

---

---

# 'ZAMAN'SIZ-'MEKÂN'SIZ YAŞAM FORMLARI ve 3D MODERNLİK

œ

*Mevlüt ÖZBEN\**

---

---

## ÖZET

19. yüzyılın tek biçimliliğin, tek sesliliğin, bir ve bütün olmanın normal karşılandığı bir dönem olmasında “zaman” ve “mekân”ın anılan dönemdeki önemi ve zaten pek çok şeyin de “zaman” ve “mekân”ın denetiminden kaynaklanmasının aksine; 21. yüzyılın, çok biçimliliğin, çok sesliliğin ve bütünden daha değerli görülen “bir”in koşullar ne olursa olsun haklarının muhafaza edilmesinin gerekliliğini ileri süren yeni bir sürecin başlangıcı olarak takdim edilmesinde “zaman”sız ve “mekân”sız yaşam formlarının ortaya çıkardığı 3D modernlik koşulları oldukça belirleyici bir öneme sahiptir. Bu çalışmada, klasik modernlik evresi ile bugünün modern dünyasını karşılaştırabilmek amacıyla 3D modernlik biçiminde kavramsallaştırdığımız teorik kurmaca tartışılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Zaman, mekân, modernlik, 3D modernlik, 21. yüzyıl.

## GİRİŞ

Neredeyse her şeyin son kullanım tarihinden önce tüketilmesinin (elde edilmesinin, yakalanmasının, yaşanmasının vb) önemle tavsiye edildiği günümüz koşullarında, denilebilirse, “son kullanma tarihine hızla yakla-

---

\* Yard. Doç. Dr., Atatürk Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sosyoloji Bölümü.  
e-posta: mozben@atauni.edu.tr

şan bir kültür[de]" (Griffiths, 2003; 40) yaşıyoruz. Bedenimiz bile, son kullanma tarihi (istatistiksel olarak) hesaplanabilen ve saklama koşullarında yeni düzenlemeler yapma ya da katkı maddeleriyle raf ömrü uzatılmak istenen bir ürün gibi görülmektedir.

Zamanla ilişkimiz ve zamanı algılayış biçimimiz o denli değişti ki, artık dünyanın yeniden hayat buluşunun, yenilenişinin ve buna herkesin katılabileceği özel bir durum olan "karnaval zamanı"<sup>1</sup> hiçbir zaman geri gelmeyecek (Bahtin, 2005; 34). Daha kötüsü, beden egzersizleri, kas geliştirme, çıplaklık, tıbbi estetik müdahaleler ve güzel (biçimlendirilmiş) bedenin yüceltilmesi gibi tüm oluşlar, sağlıklı beden üzerinde iktidarın uyguladığı kararlı ve kılı kırk yaran bir çalışmayla, insanı ve çevresini, kendi bedenini arzulamaya götüren (Foucault, 2007; 39) sahte bir karnaval zamanında konumlandırmaktadır. Modern insana her gün bayramdır artık!

1841'de 140 km ile ilk uzun ve uluslararası mesafe olan Strasbourg-Basel demiryolu hattının açılmasının (Mattelart, 2005;1- 142) -18. yüzyılın sonlarını bulan, mekânîk saatin icadı ve nüfusun büyük bir bölümüne yayılmasının "zaman"ın uzamdan boşalmaya başlamasının önünü açmasına benzer şekilde- uzamın (mekânın) zamandan boşalmasını başlattığı (Giddens, 2004; 26) söylenebilir. Uzamdan boşalan zaman ya da daha sonra zamandan boşalan uzam şimdilerde bizim için ne ifade ediyorlar? Tekno-ilerlemelerle birlikte (ulaşım ve iletişim alanlarında) sadece geleneksel zaman ve mekân kavrayışının değil ama buharlı trenlerle/gemilerle anabileceğimiz klasik modernlik evresinin de çok uzağında olduğumuza kuşku yok. Ne ki, yeni zaman ve mekân kavrayışımızın nasıl olduğu ve

---

<sup>1</sup> "Karnaval zamanı", statükoyu, sınıf, cinsiyet ve roller açısından tersine çevirerek toplumsal düzeni belirli bir zaman için de olsa dönüştürür. Griffiths, "karnaval zamanı"nın özelliklerini şu şekilde sıralar: 1- Neredeyse her zaman doğanın zamanına bağlıdır. 2- Kaydedilmiş geçmişteki belli olaylara bağlı kalmak anlamında tarihsel olmama özelliği taşırlar. 3- Çalışma zamanını oyun zamanına çevirerek, sıradan toplumsal davranış ve alışıldık hareketleri değiştirirler. 4- Bedensel bir kabalıkla da tanımlanabilirler. Geleneklerinde ve sembollerinde derin bir cinsellik vardır. 5- Belirli bir insan topluluğunu ve belli bir yöreyi vurgularlar. Ne ki, kuralsızlık içeren tüm bu özellikler, çok katı bir şekilde sınırlanmış bir sürenin sonunda eski düzeni belki daha sağlam bir biçimde yeniden kurmada etkili olurdu. Ayrıntılı bilgi için bkz. Griffiths, Jay, **Tik Tak: Zamana Kaçamak Bir Bakış**, Çev: Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2003, s. 80-81. Ayrıca, "karnaval zamanı"nın ruhunu yansıtmaları bakımından bkz. Rabelais, **Gatgantua**, Fransızçadan çev(ler): S. Eyüpoğlu-A. Erhat- V. Günyol, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı, İstanbul, 2006.

bunun deneyimlediğimiz modern yaşam biçimine ilişkin yeni tanımlamaları gerektirip gerektirmediği bu makalede cevabı aranacak temel sorudur.

“Zaman” modernlik öncesinde “uzam” içerisinde akar ve aynı uzam içerisinde ardında sayısız “mezar” bırakarak geleceğe akardı. Geleneksel toplumlarda/dönemlerde uzamsal alanın toprağına dökülen geçmiş, söz konusu toprağı mazinin en anlamlı, duygusal anlam atfedilen önemli unsuruna getirirdi. Bu bağlamda “kalımlılık” coğrafi bir alanla, mekânla yani toprakla özdeşleştirilirdi. Oysa modernleşmeyle birlikte başlangıçta, olağanüstü nüfus hareketliliğinin ve coğrafi olarak yer değiştirmelerin kıskırttığı geçmişe toprakla/mekânla bir ve aynı tutularak özlem duyulması (sıla hasreti), yaşamın kentlerde olgunlaşmaya başlamasıyla değişmeye başlamıştır. Hatta şimdilerde “kalımlılık”, teknolojilerle cebimizde gezdirebildiğimiz ve gittiğimiz her yerde yeniden kurabileceğimiz bir geçmiş bilgisinden faydalanma usulü geliştirmemize bile neden olmuştur (Özben, 2010; 18-19). Zamanı şimdilerde, tek form içinde, geçmiş, şimdi ve gelecek ayrımları silikleşmiş bir biçimde algılayabiliyor ve boşalan uzamsal alanlar yerine uçucu yeni mekânlarda (siber uzayda) yeniden ve yeniden inşa edebiliyoruz.

## **ZAMAN VE MEKÂNA İLİŞKİN YENİ KAVRAYIŞLAR VE 3D MODERNLİK**

Olayların ardışık olarak, tek yönde ve geri dönüşü olmaksızın sıralanması biçiminde tanımladığımız ve niceliksel olarak da ölçebildiğimiz bugünkü “zaman” kavrayışımızın aksine geleneksel dünyada zaman “tarihsel” değildir. Zaman ve oluşum doğrudan zaman-üstü olana (aşkın olana) bağlıdır. Manevî bir dönüşüm içeren söz konusu zaman algısı gereğince zaman nitelikselidir: Tek düze ve belirsiz bir biçimde akmaz, her an'ı bir anlam ve diğerlerinden farklı bir değer taşır (Evola, 1994; 225-226). Burada, her seferinde önceden beri yapıla geldiği biçimiyle gerçekleştirilen ve belirsiz sayıdaki bir dizi eylem olarak da takdim edilebilecek olan geleneğin otoritesinin, anılan zaman algısının yaratıcısı olduğunu söyleyebiliriz. Bu bağlamda geleneksel dönemlerde/toplumlarda toplumsal hayatın zaman-sallığı toplumsal etkinliğin döngüselliklerinden (gelenekten) beslenirdi (Giddens, 2005; 378-379).

Geleneksel dünya ve insan ile modern dünya ve insan arasında hem deneyim hem de algı farkı bulunduğu şeklindeki değerlendirmeler yalnızca “zaman” konusu ile sınırlı değildir elbette. Bu farklılıkları doğuran

bir diğer unsur da “uzam”dır. Öyle ki, geleneksel dünyada içinde yer alınan uzamın hiçbir bölgesinin bir diğerine eşdeğer olduğu iddia edilemeyeceği gibi, söz konusu dünyanın müdavimleri için kan ve toprak, yani varlıkları ile toprak arasında da içten, canlı ve psişik bir ilişki vardır. Belirli bir toprak, coğrafi kişiliğinin dışında, psişik kişiliğe de sahip olduğundan, orada doğanlar ona (toprağa) bağımlı olmadan yapamamışlardır (Evola, 1994; 231-236).

Geçmişin zaman ve mekân üzerindeki otoritesini sorgulamak yani geleni sorgulamak, onun şimdi üzerindeki otoritesini sorgulamaktır ki, -modernlik tam da böyle yapmıştır- bu her şeyden önce “zaman”ı hiçleştirme tir. Böylece, yalnızca yaşanan anla sınırlandırılmaya çalışılan zaman kavrayışı içinde tarih bir tür zamansal atık deposudur. O üzerine basılıp yukarı çıkılması gereken bir merdiven veya “daha iyisi” için –“daha iyisi” hep tartışmalı olacaktır- geride bıraktığımız her şeydir.

19. yüzyılda bilimin doğayı incelediği yöntemin toplumsal sorunların incelenmesine de uygulanması (Newtoncu gelenek) sonucu toplum da doğa gibi bir mekânizma olarak düşünölmeye başlanmıştır. Yine bu yüzyılda Darwin başka bir bilimsel devrim yaptı ve toplumbilimciler biyolojiden esinlenerek toplumu bir organizma olarak düşünmeye başladılar (Carr, 1996; 68). Her ikisi de (toplumu bir mekânizma/makine veya organizma olarak ele alan yaklaşımlar) modernliğin “ilerlemeci” bakışına ışık tutmaktadır. Bu bağlamda toplum gelişen/geliştirilebilecek ve biçim verilecek bir mekânizma ve organizmadır. Bu paradigmanın bir gereği olarak modern ve modernleşen dünyanın en güçlü aracı kurumu olan devlet (ulus devlet) göreve çağrılıdır ve diğer her şeyden daha öncelikli ve önemli olmak üzere “zaman” ve “uzam”ı, içindeki her şeyle birlikte zapturapt altına alacaktır. Gerçektende (ulus-devlet) ilk iş olarak, tüm üyeleriyle, kendini, bir tür topluşım yeri olarak, kentlerde mevkilendirerek, doğanın ve daha sonra kilisenin zamanı yerine fabrika zamanını dayatmıştır. Böylece, insanların zaman ve uzam deneyimini köklü bir değişime tabi kılan sanayi devriminin sembolü olan fabrika, başta zaman ve uzam olmak üzere, neredeyse her şeyin kendisine göre biçimleneceği klasik modernliğin temel kurucusu olmuştur. Griffiths’e göre, bir önceki yüzyılda uzamdan boşalan zaman 19. yüzyıl fabrika modernleşmesinin merkezinde, yani kentlerde yeniden inşa edilmiştir: En çok kentler yaratır, modernliğin saate bağlı zamanını... Kentler tüm dünyayı saatin yapaylığı üzerine yeniden yapılandırmıştır (2003; 12).

Egemenlik yapılarında önemli bir kaynak olarak zaman kontrolü, modern devletin kapitalist ekonomik sisteminin kalbi gibi işlev görürken (Giddens 2005; 390); modernlik öncesinde coğrafi olarak konumlandırılmış toplumsal eylemin maddi ortamına karşılık gelen 'mekân' (uzam), -ki, pek çok bakımdan mevcudiyetle yani yüz yüze etkileşimle sınırları çizilirdi- modernlikle birlikte yüz yüze etkileşimle ilişkisi koptuğundan, uzak toplumsal etkilerle biçim kazanmaya başlamıştır. Burada olup biten; toplumsal ilişkilerin yüz yüze yani yerel etkileşim bağlamlarından koparılması ve sonsuz uzunluktaki bir "zaman-uzam" boyunca yeniden yapılandırılması bağlamında bir 'yerinden çıkarma'dır (Giddens, 2004; 26-28). Fabrika modernliğinin (zaman ve uzamın kentlerde tüm toplumsal ilişkileri sil baştan düzenleyecek biçimde kontrol altına almasının) bir sonucu olarak "yerinden çıkarılan" her şey panoptik bir düzenin içine dahil edilmiştir.

"Sınırlar çizmek" tahakkümde bulunmanın en etkili yollarından biri olduğundan, normalle-anormal, düzenliyle-kaotik, akıllıyla-deli ya da sağlıklıyla-hasta türünden belirleyimlerde bulunabilme tekeli elinden tutan iktidar (ulus devlet), kendisine tabi kılmak istediği her şeyi kendisine saklamak istediği şeylerden mahrum ederek gerçekleştirdiğinden ya da tam da bu söz konusu mahrumiyet kanalıyla var olabileceğinden, zaman ve uzam üzerinde tasarrufta bulunabilme hakkını da kendi üzerine almıştır (Bauman, 2003; 224-225). Böylece, fabrika modernliğinin zaman ve mekân kontrolü üzerinden gücünü gösterdiği baş oyuncu olan iktidar (devlet) panoptik düzenin de yardımıyla farklılık ve çeşitliliklerin tekbiçimlilikten kurtulamamasına hizmet etmiştir (Bauman, 2006; 60). Tıpkı, yine o dönemlerde, fotoğraf makinasının her şeyi siyah beyaz resimlemesi gibi...

Modernliğin mayasında olan görünürlük ilkesinin tüm iktidar teknolojisine hükmettiğinin en açık örneği olan panoptikon metaforunu (Foucault, 2007; 87) elle tutulur ve somut bir gerçekliğe dönüştüren, bir bakıma, fotoğraf makinesidir. Denilebilirse, modernlik geleneksel zamanı (doğanın ve kilisenin zamanını) kent yaşamının saate bağımlı kılınan zaman kavrayışıyla yıkılmış ve zaferini an'ı (tüm detayları içerimleyecek şekilde) fotoğraf makinesiyle dondurarak ilan etmiştir. Daha sonra kamerasının da icadıyla, zaman ve mekân, artık istenildiği gibi dondurulup tekrar canlandırılabilir ya da ileri geri sarılabilir olduğundan, bakan gözlerin gerçeklik olarak (birebir) algıladıkları ve deneyimledikleri yaşama ilişkin temel unsurlar olma özelliklerini bir bakıma kaybetmişlerdir. Onlar için

bakan ya da onlara bakan gözlerin yerine geçen mercekler (fotoğraf makinesi ve kamera), zaman ve mekâna ilişkin tüm kavrayışlarımıza kısa devre yaptırarak yaşamın temel iki boyutuna (zaman-uzam) bir üçüncüsünü eklemektedir.

Üstelik tahakküm yapılarının değişen niteliğinin bir sonucu olarak artık iktidar, yalnızca bir bastırma, sınırlama veya yasaklama biçiminde kendini göstermemekte, o, inceltmiş biçimler içerisinde gerçekliği üretmekte; “nesne alanları”nı ve “doğruluk ritüelleri”ni belirlemektedir (Foucault, 2005; 112). Klasik tahakkümcü uygulamalar, başkalarının eylemleri üzerinde eylemde bulunmak biçiminde tanımlandığından veya bu eylemler insanların başka insanlar tarafından “yönetilmesiyle” karakterize edildiğinden bu uygulamaya önemli bir unsur daha eklemek gerekecektir artık: Özgürlük. İktidar, günümüzde (modern dünyada) yalnız “özgür özneler” üzerinde ve yalnızca onlar özgür oldukları sürece uygulanabilecek bir şey olarak görülmektedir. Hatta kölelik, insan zincirlenmiş olduğunda değil, aksine hareket edebileceği, hatta kaçabileceği zaman bir iktidar ilişkisi içerisinde yer alacaktır (Foucault, 2005; 75).

Burada, zaman ve uzamın üzerine bindirilen üçüncü boyutun kapısını aralayan fotoğrafın, gözün zaferi olduğu kadar mezarı olduğunu da görmek önemlidir. Fotoğrafla birlikte “bakışın/bakmanın” Rönesans’tan beri hüküm sürdüğü hakimiyet alanına başka bir perspektifin zorla dahil olması söz konusu olan... Fotoğraf gözün zaferidir, çünkü uzun süredir Batılı görüş normunu oluşturan perspektife dayalı yasaları doğruladığından fotoğraf “gerçeklik” olarak kabul etmeyi öğrendiğimiz her şeyi gösterir. Ancak diğer yandan o, gözün mezarıdır, çünkü söz konusu gerçekliği sadece gözden daha keskin bir biçimde görebilme değil, aynı zamanda bunu bağımsız bir şekilde yapabilme yeteneğine sahip bir aygıt tarafından üretilmiştir. Bu bağlamda fotoğraf ve kameranın insan bakışını/görüşünü doğrulamaktan çok, görünüşteki uzmanlık alanından ettiği söylenebilir (Silverman, 2006; 191-192). Hem iktidar ilişkilerini görebilmek açısından hem de (bu çalışmada incelenen) üç boyutlu modern yaşam formunun (3D Modernlik) oluşması bakımından bu sonuncusu, yani insanın doğal yeteneği olan görünüşteki uzmanlık alanından dışlanması daha önemlidir. İlk iki boyutta (zaman-uzam) insan esas oyuncudur; varlığı ve etkinliği söz konusu iki boyuta anlam ve değer katar. Oysa üçüncü boyutta figürandır insan; varlığı ya da etkinliği büyük ölçüde anılan boyut dolayımında anlam bulur.

Fotoğrafla birlikte, ilk kez, dünyaya ait bir imge, araya insan girmeden, otomatik olarak biçimlendirilmiştir. Gerçekle eşanlı görülmelerinden dolayı, fotoğraf diğer resim yapma şekillerinde bulunmayan bir güvenilirlik niteliğiyle doğmuştur. Böylece, bizler, fotoğraf ve kamerayla yeniden üretilen nesnenin varoluşunu "gerçek" olarak kabul etmeme şansından mahrum edilmişizdir. Üstelik, kamera, gözün benzeri olmaktan çok gözün eksikliklerini telafi eden bir protezdir: Kamera, insan (özne) tarafından kullanılacak bir araç değil, insanı kullanacak bir araçtır (Silverman, 2006; 195-196).

Şimdi, fotoğraf ve kamera ile birlikte gelişen görüntülü bildirim ve özellikle iletişim, etkileşim teknolojilerinin (sinema-3D sinema, televizyon, internet ve 3G'li telefonlar) zaman ve uzam bakımından uzaklaşmış etkileşimi yeniden yüz yüze etkileşim formuna soktuğunu düşünmemek için bir sebep yok. Ancak, bunun niteliği ve modern dünyanın anlam yapılarında ortaya çıkartabileceği dönüşümler (ve sorunlar) hakkında da düşünmemiz gerekiyor (Giddens, 2005; 383). Öncelikle, modernlik öncesinin birincil ya da modernlikle birlikte ikincil ilişkilerin biçimlendirdiği toplumsal etkileşim formlarının, ilki yüz yüze, samimi ve dayanışmacı, ikincisi formel ve belli çıkarları gözetin olmak üzere, önemli farklılıkları içerdiklerini hatta ilkinde (birincil ilişkilerde) zaman ve mekânın yapılandırıcı etkileri daha belirgin, diğerinde ise zaman ve mekân daha aracı bir konumda olsa da, toplumsal etkileşimi biçimlendirici her iki etkileşim formunda da kendisi için önemli olan (uzaklık ve yakınlık bağlamında bir mesafe bildirim sunan) bir zaman ve uzam profilinden söz edebiliriz. Oysa üçüncü boyutla birlikte, zaman ve uzamın yapılandığı toplumsal etkileşim biçimleri, yine zaman ve uzamın yapılandırıcı etkisinin önemini azalmasıyla çeşitlenmeye ve dönüşmeye başlamışlardır. İlk olarak, görüntülü bildirimle (tv ve özellikle sinema) birlikte yaşamı algılama ve ona ilişkin gerçeklik tanımlamalarında geçmişle kıyaslandığında büyük bir kopuş söz konusudur. Bu kopuş ya da farklı olanı açıklayabilmede Walter Benjamin'in "aura"sı önemli kolaylıklar sağlayabilir bize.

İbranice ışık sözcüğünden gelen "aura" terimini, bir mesafe deneyimi olarak (Boym, 2009; 82) düşündüğümüzde, bir sanat eserinin kabul edilebilir en mükemmel yeniden üretiminde bile, der, Benjamin, söz konusu yeniden üretimin (eserin) zaman ve uzamdaki varlığı ile ortaya çıktığı yerdeki eşsiz varoluştan eser yoktur (Benjamin, 1993; 79). Bu bağlamda, Benjamin, sanat eserinin "gerçekliğini", varoluş koşullarına sadık ve var

olduğu zaman ve uzamdaki anlamı dolayımında gördüğünden “aura” terimi ile yitirileni, kaybedileni ya da koparı ifade etmeye çalışır.

Benjamin’e göre, mekânîk yeniden üretim çağında kaybolan, yitirilen ya da solan şey sanat eserinin “aura”sı olmakla birlikte, bu, sanat eserinin dışına da taşan semptomatik bir süreçtir. Bu süreçte, yeniden üretim tekniği aracılığıyla yeniden üretilen nesne gelenek alanından koparılır ve birçok çoğaltımı gerçekleştirilerek, eşsiz bir varışun yerine bir kopyalar çokluğu koyulmuş olur (Benjamin, 1993; 80). Görüldüğü gibi Benjamin “aura”yı, mekânîk yeniden üretimin sanat eseri üzerindeki etkilerinin, semptomatik bir sürecin sonucunda doğal nesnelere üzerinden de görülebilecek bir yitirilen kolektif öge olduğunu belirtmeye çalışmaktadır. Ona göre doğal nesnelere “aura”sını da, ne denli yakınımızda bulunurlarsa bulunsunlar, belirli bir mesafeye sahip eşsiz bir fenomen olarak tanımlayabiliriz. Örneğin, bir yaz günü akşam-üzere dinlenirken, gözlerimizle ufuktaki bir dağ sırasını ya da üzerimizi gölgesiyle örten bir dalı izleyebilir ve o dağların ya da dalın “aura”sını deneyimleyebiliriz. Şimdilerde ise, söz konusu imge ile “aura”nın çöküşünün toplumsal temellerini, her ikisi de modern yaşamda kitlelerin giderek artan önemiyle ilişkili olan iki koşul üzerinden açıklayabiliriz. Buna göre “aura”nın çöküşünün temel nedeni; günümüz modern toplumlarında kadın ve erkeklerin şeyleri uzamsal ve insanî olarak “daha yakına” getirme arzudur (Benjamin, 1993; 81). Bir imgeyi yakınlaştırmak aynı zamanda onun kendine özgülüğünü de tasfiye ederek onu standartlaştırmak ve yakınlık iyeliğinin dikkate değer bir özelliği olan “o bana ait” niteliğine de gönderimde bulunacağından sinema – ki, o, “yakınlıkla” ilişkilendirilen temsil mantığına ayrılmaz şekilde bağlıdır- “aura”yı yıkanır (Silverman, 2006; 154). Çıplak gözle görebileceğimizden çok daha farklı bir doğa (dünya) kendisini kameraya açtı açalı; artık, bilinçsizce nüfuz edilmiş uzayın yerine, insan tarafından bilinçli bir biçimde keşfedilmiş uzay geçirilmiştir (Benjamin, 1993; 93). Denilebilir ki, filmle birlikte, kişi, nesne, ya da durum, ait olduğu zaman ve uzamdan koparılarak, tekno- ilavelerle, geçmiş, şimdi ve geleceğe gönderimde bulunabilecek bir biçimde yeniden inşa edilmektedir.

Evvelce, diyor Benjamin, meyhanelerimiz, ana-caddelerimiz, işyerlerimiz ve dayalı-döşeli odalarımız, demiryolu istasyonlarımız, fabrikalarımız vd. bizi umutsuz bir biçimde kilit altına almış görünüyordu. Ardından film geldi ve denilebilirse bu hapishane dünyasını yerle bir etti. Ne ki, bu sefer de, film izlemek için karşısına geçtiğimiz perde ya da ekranda, gö-



zümüzün bir sahneyi sahnenin değişme süresinden daha kısa bir zamanda kavrayamaması yüzünden, hareket eden imgeler düşüncemizin önüne geçti (Benjamin, 1993; 92,94). Şimdiki "zaman"ı fotoğrafın asla yapamayacağı şekilde istila eden sinemada, sesler ve imgeler, hem "zaman"ın içinde yaşadıkları hem de kendilerini, sıra dışı duyumsal canlılıkları nedeniyle, temsil değil, algı olarak sunabildiklerinden, imgeler projektörden geçerek perdede maddeleştğinde ya da sesler salonu doldurduğunda, film kendini bize mutlak bir şimdi (şimdi de görmek istenilen her neyse o şekilde) kılgında gösterir (Silverman, 2006; 157).

Zaman ve uzamın, yaşam ve ona ilişkin tüm değerleri biçimlendiren kurucu unsurlar olma konumunu zafiyete uğratan ve ilk ikisini de içeren ancak onları doğal oluşlarından saptırarak istediği gibi şekillendirebilen üçüncü boyutun, görüntülü bildirimden (tv. ve sinema) başka bir diğer yapılandırıcı alanı da görüntülü iletişim teknolojileridir (3G telefon ve internet). Tekno-gelişmelerle ve özellikle görüntülü iletişim, etkileşim olanaklarının kitlelerce yaygın bir biçimde kullanılmaya başlamasıyla birlikte, fabrika modernliğinin kurucu özelliklerinden biri olan etkileşimin zaman ve uzamın içine hapsediği ölçüde belli bir mesafeyi barındırma özelliği- ki, söz konusu mesafe fabrika modernliğinin iktidar yapısının (istediği biçimde) denetimindedir- ortadan kalkmaya başlamıştır. Zaman ve mekân algımıza kısa devre yaptırarak şekilde ve her ikisini de herkesin kendi zaman ve mekânında yeniden inşa eden üçüncü boyutta (siber uzayda) yeni bir yüz-yüze etkileşim formu oluşmaktadır.

Fabrika modernliğinin, genel olarak dolaylı (yüz-yüze olmayan) etkileşim formlarını yaratan topluş alanlarında (kamusal alanlarda) kişinin söz konusu modernlik koşulları içerisindeki yeri ve durumu üzerinden toplum yaşamının teorik izahını yaparken Goffman'ın kullandığı "performans", "bölge", "vitrin" ve diğer tanımlamalar şimdilerde "yeni yüz-yüze etkileşim formları"nın varlığı karşısında ne ifade etmektedirler? Ve ele alınacak değişiklikler üçüncü boyutun etkisindeki modern yaşamı nasıl dönüştürmektedir?

Goffman'ın kullandığı "bölge" terimi, bizim mekân –etkileşim ortamı olarak kullanılan yer anlamındadır- olarak adlandırdığımız şeyin kendisidir. Yani bölge, zaman-uzam bakımından orada-bulunuyor olmanın temel özelliklerinden biri olarak kullanılmıştır (Giddens, 2005; 386-387). Ancak, orada-bulunuyor olmak, gelişigüzel, rastlantısal bir şey değildir. Bölgeyi, bir ölçüye kadar algıya karşı engellerle çevrilmiş herhangi bir yer olarak

tanımladığımızda (örneğin, radyo istasyonlarındaki yayın odalarında bulunan kalın cam paneller bölgeyi sadece ses açısından soyutlarken; sunta panellerle bölünmüş bir ofiste bölge görsel açıdan soyutlanmıştır) görelilik olarak kapalı mekânlarda yaşayan modern toplumların, rastlantısal olmayan bir zaman ve uzam kısıtlamasına muhatap olduklarını söyleyebiliriz. Demek ki, fabrika modernliğinin üyeleri, zaman ve uzam bakımından sınırlandırılmış kapalı mekânlarda performanslarını sergilerken (ki, Goffman performansı, 'belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde' tanımlamaktadır) performansın yarattığı izlenim ve anlayış bölgeyi ve zaman dilimini doldurabilecek ve böylece de bu zaman ve uzam kesişimin de bulunan kişiler performansı gözlemleyip bizzat onun ortaya koyduğu durum tanımı tarafından yönlendirilebilecek konumda olacaklardır. Ayrıca, burada, belli bir performans referans noktası olarak alındığında, performansın sunulduğu yerden söz ederken, Goffman, kolaylık sağlayacağını düşündüğünden "vitrin<sup>2</sup> bölgesi" terimini kullanmayı önerir. Ve ekler: bir "vitrin bölgesi"ndeki kimi sabit işaret araçlarının vitrinin set kısmı olduğunu düşündüğümüzde bir performansın kimi yönlerinin seyirciye değil de "vitrin bölgesi"ne yönelik olduğu söylenebilir (Goffman, 2009; 107-108).

İlki, oyuncunun seyirciyle konuşurken nasıl davrandığıyla (ki bu standartlar bazen nezaket meseleleri olarak da adlandırılırlar) ve ikincisi, oyuncunun seyircinin görüş ve duyuş menzilineyken, onlarla konuşsa da konuşmasa da, genel olarak nasıl davrandığıyla ilgili (ki bundan edep olarak söz edebiliriz) olarak, "vitrin bölgesi"ndeki bir performans, kişinin bu bölgedeki faaliyetlerinin çeşitli standartları içerdiği ve vermeye çalıştığı görüntü olarak da okuyabiliriz. "Vitrin Bölgesi"nden başka, kişinin ön plana çıkarmaya çalıştığı tutum ve görünüşe ilişkin şeylerin dışında, bastırılan gerçeklerin kendilerini gösterdiği bir diğer bölge daha vardır ki, burası "arka bölge" veya "sahne arkası"dır. Burada "vitrin bölgesi"nde verilmeye çalışan izlenimlerle çelişen görüntüler yer almaktadır (Goffman, 2009; 108, 112).

---

<sup>2</sup> Goffman "vitrin"i kişinin performansının, gözlemcilerle durumu tanımlamak için, genel ve değişmez bir şekilde işleyen kısmını vurgulamak için kullanır. Buna göre "vitrin", performans sırasında kişi tarafından kasıtlı ya da kasıtsız olarak kullanılan standart ifade donanımdır. Ayrıntılı bilgi için bkz. Goffman, Erving, **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, Çev: Barış Cezar, Metis Yayınları, İstanbul, 2009, s. 33

Şimdi, fabrika modernliğinin klasik zamansal – uzamsal belirleyiciliğinde, yukarıda Goffman'a dayanarak "bölge", "vitrin", "vitrin bölgesi", "performans" ve "arka bölge" ya da "sahne arkası" terimleriyle ifade edilmeye çalışılan etkileşim formlarında ne gibi gedikler açılmaya başlandığını ve söz konusu gediklerin bu çok bildik etkileşim formlarında ne türden dönüşümlere yazgılı olduğunu açıklamayı deneyelim.

Fabrika modernliğinin son birkaç on yılının en eğlenceli tekno-cihazı olan (sihirli kutu) televizyon, yeme-içme alışkanlıklarımızı, sosyal hayatımızı, hatta fikirlerimizi etkilerken, pek çoğumuz bu değişimin farkına varmamıştık. Deyim yerindeyse, hayata karışmak yerine onu televizyondan izliyorduk. Bugün de durum çok farklı değil aslında. Terör ile mücadele adına başlatılan "savaş"ları, küresel ısınmayı yadsınamaz kılan görüntüleri veya ünlülerin yaşamlarına ilişkin en mahrem detayları izlerken, farkına varmasak da, hayata karışma, alış-veriş, oyun oynama (eğlenme), randevulaşma-flörtleşme ve bilgiye ulaşma biçimlerimiz sürekli değişiyor (Niedzviecki, 2010; 8-9). Hatta dışarıda karışacağımız bir hayat var mı? Buna kesin bir cevap vermek oldukça zor görünüyor.

Hayata karışmanın, belki de, en hayatî yanı olan iş sahibi olma ve işe gitme biçimlerinde son birkaç yıldır gözlemlenen değişiklikler, niceliksel bakımdan söz etmeye değer görülmebilirse de, yakın gelecekteki dönüşümler açısından söz etmeden geçemeyeceğimiz türden... Örneğin, yukarıdaki satırlarda anılan modern erkek ve kadınların şeyleri uzamsal ve insanî olarak daha yakına getirme arzusunun akılda tutarak, "Home Office" (evde çalış(tırıl)ma) uygulamasına daha bir dikkatli bakabiliriz. Buna göre, son birkaç yıldır sayıları dikkat çekici biçimde artmaya başlayan "Home Office" uygulamaları, "zaman"ı ve "mekân"ı denetim altında tutarak çalışanı bir bakıma panoptik bir düzen içerisinde hapseden fabrika modernliğinin izlerini taşıyan klasik ekonomilerin çalış(tır)ma anlayışı ile "zaman"ı ve "mekân"ı denetim dışı bırakarak çalışanı, siber-uzayda salınan ve uçucu bir (çalışan) kimliğiyle çalış(tır)maya teşvik eden günümüz ekonomilerinin farkını açıkça ortaya koyuyor. Hatta, bunu söyleyebilmek için erken olmakla birlikte, fabrika modernliğinin ayrılma sürecinin fitilini ateşlediği ev ile iş'e ilişkin mekânsal farklılaşma, şimdilerde "Home Office" ile tekrar bir araya geliyor!

Meslekî sosyalleşmenin toplumsal etkileşimin neredeyse temelini oluşturan bu çok bildik formunun dönüşmeye başlamasının yanı sıra; yine, toplumsal etkileşimin temel oluşturucularından biri olan alış-veriş biçim-

lerinin klasik formuyla (belirli bir zaman ve mekânda bir araya gelen müşteri-satıcı) yakın zamanda rekabet edebilecek düzeyi zorlayacağına benzeyen internet (sanal) alış-veriş formları, dönüşümün çapını tahmin etmemizi kolaylaştırıyor. Üstelik, çocuk- genç veya yetişkinlerin yine “zaman” ve “mekân”a dayalı oyun-eğlence anlayışları ile randevulaşma-flörtleşme gibi toplumsal etkileşim biçimleri de yakın zamanda nostalji tadında hatırlanacak gibi. Denilebilirse, artık, dedikodu yapmak için bile (nasıl yorumlanırsa yorumlansın dedikodu önemli bir toplumsal etkileşim ve paylaşım biçimidir) bir araya gelemiyoruz, o da üçüncü boyutun karmaşıklığı ve çeşitliliği içerisinde kayboluyor... Tüm bunlardan sonra, klasik “zaman-uzam” ilişkisinin yapılandığı iki boyutlu (modern) yaşama ilişkin toplumsal etkileşim formlarını izah etmek için, sosyolojinin büyük ustalarından Goffman’ın kavramsallaştırdığı, “bölge”, “vitrin”, “vitrin bölgesi”, “performans” ve “arka bölge” ya da “sahne arkası” gibi teorik tanımlamaları yeniden yapmak gerekmez mi?

Sözgelimi, yukarıda Goffman’a dayanarak, kişinin diğer(ler)inin görüş ve duyuş alanındayken, onlarla konuşsa da konuşmasa da, genel olarak nasıl davrandığıyla ilgili kolektif bir denetim mekânizmasının farkında olduğu ve bu mekânizmaya aykırı gelen edimlerde bulunduğu bu durumda bunun “edepsizlik” (niteliği ve yaptırımı ne olursa olsun) olarak değerlendirileceğinden kısmen söz etmiştik. Şimdi bu edepsizliğin toplumsal kınamaya tabi olmasının bir sonucu olarak bireyler için “ayıp” sözcüğünün toplumsal yaşamda ne kadar kendi tutumları-davranışları açısından belirleyici olacağını tahmin edebiliriz. Bu bağlamda, iki boyutlu (modern) yaşam biçiminde kişi içinde yer aldığı (vitrin) bölgesindeki yapıp etmelerinde (performans) “ayıp” uyarınının ne denli etkisindeyse, üç boyutlu (modern) yaşam biçimi içinde söz konusu uyarın o denli etkisiz gibi görünmektedir.

Fabrika modernliğinde bile toplumun gizli polisi olan ayıpla(n)ma –ki bu kolektif iyinin niteliğine göre değişebilecektir- üç boyutlu (modern) yaşam koşullarında o kadar geçersizleşmeye başladı ki, sıfırdan başlayabileceğimiz, kendimizi başka türlü tanıtabileceğimiz ve defalarca yeniden kurabileceğimiz bir çevrimiçi dünya var. İnsanlar artık, neredeyse, ayıplanmaktan korkmuyor. Bulduğumuz yer(ler)de o kadar gelip geçiciyiz ki, hemen taşınmaya karar verip bunu uygulayabiliyor ve böylece kimliğimizi, geçmişimizi silebiliyor ve kendimizi yeniden inşa edebiliyoruz (Niedzviecki, 2010; 163-164). Üstelik bizi ayıplayacak bir sosyal çevreden de olabildiğinde yalıtılmış alternatif bir yaşam formu (çevrimiçi dünya)

yaratmış durumdayız. Çevrimiçi dünyada “vitrin bölgesi” ve “sahne arkası” ayrımı o kadar silikleşmiş durumda ki, çevrimiçinin diğer katılımcıları bir tarafa kişinin kendisi için bile bu bölgelerin yerli yerinde kullanımının bir önemi kalmamış gibi görünüyor.

Gelişme-duraklama, kriz-döngü ve geçmişin birikimi temalarıyla 19. yüzyılın en büyük saplantısı olan tarihin yerine 20. yüzyılda mekân geçmiştir (Foucault, 2005; 291). Öyle ki, tekno-ilerlemelerin bir sonucu olan “coğrafyanın sonu”yla birlikte bir coğrafi sınır fikrini savunmak git gide daha güç bir hale gelirken, “uzaklık” nesnel ve fiziksel bir veri olmaktan çıkarak, daha çok, toplumsal bir ürün haline gelmeye başlamıştır (Bauman, 2006; 20). Foucault'a göre, tam da bu noktada, modernlik öncesinde bir “yerleştirme” alanı olarak görülen coğrafyanın modernlikle birlikte “uzam” biçimindeki algılanışı günümüzde yerini “mevki”ye bırakmıştır. Mevki en yalın şekliyle, noktalar ya da unsurlar arasındaki yakınlık ilişkisi içinde tanımlanabilir ve denilebilirse, mekânın bizi mevkilendirme ilişkileri biçiminde sunulduğu bir dönemde yaşamaktayız (Foucault, 2005; 293). Tekerlek, üzengi, Portekiz gemisi ve yanmalı motor, demiryolu ve telgraf... Tekno-gelişmelerin bu ana icatları mesafeyi kısaltmak ve bir yerden diğerine hızla gitmek (bir yerden hızla uzaklaşmak) için olduğu ölçüde, mutlak ilerleme fikrinin, mekânın önce reddi sonra ise yıkımına bağlı olarak oluştuğu düşünülebilir (Girffiths, 2003; 192). Şimdilerde ise mekân “3D Modernlik” yapılanması içinde yeniden inşa ediliyor.

Mekânın önce reddi, sonra yıkımı ve yeniden inşasını örneklendirebilmek için Foucault'un “heterotopik” yer kavramsallaştırması kullanılabilir. Foucault'a göre ayna bir heterotopyadır. Kendimizi orada gördüğümüzden dolayı bulunduğumuz yerde olmadığımızı aynadan yola çıkarak keşfederiz. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir bakıma, bize yönelmiş olan bu bakış aracılığıyla kendimize geri döneriz ve bakışlarımızı kendimize doğru yöneltmeye ve yeniden kendimizi bulduğumuz yerde oluşturmaya başlarız. Burada, ayna, ona baktığımız anda işgal ettiğimiz bu yeri hem kesinlikle gerçek, yani bizi çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde, hem de kesinlikle gerçek-dışı kıldığı anlamda bir heterotopya gibi işler (Foucault, 2005; 295-296). Benzer şekilde 3G telefon veya görüntülü internet aracılığıyla hem gerçek hem de gerçek-dışı olan üçüncü boyutta yani sanal bölgede, bu sefer bize yönelmiş diğer bakışlar üzerinden kendimizi bazen asla bağdaşmayacak biçimlerde sürekli olarak

yeniden oluştururuz. Bu bağlamda zamansız zamana ve mekânsız mekâna sahip olan üçüncü boyut, bu şekliyle, heterotopik bir mevkidir.

Bildik, gerçek zaman ve uzamın doğal bir parçası olan insan (kişi) üçüncü boyutta, yani içinde yer aldığı zamansız ve mekânsız alanda, sanal bir kişiliktir artık. Üstelik kendisi için oluşturduğu avatar kimliğiyle üçüncü boyut alternatif bir yaşam (dünya) kapısı da açar kişiye. Ne ki, Sennett'in da dediği gibi, tekno-iletişim araçlarıyla temsil edilen deneyimlerle, bizzat gerçeklik olarak yaşanan deneyimler arasında bir uçurum vardır (Sennett, 2008; 12). Söz konusu uçurum, her zaman olumsuzluk kipi içinde ifade edilmez: Uçurum, dünyanın gerçekliğiyle temasa girmekten kaçınan ya da dışarıdaki hayata karışmamak için kullanılır. Dışarıdaki hayata karışmak, dokun(ul)mak aracılığıyla dünyanın kaotik yapısına maruz kalma riski taşıdığından –ki, bu eğilim insanlık tarihinin en arkaik korkularına yani bulaşma ve kirlenmeye karşı tetikte olmaya kadar götürülebilir- (Robins, 1999; 44) insanlar dokun(ul)manın duyumsanamadığı üçüncü boyutu tercih ederler. Böylece üçüncü boyut (şimdilik) Tanrı'nın yeryüzü krallığına ya da cennetine geçilebilecek bir ara bölge gibidir...

## SONUÇ YERİNE

Geleneksel zaman-uzam kavrayışında (doğanın ritmine/devinimine bağımlı bir zaman algısı ile yine onun bir parçası olarak görülen mekân ya da Tanrının zamanı ve mekânı) modernlikle birlikte görülmeye başlanan esaslı değişikliklerin, şimdilerde –tekno-ilerlemelerin katkısıyla- “değişiklik” biçiminde değil de, “dönüşüm” olarak adlandırılması gerektiği sonucuna ulaşan bu çalışmada, günümüz modernlik koşullarını ifade edebilmek için “3D Modernlik” kavramsallaştırması önerilmiştir. Üçüncü boyut, makale boyunca da anlatılmaya çalışıldığı şekliyle; ilki görsel bildirimin etkisiyle bir bakıma “art-imgesel bakışın” oluşturduğu bir yaşam formunun, diğeri ise görüntülü iletişim, etkileşimin aracılığıyla yeni zaman-uzam algısının şimdinin (yeni) toplumsal üretimindeki katkısına gönderimde bulunmaktadır. Bu bağlamda 3D modernlik dünyası, bizi gördüklerimize değil, bize “ısrarla” gösterilenleri görmeye zorlandığımız ya da gördüğümüze inandırıldığımız bir dünyadır.

Bir karşılaştırma yapmak gerekirse; fabrika modernliğinin “maddesi” madenler (demir çelik vs) ise 3D modernlik dünyasının “maddesi” plastiktir. Çünkü, Barthes'in de etkili anlatımıyla, madenlerin aksine plastik

"kolayca" her biçime sokulabilir. Maddenin çoğalmaları karşısında, kökenin tekliği ile sonuçların çoğulluğu arasında yakalanan bağlar o denli şaşkınlık yaratır ki, insanların sürekli düşlere dalması da bundandır. Üstelik töz olarak neredeyse hiçbir varlığı olmayan plastik doğanın atalarımızdan kalma işlevini de değiştirmektedir (Barthes, 2003; 158-159).

Bir başka açıdan 3D modernlik, gerek görsel bildirim gerekse de görüntülü iletişimin, etkileşimin sonuçları bakımından, bildik sosyoloji teorilerinin ve sosyolojik bakış açılarının da yeniden gözden geçirileceği bir modernlik evresidir. Bunu Touraine, bugün modernlik toplumunda ötesine geçmektedir (toplumdışılaşmaktadır) biçiminde ifade etmektedir. Ona göre nasıl modernlik topluluktan topluma geçişle güç kazanmışsa; bugünde modernlik toplumu aşır ötesine geçmekle güç kazanmakta ve kendini yeniden oluşturmaktadır (Touraine, 2007; 114-115).

3D modernlik kendini en çok toplumdışılaşılacak alan(lar)da kurmaktadır. Siber-uzayda, demektedir Griffiths, hiç mekân yoktur; ne çamur, ne damlalar ve ne de çöller. Siber-uzayda sanal olarak her yerde olmak, aslında hiçbir yerde olmamaktır. Siber-uzay, çamurlu-topraklı gerçeklikten (RL: Reel Live) temizlenmiş "teflon" bir mekândır (Griffiths, 2003; 217-218). Bu bağlamda, 3D modernliğin dünyasında yaşam bir bakıma teflon mekânlarda "arada olma" biçiminde tanımlanabilecek formlardan oluşmaktadır. Hem zaman hem de uzam bakımından tam bir arada olma biçimidir 3D modernlik... Bir ilkökul kitabında yer alan okuma metninde dendiği gibi: "Ormandaki ağaçlar soğuktan titriyordu ama umutsuz değillerdi: Karakışın ardından neşeli baharın geleceğini biliyorlardı"...Bugün, gelişmiş modern toplumlarda, neredeyse hiç kimse soğuktan titremiyor belki (dünyanın geri kalanının soğuktan titremeye mahkum edilmiş olduğunu hatırlamak gerekir), ama zaman ve uzam üstü olan üçüncü boyutta bir neşeli bahardan da yoksunlar...▽

## KAYNAKLAR

- BAHTIN, Mihail (2005) **Rabelais ve Dünyası**, çev.: Çiçek Öztekin, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- BARTHES, Roland (2003) **Çağdaş Söylenler**, çev.: Tahsin Yücel, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- BAUMAN, Zygmunt (2003) **Modernlik ve Müphemik**, çev.: İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.

- \_\_\_\_\_, (2006) **Küreselleşme**, çev.: Abdullah Yılmaz, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- BENJAMIN, Walter (1993) "Mekânîk Yeniden Üretim Çağında Sanat Eseri", Türkçesi: Hakkı Hünler, **Edebiyat Eleştirisi: Postmodernizm ve Politika Özel Sayısı**, Sayı: 5, İzmir.
- BOYM, Svetlana (2009) **Nostaljinin Geleceği**, çev.: Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul.
- CARR, Edward Hallet (1996) **Tarih Nedir?**, çev.: M. Gizem Gürtürk, İletişim Yayınları, 5. Baskı, İstanbul.
- EVOLA, Julius, **Modern Dünyaya Başkaldırı**, çev.: Fevzi Topaçoğlu, İnsan Yayınları, İstanbul, 1994.
- FOUCAULT, Michel (2005) **Özne ve İktidar: Seçme Yazılar 2**, Çev(ler): Işık Ergüden-Osman Akınhay, Ayrıntı Yayınları, 2. Basım, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2007) **İktidarın Gözü: Seçme Yazılar 4**, çev.: Işık Ergüden, Ayrıntı Yayınları, 2. Baskı, İstanbul.
- GIDDENS, Anthony (2004) **Modernliğin Sonuçları**, çev.: Ersin Kuşdil, Ayrıntı Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- \_\_\_\_\_, (2005) **Sosyal Teorinin Temel Problemleri**, çev.: Ümit Tatlıcan, Paradigma Yayınları, İstanbul.
- GOFFMAN, Erving (2009) **Günlük Yaşamda Benliğin Sunumu**, çev.: Barış Cezar, Metis Yayınları, İstanbul.
- GRIFFITHS, Jay (2003) **Tik Tak: Zamana Kaçamak Bir Bakış**, çev.: Ertuğ Altınay, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- MATTELART, Armand (2005) **Gezegensel Ütopya Tarihi**, çev.: Şule Çiltaş, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- NIEDZVIECKI, Hal (2010) **Dikizleme Günlüğü**, çev.: Gökçe Gündüç, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- ÖZBEN, Mevlüt (2010) "Risk Toplumunda Nostaljinin Kaçınılmazlığı: Güvenli Bir Yaşam Arayışı ve Nostalji", **Muhafazakar Düşünce**, Sayı: 25-26, Ankara.
- ROBINS, Kevin (1999) **İmaj: Görmenin Kültür ve Politikası**, çev.: Nurçay Türkoğlu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- SENNETT, Richard (2008) **Ten ve Taş: Batı Uygarlığında Beden ve Şehir**, çev.: Tuncay Birkan, Metis Yayınları, 3. Baskı, İstanbul.
- SILVERMAN, Kaja (2006) **Görünür Dünyanın Eşiği**, çev.: Aylin Onacak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- TOURAINÉ, Alain (2007) **Bugünün Dünyasını Anlamak İçin Yeni Bir Paradigma**, çev.: Olcay Kunal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

