder şekilde, bazense sahne geçişlerindeki bozulan kronoloji ile kafa karıştıracak şekilde bunu yapar. Postmodernizm imgelerinin, bugün bireyi kuşatma stili gibi. Aniden ve bağlamdan uzak.



Titta di Girolamo



Jep Gamberdala

Kent gezgini flanör, metropolün en ücra köşesine kadar arşınlayıcısı ve modern hayatının müthiş bir gözlemcisidir. **Baudelaire** şöyle tanımlar: “... kalabalıklarda var olur. Aşk, işi, gücü kalabalıklardır. Kusursuz flanör için, tutkulu gözlemci için, ahalinin tam orta yerini, hareketin gel-git noktasını gelip geçici ile sonsuz arasını mesken tutmak müthiş bir keyiftir.” (*Modern Hayatın Ressamı* [İletişim Yayınları, 2014]: 33) Flanörün en belirgin eylemi kimliksiz olarak yürümek, hareket halindeki kadim hayata katılmaktır. 19. yüzyılın flanörünün 21. yüzyılda **Sorrentino** sinemasındaki karakterleri Titta di Girolamo (*Aşkın Bedeli* [Le

Conseguenze dell'Amore, 2004]), Jep Gamberdala'dır (*Muhteşem Güzellik* [La Grande Bellezza, 2013]). Onlar kalabalık içinde gözlemleyici olurlar, "hiçliğin" farkına varıp bunu ters yüz etme ihtiyacı duyarken, "hiçliği" anlamlandırmaya çalışıp az konuşarak da kentli olmaya devam ederler. 21. yüzyılın flanörü, etrafında kendini kuşatmış şehre başını kaldırarak bakar, şehir büyüleyici hem şimdi hem de nostaljidir: Roma. **Kant**'ın "yüce" terimini eşleştirdiği "kaba doğa" imgesi yaşadığı yüzyılla ilişkilendirildiğinde insanın hakimiyetinin doğanın karşısında daha az oluşunda gizliydi, doğa insanı kuşatabilme büyüüne sahipti. Bugünün postmodern insanı için şehir yukarı doğru yükselen binalarla kuşatılmış, dağların bile görünmez olduğu bir planlama ile inşa edilmekteyken, insan artık "doğaya kaçma" olarak adlandırdığı hazırlanmış, beklendik bir duygunun eylemi içine girer. Modern şehir bugün doğadan ödünç alınan matematik yücenin yarattığı aşkınlıkla, insanın kendi yapıntısının kendi üzerinde kurduğu aşkınlık ve sınırsızlıkla sıkışmış ve kenti aciz hissettiği mekanlara dönüşmüştür. Flanöre eşlik eden duygu huşu ve keşif duygusu değil aynı zamanda kalabalık ve mimarinin üzerinde yarattığı yüce duygusudur.

Kracauer sinema seyircisini gerçek hayatın uçucu fenomenlerine duyarlılığı ve ekrana üşüşmesiyle 19. yüzyıl flanörüne benzetir. Flanörü bu yüzyıla taşıyan, taşıdığı karakteristik özelliklerin ikonlaşması ve akışkan olma halidir. Filmler kamera gerçekliği ve bizzat hayatın kendisinin görüntüleriyle izleyicide bir karşılaşmaya sebep olur. Bu karşılaşmanın bütününe davet edilmeyen seyirci gözlemci olmanın soğukkanlılığı ile tam bir seyir deneyimine katılmış olur. Sinemanın özdeşleşme ile aradaki bu camdan duvar etkisi, onun düşünce yaratmak için bir eser olarak varlığını perçinlemesidir, bir başarıdır. Öyle ki her filmin karakterin ruhuna girme iddiası ve zorunluluğu yoktur, baştan kabul etmek gerekir ki karakterin ruhuna girmesi gereken izleyici değil onu içselleştirip sonra bedensel bir aksiyona dönüştüren oyuncunun görevidir. **Brecht**, seyircinin özdeşleşme durumunu değerlendirirken, oyunu izleyen seyircilerin put gibi kilitlenip büyülediği sahne bakışını orta çağ insanının görüntüsüne benzeterek eleştirir. Seyircinin oyunun anahtar kişileriyle kendini özdeşleştirebilmesi için genel hatlarla çizilmiş karakter tasavvurları seyircide zaten yüzeye çıkarmak için gönüllü olduğu duyguları uyarır. Bu büyülenmiş, put gibi duran seyircinin beklentisi gerçek dünyanın bütün olumsuzluklarının sahnede olumlanmasına en azından umut duygusu ile yoğurulmasına şahit olmaktır. Postmodernitenin toplumun kültür ve

onun ürünlerine sızıyla zaman-mekan ve dil üzerindeki algımız sinemada da yansımalarını göstermiştir. Seyirci, içinde yaşadığı dönemin etkilerinin, kendi lineer zaman çizgisinde alımlamaya alışık olduğu estetik nesnelere sızıyla, düşünce üretmeye değil, görsel bir flanöre dönüşmüştür. **Sorrentino** hem karakterlerini hem de izleyicisini flanörleştirir. Bu aradaki camdan duvar, **Sorrentino**'nun film tarzında özdeşleşmeye yer vermeyen unsurlar; izleyicinin ana karakterlerin fiziksel özelliklerinin etkileyciliğine yer bırakmadığı *cast* seçimiyle **Sorrentino** karakterlerini etik ve ahlaki açıdan da değerlendirmesini mümkün kılar. **Ranciere**, seyircinin özgürleşebilmesi için karşılaştığı sahneyi gözleme, seçme, karşılaştırma edimleriyle birlikte bütün bunların bir çıkarımıyla bir icrada bulunma gerekliliğinden bahseder. İzleyici icrayı hayata, sokağa, şehre egemen olmakla özdeşleştirerek edilgen konumundan kurtulduğunda ona bir özerklik tahsis edilmiş olacağını öne sürer. **Gadamer** ise, özdeşleşmeye yer vermeyen modern sanat anlayışının eserin kapılarını kapatması olarak düşünülmesinin bir yanığı olduğunu belirtir, ona göre klasik eseri ideal bütünüyle bağlantılandırmak yerine eserin kendi bütünü içinde gerektirdiği sınır içinde deneyimlemek onu alımlamak ve anlamakla ilgilidir; özdeşleşmek ile ilgili değil. Karakterin yerine geçmeye izin vermeyen, sadece tanıklık edilen bu sinema anlayışı, seyircinin seyir edimi içinde olduğunu fark etmesidir. **Sorrentino** filmografisi seyirciyi özgürleştirir.

Flanörün zaman ve mekanla kurduğu ilişki, bedenin mekanla ve aynı zamanda zamanla kurduğu ilişkinin dönüşümüne yol açar.

Teknolojiyle harmanlanan flanörün, bakınma ve yürümeye dayalı “odaklı” eylemleri, algının parçalanmasıyla bir sürüklenme süreci içerisine girer. Teknoloji, yürümenin doğasına, orada olmaya, şimdiye, şimdideki mevcudiyetin deneyimine müdahale eder. **Sorrentino** sinemasının teknoloji ve öncesini de deneyimlemiş karakterleri bu alanın daha kontrollü yöneticileridir, izin verdikleri kadar dağılır ve alabildiğince odaklanırlar.

Onlar kameranın ifşa ettiği flanörler olarak, seyircileri de kendi eşlikçileri olmaya davet ederek, seyircinin de flanörleşmesine sebep olurlar.