UFÜ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLER DERGİSİ
FIU JOURNAL OF SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES

e-ISSN: 3062-2123
Journal of Academic Social Studies - JOSSH / Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi - SOBED Vol./Cilt: 2/ Issue/Sayı: 4, Temmuz/ July 2026

DOI:10.29329/ufusobed.*2026.1465.6*

Araştırma Makalesi/
Research Article

Geliş/Received
15.03.2026
Kabul/Accepted
28.06.2026

Serpil Aygün Cengiz

Prof. Dr., Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Halkbilimi Bölümü Etnoloji Anabilim Dalı
serpilayguncengiz@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7448-4317

Metadata from Crossref

SCREENED BY iThenticate Professional Plagiarism Prevention

OPEN ACCESS

James Clifford ve Bir Paris Gezisi: "Etnografik Alegori" Üzerine Düşünümsel Bir Etnografik Anlatı

Öz

Yazar, James Clifford'ın "etnografik alegori" kavramını geliştirdiği "On Ethnographic Allegory" (1986) başlıklı kuramsal çalışmasını temel alıp eşiyle birlikte 2025 yılı Ağustos ayında Paris'e yaptığı 10 günlük gezisini Clifford'ın metniyle sarmal bir yapıda örerek düşünümsel bir etnografik deneme olarak kurgulamıştır. Clifford'ın etnografik metni alegorik bir anlatı olarak kavramsallaştırması ve Routes (1997) kitabında seyahati meşru bir etnografik pratik olarak konumlandırması, bu yazının kuramsal çerçevesini oluşturmaktadır. Makalenin birinci bölümünde, Paris'in, sahaya adım atmadan önce yazarın çocukluğundan bu yana kartpostallar, gazete haberleri, filmler ve şarkılarla zihinsel olarak nasıl inşa edildiği anlatılmakta; başka anlatıların gölgesinde şekillenen "ön-Paris" imgesi, Clifford'ın çoktan yazılmış sahası kavramıyla ilişkilendirilerek sorgulanmaktadır. Metnin ikinci bölümünde müze bileti dolandırıcılığı yaşantısı üzerinden etnografik metnin büyübozumu, temsil ile gerçeklik arasındaki geçirgen sınırlar tartışılmaktadır. Makalenin üçüncü bölümünde sınıfsal ayrıcalık, göçmen emeği ve saha deneyiminin etik açmazları öne çıkartılarak etnografik metinlerde "farkın metne sızması" ele alınmaktadır. Dördüncü bölümde Clifford'ın "etnografik pastoral" kavramı çerçevesinde kurtarma arzusu ile kayıp anlatısı arasındaki ilişki, Eyfel Kulesi'ne kazınmış hepsi erkek ismi olan yetmiş iki adla karşılaşmanın yarattığı sarsılma deneyimiyle birlikte sorgulanmaktadır. Yazar metninin beşinci ve son bölümünde Paris gezisinde yaşadığı pasaport hırsızlığı olayını ve eşiyle birlikte aldıkları geçici pasaportlarını alegori olarak ele alıp etnografik yazıyı hem kaybı hem de kaybın kaçınılmazlığını taşıyan bir pratik olarak yeniden düşünmek amacıyla kullanmaktadır. Makalede, olgusal olan ile alegorik olanın birbirinden ayrıştırılamayacağı düşüncesinden hareketle her etnografik metnin alegorik olduğu savunulmaktadır.

Anahtar sözcükler: *James Clifford, etnografik alegori, düşünümsel alegori, etnografik pastoral, Paris*

James Clifford and a Paris Journey: A Reflexive Ethnographic Narrative on “Ethnographic Allegory”

Abstract

Drawing on James Clifford's theoretical essay “On Ethnographic Allegory” (1986), the author weaves a ten-day trip to Paris taken with her husband in August 2025 together with Clifford's text in a spiraling structure, shaping the result into a reflexive ethnographic essay. The theoretical framework of the article rests on Clifford's conceptualization of ethnographic writing as allegorical narrative and his positioning of travel as a legitimate ethnographic practice in Routes (1997). The first section explores how Paris had already been mentally constructed through postcards, newspaper stories, films, and songs long before the author set foot in the field, examining this “pre-Paris” image in relation to Clifford's notion of the always-already-written field. The second section uses the experience of a museum ticket scam to discuss the disenchantment of ethnographic writing and the permeable boundary between representation and reality. The third section foregrounds class privilege, migrant labor, and the ethical dilemmas of fieldwork, taking up Clifford's claim that difference seeps into the text. The fourth section interrogates the relationship between the salvage impulse and the narrative of loss within Clifford's framework of "ethnographic pastoral," bringing it into dialogue with the author's unsettling encounter with the seventy-two male names inscribed on the Eiffel Tower. In the fifth and final section, the passport theft the author experienced in Paris and the temporary passports she and her husband obtained are treated as allegory, serving to rethink ethnographic writing as a practice that carries both loss and the inevitability of loss. The article argues that every ethnographic text is allegorical, since the factual and the allegorical cannot be separated.

Key words: *James Clifford, ethnographic allegory, reflexive allegory, ethnographic pastoral, Paris*

Prolog: Epiloğa Açılan Bir Başlangıç

> "Odamın içinde, tam kırk iki gün sürecek bir seyahate çıktım ve bu seyahati tamamladım. (…) Seyahatimde bana eşlik etme lütfunda bulunun; bizler, Roma'yı, Paris'i gezip görmüş yolcular gibi, yol boyunca yüzümüzde bir gülümsemeyle; yavaş yavaş yol alacağız, hiçbir engel bizi durduramayacak. Kendimizi neşe içinde hayal gücümüze teslim edecek ve hayal gücümüz bizi nereye götürmek isterse, oraya doğru, ardından gideceğiz."
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Seyahat*'ten)[i]

James Clifford'ın "etnografik alegori" kavramını geliştirdiği metni (1986a: 98-121) üzerine düşünürken 2025 yılı Ağustos ayında eşim Erdal Cengiz'le birlikte kısa süreli bir yurt dışı gezisi yaptık. Döndüğümüzde bu yazımı yazmaya başladım. Aklımdaki ilk soru şuydu: Paris'e 10 günlük bir turistik seyahat, bir saha çalışması olarak görülebilir mi? Clifford'ın bu soruya verdiği yanıt yol göstericidir: Etnografik alegori üzerine makalesinin 1986'da basılmasının on bir yıl ardından 1997'de yayımlanan *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* başlıklı kitabında, kültürü *yerleşiklik* üzerinden değil, seyahat, yer değiştirme, temas ve karşılaşmalar üzerinden düşünmeyi öneriyor -ki bu da alegorik düşünmenin bir çeşididir.

Clifford, *Routes* kitabında seyahat pratikleri ile antropolojik alan çalışması arasındaki sınırların nasıl belirsizleştiğini; antropoloji tarafından hangi mekânsal pratiklerin saha çalışması olarak meşru sayıldığının artık çok tartışmalı bir mesele olduğunu söylüyor (1997: 52-55). Clifford için "seyahat", "ev"den ayrılıp "başka" bir yere gitmeye ilişkin, az veya çok iradî bir dizi pratiği kapsayan geniş bir terimdir. Dahası Clifford'a göre "seyahat", "etnografik yazının günümüzdeki 'deneyselciliğini' anlamanın" yollarından biridir ve seyahat yazını "sınırının yeniden müzakere edilmesi" gereklidir (1997: 66). Clifford'ın bu çalışması benim için modern antropolojinin "saha" (*field*) fikrini "güzergâh" (*route*) fikriyle yerinden eden bir bakış açısı oluşturmuştu ve on gün süren Paris gezimi etnografik bir alegori örneği olarak anlatmaya karar verdim. Yazımı da Clifford'ın "On Ethnographic Allegory" başlıklı metnini, eşimle yaptığımız Paris seyahatimizle sarmal bir yapıda örerek düşünümsel bir etnografik anlatı olarak kurguladım.

Görsel 1[ii]: Orsay Müzesi'nde "Allégories" yazılı vitrinin önündeyim. Vitrinin içinde resim, tarih veya keşif gibi fikirleri klasik imgeler aracılığıyla gösteren alegorik kabartmalar var. Vitrin camının üzerinde Erdal'ın ve benim yansımalarımız var: Ne içerideyiz ne de dışarıda. Nesnelere bakıyorum, ama cam bizi de nesnelerin yanına koyuveriyor. Alegori burada bir sanat tarihi kavramı olmaktan çıkıyor; fotoğrafın başına gelen şeye dönüşüyor. Görünen görüntü, başka bir görüntüyü taşıyor. Ben dış göz olarak alegoriyi fotoğrafladığımı zannediyorum; oysa fotoğraf, beni de alegorinin içine alıyor. (Paris, Orsay Müzesi, 14.08.2025, *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Çocukluğumdan bu yana kartpostallar, gazete haberleri, filmler ve şarkılarla zihnimde çoktan inşa edilmiş bir Paris'e gittiğimde, sahaya henüz adım atmadan önce her etnografik anlatının başka anlatılardan doğduğunu, Clifford'ın deyişiyle *çoktan yazılmış* olduğunu nasıl deneyimlediğimi anlatmaya çalıştım. Müze bileti dolandırıcılığından grafitilere, lüks otel odasının sahte tarihselliğinden bisiklet sürücüsünün yorulan kollarına, Eyfel Kulesi'ne kazınmış hepsi erkek yetmiş iki ismi gördüğümdeki *yara*lanmamdan pasaport hırsızlığına uzanan kırılma anları, Clifford'ın alegori kuramını soyut bir açıklama konusu olarak değil, yaşanan bir deneyim biçiminde yazmak istedim. Metnimin asıl meselesi ise etnografik metin yazarı olarak kendi sınıfsal

konumumla, önyargılarımla ve kurtarma arzumla yüzleşmektir: Paris'i -Paris'e ilişkin yeni anılarımla birlikte en eski duygularımı- kaybetme korkusuyla yazmış olmamın Bronisław Malinowski'nin "kaybolan ilkel"i (*vanishing primitive*) kurtarma melankolisinden ne kadar farklı olduğu sorusu hep aklımdaydı. Öte yandan, bu soruyu hem soran hem de yanıtlamaktan kaçınan metnimin, Clifford'ın "kontrol edemeyeceğimiz hikâyeleri anlatmaya mahkûmsak, hiç değilse doğru olduğuna inandığımız hikâyeleri anlatamaz mıyız?" (1986a: 121) sorusuyla kapanmasını istedim. Ancak bu kapanışın kesin bir son söz yerine geçmesini değil, Pierre Bonnard'ın alacakaranlıkta kriket oynayan aileyi resmettiği tablosundaki[iii] belirsizliğe benzer bir eşiktelikte kalmasını istedim. Trobriandlıların sömürgecilerden öğrendikleri kriket oyununu kendi kültürel dünyaları içinde dönüştürmeleri gibi, bu metnin de geleneksel akademik anlatı biçimini kişisel deneyimim, utancım ve kaybetme korkumla birlikte dönüştürerek kurmasını diledim.

1. Paris'in Çoktan Yazılmışlığı Üzerine: Saha Öncesi

> "Odam, Peder Beccaria'nın ölçülerine göre kırk beş derece enleminde yer alır. Yönü doğudan batıya doğru olup, tam duvarın yanından sayıldığında, çevresi otuz altı adım olan uzun bir kare oluşturur. Ancak odamı genelde herhangi bir kurala yahut yönteme bağlı kalmaksızın enine ve boyuna, ya da çaprazlamasına gezeceğim için, seyahatim bundan çok daha fazlasını içerecek."
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Seyahat*'ten)

Paris'in kendisi başlı başına alegorik bir özne değildir; alegoriyi üreten, kentin bana göründüğü ve benim de onu hikâyeleştirerek yazıya geçirdiğim biçimidir. Clifford'ın etnografik alegori kavrayışının gösterdiği gibi, anlatının (alegorinin) ne üzerine olduğu çoğu zaman nesnesinde değil, temsilin kendisinde ortaya çıkıyor. Benim Paris anlatımımda da Louvre Müzesi kuyruğunda yaşadığım sabırsızlık, Orsay Müzesi'nde Monet salonunda istenen sessizlikle kalabalığın karşılaşmasındaki gürültü veya kaldığımız otel odasının lüks dekorunun bana hissettirdiği sınıfsal huzursuzluk ve birçok kere dışavuran utanç duygum, kenti olduğu gibi betimlemekten çok, kendi konumumun açığa çıktığı anları gösteriyor. Hal Foster'ın, "etnograf sanatçı" kimliklendirmesine dikkat çekmesine (2009: 213-250) uyumlu olarak kırılganlık

anlarımın dile gelişi etnografik temsilin sahicilik iddiasını tersyüz ediyor. Böylece alegori, Paris'in kendisinde değil, Paris'i yazdığım metinde açığa çıkıyor.

Clifford, *Writing Culture* adlı, etnografi alanının kültleşmiş derleme kitabında yer alan "Partial Truths" (Kısmî Hakikatler) başlıklı giriş yazısında etnografik hakikatlerin parçalı, konumlanmış ve eksik olduğunu söylüyor (1986b: 7). Bu durum sahada ve sonrasında üretilen metinlerden çok daha önce başlayan bir süreçtir her zaman. Başka bir deyişle, Paris'e gitmeden önce Paris, kuşkusuz imgelemimde yer etmişti. Şehre ilişkin olarak zihnimde dolaşanların nereden kökenlendiğini[iv] düşündüğümde, aklıma ilk olarak küçük bir çocukken biriktirdiğim kartpostallarım geliyor. İçinde çok sayıda şehir kartpostallarımın da olduğu koleksiyonumda acaba hiç Paris kartpostalı var mıydı? Özellikle Eyfel Kulesi'nin göründüğü kartpostallardan mesela -bu yazıyı yazarken sahaftan topladıklarımdan… Çok muhtemel ki vardı, ama doğrusu anımsayamıyorum… 1973 yılı biterken okuma yazma biliyordum ve evimize her gün gelen *Hürriyet* gazetesinin kocaman sayfalarını büyükler gibi hışırdata hışırdata kendimce *okuyordum* artık. Acaba Fransa'yla, Paris'le ilk kez bu gazetenin sütunlarında mı karşılaşmıştım? 1974'te Türk Hava Yolları'nın Paris-Londra seferinde düşen ve 346 kişinin ölümüne yol açan uçağın haberi belki kim bilir, dikkatimi çekmiştir. Belki Fransa Cumhurbaşkanı Valéry Giscard d'Estaing'la ilgili haberleri okumaya çalışmışımdır -cumhurbaşkanının adını muhtemelen hayli tuhaf bularak. Belki de *Paris Bienalleri*nden söz eden haberlere gözüm takılmıştır -özellikle de haberler fotoğraflı idiyse. Nil Yalter'in 1973'te Paris'te "ses getiren" *Topak-Ev* sergisiyle ilgili haberini de okumuşumdur belki gazetede. 1976'da Paris'teki Olympia müzikholünde Enrico Macias'la sahneye çıkan Ajda Pekkan'la ilgili haberleri hayal meyal bugün bile hatırlıyorum. Yönetmenliğini Jean Delannoy'un yaptığı, 1956 yapımı *Notre Dame de Paris* filmi 1970'li yıllarda TRT'de gösterildiğinde, Quasimodo rolünde Anthony Quinn'i, Esméralda'da Gina Lollobrigida'yı mutlaka izlemişimdir, diye düşünüyorum. Catherine Deneuve, Romy Schneider, Brigitte Bardot, Jean-Paul Belmondo, Yves Montand gibi Fransız oyuncuların haberleri, fotoğrafları ise eminim gazetede önüme düşmüştür. 1970'lerin ortalarında TRT'de yayımlanan Fransız dizisi *Kibar Hırsız Arsène Lupin*'i seyrettiğimi ise çok iyi hatırlıyorum; çünkü dizi, çocuklar için geç sayılabilecek bir saatte gösterildiği için evin salonuna bakan odamın kapısının altından ağabeyime, "Arsène Lupin'i seyredeceğim,

sakın beni annemlere söyleme" gibi bir şeyler yazıp attığım notu kardeşimin annemle babama anında iletmiş olması nedeniyle özel olarak diziyi her hafta seyretme izni çıkmıştı bana -hiç unutmuyorum. Dalida'nın şarkılarını -mesela "Salma ya Salama" şarkısını, hele Dalida'ya Alain Delon'un eşlik ettiği "Paroles Paroles" şarkısını radyodan veya televizyondan duymamış olmam pek mümkün değil.

Paris'i düşündüğümde aklıma gelenler, James Clifford'ın "On Ethnographic Allegory" başlıklı makalesinde belirttiği gibi gerek içerik açısından gerekse biçimsel olarak başka başka anlamlar taşıyor: "Etnografik yazı, hem içeriği düzeyinde (kültürler ve onların tarihleri hakkında söylediği şeylerde) hem de biçimi düzeyinde (metinselleştirilme tarzının ima ettiklerinde) alegoriktir" (1986a: 98). Paris'i henüz görmeden önce zihnimde kurduğum bu şehir, Clifford'ın tarif ettiği gibi, yalnızca "temsil ettiği" şeyle sınırlı kalmayan; başka düzlemlere ve ön-anlatılara da gönderme yapan bir metinsel inşaya mutlaka dönüşmüştü. Anlatıların "başka bir anlatıyı tetikleme" potansiyeli her zaman vardır: "Her anlatı, okurunun (veya dinleyicisinin) zihninde başka bir anlatı üretmeye, önceki bir anlatıyı tekrar etmeye ve yerinden etmeye eğilimlidir" (1986a: 100). Clifford'ın dediği gibi etnografik hakikatlerin parçalı, konumlanmış ve eksik olduğunu düşününce benim Paris'im de, çocuklukta karşıma çıkan kartpostallar, gazete manşetleri, filmler, kitaplar veya şarkılar aracılığıyla önce başka hikâyelerin yankısı olarak şekillenmiş olsa gerek. Clifford'ın ifadesiyle, tekil bir anlatı asla yalnızca bir olayı anlatmaz; tekil anlatıyı insani olarak anlaşılır kılma çabası, anlatının anlamını genişletir: "Etnografilerde yer alan özgül anlatılar [*specific accounts*], eserin yönlendirici görevi farklı bir yaşam biçiminin (çoğu zaman yabancı görünen) davranışlarını insanca kavranabilir kılmak olduğu sürece, hiçbir zaman yalnızca bilimsel betimleme projesiyle sınırlanamaz" (1986a: 101). Paris'e gitmeden önceki Paris'im, sahaya adım atmadan önce kurulmuş ve başka metinlerin gölgesinde var olan bir "ön-Paris"tir -etnografik saha gibi. Daha fazlası da söylenebilir belki: Zihnimdeki Paris imgeleri -etnografik bir dille- çocukluğumun *altın çağı*nın (aslında var olmayan, *yazı öncesi* toplumlar için etnografların kurguladığına benzer) simgesiydi belki de.

Bu 'ön-Paris', yıllar boyunca izlediğim filmler, okuduğum romanlar ve dinlediğim şarkılar aracılığıyla sürekli yeniden beslenen bir imge havuzuydu. Zihnimde başka

metinlerin gölgesinde şekillenen bu Paris, Clifford'ın sözünü ettiği o tekil ama aynı zamanda fazla yüklü anlatılardan oluşan bir ağ gibi, şehri görmeden önce bile onu *tanıdığımı* düşünmeme yol açıyordu. Nitekim Paris'le ilk somut karşılaşmamdan çok önce, bu ağın örüldüğü başlıca uğraklar, popüler kültürün ve kanonik eserlerin bana sunduğu romantik temsillerdi. Robert Doisneau'nun 1950'de çektiği "Öpücük" (*Le Baiser de l'Hôtel de Ville*) adıyla bilinen fotoğrafından Victor Hugo'nun *Notre-Dame'ın Kamburu* (1831) romanı ile Giuseppe Verdi'nin bestelediği *La Traviata* (1853) operasına; Vincente Minnelli'nin *Paris'te Bir Amerikalı* (1951), Billy Wilder'ın *Öğleden Sonra Aşk* (1957), François Truffaut'nun *Jules et Jim* (1962), Bernardo Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango* (1972), Woody Allen'ın *Paris'te Gece Yarısı* (2011), Richard Linklater'ın *Gün Batmadan* (2004), Baz Luhrmann'ın *Moulin Rouge* (2001) ile yirmi iki yönetmenin ortak çalışması *Paris, Seni Seviyorum* (2006) filmine kadar pek çok eser, Paris'i zihnimde sürekli olarak romantizmle özdeşleştirdiğim kültürel metinlerden bazıları oldu. Benim için, bu temsillerin popüler güncel bir uzantısı (Netflix'te 2020'den beri beş sezon yayınlanan) *Emily in Paris* dizisidir. Dizinin ilk dört sezonunu Fransa'ya gitmeden önce, beşinci sezonunu ise döndüğümde izlemiştim.

"Kutsal ziyaretçi (hacı) gibi" ben de "bilindik bir yerden uzak bir yere", Paris'e hareket edip, kutsal ziyaretçiler gibi "kutsal olan mabetlere" tapınmış ve "bir nevi mutluluk veren deneyim" kazanarak "bilindik yere", Ankara'ya dönmüştüm (Urry ve Larsen, 2025: 12). Döndükten sonra ise Sacré-Cœur Bazilikası, III. Aleksandr Köprüsü, Galeries Lafayette gibi mekânları ilgili sahnelerdeki romantizmiyle birlikte yeniden görmek için diziyi baştan sona tekrar izlemiştim -bu kez, ekranda gördüğümde kendi gezimi "hatırlamanın verdiği heyecanı" yaşamak için. Zihnim tüm bu romantik imgelerle dolu olarak Paris'te geçirdiğimiz on gün boyunca ise yalnızca bir kez öpüşen bir çifte ve bir kez de el ele yürüyen bir çifte rastlamış olmam, bu kentsel deneyimime beklenmedik bir kırılma eklemişti. Çiftlerin pek de el ele yürümediğine ilişkin gözlemim, Erdal'la kamusal alanda *her zaman* el ele yürüdüğümüzü de birden fark etmemi sağladı. Çiftlerin el ele tutuşmamasının yalnızca benim gözlemime özgü bir tesadüf mü, yoksa Paris'in kalabalık olması ve insanların (çanta taşımak zorunda olmak gibi) pratik gündelik hallerinin nihai sonucu mu olduğunu veya bunun bilinçli bir kamusal tavır tercihi mi sayılması gerektiğini elbette hiç anlayamadım. Sonuç olarak beni asıl

etkileyen tabii, şehirdeki gündelik yaşamdan hayli farklı olan Paris'in romantik imgesinin zihnimde ne denli güçlü ve yerleşik olduğunu fark etmiş olmamdı.

Sonradan düşündüğümde, şaşırdığım şeyin Paris'in gerçekliğinin değil, zihnimdeki Paris'e ilişkin anlatının ne denli güçlü olduğunu daha iyi kavramış olmamdı sanırım. Çünkü anlamıştım ki Paris'e dair deneyimim daha en başından yazılmış, sahnelenmiş ve dolaşıma sokulmuş imgeler tarafından kuşatılmıştı. Temsillerin gerçekliğin önüne geçtiği bu deneyim, etnografik yazının da bu sorunla boğuştuğunu düşündürdü bana: "Gördüğümüzü mü yazarız, yoksa görmek istediğimizi mi görürüz?" Belki de bu nedenle *Writing Culture*'ın açtığı temsil tartışmaları benim Paris deneyimim için de anlamlı hâle gelmişti.

Clifford'ın George E. Marcus'la birlikte editörlüğünü yaptıkları *Writing Culture* (1986), 20. yüzyılın son çeyreğinde antropolojinin seyrini değiştiren temel yapıtlardan biri olmuştur. Postmodern etnografinin kurucu metinlerinden biri olan *Writing Culture*, gerçekliğin nesnel olarak temsili iddiasını radikal biçimde sorgulayarak, Clifford'ın deyişiyle etnografik metinlerin her zaman kurgulanmış metinler olduğunu savunan kültleşmiş bir metindir. Kitap, antropoloğun sahadaki otoritesini ve öteki adına konuşma ayrıcalığını sorunsallaştırarak etnografik yazının kaçınılmaz bir biçimde parçalı, konumlu, tarihsel ve politik olduğunu ileri sürmekte ve etnografik çalışmayı çoklu seslerle düşünümselliğin iç içe geçtiği bir yazı pratiği olarak yeniden düşünmeye çağırmaktadır. Kitapta on antropolog ve bir edebiyat eleştirmeni tarafından yazılan toplam on bir metin, özellikle "temsil krizi" tartışmaları çerçevesinde etnografiyi salt bilimsel bir disiplin olmaktan çıkarıp sanatsal ve kültürel üretim alanı olarak yeniden konumlandırmasıyla antropolojideki "anlatı dönüşü"nün (*narrative turn*) mihenk taşı olarak kabul edilen metinlerinden biri olmuştur. *Writing Culture* kitabı üzerine yapılan tartışmalardan çıkan Orin Starn'ın editörlüğünü yaptığı *Writing Culture and the Life of Anthropology* (2015) kitabı ile Ruth Behar ile Deborah A. Gordon'un editörlüğünü yaptığı *Women Writing Culture* (1995) gibi önemli çalışmalar da bulunmaktadır.

Writing Culture içinde yer alan çığır açıcı yazılardan biri, Clifford'ın "On Ethnographic Allegory" (1986a: 98-121) başlıklı makalesidir. Etnografik metinlerin neliği üzerine olan

yazısında Clifford, etnografik metinlerin kültürleri "yansıtan" nesnel bilimsel belgeler olmadığını, alegorik anlatılar olduğunu savunuyor. Bu bakış açısına göre her etnografik metin aynı zamanda ahlaki, politik ve felsefi anlamlar üreten alegoridir. Etnografik metin araştırmacı, anlatıcı ve okurun iç içe geçtiği çok sesli, kırılgan ve çelişkili bir ilişkisellikle birbirine bağlıdır. Etnografik çalışmaların en sorunlu biçimi ise "etnografik pastoral"dir: "Öteki"ni kaybolmakta olan şeklinde kodlayıp, yazıyla kurtarılması gereken olarak görmektir. Clifford, makalesinde alegoriden kaçınılamayacağını, ama en azından hangi hikâyeleri anlattığımızın farkında olarak sorumluluk üstlenerek yazabileceğimizi savunuyor (1986a: 121).

Clifford'ın "On Ethnographic Allegory" (1986a: 98-121) makalesi üzerine çeşitli metinler bulunmaktadır. Bu metinlerden en dikkat çekici olanlarından biri olan Steffen Strohmenger'in "Reading James Clifford: On Ethnographic Allegory" başlıklı makalesi Clifford'ın yazısını değer yargılarının nesnelliği sorunu bağlamında tartışmaktadır (2010: 57-67). Christoph Langer ise, "Introduction to Clifford: On Ethnographic Allegory" başlıklı yazısında Clifford'ın yazısının bir manifesto gibi olduğunu ve etnografik alegoriden söz edildiğinde beş temel sonucun ortaya çıktığını ileri sürüyor (2022)[v]:

> "1. Kültürel anlatılarda olgusal olan ile alegorik olanı kesin biçimde birbirinden ayırmanın hiçbir yolu yoktur.
> 2. Bir etnografik anlatının anlamı denetim altında tutulamaz.
> 3. Alegorinin tanınması, etnografik yazımın siyasal ve etik boyutunu gündeme getirir.
> 4. Alegorinin tanınması, etnografilerin yazımını ve okunmasını, potansiyel olarak verimli biçimlerde karmaşıklaştırır.
> 5. Alegorinin tanınması, bizleri, etnografilerin okurları ve yazarları olarak, başkalarını ve kendimizi başkaları aracılığıyla sistematik biçimde inşa etme sürecimizle yüzleşmeye ve bunun sorumluluğunu üstlenmeye zorlar."

Clifford'ın önerdiği (etnografiyi alegori olarak gören) çerçeve, yazımda, Paris'teki on günlük seyahat deneyimimi hangi ahlaki, politik ve duygulanımsal hikâyeler içinde kurguladığımı sorgulamamı sağladı. Langer'ın Clifford'ın makalesinden yola çıkarak özetlediği beş sonuç, benim de kendi metnimdeki *etnografik pastoral*i açığa çıkarma

ve bunu dönüştürme imkânı arasında salınan kırılgan bir metin olarak yazmayı denememi sağladı.

2. Alegoriden Alegoriye: Etnografik Metnin Büyübozumu

> "Ben de odamda gezerken, nadiren düz bir çizgi boyunca yol alırım: Masamdan yola çıkıp köşede asılı olan bir tabloya doğru gider, oradan da kapıya yönelmek için yan çizerim; ama her ne kadar yola çıkarken niyetim kapıya varmak olsa da, yol üstünde koltuğuma rastlarsam, hiç teklifsiz koltuğa kuruluveririm."
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Seyahat*'ten)

Erdal'la birlikte Paris'te kalacağımız günlerin tarihi kesinleştikten sonra müzelerde kuyruklarda vakit kaybetmeyelim diye ziyaret etmeyi planladığımız Louvre, Versailles, Orangerie, Picasso, Rodin, Pompidou, Grand Palais, Orsay, Louis Vuitton Vakfı ve Notre-Dame Katedrali için biletlerimizi çevrimiçi olarak almaya karar verdim. Bilgisayarımın başına bu iş için oturduğumda, büyük bir özgüvenle Google'a önce "Louvre Museum" yazdım ve tıkladığımda Louvre'un logosuyla açılan siteden iki ayrı gün için biletlerimizi aldım. Ben işlemi yaparken ödemeleri yaptığım hesabımın bulunduğu bankadan otomatik güvenlik araması geldi. Yurt dışından uzun süredir ilk defa alışveriş yaptığım için bankanın araması bana olağan geldi; herhangi bir şeyden şüphelenmedim. Louvre'dan aldığım iki ayrı günün biletlerinden daha ileri tarihe ait olanlar e-postayla hemen geldi; daha yakın tarihli olan biletler ise gelmedi. Yine şüphelenmedim. İlk gelen biletler İspanyolcaydı. Şaşırdım, ama şüphelenmedim. Sonra aynı şekilde Versailles Sarayı için giriş biletlerimizi satın aldım, sarayın kendi web sitesi olduğunu *sandığım* siteden. Ne kadar pahalıydı biletler, "Versailles Sarayı'nın bahçesi 800 hektar, çok büyük, kendi benzerlerine göre devasa, bilet ücreti normal" diye düşündüm, yine şüphelenmedim. Biletleri bilgisayarıma kaydederken birden Louvre Müzesi biletlerinin üzerinde basılı olan fiyatı fark ettim, benim ödediğim tutarın üçte biri kadardı. Aldığım tüm biletler için normal tutarın tam üç katını ödediğimi o an anladım ve dolandırıcılarla karşı karşıya olduğumu ancak idrak ettim. Google'a panik içinde bana gelen e-posta adresini yazınca Reddit başta olmak üzere birçok web sitesinde bu dolandırıcılardan bahsedildiğini gördüm. Ödemeleri yaptığım hesabımın olduğu bankayı aradım hemen. Müşteri hizmetleri görevlisi kendi rızamla ödeme

yaptığım için parayı geri alabilmemin neredeyse imkânsız olduğunu söyledi. Ardından biletlerin gönderildiği e-posta adresine bu ziyaretlerden vazgeçtiğimi ve paramı geri istediğimi yazdım. Anında, bunu kabul edemeyeceklerine ilişkin otomatik bir yanıt geldi. Sonra, "Biletlere gerçek değerlerinin üç katı fiyat ödedim; bari sahte değil, gerçek olsalar!" düşüncesiyle panik içinde Louvre Müzesi ile Versailles Sarayı'nın e-posta adreslerine biletleri gönderip gerçek olup olmadıklarını sordum. Önce Versailles Sarayı'ndan yanıt geldi; "Biletleriniz gerçek, sizi bekliyoruz." Tam sevinecektim ki Louvre Müzesi'nden "Biletleriniz gerçek ama bazen aynı bileti birden çok kişiye satıyorlar, ancak buraya geldiğinizde durumunuzu öğrenebileceksiniz" diye yanıt geldi. Gözlerim dolu dolu, çaresizce yazıştığım ChatGPT'nin beni teselli eden cümlelerini okuduktan sonra Erdal'a dolandırıcılar tarafından kandırıldığımı utana sıkıla anlattım. Çocukluğumun Paris'inin büyülü *aura*sının ilk sönümlenişi işte böyle oldu.

Etnografik metinler okurken de sahada çalışırken de her zaman ne kadar dikkatli, ne kadar şüpheci olduğumu düşünürdüm; ama Paris gezisini planlarken bir Google aramasının göstergelerine -logoya, dile, arayüze- sorgusuz sualsiz inanmıştım. Oysa bana "gerçek" görünen her şey bir kurgunun parçasıydı ve Clifford'ın etnografik metin için söylediği şeyi, internet bana başka bir biçimde söylemiş oldu: Hiçbir betimleme masum değildir, her temsil bir alegoridir. Paris'in büyüsünün sönümlenmesi, etnografik metnin de büyübozumuna uğrayarak bir alegori olarak okunması gerekliliğini bana Paris'e gitmeden önce göstermişti.

Clifford'ın metnine döndüğümde gördüm ki o da "On Ethnographic Allegory" başlıklı makalesine "alegori"nin tanımıyla başlıyor. Hatta makalenin en başında, 'alegori' için *Webster's New Twentieth Century Dictionary*'de verilen tanımın epigraf olarak yer aldığını görüyoruz (1986a: 98):

> "1. İnsanların, nesnelerin ve olayların fabl veya meselde olduğu gibi başka bir anlam taşıdığı bir hikâye; fabl veya mesel gibi: alegoriler, öğretmek veya açıklamak amacıyla kullanılır.
> 2. Düşüncelerin bu tür hikâyeler aracılığıyla sunulması…"

Clifford yazısında bu tanımla yetinmiyor; çünkü ona göre 'alegori'yi yalnızca sözlük tanımıyla değil, kültürel kuram içindeki işleviyle de okumak gereklidir. Clifford, "alegori"

kavramının etimolojik kökenine inerek kelimenin Yunanca *allos* (öteki) ve *agoreuein* (konuşmak) sözcüklerinden türediğini belirtip alegorinin, anlatısal kurgunun sürekli olarak başka bir düşünce veya olaylar dizgesine gönderme yaptığı bir anlatım pratiği olarak anlaşıldığını söylüyor: Alegori, kendisini "yorumlayan" bir temsildir (1986a: 99).

Clifford, makalesinde "alegori" terimini, Paul de Man ile Angus Fletcher'ın katkılarına dayanarak genişletilmiş anlamıyla kullanıyor. Alegorinin farkına varılması, zengin içeriği ve ikna ediciliğiyle yüceltilen gerçekçi betimlemelerin aslında genişletilmiş metaforlar olduğunun anlaşıldığı anlamına geliyor. Başka bir deyişle, bir metindeki anlam her zaman başka anlamlar ürettiği için alegorik olmayan bir betimleme yapmak aslında olanaklı değildir. Böyle bir betimlemenin olanaklı olduğunu varsayan 19. yüzyılın üç ana eğilimi, pozitivizm, realizm ve romantizm 20. yüzyıl antropolojisinin temel bileşenleridir. Ancak Roland Barthes, Kenneth Burke, Michel de Certeau ve Paul de Man gibi çeşitli edebiyat ve kültür kuramcılarının katkılarıyla bu pozitivist-romantik-gerçekçi mutabakat derin bir şekilde sorgulanmıştır. Sonuç olarak etnografi çalışmalarında, alegori, herhangi bir kültürel betimleme hakkında "Bu şunu temsil eder veya simgeler" diye konuşmaktansa "Bu, onun hakkında anlatılmış (ahlaki açıdan yüklü) bir hikâyedir" demeye yönlendirir bizi. (1986a: 99-100)

Clifford için etnografik metin, pozitivist-romantik-gerçekçi mutabakatta iddia edildiği gibi "görüneni betimleyen" bir yazı türü değildir. Etnografik metin ahlaki anlamlarla yüklü alegorik bir anlatıdır. Etnografik metinlerdeki alegoriler, kültürel farklılıkları anlaşılır kılmak adına aslında çoğu kez hümanist bir evrensellik mitini yeniden kurar. Eşdeyişle, "Her kültürün içinde tanıdık bir şey vardır" iddiası, bir tür kontrol mekanizması gibi işler. Clifford'a göre tüm etnografik temsilin altında yatan bu varsayım sorgulanmalıdır: Farklılıklar temsil edilirken sürekli bir benzerlik zemini aranmaktadır; bu zeminin kendisi ise kültürel olarak inşa edilmiştir ve çoğu zaman farkı bastıran epistemolojik bir varsayıma dayalıdır. (Clifford, 1986a: 101)

Clifford, metninin bu bölümünde okura şu soruları özellikle sorduruyor kanısındayım: Etnografide alegorik anlam metnin neresinde başlar? Betimlemenin içine mi gizlenmiştir, yoksa araştırmacının seçtiği sahnelerde mi belirginleşir? Bu alegorilerin

araştırmacının niyetinden bağımsız olarak ortaya çıkıp çıkamadığı meselesinin de bizi metnin politik sorumluluğu üzerine düşünmeye davet ettiği düşüncesindeyim. Clifford'ın işaret ettiği bu politik sorumluluk ve alegorik inşa süreci, henüz sahaya ayak basmadan önceki o yoğun *hazırlık* evresinde, araştırmacının zihninde şekillenmeye başlamaktadır. Dolayısıyla etnografın sahayı önceden kurgulaması metnin daha sonra bürüneceği o alegorik zırhın ilk katmanı olsa gerek.

Zihnim sahayı kurgulamıştı; şimdi bedenim sahaya hazırlanacaktı. 9 Ağustos 2025. Ankara Esenboğa Havalimanı'ndan Paris'e direkt uçuş saatimiz nihayet geldi. Paris gezisi için pasaportlar çoktan yenilenmişti. Uçak biletleri tamam, *check-in* yapıldı mı? Otel rezervasyonu tamam. Cep telefonlarının uluslararası kullanıma açık olup olmadığı çoktan kontrol edildi. Kredi kartları yurt dışına açıldı. Yanımızda yeterli miktarda Euro var. Tüm gezi için gün gün detaylı program yapıldı. Müze giriş biletleri -kuyruklarda bekleyerek vakit kaybetmeyelim diye- önceden çevrimiçi alındı. Seyahat sağlık sigortası yapıldı. Yurt dışı çıkış harcı ödendi. Bavul hazırlığı tamamlandı. İçinde ufak tefek eşyamız ile en önemli belgelerimizin fotokopilerinin olduğu el bagajı da özenle hazırlandı. Her şey tamam o halde. Hazır mıyım? Hayır. Sahada da etnografik metinler karşısında da 'hazır oluşluk' bir yanılsamadır; çünkü her sahada oluş, her okuma araştırmacının kendi sınırlarını açığa çıkararak bir tür *hazırlıksızlık* deneyimi yaratır.

3. *Fark Metne Sızar*: Etnografik Temsil Kimin İçin, Ne Pahasına?

> "Sözümü tutup odamda seyahatimi anlatmak yerine, lafı dolandırarak saçma şeylerden bahsettiğim sanılmasın. Bu çok büyük yanılgı olur, zira seyahatim gerçekten de devam ediyor. (…) Kızgın bir şekilde [uşağım Joannetti'ye], 'Hadi git bir bez al da gel, ayakkabılarımı sil,' dedim. Gittiği sırada, ona bu kadar kaba davrandığım için bir pişmanlık sardı içimi. (…) Birden, uşağıma uzun zamandır para vermediğimi hatırladım. (…) 'Joannetti, paran var mı?' dedim. Bu soruya cevaben dudaklarında, şüphemi doğrulayan hafif bir gülümseme belirdi. 'Hayır efendim, sekiz gündür tek kuruş param yok, elimde avucumda olanı da sizin ufak tefek siparişleriniz için harcadım.' (…) Çıktı, bezi elime aldım ve üzerine bir damla pişmanlık gözyaşımın düştüğü ayakkabımın sol tekini kendi ellerimle (…)."
>
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Seyahat*'ten)

Taksinin camı, ışıl ışıl bir günü çerçeveliyor. Charles de Gaulle Havalimanı'ndan şehre doğru ilerliyoruz. *Bonjour, Paris.* Her yıl yaklaşık elli milyon turistin ziyaret ettiği Paris'in

küreselleşmiş imgeleri zihnimde dönüp duruyor: Louvre, Eyfel, Pompidou, aşk… Ancak taksiyle merkeze doğru giderken yol kenarlarını kaplayan grafitilerle karşılaşınca bu parıltılı imgeler usulca dağılmaya başlıyor. Paris, daha şehrin merkezine varmadan, birbiriyle çatışan anlamların üst üste yazıldığı bir saha olarak önümde açılıyor; alegori de tam burada, bu parlak imgenin üzerine düşen sprey boya izlerinde beliriyor. Şehrin zihnimdeki pırıltılı, düzenli, neredeyse müzeleştirilmiş imgesi yol boyunca gördüğüm grafitilerle birlikte narin porselen tabaklar gibi kırılıp dağılıyor. Çünkü biliyorum ki grafiti, basitçe kentin duvarlarına yazılmış yazılar, çizimler değil; mekânın resmî söylemine karşı bir duruşun kendine özgü estetiğiyle görsel izi. Grafitiler aracılığıyla, Mathieu Kassovitz'in *Protesto* (La Haine, 1995) veya Ladj Ly'nin *Sefiller* (Les Misérables, 2019) gibi filmlerinden tanıdığım 'öteki' Paris, havalimanından şehrin kalbine uzanan ana arter boyunca yaptığımız yolculuğu sanki kendi sınıf vurgulu otoetnografisine dönüştürüyor. Müze kataloglarında, turizm broşürlerinde, resmî web sitelerinde ışıklı, pırıltılı ve düzenli olan Paris'te umulmadık bir akış hâlinde karşıma çıkan rengârenk sprey boyalı uçsuz bucaksız harfler ve çizimler, öfkesiyle, dile gel(e)meyen arzularıyla şehrin görünmeyen sakinlerinin varlığını bana duyuruyor. Zihnimdeki Paris ile grafitilerin Paris'i üst üste binerken, *kimin Paris'inin*, *kimin hikâyesinin* temsil edildiği sorusu daha en baştan metnime sızmış oluyor böylece ve bilimsel sorgulamam başlıyor, *hikâyeler dinlemek ve anlatmak, bir yöntem* ne de olsa (Tsing, 2021: 57).

Clifford'ın etnografik temsil için söylediği gibi "kültürel fark" araştırmacının kendi kurguladığı hikâyesi içindedir. Etnografi tarihi farklı dönemlerde "öteki"nin hangi alegoriler aracılığıyla konuşulur hâle getirildiğinin de tarihidir. Clifford, dindışı antropolojinin bir bilim olarak ortaya çıkmasından önce, 18. yüzyılda Rahip Lafitau'nun Amerikalı yerlilerin geleneklerini eski İbraniler ve Mısırlılarla karşılaştırmasında olduğu gibi etnografik anlatıların farklı türdeki alegorik göndergelerle bağlantılı olduğunu söylüyor. Clifford'ın Johannes Fabian'ın *Zaman ve Öteki -Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur* kitabına atıfla belirttiği gibi, zamansal olarak farklı bir yerde kurgulama eğilimi olagelmiştir. Bu "kültürel fark" ortaya konulurken aslında zaman içinde bir geride olma-ileride olma hiyerarşisi de kurulmaktadır. 20. yüzyılın antropolojisinde ise kökenlerin izini -başka bir deyişle, zamanda iz- sürmeyi terk etmiş, bunun yerine kültürler arasında benzerlikleri ve farklılıkları aramaya yönelmiştir; ancak ötekine ilişkin betimlemeler hâlâ

aşkın doğrulukları varsaymaya ve gönderme yapmaya devam ediyor. Modern antropolojide hümanist alegoriler yoluyla "Tüm insanlar benzerdir" varsayımı altında, farklılıklar evrensel bir insan doğasının değişkeleri (varyantları) gibi anlatılmaktadır. (Clifford, 1986a: 101-102)

Örnek olarak, kültürel farklılıkları anlatan Margaret Mead'in 1928'de yayımlanan *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization* çalışması ile Ruth Benedict'in 1935'te yayımlanan *Patterns of Culture* çalışması Clifford için aslında Amerikan toplumunun açmazlarına dair alegoriler kuran metinlerdir (1986a: 102-103). Clifford, alegorik bir anlatı olarak etnografik metne politik sorumluluğun "fark" olarak sızdığını söylüyor (Clifford, 1986a: 104). Makalede, Victor Segalen'den (psikanalitik çağrışımlar yapan "aktarım" sözcüğüyle de çok güçlenen) bir alıntı var: "Çin İmparatorluğu'ndan Benliğin İmparatorluğu'na aktarım süreklidir." Bu alıntıda, Batılı öznenin, Doğu'yu anlatımında aslında kendini inşa ettiği alegoriyi de yarattığı anlamını içeriyor (*akt.* Clifford, 1986a: 103). Etnografik metinde "kuram", "yorum" veya "açıklama"nın alegoriler içerdiği fark edildiğinde etnografi kapsayıcı/evrensel antropoloji anlayışından uzaklaşarak bu kez çoklu alegoriler üretmeye yönelmiştir (Clifford, 1986a: 103). Böylece etnografide artık merkezî bir "gerçeklik" veya "hakikat anlatısı" yerine birden çok "ses", "bakış" ve "anlam düzlemi" sahneye çıkmaktadır. Clifford, etnografik çoklu alegorilere örnek olarak Marjorie Shostak'ın 1981'de yayımlanan *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman* başlıklı çalışmasını örnek olarak seçmiştir. Clifford'a göre Shostak, çalışmasını birbiriyle tutarsız/uyumsuz üç farklı alegorik düzlemde kurgulamaktadır: 1. Bilimsel bilginin kaynağı olarak tutarlı bir kültürel öznenin temsili, 2. "Kadın olmak nedir?" sorusu çevresinde dönen cinsiyetlendirilmiş bir öznenin inşası ve 3. Etnografik üretim ve etnografik ilişkinin hikâyesi. Bu kitapta dile gelen etnografinin kendisi temas ve anlama üzerine bir alegoridir (1986a: 103-104). Shostak, bize 50 yaşlarında yarı göçebe Afrikalı bir kadın olan Nisa'nın öyküsünü anlatırken kendi feminist tahayyülünü ve kendi bilimsel temsil anlayışını da metne katmakta ve bu durum metin içinde birçok çatışma yaratmaktadır. Fakat asıl bu çatışmalar/uyumsuzluklar anlatının en verimli yanını oluşturmaktadır. Clifford'ın "Fark metne sızar: Fark, artık yalnızca temsil edilemez; sahnelenmelidir" (1986a: 104) cümlesi belki de bu makalenin çekirdeğidir.

Antropolojide “temsil krizi”ni yoğunlaştıran *Writing Culture* kitabıyla etnografın “öteki”ni betimleyerek nesneleştiren, tek sesli, otoritenin anlatısı masaya yatırılmış ve etnografik yazının daima bir kurgu, bir retorik ve bir seçimler toplamı olduğu sonucuna varılmıştır. “Ötekini yazmak”, artık sadece betimlemek değil, etik ve politik bir meseledir de. Önceden antropolojide fark temsille işleyen bir şey iken artık fark metnin içine sızmalı, metinsel olarak performe edilmelidir; çünkü öteki sabit değildir, anlatının içinde konuşur, anlatının içinde karşı çıkar ve yine anlatının içinde bozar. Yazar otoritesini kaybetmiştir; yazar artık tekil bir mutlak anlatıcı değil, metnin performatif yapısı içinde dolaşandır. Böylece yazar “tanrı-yazar” olmaktan çıkar, bir oyuncuya dönüşür.

Etnografik yazıda “tanrı-yazar”ın mutlak otoritesi artık söz konusu değilse, araştırmacının kendi etik ve politik açmazlarını metnin dışında tutması da giderek imkânsızlaşmaktadır. Bu nedenle çağdaş etnografik anlatılarda veya düşünümsel etnografik belgesellerde temsil krizi çoğu zaman doğrudan araştırmacının kırılganlığı üzerinden gösterilir. Clifford’ın bu kavramsal çerçevesini 2024 yılı yapımı bir belgeselle genişletmek istiyorum. Yönetmen Narges ~~Shahid~~ Kalhor, *Shahid* (*Şehit*, 2024, 83’) adlı belgeselinde iki soyadından biri olan ve 1907’deki ölümüyle “şehit” olarak anılan büyükbüyükbabasından gelen “Shahid” soyadını artık neden kullanmak istemediğini (geçmiş-şimdi, aile mirası ve kimlik eksenlerinde) izleyiciye anlatıyor. Bu filmde benim en çok ilgimi çeken (54.’-60.’ dakikalar arasındaki) bölümde film ekibinde kendisini canlandıran oyuncunun ekipten bir üyeyle yaptığı ve tesadüfen kaydedilmiş gibi görünen konuşmanın yönetmene dinletildiği ve onun da yorum yaptığı kısım oldu. Bu kayıtta, başrol oyuncusu ekipten arkadaşına şöyle diyor:

> “Bir grup ‘zengin çocuk’ sanat filmi çekiyor. Burada herkes birbirinin arkadaşı, öylece sanat filmlerini birlikte yapıyorlar. Sonunda da ödülleri birbirlerine dağıtıyorlar! İran’da babasının parasıyla geçiniyordu. Burada da soyadını bir ticarete dönüştürdü. Şimdi de onun yokluğundan kendine fayda sağlıyor. Evet, babasının ölümünden bile çıkar elde ediyor… Biz salaklarsa hâlâ iltica hakkımızın çıkmasını bekliyoruz ve eğer bir gün çıkarsa da zaten her şeye sıfırdan başlamak zorunda kalacağız!”

Bu konuşmayı, yapılan kayıttan dinleyen yönetmen, önce kendi yanında oturan başka bir ekip üyesine kendisi hakkında söylenenlere kısmen hak verdiğini söylüyor; sonra

kendisinin de yaşadığı sıkıntılar olduğunu anlatmaya başlıyor ve ardından birden ağlıyor. Bir ekip üyesi hâlâ çekim yaptıklarını söyleyerek "Ağlıyorsun!" diyor. Yönetmen o anda ağlamayı bırakarak nötr görünen bir yüz ifadesi takınıp, "İşte o an ağlamam gereken yerdi, hâlâ çekimdeyiz" diyor. Filmdeki bu bölümde neyin kurgu, neyin gerçek olduğunu anlayabilmek mümkün değil; fakat yönetmenin böyle cesur davranması bana Paris'teki kendi utandığım anları hatırlatıyor: Havaalanından Paris'teki otelimize ve sonra da on gün boyunca *her yere* taksiyle gitmemiz; on gün boyunca pahalı sayılabilecek yerlerde istediğimiz gibi yiyip içmekten haz alırken bir yandan da evsizlerle ve hizmet sektöründe çok düşük ücretle ve güvencesiz çalışan ve kısacık sorgulamalarımızda Paris'in kilometrelerce uzağından her gün işe gelip gittiklerini bize anlatan göçmenlerle karşılaşmalarımız; Louvre Müzesi'ne sadece üç yüz metre uzaklıktaki lüks otelimiz… Paris, taksiler, otel, restoranlar bir *saha*ydı, ama hangi sınıfın, hangi ayrıcalıkların sahasıydı? Filminde "ağlaması gereken yerde ağlayan" yönetmen gibi ben de etnografik metinde "yazmamam gereken şeyi" yazmam gerektiğini utanarak düşünüyorum şu anda. Az önce "lüks" sözcüğünü klavyede yazdığım sırada duraksadım. "Lüks" derken ne demek istediğimi sorguladım. Latince "aşırılık, savurgan yaşam, bolluk" anlamındaki *luxuria*'dan türetilen bu sözcüğün[vi] "geleneksel çağrışımları nadirlik ve alıcı olarak 'seçilmiş azınlık' veya aristokrasiye vurgu" yapıyor (Chandon ve ark., 2016: 299); ancak neyin "lüks" olarak tanımlanabileceği üretim-tüketim ve sınıfsal yapılanmayla da yakından ilgili (Özgören Kınlı, 2018: 1024-1026). Yoksulluk ise lüksün karşıtı değil, aslında onun görünmez koşuludur. Fikret Şenses, *Küreselleşmenin Öteki Yüzü: Yoksulluk* başlıklı kitabında yoksulluğun tanımı üzerinde görüş birliği olduğu söylenemese de ("mutlak yoksulluk" bir tarafa), yoksulluğun, "insanların ihtiyaçlarını karşılamak için yeterli kaynağa sahip olamama durumu" olarak veya "mutlak asgari refah düzeyinin altında kalma durumu" ve "yaşamda kalabilmek için gerekli mal ve hizmetlere olan ihtiyaçların karşılanamaması durumu" olarak tanımlanmasının yaygın olduğunu söylüyor (Şenses, 2003: 62-63). 'Lüks' ise kendini yoksulluğun yokluğu değil, yoksulluğun temsili üzerinden kurar; dolayısıyla bu iki kavram birbirini dışlayan değil, birbirini üreten ikiz terimler gibidir. Türkiye'de Paris'tekinden daha derin bir yoksulluk olduğu halde Paris'teki karşılaşmalarımda utanç duymama sebep olan belki de farklı bir kültürde karşılaştığımız ilk kişinin aslında kendimiz olmasıdır. Benzer deneyimleri Türkiye'de de yaşamış olmama rağmen, örneğin Ankara'da taksiye bindiğim

zamanlarda hiçbir zaman yaşamadığım utancı, Paris'te "Bonjour!" diyerek bindiğimiz taksi şoförü, Erdal'la aramızda Türkçe konuştuğumuzu duyunca -neredeyse dargın bir ses tonu ve yüz ifadesiyle- "Türk olduğunuzu anlamadım, binerken 'Bonjour!' çektiniz de" dediğinde hissetmiştim veya Louvre Müzesi'nde hissettiğim utanç. Müzede bir salondaki görevliye Mona Lisa resminin yerini sorduğumda tam bana resmin olduğu salonu tarif edecekken Erdal'ın kanedyen kullandığını fark edip ikimizi birden resmi görmek için bekleyen kuyruğun en önüne geçirmişti. Hak etmediğimi düşündüğüm bu ayrıcalıktan dolayı da utanç duymuştum. Paris'te başka utanç anlarım da oldu: Hizmet sektöründe çalışan göçmenlerle çat pat bir İngilizceyle sohbet ettiğimizde düşük ücretle, iş güvencesi olmadan ve her gün işe Paris'in çok dışından ve çok uzaktan geldiklerini öğrendiğimizde; Türkiye'den başka bir taksi şoförüne denk geldiğimizde Montmartre'daki Art Nouveau metro istasyon girişinin otelimize yakın olup olmadığını sorduğumda kaldığımız otelin Normandy Le Chantier olduğunu öğrendiğinde arabada bize doğru dönüp şoför kırgın bir sesle "Orada mı kalıyorsunuz?" dediğinde; Georges Pompidou Ulusal Sanat ve Kültür Merkezi'nin önünde (*Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou*) sabah saatlerinde Erdal'la merkezin açılmasını beklerken gelip yanımıza uzanan evsizle birlikte sessizlik içinde çimlerde otururken; kaldığımız otelin karşısındaki sokaktaki markete minik alışveriş için her gidişimde marketin önünde yerde yatan evsizi gördüğümde; aynı evsizin karşı tarafta bankamatikten para çeken bir kadının yanında (muhtemelen kadın ona bir miktar para vereceği için) bütün sokağı inleterek "*Je t'aime!*" (Seni seviyorum) diye defalarca haykırdığını duyduğumda; bir evsizin kartonuna basmamak için adımımı değiştirirken bedenim kendiliğinden küçük bir koreografi yaptığında; şehrin merkezini gezmek için bisikletine bindiğimiz sürücünün bisikletini kullanırken yorulan kollarını sık sık sallayıp bacaklarını ovuşturduğunu gördüğümde; Montmartre'daki Sacré-Cœur Bazilikasını (*Basilique du Sacré-Cœur de Montmartre*) ziyarete gittiğimizde fünikülerle aşağıya indikten sonra ana caddeye doğru yürürken tenha bir sokakta yerde oturarak sohbet eden bir grup Afrika kökenli insanla karşılaştığımızda saldırıya uğrama korkusuyla Erdal'a fısıldayarak "Ne olur, sokağın karşısından yürüyelim" dediğim an benim de ırkçı düşüncelerim olduğunu fark ettiğimde; Paris'te son derece lezzetli kaz ciğeri yedikten sonra Türkiye'ye döndüğümüzde Fransa'da kaz ciğerinin yağlı ve lezzetli olması için kazların boğazlarına yerleştirilen tüplerle yedirilerek şişmanlatıldıklarını

öğrendiğimde… Bu utanç duygusu, kendi benliğime ilişkin zihnimdeki kurgu ile gerçeklikteki duygularım arasındaki farklılığın farkındalığından doğan bir duyguydu elbette.

Görsel 2: Leonardo da Vinci'nin *Mona Lisa* resminin önündeyim. Erdal'ın kanedyen kullanıyor olması nedeniyle görevliler onu ve benim itirazıma rağmen beni de büyük bir süratle kalabalığın önüne geçiriyorlar. Oysa bizim için kaldırılan bariyer kimin neye, hangi hakla, hangi ayrıcalıkla yaklaşabileceğini gösteren bir sınır koyma nesnesi ve benim sınıfsal ve cinsiyet bakımından hayatımda alışık olduğum şey ise çoğu zaman sınırların dışında bırakılmak. Müzede *Mona Lisa*'ya bu kadar yakın bir mesafede dururken daha uzakta sayısız cep telefonuyla *Mona Lisa*'ya bakarak fotoğraf çekmeye çalışan kalabalığın önünde bana sunulan ayrıcalıktan duyduğum utançla yanaklarım alev alev bir heykele dönüşüyorum. Kulaklarım uğulduyor. Erdal'ın fotoğrafımı çektiğini fark ediyorum, ama her şeyi bulanık görüyorum. Resme bakmak için oradayım; fakat bir anda bariyerin arkasına yığılmış kalabalığın önünde ben de resimle birlikte bakılan bir şeye dönüşüyorum. Mona Lisa gülümsüyor. (Paris, Louvre Müzesi, 15.08.2025, *fotoğraf*: Erdal Cengiz)

Bu utancımın nedeni, insana üzüntü veren yoksulluğa tanıklığım değil; ayrıcalığımın farkına varmamın ve ayrıca (belki özellikle de) benliğimle ilgili kurgumun o kadar da doğru olmadığını fark etmemin utancıydı daha çok.[vii] Paris'teki karşılaşmalarım, lüksün estetiğiyle yoksulluğun görünmezliği ve benliğim ile dünyayı karşılama biçimlerim arasındaki çatışmalı biçimlerde şekillenen utanç (akademik kimliğimle ilgili içselleştirdiğim amaçlara ulaşamamın verdiği utanç) ve (türcü bir davranış sergilemede olduğu gibi kural ihlalinden kaynaklanan) suçluluk anları alegoriktir; çünkü

bu anlar, bir turistin kent deneyimini anlatmanın ötesinde, etnografik bakışın kendisini açığa çıkartmaktadır. Clifford'ın "etnografik alegori" kavramsallaştırmasından hareketle ifade etmem gerekirse, alan deneyimim üzerine yazdığım metnim sadece bir dış dünyanın temsili değildir. Etnografik metindeki temsili "alegori" olarak ele alırsak, etnografik metin, "gözlemlenen öteki"ni betimlemekle kalmaz, betimlemenin kendisini de görünür kılar. Alegori burada bir sanatsal süsleme değil, bilginin üretildiği konumun kendisini açığa çıkaran bir yazı biçimidir. Clifford'ın ifadesiyle, alegorik yazı "kültürel bir temsili" anlatmaz; etnografik yazı aynı zamanda bir alegori metni olarak "temsilin kültürü" üzerinedir. Dolayısıyla benim metnim de bir seyahat anlatısı değil, örneğin, bilmenin ve yazmanın ayrıcalığı üzerine düşünümsel bir etnografik anlatıdır - başlangıçta hedeflediğim bu değil idiyse de. Buradaki düşünümsel denememde anlattığım utanç ve suçluluk duygularım bana kim olduğumu, nereye ait olduğumu, sınıfımı, kimin şehirde görünür olduğunu, kimin sesinin duyulmadığını hatırlatan deneyimlere dönüştü. Belki de bu farkındalık utanç ve suçluluk duygularımın lüksün içinde duyulan bir huzursuzluk olarak rahatsızlık vermesiyle başlıyordur. Akabinde de lüksle kurduğum ilişkiyi yeniden düşünme zorunluluğu içimde büyüyor/dur belki. Lucy Burningham'ın "The Guilty Traveler" (Suçlu Gezgin) adlı yazısında dediği gibi, "Belki de suçluluk, daha erişilebilir bir bagaj rafına yerleştirilmeli; adil ekonomik alışverişlerin, kültürel anlayışın ve kişisel gelişimin parıltılı düşüncelerinin yanına", çünkü suçluluğu kabul ettiğimizde "gerçekten yeni dünyalara yelken açabiliriz" (2009). Ama aslında olan şu, yine Burningham'ın dediği gibi, "gezgin veya turist olarak, tüm yolculuklarımızı kişisel gelişim ve yüce amaçlarla gerekçelendirdiğimizde, iyi eğitimli, varlıklı veya gündelik hayatın tekdüzeliğinden kaçabilme ayrıcalığına sahip olmanın getirdiği suçluluğu kolayca bir kenara kaldırabiliriz" (2009). İtiraf etmeliyim ki bu benim için de bu şekilde gerçekleşiyor. Böyle bir metin yazmamın nedeni de hem utanç hem de suçluluk duygumdan kurtulmaya çalışmaktan başka nedir ki zaten? Benjamin Kilborne, *Utanç ve Haset* adlı kitabında kişinin olmak istediği kişi ile olmaktan korktuğu kişi arasındaki farklılıklarla baş edebilmek için bilinçli ve bilinçdışı çabaları anlatırken Vaclav Havel'in bir üniversite tarafından kendisine verilen onursal derece nedeniyle yaptığı konuşmasına yaptığı atıftan da (2014: 148-149) bu sonucu çıkartabiliriz. Havel, "Bu aldığım ilk onursal derece olmaktan uzak; ancak bunu da her zamanki duygumla alıyorum: Derin bir utanç" diyerek törendeki konuşmasına başlamıştır; çünkü *bütün*

başarılarının her daim tartışmalı var olma hakkının geçerliliğini ispatlama uğraşları olduğunu hissetmektedir (*akt.* Kilborne, 2014: 149). Benzer bir biçimde -ve elbette sıradanlığımın farkında olarak- Paris gezim sırasında yukarıda anlattığım deneyimlerimden dolayı utanıyorum; bu deneyimlerimle baş etme çabam olarak okuduğunuz metni yazmış olmaktan dolayı tekrar utanıyorum; yazımdaki bu bölümde utançlarımı ifade ediyor olmaktan dolayı bir daha utanıyorum.

Bu deneyimler bana temsilin etik sınırlarını da yeniden düşündürüyor; çünkü "öteki" hakkında konuşmak onu belirli bir söylemsel çerçeveye yerleştirmek anlamına geliyor. Etnografik temsilde "onun adına, hakkında" konuşmak yerine, onun "yakınında" konuşmayı öneren Trinh T. Minh-ha'nın yaklaşımı aklıma geliyor. Trinh Thi Minh-ha'nın *Reassemblage: From the Firelight to the Screen* (1982) adlı belgesel filmindeki önemli ifadelerinden biri olan "*I do not intend to speak about, just speak near by*" cümlesini Türkçeye "Hakkında konuşmaya değil, sadece yakınında konuşmaya niyetliyim" şeklinde aktarırsak Trinh Thi Minh-ha için "hakkında konuşmak" başkasının dünyasına yaklaşan kişinin bilgi üretiminde hiyerarşik bir ilişki kurduğunu gösterirken "onun yakınında konuşmanın" etik bir ilişkilenmeyi gösterdiğini düşünebiliriz. Bu ilişkilenme, *başkası adına* konuşmadan bir başkasının dünyasına nasıl yaklaşabileceğimizle ilgili önemli bir sorgulamanın sonucu aslında. Clifford da "Etnografik hakikatler aslında kısmîdir -hem taraflı hem eksiktir" (1986b: 7) derken, etnografik hakikatlerin kısmî oluşundaki eksikliği bir kusur olarak değil, temsilin kendi sınırını bilmesi olarak anlamlandırmaktadır. Benim yapmak istediğim de etnografik temsil tartışmalarına belgeselleriyle katkıda bulunan Trinh Thi Minh-ha'nın kendi filminde dediği gibi bir şey yapmaktı aslında, *hakkında değil, yakınında konuşmak*.

Fakat Paris *hakkında* değil, onun *yakınında* konuşabileceğimi düşünebilmeme daha epeyce zaman vardı. Havaalanından taksiyle nihayet otelimize ulaşıyoruz. Giriş işlemlerimiz yapılırken resepsiyonist "şehir vergisi" ödememiz gerektiğini söylüyor. Birden afallıyorum: Başka bir ülkede *misafir* olduğum inancım, yerini tatsız bir şekilde *müşteri* olduğum düşüncesine bırakıyor. Ödememiz gereken şehir vergisi, Paris'i benim için bir masal mekânından ekonomik bir aktöre dönüştürerek sarsıyor. Zihnimde "şehir vergisi", Paris'in aslında dev bir turizm makinesi olduğunu hatırlatan bir alegorik motife

dönüşüyor. Paris bir insanmış da kalbimi kırmış gibi hissediyorum o an, demek burada ben sadece bir yabancıyım. Valizleri taşımayı teklif eden otel görevlisinin teklifini kibirli bir tavırla kabul etmiyorum. Biri küçük, iki valizimizle asansöre binip beşinci kattaki odamıza çıkıyoruz.

Clifford'ın alegoriye ilişkin tartışmalarında en çok "kayıp" fikri zihnime takılıyor; çünkü Paris'in benim için bir anda "şehir vergisi"ne dönüşmesi gibi nihayetinde deneyimlerimiz, onları açıklamaya çalıştığımız anda eksilmeye başlıyor. Clifford'ın "kayıp" dediği şeyin başladığı yer burası: kişisel olanın, daha anlatılırken bile eksilmeye başlaması. Bu nedenle alegorik metnin yarattığı çoklu okumalar kişisel olanın genelleştirilmesine karşı durur (Clifford, 1986a: 104). Buradaki "kayıp" (*loss*) anlam, duygu, bağlam kaybı olarak da okunabilir. Bu cümle, kişisel deneyimlerin soyut kuramlara çevrilirken hep bir eksilmenin yaşandığını vurgulamaktadır. Clifford, Shostak'ın çalışmasının baştan sona taşıdığı bir paradoksu açığa çıkarıyor: bireyin özgüllüğü ile bilimsel genellemenin tezatlığı. Nisa, Shostak için (özellikle kendini ifade etme becerileri bakımından) her zaman özel bir büyüleyicilik taşıyorduysa da o kadar da "alışılmadık" değildi ve birçok önemli açıdan tipik bir !Kung kadınıydı. Shostak metninde bir bireyi anlatmak istiyordu, ama bilimsel bir disiplin olarak antropoloji Nisa'yla ilgili söylediklerini genellemesini bekliyordu. Alışıldık bilimsel söylem duygulanım, yakınlık, kayıp gibi alanları bastırır veya sığlaştırır. Bize bunları da sunduğu için Shostak'ın bilimsel çalışması geleneksel etnografinin sınırlarını açığa çıkaran bir kırılma noktasına dönüşmektedir. (1986a: 103-104)

Clifford'ın Shostak'ın çalışmasına yönelik eleştirisinden beni en çok etkileyen kısım ise, Shostak'ın Nisa'nın hayatını anlatırken "İlk Anılar", "Aile Yaşamı", "Çalılarda Yaşam", "Cinselliği Keşfetmek" diyerek devam eden ve Nisa'nın hayatını sıralı ve düzenli bir kronolojiyle anlattığını, fakat bu anlatımın kendisinin alegorik olduğunu itiraf ettiği bölüm oldu (Clifford, 1986a: 105-106). Shostak, "Anlatımın sunulduğu kronolojik sıra, görüşmelerde öykülerin yer aldığı sırayla bire bir örtüşmüyor" diyor (Shostak, 2003: 54). Araştırmacı yaptığı düzenlemenin/sıralamanın farkında olarak yazmış görünüyor. Bu etnografik yazım biçimi modern etnografide giriş-gelişme-sonuç şeklindeki geleneksel bilimsel makale yazım biçimiyle de hayli uyumlu. Shostak, metnin okunabilirliği ve

akademik kabulü için Nisa'nın yaşamını bir yaşam anlatısı ve bu anlatının döngüselliği gibi Batılı anlatı pratiklerine uygun hâle getirmiş görünüyor. Clifford'ın bir başka eleştirisi de Shostak'ın kurduğu feminist alegoride kadın deneyiminin etnik kimlik, sınıf gibi sınırları aşan ortak bir kadın deneyimi olduğu iddiasının (varsayılan bir "öz" kabulü nedeniyle) günümüzde problematik olduğudur (1986a: 107-108).

Clifford'ın Shostak'ın çalışmasını örnek göstererek etnografik bilgi için çıkardığı sonucu ifade ettiği en yoğun cümlesi şudur: "Başka kültürler hakkındaki bilgimizin büyük bir kısmı artık olumsal (*contingent*) olarak görülmelidir; yani öznelerarası diyalog, çeviri ve yansıtmanın (*projection*) problematik bir çıktısı olarak" (1986a: 109). Bu bakış açısına göre, bilgi kesinlikten değil; karşılaşmadan, aktarımdan ve ilişkisellikten doğmaktadır. Etnografik bilgi, artık evrensel doğrular değil, yazıya geçirilen, aktarılan, temsil edilen ve çoğu zaman çelişkili deneyimler olarak ele alınmalıdır. Bu tür bilgi yazarın/etnografın otoritesine dayanmayan bir bilgidir: Etnograf, artık sürekli öğrenen, *arzularıyla yazıya dahil olan* biridir. Etnografik araştırmayı "bir kültürün gerçeklerini" ortaya çıkaran şeffaf bir süreç gibi değil, tarihsel bağlamlara ve karşılıklı ilişkilere dayanan karmaşık bir diyalog olarak görmek gerekiyor. Bu bakış açısı benimsendiğinde, eskiden "Samoalılar şöyledir" veya "!Kunglar böyledir" diye sunulan kültürel betimlemeler artık tekil bir gerçeklik değil, kurgusal metinlerdir. Bu metinler başka anlatılar arasındaki bir anlatıdır artık; Clifford'ın deyişiyle "hikâyeler arasında bir hikâyedir" (1986a: 109). Öte yandan Shostak'ın çalışması birbirinden üç farklı sesin nasıl iç içe geçtiğini göstermesi bakımından ayrıca önemli bir örnektir: Kitapta hem Nisa'nın kendi sözleri hem Shostak'ın etnograf sesi hem de akademik çözümlemenin dili iç içe geçiyor. Bu üç ses uyumlu bir bütünlük oluşturamıyor; fakat bu çatışma, kültürlerarası temsilde yaratıcı bir kırılma anını da görünür kılmaktadır. Yani metin, homojen bir "kültürel hakikat" sunmak yerine, (belki de istemeden) farklı seslerin çarpışmasından doğan çoğulluğu önümüze seriyor. Böylece Shostak'ın etnografik yazısı, tek bir hakikatin kaydı olmaktan çıkıp, *hakikat iddialarının kendisinin* nasıl inşa edildiğini, hangi diyaloglardan geçtiğini gün ışığına çıkarıyor. Bu da okuyucuyu daha eleştirel ve katılımcı bir konuma davet ediyor.

Clifford'ın "hikâyeler arasında bir hikâye" dediği şeyi düşünürken, yerleştiğimiz otel odası da bana böyle görünmeye başlıyor artık. Bambaşka anlatıların parçalarından kurulmuş bir anlatı. Otel odamızın manzarası, bölgedeki binaların çatılarını ve köşedeki konumuyla, aşağı sokaklarda sıra sıra dizilen kafeleri de seyirlik yapıyor bize. Otel odamızın dekoru bir Paris metnine dönüşmüş: Paris tarihi, aristokratik estetik, modern tasarım, turizm, entelektüellik, lüks -hepsi otel odasının içinde yan yana, iç içe. Modern bir biçimde tasarımı yapılan otel odamızda Art Deco estetiğini de fark ediyoruz içeri girer girmez: Kumaş giydirilmiş, piyano tuşu desenli sarkıt lamba, tavan ortasında Rokoko esintili kabartması olan tavandan aydınlatma, Art Deco'nun *lüks* vurgusunun altını çizen tüm dolaplardaki altın rengi metal parçalar. Odada üç tane koltuk var. Koltuklardan biri, oturma kısmı döşemesi altıgen desenli, sırt kısmı zümrüt yeşili kadife kumaşla kaplı ve siyah parlak lake ayaklarının uçlarında altın rengi metal kapaklar var. Diğer iki koltuk da doğrusu farklı değil. Onlarda da Art Deco'nun *lüks* hissini veren renk ve dokular kullanılmış. Gözlerim odayı boydan boya kaplayan halıya kayıyor. Halıdaki altın yaldızlı ayı pençesi (*akanthus*) bitkisinin yaprak desenleri, madalyonlar ve madalyonlar içinde yer alan mitolojik/klasik figürler, sıradan yer halısında popüler bir dile dönüşerek saray ihtişamını odaya usulca ama ucuz bir görünüme taşıyıveriyor. İki kişilik yatağımıza oturuyorum. Yataktaki süs yastıklarında ve odanın perdesinde önceki yüzyıllarda popüler olan pastoral sahneler var. Bunlara tasarımda müdahale edilmiş; o nedenle hepsi hem nostaljik hem de modern görünüyor. Yatağın başucu rafında yine eski dönemlerden kalma gibi görünen ama fabrikasyon alçıdan iki figür var. Figürlerin yanlarına eski baskı kitaplar konmuş. Klasik ve modern Fransız edebiyatından kitaplar odaya entelektüel ve tarihsel bir hava katarken, Fransızcaya çevrilmiş edebiyat kitapları otelin "küresel ama Paris merkezli" olduğu hissiyatı veriyor. Edebiyat kitaplarının yanına konmuş olan polisiye ve bilimkurgu kitapları da odanın eğlenceli bir ortam sunduğunu gösterirken onların da yanına iliştirilmiş gezi kitapları otelin dünyaya açık olma iddiasını sanki gözümüze sokuyor. Kitapların tümü mekânı hikâyeleştiren araçlara dönüşmüş. Hemen arkadaki duvarda ise sanki 18. veya 19. yüzyıldan kalmışlar gibi düşündürten (ama yine fabrikasyon üretim olan) sepet taşıyan kadınlar/çocuklar, nehrin kıyısında kale/şehir manzarası, bir katedral cephesi ile seyyar satıcılar konulu dört gravür var. Yatağın başındaki aydınlatma, eğimli ve parlak beyaz yüzeyiyle odanın bir müze gibi görünmesini engelliyor. Odanın tasarımı bu hâliyle bana

biraz ironik de geliyor; çünkü odadaki (sahici gibi görünen ama tabii ki otantik olmayan) tarihsel referansların hepsi aynı anda hem ciddiye alınmış hem de Paris'in (belki Fransa'nın da) tarihine mesafelenmiş. Zamansız bir mekândayız. Tarih dekorla alegoriye dönüşmüş. *Kitsch*. Tuhaf hissediyorum. Stephen A. Tyler, *Writing Culture*'da yer alan "Postmodern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document" (1986: 122-140) başlıklı makalesinde postmodern etnografiyi bir tür dilsel büyübozumu olarak anlatıyor. Şimdi bu satırlarda otel odamızı bu denli detaylı yazarken Paris'in bana yaptığı büyüyü bozmak için ben de çırpınıyorum belki. *Shahid* filminin yönetmeninin Almanya'daki ayrıcalıklı konumundan duyduğu utancını filminde izleyiciye göstermesi gibi ben de yazarak kendi utancımı okura göstermek istiyorum şu anda; fakat yine de burada ifade etmeye çalıştığım utanç belki biraz daha karmaşık; çünkü Paris'e gitmeden evvel zihnimdeki Paris'e ilişkin evren ile otel odasının dekorunda karşıma çıkan yapay bir özenle kurgulanmış turistik evren arasındaki farklılık bende bir tür mahcubiyet doğuruyor. Odadaki *kitsch* dekorun bu hâlinin farkındayım ama bir yandan haz da alıyorum. Utancımın kaynağı bu kez, Tyler'ın dediği tarzda bir dilsel büyübozumu için çırpınırken karşılığında akademisyen maaşına göre epeyce para ödediğimiz bu büyülenme hâlimin devam ediyor olması bence.

4. Kayıp Cennetin Yazıcısı Olarak Etnograf

> "Oturmak için usulca eğildim, bacaklarımı pencerenin sağına ve soluna sallandırarak at üstündeki seyahatime başladım. (…) sahip olmayı en çok arzuladığım at Bin Bir Gece Masallarında anlatılan, üzerine binip gökyüzünde gezebileceğiniz ve kulaklarının arasında yer alan küçük mandalı çevirdiğinizde şimşek gibi fırlayan tahta attır. (…) Penceresinin üzerinde ata binmiş bir yolcu, konumu itibariyla, bir yandan gökyüzüyle temas hâlindedir, göktaşları ve yıldızlar emrine amade, tabiatın görkemli manzarasının tadına varır; diğer yandan da evinin görüntüsü ve içerisindeki eşyalar kendi varlığını düşünmesini sağlar, onu kendisine geri getirir. Başının küçük bir hareketi, masaldaki büyülü mandalın yerine geçer, yolcunun ruhunda olağanüstü ve hızlı bir değişiklik yaşanmasına yetiverir."
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Gece Seferi*'nden)

Görsel 3: Otel odasının balkonundan görülen dolunay. Bernardo Bertolucci'nin *Çölde Çay* (1990) filminin sonunda dendiği gibi "Dolunayın yükselişini daha kaç kez izleyebileceğiz?" Etnograf da sayıyor: kaç kez daha görülebilir, kaç kez daha yazılabilir - sanki saymak ölümü, yazmak kaybolmayı engelleyebilecekmiş gibi. (Paris, 12.08.2025, *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Clifford'ın, metninde kurduğu kavramlardan belki de en önemlisi "etnografik pastoral"dir (*ethnographic pastoral*). "Çobanlara veya çoban yaşamına dair" anlamında kullanılan sıfat olarak *pastoral* sözcüğü, isim olarak kullanıldığında "genellikle idealleştirilmiş bir biçimde kırsal yaşamı konu alan veya onu betimleyen; saflığını ve mutluluğunu vurgulayan ve karakterlerin çobanlar olduğu şiir"[viii] anlamına gelmektedir. Clifford, "pastoral" kavramını etnografiye taşımış ve "etnografik pastoral"i, insanın varsayılan "saf, bozulmamış kökeni"ni temsil eden etnografideki "kültürel köken" imgesinin yazınsal biçimi olduğunu ileri sürmüştür. "Etnografik pastoral" *altın çağ*ın adıdır. Etnografik pastoral yaklaşımda ise etnografi, kültürel yaşamı "kurtaran" bir yazı pratiğidir. Bu yazı pratiğinde *yazı öncesi* toplumlar "altın çağ"da kurgulanır ve etnograf, *yazı öncesi* toplumların yaşamını *metinleştirerek* kaybolmaktan kurtarır -benim kendi çocukluğumun Paris'i için bu yazıda yaptığım gibi.

Paris'i kaybetmemek için yazdığımı düşünüyorum. Bunu söylerken kastettiğim yalnızca Paris'te geçirdiğimiz on günü, gittiğimiz müzeleri, yürüdüğümüz sokakları, otel odamızın penceresinden görünen çatıları, oturduğumuz kafeleri unutmamak değil. Daha eski, daha çocukça bir şeyi, gitmeden çok önce zihnimde kurulmuş olan Paris'i kaybetmemekten söz ediyorum. Kartpostallardan, gazete sayfalarından, filmlerden, şarkılardan, romanlardan ve belki de hiç hatırlamadığım başka imgelerden yapılmış o Paris'i. Fakat yazmaya başladıkça, korumak için çırpındığım bu Paris'in en başından beri kayıp olduğunu fark ediyorum. Çünkü bu şehir ben oraya gitmeden önce yazılmış, görüntülenmiş, söylenmiş, pazarlanmış, romantikleştirilmiş, müzeleştirilmişti. Benim Paris'im, en başından beri başkalarının cümleleriyle, fotoğraflarıyla, filmleriyle, romanlarıyla, şarkılarıyla inşa edilmiş bir yerdi.

Paris'i yazma arzum, klasik etnografın "kaybolan" kültürü yazıyla kurtarma arzusundan hiç de tümüyle uzak değil. Ben de yazıyla bir şeyleri saklamak, korumak istiyorum. Ama yazdıkça, korumak istediğim şeyin başka anlatıların içinden geçtiğini görüyorum. Paris'in kayıp bir cennet gibi görünmesinin nedeni, bir zamanlar gerçekten cennet olmuş olması değildir. Kaybın kendisi, aslında hiç var olmamış olan cenneti geriye dönük olarak *icat eder*. Etnografik pastoralin en tehlikeli yanı da burada başlar: Kaybolduğunu söylediğimiz şeyi, kayıp olarak adlandırdığımız anda idealleştirdiğimizde. Onu şimdinin çatışmalarından, emeğinden, sınıf ilişkilerinden ve yoksulluktan ayırarak daha katlanılır, daha güzel, daha anlatılabilir bir imgeye dönüştürürüz.

Oysa Paris bana kendisini büyülü dünyanın çöktüğü anlarda göstermişti. Bir müze salonunda yorgunluktan uyuklayan güvenlik görevlisinin sandalyede yana kaykılan bedeninde; Kürt kökenli bir taksi sürücüsünün Türkçe sözcüklerinde kendini gösteren kırgın sesinde; bir otel lobisinde; bir bisiklet sürücüsünün yorulan kollarında; bir evsizin kartonuna basmamak için bedenimin istemsizce yön değiştirişinde; Eyfel Kulesi'ne kazınmış yetmiş iki ismin arasında hiç kadın adı olmadığını gördüğümde. Böylece, yazmak istediğim Paris'in bir büyülü masal mekânı değil; aslında başkalarının emeğiyle, anılmayan adlarıyla ve görünmez kılınmış hikâyeleriyle kurulmuş bir mekân

olduğunu anlamıştım. Bu sahnede benim çocukluk Paris'im de vardı kuşkusuz; ama artık tek başına değildi. Onun içine grafitiler, şehir vergisi, sahte tarih duygusu veren *kitsch* otel dekoru, göçmen işçiler, pahalı müze biletleri, yoksul güvenlik görevlileri, turistik bakış, utanç ve feminist bir yaralanma da dahil olmuştu.

Metnimdeki sızı işte burada yoğunlaşıyor: Kayıp cennet yok. Ama tuhaf olan şu ki onun yokluğu bile insana yazdırıyor. Yazı, kaybolanı geri getirmiyor; ama kaybın nasıl kurulduğunu, kimin için kayıp sayıldığını, hangi arzularla romantize edildiğini ve hangi yaşantılar pahasına güzelleştirildiğini görünür kılıyor. Bu nedenle Paris'i yazmak, benim için kendi kayıp Paris'imi geri getirmek değil; Paris'e ilişkin kendi kurtarma arzumla yüzleşmek anlamına geliyor. Etnografın asıl sorumluluğu da burada başlıyor: Kaybolanı yazdığını sanırken, kayıp fikrini kendisinin nasıl ürettiğini fark ettiği anda.

Clifford'ın metnindeki bir diğer epigraf da Margaret Mead'in Charles Wagley'nin *Welcome of Tears* (Gözyaşlarına Hoş Geldin) adlı kitabına yazdığı tanıtım yazısından yaptığı bir alıntıdır: "*Welcome of Tears*, yok olmakta olan bir halkın hikâyeleriyle bir antropoloğun gelişimini birleştiren güzel bir kitap" (1986a: 109). Bu alıntı, antropolojik saha çalışmasında sıkça karşılaşılan bir durumu gösteriyor: Araştırmacının, çalıştığı halkın yok oluşuna tanıklık etmesi ve bu tanıklığın araştırmacının değişimine yol açması. Antropoloğun bireysel hikâyesiyle birleşen bir kültürün yok oluş hikâyesinde yok olan kültürün hikâyesi beyaz entelektüelin "gelişim anlatısı"na fon oluşturarak araçsallaştırılabiliyor. Böylece metnin taşıdığı alegorik yük metnin yapısını önceden belirliyor: Hangi kaybın yasının tutulmaya değer olduğunu, hangi dönüşümün anlatılmaya değer olduğunu seçen çoğu kez araştırmacının ait olduğu kültürel dünyadır. Clifford'a göre her ne kadar bir metin için sınırsız sayıda/türde okuma yapılabileceğini düşünsek de aslında her dönemin "geçerli", "makul" alegorileri vardır; dolayısıyla okurun yorumlama özgürlüğü baskı altına alınmaktadır (1986a: 109-110). Neredeyse bütün 20. yüzyıl boyunca etnografi çoğu zaman kendini temsil ettiği halktan çok (Shostak'ın yaptığı gibi) Batılı öznenin kendini yeniden kurma sahnesine dönüşmüştür. İşte Clifford bunu, "etnografik pastoral" olarak adlandırmaktadır (1986a: 110).

Antropolojik metinlerdeki alegoriler, ister istemez, "köken" anlatılarına dönüştürülmektedir. Köken arayışının bilimsel değil, ideolojik olduğunu 20. yüzyılın başlarındaki folklor çalışmalarında, özellikle tarihi-coğrafi Fin kuramının otantik bir köken arayışı olarak ur formunun peşine düşmesinde görmek kolaydır. Antropolojik metinlere yakından bakınca da bu köken arayışının belli belirsiz izlerini sürmek mümkündür. Birçok örnek verilebilir. Örneğin lise öğrencisiyken hayatımda okuduğum ilk etnografik kurgu metin (*ethnofiction*) olan *Sançez'in Çocukları*'nda da bir köken arayışı vardır. Antropolog Oscar Lewis'in bu kitabında yüzeyde bir "aile hikâyesi" okursunuz: Metinde, yoksul Sançez (Sánchez) ailesinin her bireyi kendi deneyimlerini, kırgınlıklarını anlatır okura. Bu anlatılar parçalıdır ve çoğu kez travmalarla yüklüdür. Böyle bakıldığında, kitap aslında bir tür soy anlatısı kurmaktadır: "Ben kimim? Bizi bu hale getiren neydi?" soruları metinde sürekli dolaşımdadır. Bu sorular ve verilen yanıtlar doğrudan bir köken arayışıdır. Lewis'in geliştirdiği "yoksulluk kültürü" (*culture of poverty*) tezi, kökenin kendisini bir antropolojik problem olarak kurmaktadır. Köken, kaybolmuş bir "kırsal cemaat" veya "toplumsal bütünlük" değil; tam tersine, kentleşmenin ve kapitalist modernitenin içinden çıkan bir tür kopukluktur. Dolayısıyla burada köken arayışı nostaljik bir pastoral özlem değil; sosyal parçalanmanın köklerini anlama isteğidir. *Sançez'in Çocukları*'nda "Nereden geldik?" hikâyesi daha çok parçalanmış bir arayışın hikâyesidir. Lewis'in kendisi farkında olsun veya olmasın, metin okur için yitirilmiş bir aidiyetin alegorisi hâline gelmektedir.

Sançez'in Çocukları metninde olduğu gibi saptanan bir eşitsizlik durumunun ardından, "Bu, ne zaman başladı?" sorusuyla her zaman geçmişte bir başlangıç aranır. Etnografik çalışmaların nesnesi olan sıradan toplumlarda da bu sorunun yanıtı aranır ve böylece bu toplumlar "kayıp cennet"in veya "günah keçisi"nin temsilcisi hâline gelir. Clifford metninde, bu bakış açısına örnek olarak E. E. Evans-Pritchard'ın 1940 yılında yayımlanan *The Nuer: A Description of the Modes of Livelihood and Political Institutions of a Nilotic People* adlı çalışmasını gösteriyor (1986a: 111-112). Evans-Pritchard için Nuerlerde "ne efendi vardır ne hizmetkâr; yalnızca kendilerini Tanrı'nın en soylu yaratıkları olarak gören eşitler vardır" (*akt.* Clifford, 1986a: 111). Böylece, "şimdi"de yaşayan etnograf Evans-Pritchard'ın "geçmiş"te yaşayan Nuerler aracılığıyla cennetsi kayıp zamanı yeniden kurma arzusunu görebiliyoruz. Etnografi bu metinler aracılığıyla

(kaybolanı gerçekten değil) *metin* yoluyla kurtarır; başka bir deyişle, geçmişe duyulan özlem simgesel olarak sürdürülür, ama var olduğuna inanılan geçmiş asla geri getirilemez.

Clifford için bu yaklaşımla üretilen çalışmalar *kurtarma etnografisi*nin örnekleridir: "Öteki, çözülmekte olan zaman ve mekânda kaybolmuştur, fakat metinde kurtarılır" (Clifford, 1986a: 112). Clifford, yok olmakta olan geleneklerin ve dillerin kayda geçirilmesinin değerini sorgulamadığını, ancak, hızlı toplumsal değişimle birlikte o veya şu kültürün yok olduğu varsayımını, böylece kurtarma etnografisine eşlik eden bilimsel ve ahlaki otorite kipini sorguladığını söylüyor. Çünkü "kurtarma etnografisi"ndeki bakış açısına göre "öteki" toplum zayıftır, zaman/mekân içinde yok olmaktadır ve dışarıdan gelenin onu temsil etmesine mecburen "ihtiyaç duymaktadır." Ayrıca "öteki"nin yaşamında esas olan, geçmiştir; onun şimdisi veya geleceği değil. Kırılgan geleneklerin kayıt altına alıcısı ve yorumlayıcısı olan etnograf, o kültürün (*değişmeyen bir özün*) koruyucusudur, otantik olanın tanığıdır. Kurtarma etnografisi yapmak hem bilimsel hem de ahlaki bir görevdir. Araştırmacı etnografik çalışmasında neyi yazacağını, kimin sözünü yazıya geçireceğini seçer ve hangi kaybın değerli olduğunu saptar. Böylece onun yazısıyla kaybolan kültürler ölümsüzleşir. Ötekinin kültürü için gelecek yoktur, ama geçmişi korunur. 1980'lerde "kurtarma etnografisi" artık azalmış olmakla birlikte, gerçekte bu alegorinin çok daha derinlere işlediğini görüyoruz. Bir kültürü "yazıya geçirmek", bir diyalog olarak değil de deneyimi yazılı etnografik versiyona dönüştürmek (başka bir deyişle, *otoriter ve yekpare bir temsil biçimi üretmek*) olarak anlaşıldığı sürece, bu temsil biçimi söz konusu alegorik yapıyı sürekli yeniden üretecektir. *Gerçek kültür* kaybolmuş olduğundan yazıya geçirilmiş biçimi artık çürütülemez; böylece metinsel kurtarma, hakikatin tanıklığını da tekelleştirme sürecidir. Clifford, Raymond Williams'ın pastoral çözümlemesini kullanarak, etnografik yazının sıklıkla bir "kayıp cennet" anlatısı biçiminde kurulduğunu anlatıyor. Oysa kayıp cennet anlatılarının temelinde yer alan "şehir ve kır", "modern ve ilkel", "şimdi ve geçmiş" gibi karşıtlıklar üzerinden kurulan temsiller etik ve politik açıdan hayli sorunludur. Bu nedenle, antropologların, hakkında yazdıkları toplumların "şimdi"de değil, "geçmiş"te var olduklarını ima eden etnografik temsili *sadece* bir kültürü yazıya dökmek olarak görmek mutlaka sorgulanmalıdır. (1986a: 112-113)

Clifford, etnografi ve yazı meselesi çerçevesinde tartışmasını sürdürürken şunu da sorar: Etnografi bir kültürü yazıya geçirerek kurtarır mı, yoksa onu adeta mumyalayarak bağlamından kopartıp öldürür mü? Yazı ile sözün etkileşimi etnografide önemli bir tartışma konusudur. Bu durum için de Clifford okura bir mesel aktarır (1986a: 116):

> "Küçük bir mesel, etnografik kurtarma ve kayıp alegorisinin neden artık kendiliğinden açık bir şey olarak görülmediğine dair bir fikir verebilir. Bu gerçek bir meseldir. Afrika etno-tarihi çalışan bir öğrenci Gabon'da saha araştırması yapmaktadır. İlgi alanı 19. yüzyılda Avrupalı tüccarlarla ve sömürgecilerle temas hâlinde olmuş kıyı halkı Mpongwélerdir. 'Kabile' hâlen Libreville bölgesinde varlığını sürdürmektedir ve etno-tarihçi, mevcut Mpongwé reisinden geleneksel yaşam, dinsel ritüeller ve benzeri konularda bir görüşme yapma düzenlemesi yapmıştır. Görüşmeye hazırlanmak için araştırmacı, Gabonlu bir Hristiyan ve öncü etnograf olan Abbé Raponda-Walker tarafından 20. yüzyılın başlarında derlenmiş yerel gelenekler külliyatına başvurur. Mpongwé reisiyle görüşmeden önce, etnograf bu külliyatta geçen dinsel terimlerin, kurumların ve kavramların bir listesini çıkarır -bunlar Raponda-Walker tarafından kayda geçirilmiş ve tanımlanmıştır. Görüşme bu liste üzerinden ilerleyecek; uygulamaların hâlâ sürüp sürmediği ve eğer sürüyorsa ne gibi yeniliklerle sürdüğü kontrol edilecektir. Başlangıçta her şey yolunda gider. Mpongwé otoritesi, listede geçen terimlerle ilgili betimlemeler ve yorumlar sunar veya uygulamanın terk edildiğini belirtir. Ancak bir süre sonra araştırmacı belli bir sözcük hakkında soru sorduğunda, reis kararsız görünür, kaşlarını çatar. 'Bir dakika,' der neşeyle ve evine gidip Raponda-Walker'ın külliyatının bir kopyasını getirir. Görüşmenin geri kalanı boyunca kitap onun dizlerinde açık durur."

Clifford'ın anlattığı Gabon'da yaşanan bu vaka, etnografinin "otoritesinin" nasıl tersine dönebileceğini gösteren neredeyse *Borges*vari bir anlatıdır. Etnografın bilgi almak için geldiği Mpongwé reisi, aynı bilgiyi daha önce oraya giden etnograf Raponda-Walker'ın yazdığı metinden alarak yeni gelen araştırmacıya "geri" sunmaktadır. Bu döngü, temsilin artık "kimin kime ait olduğu"nun çözülmeye başladığını göstermektedir. Mpongwé reisi kendi kültüründe ne olduğunu artık önündeki yazılı metinden öğrenmektedir. Bu da temsiliyetin dolaylılığına ve metnin artık yalnızca "kaydeden" değil, aynı zamanda "üreten" bir şeye dönüştüğüne işaret etmektedir. Böylece yazı ile söz arasındaki sınırların artık geçirgen olmaktan öte, labirentimsi bir dolaşıklığa evrildiği görülüyor. Söz, yazının yankısı olurken yazı da sözün öncesi hâline

gelmektedir. Artık ikisi arasında doğrusal bir öncelik ilişkisi değil, sonsuz geri dönüşlü, girift, hatta muğlak bir dolaşım hüküm sürmektedir.

Clifford, bu tartışmanın devamında etnografik metinde yazarın otoritesini de sorguluyor. Modern antropolojide sesi tekil ve üstün olan etnografın otoritesi, bu tartışmalarla birlikte artık parçalı, kırılgan ve başka seslerle iç içe geçmiş kabul ediliyor. Clifford, benim burada incelediğim yazısının içinde, *Writing Culture*'da yer alan "Partial Truths" başlıklı giriş yazısında konuyla ilgili bir örnek verdiğini söyleyerek kitaptaki diğer yazısına atıf yapıyor (1986a: 117). Clifford, James Walker'ın yaptığı bir monografik çalışmanın yıllar sonra yeniden basımında aslında bu metnin nasıl birçok kişinin söylediklerinden/yazdıklarından oluşan bir metin olduğunun açıkça görüldüğünü söylüyor (1986b: 15):

> "James Walker, Teton Sioux'un Oglala koluna ait *The Sun Dance and Other Ceremonies* (1917) adlı klasik monografisiyle geniş ölçüde tanınır. Bu, dikkatle gözlemlenmiş ve belgelenmiş bir yorum çalışmasıdır. Fakat artık bu metnin okunması, onun 'nasıl yapıldığını' gösteren olağanüstü bir bakışla tamamlanmalı —ve değiştirilmelidir. Walker'ın 1896 ile 1914 yılları arasında Pine Ridge Sioux Rezervasyonu'nda hekim ve etnograf olarak çalışırken topladığı belgelerin dört ciltlik bir edisyonu yayımlandı; bunlardan üçü şimdiye kadar basıldı. İlki (*Lakota Belief and Ritual*, 1982a, Raymond DeMallie ve Elaine Jahner tarafından hazırlanmıştır), Walker'ın ve çok sayıda Oglala işbirlikçisinin kaleme aldığı veya dile getirdiği notların, görüşmelerin, metinlerin ve deneme parçalarının bir kolajıdır. Bu cilt otuzdan fazla 'otorite'yi listeler ve mümkün olduğunda her katkıyı dile getirenin, yazanın veya aktaranın adıyla işaretler. Bu kişiler etnografik 'bilgi vericiler' değildir. *Lakota Belief*, geleneğin farklı aktarım biçimlerine eşit retorik ağırlık veren, kolektif bir belgeleme çalışmasıdır. Walker'ın kendi betimlemeleri ve açıklamaları ise fragmanlar arasındaki fragmanlardır."

Clifford'ın *Writing Culture*'da yer alan ilk yazısından alıntıladığım üstteki pasaj, etnografik çalışmanın "otorite"yi nasıl paylaştırdığına dair çok kritik bir dönemeci işaret ediyor. Walker'ın klasik monografisinde öne çıkan tek ve tartışılmaz otorite, çalışmanın yeni baskılarında dağılarak yerini çok sesli bir kolaja bırakmıştır. Klasik antropolojide "kaynak kişi" (*informant*) kavramı, asimetrik bir ilişkiye işaret etmektedir: Bu hiyerarşik ilişkide etnograf "bilen", "kaynak kişi" ise "ham veri sağlayan"dır. Walker'ın hiyerarşik

ilişki üzerine kurulu çalışmalarının yeniden yayımlanışında bu kez ortaya çıkan kolajdaki çok seslilik, etnograf ile kaynak kişi arasındaki asimetriyi çözerek "öteki"nin artık sadece konuşan, ham veri sağlayan kişi olmaktan çıkıp söylemsel düzeyde eşit konumda özneye dönüşmesine neden olmaktadır.

Otoritenin nasıl paylaşıldığı, dağıldığı sorusu Paris'te Orangerie Müzesi'nde (*Musée de l'Orangerie*) de karşıma çıkmıştı, ama bu kez kavramsal olarak değil; sessizlik uyarısı olarak. Ressam Claude Monet'nin nilüferlerini izlemek üzere Orangerie Müzesi'ne gitmiştik. Müzeye gitmeden evvel okuduğum metinlere göre Monet'nin I. Dünya Savaşı'nın ardından Fransız devletine barış simgesi olarak armağan ettiği bu devasa tuvaller, resimlerdeki durgun suyun sakinliğinde ve sessizliğinde deneyimlenmeliydi. Bu nedenle müzede hem duvarlarda sessiz olunması gerektiğini belirten uyarılar vardı hem de görevliler sık sık "Şşşt!" diyerek izleyicileri susturuyordu. Yine de mekân kalabalık ve gürültülüydü; sosyal medya için yanlarında getirdikleri küçük köpekleri ve gösterişli kıyafetleriyle poz veren ziyaretçiler salonları eğlenceli bir lunaparka döndürmüştü. Bana her gördüğüm sahne ilginç geldiği için olan bitenden bir şikâyetim olduğunu söyleyemem doğrusu; fakat müzedeki sessizlik çağrısıyla gösteri kültürünün gürültüsü arasındaki tezat gerçekten çarpıcıydı. Müzenin kendi koleksiyonu dışında, Monet'nin geniş su yüzeylerine hâkim bulanıklığı kendine çıkış noktası olarak alan *Bulanıklık İçinde: 1945'ten Günümüze Sanata Bir Bakış* (*Dans le Flou, Une autre vision de l'art de 1945 à nos jours*) başlıklı geçici sergiyi de gezdik. Zihnimde geniş yer tutan *bulanıklık* kavramıyla birlikte müzeden çıkıp sersemlemiş bir halde yan taraftaki Tuileries Bahçesi'ne (*Jardin des Tuileries*'ye) yürüdük. Parktaki ikonik yeşil sandalyelerde oturup insanları, ağaçları ve heykelleri izledik. Seyyar dondurma arabasının önünde sıra beklerken önümdeki müşterinin rahat bir tavırla çeşitleri tek tek tatmasını utangaç bir hayranlıkla seyrettim: Bulanıklığa bağlı zıt duygularımın bir aradalığı her yerdeydi. Sonra yavaş yavaş Carrousel Bahçesi'ne (*Jardin du Carrousel*'e) yöneldik ve turistler için çalışan tenteli, üç tekerlekli bisikletlerle karşılaştık. Sonradan Bulgaristan göçmeni olduğunu öğrendiğimiz sürücümüzle bir saatlik gezinti için anlaştık. Fotoğraf molaları vererek Vendôme Sütunu (*Colonne Vendôme*), Colette Meydanı (*Place Colette*) derken gezi gayet keyifliydi, fakat sürücümüzün yorulan kollarını ve bacaklarını sıvazladığını fark ettiğimizde durum değişti. Ona sürekli "Yorgun

musunuz? Bir mola daha verelim!", "İyi misiniz?" diye sormamıza rağmen, "*That's my job*" (Bu benim işim) diyerek fazla durmak istemedi. Son durak olan Eyfel Kulesi'nin yanındaki Champ de Mars Parkı'na (*Parc du Champ de Mars*'a) ulaştığımızda artık kendimizi sömürgecilik döneminde *rikşa*larda[ix] taşınan kolonyalistler gibi hissediyorduk. Bedensel emeğin üzerine kurulmuş bu turistik eğlence, bize eşitsizliği apaçık gösteriyordu. Paris'te geçirdiğimiz on gün boyunca en sık karşılaştığımız kişiler taksi şoförleri, garsonlar ve müze/galeri güvenlik görevlileriydi; çoğunun ya Afrika kökenli ya da göçmen olduğu hemen fark ediliyordu. Ortak özellikleri ise dil bariyerinde somutlaşıyordu: İngilizce bilmeyen bu çalışanlar, soru sorduğumuzda çoğu kez panikle suç işlemiş gibi irkiliyorlardı. Göçmen bedenlere güvencesizlikle yüklenen emekle dilde ve bütün bedenlerinde kendini gösteren sınıfsal farklılığı ve bundan kaynaklanan eşitsiz ilişkileri görmemek mümkün değildi.

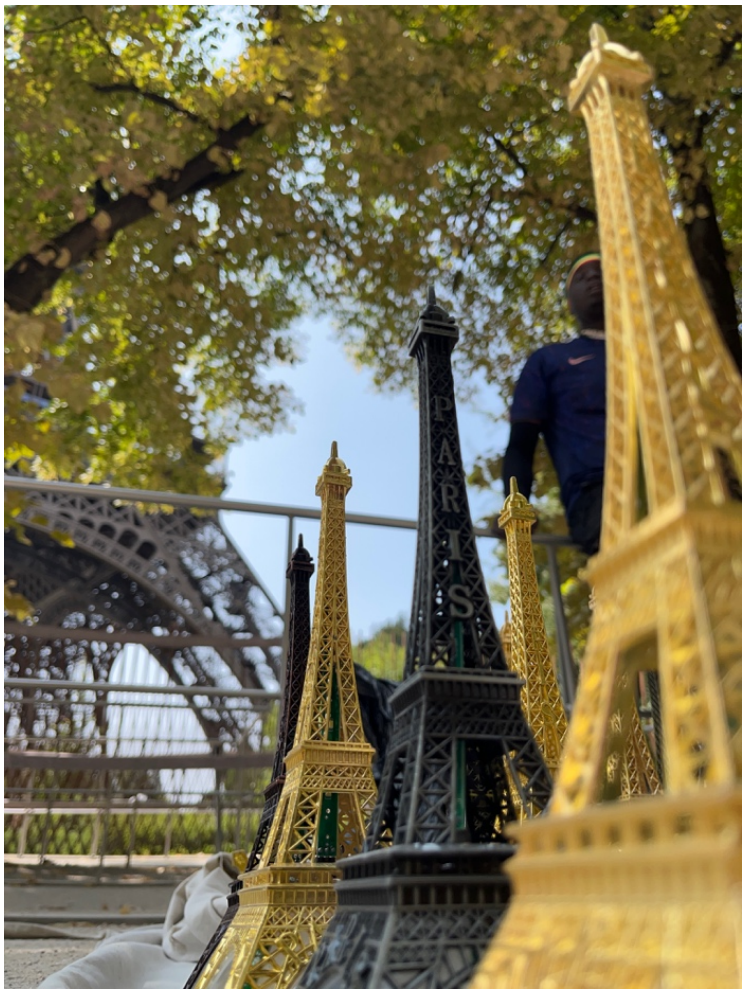
Paris'in turistik evreni, görünmez kılınmış prekarya emeği üzerine inşa edilmiş *etnografik pastoral*in şehir versiyonu olduğunu gördüğümde, alegori içinde yüzdüğümü fark ediyorum. Clifford için alegoriden kaçış mümkün değildir, çünkü yazının kendisi alegoridir: "Etnografik pastoral üzerine çözümlemem, söz konusu 'itki'ye ["şeylerin geçiciliğini takdir etmek ve onları ebediyet için kurtarma kaygısı"na] karşı direnişin, alegoriden tümüyle vazgeçmekle değil -ki böylesi zaten imkânsız bir tasarıdır" (Clifford, 1986a: 119). Clifford, Walter Benjamin'in 1928'de yayımlanan *Alman Tragedyasının Kökeni (Ursprung des deutschen Trauerspiels*) metnine atıf yaparak modern alegorinin artık bütünsel ve şeffaf olamayacağını; modern alegorinin yıkıntı, fragmanlar, kopukluklar ve tarihsel çürümeyle dolu olduğunu; tüm bunlarla ilişki kurmanın esas olduğunu, alegorinin zaten bu kayıp yapıları yeniden kurmaya çalıştığını, artık alegorinin "tek bir hakikat" de üretmediğini ileri sürmektedir (1986a: 119). Dolayısıyla modern alegori yazarı olarak etnograf artık "kayıp cennet"i kurtarma itkisiyle değil, farklı tarihselliklere karşı açık bir anlatıcı olarak hareket etmelidir.

Modern alegori, kaybı kusursuz bir bütünlük içinde sunarak onarmaya çalışmak yerine, kaybın bıraktığı izleri görünür kılmaya zorlamalıdır bizi. Paris'te benim için bu zorlanmanın en keskin anlarından biri, kentin en tanıdık, en çok çoğaltılmış, en çok simgeleştirilmiş yapısı olan Eyfel Kulesi'yle karşılaşmam olmuştu. Çünkü bazı imgeler,

çocukluktan itibaren zihnimizde öylesine uzun süre parlak kalır ki, onları görmeye gittiğimizde aslında basitçe bir yapıya bakmazsınız, kendi belleğinizin kurduğu eski bir sahneye de bakarsınız. 19. yüzyılda inşa edilen ve ismini Fransız inşaat mühendisi Gustave Eiffel'den alan Eyfel Kulesi'ni (*La Tour Eiffel*) yakından görmeden Paris'ten ayrılmak olmazdı elbette. Guy de Maupassant'ın "Paris'te onu görmediğim tek yer burası" diyerek lokantasında yemek yediği Eyfel Kulesi (*akt.* Barthes, 2015: 13), inşa edildiği dönemde dünyanın en yüksek yapısıyken (Steiner ve Veel, 2019: 407) süreç içinde bu özelliğini kaybetse de kültürel bir sembole dönüşerek her sene milyonlarca kişinin ziyaret ettiği bir yapıya dönüşmüştür. Roland Barthes, "Eyfel Kulesi niye ziyaret edilir?" sorusuna "Asıl nesnesi olmaktan çok billurlaştırıcısı olduğu bir düşe katılmak için hiç kuşkusuz (zaten özgünlüğü de burada yatmaktadır)" diye cevap veriyor (2015: 17). Benim için bu düş, çocukluğumdan bu yana düş dünyamda kulenin Paris'in, hatta Fransa'nın simgesi olmasında yatıyor. *Demirin tarihini taçlandıran* Eyfel Kulesi'ni (Barthes, 2015: 27) çok yakından ilk önce Champ de Mars Parkı'ndayken görmemiz mümkün oldu. Önce hiç kıpırdamadan kuleyi seyrettik. Sonra, "her şeyden önce yukarıya doğru yükselmenin, her türlü yükselmenin simgesi" olan kulenin (Barthes, 2015: 35) ayaklarına doğru heyecanla yürümeye başladık. Kule tıpatıp fotoğraflarda, çizimlerde, filmlerde gördüğümüz gibiydi: Demirden hiçbir işlevi olmayan etkileyici, devasa bir yapı. Barthes'ın izinden giderek kulenin anlamını yorumlayan William Thompson da kulenin Notre-Dame Katedrali (*Cathédrale Notre-Dame*) veya Zafer Takı (*Arc de Triomphe*) gibi bir işlevi olmadığını, hiçbir şeye veya hiç kimseye ait olmayan bir anıt olarak "başka pek bir şey yapamadığı için" sayısız simgesel çağrışımı harekete geçiren, "mükemmel bir sembol" olduğunu söylüyor (2000: 1138). Hayranlıkla yakından kuleyi izlerken birden kulenin üzerinde dev harflerle yazılmış Cauchy, Belgrand, Regnault, Fresnel, de Prony, Vicat gibi devam eden kelimeler olduğunu fark ettim. Bu kelimelerden birkaç tanesini hemen bir arama motoruna yazarak araştırdım. Kulenin üzerine bilim, mühendislik ve matematik dünyasından yetmiş iki ismin işlenmiş olduğunu ve hepsinin de erkek olduğunu öğrendim oracıkta. Oysa kulenin inşa edildiği dönemde de, hatta o dönemin öncesinde de yaşamış olan Émilie du Châtelet veya Sophie Germain gibi önemli kadın araştırmacılar vardı, ama hiçbirinin ismi kulede yoktu. Evrensel bir yükseliş anlatısı üzerine kurulu bu kulenin yükselişi meğer cinsiyetliymiş.[x] Bunu fark etmiş olmam, hayranlığıma derin bir hayal kırıklığı eklerken

bana bu demir bedenin, modernitenin simgesi olduğu kadar cinsiyet açısından da unutmanın ve dışlamanın bir simgesi olduğunu düşündürdü.

Kulenin üzerindeki adlar, modernitenin kendi hafızasını hangi izler aracılığıyla kurduğunu gösteriyordu. Demirin üzerine kazınmış bu erkek adları, bilginin nötr ve evrensel değil, seçilmiş, işlenmiş ve anıtsallaştırılmış bir izler düzeni içinde kurulduğunu açıkça anlatıyor. Bir adın kuleye yazılması ile başka bir adın orada hiç yer almaması arasında büyük bir fark vardır. Bu nedenle, Eyfel Kulesi'ne bakarken aklımdaki soru, yazının oraya kim için, kimin yokluğu pahasına kazındığıydı. Bu soru beni yeniden Clifford'ın Jacques Derrida'dan hareketle tartıştığı "yazı" meselesine götürdü.[xi]



Görsel 4: Sayılabilir olmaktan çoktan çıkmış bir görsellik dünyasında Eyfel Kulesi'nin sadece kendisinin değil, şehre düşen gölgesinin[xii] bile şimdiye kadar kaç kez fotoğraflandığını, kaç kez resminin çizildiğini, filmlerde göründüğünü, kaç kez paylaşıldığını, kaç kez aynı bakışın küçük farklarla yeniden üretildiğini bilmek mümkün değil.

> Benim çektiğim fotoğraf da bu görsel kalabalığına eklendiğinde, yeni bir görüntü üretmiş olmaktan çok, daha önce kurulmuş bir görme sahnesini ben de yeniden kuruyorum aslında. Arkada belli belirsiz duran Eyfel Kulesi, önde turistler için yere dizilmiş hediyelik eşya olarak renkli küçük kuleler ve kadrajın kenarında kısmen görünen göçmen satıcıyla birlikte Eyfel Kulesi, burada anıtsal bir varlık olmaktan çok, çoğaltılan, satılan, taşınan ve yeniden inşa edilen bir imgeye dönüşüyor. Tanık mıyım, geç kalmış bir etnograf mı, yoksa Donna Haraway'in "Situated Knowledges"ta (1988) tanımladığı biçimde hiçbir bakışın tanrısal olamayacağını bilen, ama yine de bakmaktan vazgeçmeyen konumlanmış bir özne miyim? Kuleye mi bakıyorum, yoksa kuleye bakmış olanların bakışına mı? Kendi bakışımın özgünlüğünden emin olamıyorum. (Paris, 10.08.2025, *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Clifford, Derrida'nın 1967'de yayımlanan *De la Grammatologie* adlı eserinde geliştirdiği "yazı" (*écriture*) üzerine görüşlerini, etnografi alanına etkili biçimde taşıyor. Derrida'ya göre yazı, sadece alfabeyle yapılan bir etkinlik değil; insanın dünyayı iz, düzen, ritüel yoluyla belirli biçimlerde işaretlemesidir. Bu nedenle yazı, konuşmanın temsili değildir; aksine, konuşma da yazının bir türüdür. Bu bakış açısı, etnografinin kurucu miti olan "yazılmamış olanı ilk kez yazıya geçirme" iddiasını köklü bir biçimde sarsmaktadır. Çünkü bu iddia bize metinselleştirmenin etnografın tekelinde olmadığını söylüyor: "Alfabetik yazı, onun [Jacques Derrida'nın] savına göre, insan kültürlerinde işleyen çeşitli izleri, mekânsal düzenlemeleri ve diğer yazı biçimlerini fazlasıyla konuşma, yani sözlü/işitsel ifadeye bağlayan daraltıcı bir tanımdır" (Clifford, 1986a: 117). Clifford'un deyişiyle etnografik yazım süreçleri çok karmaşıktır; "antropologların incelediği kültürler her zaman zaten kendilerini yazıyorlarsa, 'kültürü yazıya döken' saha-araştırmacısı-bilim insanının özel statüsü baltalanmaktadır" ve örneğin bir mit, "bir teybe kaydedilmek üzere söylendiğinde veya saha notlarının bir parçası hâline gelmek üzere yazıya geçirildiğinde, aslında kim yazmaktadır?" (1986a: 118) sorusunu sormalıdır. Clifford'ın burada vurguladığı alegori, etnografik yazının, yazısız olanı yazıya geçirerek bilgiye dönüştürdüğü söylemidir. Bu söylem, etnografı "logos'un taşıyıcısı", "kültürün yazıcısı" olarak merkeze alır. Oysa, yazı oradadır, alan araştırmacısı yazarken yalnız (ve öncü/önde olan) değildir, çünkü yerli de ritüellerle, mitlerle, bedenle yazıyordur. Böylece, yazarlık sadece etnografa ait olmadığına göre, etnograf da mutlak otorite değildir, olamaz. Dolayısıyla, bir kültürel yaşamın geçmişe dönüşürken metin olarak "kurtarılmasına" dayanan etnografik otorite de sorgulanmalıdır.

5. Geçici Pasaport Olarak Anlatı: Yazının Sorumluluğu

> "Demek bugün artık özgürüm, ya da daha ziyade, prangalarıma geri döneceğim gün bugün. Yapılacak işlerin boyunduruğu yeniden omuzlarıma çökecek. (…) Ah, keşke seyahatimi bitirmeme izin verselerdi! Beni odama; içinde dünyanın tüm iyiliklerini ve zenginliklerini barındıran bu harika diyara sürgün etmeleri beni cezalandırmak için miydi? (…) Hayalî zevklerimi özlemle anmakla beraber, kendimi zor da olsa avutuyorum: Gizli bir güç beni alıp götürüyor (…) İşte hazırım. Kapım açılıyor, Po Sokağı'nın geniş sütunlu girişinde gezinmeye başlıyorum."
> **Xavier de Maistre** (*Odamda Seyahat*'ten)

18 Ağustos 2025. Paris, gezimizin dokuzuncu günü. Turistler için adeta sterilleştirilmiş şehrin *görünmeyen* sakinleriyle öğleden sonra -hatta hiçbirini de görmeden- tatsız bir şekilde karşılaşacağımı henüz bilmiyorum. Sabah erkenden Notre-Dame Katedrali'ne doğru yola çıkıyoruz. Katedrali gezebilmek için kilisenin kendi web sitesindeki çevrimiçi rezervasyon sisteminden ücretsiz bilet almak gerekiyor; fakat bu biletler yalnızca iki gün sonrası için açılıyor ve ücretsiz bilet almayı denediğim her seferinde kontenjan saniyeler içinde tükeniyor. Sonunda pes edip çevrimiçi bir seyahat acentesinden beş gün önceden -ve beş gün önceden nasıl alınabildiğine de çok şaşırarak- *ücretli* biletlerimizi alıyorum.

Görsel 5: Notre-Dame Katedrali'nin içinde, dua edenler için ayrılmış özel alandaki ruhani hava, buranın hâlâ inançla örülmüş bir mekân olduğunu düşündürüyor ilkin. Fakat aynı anda, internet üzerinden iki gün öncesinden rezervasyon yapılabilen ücretsiz giriş biletlerinden hiçbir denememde alamadığımı, buna karşılık beş gün öncesinden bir seyahat acentesi aracılığıyla kolayca ücretli bilet alabildiğimi anımsıyorum. Katedralin taş duvarları, dinî sahnelerin işlendiği vitraylar, dua etmek için diz çökmüş insanlar burada sessizliğin doğal bir durum olması gerektiğini hissettiriyor; ama neredeyse izdihama dönüşen turist kalabalığı içinde sessizlik, mekânın bir inanç vaadi olarak kalıyor, inanç deneyimi olarak değil. Müthiş bir gürültü içinde kilisenin içinde yürürken günah çıkarma bölmelerinde, ellerindeki cep telefonlarına bakarak günah çıkarmak isteyen inananları bekleyen din adamlarını görüyorum. Fotoğraf çekmek istiyorum, ama fotoğraf çekilmemesini isteyen uyarılar beni durduruyor. İçeri girip Müslüman bir ülkeden geldiğimi söyleyerek günah çıkarıp çıkaramayacağımı sormak istiyorum; fakat nasıl bir cevap alacağımdan endişe ederek buna cesaret edemiyorum. Sonra bir an, içeri girip yalan söyleyerek günah çıkartsam mı diye düşünüyorum, ama yanaklarımı ateş basıyor böyle bir şey düşünmüş olmanın utancıyla. Yürümeye, daha doğrusu insan seliyle birlikte akıntıya kapılarak zorunlu gidiş yönünde sürüklenmeye devam ediyorum. Kilisenin içinde birkaç yerde, içine atılan banknotların göründüğü cam bağış kutuları dikkatimi çekiyor. Kutuların üzerinde para atabileceğiniz delikler, deliklerin yanlarında ise kredi kartıyla bağış yapabileceğiniz POS cihazları var. Kutuların üzerine yerleştirilmiş ışıklı panolarda birçok dilde

sürekli olarak “Bağışınız bu mekânın yaşamaya devam etmesine yardımcı olur” cümlesi dönüyor. Böylece bir ibadet mekânı olarak “katedral”, inanç ile turistik dolaşımın, dijital erişim ile ekonomik değiş tokuşun kesiştiği alegorik bir sahneye dönüşüyor: Kutsal olan bir yandan inanç olarak korunurken bir yandan da yönetiliyor, yönlendiriliyor, ücretlendiriliyor ve bu özellikleriyle yeniden dolaşıma sokuluyor. (Paris, Notre-Dame Katedrali, 18.08.2025; *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Notre-Dame Katedrali’ni gezdikten sonra Seine nehri üzerindeki III. Aleksandr Köprüsü’ne gidiyoruz. Fotoğraflar çekerek, sohbet ederek kaygısız tasasız köprüyü yürüyerek geçiyoruz. Köprünün sonunda krep satan kocaman bir seyyar araç görüyorum. Krep değil ama aracın kenarına asılmış brezel simitlerinden almak için sıraya giriyorum. Meğer simitler sadece dekormuş… Sahici olan ile temsil arasındaki tezatın yarattığı hayal kırıklığıyla paramı, üzerindeki simleri gün ışığında bile pırıl pırıl parlayan sahte Louis Vuitton cüzdanıma, cüzdanımı da sırt çantamın içine koyuyorum. Otuz kırk metre ileride beni bekleyen Erdal’a doğru neşeyle yürüyorum. Erdal taksi çağırıyor. Birlikte taksiye doğru ilerlerken çantamın açık olduğunu söyleyen bir kadının sesiyle birden sahne değişiyor: *coup de théâtre*[xiii]. Sırt çantamı önüme alıp açık fermuarı kapatmaya çalışırken pasaportlarımızın, kimliğimin, kredi kartlarımın ve bir miktar paramızın olduğu cüzdanımın çalındığını fark ediyorum. Şaşkınlık ve derin üzüntü o an iç içe. Aklımdan geçen ilk cümle “[o gün gitmeyi planladığımız Louis Vuitton Vakfı’ndaki] David Hockney sergi biletlerimiz de gitti mi? Eyvah!” oluyor. Sonra hızla hatırlıyorum: Biletler pdf olarak e-postamda da var. Rahatlıyorum. Hemen ardından, sergiye gidememe ihtimalimin, pasaportsuz ne yapacağımız düşüncesinden daha önce aklıma gelmesinden utanç duyuyorum. Erdal’a, inleyerek “Pasaportsuz yarın Türkiye’ye nasıl döneceğiz?” diyorum. Tatilin bizi evimizdeymiş gibi hissettirdiği dokuzuncu gününde, bir hırsızlıkla korunmasızlığımız açığa çıkıyor ve gezi programımızın son günündeki gidilecekler listesi artık bir kriz rotasına dönüşüyor: Taksiyle en yakın polis karakoluna gidiyoruz. Oradaki polis oradan oraya hoplayarak kocaman beden hareketleriyle ve İngilizce “*We catch only bad guys*” diyerek bizi başka bir karakola yönlendiriyor. İçimden “Hırsızlar da ‘bad guys’ değil mi?” diyorum, anlayamıyorum bize neden yardım edemediğini. Diğer karakoldan çalıntı bildirimi belgesini aldıktan sonra otelimize uğrayıp otel odamızın kasasından pasaport fotokopilerimizi alıyoruz ve doğruca Türkiye Paris Başkonsolosluğuna gidiyoruz.

Başkonsolosluk önündeki *X-ray* cihazının arkasında sıraya girip içeriye giriş için kapıda bekliyoruz. Kendimi, Fransa ile İspanya arasında yılın altı ayı Fransa'ya, diğer altı ayı İspanya'ya ait olan küçük kara parçası *Isla de los Faisanes*[xiv] gibi hissediyorum; ne oralı ne buralı, yersiz yurtsuzum. Başkonsolosluk önünde moral bozukluğuyla gözlerim dolu dolu… Benden önce çantasını yerleştiren bir genç adamın eşyası konveyör bantta ilerlemiyormuş meğer -fark etmiyorum. Güvenlik görevlisi bana "Ablacım, çantayı bi ittirsene" diye sesleniyor. Bu Türkçe seslenişle irkiliyorum. Yabancı bir yerde birden tanıdık olan çıkageliyor: Kimliksiz, vatansız hissettiğim bir anda bana "Ablacım" diye seslenilmesiyle yeniden aileme kavuşmuşum gibi sevinç duyuyorum. Ani bir kimliklenme deneyimi.

Binaya giriyoruz. Üst katta bizimle ilgilenen kadın görevli önce "Geçmiş olsun" diyor, teselli edici sözler söylüyor. Şaşırıyorum: Demek ki pasaportlarımızı çaldırdığıma inanmayacaklarını ve bize kötü davranacaklarını varsayıyormuşum. Nitekim Türkiye'ye döndüğümüzde Ankara Esenboğa Havalimanı'ndaki görevlinin hiçbir şey söylemeden asık suratla geçici pasaportlarımızı aldıktan sonra birini arayıp "Baktım, bir şey bulamadım, ne yapayım?" dediğini duyduk gerçekten -devletin bize inanmayacağına ilişkin önyargım boşuna değilmiş demek ki... Başkonsoloslukta birkaç Euro'yla bina içindeki fotoğraf kabininde fotoğraf çektirmemiz gerektiği söyleniyor bize. Panikle "Ama cüzdanım çalındı, hiç paramız yok ki!" diyorum. Oradaki başvuru sahiplerinden biri, "Ben size para verebilirim" diyerek yanımıza geliyor. Erdal, "Paramız var, teşekkür ederiz," diyor; çünkü onun cüzdanı yanımızda. Ağzımdan çıkan cümlelerin sanki her şeyimi kaybetmişim gibi ifadelerle dolu olmasına şaşırıyorum -işte öyle bir çıplaklık ve kaybolmuşluk hâli... Nihayetinde Başkonsolosluktan devlet-kimlik düzenine ilişkin belgesi olan pembe renkli geçici pasaportlarımızı alıyoruz. Ardından taksiye binerek bu kez sanat dünyasının iyi hissettiren belgeleri olan sergi biletleriyle, Louis Vuitton Vakfı'ndaki David Hockney sergisine gidiyoruz: *Biyopolitik onarımdan estetik onarıma*… Fakat iç dünyamda hâlâ karakol/konsolosluk rotası ile müze/sergi rotası birbirine çok zıt, uyumsuz ve hayli rahatsız edici bir şekilde kıpır kıpır. Yine de sergiye gitmekten vazgeçmememiz yaşadığım travmayı bir kapsülün içine alıp beni kısmen rahatlatıyor. Akşam otele dönüşte yediğimiz yemeğin ardından, Başkonsoloslukta bize yardımcı olan görevliye restoranda çektiğimiz *selfie*yi eklediğim, "Bugün cüzdanımı çaldırdığım

için Başkonsolosluğa gelmiştik; bize hem yardımcı oldunuz hem de üzüntümü görerek teselli edici cümleler söylediniz…" diye başlayan bir teşekkür e-postası yazıyorum. Yanıt gelmiyor.

Görsel 6: Louis Vuitton Vakfı'ndaki David Hockney'nin sergisini gezdik. Vakıf binasının göründüğü fotoğrafta Erdal elinde telefonla bana bakıyor. Şehrin merkezine dönebilmek için az önce bir taksi çağırdı; aracın gelip gelmediğini telefonundan kontrol ediyor. Fotoğrafa bakan biri için sahne çok olağan: yol kenarına dizilmiş kiralık bisikletler, güneş, vakfın etkileyici mimarisi, elinde telefonuyla bekleyen bir erkek. Sıradan bir gezi fotoğrafı. Oysa ben bu fotoğrafa baktığımda, birkaç saat önce pasaportlarımızı çaldırdığımı; iki ayrı karakola, ardından Türkiye Paris Başkonsolosluğuna gitmek zorunda kaldığımızı hatırlıyorum. Devlet memuru olduğumuz için bize verilen, birkaç saat öncesine kadar Paris'te hep çantamda taşıdığım ve varlığını neredeyse unuttuğum pasaportlarımız yok olmuştu. Louis Vuitton, seyahat çantaları üreterek büyümüş bir şirket. Başka bir deyişle, Louis Vuitton'un hikâyesi hareket, seyahat, dolaşım ve sınırları aşma hikâyesi. Benim hikâyemde ise durum tam tersi yaşanıyordu. Tarihsel açıdan bir seyahat markasının binasının önündeyiz; ama aynı gün az öncesinde seyahat etmemizi mümkün kılan belgelerimizi çaldırmışız. Yolun kenarın-

> da dururken (benim bütün telaşıma rağmen sakinliğini koruyan) eşimi gösteren bu fotoğraf, Clifford'ın etnografik alegori kavramını düşünmek için benim açımdan özel bir yere sahip: Fotoğraf bir şeyi gösterirken başka bir şeyi anlatıyor. Fotoğrafın içinde hırsızlık yok, kayıp pasaportlar yok, başkonsolosluk yok, benim üzüntüm ve endişem yok; ama ben baktığımda hepsi fotoğrafın içinde tekinsizce dolaşıyor. (Paris, 18.08.2025, *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Pembe renkteki "geçici pasaport" konsoloslukta verilen resmî bir belge, ama benim yazımın içinde çoktan bir metafora dönüştü. Geçici pasaport nasıl kaybolan asıl kimliğin yerine geçen, fakat onunla özdeş olmayan geçici bir dolaşım izniyse, yazı da kaybolan deneyimin yerine geçen, ama onu asla bütünüyle geri getiremeyen bir "şey" aslında. Bu deneyimimi yazmanın Paris'i kurtarmak anlamına gelmediğini; onun kaybına, eksilmesine, benden uzaklaşmasına engel olmaya çalışma çabam olduğuna inanıyorum. Yazıyorum.

Clifford'ın "etnografik alegori" üzerine makalesi üzerine yazarken Paris üzerine düşüncelerimi ve duygularımı yazıya geçirme telaşımın esas kaynağı deneyimlerimi yazmazsam tamamen kaybolacaklarına dair kaygımdı. Bu duygu, bana Clifford'ın makalesinden de hayli tanıdık geliyor. Clifford'ın *Argonauts of the Western Pacific*'ten (1922) aktardığı bir pasajda Malinowski, "Etnoloji, hüzünlü biçimde gülünç -hatta trajik- bir konumdadır: Tam da kendi atölyesini düzenlemeye, doğru araçlarını dövmeye, belirlenmiş görevini yerine getirmek üzere hazırlanmış biçimde çalışmaya başladığı anda, çalışma materyali ümitsiz bir hızla eriyip gitmektedir" der (*akt.* Clifford, 1986a: 112). Bu bakış açısının benim kendi deneyimimi kaydetme arzumun bir tür paraleli olduğuna inanıyorum: Malinowski, "hakiki" Trobriand toplumunun kaybolmakta olduğuna inanıyordu. Bu "kaybolan ilkel" (*vanishing primitive*) *temas*ı etnografik yazının neredeyse kurucu bir anlatı unsurudur. Clifford'a göre bu tekrar, bir tarihsel gerçekliği değil, modern antropolojinin kendi retoriğini görünür kılar (1986a: 112). Bu anlatı, kolonyalizmin ve modernizmin yıkıcı etkilerini görünmez kılarken antropoloğun yerlileri kaydetme eylemini meşrulaştırır. Antropoloğu *şimdi*de, yerlileri *geçmiş*te konumlandıran epistemik hiyerarşi, "kaybolanı kurtarma tutkusu" üzerinden antropolojinin kendi meşruiyetini kurduğu bir pozisyona dönüşür. Clifford, Raymond Williams'ın "duygu yapısı" (*structure of feeling*) kavramını kullanarak, anlatının hem bilgiyle hem de duygularla nasıl iç içe geçtiğini gösteriyor. Williams'ın tarif ettiği gibi,

toplumsal yaşam (kurumlar, ideolojiler veya ekonomi dışında) gündelik deneyimlerde henüz adlandırılmamış ama paylaşılan duygularla da şekillenir. Melankoli, kurtarma arzusu, geç kalmışlık hissi -işte bunlar modern antropolojinin dokusuna sinmiş duygusal yapılardır. 20. yüzyılın ikinci yarısında bu bakış açısına karşı alternatif sesler yükselmiştir. Annette Weiner'ın Trobriand toplumunu kadınların rolü üzerinden yeniden düşünmesi veya Gary Kildea ile Jerry Leach'in yönettiği *Trobriand Cricket: An Ingenious Response to Colonialism* (1975) belgeseli, "sömürgecilik ve erken ulus-devlet koşulları altında kendini yeniden icat eden çok belirgin bir yaşam biçimini" sergilemesiyle (Clifford, 1986a: 112) dikkat çekicidir. Belgeselde, İngiliz misyonerlerin savaş oyunlarını yasaklayarak yerine kriketi teşvik etmelerine karşın, Trobriandlıların bu oyunu pasif bir biçimde almadıkları, kendi kolektif estetikleriyle yeniden kurguladıkları görülür. Kuralları değiştirerek şarkılar, danslar ve armağanlarla oyunu törensel bir performansa dönüştürürler. Böylece kriket, Batı'dan ithal edilmiş bir spor olmaktan çıkarak sömürgeciliğe karşı kültürel bir yaratım hâlini alır. Malinowski'nin "kaybolan ilkel" *tema*sını düşündüğümde, Paris üzerine yazma isteğimin ardındaki "kaybolan zaman" duygusunu da artık daha iyi kavrıyorum. Williams'ın dile getirişiyle bu "hissetme biçimini" Clifford'ın eleştirileriyle birlikte anlamlandırabiliyorum. Böylece yazımın kendisi Trobriandlıların kriketi yeniden yaratmalarına benzer biçimde, bana ait bir Paris'i kurma pratiğine dönüşüyor.

Trobriandlıların kriketi dönüştürmesi gibi ben de Paris'i yeniden kuruyorsam, bu kurmanın nereye ait olduğu sorusunu yanıtlamalıyım: Olgulara mı, alegoriye mi? Paris'te pasaportlarımızın çalınması, Başkonsoloslukta "Ablacım" sözcüğüyle yeniden kimliklenmem, Hockney sergisine gitmekten vazgeçmeyişim, bütün bunlar yazının içinde birbirine bağlandıkça çeşitli anlamlar üreten sahnelere dönüşüyor. Olgular ile alegori, metinde birbirini sarmalıyor; ikisi arasındaki sınır yazıldıkça siliniyor. İşte bu nedenle, Clifford için etnografik metinlerde kültürel olgular ile alegorik olanı birbirinden ayırabilmek mümkün değildir: "Kültürel anlatılarda olgusal olan ile alegorik olanı kesin, cerrahi bir biçimde birbirinden ayırmanın hiçbir yolu yoktur" (Clifford, 1986a: 119). Etnografinin verileri örüntülü düzenlemeler ve anlatılar içinde anlam kazanıyor ve bunlar "yalnızca göndergesel bir anlamda değil, konvansiyonel, politik ve anlam yüklü" yapılara dönüşüyor. Bu nedenle *kültürel olgular* doğru, *kültürel alegoriler* ise yanlış

değildir; ayrıca beşerî bilimlerde "olgu ile alegori arasındaki ilişki mücadele ve kurumsal disiplinin bir alanıdır" (1986a: 119). Alegoriden ayrıştırılması mümkün olmayan etnografik anlatı bize sadece veri sunmaz, anlam da üretir. Başka bir deyişle, veri, anlatıdan bağımsız bir ham varlığa sahip değildir; anlamını ancak anlatı içinde kazanabilir. Bu nedenle "olgusal" olan ile "alegorik" olan arasında keskin sınırlar olamaz. Öyleyse temsil sadece bir şeyi göstermek olamaz; temsil, anlam oluşturmaktır. Etnografik temsilde alegoriler aracılığıyla siyasal müdahaleler yapılır. Clifford, beşerî bilimlerde olgu ile alegori arasındaki ilişkinin bir mücadele alanı olduğunu söylerken (örneğin antropolojide de) hangi anlatının "doğru" olduğuna karar verilen kurallar ve sınırların da üretildiğini söylüyor. Bu durumda etnografı anlamın *mutlak* üreticisi olarak görmek artık olanaklı değildir. Öyleyse etnografik metinde yapılması gereken şey, yazının tüm bu özelliklerini yazıda ifşa etmektir; alegorik yazının tanınması "etnografik yazımın politik ve etik boyutlarını kaçınılmaz olarak gündeme" getirecektir (Clifford, 1986a: 120).

Clifford için etnografik metin içinde alegorinin tanınması (eşdeyişle, metin içinde açık veya örtük biçimde işleyen alegorinin kabulü) metindeki tüm kurgulara karşı farkındalığı artırır. Bu da etnografik metinlerin yazımını ve okunmasını verimli biçimlerde karmaşıklaştırır. Sonuç olarak, alegoriyi tanımak, etnografilerin yazarı ve okuyucusu olarak başkalarını ve başkaları aracılığıyla kendimizi inşa etme sürecimizle yüzleşmeyi ve bu konuda sorumluluk almayı gerektirir. Öyleyse, şimdi ne yapmalı? Clifford'ın deyişiyle "kontrol edemeyeceğimiz hikâyeleri anlatmaya mahkûmsak, hiç değilse doğru olduğuna inandığımız hikâyeleri" anlatmalıyız (1986a: 121).

Paris'te karşılaştığım turistik haz anları ile yoksulluğu, göçmen emeğini, sınıfsal ayrıcalıkları ve utanç duymak gibi deneyimlerimi metinde açıklayarak çözümlemek yerine bu deneyimleri parçalı bir yapıda bilinçli olarak yan yana getirmeye çalıştım. Böylece metnimle, okuru belirli bir yoruma yönlendirmekten ziyade onu, sahneler arasındaki boşluklarda düşünmeye, rahatsız olmaya ve kendi konumunu sorgulamaya davet etmeyi amaçladım -Paris'te Orsay Müzesi'nde gördüğüm, Pierre Bonnard'ın "Kriket Oyunu" ismiyle de bilinen *Twilight* (1892) adlı resim gibi. Bonnard'ın bu resminde kriket oyununun görünür olması ama merkezde yer almaması, bir ailenin

resmedilmesi ama bir aile anlatısının kurulmaması, hareketin hissedilmesi ama yönünün belirsiz kalması ve figürlerin varlığına rağmen hiçbirinin açık seçik görünmemesi, resme adını veren *twilight* kavramı gibi ne gündüzü ne de geceyi işaret eden bir ara hâl duygusu yaratıyor izleyicide. Bu resim bana, Trobriand toplumunun sömürgeciler tarafından kendilerine öğretilen kriket oyununu zamanla Batı'nın rekabetçi ve kurallı oyun anlayışının tam tersine bir anlam dünyasıyla örülü bambaşka bir oyuna dönüştürmüş olmalarını hatırlatıyor.

Metnimin kurgu süreci, Bonnard'ın *Twilight* resminin yalnızca bir ailenin birlikte oynadığı kriket oyunu gibi okunamamasına benzer biçimde tek başına teknik bir düzenleme olmadı. Trobriand toplumunun kriket oyununu tamamen dönüştürmesine benzer bir biçimde, ben de akademik makaleyi kurgu süreciyle tersyüz etmeyi denedim. Kurgu sürecini kendi bakışımı, sessizliklerimi ve sınıfsal ayrıcalıklarımı açığa çıkartan düşünümsel bir pratik olarak ele aldım. Her etnografik metinde hangi sahnelerin yer aldığı, hangilerinin kesildiği veya kısa tutulduğu, hangi anların uzatıldığı ve hangilerinin yalnızca ima edildiği, araştırmacıların sınıfsal, kültürel ve duygusal konumlanışıyla doğrudan ilişkilidir. Benim metnimdeki kırılmalar, duraksamalar ve beklenmedik geçişler (etik açıdan nihai yargılar taşımıyorsa da) etik farkındalığın izlerini taşısın istedim.

Saha deneyimim boyunca Paris, kendisini bana estetik bir monolit olarak, benim arzuladığım şekilde sunmuştu: şehrin güzelliği, müzeleri, sanat galerileri, muazzam parkları. Ancak bu "güzellik", etnografik bakışımın sınıfsal kör noktalarıyla malul bir kurguydu. Araştırmacı kendi alegorisi içinde körleşebilir. Bu körleşme yalnızca bana özgü değil. Dylan H. O'Brien'ın Japonya'daki sağlıklı yaşam felsefesi üzerine yürüttüğü doktora çalışmasının, yaklaşımın kurucusu Sakurazawa Yukikazu'nun geçmişteki ırkçı yazılarını keşfetmesiyle sarsılması (2025: 2) araştırmacının kendi çerçevesinin ne kadar kırılgan olabileceğini gösteriyor. O'Brien'ın Batılı bakış açısının kendi görüşünü bulandırmasına (2025: 5-6) benzer biçimde benim zihnimdeki büyülü Paris imgesi de Paris'teki eşitsizliği ve yoksulluğu görünmez kılan bir perde işlevi görmüştü. Başka bir deyişle, benim Paris'im kültürel zenginliğin, entelektüel hazzın ve turistik ayrıcalığın alegorisiydi. Oysa, kentin periferisinden merkeze doğru akan grafitilere eşlik ederek,

göçmenlerin prekarya yaşamlarını hissederek, şehrin merkezindeki evsizleri ve bizi gezdirmek için bisiklet kullanan Balkan göçmeninin yorulan kollarını görerek, Türkiye'den göç etmiş taksi sürücüsünün kaldığımız oteli öğrendiğinde ses tonunda beliren kırgınlığı duyarak, Champs-Élysées Caddesi'ndeki restoranda turist yoğunluğunun sebep olduğu yorgunluktan iki büklüm koşturan garsonların bedenlerini izleyerek kentin zihnimdeki kusursuz imgesini sarsan çok sayıda ana tanıklık etmiştim. Bu anlar, benim alegorime sızan başka bir alegoriydi: emeğin, eşitsizliğin, yoksulluğun alegorisi.

Yine de yazdım. Clifford için etnografik metinde alegori kaçınılmazdır; ama her alegorinin içinde kayıp da kaçınılmazdır. Paris'i yazmak, çocukluğumun büyülü Paris'ini bana geri getirmedi: Onu kurtarma girişimi, Malinowski'nin "kaybolan ilkel"i yazıyla kurtarma arzusunun sonuçsuz kalması gibi eksik kaldı ve bu eksiklik Clifford'ın tezini benim kişisel deneyimlerimi aktardığım bu metinde başka bir biçimde belirdi. Çocukluğumdaki kartpostallardan, filmlerden, romanlardan, şarkılardan kurulu o büyülü Paris zaten kayıptı; gittiğimde bulmaya çalıştığım şey aslında hiç var olmamıştı. Clifford'ın "Kişisel olan, kayıpsız biçimde genele dönüşmez" (1986a: 104) saptamasını tersinden de okumak mümkün: Kişisel olan, yazıya geçirilirken de eksilir. Yazının kendisi kaybın bir biçimidir.

Öte yandan yaşadığım ve düşünebildiğim her şeyi (sanki bu mümkünmüş gibi) yazarak içimde tutmak istiyorum. Alain de Botton, *Seyahat Sanatı* adlı kitabında içimizdeki en baskın dürtünün gördüğümüze sahip olma dürtüsü olduğunu söyler; ona yaşamımızda yer vermek isteriz: "Ben buradaydım, bunu gördüm ve bu, benim yaşamımda yer etti" (2014: 224). Bu nedenle, her şeyin fotoğrafını çeken turist gibi yazmak istedim ben de: bulanık, fazla yakın, bazen kadrajı bozuk, bazen yanlış yere odaklanmış, ama yine de orada bulunmuş olmanın izini taşıyan parçalar hâlinde.

Paris hâlâ kayıp.

Görsel 7: Taş bir zemin -dünyanın herhangi bir yerinde olabilirdi, Erdal'ın ayakları, kullandığı kanedyen ve gölgesi, kadraja yanlışlıkla giren parmağım. Kayıt, kayıp ve iz. (Paris, 7. Bölge, 10.08.2025, *fotoğraf*: Serpil Aygün Cengiz)

Kaynaklar

Barthes, Roland (2015) *Bir Deneme Bir Ders: Eiffel Kulesi ve Açılış Dersi*. Çev. Mehmet Rifat – Sema Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Behar, Ruth – Gordon, Deborah A. (Haz.) (1995) *Women Writing Culture*. Berkeley: University of California Press.

Burningham, Lucy (2009) The Guilty Traveler – The Complexities of Being an American Tourist in an Inequitable World. https://www.oregonhumanities.org/rll/magazine/away-fall-winter-2009/the-guilty-traveler/#:~:text=As%20I%20bask%20in%20my,matter%20what%20the%20country%20code, 30.10.2025.

Chandon, Jean-Louis – Laurent, Gilles - Valette-Florence, Pierre (2016) Pursuing the Concept of Luxury: Introduction to the JBR Special Issue on "Luxury Marketing from Tradition to Innovation". *Journal of Business Research*, 69, 299–303.

Clifford, James (1986a) On Ethnographic Allegory. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* içinde. Haz. James Clifford, George E. Marcus. Berkeley: University of California Press.

Clifford, James (1986b) Introduction: Partial Truths. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* içinde. Haz. James Clifford, George E. Marcus. Berkeley: University of California Press.

Clifford, James (1997) *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century.* Cambridge: Harvard University Press.

Clifford, James - Marcus, George E. (Haz.) (1986) *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography.* Berkeley: University of California Press.

de Botton, Alain (2014) *Seyahat Sanatı*. Çev. Ahu Sıla Bayer. İstanbul: Sel Yayıncılık.

de Maistre, Xavier (2013) *Odamda Seyahat - Odamda Gece Seferi.* Çev. Ceylan Gürman. İstanbul: İletişim Yayınları.

Foster, Hal (2009) *Gerçeğin Geri Dönüşü -Yüzyılın Sonunda Avangard*. Çev. Esin Hoşsucu. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Haraway, Donna (1988) Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective. *Feminist Studies*, Autumn, Vol. 14, No. 3, 575-599.

K. Le Guin, Ursula (2018) *Sözcüklerdir Bütün Derdim -Hayat ve Kitaplar Üzerine Yazılar*. Çev. Damla Göl. İstanbul: Hep Kitap.

Kilborne, Benjamin (2014) *Utanç ve Haset: Görünüm Kaygısı ve Kem Göz*. Çev. Burçak Erdal. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Kosuth, Joseph (1975) The Artist as Anthropologist. *The Fox* (New York, The Art & Language Foundation), No 1, 18-30.

Langer, Christoph (2022) Introduction to Clifford: On Ethnographic Allegory. https://www.scm.uni-halle.de/_/reporting_list/study_days/sektion3/2303618_2303641/, 08.08.2025.

Lewis, Oscar (1971) *Sançez'in Çocukları*. Çev. Leyla Ragıp. İstanbul: e Yayınları.

O'Brien, Dylan H. (2025) Getting Ethnographic "Wrongs" Right: Continuity, Reflexivity, and Possibility in Fieldwork Dilemmas. *Anthropology and Humanism*, 50(2): e70033. https://doi.org/10.1111/anhu.70033.

Okay, M. Orhan (2016) *Bir Başka Paris*. İstanbul: Dergâh Yayınları.

Önderman, Murat (2020) *Utanç: Sosyo-Kültürel Bir Fenomen*. İstanbul: VakıfBank Kültür Yayınları.

Özgören Kınlı, İrem (2018) Elitlerin Gösterişçi Tüketimi ve Elias'ın Saray Toplumu. *Süleyman Demirel Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesi Dergisi,* Cilt 23, Sayı 3, 1023-1037.

Shostak, Marjorie (1981) *Nisa: The Life and Words of a !Kung Woman.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Shostak, Marjorie (2003) *Nisa: Bir !Kung Kadınının Yaşamı ve Sözleri.* Çev. Suat Ertüzün. İstanbul: Epsilon Yayıncılık Hizmetleri Tic. ve San. Ltd. Şti.

Starn, Orin (Haz.) (2015) *Writing Culture and the Life of Anthropology*. Durham: Duke University Press.

Steiner, Henriette – Veel, Kristin (2019) Towering Invisibilities: A Cultural-Theoretical Reading of the Eiffel Tower and the One World Trade Center. *Qualitative Inquiry*, Vol. 25(4) 407-416.

Strohmenger, Steffen (2010) Reading James Clifford: On Ethnographic Allegory. *Beyond Writing Culture - Current Intersections of Epistemologies and Representational Practices* içinde. Haz. Olaf Zenker, Karsten Kumoll. New York: Berghahn Books.

Şenses, Fikret (2003) *Küreselleşmenin Öteki Yüzü: Yoksulluk.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Thompson, William (2000) "The Symbol of Paris": Writing the Eiffel Tower. *The French Review*, Vol. 73, No. 6, 1130-1140.

Tsing, Anna Lowenhaupt (2021) *Dünyanın Sonundaki Mantar: Kapitalizmin Enkazlarında Yaşam İmkânı Üzerine.* Çev. Erdem Gökyaran. İstanbul: YKY.

Tyler, Stephen A. (1986) Postmodern Ethnography: From Document of the Occult to Occult Document. *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography* içinde. Haz. James Clifford, George E. Marcus. Berkeley: University of California Press.

Urry, John - Larsen, Jonas (2025) *Turist Bakışı 3.0*. Çev. Yakın Ekin, Onur Akbulut. Ankara: Nobel Yayınları.

Notlar

[i] Makalemde yer alan giriş bölümü ve beş alt başlık için Xavier de Maistre'in *Odamda Seyahat* (1794) ve *Odamda Gece Seferi* (1825) adlı (Türkçe 2013 yılı baskısındaki) iki yapıtından epigraf olarak alıntılar seçtim. De Maistre, *Odamda Seyahat* adlı metninde aldığı ceza nedeniyle belli bir süreyi hiç dışarıya çıkmadan yaşamak zorunda

kaldığı odasında geçen günlerini bir gezi olarak anlatıyor. Yazar, *Odamda Gece Seferi* adlı metninde ise -biraz daha melankolik bir dille- bu kez gece vakti odasında yaptığı içsel yolculuğunu anlatıyor. De Maistre bu iki kitabında, odasında geçirdiği günleri ve geceleri hayal gücüyle bitimsiz bir seyahate dönüştürüyor. Benim makalem de eşimle gittiğimiz on günlük Paris gezimizi, Clifford'ın etnografik alegori kavramsallaştırmasıyla ören (yer yer otoetnografiye kayan) etnografik bir iç seyahat metnine dönüştürme denemesi oldu. Metnimde yer alan epigraflar, bir yandan yazıdaki alt bölümlerin içeriğini okura sezdirirken bir yandan da dış dünyada gerçekleşen bir yolculuğun içe doğru bükülmesini hatırlatan, yer yer çelişen eşlikçiler olarak da düşünülebilir.

[ii] Bu yazıya Paris gezimizden yedi fotoğraf yerleştirdim. Fotoğrafların altına, akademik metinlerde alışıldığı üzere yalnızca nerede, ne zaman ve neyin görüldüğünü belirten kısa açıklamalar yazmak yerine, biri dışında her görsel için makaledeki alegori tartışmasını sürdüren kısa etnografik fragmanlar ekledim. Böylece fotoğraflar, metne iliştirilmiş görsel kanıtlar olmaktan çok, metnin içinde açılan yan yollarla başka anlamlar oluştursun istedim. Bu nedenle görseller ile görsel altlarında yer alan vinyet formundaki anlatılar hem ana metinle birlikte hem de metinden kısmen ayrı tutularak da okunabilir.

[iii] Pierre Bonnard'ın Orsay Müzesi'nde bulunan ve "Kriket Oyunu" ismiyle de bilinen *Twilight* (1892) adlı resmi.

[iv] Paris'i çocukluğuma ilişkin en eski anılarımın arasından hatırlamaya çalışmam, aslında kişisel bir köken arayışı olarak okunabilir. Clifford'ın işaret ettiği üzere, etnografik anlatılar tarihsel olarak çoğu kez böyle bir "köken arayışı" etrafında şekillenmiştir. Dindışı antropoloji henüz bir bilim olarak kurumsallaşmadan önce, örneğin 18. yüzyılda Rahip Lafitau'nun Amerikalı yerlilerin geleneklerini eski İbraniler ve Mısırlılarla karşılaştırması, bu köken arayışının alegorik niteliğini gösteren bir etnografik çalışmadır. Clifford, Johannes Fabian'ın *Zaman ve Öteki - Antropoloji Nesnesini Nasıl Oluşturur* kitabına atıfla, antropolojide farklılıkların sıklıkla zamansal bir mesafe kurularak kurgulandığını bize hatırlatır: Öteki kültür, "gerilik" veya "ilerilik" derecesine göre hayalî zaman çizgisinin içine yerleştirilmektedir. 20. yüzyılda antropoloji, kökenlerin izini sürme eğilimini terk edip benzerlik ve farklılıklara yönelmiş olsa da ötekiye ilişkin betimlemeler hâlâ aşkın doğruluklara gönderme yapmayı sürdürmektedir. Modern antropolojide bu kez hümanist alegorilerin öne çıktığı görülüyor: "Tüm insanlar benzerdir" varsayımı altında farklılıklar, evrensel bir insan doğasının değişkeleri (varyantları) gibi sunuluyor artık günümüzde (Clifford, 1986a: 101-102). Örneğin, Margaret Mead'in 1928'de yayımlanan *Coming of Age in Samoa: A Psychological Study of Primitive Youth for Western Civilization* çalışması ile Ruth Benedict'in 1935'te yayımlanan *Patterns of Culture* çalışması Clifford için kültürel farklılıkları anlatarak aslında Amerikan toplumunun açmazlarına dair alegoriler kuran metinlerdir (Clifford, 1986a: 102-103).

[v] Bilimsel metinlerimi yazarken 2024 yılında *OpenAI* tarafından geliştirilen *ChatGPT*'yle başlayarak, *Anthropic* tarafından geliştirilen *Claude* ile *Google* tarafından geliştirilen *Gemini* ve Perplexity AI tarafından geliştirilen *Perplexity* de dahil olmak üzere çeşitli yapay zekâ araçlarını kullanıyorum. Bu yazımda da kullandım. Söz konusu araçlar, teknik araç olmasının ötesine geçerek, çalışmam boyunca düşünme sürecime eşlik edip sorularıma yanıt verip zaman zaman çokça yararlandığım alternatif bakış açıları sunuyorlar. Yapay zekâ araçlarıyla yaşadığım deneyimi, bana Clifford'ın tartıştığı çok seslilik (*polyvocality*) meselesinin neredeyse yeni bir yere taşındığını gösteriyor: Alıştığımız "yerli ses"in dışında, insan-olmayan metinsel üretim de bu çoğulluğun parçası artık. Yine de bu yeni çoğulluğun masum veya kendiliğinden özgürleştirici olmadığını ve yazarlık, sorumluluk, emek, etik konumlanış, insan-olmayan metinsel üretimin sınırları ile yapay zekânın "öteki ses" olarak nasıl konumlandırılabileceği meselelerinin henüz yeterince düşünülmemiş soru(n)lar olarak önümüzde durduğunu özellikle belirtmek isterim.

[vi] "Luxuria" sözcüğünün etimolojisi için bkz.: https://www.etymonline.com/word/luxury, 30.10.2025.

[vii] Bir duygu olarak utancın kaynağı için bkz. Önderman, 2020: 136, 311.

[viii] https://www.etymonline.com/word/pastoral, 02.09.2025.

[ix] Rikşa (*rickshaw*), insanlar tarafından çekilen tekerlekli ulaşım aracıdır (https://dictionary.cambridge.org/tr/sözlük/ingilizce/rickshaw, 08.06.2026).

[x] Eyfel Kulesi'ndeki isimlerin hepsinin erkek olmasıyla ilgili olarak durumu düzeltmeye/dengelemeye yönelik çabalar olduğuna ilişkin çeşitli haberler de okudum ("Eiffel Tower to Honor 72 Women Scholars to Ensure Gender Parity", https://phys.org/news/2025-09-eiffel-tower-honor-women-scholars.html?utm_source=chatgpt.com, 05.09.2025). Okuduğum ve kendi yazdığım etnografi metinlerini düşündüğümde, Eyfel Kulesi'nin bilimde de olduğunu görmezden gelemiyorum artık. Ursula K. Le Guin, "Ne var ki merkeziyet, kanon belirleyicileri tarafından bir kadına son tanınan şeydir. Kadınlar kenarda, çevrede bırakılmalıdır." (2018: 129) diyor. K. Le Guin bunu edebiyat kanonu için söylüyor, ama aslında antropoloji ve folklor kanonu da farklı değil.

[xi] Louvre Müzesi'nin altında yer alan tarihi bir geçitte Joseph Kosuth'un, "Ne Görünüş Ne İllüzyon" (*Ni Apparence Ni Illusion*) başlıklı bir neon yerleştirmesi yer alıyor. Bu çalışmada neonla, el yazısını andıran kıvrımlı bir yazı formunda Kosuth'un on beş cümlesi yerin altındaki taş duvarlara asılmış. Kosuth, müzenin altında hendek olarak tarihi bir savaş yerinin, şehrin, bir müze girişinin, turizmin, tüketimin, sanatın birbiriyle dolanık olduğu bu mekâna yerleştirdiği on beş cümlesiyle oradaki taşları taş olmaktan çıkarıp duvarı bir metne dönüştürüyor. Taşlar ve neon yerleştirmedeki sözcükler birlikte hem bir duvar hem de bir metin üretiyorlar. Kosuth neon işinde bunu da ifade etmiş: "Parlak çizgiler, önce kendilerini, sonra duvarı aydınlattıkça sözcüklere dönüşür. Taşlar ve sözcükler, aynı anda hem bir duvar hem de bir metin üretmek üzere bir araya gelir." Burada sergiye adını da veren,

"ne görünüş ne yanılsama" değerlendirmesi çok önemli ve bana göre etnografik yazı için de bu, olağanüstü bir metafor. Deneyim tek başına duvar gibi durur; yazı deneyime dokununca metin olur; ama yazı da taş, beden, yer, seyahat, fotoğraf, müze olmadan tek başına var olamaz. Etnografik metin ne gördüğümüz şeydir ne de yanılsamadır; ikisini de taşıyarak yazılandır. Kosuth, "The Artist as Anthropologist" başlıklı yazısında sanatçının, modernliğin tarafsız bilgi ve nesnel temsil iddialarını sürdürmek yerine "antropolojikleştirilmiş sanat" yaparak kendi kültürünün yapısını içeriden çalışan, sanatı kültürel bir araştırma ve politik bir müdahale alanı olarak gören "antropolog olarak sanatçı"ya dönüşmesi gerektiğini söylüyor (1975: 18-30). Kosuth'un taşla sözcük, duvarla metin, görünüşle yanılsama arasında kurduğu bu ara alan, Clifford'ın etnografik alegori dediği şeyi bize sanatsal metin formunda gösteriyor: Görünen şey hiçbir zaman sadece kendisi değildir ve görünen şey yazıya geçirildiği anda başka hikâyeleri ve bakan öznenin kendi konumunu da beraberinde taşıyıp metni alegoriye dönüştürür.

[xii] Makaleyi yazarken Eyfel Kulesi'nin fotoğraflarını özellikle araştırdım. Sahaftan da çok eski tarihli, bazılarının arkası yazılı Eyfel Kulesi kartpostalları topladım. Bütün bu gördüğüm fotoğraflar arasında beni en çok etkileyenler M. Orhan Okay'ın, 1965 ve 1978'de kulenin şehre vuran gölgesini çektiği fotoğraflar oldu (Okay, 2016: 149-150).

[xiii] Fransızcadan gelen "coup de théâtre" terimi, bir oyunda sahneye olayların seyrini değiştirecek bir karakterin girmesi veya seyircinin nefesini kesecek bir olayın oluvermesi gibi ani gelişen, beklenmedik bir müdahale anlamına geliyor (https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/coup-de-theatre, 30.05.2026).

[xiv] *Avrupa Miras Günleri* kapsamında ziyaretçiye açılan Fransa Büyükelçiliğini, Solmaz Karabaşa'yla birlikte 20 Eylül 2025'te görmeye gittiğimde mekânda gördüğüm şeylerden biri, yılın altı ayı Fransa'nın, altı ayı İspanya'nın yönetiminde olan bu küçük adacıkta 17. yüzyılda dönemin Fransa Kralı ile İspanya Kralı'nın tarihi buluşmasının dokulu olduğu bir duvar halısıydı. Halıyı incelerken yersiz yurtsuz hissetmeme sebep olan pasaportumun çalınma hikâyesi aklıma geldi. Fakat bu kez farklı hissettim: Türkiye'ye giriş yaparken görevlinin delerek geçersiz kıldığı pembe renkteki geçici pasaportlarımızın yeniden çıkarttığımız yeşil pasaportlarımızla birlikte evde olduğunu hatırladım: Halıdaki dokumada bir savaşın, bir krizin sonlanmasının temsilini izlerken Paris'teki hırsızlık hikâyemizin mutlu sonunu düşündüm. Hırsızlığın gerçekleştiği 18 Ağustos 2025 tarihindeki duygularım ile 20 Eylül 2025 tarihinde kralların anlaşmasını anlatan dokumanın önünde dururken bir ay önce yaşanmış olayı hatırladığım andaki duygularım arasındaki farklılık zihnimde olaya ilişkin yeni bir alegorinin yazıldığını gösteriyordu. Clifford'ın dediği gibi, temsil sabit bir anlamı korumaz, farklı bağlamlarda yeni ve farklı anlamlar üretir (1986a: 110): "Çünkü her yoğun betimleme, her üslup farklılığı, her hikâye veya metafor başka bir şey olarak okunamaz mı?"

FİNANS: Bu çalışmanın yürütülmesinde herhangi bir finansal destek alınmamıştır.

ÇIKAR ÇATIŞMASI BEYANI: Yazarlar bu çalışmayı etkileyebilecek finansal çıkarlar veya kişisel ilişkiler olmadığını beyan eder.

YAZAR KATKILARI: Yazarlar makalenin tümünü katkılarıyla oluşturmuştur.

ETİK ONAY BEYANI: Bu çalışmada Yerel Etik Kurul Onayına gerek duyulmamıştır. Yazar,lar bu üründe derginin Yapay Zekâ politikasına uymayı taahhüt etmiştir.

VERİ KULLANILABİLİRLİK BEYANI: Bu çalışmada kullanılan verilere yazardan talep üzerine erişilebilir.

FINANCE: No financial support was received for the conduct of this study.

CONFLICT OF INTEREST STATEMENT: The authors declared that there are no financial interests or personal relationships that may influence this study.

AUTHOR CONTRIBUTIONS: The authors have contributed to the manuscript in its entirety.

ETHICAL APPROVAL STATEMENT: Local Ethics Committee Approval was not required for this study. The author has committed to complying with the journal's Artificial Intelligence policy in this product.

DATA AVAILABILITY STATEMENT: The data used in this study are available upon request from the author.

Bu eser Creative Commons Atıf 4.0 Uluslararası Lisansı ile lisanslanmıştır.
(This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License)