

V İ T R İ N D E Y A Ş A M A K

Nurdan Gürbilek

Benjamin bir yazısında, Moskova'da kaldığı bir otelden söz eder. Otelin hemen bütün odalarının kapısının sürekli aralık olduğu dikkatini çekmiştir. Önce bunun tesadüf olduğunu sansa da, gittikçe nedenini merak etmeye başlar. Nihayet bu odalarda, hayatları boyunca kapalı odalarda kalmamaya yemin etmiş bir grup Tibetli rahibin kaldığını öğrenir. Bu "ahlaki teşhircilik" etkilemiştir Benjamin'i. Şu sonuca varır: "Camekânda yaşamak, en büyük devrimci erdemdir.¹

Benjamin 1926'da Moskova'yı ziyaret etmiş, iki ay orada kalmış, düş kırıklığıyla Avrupa'ya geri dönmüştü. Bu sözleri, Rusya'daki devrimci ortamın giderek kapandığı, devrimin sorunlarının "kapalı kapılar ardında" halledilmeye başlandığı bir sırada yazmış, "ahlaki teşhircilik"te özgürlüğün teminatını görmüş olmalı. O günden bu yana dünya ne kadar çok değişti. O gün kapulanan kapılar, bugün Rusya'da bir devlet politikasıyla açılıyor, politik bir teşhircilik adına. Bugün biz toplumun duvarlarının saydamlaşmasında özgürlüğün teminatını bulabilecek miyiz? Ahlaki ya da politik teşhircilikten, açıklık politikalarından, camekânda yaşamaktan Benjamin'in umduğunu umabilecek miyiz?

80 sonrasında Türkiye'yi bir sis kapladı; birçok şey görünmez oldu. Sisin örttüğü insanlardı, ilişkilerdi, nesnelere. Sis dağıldığında, herşeyin net birer görüntü haline geldiğini farkettik. Bakılanla kurulan ilişki aslen bir seyir ilişkisine, sözün kendisi bir vitrine dönüştü. Birçok şeyin gösterildiği için ve görüldüğü kadarıyla var olduğu, sergilendiği için ve seyredildiği kadarıyla değer kazandığı bir toplum çıktı ortaya. Epeydir vitrinde yaşıyoruz hepimiz.

Dalan'ın Gözleri

Şehre, değişik yerlerden bakılabilir. Öyle görünüyorki Bedrettin Dalan, şehre her yerden bakabiliyor. Ama nereden bakarsa baksın, İstanbul'u bir "gösteri mekânı" olarak görüyor, öyle sunabiliyor.² Daha da önemlisi, artık İstanbul'da yaşayanlar da şehre seyirlik bir mekân olarak bakıyor, içinde

yaşadıkları mahalleyi, ayaklarının bastığı toprağı tesadüfen benimsenmiş bir bakış açısına indirgeyebiliyor. Çünkü, yaşadıkları hayatın ancak seyredildiği ölçüde bir değer kazandığının farkındalar.

Daha önceki iktidarlar da İstanbul'u yıktılar, yeniden kurdular. Onlar da bunu kamuya açık bir törene, kamuoyundaki imajlarını pekiştiren bir gösterişe dönüştürdüler. Dalan'ın farkı, şehir topraklarının rant değerlerini yönetirken, bu rantları kontrol eden kesimlerin taleplerine göre şehre biçim verirken, bunu bir gösteriye dönüştürebilmesinde, üstelik bu gösteriyle karmaşık bir metropolün sorunlarını çözüyormuş gibi görüncbilmesinde, bu imajı gerçek kılabilmesinde yatıyor. Haliç'in rengiyle Dalan'ın gözlerinin rengi arasındaki benzerlik boşuna kurulmuş olamaz. Dalan'la birlikte şehir "hiçkimsenin" seyri olan bir mekâna dönüşürken, göz de görenin değil görülenin, seyredilenin metaforu oldu. Şehir, Dalan'ın gözlerinin simgelediği bir vitrine dönüştü. Şehirde yaşayanlardan beklenense, ya bu vitrinde değer kazanmayı beklemek, ya da yaşadıkları şehre bir turistin gözünden "dışardan" bakmak. Gerçi yabancı eskiden de önemliydi; ama daha çok öykünülen, ulaşılmaya çalışılan bir modeldi. Bugünse, yaranılmaya çalışılan bir bakış, bir turist oldu yabancı.

Corbusier, 1924'te Champs-Élysées'de yürüyüşe çıktığı bir gün, trafiğin kendisini ne kadar çok rahatsız ettiğini farkeder. Hızla ve gürültüyle geçen arabalar, yolda keyifle yürümesini engellemektedir. Zihninde yirmi yıl öncesinin Paris'ine geri döner, öğrencilik yıllarında gezindiği bulvarı hatırlar: "Sokak bize aitti o zaman; orada şarkı söyler, orada tartışırdık." Corbusier daha sonra, şehre başka bir taraftan, yaşanılmamış, tanıdık olmayan bir yerden de bakılabileceğini gördü; örneğin trafiğin tarafından ya da otomobilin içinden. "Yeni insan" dedi, "trafik üreten bir fabrikaya" ya da "bir trafik makinesine ihtiyaç duyuyor." Oradan baktığında da, bir zamanlar yaşamış olduğu sokağın pek bir anlamı kalmamış olmalı. Nitekim 1929'da bu anlamsızlığı tek bir cümleyle özetledi: "Sokağı öldürmeliyiz."³

Galleria Ataköy'de dükkânı olan biri, bir gazeteciyle görüşmesinde Galleria'yı "Kâbe"ye benzetmiş. Benzetme, gerçekten de çoğunluğun Galleria'yla neden ilişki kurduğunu açıklıyor. Galleria'ya gitmek için bir yolculuk yapmak gerekiyor. Bu açıdan Galleria, örneğin Beşiktaş Pazarı gibi gidilen, Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerindeki dükkânlar gibi geçerken girilen, Şişli'deki pasajlar ya da Beyoğlu'ndaki dükkânlar gibi iş, sinema ya da tiyatro çıkışı uğranabilen bir yer değil, ancak "ziyaret edilebilen" bir yer. Ama aslında ne bir çarşı, ne de bir mabet. Geleneksel, tanıdık kavramların hiçbiri onu açıklamaya yetmiyor. Birçok açıdan bir mesire yerine, en çok da malların sergilendiği ve seyredildiği, Meta'nın ziyaret edildiği bir fuara benziyor. Galleria, alışverişi şehir hayatının bir parçası olmaktan çıkarıp kendi başına bir amaç, malları kul-

lanım değerleri bütünüyle silinmiş bir değişim değeri haline getirmekle kalmıyor, bakılanla kurulan ilişkiyi de öncmli ölçüde değiştiriyor: İnsanlara kendi şehirlerinde turist olma imkânını veriyor; mekânla kurulabilecek tanışıklık ilişkisinin imkânlarını tümüyle ortadan kaldırarak.

Yoksulların Gözleri

Bugünkü seyretme alışkanlıklarımızın temeli, bir önceki yüzyılda atıldı. Georg Simmel, kitle ulaşımının gelişmesiyle birlikte insanların ilk kez, uzun süre hiç konuşmadan birbirlerine bakmak durumunda kaldıklarından söz eder. İnsanın tanımadığı insanlara ve nesnelere bakması ya da bakıp da tanımayor olması, başlangıçta büyük bir huzursuzluk yaratmış olmalı. Simmel bu huzursuzluğu şöyle dile getirir: "İşitmeyen ama gören kişi, görmeyen ama işiten kişiden çok daha tedirgin dir. Büyük şehir sosyolojisine özgü birşey var burada. Büyük şehirde insanlar arasındaki ilişkilerin ayırddedici özelliği, gözün kulağa üstünlüğüdür." Bu tedirginlik, o ana kadar görülmemiş bir kayıtsızlıkla, insanların baktıkları insanlar ve nesnelere aralarına bir mesafe koymalarıyla birlikte gelişmiştir. Simmel, bu kayıtsızlık ve mesafenin, en çok da şehrin yoğun kalabalığında farkedilir hale geldiğini vurgular: "Çünkü oradaki bedensel yakınlık ve mesafesizlik, zihinsel mesafeyi ilk kez gerçekten görünür kılar."⁴

Bütün bu sürecin bir de öbür yüzü var. Yabancı olduğu şeylere bakmanın, zamanla büyük şehir insanının can sıkıntısını gideren bir oyuna dönüştüğünü söylemek de mümkün. Baudelaire, bir süre için gittiği Brüksel'de dükkânların vitrinlerinin olmamasından yakınır: "Gezinmek mümkün değil Brüksel'de. Görecek hiçbir şey yok." Bir tek büyük şehir yaşantısındaki "mesafeliliğin" sunabileceği bir imkân vardır burada: Anlık bakışmalar, göz göze gelmeler ya da tesadüfi karşılaşmalar, ancak bir derinlik olarak tarihin değil, şehrin yüzeyinin önem kazanmasıyla mümkündür. Aylak, ancak bu yüzeyde gezinebilir. Yusuf Atılgan'ın *Aylak Adamı* şu cümleyle başlar: "Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi." Ve devam eder: "İçimdeki sıkıntı eridi."

Baudelaire, zenginlerle yoksulların göz göze geldikleri bulvarlardan söz eder. Havagazıyla aydınlanan "ışıl ışıl" bulvarları, "yaldızlı kornişleri" ve "gözleri kamaştırın geniş aynaları"yla bu bulvarları süsleyen kahveleri yazar. Bir de, bütün bu zenginliği "gözleri araba kapıları gibi açılmış" seyreden yoksulları. Baudelaire *Paris Sıkıntısı* nı yazdığı yıllarda, Paris tarihindeki en büyük değişimi geçiriyordu. Mahallelerin ve insanların yerleri değişmiş, zenginlerle yoksulların mahalleleri ayrımış, şehir bölünmüştü. Geniş bulvarlarıyla şehir

açık bir mekâna, bir vitrine dönüşmüş, sınıflar arasındaki karşılık görünür hale gelmişti. Belki de bu yüzden Baudelaire yoksullardan bir "gözler ailesi" olarak söz eder. Şairin vitrine bakışıysa, ışıklı vitrinlerin önünde sıkıntısını gideren bir aylığın bakışıdır. "Bir aylak hiçbir şey yapmaz" der notlarında, "alay etmenin dışında."

1848 Devrimi'ne katıldığını biliyoruz. Nedenini şöyle açıklıyor: "İntikam."

Yabancıların Sesi

Karaköy ya da Aksaray altgeçitlerinden geçenler farketmişlerdir. Müzik aletleri satan dükkânların önünde büyük bir kalabalık vardır. Çoğunlukla da bu insanlar, alıcı gözüyle bakmazlar vitrinlere; çoğu, yabancıysa oldukları, satın almadıkları nesnelere, "teknoloji"yi seyretmektedirler. Kaset satan dükkânların önünde de büyük bir kalabalık birikir. Oysa vitrinde seyredilecek fazla bir şey de yoktur. Yüksek volümde çalan müzik dışında.

Simmel yabancıyı "bugün gelip, yarın kalan" kişi olarak tanımlamıştı. Turist bugün gelip, yarın giden kişiye eğer, yabancı da bugün gelip, yarın gidemeyen, geri dönme imkânı olmayan kişidir. Bu tanımdan yola çıkarak, arabeskin şehirdeki yabancıya ya da şehre yabancı olanın müziği olduğu söylenebilir. Şehre gelip köye dönme imkânı olmayan, ne köylü ne şehirli olanın müziğidir arabesk. Ya da hapse giren, çıktığında bıraktığı ortama geri dönme imkânı olmayan, hem içeride hem dışarıda olan devrimcinin müziği. Ama turistin bakışından farklı olarak, hem "içerisi"ni, hem "dışarı"yı içerebilir bu bakış; farklı zamanlarda yaşanmış, farklı tarihleri olan kültürleri birer simge olarak yan yana getirerek. Saz ya da synthesizer, Arapça ya da Türkçe, kadercilik ya da devrimcilik, demokratlık ya da jakobenlik, orada yalnızca bir simge, bir görüntü olarak içerilmiştir. Başlangıçta yolda dinlenen bir müziği arabesk; uzun yolda, şehirlerarası otobüslerin terminallerinde, konaklama yerlerinde, şehir merkeziyle gecekondu arasında işleyen minibüslerde.⁵ Ne "içerisi", ne "dışarı" olan yerlerde.

Geleneğin, bütünlüğü olan bir kültürün ya da bir sentezin ürünü olmadıysa, farklı zamanların ve farklı kültürlerin simgelerine açık, anakronik bir müzik arabesk. Bütün bu içericiliğini de bir bakıma "iç"i olmamasına, sözü ve müziği simgelerden örülü bir yüzeye dönüştürebilmesine borçlu. Bu yüzden arabesk, bir bakıma "hiçkimse"nin müziği. Arabesk dinleyicisi, kendisinin olan bir müziği dinlemez, kendisine yabancı ama başkasının da olmayan bir müziği, ne Türk Müziği, ne türkü, ne de pop müzik olan bir müziği dinler. "Pop müzik", "Arap müziği", "laverna müziği", "türkü" ya da "marş" gibi farklı yer ve zamanlara ait müzikler orada serbestçe alıntılanır.

Hiçbir üslubun içinde fazla kalmadan, bir diğerine geçilir. Ahmet Kaya'nın devrimciliği de, upkı Selda'nın müziğindeki marş temposu ya da türkü ritmi gibi bir alınıdır. Bir zamanlar Orhan Gencebay'ı dinleyenlerin, o müziği içlenerek dinlediklerinden söz edilebilir belki. Ama öyle görünüyor ki, bugünün arabeski Orhan Gencebay'ı da çoktan bir alıntıya dönüştürdü. Arabeskin bugün daha yaygın olan türleri, gittikçe bütün "içlilik" ya da "sahicilik" iddialarından vazgeçerek, kendisini kendisinin taklidi olarak varediyor. Türkçenin Arapça gibi söylendiği parçalar ya da Türkçe entonasyonlu İngilizce sözlü arabesk bir yana, bugünün arabeskinin en yaygın özelliği "şiveli" söyleyiş. Ama, sanki bir yörenin şivesiyle söyleniyormuş gibi olan bu parçalar, aslında olmayan yörelerin olmayan şiveleriyle söyleniyor. Dilin yalnızca bir taklit ögesine, bir görüntüye, bir aksesuara dönüşmesi ise, ancak yaşanan yerle ve tarihle kurulan ilişkilerin seyirlik bir hal aldığı bir toplumda mümkün olabilirdi. Arabesk, içinde fazla kalmadan başkalarıyla birlikte dolaşabileceğimiz mekânlar sunuyor bize: Bu bir taverna olabilir, meyhane olabilir, Ahmet Kaya'da olduğu gibi bir zamanlar devrimcilerin düzenlediği "gececler" olabilir, ya da bazen Selda'da olduğu gibi bir yürüyüş...

Arabesk "bugün gelip, yarın kalan"ın, önceki ve bugünkü kültürünün uzlaştığı yerdir: Hem o, hem ötekidir. Aynı zamanda onu geldiği yerden de, kaldığı yerden de ayıran, önceki kültüründen koptuğu, yeni tanıştığı kültüre direndiği yerdir: Ne o, ne ötekidir.⁶ Ama böyle bir yer yoktur aslında, ya da yalnızca bir görüntüdür, hayattır bugün yaşadığımız şekliyle.

Bir Jest Olarak...

Dünyayla ilişkimizin aslen bir seyretme ilişkisine dönüşmesinde, Türkiye'de nispeten yeni gelişen reklameciliğin önemli bir etkisi oldu. Çünkü bir malı tanıtmak, o malın özelliklerini tanıtmaktan çok, onunla ilgili bir imaj kurmayı, bir görüntüyü gerçek kılmayı da beraberinde getiriyor. Bir nesneyi üretenerle satanlar arasındaki ayrışma, çok daha önce yaşanmıştı. Reklameciliğin ayrı bir sektör haline gelmesiyle, aynı süreçte bir kopuş daha yaşandı yalnızca: Bir nesneyi tanıyanlarla tanıtanlar, tanımaya dayanan bilgi ile tanıtmanın bilgisi birbirinden tamamen koptu. Reklameciliğin gelişmesinden önce de mallar vitrinlerde sergileniyordu; o zaman da mallar, emek ürünü olduğunu gizleyen bir kimlikle çıkıyordu karşımıza. Reklamecilik yeni bir dünya yaratmadı; yalnızca partonları da "özgürleştirdi". Bir de seyirlik toplumun sınırlarını genişletti; basını, televizyonu ve billboard'larıyla heryeri bir vitrine dönüştürdü.

Bugün bu değişimin en belirgin olarak görüldüğü alanlardan biri de politika.

Seçim kampanyalarında artık bir partinin hangi programı savunduğundan çok, hangi kimliği, imgeyi ya da üslubu seyre sunduğu önemli. Partilerin programları ile tasarlanan kimlikleri arasındaki ilişkiyse, gittikçe daha "nedensiz", daha "keyfi" bir hal alıyor. Bu "gösteri" anlayışı, kuşkusuz yalnızca seçim kampanyalarıyla da sınırlı değil. Halk oylaması Türkiye'de, politikacıların birbirlerine ve halka yaptıkları bir jetsten fazla bir anlam taşıyor. Özal, son seçimlerde istediği oyu alamazsa siyasetten çekileceğini açıklamıştı. Dalan, *Tempo* dergisinde İstanbul metrosuyla ilgili yolsuzlukları açıklayan bir haber yayınlanması üzerine, ertesi gün hemen dergiyi mahkemeye vereceğini açıkladı. Ama ne Özal siyasetten çekildi, ne de Dalan dergiyi mahkemeye verdi. Bütün bunlar basında bir kere yer aldıktan sonra, Özal "çekiliyorum" demekle çekilmiş, Dalan "mahkemeye vereceğim" demekle dava açmış gibi oldu. Bütün bunlara karşı çıkmak için, bir başkası da çaresizlik içinde "kendimi yakacağım" diyebilir, bu da bir jesttir ve kendisini yakmış kadar olur.* Sözün geçersiz olduğu, bir simgeye dönüştüğü bir toplum, muhalefeti de kendisi gibi bir jest, bir simge olmaya zorlar.

Kör Dövüşü

II. Dünya Savaşı'ndan bu yana Batı'da gelişen birçok altkültür, daha çok simgesel bir muhalefet olarak gelişti. Punklar, Dazlaklar, ya da onlardan önce etkili olan birçok başka muhalif grup, kendilerini aykırı bir görüntü, meydan okuyan bir üslup, varolan düzene ters gelebilecek simgelerden oluşmuş bir kolaj, bir gösteri olarak ortaya koydu. Çoğunlukla da işçi ve göçmen mahallelerinde ortaya çıkan bu gruplar, kendilerini varolan düzenle çatışan bir görüntüye dönüştürmeye, bedenlerini temsili bir biçimde "dekore etmeye" çalıştılar. Efendi'nin dilini simgesel bir biçimde bozdular, varolan kültürün simgelerini çalarak aykırı anlamlar kazandırmayı denediler. Tıpkı minibüsünü "maşallah"larla, dantel işi süslerle, teknolojinin ya da cinselliğin yerine geçen simge ya da objelerle dekore edilmiş tuhaf ve aykırı bir mekâna dönüştüren minibüs şoförü gibi, onlar da herşeyi seyirlik bir nesneye dönüştüren bir toplumda gözü rahatsız eden bir vitrin haline getirmeye çalıştılar kendilerini, yaşadıkları yerleri. Modern tüketim toplumu, sınırsız bir gösterge imparatorluğuyla birlikte kurulmuştu; onlar bu imparatorluğu, Umberto Eco'nun deyişiyle "semyotik bir gerilla savaşı"yla içerden çökertmeye çalıştılar.⁷

Simgeler de göçebe bir hayat sürüyor. Bugün çevreci bir hareketin simgesi olabilecek bir caretta caretta, yarın pekâlâ büyük bir turizm şirketinin amble-

* 8 Kasım 1988'de, oğlu idamla yargılanan bir kadın, üzerine benzin dökerek kendini yakmak istedi. Bunun bile bu kadar az ses getirdiği, bu kadar çaresiz kaldığı bir dünyada, sözün fiilin yerini bu kadar kolayca almasına şaşmamak gerek.

mi de olabilir. Yakın geçmişte sol hareketin benimsediği "geçmişe sahiplenmek, geleceğe yürümek" gibi bir tema, çoktandır banka reklamlarında kullanılıyor. Nitekim, düzeni karşısına alan Punklar, bütün aykırı aksesuarlarıyla birlikte, Batı'da çoktan reklamcılarının sınırsız hammaddesi arasına katılıverdi. Modacı Mary Quant, desenlerini çizerken bir başka altkültür grubundan, Mod kızlarının giyim tarzından etkilendiğini söyler. Nasıl altkültürler egemen kültürün simgelerini çalıp aykırı bir simgeler sistemi oluşturmaya çalışırlarsa, tüketim toplumu da aynı simgeleri sınıfsal ya da tarihsel içeriklerinden arındırıp piyasaya geri iade eder. Piyasa ise, kendi ilkeleri işlediği sürece, muhalif simgelerin serbest dolaşımına izin verecektir.

1968'de Fransa'da etkili olan Situasyonistler, toplumun seyirlik bir topluma, bir gösteri toplumuna dönüştüğünü ortaya koyan ilk devrimci hareketti. ⁸ Eco'nun "semiyotik gerilla savaşı" tespitine, şöyle cevap vermeleri beklenebilirdi: "Sözcükler, partizanların silahları gibidir; savaş alanında terk edildiklerinde karşı devrimin eline geçer ve savaş esirleri gibi angaryaya tabi tutulurlar." ⁹ Haklıydılar; ama bu, 1968 yılının, aradan 20 yıl geçtikten sonra tarihsel içeriğinden tamamen arınmış bir ahlaka, bir başkaldırı simgesine, bir görüntüye, ilk iki sayısı düşmüş bir 68'e dönüşmesine engel olmadı.

Seyredenin Görmediği

Bütün bunlardan yola çıkarak, herşeyin bir üsluptan, bir adlandırmadan, bir görüntüden ibaret olduğunu mu söylemeliyiz?

Vitrinler, hep bir bolluğa işaret eder. Ama bu bolluğu mümkün kılan, onu var eden, onun için harcanan, o sırada tükenen yer almaz vitrinde. Vitrin, teşhir ettiği malın bir emek ürünü olduğunu gizler bakan kişiden. Nasıl piyasa farklı emek biçimlerini eşitler ve malları soyut bir değişim değerine indirirse, toplum vitrine dönüştüğünde de, bütün yaşantılar, yitirilen fırsatlar ve sarfedilen emek bir imajdan ibaret kalır.

Rumeli Hisarı'ndaki bir antikacının vitrininde, 19. yüzyıldan kalma bazı ibrikler var. Zamanında defolu sayıldıkları için pazarlanamamışlar. Defoları, verimli işçilerin soluklarıyla birlikte cama üfledikleri kan damlaları. İbrikler bugün antika fiyatında.

Ama acıyı vitrine çıkaranlar, her zaman öteki olmayabilir. Bilfiil acı çekenler de artık yaşadıklarını seyirlik kılıyor.

Marx metaların dilinden, her metanın bir "toplumsal hiyeroglif" olduğundan söz etmişti. Bu hiyeroglif çözülüp, piyasadaki görüntülerin farklı dilleri olduğu görülebilir mi? Özal, jestleriyle kamuoyuna birşeyler anlatıyor.

Saçlarını kazıtan, çıplak ayakla işbaşı yapan, yemek yemeyerek simgesel bir direniş imkânı arayan işçiler de kamuoyuna bir görüntü sunuyor. Bu iki görüntünün, aynı görüntü olduğundan söz edilebilir mi? Galleria ve arabeskin, seçim kampanyalarının ya da açlık grevlerinin hiyeroglifleri çözüldüğünde, ardında aynı şey mi bulunacak?

Bu yazı bir metafordan hareket etti; toplumun "vitrinleşmesi"nden. Ama öyle görünüyor ki, bugün bu olguyu anlayabilmek için, artık bu metaforu yıkmak, doğrudan vitrinlerin kendisine bakmak gerekiyor. Onları kıramadığımızı göre... Türkiye'de vitrinler hiç bu kadar zengin, insanların alim güçleri hiç bu kadar düşük olmamıştı. Şunu biliyoruz: "Görüntü, bir imgeye dönüşecek kadar birikmiş sermayedir."¹⁰ Bunu biliyor olmak, bakışlarımızı vitrinin dışındaki bir hayata çevirebilecek mi?

Notlar:

1. Walter Benjamin, "Gerçeküstücülük: Avrupa Aydınının Son Fotoğrafı", *Adam Sanat*, sayı: 14, Ocak 1987.
2. Korhan Gümüş, "Dalan İstanbul'u Nasıl Görüyor", *Defter*, sayı: 6, Ekim-Kasım 1988, s.181-183. "Dalan şehri bir gösteri mekanı gibi kullanıyor. Birçok kişi Dalan'ın yaygın bir destek gördüğünü söylüyor. Yalan değil. Dalan Şehir'i bir medya olarak kullanıyor. Bu medyada güç sahibi başka bir kişi olmadığına göre, görünürde bir destek, arkasında bir boyun eğme var... Dalan İstanbul'u herhalde hep otomobilden görüyor olmalı. Çünkü İstanbul'u ya ulaşım açısından bir araç, ya da yalnızca seyirlik bir nesne olarak tanımlıyor."
3. Le Corbusier, alıntılan Marshall Berman, *All That Is Solid Melts Into Air*, Verso, 1983, s.165-168.
4. Georg Simmel, "Metropol ve Zihinsel Hayat", *On Individuality and Social Forms*, The University of Chicago Press, Chicago, 1971.
5. Murat Belge, "Kültür Alışverişinde Uzun Yol Sürücüsü", *Cumhuriyet*, 4 Ağustos 1982, *Tarihten Güncelliğe*, Alan Yayıncılık, 1983, s.80-83. "İlkin sürücülerin devamlı radyoyu açık tuttuğu görüldü. Kültürlerine yabancı müzikler çıkınca istasyon değiştiriyorlardı. Hele gece yarısından sonra araba sürerler, Türk istasyonları sustuktan sonra geç saat yayın yapan Arap radyolarını bulma alışkanlığını edinmişlerdi. Sanırım arabeskin icadına giden yolda önemli bir dönemeç oldu bu alışkanlık."
6. Hilmi Yavuz, "Lumpen Kültürü Üzerine: 'Ne o, Ne öteki'", *Kültür Üzerine*, Bağlam Yayınları, 1987, s.99-103. "Sınıfsız ve tarihsiz olmanın belirlediği bir konumda görüyor kendini lumpen: Ne o, ne öteki. Türk lumpeni hem kırsal kültürü hem kentsele kültürü, hem Doğu kültürünü hem Batı kültürünü olumsuzluyor. Onun yaşam ve kimlik imajını belirleyen bağını budur: Ne o, ne öteki."
7. Umberto Eco, "Televizyonun Mesajına Semiyotik Bir Bakış", alıntılan Dick Hebdige, *Gençlik ve Alt kültürleri*, İletişim Yayınları, 1988, s. 75.
8. Guy Debord, *Society of the Spectacle*, Black and Red (Türkçesi *Gösteri Toplumu* adıyla Ayrıntı Yayınları'ndan çıkacak.)
9. Mustapha Khayati, "Esrir Alınmış Sözcükler", *Defter*, sayı:4, Nisan-Mayıs 1988, s.59.
10. Guy Debord, a.g.e, 34. paragraf.