

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

cogito

Yapı Kredi Yayınları - Öç aylık düşünce dergisi - Sayı: 109 - Bahar 2023

Sesli Düşünmek



Ücretsiz YKY KREDİ YAYINLARI www.yky.org



Sesli Düşünmek
Sayı: 109 Bahar 2023

Yapı Kredi Yayınları: 6167

Reklam ve Halkla İlişkiler:
DERYA SOĞUK

Yazışma Adresi:

COGITO
Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
İstiklal Caddesi No: 161
Beyoğlu 34433 İstanbul
Tel.: (0212) 252 47 00 (pbx)
Faks: (0212) 293 07 23
E-posta: ykykultur@ykykultur.com.tr
E-posta: cogito@ykykultur.com.tr
İnternet adresi: <http://www.cogitoyky.com>
<http://alisveris.yapikredi.com.tr>

Cogito

Üç aylık düşünce dergisi
Sayı: 109 Bahar, 2023
ISSN 1300-2880

Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş.
adına sahibi:
LEVENT ALTUNBEK

Genel Müdür:
TÜLAY GÜNGEN

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü:
ASLIHAN DİNÇ

Dergi Editörü:
ŞEYDA ÖZTÜRK

Bu Sayının Editörleri:
BEGÜM ÖZDEN FIRAT - CEREN LORDOĞLU -
EVRİM HİKMET ÖĞÜT

Grafik Tasarım:
FARUK ULAY, AKGÜL YILDIZ

Renk Ayrımı / Baskı:
PROMAT BASIM YAYIM SAN. VE TİC. A.Ş.
Orhangazi Mahallesi, 1673 Sokak, No: 34
Esenyurt-İstanbul
Tel.: (0212) 622 63 63
Sertifika No: 44762

Yayın Türü:

Yerel süreli

Partner of "European Network of Cultural Journals – Eurozine"
"Avrupa Kültürel Yayınlar Ağı – Eurozine" Üyesi
www.eurozine.com

Cogito'da yayımlanan tüm yazıların sorumluluğu yazarına aittir.
Dergide yer alan yazılar kaynak gösterilmek kaydıyla yayımlanabilir.
Yayın Kurulu, dergiye gönderilen yazıları yayımlayıp yayımlamamakta serbesttir.
Gönderilen yazılar iade edilmez.

Bu dergideki makalelerin süresiz olarak, tüm dünyada, baskı adet ve sayısı YKKS tarafından belirlenmek suretiyle istenilen sayıda çoğaltılması, basılması, satışı, dağıtımı, telli veya telsiz araçlarla satış ve teknolojinin geldiği nokta ya da yeni gelişmeler çerçevesinde elde edilecek tüm olanakları içeren şekilde, her türlü dijital format ya da ortamı kapsamak üzere veya diğer biçimlerde dağıtım veya sunum ve gerçek kişilerin seçtikleri yer ve zamanda esere erişimini sağlamak suretiyle umuma iletim haklarını yapılacak tüm baskıları kapsamak üzere yayımlanma hakkı Yapı Kredi Yayınları'na aittir.

Sertifika No: 44719

Bu Sayıda:

Cogito'dan

- 5 • Begüm Özden Fırat - Ceren Lordoğlu - Evrim Hikmet Ögüt:
Sunuş: Sesli Düşünmek
- 15 • Emily Thompson: Ses, Modernite ve Tarih
- 27 • E. Şirin Özgün: Sesler ve Politika: Ses Çanakları ve
Ses Terapisi Bağlamında Bir Tartışma
- 44 • Ege Akdemir: Muhtemel Dünyaları Seslendirmek:
İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü'nün Kakofonisi
- 71 • Aylin Kuryel: Sloganın Sesi
- 85 • Derya Ülker: Roaaaaaaarrrrrrrrr
Kükreyen Kalabalıkların Gürültüsünde Çoksesliliği Duyabilmek
- 106 • Burcu Yaşın: Duyumsayan Beden, Soylulaşan Mekânsal Atmosferler
ve Değişen Müzikal Aktarım Pratikleri Üzerine
- 129 • Suzi Asa: Haraway'in Duyusal Tanıklığı ve Hatay Meyhanesi
Müdavimlerinin Sesi, Soluğu, Çizgisi
- 144 • Begüm Özden Fırat - Çisel Karacebe: Kamusal ve Özel Arasında
Akuzmatik Mekânlar: COVID-19 Pandemisinde İstanbul
Kurtuluş'ta İki Mahallenin İşitsel Etnografisi
- 161 • Sidar Bayram: Tıkırtılara Kulak Vermek: Akustik İzler ve Adli Dinleme
- 181 • Özlem Güçlü: *Anima*: Vegan Sesin Yaşam İmkânı
- 193 • Merve Şen: Sevgili Şimdi, Bedenimde Bir Aradalık Var
- 202 • Nermin Saybaşı: "ARTIK-YALDIZ":
Ses-Nesnelerinde Saklı Bellek

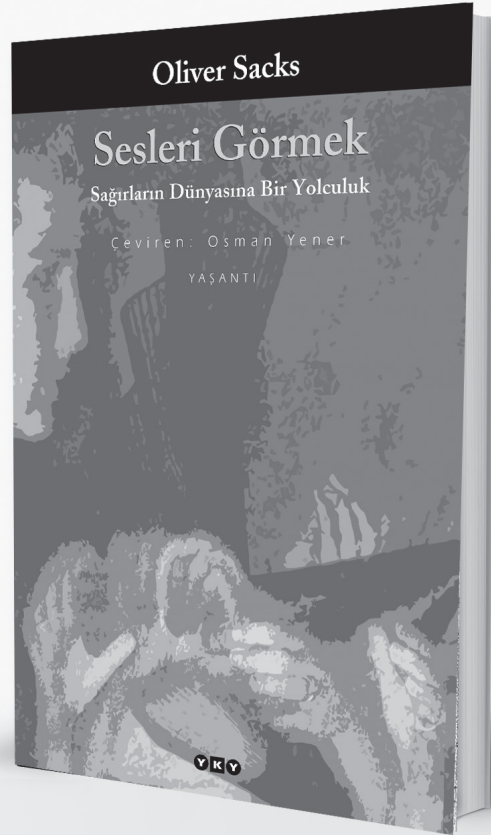
Geçen Sayıdakiler

- 234 • Çocuk Düşüncesi
- 236 • Yazarlar Hakkında

Şaşırtıcı bir dünyaya yapılan etkileyici bir yolculuk: *Sesleri Görmek*

Sesleri Görmek çoğu kez acımasız önyargılarla karşı karşıya kalan sağırların, “işitenlerin” dünyasında kabul görmek için verdikleri savaşı gözler önüne seriyor. İşaret dili yalnızca bir dil değil, sağır kültürünün elindeki tek “araç”. Mart 1988’de Gallaudet Üniversitesi’nde yaşanan ve Oliver Sacks’ın bizzat tanıklık ettiği isyanın da, sağırların haklarını arayan tüm sosyal ve politik akımların da merkezinde hep işaret dili var.

Sesleri Görmek
Sağırların Dünyasına Bir Yolculuk
Oliver Sacks
Çeviren: Osman Yener
Yaşantı, 168 s.



Sesli Düşünmek

Son yıllarda sesi ampirik, teorik ve metodolojik olarak merkezine alan bilimsel ve sanatsal çalışmalar giderek artıyor; “kulak merkezli” araştırmalar güncel sanattan tarihe, disiplinlerin gündemini dönüştürüyor. Sosyal ve beşeri bilimler alanlarında daha önce görsel, mekânsal, performatif, duygulanımsal olarak tanımlananlara benzer bir işitsel ya da sessel (*auditory* ya da *sonic*) dönüş (*turn*) yaşanıyor. Farklı disiplinlerde, egemen teorik ve metodolojik yaklaşımların bu defa işitsel bir elekten geçirilerek yeni tartışmaları tetiklediğine veya eskilerini yeni bir sessel perspektiften dönüştürdüğüne tanık oluyoruz. Ses çalışmaları, tıpkı daha önceki “görsel çalışmalar” (*visual studies*) gibi, merkezine bir duyu organını ve ortamını analitik kalkış ya da varış noktası olarak alırken, inter-disipliner bir çalışma alanı ortaya çıkıyor. Bu alan içerisinde kulak, sosyal ve kültürel bir organ olarak dünyayı tecrübe etmemiz, hisle ve bedenle anlamamız ve temsil etmemiz açısından merkezi bir öneme sahip.

Jonathan Sterne, ses çalışmalarının ortaya çıkışının, değişen ses dünyamıza (*sonic world*) karşı üretilen bir yanıt olduğunu ileri sürer. Ses çalışmaları (*sound studies*), sessel pratikleri ve bu pratikleri tanımlayan söylem ve kurumları inceleyerek, sesin toplumsal dünyalarımıza ne yaptığının yanı sıra insanların da ses manzaraları içerisinde ne yaptıklarını anlamaya gayret eder. Bu şekilde, kent yaşamı, bürokrasi, milliyetçilik, gözetim gibi toplumsal olguları ve gündelik hayatı ses üzerinden, sesle birlikte tartışmaya çalışan bir “sonik düşünme” biçimi de ortaya çıkmış olur.¹

“Sesli Düşünmek” dosyası, sese geniş bir çerçeveden kulak veren, farklı disiplinlerden ve farklı kuşaklardan araştırmacıların yazılarını bir araya getirmeyi ve yeni çalışmalara alan açmayı hedefliyor. Duymanın ve sesin farklı

1 Jonathan Sterne, “Sonic Imaginations”, Jonathan Sterne (der.), *The Sound Studies Reader*, Routledge, Londra, 2012, s. 1-18.

kiplerinin tarihsel ve toplumsal inşasını ve sesin sosyo-kültürel olarak anlamlandırılma ve deneyimlenme biçimlerinin dönüşümünü tartışmaya açıyor. Yazılar sesin, toplumsal olanı çok yönlü olarak kavramada hem bir vasıta hem bir ortam hem de bizzat kendisi anlam üreten bir araç olarak değerlendirilmesine odaklanıyor. Sesi, gürültü, kahkaha ve sessizlik gibi farklı biçimleriyle hem bir anlam vasıtası hem toplumsal hiyerarşiler ve eşitsizlikleri yeniden üreten ya da dönüştüren ilişkisel bir araç hem de çağdaş sanattan gündelik hayata kadar toplumsal deneyimin nesnesi olarak geniş bir yelpazede tartışan yazılar, sesin izini mahalle, ev, meyhane gibi belirli mekânsal bağlamlarda ya da insan ve insan olmayan canlıların sesleri arasındaki farklılığın kuruluşunda takip ediyor.

Yazıların bir kısmı, sesi tarihsel ve kültürel bağlamına yerleştirerek onun şey ve durumlara anlam veren niteliğine odaklanırken, bugün de dahil olmak üzere farklı zaman ve mekânlarda seslerin nasıl dolandığına ve tecrübe edildiğine bakıyor. Bu çalışmalarda alanın kurucu kavramı ses manzarası (*soundscape*) da eleştirel bir şekilde yeniden düşünülüyor, bazı yazılar bu kavrama “atmosfer” gibi farklı alternatifler üreten yazını takip ediyor.

Sesin politikası olarak adlandırabileceğimiz çerçevede, sese sosyo-politik çatışma ve müzakere, tahakküm ve direnme ilişkisi çerçevesinden yaklaşan ve sesin iktidar ilişkilerinin çok boyutlu alanında nasıl işlediğine odaklanan yazılar yer alıyor. Siyasetin belirli bir öznesinin, belirli bir eylem biçiminin olup olmadığı, dolayısıyla siyasal olanın belirgin ayrıştırıcısının ne olduğu Antik Yunan'dan beri üzerine düşünülen meselelerden biri. Bu minvalde Jacques Rancière, kimin konuşmasının *logos*'un alanına dahil olduğu kiminkinin ise salt ses (*phone*) addedildiği arasındaki ayrımın siyasete ait bir mesele olduğunu belirtir. Bu ayrım, siyasetin öznesinin kim olduğunu imlediği ölçüde sesin anlam içermeyen boyutlarını dışarıda bırakır: Bazılarının çıkardığı ses anlam ihtiva etmez, o salt duyguların taşıyıcısıdır. Siyasal olan ise yerleşik beden, zaman ve mekân algısının dönüşmesi, görünür ve görünmez, söz ve ses ayrımlarının altüst edilmesi ile ilgilidir; salt ses olarak duyulana anlam kazandırma mücadelesidir.² Bu anlamda, sesin konuşan (ve susan) özneyi sınıf, cinsiyet, ırk ve etnisite gibi iktidar ilişkileri alanında nasıl konumlandığına; tahakküm ilişkilerini nasıl yeniden üretebildiği ya da alt üst edebildiğine; kimin sesinin duyulup kiminkinin duyulmadığına ve bu sessel ayrımın tarihsel olarak nasıl kurumsallaştığına odaklanan tartışmalar da bu sayıda önemli bir yer tutuyor.

2 Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu* (Çev. A. U. Kılıç), İstanbul, İletişim Yayınları, s. 29.

Bu dosyadaki yazıların ortaklıklarından biri de yönetime dair soruları merkeze alan sesli metodolojiler ya da sesin metodolojisi. Bull ve Back'in ifade ettiği gibi, sosyal bilimlerde görselin hegemonyası ve gözün merkeziliğine dayalı ontolojik ve epistemolojik varsayımlar, dokunma, tat, koku ve dinleme gibi diğer duyu deneyimlerinin itibarsızlaştırılmasına yol açar.³ Bilginin ve bilmenin kaynağı olarak gözün ve görsel olanın birincilliği, "duyuların hiyerarşisi"nde somutlaşır; bu durum da tarihsel ya da çağdaş pek çok toplumsal deneyimin göz ardı edilmesine sebep olur.⁴ Metodolojik literatürde de çok-duyulu bir dönüşümün parçası olarak, sesin zenginliğini ele almaya; temsili olmayana ve performatif olana doğru bir yönelim belirir.⁵ Bununla birlikte ilk dönem ses çalışmalarının ağırlıkla beyaz, Batılı ve erkek deneyimini merkeze almasına yönelik feminist eleştirinin 2000'ler sonrasında güçlenmesiyle çok daha yenilikçi ve güncel çalışmaların ortaya koyulduğu da bir gerçek. Göz odaklı araştırma yöntemlerinin başatlığının, bilmenin kesinliğinin görme ile eşitlenmesinin yanı sıra, sözlü tarih, derinlemesine görüşme gibi "söze ve söylenene" odaklanan yöntemlerin dahi sesi ihmal ettiğini söyleyebiliriz. Bununla birlikte, sesli antropolojiye, işitsel etnografiye⁶ yönelik ilginin artması ya da sesin niteliksel araştırmalarda veri olarak değerlendirilmesinin imkânları üzerine daha fazla tartışılması, metodolojik açıdan önemli açılımlar sağlar. Sesin farklı disiplinlerin bakış açısıyla ele alınmasının beraberinde getirdiği yöntemsel çeşitliğin yanı sıra ses araştırmalarının başvurduğu yeni yöntemler de yaygınlık kazanmakta: Ses yürüyüşleri (*soundwalk*), dinleme yürüyüşleri (*listening walk*), fonografik yürüyüşler (*phonographic walk*) bunlardan sadece bazıları.

Sesin duyu ve bedenle olan ilişkisi de bu derlemede gündeme aldığımız temalardan biri. Yaşamlarımızı kırıma ve sabitlenmelerle beklenmedik şekillerde dönüştürme gücüne sahip olan duyguların⁷ analize dahil edilmesi, toplumsal olanı yeni şekillerde anlama imkânı sunar. Bununla birlikte, ses çalışmaları, araştırmacı olarak bizleri duyumsayan ve duygulanan bedene doğru da yöneltir. Elbette bu beden tarihsel bağlam içerisinde toplumsal ve

3 Michael Bull ve Les Back, "Introduction: Into Sound", Michael Bull ve Les Back (der.), *The auditory culture reader*. Berg Publishers, (2004), içinde s. 2.

4 Bull M. ve Back L., *agy*.

5 Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography*, Sage, Londra; Alison Baker ve Todd Anderson-Kunert, "Journeys in and through sound." *Qualitative Research Journal* 19.1 (2019), s. 2-8.

6 Walter S. Gershon, "Vibrational Affect: Sound theory and practice in qualitative research." *Cultural Studies? Critical Methodologies*, 13.4, Sage, (2013), s. 257-262.

7 Joyce Davidson ve Liz Bondi. "Spatialising affect; affecting space: An introduction." *Gender, Place & Culture* 11.3, Taylor and Francis (2004), s. 373.

kültürel olarak inşa edilmiş bedendir ve duygularla algılanan şeylerin tarihsel dönüşümüne de odaklanmamıza imkân verir. Dosyadaki metinler sesin duygu ve bedenle olan ilişkisini odağına alırken, sesi bir tecrübe ve sosyal yaşamı anlamlandırma biçimi olarak da değerlendiriyor.

Dosyanın ilk yazısı olarak Emily Thompson'ın 2004 tarihli *Soundscape of Modernity* ("Modernitenin Ses Manzarası") adlı kitabının giriş yazısının çevirisi yer alıyor. Thompson, 20. yüzyıl başlarında Amerika'da işitsel kültürün tarihi olarak tanımladığı çalışmasında, bu dönemde insanlar tarafından duyulan seslerde dramatik dönüşümlerin ortaya çıktığını iddia ediyor. Bu dönüşümlere dinleme ortamları ve dinleme kültürlerindeki muazzam dönüşüm de eşlik ediyor. "Makine Çağı" olarak adlandırılan bu dönemde kulaklara çarpan bu şey, modern teknolojilerin ürünü olan yeni bir ses türüdür. Thompson giriş yazısında bu yeni sesleri üreten teknolojileri ve onları tüketen kültürün çözümlemesine ve anlamlandırılmasına dair tarihsel ve kültürel nirengi noktalarını ortaya koyuyor.

Dosyada birden fazla metinde ses ve duygu arasındaki ilişkiye odaklanılmakla birlikte Şirin Özgün'ün "Sesler ve Politika: Ses Çanakları ve Ses Terapisi Bağlamında Bir Tartışma" adlı yazısında özellikle ses çanaklarıyla terapi açısından sesin belirgin bir bedensel ruhsal iyileşmeyle ilişkilendirildiğini görüyoruz. Özgün, bedensel iyilik halleri, sağlık, iyileşme konularının uzantısı sayılacak alternatif şifa yöntemleriyle, ses çanaklarıyla terapi arasındaki ilişkiye kendi deneyimden yola çıkan bir anlatımla yaklaşıyor. Ses terapisi ile müzik terapisi arasındaki ayrımlara literatür üzerinden açıklık getiren yazı, bu terapinin tarihi hakkında eleştirel bir okuma, değerlendirme yapabilme imkânını sağlıyor. Oto etnografinin ve ses etnografisinin birlikte kullanımının yazıya kattığı yöntemsel zenginlik sayesinde sesin beden üzerinde yarattığı değişim ve etkiyle ilgili yakın bir gözlem aktarımı sağlıyor. Ses çanakları (*singing bowls*) ses masajı ile dinleme ve duymanın nasıl bütün bedene yayıldığına, çanaklar, bedenler ve mekân arasında nasıl bir duygulanımsal ilişkinin ortaya çıktığına tanık oluyoruz. Bu bakımdan yazı, bizi sadece ses beden ilişkisine değil, beraberinde sesin duygulanımlarla (*affect*) ilişkisine bakmaya da yöneltiyor. Özgün, yazıyı ses terapisiyle ilgilenen toplumsal kesimlere, özellikle de kadınlara dair yaptığı gözlemler ve dayanışmanın sorgulanmasına dair sorularla sonlandırıyor.

Feminist dayanışmanın önemini altını çizen Özgün'ün bıraktığı yerden Ege Akdemir feminist gece yürüyüşündeki seslere yöneliyor. "Muhtemel Dünyaları Seslendirmek: İstanbul Feminist Gece Yürüyüşünün Kakofonisi" başlıklı

yazısında Akdemir, 2003'ten beri Taksim'de gerçekleştirilen "İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü"nün politik gücünü eylemin yarattığı akustik atmosfere odaklanarak tartışmaya açıyor. Her yıl binlerce kadının İstiklal Caddesi'nde bir araya gelerek şarkı söyleyip tezahürat yaptığı, perküsyon gruplarının ritimleriyle dans ederek ıslık çalarak slogan attığı bu yürüyüşün akustik deneyimi protestonun en unutulmaz yönlerinden biridir. Akdemir yürüyüşe katılanların kişisel deneyimlerini, toplumun cinsiyetlendirilmiş akustik düzenine ilişkin teoriler özelinde tartışmaya açarak Feminist Gece Yürüyüşü'nün ses manzarasının benzersizliğini araştırıyor. Akdemir'e göre yürüyüşün akustik atmosferi, söylenen cümlelerin semantik değerinden çok bireylerden çıkan sesleri önceleyerek kendine has bir politika yapma biçimini ve ilişkisellik deneyimini mümkün kılar. Bu sebeple yazıda, yürüyüşün katılımcıları tarafından sarf edilen "kakofoni", eylemin işitsel dokusunu anlamak için elverişli bir terim olarak kullanılır. Kakofoni kısmen dil ötesi ses manzarasında ortak siyasi taleplerin seslendirilmesi kadar, farklı seslerin bir arada var oluşunu anlamak için de önem taşır. Böylelikle yürüyüş, hem anti-patriarkal bir eylem hem de bir ortak varoluş kutlaması olarak politika yapma tanımının sınırlarını yeniden kurar. Son olarak makale, kadınların İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü'nün akustik atmosferinin kadınlar arasında duygulanım odaklı yeni dayanışmalar örerek "Birbirimizle ve dünyayla nasıl farklı ilişkilenebiliriz?" sorusuna cevap olabilecek alternatif dünyaları seslendirdiğini iler sürüyor.

Gece yürüyüşünde, birlikte seslenmenin imkânlarını düşünmeye Aylin Kuryel'in slogan atmanın politika ile olan ilişkisine dair gözlemleriyle devam ediyoruz. Kuryel, kolektif eylemin akustik atmosferinin materyal ve duygulanımsal boyutuna kulak kabarttığı yazısında, "bir düşüncüyü kolay hatırlanıp tekrarlanabilir bir biçimde ifade eden kısa, çarpıcı söz, motto" olarak tanımlanan sloganın, "atıldığı" zaman, "söz" olduğu kadar "ses" de olduğu fikrinden yola çıkıyor. Kuryel, sloganın onu atanlar, duyanlar, atıldığı mekân ve dolaşım alanları üzerindeki etkisine ve politik alanın ses, beden ve duygulanım üzerinden inşa edilme biçimlerine odaklanıyor. Kuryel'e göre politik öznellik, söz üzerinden olduğu kadar ("söz üretmek/söylemek"), ses üzerinden de tanımlanır ("ses çıkarmak", "sesini yükseltmek/duyurmak"). Bu şekilde politik alanda eyleme gücünü tarif etmede merkezî olan ses metaforu, slogan atma ediminde doğrudan vuku bulur; bedensel ve mekânsal bir nitelik kazanır. Sloganı, siyasi birlikteliğin deneyimlenmesinde beden ve duyguları harekete geçiren ve ortaklaştıran bir araç olarak ele alan yazı, sloganın beden, mekân

ve zamanlar arasında dolaşabilen bir ses olmasına da dikkat çekiyor. 2013 Gezi Direnişi'nden bugüne, toplumsal hareketlerin kitleselleşmesi ile kamusal alanın tahakküm altına alınması geriliminin yoğun yaşandığı bu süreçteki bazı eylem anlarına, video ve deneyim paylaşımlarına odaklanan yazı, politik alanda ritim, rezonans ve frekans gibi işitsel olguların politik olan hakkında neler söyleyebileceğine kulak veriyor.

“Roooooaaaaarrrrrrrrrrr: Kükreyen kalabalıkların gürültüsünde çok sesliliği duyabilmek” başlıklı yazısında Derya Ülker, Kuryel'in “gövde gösterisi” ifadesinden hareketle “ses gösterisi” olarak tanımladığı eylem halindeki kalabalıkların ses atmosferinin 18. yüzyıldaki öncü biçimlerine odaklanıyor. Yazının merkezinde Dickens'ın 1859'da yayımlanan romanı *İki Şehrin Hikâyesi* yer alıyor. Ülker'e göre, 1700'lerin sonunda Paris ve Londra'da duyulan kalabalıkların sesini günümüze ulaştıran bu roman, Dickens'ın, görsel tahayyülün sınırlarını aşan kalabalık fenomenini, başka bir estetik kategori olan işitsel duyuma başvurarak anlatması açısından dikkat çekicidir. Dickens'ın anlatımında, hareket eden, toplumu dönüştüren hem siyaset hem de estetik alanında temsil edilemeyen kalabalık, duyulur hale gelir, adeta ses yoluyla varlık kazanır ve romanın olay örgüsüne göre biçimlenerek okur tarafından duyumsanır. Ülker, Dickens'ın kalabalıkları ele alış biçimini tarihsel bağlama oturtmak için aynı dönemdeki diğer yazar ve düşünürlerin metinlerinde, mektuplarında ve günlük yayınlarda toplumsal düzeni değiştirmekte olan kalabalıkların, gürültü ve patırtıyla tarih sahnesine çıkışını okumaya girişiyor. 18. yüzyıl kalabalıklarına ait seslerin öznel bir kaydı niteliğindeki bu anlatımlar, yazarların kalabalıkları nasıl duyduklarının bilgisini de sansürsüzce ortaya koyar. Duyulma mücadelesi veren kalabalıkların sesinin kükreyiş veya gürültü olarak kategorize edilmesi, onların toplumsal özne, seslerinin ise söz olarak kabul edilmediğine işaret eder. Benzer şekilde, Dickens'ın yaşadığı dönemde Londra'da yoğunlaşan insan nüfusu ve sanayileşme ile ortaya çıkan gürültü sorunu üzerine yazılan diğer metinlerde de sesler hiyerarşisinin en alt katında bulunan gürültü ile toplumsal hiyerarşide kendine yer bulamayan kalabalıkların özdeşleştirildiği görülür. Ülker'e göre, Dickens'ı ve çağdaşlarını rahatsız eden sesin kendisinden çok, tehditkâr buldukları toplumsal olaylarla biçimlenen ses alanı mücadelesinin yoğunluğudur.

Burcu Yaşın'ın yazısı bizi Ülker'in ele aldığı tarihsel bağlamdan farklılaşan güncel bir kentsel alan mücadelesine taşıyor; mekân, kimlik ve ses arasındaki ilişkiyi kentsel dönüşüm üzerinden izliyor. Yaşın “Duyumsayan Beden, Soy-

lulaşan Mekânsal Atmosferler ve Değişen Müzikal Aktarım Pratikleri Üzerine” başlıklı yazısında, Gaziosmanpaşa’nın kentsel dönüşüme maruz kalan Sarıgöl Mahallesi’nde ikâmet eden Roman müzisyenlerin yerinden edilmeleri sürecinde müziğin izini sürüyor. Yaşın, Sarıgöllü müzisyenlerin müzikal aktarım pratiklerini, sonik atmosferler, akustemoloji ve bedenleşmiş dinleme yaklaşımları üzerinden analiz ederek, müzikal aktarımın mekân, insan ve insan dışı unsurlarla çok katmanlı ilişkiselliğini irdeliyor. Kentsel dönüşümün *soundscape* üzerindeki etkisine odaklanan bir dizi çalışmaya da referans veren Yaşın, kentsel dönüşümün *soundscape* ve ses aracılığıyla kurulan ilişkiler üzerindeki yıkıcı etkisini ele alıyor. Yerinden edilen müzisyenlerin seslerinin duyulamaz hale gelişinin mahallenin *soundscape*’i gibi, müzik pratiklerinin yeni nesile aktarımında da ciddi bir dönüşüm yarattığını ortaya koyuyor. Usta-çıracak ilişkisine dayalı bir müzikal aktarım sisteminde, bireylerarası diyalogun ötesinde, mekânsal faktörlerin, dinleme pratiklerinin, bedenler arası kinestetik temasın, iklim koşullarının ve ses ötesindeki duyusal deneyimlerin önemini tartışıyor.

Yaşın’ın sesin mekânsallıkla olan ilişkisine dair açtığı yolu takip eden Suzi Asa, analiz ölçeğini meyhane ortamına kadar küçültürken, ses ve mekân arasındaki ilişkiyi metodoloji tartışmasına odaklanarak genişletiyor. Asa, “Haraway’in Duyusal Tanıklığı ve Hatay Meyhanesi Müdavimlerinin Sesi, Soluğu, Çizgisi” başlıklı yazısında kent mekânının önemli bileşenlerinden biri sayılabilecek meyhanelere farklı bir şekilde, sesle yakın ilişki üzerinden bakabilememize imkân sağlıyor. Meyhanelerin duygu yüklü mekânlar olarak ele alınması da önemli yönlerinden biri olarak yazıyı derlemedeki pek çok farklı yazıyla ilişkilendiriyor. Asa’nın, Donna Haraway’in “Konumlu Bilgi” makalesinin izleğinde ve ona referansla kısmilik anlayışı ile duyusal katmanlılığı ilişkilendirme arayışında olduğunu görüyoruz. Asa, Ümit Bayazoğlu’nun derlediği *Hatay Meyhanesi Defterleri*’ni Haraway’in kısmilik anlayışı ve duyusal katmanlılıkla birlikte okumayı amaçlayan yazısında bir yandan meyhanenin tarihini, bir yandan da müdavimi olan dönemin ünlü edebiyatçıların meyhane notlarının izini sürebiliyoruz.

Sesin mekânsallıkla ilişkisini kuran bir diğer yazı, bu ilişkiye bir yandan mahalle ölçeğinde yaklaşırken bir yandan da haneler arasındaki sessel pasajlar olan akuzmatik mekânlara odaklanıyor. Begüm Özden Fırat ve Çisel Karacebe “Kamusal ve Özel arasında Akuzmatik Mekânlar: COVID-19 Pandemisinde İstanbul Kurtuluş’ta İki Mahallenin İşitsel Etnografisi” başlıklı yazılarında COVID pandemisinin kentsel ses manzarasını nasıl değiştirdiğine

odaklanıyorlar. İstanbul'un Şişli ilçesinde yer alan Kurtuluş semtinde Pangaltı ve Son Durak olarak adlandırılan iki bölgede yapılan saha araştırmasından yola çıkarak, semt sakinlerinin işitsel deneyimlerini merceğe alıyorlar. Fırat ve Karacebe, mahalleyi kamusal ile mahrem ve zamansal ile mekânsal olarak birbirinden yalıtılmış iki toplumsal ve kültürel varoluş biçimi şeklinde tanımlamak yerine, bu iki toplumsal alan arasındaki sınırları ses vasıtasıyla aşılacak, ilişkisel ve geçişken bir şekilde konumlandırıyorlar. Ses manzarasının dönüşümünü, kaynağı görülmeksizin sesin duyulması deneyimini ifade eden ve kamusal ve mahrem seslerin birbirine sızdığı mimari alanları tanımlamak için kullanılan "akuzmatik mekân"lara odaklanarak tartışan yazı, söz konusu mekânların, bilhassa pandemi döneminde zengin bir işitsel karşılaşma alanı olarak deneyimlendiğini ileri sürüyor. Bu şekilde yazı kamusal ve özel arasındaki sınırların mücadele ve müzakere çizgileri hâline geldiğini ve akuzmatik mekânların pandemi öncesine kıyasla daha aktif bir biçimde kullanıldığını gösteriyor. Özel alanlar arasında dolanan mahrem sesler, komşuluk ilişkileri ve mekânsal aidiyet açısından ev içerisindekilerin sesini "hizaya" sokan bir rol üstlenir. Sakinler, seslerini mahallenin tonalitesine göre ayarlar, kendilerine çeki düzen verirler. Bu da gösterir ki, akustik topluluk, belirli seslerin iktidar ve tahakküm ilişkileri (toplumsal cinsiyet, cinsel yönelim, etnisite, politik görüş) içerisinde susturulması ile oluşur. Diğer yandan alkış eylemleri gibi pandemi dönemine has eylem biçimlerinin yarattığı kamusal ses ortamı da benzer bir akustik tahakkümü duyulur kılarken, aşağıdan örgütlenen kutlama ve protestolarla camilerde örgütlenen devletin egemen ses ortamı (selâ, ezan ve dualar gibi) arasında çatışmalara sahne olur.

Sidar Bayram'ın yazısı, akuzmatik mekânların duyma ve dinlemeye getirdiği odağı dinlemenin spesifik bir biçimine taşıyor. Bayram, "Tıkırtılara Kulak Vermek: Akustik İzler ve Adli Dinleme" başlıklı yazısında, adli dinlemenin kavramsal, medya-teknolojik, siyasi ve hukuki boyutlarını, iktidar ilişkileri bağlamında tartışıyor. Yazı adli dinlemenin iki boyutuna işaret ediyor: Bir yandan, bir yönetim ve denetim faaliyeti olarak adli dinleme, konuşmanın geri planında duyulan sesler, uğultular ya da sesin birine ait olup olmadığı gibi sesin maddi unsurlarına odaklanarak işitsel ifadeleri ve anlamları yorumlama faaliyetini geri planda tutar. Diğer yandan adli dinleme, olmayan anlamlar ve bağlantılar üreten bir aşırı yorumlama pratiği halini alır. Adli dinleme pratiğinin, sesi hem fiziki unsurlarına indirgeyen hem de aşırı-yorumlayan bu ikili yapısını, güncel toplumsal vakalar ve kültürel eserler üzerinden inceleyen

Bayram, bunu yaparken, Türkiye'deki ses evreninin siyasi, hukuki ve medya-kültürel boyutlarına ışık tutuyor. Metin, kültür sosyolojisi, ses çalışmaları, medya çalışmaları, devlet teorisi, adli bilimler, komplo teorileri gibi farklı alanlarla eleştirel bir diyaloga giriyor.

Özlem Güçlü'nün "Anima: Vegan Sesin Yaşam İmkânı" başlıklı yazısı, dinleme ve duyma edimine ilişkin odağı, dinleyenden ve duyandan, dinlenene ve duyulana yöneltirken insan merkezli duyma/duyulma ilişkisine yönelik bir tartışma açıyor. Özlem Güçlü'nün yeni kuşak bağımsız belgeselci Yusuf Emre Yalçın'ın, hayvan-insan ilişkisinde insan istisnailiğini ve insanmerkezliliği sorgulamayı merkezine alan *Anima* (2021) filminin ses bandını, Anat Pick'in "vegan sinema" ve "vegan bakış" kavramsallaştırmaları bağlamında ele alıyor. Pick'in insan olmayanların filmsel alanda varlıklarını tanımaya, onlara şiddetli olmayan görme biçimleriyle yaklaşmaya dair bir öneri olarak öne sürdüğü vegan sinema kavramı sinemanın insan olmayanlarla ilişkisi üzerine bir yeniden düşünmeye ve sinema tarihine insan bakışını merkeze almayan bir dikkatle yeniden bakmaya yönelik bir öneri olarak düşünülebilir. Özlem Güçlü yazısında, Pick'in kavramsal çerçevesinin doğrudan üzerinde durmadığı ses bandını odağına alarak vegan sinema ve vegan bakış kavramsallaştırmalarını ses bandı bağlamına taşımış oluyor. Ses bandındaki üst ses, dış ses, ortam sesi gibi sonik unsurların, insan merkezliliğini sorgulamaya açan Güçlü, görmenin insan merkezli önceliği karşısında, sinemanın insan olmayanlarla ilişkisinde onların varlıklarını tanıyan daha işitsel ve diğer duyusal imkânlarını tartışıyor.

Özlem Güçlü gibi Merve Şen de yazısında sesin peşinden gittiği iki çalışmadan biri olarak bir filmi ele alır. Anlatımlarında Şen'in kendi sesini, hislerini, yorumlarını çokça duyarız. Odaklandığı çalışmaların ilki Marina Papazyan'ın *Sevgili İltihaplı Folikül Derimde Anıma Var* adlı işi, ikincisi de Şair Fıruğ Ferruhzad'ın çektiği tek film olan *Ev Karadır*'dir. Bu iki iş arasında ses üzerinden bir bağ kurar Şen. Sesin farklı güç ilişkilerini kavrayabilmemizle nasıl bir inceleme zemini olduğunu bu iki işle bağlantılı kılar. Her iki işte de sanatın sunduğu estetik deneyimi, bedeni ve dünyayı yeniden duyma ve duyurma biçimleri ürettiğini keşfetmemize olanak sağlar.

Son dönemde ses, sessizlik, gürültü arasındaki ilişkileri görsel işitsel sanat çalışmaları ile inceleyen Nermin Saybaşı, "Artık-yaldız": Ses-Nesnelerinde Saklı Bellek" başlıklı yazısında, sesi bir bellek taşıyıcısı olarak ele alır ve ses ile kültürel bellek ilişkisinin izini görsel-işitsel sanat çalışmaları üzerinden sürer. Belleğe geçmişle şimdi arasında kurulan bağlantılara işaret etmesi

açısından yaklaşan Saybaşı, Füsun Onur, Sarkis, Ege Kanar ve Berat Işık'ın yerleştirmelerinde sesin ve sessizliğin bu bağlantıları kurmada oynadıkları role odaklanır. Sesi ve ses nesnelerini “anlamanın rezonansını taşıyan bellek parçacıkları” olarak ele alan Saybaşı, incelediği görsel-işitsel çalışmalarda, Jean-Luc Nancy'nin “tınlayan özne” (*resonant subject*) kavramına atıfla, sesin konuşma, müzik, gürültü ve sessizlik gibi tezahürleri kadar, beden ve cisimlerde titreşen, bedenselleşen sesin peşinden gidiyor. Ele aldığı çalışmalar üzerinden ses ve bellek ilişkisini irdelerken “Geçmişin geçmiş olmadığı”nı görsel ve işitsel nişanesi olarak ses-nesnelere yerleşmiş bir fazlalık olarak tanımladığı “artık-yaldız” kavramını öneren Saybaşı, geçmiş gibi ötekiliğin izlerini de bu kavram aracılığıyla takip ediyor.

“Sesli Düşünmek” dosyasında yer alan makalelerin bir kısmı farklı disiplinlerden lisansüstü öğrencilerinin tez çalışmalarından yola çıkarak kaleme aldıkları yazılardan oluşuyor. Bu bizlere yakın zamanda ses üzerine çalışmaların zenginleşeceğine dair bir umut veriyor. Makalelerden birkaçı ise yazarların halihazırda yürüttükleri araştırma alan ve konularına, ses üzerinden yeniden bakmalarını sağlayacak şekilde yeni bir perspektif oluşturmalarına vesile oldu. Sese geniş bir çerçeveden kulak veren, farklı disiplinlerden ve farklı kuşaklardan araştırmacıların yazılarını bir araya getiren bu sayının yeni çalışmalara ilham vermesini umuyoruz.

Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu ve Evrim Hikmet Ögüt

Ses, Modernite ve Tarih¹

EMILY THOMPSON

Modernitenin Ses Manzarası Amerika’da yirminci yüzyılın başlarındaki işitsel kültürün tarihidir. [...]Yirminci yüzyılın başında] artık insanların işittikleri, modern teknolojinin ürünü olan yeni tür bir sestir. İşitsel metaların eleştirel tüketicileri olarak, dinleme biçimleri de bu gerçeği doğruluyordu. Bu sesleri üreten teknolojileri bunları tüketen kültürle birlikte incelersek, “Makine Çağı” olarak bilenen dönemin dokusunu tamı tamına geri getirebilir ve bu dönemi ayırt eden değişimin, bilhassa da teknolojik değişimin nasıl yaşandığını daha eksiksiz bir biçimde kavrayabiliriz.

Aşağıda anlatacağım hikâyenin ana konusunu ses manzarası olarak belirlerken, sese dair, bundan yaklaşık yirmi beş yıl önce ilk kez müzisyen R. Murray Schafer tarafından geliştirilen bir yaklaşımın izinden gittim. Schafer’ın ses manzarasını bir ses ortamı olarak tanımlaması hem onun 1970’lerdeki çevre hareketlerine olan ilgisinin bir yansımasıydı hem de dönemin ses manzarasının “kirlenmiş” tabiatının onda yol açtığı ekolojik temelli bir kaygıyı vurguluyordu.² Schafer’ın çalışması bugün bile gerek toplumsal gerekse düşünsel açıdan

1 Emily Thompson’ın *The Soundscape of Modernity: Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900–1933* (Cambridge: MIT Press, 2002) adlı kitabının Giriş bölümünün kısaltılarak yapılmış çevirisidir. Yayıncının izniyle *cogito* için Türkçeye çevrilmiştir (ed.n.).

2 R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vt.: Destiny Books 1994), tanım 274-275. sayfalardadır. Bu baskı, 1960’lar ve 1970’lerde kaleme alınmış metinlerin pek az gözden geçirilmiş hallerini içermektedir. Ayrıca bkz. Schafer, *The Soundscape* (Scarborough, Ont., ve New York: Berandol Music and Associated Music Publishers, 1969); ve *The Book of Noise* (Wellington, N.Z.: Price Milburn, 1970). Teorik bakımdan aynı derecede ufuk açıcı olan bir kaynak için bkz. Jacques Attali, *Noise: The Political Economy of Music*, çev. Brian Massumi (1977; Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985).

güncelliğini hâlâ koruyor olsa da onun çalışmasına esin veren meseleler ile beni bu tarihsel incelemeyi yapmaya sevk edenler aynı değildir. Ayrıca ben ses manzarası fikrini biraz farklı bir biçimde kullanıyorum. Alain Corbin'in çalışmasının izinden giderek, ses manzarasını sesli ya da işitsel bir peyzaj olarak tanımlıyorum. Bildiğimiz manzara gibi ses manzarası da aynı anda hem fiziki çevre hem de bu çevreyi algılama tarzıdır; hem bir dünya hem de bu dünyaya anlam vermek için inşa edilmiş bir kültürdür.³ Ses manzarasının fiziki yönleri yalnızca sesleri, insanların içinde yaşadıkları atmosfere yayılan akustik enerji dalgalarını değil, aynı zamanda bu sesleri yaratan, hatta bazen de yok eden maddi nesneleri içerir. Bir ses manzarasının kültürel yönleri ise dinlemenin bilimsel ve estetik biçimlerini, dinleyicinin çevresiyle ilişkisini ve kimin neyi işiteceğini buyuran toplumsal koşulları içerir.⁴ Bildiğimiz manzara gibi, ses manzarası da doğadan ziyade medeniyetle ilişkilidir, dolayısıyla sürekli inşa halindedir ve durmaksızın değişmektedir. İşte Amerikan ses manzarası da 1900'den sonraki yıllarda epey çarpıcı bir dönüşüm geçirdi. 1933'e gelindiğinde hem sesin tabiatı hem de dinleme kültürü artık daha önceki hiçbir şeye benzemiyordu.

Seslerin kendileri gitgide teknolojik dolayımın bir ürünü haline geliyordu. Bilim insanları ve mühendisler, sesin mekândaki davranışını kontrol edebilmek için, mimaride kullanılan geleneksel malzemeleri işlemenin yollarını keşfettiler. Özellikle sesi kontrol etmek üzere tasarlanmış yeni tür malzemeler geliştirildi; bunların peşine, sesleri elektrik sinyallerine çevirerek çok daha muazzam sonuçlar yaratan yeni elektroakustik aletler geldi. Bu dolayımlardan ortaya çıkan seslerin bazıları bilimsel incelemelerin konusu oldu; bazıları gitgide makineleşen bir toplumun öngörülmemiş sonuçlarıydı, yani gürültüsüydü; konserler, radyo yayınları ve film müzikleri gibi başka bazıları ise ses oburu bir toplum tarafından tüketilen metaldı. Değişimin çizgileri bütün bu sesler için aynıydı.

Sesin tabiatındaki bu değişimler, dinleme kültüründeki aynı derecede yeni eğilimlerle el ele gidiyordu. Sesin davranışını kontrol etmeye dönük temel bir dürtü mimari akustiğinde teknolojik gelişmeleri tetikledikçe, bu mecburiyet, istenen kontrolün sağlanıp sağlanmadığını tespit edebilmek için, dinleyicileri dinlerken daha eleştirel olmaya itti. Hayvanlar, işportacılar ve müzisyenler

3 Alain Corbin, *Village Bells: Sound and Meaning in the 19th-century French Countryside*, çev. Martin Thorn (1994; New York: Columbia University Press, 1998), ix.

4 Günümüzün ses manzarası hakkında benzer bağlamdaki bir çalışma için Bkz. Barry Truax, *Acoustic Communication* (Norwood, N.J.: Ablex, 1984),

gibi oldum olası rahatsız edici bulunan ses kaynakları modern kentin teknolojik kreşendosunda boğulup giderken, böyle bir kontrol arzusu kısmen gürültüyle ilgili yeni endişelerden kaynaklanıyordu. Bu arzunun arkasında, gereksiz sesler de dâhil, lüzumsuz her şeyin saf dışı bırakılmasını dayatan bir verimlilik kaygısı da yatıyordu. Son olarak, bu kontrol, işitsel metalarla dolu bir piyasada seçim yapabilmenin bir aracıydı, tüketiciler gibi üreticilerin de “iyi ses”in ne olduğunu ayırt etmesine ve ürünlerin bu sesi verip vermediğini değerlendirmesine olanak tanıyordu.

Söz konusu fiziksel ve kültürel değişimlerin belki de en önemli sonucu, ses ile mekân arasındaki ilişkinin yeniden formüle edilmesi idi. Gerçekten de yeni ses manzarası şekillenirken ses de gitgide mekândan ayrılıyor, aralarındaki ilişki kaybolmaya başlıyordu. Ayrılmaları ses emen inşaat malzemelerinin teknolojik manipülasyonlarıyla başlamış, elektroakustik aletler sesin kendilerine ait olduğunu iddia ettiklerinde ise birbirlerinden artık tamamen kopmuşlardı. Bilim insanları ve mühendisler akustik fenomenlerin elektrikli temsilleriyle giderek daha fazla meşgul oldukça, sesler de onları üreten devrelerden giderek ayırt edilemez hale gelmişlerdi. Mikrofon ve hoparlör gibi elektroakustik aletler laboratuvarlardan çıkıp dünyaya karıştıkça bu yeni düşünce biçimi de onlarla birlikte göç etti ve sonuçta, sesler de sinyal olarak düşünülür oldu.

Sesler sinyal haline gelince, onları değerlendirmek için, seslerin kendileri gibi kaynağını yeni elektrikli teknolojide bulan yeni bir ölçüt belirlendi. Elektrikli sistemler, elektronik gürültünün kaçınılmaz işgalleri karşısında sinyallerinin kuvvetinin ölçümü yoluyla değerlendiriliyordu, kaldı ki bu ölçüt artık tüm sesler hakkında hüküm verebilmenin bir aracı haline gelmişti. Kontrol edilebilen, sinyal benzeri net bir ses talebi yaygınlaştı ve bu hedefin yoluna çıkan herhangi bir şeyin varlığı mühendislik marifetiyle ortadan kaldırıldı.

Yankılanma, yani ses kalıntısının bir mekânda belli bir süre boyunca kalması olayı, daima, onu yaratan mimarinin dolaysız bir sonucu hem odanın boyutu hem de odanın yüzeylerini oluşturan malzemelerin bir işleviydi. Bu bakımdan yankı, belirli bir yerin akustik imzasının sesi oluyor ve işitildiği mekânın biricikliğini (bu ister iyi ister kötü bir şey olsun) temsil ediyordu. Modern ses manzarasının belirışıyle birlikte durum değişti. Yankı da gereksiz, ortadan kaldırılması daha ehven olan başka bir gürültü haline geldi.

Bu yeni yankısızlık ölçütü üstünlüğü ele geçirdikçe ve bunu sağlamak için tasarlanmış mimari ve elektroakustik teknolojiler daha yaygın bir şekilde kullanıldıkça, bu teknolojilerin ürettiği ses de hâkim hale geldi. Böylece, modern ses

manzarasını oluşturan birçok farklı mekânda aynı sesler işitilir oldu. Konser salonlarından şirket ofislerine, akustik laboratuvarlardan film stüdyolarının ses yalıtımlı odalarına kadar, her yerde bu yeni ses çınılıyordu. Net, dolaysız ve yankısı olmayan bu modern sesin anlaşılması kolaydı, ama onu işitenlere üretildiği ve tüketildiği mekânlar hakkında neredeyse hiçbir şey söylemiyordu.

Bu yeni sesi modern kılan bir dizi sebep vardı. Birincisi, bu ses verimli olduğu için moderndi. Artık gereksiz addedilen tüm öğelerden sıyrılmış olduğundan, bu ses verimlilik fikrinin adeta cisimleşmiş bir haliydi ve bunun bir ürünü olan, sinyal kalitesindeki netliği de onu verimlilik estetiğinin bir örneği haline getiriyordu. Ayrıca bu ses, en aza indirilen gürültü ile en yüksek düzeye çıkarılan üretkenlik arasındaki ilişki ikna edici bir biçimde ortaya konmuş olduğundan, onu işitenlerde verimlilik davranışlarını geliştiriyordu. İkincisi, bu ses bir ürün olduğu için moderndi. Tüketim eylemleriyle tanımlanır hale gelen bir kültürde o da bir metaydı ve piyasanın seslerine kulak kesilmiş dinleyiciler tarafından değerlendiriliyordu. Son olarak, bu ses hem insanın fiziksel çevresi üzerindeki teknik egemenliğinin göstergesi olarak algılandığından hem de bunu ses, mekân ve zaman arasındaki geleneksel ilişkileri dönüştürerek gerçekleştirdiği için moderndi. Doğa üzerinde teknik egemenlik ve zaman ile mekânın imhası uzun zamandır modern kültürün ayırıcı özellikleri olarak kabul edilegelmiştir. Kübist sanat ve Einsteinci fizikten Joycecu bilinç-akışına dayalı hikâye anlatıcılığına kadar, bütün modern sanatçılar ve düşünürler mekânın ve zamanın geleneksel sınırlarına meydan okuma arzusunda birleşirler. Modern akustik mühendisleri de bu arzuyu paylaşıyordu, üstelik onlar da bu arzuyu gerçekleştirme yeteneğine sahipti. Bu sayede onlar da ses manzarasını modernleştirmeyi başardılar.

[Kitaba] yüzyılın başında Boston'da, Symphony Hall'deki bir açılış gecesiyle başlıyorum ve Amerika'da Makine Çağı'nın bir daha başlamamacasına durduğu 1932 yılının sonlarında kapılarını açan, New York'taki Radio City Music Hall ile bitiriyorum. Symphony Hall, sadık dinleyicilerin geçmişin büyük senfonik başyapıtlarına tapmak için toplandığı seküler bir tapınaktı. İsmi yaldızlı prosenyumun ortasında yer alan şeref alanına yazılmış olan Ludwig van Beethoven'ın müziği bunların arasında en önde geliyordu. Radio City Music Hall ise tam tersine, modernitenin sesine bir övgüydü. Yaldızlı prosenyum, bu dünyadan uzun yıllar önce göçüp gitmiş bir bestecinin adıyla değil, altında toplanan binlerce dinleyiciye günün müziğini dinleten son teknoloji hoparlörlerle donatılmıştı.

Symphony Hall geçmişin müziğine adanmış bir yer olsa dahi, bilim ve teknolojinin ses üzerinde gitgide daha büyük bir hâkimiyet kuracağı yeni bir akustik çağı haber veriyordu. Symphony Hall dünyada modern bilimin yasalarına uygun biçimde inşa edilmiş ilk oditoryum olarak kabul ediliyordu. Modern akustik biliminin başlangıcı Symphony Hall'de cisimleşmişti, ama bundan da öte, bu salon bu bilimi teşvik de etmişti. Harvard Üniversitesi'nden Wallace Sabine isimli genç bir fizikçi salonun akustik tasarımı için görüş belirtmesi istendiğinde, odaların akustik kalitesini öngörmeye dönük bir matematik formülüyle, bir denklemle cevap vermişti. Bu formül ses manzarasının daha sonra tam olarak modern bir manzaraya dönüşümünde çok önemli olacaktı.

Bu ses manzarasına bir övgü gibi tasavvur edilen Radio City Music Hall özlemle geçmişe dalıp gitmek yerine yüzünü iyimserlikle geleceğe dönmüş olsa da aslında tam da bu değişim döneminin bitişine işaret ediyordu. Radio City sesin davranışı üzerinde görülmemiş bir hâkimiyetin kanıtıydı, ama artık çok daha büyük meydan okumalarla karşı karşıya olan bir kültürde bu kanıt ikna kabiliyetini yitirmiş durumdaydı. Böyle bir hâkimiyeti sağlamaya dönük uzun soluklu itkiyi beslemiş olan teknolojik coşku, 1933'ün Amerika'sında temelinden sarsılmış vaziyetteydi. Makine Çağı sona ermişti ve Radio City de anında, bu geçip gitmiş olan dönemin bir kalıntısı olarak görülür olmuştu.

[....]

Şimdiye kadar sesi çıkmamış bir tarih yazımına giden bir ses güzergâhı sunmanın ötesinde, *Modernitenin Ses Manzarası*'nın asıl başarısı ne olacaktır? En temelde, benim anlattığım hikâye akustik bilim ve teknolojisinin geçmiş tarihleri üzerinde yükseliyor ve genişliyor.

[....]

Bilim tarihçileri dikkatlerini daha yeni ses bilimine çevirmeye başladılar ve şimdiye kadar benim üzerinde durduğum dönemden önceki dönemlere odaklandılar.⁵ Bu çalışmalar, gerek modern bilimin yükselişi gerekse bu bi-

5 Penelope Gouk, *Music, Science and Natural Magic in Seventeenth-Century England* (New Haven: Yale University Press, 1999); Thomas L. Hankins and Robert J. Silverman, *Instruments and the Imagination* (Princeton: Princeton University Press, 1995); Timothy Lenoir, "Helmholtz and the Materialities of Communication," *Osiris*, 2d ser., 9 (1994): 184—207; Robert Jacob Silverman, "Instrumentation, Representation, and Perception in Modern Science: Imitating Human Function in the Nineteenth Century," Doktora Tezi, University of Washington, 1992; H. F. Cohen, *Quantifying Music: The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580—1650* (Dordrecht: D. Reidel, 1984); Sigalia Dostrovsky, "Early Vibration Theory: Physics and Music in the Seventeenth Century," *Archive for History*

limin yaratımında bilimsel araçların rolüyle ilgili genel sorulara dair önemli kavrayışlar sundular. Yirminci yüzyıl akustik biliminin tarihi de benzer şekilde, bilim, endüstri ve ordu arasındaki ilişkiler hakkındaki temel soruları ele alıyor ve maddi bilim kültürü ile bu kültürün düşünce alanındaki başarıları arasındaki araçsal ilişkileri açıklığa kavuşturuyor.⁶ Benim çalışmam bu meselelerin incelenmesi konusunda sadece bir başlangıç olmakla birlikte, akustik biliminin tarihinin ne kadar da verimli bir alan olduğunu gösterirken, başkalarını da bu araştırmayı devam ettirmeye yönlendirmeye çalışıyor.

Teknoloji tarihine bir katkı olarak benim hikâyem, farklı olsalar da aynı derecede önemli olan iki araştırma çizgisinin kesişim noktasında duruyor. Bu alandaki en iyi çalışmaların bazıları radyonun tarihine odaklanmış olmakla birlikte, Hugh Aitken ve Susan Douglas'ın kaydettiği başarılarla son zamanlarda, müzik ve sesle ilişkili bir dizi teknolojik başlığa yoğunlaşan yeni bir araştırmacı topluluğunun üretimleri eklenmiştir.⁷ Benim çalışmam bu karışım mimari akustiğini ekliyor ve belki daha önemlisi, dinlemenin tarihini,

of *Exact Sciences* 14 (Aralık 1975): 169-218. Bilim tarihi gelenekleri içinde konumlanmamış olsa da on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl ses araştırmacılarının yazıya geçirilmiş pratikleri hakkında titiz bir araştırma bkz. James Lastra, *Sound Technology and the American Cinema: Perception, Representation, Modernity* (New York: Columbia University, 2000).

- 6 Bilimin maddi pratiğine duyduğum ilgiyi özellikle Peter Galison, Robert Kohler, and Angela Creager'ın çalışmalarına borçluyum. Bkz. Peter Galison, *Image and Logic: A Material Culture of Microphysics* (Chicago: University of Chicago Press, 1997); Robert E. Kohler, *Lords of the Fly: Drosophila Genetics and the Experimental Life* (Chicago: University of Chicago Press, 1994); ve Angela N. H. Creager, *The Life of a Virus: Tobacco Mosaic Virus as an Experimental Model, 1930-1965* (Chicago: University of Chicago Press, 2002). Bu yaklaşımı şu makalemden incelemeye başlamıştım: "Dead Rooms and Live Wires: Harvard, Hollywood, ve Deconstruction of Architectural Acoustics, 1900-1930," *Isis* 88 (Aralık 1997): 597-626.
- 7 Hugh G. J. Aitken, *Syntony and Spark: The Origins of Radio* (1976; Princeton: Princeton University Press, 1985), ve *The Continuous Wave: Technology and American Radio, 1900-1932* (Princeton: Princeton University Press, 1985); Susan J. Douglas, *Inventing American Broadcasting, 1899-1922* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), ve *Listening In: Radio and the American Imagination* (New York: Times Books, 1999). Ayrıca bkz. Hans-Joachim Braun, yay. haz., *"I Sing the Body Electric": Music and Technology in the 20th Century* (Hofheim: Wolke Verlag, 2000) içinde bir araya getirilmiş makaleler; David Morton, *Off the Record: The Technology and Culture of Sound Recording in America* (New Brunswick: Rutgers University Press, 2000); Alexander Boyden Magoun, "Shaping the Sound of Music: the Evolution of the Phonograph Record, 1877-1950," Doktora Tezi, University of Maryland, College Park, 2000; James P. Kraft, *Stage to Studio: Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996); Andre Millard, *America on Record: A History of Recorded Sound* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995); Joseph O'Connell, "The Fine-Tuning of a Golden Ear: High-End Audio and the Evolutionary Model of Technology," *Technology and Culture* 33 (Ocak 1992): 1-37 ve Susan Schmidt Horning, "Chasing Sound: The Culture and Technology of Recording Studios in the United States, 1890-1979," Doktora Tezi, Case Western Reserve University, 2001.

bugün keşfedilmekte olan akustik teknolojilerin tamamına dair yaklaşımımızı değiştirebilecek bir biçimde ele alıyor.⁸

Teknoloji tarihinde baş gösteren çevreye duyarlı eğilim, kent bağlamını göz önünde bulundurduğundan, canlı bir eğilim olduğu kadar kıymetlidir de.⁹ Amerika'nın kentlerindeki gürültü sorunu üzerine incelemem, bu olguyu daha önce incelemiş olanların çalışmalarına dayansa da benim perspektifim diğerlerinden farklıdır. Yirminci yüzyılın sonuna damgasını vurmuş olan kirlilik ve çevrenin bozulması gibi kaygılara yaslanmak yerine, müzisyenlerin ve mühendislerin modern dünyanın gürültüsünden nasıl yeni bir kültür yarattıklarını göstermek için, gürültünün yüzyılın ilk on yıllarındaki kültürel anlamına dönüp baktım.¹⁰ Böylece, daha genel olarak, kültür dediğimiz şeyin teknolojik başarıları içine yerleştirebileceğimiz ilginç bir bağlamdan daha öte bir şey olduğunu ileri sürebilmeyi umuyorum; sonuçta kültür teknolojinin kendisinden ayrılamayacak bir şeydir.

Akustik biliminin tarihi kent çevresinin tarihiyle sadece kent gürültüsü sorunu üzerinden değil, aynı zamanda mimari inşa teknolojileri vasıtasıyla da kesişir. Ben çalışmamda, insanın görsel odaklı mimarlık tarihçileri tarafından uzun süre göz ardı edilmiş olan bir vechesini ele alıyorum. Bu tarihçilere itiraz ederek, geçmişin yapılarına baktığımız kadar onları dinlememiz gerektiğini öne sürüyorum, böylece Amerika'da modern mimarinin ortaya çıkışını anlamanın farklı bir yolunu öneriyorum. Bu alanın dışından biri ola-

8 Bu vurguyu, "Machines, Music, and the Quest for Fidelity: Marketing the Edison Phonograph in America, 1877—1925," *Musical Quarterly* 79 (Bahar 1995): 131—171' de geliştirmeye başladım. Bu kitapta bu vecheyi daha etraflıca ele alırken doğrudan Douglas, *Listening In*'den esinlendim.

9 Bu literatür üzerine bir inceleme için bkz. Jeffrey K. Stine ve Joel A. Tarr, "At the Intersection of Histories: Technology and the Environment," *Technology and Culture* 39 (Ekim 1998): 601-640; ve Stine ve Tarr, "Technology and the Environment: The Historians' Challenge," *Environmental History Review* 18 (Bahar 1994): 1—7, "Teknoloji, Kirlilik ve Çevre" konusuna ayrılmış özel bir sayının giriş bölümü. Ayrıca bkz. Martin V. Melosi, "The Place of the City in Environmental History," *Environmental History Review* 17 (1993): 1—23, ve Melosi, yay. haz., *Pollution and Reform in American Cities, 1870-1930* (Austin: University of Texas Press, 1980).

10 Bkz. en başta Raymond W. Smilor'un çalışmaları: "Toward an Environmental Perspective: The Anti-Noise Campaign, 1893—1932," s. 135-151, Melosi, yay. haz., *Pollution and Reform* içinde; "Personal Boundaries in the Urban Environment: The Legal Attack on Noise: 1865—1930," *Environmental Review* 3 (Bahar 1979): 24—36 ve "Confronting the Industrial Environment: The Noise Problem in America, 1893—1932," Doktora Tezi, University of Texas at Austin, 1978. Benim yaklaşımım daha uyumlu bir çalışma için bkz. Warren Bareiss, "Noise Abatement in Philadelphia, 1907—1966: The Production of a Soundscape," Y. Lisans Tezi, University of Pennsylvania, 1990. Ayrıca bkz. Hillel Schwartz, "Beyond Tone and Decibel: The History of Noise," *Chronicle of Higher Education* (9 Ocak 1998): B8.

rak, yaklaşımımın ve sonuçlarının ne kadar yararlı olduğunu değerlendirmeyi başkalarına bırakıyorum.¹¹

Sinema çalışmaları alanının içinden de değilim, fakat ses teknolojisinin tarihi ve dinleme kültürü üzerine yapılmış en ilginç ve derinlikli çalışmaların bazıları bu alandan üretilmiştir ve ben de kendi çalışmamda bu incelemelerin sunduğu içgörülerden muazzam bir biçimde faydalandım.¹² Ancak mimarlık incelemelerinde olduğu gibi, bu alanda da birçok tarihçi ağırlıklı olarak görsellik odaklı bir yaklaşımla, sesli sinemayı esasen sessiz sinemanın daha eski gelenekleriyle ilişkisi bakımından ele alıyorlar. Ben ise, bunun tersine, sesli sinemaya, onun yanı sıra geliştirilmiş ve uygulanmış olan akustik teknolojilerinin daha geniş yelpazesinin perspektifinden yaklaşıyorum. Böylece, sesli sinemanın nasıl duyulması gerektiği hakkında karar verirken, film yapımcılarının daha büyük bir kültürel alanda etkin olduklarını gösterebildim. Bu yapımcıların yaptıkları tercihler, yalnızca kendi endüstrilerinin koşullarını değil, aynı zamanda bu endüstrinin içinde serptiği daha geniş ses manzarasını da yansıtıyordu.

Ses manzarasına dair herhangi bir inceleme, nihayetinde, onu üretmiş olan toplum ve kültür hakkında daha genel bir anlayışa varmayı sağlamalıdır. Tarih çalışmalarının daha geniş düşünsel çerçevesi içinde işitsel tarihin yankılarını yeni yeni duymaya başlamış olsak da şimdiye kadar kaydedilmiş başarılar bile bu yaklaşımın geleceği hakkında iyi şeyler söylemektedir. Örneğin Leigh Schmidt, sesin Amerikan Aydınlanması'ndaki anlamını inceleyerek, Amerika tarihinde dinin duyumsal olarak nasıl tecrübe edildiğini yeniden işlemekle

11 Mimari tarihinde akustik bilimi konusundaki yaygın sessizliğin tek sesli istisnası için bkz. Reyner Banham, *The Architecture of the Well-tempered Environment*, 2. baskı (Chicago: University of Chicago Press, 1984). Modern mimarinin ortaya çıkışına dair kendi yaklaşımımı ilk kez "Listening to/for Modernity: Architectural Acoustics and the Development of Modern Spaces in America," s. 253—280, Peter Galison ve Emily Thompson, yay. haz., *The Architecture of Science* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999) içinde sunmuştum. Ayrıca bkz. Forsyth'in belli bir alana yoğunlaşan incelemesi, *Buildings for Music*; Cecil D. Elliott, *Technics and Architecture: The Development of Materials and Systems for Buildings* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1992) ve mimari tasarımın akustik öğelerini dikkate alan tarih çalışmaları için bkz. James Marston Fitch, *American Building 2: The Environmental Forces That Shape It*, 2. baskı (New York: Schocken Books, 1971).

12 Özellikle bkz. Rick Altman, yay. haz., *Sound Theory/Sound Practice* (New York: Routledge, 1992), ve Elisabeth Weis ve John Belton, yay. haz., *Film Sound: Theory and Practice* (New York: Columbia University Press, 1985) içinde bir araya getirilmiş makaleler. Ayrıca bkz. Lastra, *Sound Technology and the American Cinema*; Donald Crafton, *The Talkies: American Cinema's Transition to Sound, 1926-1931* (New York: Charles Scribner's Sons, 1997); Scott Eyman, *The Speed of Sound: Hollywood and the Talkie Revolution, 1926-1930* (New York: Simon and Schuster, 1997) ve Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, çev. Claudia Gorbman (New York: Columbia University Press, 1994).

kalmamış, aynı zamanda hem bilimin hem de popüler kültürün bu tecrübelerden nasıl şekillendirildiğini kayda geçirmiştir. Mark Smith, kölelerin efendilerin ve kölelik karşıtlarının ses manzaralarını yeniden inşa ederek, iç savaş öncesi Amerika'daki daha önce bilinmeyen bir bölgesel gerilim sahasını açığa çıkarmıştır.¹³ Ses üstüne bu tür çalışmalar sadece Amerika bağlamıyla sınırlı değildir. Bruce Smith Shakespearci dramının kayıp sesini, Globe Theatre ve modernliğin başındaki İngiltere'de ilk kez yankılandığı haliyle, geri getirir. Smith, bu yankılarda, sözlü kültürden yazılı kültüre geçişin seslerini işitir. James Johnson, Fransız konser salonunun ses manzarasının içinden romantizmin ve burjuva duyarlılığın yükselişini görür, Alain Corbin ise on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sının köy çanlarının çınlamasında dinî ve politik otorite yapılarında meydana gelmekte olan değişimi fark eder.¹⁴

Bu tarihlerin her birinin, kendi ses manzaraları içinde işlemekte olan daha geniş tarihsel süreçler hakkında söyleyebileceği çok şey olduğu açıktır ve her biri, tarihçilerin uzun zamandır, Batı'da modern toplum ve kültürün ortaya çıkışında kurucu bir rol oynadığını düşündükleri konulara ve meselelere dikkat çeker.¹⁵ Yakın zamana kadar, bu uzun dönemli modernizasyon süreci bilhassa görsel bir süreç olarak kavranıyordu, oysa şimdi yeni işitsel tarih, Schmidt'in sözünü kendi dilimize çevirirsek, modernitede göze görünenden daha fazlasının olduğunu ispatlamaktadır.¹⁶ Bu durum özellikle de yüksek modernizm

13 Leigh Eric Schmidt, *Hearing Things: Religion, Illusion, and the American Enlightenment* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 2000), ve "From Demon Possession to Magic Show: Ventriloquism, Religion, and the Enlightenment," *Church History* 67.

14 Bruce R. Smith, *The Acoustic World of Early Modern England: Attending to the O-Factor* (Chicago: University of Chicago Press, 1999); James H. Johnson, *Listening in Paris: A Cultural History* (Berkeley: University of California Press, 1995); Corbin, *Village Bells*. Ayrıca bkz. Corbin, *Time, Desire and Horror: Toward a History of the Senses*, çev. Jean Birrell (Cambridge: Polity Press, 1995) ve Constance Classen, *Worlds of Sense: Exploring the Senses in History and Across Cultures* (Londra: Routledge, 1993).

15 Bu perspektif, bu çalışmaları Batılı olmayan toplumlardaki işitsel kültür üzerine etnomüzikolojik incelemelerle karşılaştırarak geliştirilmiştir. Bunların en başında Steven Feld, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*, 2. baskı. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990) gelir. Ayrıca bkz. Feld, "Sound Structure as Social Structure," *Ethnomusicology* 28 (Eylül 1984): 383-409. Bugünün Batılı ses manzaraları üzerine etnografik incelemeler için Bkz. Jonathan Sterne, "Sounds Like the Mall of America: Programmed Music and the Architectonics of Commercial Space," *Ethnomusicology* 41 (Kış 1997): 22-50 ve Thomas Porcello, "The Ethics of Digital Audio-Sampling: Engineers' Discourse," *Popular Music* 10 (1991): 69-84.

16 Schmidt, *Hearing Voices*, 28. Modernite ve işitsel kültür araştırmaları için Bkz. David Michael Levin, yay. haz., *Modernity and the Hegemony of Vision* (Berkeley: University of California Press, 1993) ve Hal Foster, yay. haz., *Vision and Visuality* (Seattle: Bay Press, 1988) içinde bir araya getirilmiş makaleler; Jonathan Crary, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1993)

olarak anılan dönem için geçerlidir; on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarının kültür tarihlerinde işitsel boyutun uzun zamandır eksik oluşu ise, herhalde içlerinde en çarpıcı olanıdır.

Douglas Kahn, modernizm kültürünün “daha çok sese yol açmasına ve şeylerin dinlenmesini” ve “farklı bir şekilde dinleme”yi daha önce hiç olmadığı kadar çok vurgulamış olmasına rağmen, “modernizmin ayrıntılı biçimde okunmuş ve görülmüş fakat nadiren duyulmuş olduğu” sonucuna varır.¹⁷ Bu yeni sesler ve dinlemenin bu farklı biçimi, yeni akustik teknolojiler vasıtasıyla yaratılmış ve inşa edilmiştir. James Lastra ise şunu da iddia eder: “‘modernite’ olarak tanımladığımız deneyimin –büyük zamansal ve mekânsal yer değiştirmelerin, sıklıkla hızlanan ve çeşitlenen şokların, yeni toplum ve deneyim biçimlerinin deneyimi– şekillendirilmesinde teknolojik mecralar tayin edici olmuştur.”¹⁸ Akustik teknolojileri ve ses mecralarını incelemenin dışında bırakmak, bu deneyimin doğasını ıskalamak demektir. Görsel ve metinsel olanın göz önüne alınmasını modernitenin anlaşılması için kâfi gören araştırmacılar, en hafif deyimle, miyopturlar.

Modernizm anlayışımıza onun işitsel boyutunu yeniden kazandırmak sadece bu anlayışı “akustik olarak doğru” kılmayacak, aynı zamanda, daha genel anlamda ve daha önemlisi, bu kültürün inşasında teknolojinin oynadığı rolü anlamının da aracını sunacaktır. Sonuçta, modernizm, bütün yapıtları teknolojiyle yaygın bir etkileşimin izlerini taşıyan sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin ve mimarların öz bilinçli çabaları vasıtasıyla, *modern* sıfatının yeni bir yankı bulduğu dönemdir.

Modernizm tarih anlatıları, uzunca bir süredir, teknolojinin, yeni kültürün yaratıcıları olarak addedilen sanatçılar için bir ilham kaynağı olarak taşıdığı önemi kabul ediyor. Fakat bu tarihler, teknolojiyle bu sanatçılar kadar yoğun bir şekilde nadiren haşır neşir olmuşlardır. Makine Çağı’nın makineleri, genellikle, ancak sanatın merceğinden gösterilirlerse kültürel önemleri takdir edilebilen, naif mühendislerin hiçbir ilginçliği olmayan ürünleri olarak tanımlanmıştır. Bu

ve Barbara Maria Stafford, *Artful Science: Enlightenment, Entertainment, and the Eclipse of Visual Education* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1994). Crary’nin *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999) kitabının yanı sıra Steven Connor’un, “The Modern Auditory I,” ss. 203-223 Roy Porter, yay. haz., *Rewriting the Self: Histories from the Renaissance to the Present* (Londra: Routledge, 1997)’deki makalesi, modernitede görsel kültür kadar işitsel kültürün de oynadığı rolü tanıır.

17 Douglas Kahn, *Noise Water Meat: A History of Sound in the Arts* (Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1999), 4, 9. Ayrıca bkz. Kahn, “Sound Awake,” *Australian Review of Books* (Temmuz 2000): 21-22.

18 Lastra, *Sound Technology and American Cinema*, 4.

anlatılara yön veren unsur, teknolojinin kendisinden ziyade, “teknoloji”nin bu sanatçılar üzerindeki “etkisi”dir.¹⁹

Niyetim bu sanatçıların ve yapıtlarının önemini inkâr etmek değil; bilakis onların müziği ve mimarisi ileride anlattığım hikâyenin çok önemli öğeleridir. Fakat alelaide mühendislerin yaratımlarıyla sıradışı sanatçıların eserlerini yan yana koyarak, dolaylı bir biçimde, her iki kesimin eserlerinin de eşit derecede hem önemli hem de modern olduğunu öne sürüyorum. İnsanların kendi dünyalarını anlama biçimine dair, Pablo Picasso’nun tabloları, John dos Passos’un yazıları, Igor Stravinsky’nin müziği ve Walter Gropius’un mimarisi kadar, ses ölçerler ve akustik levhalar gibi sıradan nesnelerin de söyleyebileceği çok şey vardır. Bunların hepsi, zamanı ve mekânı tecrübe etme biçiminin tam da kendisini yeniden oluşturan bir toplumun yaşadığı sarsıntıların ve kaymaların belirlediği bir dönemi özetleyen kültürel inşalardır.

Marx modernlik durumunu özetlemek için, o meşhur “Katı olan her şey buharlaşıyor” sözünü söylediğinde onun da aklında tüm bu kaymalar vardı.²⁰ Marx, yaşamın maddi veçhelerine ve bunların tarihsel değişimde oynadıkları role dair son derece belirli fikirlere sahipti. Bu fikirler benim anlattığım hikâyede illa geçmese de Marx gibi ben de tarihin özünün onun maddesinde bulunduğu inanıyorum. Kültürel bir *Zeitgeist* ya da büyük sanatçılar tarafından algılanan ve daha sonra popüler bilince akıtmak üzere, maddi biçimlere aktarılan cisimleşmemiş fikirlerin bir matrisi şeklindeki modernite tanımına karşı çıkıyorum. Benim anlattığım hikâyede modernite aşağıdan yukarı kurulmuştur. Dünyalarına anlam vermek için çabalayan sıradan insanların eylemleri ve deneyimleriyle inşa edilmiştir.²¹

19 Örneğin bkz. Stephen Kern, *The Culture of Time and Space, 1880—1918* (Cambridge: Harvard University Press, 1983), s. 119’daki alıntı. Ayrıca bkz. Terry Smith, *Making the Modern: Industry, Art, and Design in America* (Chicago: University of Chicago Press, 1993); Anson Rabinbach, *The Human Motor: Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity* (Berkeley: University of California Press, 1990); Miles Orvell, *The Real Thing: Imitation and Authenticity in American Culture, 1880—1940* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1989) ve Cecelia Tichi, *Shifting Gears: Technology, Literature, Culture in Modernist America* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1987).

20 “Peşlerinde kadim ve hürmete şayan bir önyargılar ve kanaatler silsilesini sürükleyen tüm durgun, donuk ilişkiler silinip süpürülüyor; yeni ortaya çıkan her şey daha kemikleşmeden miadını dolduruyor. Katı olan her şey buharlaşıp gidiyor, kutsal olan her şey dünyevileşiyor ve en sonunda insanlar hayatlarının gerçek koşullarıyla ve diğer insanlarla ilişkileriyle... yüzleşmeye zorlanıyor.” Aktaran Marshall Berman, *All That Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity* (1982; New York: Penguin, 1988), 21 [*Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor: Modernite Deneyimi* (İstanbul: İletişim Yayınları, 2013), 35].

21 Bu konuyla ilgili çalışmalarımın esin kaynağı, seyahat ve ışık teknolojilerine üzerine incelemeleri hem etkileyici hem de aydınlatıcı olan Wolfgang Shivelbusch’un maddi

Modern kültür bir *Zeitgeist*, “havada asılı” olan gayrimaddi fikirler kümesi değildir, oysa sesin tam da orada, kesinlikle havada olduğunu kabul etmek gerekir. Sesin bu gelip geçici niteliği onu kontrol etmek isteyenleri uzun zamandır hüsrana uğratmaktadır; mimar Rudolph Markgraf 1911’de, “sesin varlığı, şekli ya da biçimi yoktur, her zaman baştan üretilmesi gerekir, uyandırıldığı âna kadar uyuklamaya devam eder, dindikten sonraysa nerededir bilinmez,” diye hayıflandığında, birçoklarının yaşadığı hüsrânın sesi olmuştur.²² Markgraf “akustiğin gizemleri” karşısında şaşkına dönmüştü, bugün ses manzarası tarihçileri de sesin o gizemli buharlaşma yetisi, post-fonograf çağında bile kendini tarihin kayıtlarından silme eğilimi karşısında zorlanmaktadır. Geçmişin çoğu sesi ebediyen kaybolmuş olsa bile, üretilen eserlerde, insanlarda ve zamanında onları yaratmış olan kültürlerde varlıklarına dair çok zengin izler bırakmışlardır. O halde tam da buradan başlayarak, teknolojik nesnelerin maddiliği ve onları tasarlayan, yapan ve kullanan insanların maddi pratikleriyle birlikte, uzun zaman önce buharlaşmış olan sesleri geri getirmeye başlayabiliriz. Bu seslerle birlikte geçmişimizi daha eksiksiz bir biçimde geri getirebiliriz.

İngilizceden çeviren: Eyüp Eser

tarihleridir. Schivelbusch, *The Railway Journey: The Industrialization of Time and Space in the 19th Century* (1977; Berkeley: University of California Press, 1986) ve *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century* (1983; Berkeley: University of California Press, 1988).

- 22 Wallace Clement Sabine’in Mektup Dosyaları, Rudolph Markgraf’tan Profeör G. W. Stewart’a (6 Eylül 1911); kopyası Wallace Sabine’e 8 Eylül 1911’de gönderilmiştir. Riverbank Acoustical Laboratories, Illinois Institute of Technology Research Institute, Geneva, III’ün izniyle. Sabine’in orijinalleri Riverbank Acoustical Laboratories’de bulunan mektuplarının kopyaları Harvard Üniversitesi Arşivleri’nde bulunmaktadır.

Sesler ve Politika:

Ses çanakları ve Ses Terapisi Bağlamında

Bir Tartışma

E. şİRİN ÖZGÜN

2020 yılında hayatımıza giren pandemi ile toplumlar, giderek artan bir ivmeyle, bedensel iyilik halleri, sağlık, iyileşme gibi konularda popüler bir ilgi üretmeye ve aynı zamanda modern tıbbi sorgulamaya başladılar. Bunun bir uzantısı da alternatif şifa yöntemlerinin yaygınlık kazanması oldu. Bu makalede, pandeminin öncesinde yaşadığım bir hastalık döneminde tanıştığım, pandemi biterken ise hızla yaygınlaştığına tanık olduğum ses çanaklarıyla terapi konusunu tartışacağım. Bu çanakların kökeni, işlevi ve pazarlanma biçimleri çok katmanlı sosyolojik, ekonomik ve antropolojik çözümlemeleri gerektiriyor elbette. Bu makalede bütün bu boyutları kapsamlı bir şekilde tartışmak yerine, kendi deneyimimi bir alan araştırması olarak kabul edip, bu deneyim çerçevesinde tespit ettiğim belli bazı başlıkları tartışmaya açacağım. Öncelikle, ses anaklarının daha geleneksel ve kurumsallaşmış bir alan olan müzik terapisiyle ilişkisine dair genel bir çerçeve çizeceğim. Ardından ses çanaklarıyla ilk karşılaşmamın ve bu makale için yaptığım literatür araştırmasının bana etnomüzikolojik olarak anlattıklarını aktaracağım. Makalenin önemli bir bölümünde giderek bir ses masajı uygulayıcısına evrilen pratiğimde sesle kurulan ilişkiden bahsederken, bu çanakların batı toplumlarında bu denli yaygınlaşmasının toplumsal ve politik dinamiklerini de tartışacağım.

Müzik Terapisi ve Ses Terapisi

Müzik terapisi, müziğin bireylerin ve toplulukların bedensel ve ruhsal sorunlarını hafifletmek için kullanılması olarak tanımlanabilir. Dünyada pek çok kültürde müzik terapisi adı verilebilecek pratiklerle karşılaşabiliriz: bu pratiklerin niteliği ve kapsamı, içinde yeşerdikleri toplumların niteliklerinden ve kültürlerinden bağımsız gelişmediği için büyük bir çeşitlilik gösterir. Türkiye’de ve dünyada da müzik terapisine dair farklı yaklaşımlar mevcuttur. Türkiye’de müzik terapisi genel olarak iyileşme bekleyen kişinin pasif olarak müziği dinlediği ve geleneksel makam müziğinin çokça öne çıkarıldığı bir pratikken, Avrupa ve Amerika’da müzik terapisi yöntem, teknik ve yaklaşım bakımından çeşitli alt dallara ayrılmaktadır.¹ Diğer yandan Avrupa ve Amerika’da bu müzik terapisi gelenekleri genellikle kurumsallaşma eğilimindedirler: eğitim ve diğer sağlık hizmetleriyle ilişkiler belli kurallar çerçevesinde yürütülmektedir. Bu kurumsallaşmanın en önemli sonucu elbette denetlenebilirliktir. Kurumsallaşmış müzik terapisinin yöntem ve yaklaşımları sosyal bilimlerden de beslenmektedir. Bu etkileşim içinde, topluluk dinamikleri, aidiyet, iktidar, toplumsal cinsiyet, sınıf, etnisite ve ırk ayrımcılıklarına dair farkındalık, yaş gruplarına özel sorunlar, nöroçeşitlilik gibi konular da müzik terapisinde belirleyici unsurlar haline gelmiştir.

Ses terapisi ise henüz eğitim, kurumsallaşma ve toplumsal bilinç anlamında rüştünü ispatlamamış bir alan olarak tanımlanabilir. Genel geçer müzik tanımının dışındaki seslerle ve çoğunlukla çanlar, ses çanakları (*singing bowls*, ya da Tibet çanakları), gonglar, çeşitli boyut ve biçimlerdeki davullar gibi enstrümanlarla uygulanan kentli popüler ses terapileri bir gelenek olarak tanımlanamayacak kadar gençtir ve sistematik yaklaşımdan uzaktır – her ne kadar bunların çoğu kendilerinin “geleneksel” ve “yerel” öğretileri sürdürdüklerini düşünseler de... Giderek popülerleşen bu pratikler farklı “ekollerin” temsilcileri tarafından uygulanmaktadır. Bu ekoller ise genellikle bu terapilerle tanışıklığını Tibet, Nepal, Hindistan gibi yerlerde kurmuş ve kendi yolunu yordamını geliştirmiş batılı öğretmenlerin yolunu takip edenlerce oluşturulmaktadır. Günümüzde popüler olan ses terapisi türleri ses banyosu, ses meditasyonu, ses masajı gibi başlıklar altında toplanabilir. Bu sayılan başlıkların her biri farklı bağlamlar, araçlar ve teknikler gerektirmekte ve hem uygulayan hem de terapiyi alan kişiler tarafından farklı deneyimlenmektedir. Fakat hepsindeki

1 Jane Edwards, “Conceptualizing Music Therapy: Five Areas that Frame the Field”, *The Oxford Handbook of Music Therapy*, Oxford University Press (2016).

ortak vurgu sesin içine gömülmek, sesle çevrelenip sarmalanmak deneyiminin zihin ve bedende yarattığı olumlu değişimlerdir.

Müzik terapisi etnomüzikoloji disiplini içinde de kendine önemli bir alan açmıştır. Müzikle iyileşme konuları medikal etnomüzikoloji başlığı altında bir araya gelir. Medikal etnomüzikoloji, kültürlerin hastalık, iyileşme ve müzik-ses üretme biçimleri arasındaki farkları da göz önünde bulundurarak bunların birbirleriyle ilişkisini araştırır. Bu pratikleri dört farklı açıdan incelemeyi önerir: müzikal, sosyokültürel, performatif ve biomedikal.² Bu bakış açıları çerçevesinde perde, tempo ve ton gibi ses yapılarıyla; kültüre özgü müzikal kavramlarla; kültüre özgü müzikle şifa pratikleriyle ve bunların sonucunda ortaya çıkan psikolojik ve fizyolojik değişimlerle ilgilenir. Ses terapisini de bu dört ayaklı yaklaşım çerçevesinde incelemek bu pratikleri daha iyi anlamak için faydalı olabilir. Peki, ben bir etnomüzikolog olarak ses terapileriyle nasıl tanıştım ve bu konuyla ilgili düşünmeye nasıl başladım? Hangi ses terapisi pratikleri içinden bu alana bakıyorum?

Konuyla ilgili deneyimim 2019 yılının kasım ayında ciddi bir hastalık sonrası, bu hastalığın aslında bedensel boyutunun yanında, zihnimde çözemediğim başkaca dertlerle de ilişkili olduğunu düşünüp bunları çözmek yolunda adım atmaya çalıştığım bir dönemde başladı. Hastalık süreçlerinde yanımda olan bir arkadaşım daha önceki yıllarda kendisinin ses çanaklarıyla bir deneyim yaşadığını, safsata gibi görebileceğimi ama kendisinin fayda gördüğünü, denemek istersem beni bu terapinin uygulayıcılarıyla tanıştılabileceğini söyledi. İyileştirme iddiasının ötesinde, seslerle bir deneyim yaşama fikriydi ilk olarak beni kendine çeken. Ve işte böylece denemeye karar verdim.

Gözlerim kapalı ve üstümde bir battaniye örtülü halde yerde yatıyordum. Çevremde ve zihnimde çanaklardan çıkan sesler birbirine karışıyor, birbiri üzerinden akıp katmanlar halinde birikiyordu; sestten bir kubbe giderek büyüyüp beni sarıyor, bedenimin ve zihnimin ağırlığının değiştiğini hissediyordum. Yaklaşık bir saatlik bir seansın sonrasında seslerin zihinsel algıları nasıl etkilediğine dair ufkum açıldı; zaman, mekân ve beden algımın tepetaklak olduğu bir deneyimdi. Bir etnomüzikolog olarak teoride algılarımızın esnekliğinin, müzik, ses ve ritim ile algılar arasındaki ilişkinin farkındaydım; fakat daha önce böyle bir şeyi hiç denememiştim ve bu seanslara devam etmeye karar

2 Marina Roseman, "A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine", *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press (2012), s. 27.

verdim. Fakat ne yazık ki hemen ertesi haftalarda pandemi ve karantinalar başladı ve benim bu maceram başlamadan bitmek zorunda kaldı. Ta ki pandeminin sonlarına doğru sosyal medyada karşıma ses çanaklarıyla terapi yapan pek çok kadın çıkmaya başlayınca kadar... Pandeminin etkisiyle insanların bu tür şifa arayışlarının yoğunlaştığını düşündüm ve uygulayıcı eğitiminin de verildiğini görünce bu eğitimlere kaydoldum. Şifa, enerji, çakra, frekans gibi birbiriyle ilgisi ancak belli bazı bağlamlarda kurulabilecek terimlerin çokça kullanıldığı bu deneyimde, alana bir yabancı olarak girdim ve pek çok kez yapılan şeyin anlamını sorgular haldeydim. Fakat en fazla kafa yordüğüm konu bu işin neden kadınlar arasında bu kadar popüler olduğu, kadınların bir yandan bu terimlere ve deneyimlere sıkıca tutunmaya çalışırken, bir yandan da hangi dertlerden iyileşmeye çalıştıklarıydı.

Diğer yandan hem çanaklarla bana yapılan ilk seanstaki deneyimim hem de uygulayıcı eğitimlerindeki deneyimim sırasında etnomüzikolog kimliğimi bir yana bırakmış, sadece seslere, onların beden ve zihin üzerindeki etkilerini deneyimlemeye yoğunlaşmışım. Bir süre sonra, ilk heyecanlar durulup biraz mesafeli bakmaya başlayınca, kendime şaşırdım: ses çanakları, ya da Tibet çanakları diye bahsedilen bu enstrümanlarla ilgili daha önce hiçbir etnomüzikolojik kaynak okumamışım, çünkü karşıma hiçbir kaynak çıkmamıştı – hem de yıllardır dünya müzikleri dersi verdiğim ve Tibet, Nepal ve Hindistan müzikleri ve enstrümanlarıyla ilgili yeterince bilgi sahibi olduğumu düşündüğüm halde... Onları popüler kültürdeki halleriyle kabul etmiş ve hiç sorgulamamıştım. Araştırmaya başladığımda ise daha da şaşırdım, çünkü kaynak yoktu!

Ses Çanakları/Tibet Çanakları

Ses çanaklarıyla terapi hakkındaki herhangi bir yazılı kaynak-kitap, makale ya da web sitesi hemen her zaman bu çanakların kökeninden de bahseder. Bu kaynaklara göre ses çanakları Tibet'te ortaya çıkmış ve aslen Budist törenlerde kullanılmış. Bu bilgi o denli kabul görmüştür ki herhangi bir referansa, tarihsel kaynağa yapılan bir atfa rastlamak mümkün değildir. Bazı kaynaklarda bugünkü sır perdesi ile ilgili bazı açıklamalar da bulunabilir. Örneğin, Çin Tibet'i 1949'da işgal ettiğinde ses çanaklarının dini amaçlarla kullanılmasının da yasaklandığını ve bu yasaklar nedeniyle Tibet'te insanların bu çanaklardan pek bahsetmediklerini söyleyen kaynaklara rastlanabilir.³ Fakat temel olarak

3 Uta Karen Mempel ve Sybille Wirth, *Silence Exercises with Tibetan Singing Bowls*, GRIN Verlag GmbH, 2015, s. 24.

antik ve unutulmuş bir doğu bilgeliğine duyulan hayranlığa, bu bilgeliğin kurtarılarak batılı ellerde sistematize edilmesine ve insanlığın hizmetine sunulmasına yapılan bir vurgu kolayca hissedilmektedir.

Etnomüzikoloji literatüründe, benim şu ana kadar ulaşabildiğim kadarıyla, Tibet çanaklarıyla ilgili yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Bunun nedeninin, şifa amacıyla kullanılan bir enstrüman olarak Tibet çanağının aslında hiç var olmamış olması olduğunu farklı kaynaklardan anlıyoruz. Örneğin, bir etnografi küratörü olarak Tibet, Himalayalar ve Güney Asya konularında uzman olan ve Manchester Üniversitesi'nde müzeoloji alanında çalışan Emma Martin, maddi kültür arşivlerinde 1970'lerden önce Tibet çanaklarına hiç rastlanmadığını, bu çanakların –Eric Hobsbawm'a atıfla–⁴ aslında batılılarca icat edildiklerini ve batılıların Tibet'i tahayyül etme biçimlerinin bir sonucu olduğunu belirtir⁵. Martin ayrıca Tibet'teki ritüel objelerin kullanımıyla ilgili bilgiler veren tarihi Tibet metinlerinde ses çanaklarından hiç bahsedilmediğini, dahası, sömürge döneminde Tibet'teki Budist pratikleri betimlemeye yönelik yayınlarda da bu çanaklara dair tek bir kayıt bile bulunmadığını söyler.⁶ Columbia Üniversitesi'nde Modern Tibet Çalışmaları programını kurup 18 yıl boyunca yöneten Robert Barnett ise, ses çanaklarıyla ilgili bilgi veren web sitelerinin ve başka kaynakların son derece kendilerinden emin bir şekilde Tibet çanaklarının tarihini ancak sözlü tarihle öğrenebildiğimizi, ve bu sözlü tarihe göre çanakların Tibet'e Hindistan'dan geldiğini belirttiklerini aktarır. Fakat Barnett'a göre bu konuda yazılı kaynak bulunmamasının ve seyyahların bu konuda bilgi alacak bir tek keşiş bulmak için yıllarca çabalamalarının sebebi Tibet ses çanakları diye bir şeyin gerçekte var olmamasıdır. Barnett'a göre de Tibet ses çanağı icat edilmiş bir kavramdır ve 1970lerde Nepal'de ortaya çıkıp Batılılar ve madeni Tibet kap kacağı satan tüccarlar tarafından dolaşıma sokulmuştur.⁷ Yine, *Dreamworld Tibet, Western Illusions* isimli kapsamlı bir çalışmayla Tibet'le ilgili batılı fantezileri tartışan Martin Brauen, Tibet ses çanaklarının Tibet'le hiç alakalarının olmadığını, bunların Nepal ya da Kuzey Hindistan'a ait çanaklar olduklarını söyler. Brauen'e göre bu çanaklar aslen

4 Eric Hobsbawm, "Introduction: Inventing Traditions", *The Invention of Tradition [Geleneğin İcadı]*, Cambridge: Cambridge University Press, (2012), s. 1-15.

5 Emma Martin, "Collecting Tibet: Dream and Realities", *Journal of Museum Ethnography*, S. 30, (2017), s. 72.

6 Emma Martin, *Age*, s. 74.

7 Robert Barnett, "Understated Legacies: Uses of Oral History and Tibetan Studies", *Inner Asia Special Issue: Oral Histories of Socialist Modernities in Central and Inner Asia*, C. 12, S. 1, (2010), s. 73.

yemek kabıdır. Batıda kullanılan cam kadehlerin belirli biçimlerde vurularak ya da sürterek güzel sesler çıkarmaları nasıl kutsal değilse, çanaklara vurulduğunda ortaya çıkan sesin de güzel olmakla birlikte hiç de kutsal olmadığını söyler.⁸

Ben de yaptığım literatür taramasına dayanarak, 1970’lerde bu çanakların ses özelliklerinin batılı gezginlerce keşfedildiğini ve bunun bir icat edilmiş gelenek ve aynı zamanda kendine mal etme süreci olduğunu düşünüyorum. Kendine mal etme süreci, uzak bir kültürün kadim geleneğinin bilimsel olarak bir standarda kavuşturulup geliştirildiği iddiasında kendini göstermektedir: frekans ölçümleri, çakralara ve organlara “uygun” belli frekansların belirlenip çanakların buna göre “özenle” üretilmesi, çanakların yapımında kullanılan metal alaşımının yeniden düzenlenmesi vb. Öyle ki, çanaklar ve ses terapisi batıda bir ticari sektöre dönüşmüş durumdadır. Bu konuyla ilgili bitmek bilmeyen, beslendiği kaynağın ne olduğu belli olmayan uygulayıcı eğitimleri ve atölyeleri; terapi adı altında yaygınlaşan fakat sistematik, düşünsel ve bilimsel temelleri olmayan, sezgisel ve icat edilmiş şifa pratikleri; çok çeşitli boylarda çanakların üretilip satılması, ve her nasılsa, ustalaştıkça daha fazla çanak satın almaya ihtiyaç duyulması; çanak üretiminde yukarıda da değindiğim mistifikasyona dayalı standartlaşma ve piyasa rekabeti bize sektörün ana hatlarını sunuyor.

Burada mistifikasyonun icat etme ve kendine mal etme süreçlerini perdelemeye çok önemli bir araç olduğunu belirtmek istiyorum. Zira mistifikasyon sadece çanakların kökeni ve işlevi ile sınırlı kalmıyor. Çanaklarla ilgili çok daha geniş bir söylem egemen bireyci ideolojilerle el ele verip çanakların etrafında bir hale yaratıyor. Örneğin çanaklarla şifa verme pratiği daha en baştan bir takım ön kabullerle başlıyor. Bunlar, beden, enerji, frekans, aura, çakra, kuantum gibi kavramların senkretik bir söylem içinde örülmesiyle oluşan ön kabuller: evrende her şey enerjidir, her şey titreşir, her şeyin bir frekansı vardır, çakralar da titreşir ve belli frekansları vardır (çakraların varlığını yokluğunu zaten hiç sorgulamıyoruz) gibi... Bütün bu kavramlar ve bunlardan hareketle kurulan ve giderek standartlaşan bu söylem ve pratik, sorgulanamaz ve tartışmasız biçimde kanıtlanmış bir bütünmüş gibi ele alınıyor. Sahte mitolojiler ve sözde-bilim, popülerlik kazanarak bu kabullerin güçlenmesine neden oluyor. Örneğin, antik uygarlıkların aslında sesleri kullanarak büyük

8 Martin Brauen, *Dreamworld Tibet. Western Illusions*, Orchid Press, 2004, s. 203.

nesneleri havaya kaldırıp taşıyabildikleri ve bunun binlerce yıldır unutulmuş bir bilgi olduğu hikayesiyle, modern tıbbın çeşitli alanlarda ses frekanslarını kullanıyor olması bir araya getirilip sözde-bilimsel söylem ve pratikler meşrulaştırılmaya çalışılıyor. Öte yandan bu genellemelerin kapsamı giderek genişliyor ve dişillik, erillik, ruhaniyet, din vb. gibi gündelik hayatın politikasını da belirleyen mecralara sızmaya başlıyor. Popüler kültür içinde de seslerin ruh ve beden üzerine etkileriyle ilgili müdahaleler karşımıza sıklıkla çıkıyor: çeşitli frekans meditasyonları telefonlara uygulama olarak indirilebiliyor ya da bunlara çevrimiçi videolar halinde erişilebiliyor. Bunların çoğu yine belli frekansların belli iyilik hallerine yol açtığı, belli organlar ve çakralar üzerinde etkili olduğu söylemi ile izleyici topluyorlar. Böyle bir kültürel ortamda ses çanakları ile yapılan terapinin ilgi çekmesi ve yaygınlaşması hiç de şaşırtıcı değil. Çanaklar etrafında oluşan mistik halenin diğer bütün neo-spiritüel eğilimlerden beslendiği de oldukça açık. Bu mistik hale karşısında duyduğum yabancılaşma hissi ve mesafe koyma çabası ile çanaklarla uygulanan ses terapisinin bedenlerimiz üzerindeki etkisinin yarattığı heyecan ise benim bütün bu süreçteki deneyiminin iki kutbunu oluşturuyor.

Öten Çanaklar, Tınlayan Bedenler

Hastalık ve merakla başlayan ses çanakları maceram halen aldığım ses masajı eğitimi ve öğrendiklerimi uygulama deneyimi ile devam ediyor. Eğitimin bir pekiştiricisi olarak yakın çevremde bu konuya ilgi duyabilecek kişilere ses masajı yapıyorum. Bu süreci bir çeşit etnografi olarak düşünme eğilimindeyim: hem kendi deneyimime yönelik bir oto-etnografi, hem de bütünsel bir bakışla bir ses etnografisi olarak... Bu çerçevede, ses masajı yaptığım kişilerle seansın başında ve sonunda masajın içeriğine ve karşılıklı beklenti ve duruşlarımıza dair konuşuyoruz. Ben bu konuda açık bir şekilde kuşkularımı paylaşmayı doğru buluyorum: mistik haleyi ve şifa beklentisini kuşkuyla karşıladığımı fakat kendimde ve diğer kişilerde rahatlatıcı etkiler gözlemlediğimi aktarıyorum. Seansın nasıl yapılacağına dair teknik bilgiler veriyorum. Seans sonrasında ise bu sefer ortak deneyimimiz üzerine konuşuyoruz. Tam bu noktada, şimdiye kadar ses masajı yaptığım kişilerin çoğunun kadın olduğunu ve bunun karşılıklı deneyim paylaşımını kolaylaştıran temel unsurlardan biri olduğunu belirtmem yerinde olur. Bu konuşmalara genel olarak baktığımda, deneyim hakkında konuşurken-medikal etnomüzikolojinin dört ayaklı analiz şemasıyla da örtüşen – belli bazı temaların ortaya çıktığını görüyorum: sesler ve

titreşimler (müzikal); dinleme biçimleri ve bedenlerimizin birbirinden nasıl etkilendiği (sosyokültürel ve performatif), neler hissettiğimiz; güven, şefkat ve mahremiyet (biomedikal), bunlar arasında en çok öne çıkanlar. Burada ben de bu şemayı izleyerek devam etmek istiyorum.

Ses ve Titreşim

Ses çanaklarının karakteristik özellikleriyle başlayalım: çanakların şekli, yapıldıkları metaller ve tabii ki sesler ana başlıkları oluşturuyor. Çanağı tıpkı bir çan gibi düşünebiliriz; ses çanağı dar bir tabandan genişleyerek açılan yarımküreye benzer bir yapıdadır. Piyasada satılan çanakların ağız kısımları, renkleri, üzerindeki işlemeler, gövde, kenar ve taban kalınlıkları farklılıklar gösterebilir. Kiminin kenarlarının daha kalın, kiminin ince, kiminin küt, kiminin görece daha keskin bir yapısı olabilir. Fakat hepsinin ortak özellikleri uzun süreli titreşime olanak tanıyan çan benzeri yapılarıdır.

Çanaklardan çıkan seslerin akustik özelliklerinin araştırıldığı pek çok yayına rastlamak mümkün. Çanakların zihin ve beden üzerindeki gözlemlenebilir etkilerini bilimsel bir temele oturtmak için çeşitli deneyler ve ölçümlerin yapıldığı çalışmalar da bulunmaktadır. Literatür taraması sırasında karşılaştığım çok sayıda çalışmada, belli bir deney grubu, seçilen bir ses terapisi yöntemi ile bireysel ya da grup olarak çanakların sesine maruz kalıyorlar. Bu çalışmaların bazılarında beyin dalgalarındaki değişimler,⁹ kalp atış sayısındaki değişimler,¹⁰ kişilerin kendilerini nasıl hissettikleri¹¹ gibi konular araştırılıyor. Bu tür çalışmalara nörobilim, din ve alternatif tıp dergilerinde rastlanabiliyor. Okuduğum bu tür çalışmalarda genellikle örneklemin küçük olduğu, varılan sonuçların ise genellemeye kesinlikle uygun olmadığı izlenimine kapıldım. Bu fikrimi destekleyen bir tarama çalışması da benzer bir görüşü savunuyordu: yapılan çalışmalarda yukarıda da bahsettiğim alanlarda bir iyilik hali gözlemlenmiş olsa da araştırmaların tasarlanma biçimlerinin uygun olmadığı ve bu nedenle bu çanaklarla yapılan ses terapisinin tıbbi destek olarak önerilemeyeceği belirtiliyor, daha sağlam tasarlanmış deneylerle konunun araştırılmaya devam

9 Nike Walter ve Thilo Hinterberger, "Neurophysiological Effects of a Singing Bowl Massage", *Medicina*, C. 58, (2022).

10 Saharsh Panchal, Fariburz Irani, Gunjan Y Trivedi, "Impact of Himalayan Singing Bowls Meditation Session on Mood and Heart Rate Variability", *International Journal of Psychotherapy Practice and Research*, C.1 S. 4, (2020).

11 Thilo Hinterberger ve Nike Walter, "Rhythmic Mechanical Body Stimulation Improves Physical and Mental Wellbeing and Alters States of Consciousness". *American Journal of Biomedical Science & Research*, C. 9 S. 2, (2020).

edilmesi öneriliyordu.¹² Bunların yanında, farklı yayınlarda çanaklara dair frekans analizlerine de rastlamak mümkündür.¹³ Ben de bu çanakların akustik özelliklerini ölçme denemelerinde bulundum. Fakat bu konuda ayrıntılı yorum yapabilmek için araştırmamın bu bölümünün erken bir evresinde olduğumu düşünüyorum.

Ses çanağına keçe uçlu tokmakla hafifçe vurduğumuzda çanak tıpkı bir çan gibi titreşmeye ve “ötmeye” başlar ve titreşimlerin sönümlenmesi uzun sürer. Burada, ötmek sözcüğünü özellikle kullanıyorum. İngilizce kullanımında bu çanaklara “*singing bowls*” (şarkı söyleyen çanaklar) deniyor. Buradaki şarkı söylemek fiili, İngilizcede kuşlar için de kullanılmaktadır ve Türkçe’deki ötmek fiilinin karşılığıdır. Bu kullanım çanakları birden pasif bir nesne olmaktan çıkarıp, aktif, eyleyen, yarı-canlı etkileşim araçlarına çevirmektedir. Dolayısıyla, ses masajı sırasında, mekânda aktif bir şekilde etkileşime giren, insan bedenlerinden farklı, öten bedenler de bulunmaktadır.

Çanağı elimizde tuttuğumuzda, ya da bedenin üzerine koyup vurduğumuzda titreşimleri dokularımızda ve kemiklerimizde hissedebiliriz; yine, bedenin üzerinde herhangi bir yere koyduğumuz çanağın titreşimini bedenimizin diğer ucunda hissetmemiz mümkündür. Çünkü ses, maddenin içinde yol alan bir titreşimdir. Bir çanağa vurduğumuzda ortaya çıkan enerji havada ve bedende dalgalar halinde hareket eder. Yani, çanağa vurduğumuzda, çanak ister uygulayıcının elinde ister belli bir yüzeyde, ya da uygulanan kişinin bedeninin üzerinde olsun, ortaya çıkan ses dalgaları ortamdaki bütün maddi varlıklara nüfuz eder. Ses dalgalarının madde içindeki bu hareketi nedeniyle duymanın sadece kulakla değil bedenin tümüyle gerçekleştiğini, farklı ve çeşitli duyma/hissetme modlarının mevcut olduğunu söyleyebiliriz. Ses dalgalarının bu doğasını ve etkisini açıklamak için seans başında, uygulanacak kişiye çanaklardan biri verilir ve titreşimin nasıl dokularda ve kemiklerde hareket ettiğini, sönümlenmesinin nasıl uzun sürdüğünü gözlemlemesi sağlanır. Ses masajı yaptığım kişilerin çoğu müzisyen olduğu ve akustik enstrümanlarla da benzer bir titreşim deneyimi yaşandığı için bu onlar için zaten tanıdık bir hissiyattı. Ancak yine de çanaktan çıkan seslerin uzunluğunun, sesin salınımının bir ritim duygusu yaratmasının ve çanağın mekânı kaplayan ve bedeni saran sesinin

12 Jessica Stanhope ve Philip Weinstein, “The Human Health Effects of Singing Bowls: A Systematic Review”, *Complementary Therapies in Medicine*, C. 5, (2020).

13 Georg Essl, Stefania Serafin, Perry R. Cook ve Julius O. Smith, “Musical Applications of Banded Waveguides”, *Computer Music Journal*, C. 28, S. 1, The MIT Press, (2004), s. 51-63.

ilk dikkati çeken özellikler olduğunu gözlemliyorum. Ses masajı sırasında ise bedensel ve işitsel dikkat mekânı kaplayan ve bedende dolaşan titreşimlere odaklanır; dinleme ve duyma bütün bedene yayılır, çanaklar, bedenler ve mekân arasında duygulanımsal bir ilişki ortaya çıkar.

Dinleme ve Duygulanım

Eğitimini aldığım ses masajı, uygulanan kişi yüzüstü ve sırtüstü uzanırken ses çanaklarının bedenine üzerine koyulup çalınmasıyla, bedene dokunmadan gerçekleşiyor (Farklı ekollerde çanaklar bedene koyulmadan, mekânı yalnızca birbiri üstüne eklenen ve salınan seslerle doldurarak da ses terapisi yapılabilir). Masaj sırasında aynı anda birden fazla çanak belli bir ritimde çalınabiliyor, sesler uzayıp birbirine karışıyor ve mekânı yeniden tanımlayan bir yapıya dönüşüyor. Vuruşlar özellikle çok yumuşak olduğu halde, çanaklar bedenle doğrudan temas ettiği için titreşimler dokuların derinlerine kadar hissediliyor. Bu pek çoğumuz için alışılmadık bir deneyim. Bir yandan mikro masaj etkisi ile gevşetirken diğer yandan beden farkındalığını da geliştiriyor.

Masajın belli bir yapısal akışı var; bu akış bedeninin tamamını kapsamayı, zamanı ve tempoyu yönetmeyi kolaylaştırırken bir yandan da sezgisel nüanslara olanak tanıyor. Aslında bu anlamda çanaklar bir müzik enstrümanı olarak ve masajın kendisi de bir müzikal performans olarak düşünülebilir. Uygulayıcı açısından her bedende farklı bir performans/deneyim ve farklı bir sessel kompozisyon ortaya çıkıyor. Bu sırada hem uygulayanın hem de uygulananın duyularının seslere yöneldiğini ve bir süre sonra işitme duyusunun bütün bedene yayıldığını gözlemliyorum. Ses masajı yapılan kişiler genellikle önce zihinsel olarak seslere odaklanıp neler olduğunu anlamaya çalışıyorlar ve bu çaba gevşemeyi geciktirici bir etki yaratıyor. Daha sonra, tekrar eden düşük frekanstaki salınımlar nedeniyle uyku haline yaklaşıyor ve dinleme pratiği bedeninin bütününe yayılıyor, dış sesler duyulmaz oluyor. Bu sırada ben de dinliyorum.

Seslerin ve titreşimlerin eş zamanlı olarak benim zihnim ve bedenim üzerinde de bir etkisi var ve bu benimle ses masajı yapılan kişi arasında bir ilişki yaratıyor. Buna duygulanımsal (*affective*) bir ilişki diyebiliriz. Duygulanım bireysel sınırların ötesine geçer; bedenlerin başka bedenler üzerinde etki etme ve onlardan etkilenme yeteneklerinin oluşturduğu bir ilişkiselliktir. Duygulanımı, “bir şeyde başka bir şey tarafından yaratılan değişim ya da dönüşüm olarak tanımlayabiliriz. Bu değişim hem bedeni ve zihni kapsar hem de her zaman

bedensel ve düşlemsel ya da simgeseldir.”¹⁴ Buradan hareketle, ses masajının insan bedenlerinin ve çanakların birlikte birbirlerini dönüştürüp şekillendirdikleri bir performans olduğunu ve masaj kelimesinin yaptığı çağrışımın aksine, ses masajı uygulanan bedenin de süreçte aktif bir katılımcı olduğunu söyleyebiliriz. Nasıl bir karşılıklık, nasıl bir ilişki peki?

Karşımdaki bedeni dinliyorum. Çanaklar beden üzerinde çalındığı için ortaya çıkan nihai ses o bedenin kompozisyonu ile doğrudan ilişkili oluyor. Titreşimlerin uzunluğu, sesin parlaklığı ya da kapalılığı, volüm... Bazı bedenlerde sesler hemen sönümlenirken bazılarında uzuyor, kimisinde sesler birbiri içinde çoğalırken kimisinde akışı sağlamak zorlaşıyor. Bedenin farklı noktaları farklı şekilde tınlayabiliyor ve bu tınlama o an çanağa hangi tempoda ve hangi şiddetle vurmam gerektiği konusunda bir işaret veriyor. Çünkü benim de zihnimde bir salınım beklentisi var ve o salınımın sürekliliğine ulaşabilmek için sürekli dinleyerek ve deneyerek ilerliyorum. Bir yandan da karşımdaki bedeni görüyorum; tepkilerini, hareketlerini, nefesini, seğirmeleri, normalde fark edilmeyecek nüansları fark etmeye başlıyorum. Karşılıklı etkileşim tam bu gözlemin gerçekleştiği ve seslerin salınırken benim de hareketlerimi ve algımı dönüştürmeye başladığı anda oluşuyor. Sesleri ve titreşimleri ben oluşturuyorum, karşımdaki beden ise belli şekillerde bana yanıt veriyor. O yanıtları gözlemleyerek, bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde algılayarak yeni yanıtlar oluşturuyorum. Dolayısıyla her bir ses masajı farklı bir performans, farklı bir duygulanım ilişkisi ve duygu repertuarı yaratıyor. Bu ilişki masaj sırasında ve sonrasında bizi bir güven ve mahremiyet çemberine alıyor ve deneyim üzerine düşünmeyi ve konuşmayı kolaylaştırıyor.

Güven, Şefkat ve Mahremiyet

Ses masajının temel hedeflerinden biri derin gevşeme, yani kontrolü bırakıp bedeni ve zihni seslere teslim etme. Derin gevşemeye yol açan unsurlardan biri de çanaklardan çıkan seslerin duyular üzerinde bir örtü işlevi görmesi; öyle ki, bir süre sonra ortam sesleri duyulmamaya, bedenin ağırlığı ile ilgili algılar değişmeye başlayabiliyor. Düşük frekanslı tekrar eden sesler bir süre sonra zihni ve bedeni çerçevesiyor ve belli bir ritim içinde akmaya neden oluyor. Çanakların tek başlarına ya da birlikte çalındıklarında ortaya çıkan, ritmik bir salınımları var. Ben bunu bir çeşit nabız olarak duyuyorum. Ve bu nabız

14 Dorothy H. B. Kwek ve Robert Seyfert, “Affect Matters: Strolling through Heterological Ecologies”, *Public Culture*, C. 30 S.1, Duke University Press, (2017), s. 39.

atışı, çanakların etkileşime girdiği beden üzerindeki sessel etkisiyle birleşip benim verdiğim performatif kararları etkiliyor.

Derin gevşemenin olası sonuçlarından biri uyku hali. Ses masajının sonunda masaj uygulanan kişiler –bazı durumlarda farkında olmasalar da– uykuya dalabiliyor. Masajın bitiminde sesler mekânda yavaş yavaş sönümlenip yerini olağan ortam seslerine bıraktığında, uyku ya da derin gevşeme halinin devam edebilmesi için kısa bir süre bekliyorum. O sessizlik süresi benim nefesimi kendi ritmime yeniden soktuğum, bedenimi normal akışına döndürdüğüm, masaj yapılan kişinin de yavaş yavaş bedenindeki titreşimlerin akışının çanaklar sustuğu halde devam ettiğini fark ettiği, çevredeki sesleri, sandalye gıcırıklarını, kapı ve insan seslerini, benim adımlarımı yeniden duymaya başladığı bir gerçeğe dönüş alanı. O süre sonunda küçük çanakların tiz sesiyle uyandırıyorum ve yavaşça kalkmasına yardım ediyorum. Yattığı yerden kalkmak, oturup çevreyi yeniden algılamak kolay ve hızlı olmuyor genelde. Sonrasında başladığımız yere, karşılıklı oturduğumuz koltuklara geri dönüp konuşuyoruz.

Bu konuşmada öne çıkan temalardan biri mahremiyet, güven ve şefkat. Korunaklı bir alanda, uzanıp gözlerini kapatmak, üzerinin örtülmesi, bedeninin iyilik hali için karşısındaki kişinin çaba göstermesi ve zaman harcaması, masaj yapılan kişilerin tanıdıkları birine bedenlerini teslim etme hissiyatı mahremiyet ve güven duygularının öne çıkmasına neden oluyor. Bu benim için de alışılmadık bir deneyim. Ses masajı yaptığım kişiler hep bir şekilde daha önceden iletişim halinde olduğum insanlar. Belli bir tanışıklık düzeyi ve arkadaşlık ilişkisi olsa da çoğunlukla bu ilişkilerdeki samimiyet saygılı bir mesafe çerçevesinde kurulmakta. Ses masajı sonrasında ise kendini teslim etmenin ve duygulanımsal deneyimin etkisiyle, karşılıklı olarak duygular, bedendeki hisler açıkça ve güven içinde konuşulabilir hale geliyor.

Bu noktada kendime sorduğum temel sorulardan biri, peki ya sonra? O an bir iyilik hali oluştu, bağlar kuruldu, daha önce var olmayan bir güven tesis edildi. Ya sonra? Ses terapisi profesyonel olarak yapıldığında hedef bellidir: seanslar birbirini izler, bedenin ihtiyaçlarına göre belli bölgelere odaklanılarak her bir seansta yeni bir ses-beden kurgusu gerçekleşir. Bu soruyu bahsettiğim profesyonel akışta bir sorun gördüğüm için sormuyorum. Tam tersine, profesyonel olmayan deneyimimde oluşan güven ilişkisinin aslında bir dayanışma potansiyeline sahip olduğunu fark ettiğim için ve bunun seansla birlikte sönümlenmesinin üzüntüsüyle soruyorum. Bu sesleri bizi bir araya getirip dayanışmayı, duygudaşlığı kuracak, sürdürecektir bir araca dönüştürebilir miyiz?

Sesler ve Politika

Genel olarak ses terapisiyle ve özelde de ses çanaklarıyla haşır neşir olmak, bu pratiğin getirdiği ilişki ağları ve etkileşimlerin içine girmek benim için çetrefilli bir süreç. Bir yandan etnomüzikolog olarak bu pratiklerin müzikal/sesssel, sosyokültürel, performatif ve en nihayetinde biyomedikal veçhelerini birbirleriyle ilişki içinde düşünmeye ve anlamaya çalışıyorum. Öte yandan içine girdiğim bu ilişkiler ağının sosyokültürel yapısı, bu yapının performans üzerindeki belirleyiciliği ve biyomedikal sonuçlarla ilgili oluşturduğu beklentiler hassasiyetle tartışılması gereken konular olarak önümde duruyor.

Medikal antropoloji ya da medikal etnomüzikolojinin de üzerinde ısrarla durduğu gibi, herhangi bir kültürde müziğin ve sesin iyileşme üzerindeki etkileri ele alınırken içinde bulunulan kültürel bağlamın göz ardı edilmemesi gerekir. Müziğin ve sesin iyileştirici gücünü anlayabilmek için bu seslerin ve bedenlerin içinde var oldukları dünyaları da anlayabilmek önemlidir. Daha önce de bahsettiğim gibi benim çevremde ses masajı yaptıım kişilerin çoğu kadın. Bu durum sadece benim çevremle sınırlı değil. Ses terapisiyle, iyileşmeyle, bedenlerin iyilik haline ulaşmayla ilgilenen ve bu konuda çaba gösterenlerin çoğu kadın. Bu kadınlar orta sınıf diyebileceğimiz bir sosyo-ekonomik yelpaze içinde yer alan, görece iyi eğitimli, kişisel dertlerine çözüm arayan ve bulamayan, özgürleşme ve iyileşme gibi amaçlarla yola çıkıp bu alanlarla karşılaşan insanlar. Bu arayışların son derece insani ve anlaşılabilir olduğunu düşünüyorum. Fakat pratikte, çıktıkları bu yolda içine girdikleri mecralarda yaşanan birlikteliklerin (arkadaşlık, dayanışma, ticari, sağaltım ve benzerleri) bireylerin gerçek yaşam koşullarının iyileştirilmesine etkisinin sınırlı olduğunu görebiliyoruz. Çünkü, bu son derece meşru kişisel dertlerin asıl kökenlerini düşünmeden bu tür yöntemlerle sorunları çözmeye çalışmak belirli bir süre ve sınırlı ölçekte bir rahatlama sağlasa da aslında kadınların içinde bulundukları sınıf ya da toplumsal cinsiyet koşullarından kaynaklanan döngüleri çözümüyor. Hatta kimi durumlarda tam tersine, ataerkil söylemleri yeniden ve farklı şekillerde üretiyor, orta sınıf bireyciliğini güçlendirerek sürdürüyor; sonuçta, bireyin sıkıntılarının toplumsal arka planına dair hiçbir bakış geliştirilmiyor.

Burada salt toplumsal yapılar merkezli bir bakışa sivrulmayı da istemiyorum. Kendime şunu soruyorum: kadınları bu arayışa iten duygusal ve toplumsal ihtiyaçlar nelerdir? Hangi yaraları iyileştirmeye çalışıyoruz? Kişisel ilişkilerde aldığımız yaraları alışılmışın dışında yeni yollar deneyerek çözmeye çalışmak, içinde güçlü bir potansiyeli barındırıyor: geleneksel olanın sorgulan-

ması, yetmediğinin anlaşılması, belli bir özgürlük anlayışının gelişmesi gibi... Benim durumumda da çanaklara yönelik benzer bir yıpranma sonucuydu. Başıma gelen hastalığın olası sebeplerinden birinin yaşadığım hayal kırıklıkları ve uğradığım haksızlıklar olduğuna dair güçlü bir sezgi vardı içimde. Bunları çözmek için tıbbın yöntemlerini imkânlarım elverdiğince kullanma konusunda hiçbir tereddüt yaşamadım ve hep o yolda ilerledim. Fakat bunların dışında, kendime tabu bellediğim bir alan olan, inançlara ve duygulara çalışan başka bir yol olabilir mi diyeydi merakım.

En nihayetinde ses terapisinin sağaltıcı etkisini deneyimlediğimi düşünüyorum. Bunu söylerken ses terapisini sadece seslerden değil, çeşitli bileşenlerden oluşan bir bütün olarak kabul ediyorum. Hayatta yeni bir şey denemek, yeni konulara kafa yormak, içine saklandığımız kozadan ve rutinlerden çıkıp yeni insanlarla temas kurmak, yeni toplumsallıklar... Bütün bunlar ses çanakları ses çanaklarıyla –ve diğer spiritüel pratiklerle– birlikte paket halinde geliyor. Deneyimlediğim kadarıyla, kimse iyileştiren şeyin yalnızca sesler olduğunu düşünmüyor: o nedenle çeşitli kamplar, atölyeler, çemberler ve farklı bir araya gelme pratikleri bu kadar yaygın. İnsanlar birbirlerine temas edecekleri mecralar arıyor. Buradaki sorun bu temasın ve o pratik içinde gerçekleşen kolektifin dönüştürücü bir yöne evrilmemesi, buna dair bir perspektifinin olmaması: çünkü buralarda temel mesele her zaman bireyin iyileşmesi, bireyin iyilik hali.

Bu noktada Murray Bookchin'in yaşam-tarzı özgürlükçülükle ilgili tespitleri zihnimde yankılanmaya başlıyor: "Tarih yakından incelendiğinde, kültürel kaçıışların genellikle radikal toplumcu hareketlerin bozguna uğramalarının ardından ortaya çıktığı görülecektir. [...] Orta sınıf kültürü, bütünüyle yönünü bireyciliğe, kişiselciliğe, mistisizme ve narsizme çevirdi."¹⁵ Bookchin bunlara ek olarak bu eğilimlerin sol ve devrimci gruplar arasında yayılmasının kendisini şaşırttığını ve hatta Amerika'dan Avrupa'ya, oradan da Türkiye'ye ulaşmış olduğunu öğrendiğinde şok olduğunu ekler.¹⁶ Bu bireycilik, piyasa ekonomisi ile de el ele ilerler:

[Mistik ideolojik reçeteler] insanları depolitize eden ve onların yönünü yaşadığımız dünyadan kimi cennetlere çeviren, modern toplumların hastalıklarını maskeleyen, bu nedenle de toplumsal düzenin ihtiyaç duyduğu ideolojik geçici

15 Murray Bookchin, *Toplumsal Anarşizm mi Yaşam Tarzı Anarşizm mi*, (çev. Deniz Aytas), İstanbul: Kaos Yayınları, 2005, s. 5-6.

16 Murray Bookchin, *Toplumsal Anarşizm mi Yaşam Tarzı Anarşizm mi*, Age., s. 5-6.

rahatlatıcılarıdır. Sadece insanların ilgilerini karşılaştıkları gerçek baskılardan uzaklaştırmaya hizmet etmezler, ayrıca, burjuvazinin mal sunmaya çok istekli olduğu yeni pazarlar da açarlar. Egzotik olanı pazarlamak, geleneksel olanı pazarlamak kadar karlı olabilir. Gerçekten de satıcılar bu görüşleri kopya etmeyi öğrenerek yeni metalar hazırlıyorlar ve onları satmaya çalışıyorlar.¹⁷

Bookchin'in egzotik olanı pazarlamakla ilgili tespitleriyle ses çanaklarının Avrupa ve Amerika'daki tarihi ve Türkiye'ye o yolları aşarak gelişi arasındaki paralellik ses çanakları etrafındaki ekonomik, sınıfsal, kültürel, tarihsel ağırları anlamamıza yardımcı olabilir. Çünkü son kertede, ses çanakları Tibet'e ait oldukları öne sürülerek, icat edilmiş bir geleneği Tibet'in stereotipik egzotik imgesiyle birleştirerek yaygınlaşmış ve bize kadar ulaşmış malzemeler. Bu çanakların kullanımının ve pazarlanmasının diğer her şeyin yanında Tibet kimliğinin sömürülmesi anlamına da geldiği¹⁸ ve bütün bu nedenlerden ötürü mistik halenin dağıtılması gerektiği çok açık.

Sonuç

Ses çanaklarıyla karşılaşmamdan bugüne kadar olan kişisel hikayem makale-nin başından beri kurmaya çalıştığım basamaklara oturuyor: kişisel bir kriz ve bunu çözmek için gösterilen çaba, etnomüzikolojik yaklaşım, ses çalışmaları ve etnografi bakış açısıyla seslerin etkisi, ses terapisinin pazarlandığı ve talep gördüğü sosyokültürel ortam ve bütün bunların toplamında elimizde kalan sorular...

Müzikal/sessel açıdan baktığımda, çanaklardan yayılan seslerin ve titreşimlerin algıyı belli bir süre değiştiren bir etkisi olduğunu söyleyebilirim. Bu seslerin bedensel ve duyuşsal etkileri elbette kişiden kişiye değişiyor, fakat gözlemim –hem kendimde hem de başkalarında– bedensel bir gevşemenin var olduğu yönünde. Bunun iki nedeni olabilir: birincisi, insanlar bu çanaklarla, ya da diğer seslerle yapılan terapilere belli bir zihinsel hazırlıkla başvuruyorlar. Pozitif beklentinin (iyileşmek, gevşemek, şifa bulmak) ve kendimizi bize bir çeşit şefkatli bakım veren birilerine teslim etmenin bu sonuçlarda büyük bir etkisi olduğunu düşünüyorum. Bu zihinsel hazırlığın kendisinin zaten sağaltıcı

17 Murray Bookchin, *Toplumsal Anarşizm mi Yaşam Tarzı Anarşizm mi*, Age., s. 8.

18 Tenzin Dheden, "Tibetan Singing Bowls' are not Tibetan. Sincerely, a Tibetan Person" <https://www.thestar.com/opinion/contributors/2020/02/18/tibetan-singing-bowls-are-not-tibetan-sincerely-a-tibetan-person.html?rf>

ve iyilik hali yaratıcı bir etkisi var. İkinci ve sadece seslerle ilgili olan neden ise, seslerin ve titreşimlerin bedenler üzerindeki etkisidir. Bedenimizde çanakların titreşimini hissetmeye başladığımızda bedensel bütünlüğümüze dair yeni bir anlayış gelişebiliyor: ayağımdaki titreşimi başımın tepesinde duyabilmek, daha önce varlıklarına dair hiç düşünmediğim organlarımı bedenimin belli bölgelerinde çanaklar titreştiğinde düşünmeye başlamak, bedensel bütünlük ve ilişkiselliği daha derin hissetmek... Bu bütüncül anlayışı destekleyen bir başka deneyim ise duymanın ve dinlemenin kültürel olarak sadece kulaklarla ve zihinle yapılan bir eylem olduğu anlayışının alaşağı edilmesidir. Ses masajı sırasında kulaklarla başlayan işitme süreci giderek tüm bedene yayılarak, organlarımızın ve duyumlarımızın eşzamanlı ve çok katmanlı işleyişine dair bir farkındalık yaratabilir.

Son olarak, ses terapisi ve bunun gibi diğer yöntemlere başvurmada duygusal ve kişisel sorunların varlığını yok saymayı da doğru bulmuyorum. Sosyokültürel alana vurgu yaparken bazen bunları önemsizleştirebiliyoruz. Oysa “özel olan politiktir” sözü feministler için güçlü bir mücadele sloganı ve özel olanı dikkate almadan toplumsal dönüşümü gerçekleştirmek mümkün değil. Ve yine, toplumsal dönüşümü gerçekleştirmeye çalıştığımız sırada da kişisel yaralarımız yerli yerinde duruyor. Bu yaraları bireyciliğin kafesinde hapsolmadan; bir ucunda sert ve kırıncı bir eleştirelilik, diğer ucunda dert dinleyip çözüm üretemeyen bir duygudaşlık bulunan bir eksene sıkıştırmadan, dayanışmayla nasıl iyileştirebiliriz? Buna net bir yanıtım yok, fakat feminist hareket tarihinin bize öğrettiği dayanışma biçimlerinden hareketle bu yeni pratikler üzerine düşünmek yol gösterici olabilir.

Kaynakça

- Barnett, Robert. “Understated Legacies: Uses of Oral History and Tibetan Studies”, *Inner Asia Special Issue: Oral Histories of Socialist Modernities in Central and Inner Asia*, C. 12, S. 1, (2010).
- Bookchin, Murray, *Toplumsal Anarşizm mi Yaşam Tarzı Anarşizm mi*, (çev. Deniz Aytaş), İstanbul: Kaos Yayınları, 2005.
- Brauen, Martin, *Dreamworld Tibet. Western Illusions*, Orchid Press, 2004.
- Dheden, Tenzin, Tibetan Singing Bowls’ are not Tibetan. Sincerely, a Tibetan Person” <https://www.thestar.com/opinion/contributors/2020/02/18/tibetan-singing-bowls-are-not-tibetan-sincerely-a-tibetan-person.html?rf>
- Edwards, Jane. “Conceptualizing Music Therapy: Five Areas that Frame the Field”, *The Oxford Handbook of Music Therapy*, Oxford University Press (2016).

- Essl, Georg, Stefania Serafin, Perry R. Cook ve Julius O. Smith, "Musical Applications of Banded Waveguides", *Computer Music Journal*, C. 28, S. 1, The MIT Press, (2004).
- Hinterberger, Thilo ve Nike Walter, "Rhythmic Mechanical Body Stimulation Improves Physical and Mental Wellbeing and Alters States of Consciousness". *American Journal of Biomedical Science & Research*, C. 9 S. 2, (2020).
- Kwek, Dorothy H. B. ve Robert Seyfert, "Affect Matters: Strolling through Heterological Ecologies", *Public Culture*, C. 30 S.1, Duke University Press, (2017).
- Martin, Emma. "Collecting Tibet: Dream and Realities", *Journal of Museum Ethnography*, S. 30, (2017).
- Mempelv, Uta Karen ve Sybille Wirth. *Silence Exercises with Tibetan Singing Bowls*, GRIN Verlag GmbH, 2015.
- Panchal, Saharsh, Fariburz Irani, Gunjan Y Trivedi, "Impact of Himalayan Singing Bowls Meditation Session on Mood and Heart Rate Variability", *International Journal of Psychotherapy Practice and Research*, C.1 S. 4, (2020).
- Stanhope, Jessica ve Philip Weinstein, "The Human Health Effects of Singing Bowls: A Systematic Review", *Complementary Therapies in Medicine*, C. 5, (2020).
- Roseman, Marina. "A Fourfold Framework for Cross-Cultural, Integrative Research on Music and Medicine", *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology*, Oxford University Press (2012),
- Walter, Nike ve Thilo Hinterberger. "Neurophysiological Effects of a Singing Bowl Massage", *Medicina*, C. 58, (2022).

Muhtemel Dünyaları Seslendirmek: İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü'nün Kakofonisi¹

EGE AKDEMİR

“Susmuyoruz, korkmuyoruz, itaat etmiyoruz” sloganı her sene 8 Mart Dünya Kadınlar Günü’nde düzenlenen İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü’nün vazgeçilmez sloganlarından biri. 2003’te 100 kadının “Hitler, Mussolini, Sharon, Milošević, Bush, Saddam... Hepsi erkek. Bu bir rastlantı mı?” sloganıyla başlattığı gece yürüyüşlerinin katılımcıları 2016 darbe girişimi sonrası olağanüstü hal döneminin bütün yasaklarına rağmen 40.000 kadına kadar ulaştı. O zamandan beri de gece yürüyüşleri Türkiye’nin gittikçe sertleşen politik atmosferinde her sene farklı kesimlerden binlerce kadını bir araya getirmeye devam ediyor.² Ancak kadınlar sadece “susmamak, korkmamak ve itaat etmemek” adına bir araya gelmiyor. Gece yürüyüşü kadınların patriyarkaya karşı ortak bir ses ürettikleri bir protesto olduğu kadar bir dayanışma kutlaması da aynı zamanda; kadın dayanışmasının gücünü hissettikleri ve bunu olabildiğince gürültülü olarak kutladıkları bir ritüel. Her sene binlerce kadın İstiklal Caddesi ve etrafında beraber şarkı söylüyor, slogan atıyor, bağırıyor, küfrediyor, dans ediyor; perküsyoncular, bandolar ritim tutuyor; ıslıklar düdük seslerine

1 Bu makale *European Journal of Women's Studies* dergisinin Kasım 2022 baskısında yayımlanan “Sounding possible worlds: The cacophony of the Istanbul Feminist Night Marches” başlıklı makalemin geliştirilmiş bir çevirisidir. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/13505068221122700>.

2 Dilara Gürcü, “Taksim’de 40 bin kadın; 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü’nü düzenleyen kadınlar anlatıyor.” *T24*, Mart 17, 2017, Erişim Tarihi: Haziran 10, 2019, <https://t24.com.tr/yazarlar/dilara-gurcu/taksimde-40-bin-kadin-8-mart-feminist-gece-yuruyusunu-duzenleyen-kadınlar-anlatıyor,16800>.

karışıyor; türküler halaylara eşlik ediyor. Bu birliktelik öyle bir ses yaratıyor ki günün sonunda yürüyüşün akustik deneyimi gecenin en akılda kalıcı özelliklerinden biri oluyor. Yürüyüşün ruhu adeta ses peyzajına işliyor. Bu makalede, bu öngörüğü kerteriz alarak İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü'nün politik önemini akustik atmosferinde arıyorum ve şu soruları soruyorum: Yürüyüşün ses peyzajı ile yapısı ve politik önemi arasında nasıl bir ilişki var? Yürüyüşün ses peyzajı katılımcılarını nasıl etkiliyor? Bu ses peyzajını teorik bir kulakla dinlemek yürüyüş hakkında bize neyi keşfettirebilir?³

Bir protestoya, hem de kadınlardan oluşan bir protestoya, ses peyzajı üzerinden yaklaşmak, ilk bakışta gizli kalabilecek bir takım etkenleri ve sonuçları yakalamamıza fırsat veriyor. Ses peyzajı (*soundscape*), Murray Schafer⁴ tarafından popüler hale getirilen ve özetle bir mekânın akustik evrenini tanımlamak için kullanılan bir terim. Ancak burada akustik evren, içinde bulunduğumuz ve pasif olarak maruz kaldığımız bir sesler bütünü olarak düşünülmemeli. Ses ile ilişkimiz her zaman bedensel bir performans ve dinlemeye dayalı bir ilişkisellik içerdiğinden ses peyzajı sadece sesleri değil, o seslerin insan ve insan dışı faktörler ile organik ve inorganik maddiyatlar arasında yarattığı etkileşimleri de kapsıyor. Bu nedenle bir olayı ses peyzajı üzerinden ele almak aslında o olayın atmosferinde gözün gördüğünün ve kolayca tarif edilebilir olanın ötesinde kalan gizli etkileri ve bağları anlama girişimi. Özellikle protesto gibi kolektif bedensel performansların analizinde akustik bir yaklaşım, duygulanım, beden ve toplumsal tahayyül alanlarında öznelerarası ittifaklar hakkında konuşabilme imkânı yaratıyor. Bu bağlamda, Feminist Gece Yürüyüşü'nün ses peyzajına odaklanmak, yürüyüşün politik önemini ilk bakışta fark edilmeyen öznelerarası ilişkilermeler, bireysel ve kolektif duygulanımlar üzerinden incelemeye imkân sağlıyor.

Bu yazının bir parçası olduğu tez çalışmasının saha araştırmasında beş kişilik ve iki kişilik iki farklı odak grup görüşmesi yaptım ve dokuz derinlemesine bireysel mülakat gerçekleştirdim. Ayrıca bu görüşmelerin yapıldığı iki yıl içerisinde, Feminist Gece Yürüyüşü'ne katılan kırktan fazla kadınla kayıt

3 Bu soruları aslında 2019 İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü sonrası Cumhurbaşkanı'nın kadınları protesto esnasında ezanı ısıklamakla suçlaması tetikledi. Cumhurbaşkanı'nın yaratılan ezan ve kadın seslerin arasındaki akustik çatışma üzerinden ses ve politikanın kesişimi hakkında daha derinlikli bir tartışmayı "Muhtemel Dünyaları Dinlemek: 2019 İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü ve Akustik Çatışmaları" başlıklı yüksek lisans tezimde bulabilirsiniz.

4 Raymond Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World* (Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994), s. 3-12.

dışı görüşmeler yaptım ve 2020 yürüyüşüne etnografik araştırmacı şapkamla katıldım. Odak gruplarında bir oluşuma, kolektife ya da örgüte bağlı olmayan kadınlarla yürüyüşteki kişisel deneyimlere odaklandım. Birebir görüşmelerde ise çeşitli feminist oluşumların⁵ mevcut veya eski üyeleri ile buluştum. Uzunluğu yarım saat ile üç saat arası değişen bu görüşmelerde Türkiye’deki feminist aktivizm tarihine ve gece yürüyüşlerinin bu tarihteki yerine odaklanan sorular sordum. Bu noktada yaptığım görüşmelerin bir temsiliyet gayesi olmadığını belirtmem gerekir. Görüştüğüm kadınların hepsi 22-40 yaş aralığında, üniversite mezunu veya öğrencisi ve mülakatlar sırasında İstanbul’da ikamet eden kişilerdi. Ancak demografileri benzer olsa da siyaset, toplumsal cinsiyet, din ve etnik kimlik alanlarında farklı köken, yönelim ve fikirlere sahip oldukları açıldı. Kendisini feminist olarak tanımlayan kadınlar ile de konuştum tanımlamayanlarla da; yürüyüşe bir kere katılanları da dinledim, on iki kere katılanları da. İlginç olan, kadınların bu farklılıkları sadece spesifik bir perspektifi belirtmek zorunda hissettiklerinde öne çıkarmaları ve genel olarak bu farklılıkların sohbeti domine eden ayrıştırıcı tartışmalara dönüşmesine izin vermemeleriydi. Benzer şekilde, her ne kadar farklı bireyler yürüyüş hakkında farklı fikir ve deneyimlere sahip olsalar da bu makale kadınların paylaştıkları ortak deneyimler üzerine kurulu.⁶ Bu nedenle kadınların alıntılarına ve fikirlerine yer verirken kimlik atayan betimleyici sıfatlar kullanmıyorum. “Çoğu kadın” dediğim yerlerinde ise kayıt içi ve kayıt dışı konuştuğum bütün kadınlara referans veriyorum.

Kadınlarla olan röportajlarımda da saha araştırmalarımda da yoğunluklu olarak materyalist bir yaklaşım sürdürdüm. Yani mülakatlarda ve yürüyüşlerde karşılaştığım sesleri kompleks dinamiklerden oluşan materyal yoğunluk alanları olarak ele aldım.⁷ Bu yaklaşım seslerin yüksekliği, ritmi ve entonasyonunun ötesinde seslerin ne yaptığını, bedenleri nasıl yerleştirip yer yön verdiğini, nasıl düzen ve sınırlar yarattığını da inceliyor. Mülakatlarda bu yöntemi uygulayabilmek için konuşulan konuların ötesinde mülakatların atmosferlerini de

5 Konuştuğum kadınların Mor Çatı, Çatlak Zemin, Havle, SFK ve Ritim Kolektif ile ilişkileri vardı.

6 Röportajlarda genelden farklı yorumlarda bulunan tek bir grup vardı o da organizasyon komitesinde olan kadınlar. Bu kadınlar her şeyin düzgün ilerlemesinin yükünü taşıdıkları için yürüyüşün genellikle ışın hızında geçtiğini söylediler. Deneyimleri katılımcı kadınlardan farklı olsa da ve kendi deneyimlerini anlatırken seslerinde her zaman ek bir sorumluluk tınısı olsa da yürüyüş hakkındaki düşünce ve duyguları katılımcı kadınlarla birçok yerde keşif ediyor.

7 Christoph Cox, “Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism”, *Journal of Visual Culture* 10, sy.2 (2011): 145–161.

dinledim ve inceledim. Burada Sarah Pink'ten ilhamla atmosferi duyuşsal deneyim imkânı bulunduran koşullar bütünü olarak tanımliyorum.⁸ Atmosferler benliğin sınırları dışında oluşuyor gibi düşünölen ama "obje-gibi yarı-somut şekilde"⁹ duyumsanan etkiler yaratır. Materyalist bir atmosfer analizinde bu koşulların beden üzerindeki etkileri araştırılır. Bu yöntem, duygulanımsal ilişkilenmeleri ve dile gelmeyen etkileşimleri yakalayabilmek için de faydalıdır. Saha araştırması sırasında mülakatların atmosferindeki seslerini dinlemek, yalnızca konuşulan konulara ve söylenen cümlelere odaklanıldığında kolayca gözden ve kulaktan kaçabilecek nüansları fark etmemi sağladı. Böylelikle söylem analizinin ötesine geçerek duygulanımlar alanında da söz söyleyebilme imkânı yakaladım. Bu bağlamda makaledeki İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü analizi söylem ve göstergebilim alanlarının ötesine geçerek yürüyüşün seslerinden ve bu seslerin yarattığı dönüştürücü bedensel ve duygulanımsal etkilerinden beslenen farklı bir tür politik gücün izini sürüyor. Fakat bu politik gücün keşfine başlamadan önce cinsiyetlendirilmiş ulusal ses peyzajı üzerine konuşmamız ve yürüyüşün bu bağlam içerisindeki tarihsel önemine değinmemiz gerekir.

İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü'nün Tarihsel Geçmişi

İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü 2003'te başlamış olsa da yürüyüş hakkındaki sohbetlerde 1987 Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü'nden hep bir milat olarak bahsedildi. 1980 darbesinden sonra ilk yasal yürüyüş olan 1987 yürüyüşü, kocası tarafından şiddet gören bir kadının boşanma talebinin bir hakim tarafından "Kadının sırtından sopayı, karnından sıpayı eksik etmemeli" diyerek reddetmesinin ardından üç bin kadını İstanbul sokaklarında birleştirdi.¹⁰ Bu yürüyüş katılımcı kadınları bile şaşırtacak kadar çok kadının bir araya geldiği ilk yürüyüş olarak da anılıyor.¹¹ 1987, 80 darbesi sonrasında bütün muhalefetin eritildiği bir zamanda yeni bir siyasi dönemin başlan-

8 Sarah Pink, *Doing Sensory Ethnography* (Thousand Oaks, CA: SAGE, 2015 [2009]).

9 Cristina Costa v.dğr., Phenomenology of atmospheres: The felt meanings of clinical encounters. *Journal of Psychopathology*, S. 20, 2014, s. 352.

10 Yeşim Arat, "Feminist institutions and democratic aspirations: The case of the Purple Roof Women's Shelter Foundation", *Journal of Economic and Administrative Studies*, C. 8, S. 1-2, 1994 içinde s. 295-309. (1994): 295-309.

Aynur Demirdirek, Feminist Tarih yazımı Üzerine Kişisel Notlar. *Amargi Dergi*, 2015, Eylül, <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1574>.

Şükran Şakir, "17 Mayıs 1987: Kadınlar Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü", *Çatlak Zemin* (Mayıs 17, 2022), <https://www.catlakzemin.com/17-mayis-1987-dayaga-karsi-dayanisma-yuruyusu/>

11 Filiz Karakuş, "Kadınlar Dayağa Karşı". *Feminist*, S. 2, 1987, s. 6-7.

gıcıydı. Feministlerin patriyarkaya karşı yeni örgütlenme yaklaşımları ve direniş yöntemleri ürettikleri ve farklı kadınlık deneyimlerine alan açtıkları bu dönemde Türkiye'nin birçok şehri kalabalık kadın yürüyüşlerine ve Geçici Modern Kadın Müzesi ve Mor İğne gibi ses getiren kampanyalara tanık oldu.¹² Sonraki senelerde daha önce yan yana gelmemiş kadın grupları bir araya gelmeye başladı. Örneğin ilk defa 1989'da Sultanahmet ve Bağlarbaşı'ndaki Dünya Kadınlar Günü protestolarında feminist örgütler, feminist dergiler, kadın politikacılar, solcu kadın örgütleri, kadın hemşireler, kadın öğrenciler ve bağımsız kadınlar gibi farklı kesimden birçok kadın kalabalık sayılarda bir araya geldi.¹³

1980'lerden itibaren kadınların kesişimsel dayanışmaya dair özverisi sayesinde siyaset alanları çeşitlilik kazandı fakat 1990'lar ve 2000'lerin ilk yıllarında kadınların bir araya gelmesi zorlaştı. Proje feminizmi dönemi olarak bilinen 1990'larda, özel şirketler, uluslararası sivil toplum örgütleri ve bakanlıklar tarafından fonlanan kampanya ve projelerdeki artış 2000'li yıllara kadar sürdü.¹⁴ Bu dönemde kadınların hafta içi zamanları özel kampanyalara ayrılmışken hafta sonları da hareketteki fraksiyonlar sebebiyle bölünüyordu. Yani hafta içlerinde katılım azdı, hafta sonlarında ise herkes farklı bir etkinlikte olduğu için kitlesel protestolar düzenlenemiyordu. 2003'te kadınların ilk defa gece yürümeye karar vermeleri kadınların örgütlenme tarihinde bir dönüm noktası oldu. Feminist aktivist Mehtap Doğan¹⁵ bu değişimi şöyle açıklıyor:

Kadın kurtuluş hareketinin güç kaybetmesi, kadın etkinliklerinde feministlerin taleplerinin daha az yer almaya başlaması, feminist olan ya da olmayan kadınları ayıran ideolojik/politik arka planın bir hayli bulanıklaşması gibi nedenlerle feministler bundan on iki yıl önce, bir parçası oldukları eylemlerden ayrı, feminist bir eylem yapma kararı aldılar. Bütün kadınların eylemi olsun, hiç kimse öne

12 Nükhet Sirman, "The relation of the feminists in Turkey to violence," *Amargi Dergi* (6 Aralık, 2013), <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=446>.

Amargi Yayınları, İstanbul – Amargi Feminizm Tartışmaları, 2012. <https://tr.boell.org/tr/2014/06/26/amargi-feminizm-tartismalari-2012>.

13 Amargi Yayınları, İstanbul – Amargi Feminizm Tartışmaları, 2012. <https://tr.boell.org/tr/2014/06/26/amargi-feminizm-tartismalari-2012>.

14 Aksu Bora, "Aksu Bora Anlatıyor: 90'lardan Bugüne Türkiye'de Feminizm," *Bianet* (2014), <http://bianet.org/bianet/kadin/161091-aksu-bora-anlatiyor-90-lardan-bugune-turkiye-de-feminizm>
Nuray Ergüneş, "Kadınlar Vardır: 1980'den Günümüze Türkiye'de Kadın Hareketi", *İktisat Dergisi*, S. 469, 2006, s. 62-68.

15 Zamanında aktif olan SFK, İstanbul Feminist Kolektif ve Kürtaj Haktır Karar Kadınların Platformu üyesi.

çıkmasın diye de imzalı, bir kurumla özdeşleşmiş döviz, bayrak, pankart, simge taşınmamasını kararlaştırdılar.¹⁶

Bu dönüm noktası özellikle bir örgüt veya kolektife bağlı olmayan kadınları bir araya getirme konusunda büyük pratiklik getirdi. Bir yandan da her kadının ait hissedebileceği kapsayıcı bir alan yaratabilmenin ilk adımları atılmış oldu. Bu adımların hızlanmasına sebep olan başka bir dönüm noktası da 2013 yazında gerçekleşen Gezi Protestoları oldu. Gezi, Feminist Gece Yürüyüşü gibi kapsayıcı bir politik alan olarak ortaya çıktı. Gezi'nin feminist aktivizmine katkısı daha önce hiç kitlesel bir eyleme katılmamış kadınlara sokağa çıkma deneyimini yaşatması dışında ideolojik ve politik kimlik farklılıklarının birlikteliği bozmadan siyaset yapma konusunda yeni düşünce ve aktivizm formları üretmesiydi. Gezi, farklılıkların bir arada var olabileceği, kemikleşmiş ve klişeleşmiş direniş ve siyaset yapma biçimlerini sorgulayan ve gerektiğinde yıkan bir alan oldu. Feminist Gece Yürüyüşü ise Gezi'den sonra böyle bir alana olan beklentiyi karşılamaya devam etti.

Feminist hareket içerisinde 1980'lerde başlayan, 2013 ve sonrasında yaşanan gelişmeler kadın dayanışmasının ağlarını genişletti. Bu genişlemenin beraberinde getirdiği çeşitlilik, kolektif örgütlülüğe dair yeni dinamikler üretti ve üretmeye devam etmekte. Katılım sayısı ve çeşitliliğin artması özellikle kapsayıcılık ve ortak eylemlilik üzerine birçok soru doğurdu. Kadınlar gece yürüyüşlerine benzer kaygıları paylaşarak gelse de her kadının Türkiye'de kadın olmaya dair deneyimleri farklıydı, hâlâ da öyle. Örneğin her sene politik gruplar yürüyüşte kendi kaygılarını dile getirmek ister ancak bu istekler çoğunlukla öteki grupların önceliklerine uymaz. Ya da bir örgütün sloganı başka kadınlık deneyimlerini göz ardı edebilir. Bunun gibi çatışmalar 1980'lerden beri birçok münakaşa yaratmış olsa da bütün kadınları kapsayan ortaklıklar kurmanın gerekliliğine verilen önem sayesinde çok değerli tartışmalara vesile oldu. Gece yürüyüşleri kadınların kendi politik kimliklerini, politik pratiklerini ve ideolojilerini ön plana çıkarabilecekleri bir yer olabilir mi? Ya da hem kişisel deneyimlere yer açan hem de kapsayıcı bir ortak alan yaratabilir mi? Yürüyüşler hiç bir ayrıştırıcı söylemi kabul etmeyen, bütün kadınları ortak deneyimler altında birleştiren bir yer olabilir mi? Bu sorular her sene farklı şekiller alsa da yürüyüşün özüne işlemiş ana tartışma hatlarını oluşturuyor.

16 Emek Çaylı Rahte, Nagehan Tokdoğan, "Women on the streets: in the field, in Gezi, night and day", *Moment Journal* 1, S. 1, 2014, s. 72.

Feminist Gece Yürüyüşü'nün son senelerde en çok tartışma yaratan mevzusu ise LGBTİ+ bireylerin yürüyüşe katılımı.¹⁷ Yürüyüşün “münasip özneleri” üzerine olan bu tartışmalar bir yandan yürüyüşün, hatta feminist aktivizmin, 1980'lerden beri süregelen kapsayıcılık vurgusunun devamı, bir yandan da global düzlemde yükselen kesişimsel feminizm akımının bir yansıması. Birleşmiş Milletler için güncel feminist aktivizm akımları üzerine yapılan araştırmada¹⁸ bahsedildiği gibi, “Önceki nesiller kesişimselliği savundular, kavramsallaştırdılar ve kesişimsel hareketlerle ‘dayanışma içerisinde’ çalıştılar ama mevcut hareketler radikal kesişimselliği pratiklerinin ve üyeliklerinin vazgeçilmez bir unsuru olarak benimsediler.”¹⁹ Feminist Gece Yürüyüşü de politik aktivizm değerlerine dair bu global değişimin ve feminist mücadelenin toplumsal cinsiyet, etnik, ekolojik, sınıfsal ve benzeri politik mücadelelerden bağımsız ele alınamayacağına dair kolektif farkındalığın bir parçası. Fakat Feminist Gece Yürüyüşü katılımcıları ve organizasyon komitesi için hiçbir politik grubun, sloganın veya pankartın belirli bir kadınlık deneyimini dışlamıyor veya değersizleştirmiyor olması da çok büyük önem arz etmekte. Bu yaklaşımın arkasında bütün kadınların ait hissedebileceği kapsayıcı ve erişilebilir bir alan oluşturma motivasyonu yatıyor.²⁰ Feminist Gece Yürüyüşü farklı siyasi görüşlerin çatıştığı bir eylemlilik halindense farklılıkların bir araya gelebileceği bir zaman ve mekân olarak tahayyül ediliyor.²¹ Bu nedenle 8 Mart her dönem yeni birliktelikler, sorular ve tartışmalara tanık olsa da, tarih içerisinde gördüğümüz ve yürüyüşün ses peyzajının bize hatırlattığı, Feminist Gece Yürüşü'nde herkesin sesi için yer olduğu. Solcu, Kürt, sığınmacı, mülteci, Ermeni, Müslüman, kadın, lezbiyen kadın, trans erkek, trans kadın fark etmeden, uzun vadede kesişimsel dayanışmanın gerekliliği ve kapsayıcılığına dair kolektif çaba her sene ayırıştırıcı ve dışlayıcı söylemlere karşı üstün gelmeye devam ediyor.²²

17 Sosyal medyada özellikle trans öznelerin yürüyüşe katılımı trans dışlayıcı radikal feministler ve kesişimsel feministler olarak adlandırılan iki grup arasında tartışmalara sebep veriyor.

Pasta Drama, “8 Mart Yürüyüşünde Neler Oldu? Terf vs Kesişimsel Feminizm Kavgası,” YouTube videosu, Erişim Tarihi: Mayıs 4, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=C_vsBcgmXag.

Tunca Özlen, 8 Mart'a katılmaya heveslenen erkeklere açık mektup. *Duvar*, 2022. <https://www.gazeteduvar.com.tr/8-marta-katilmaya-heveslenen-erkeklere-acik-mektup- haber-1555541>

18 Mazine Molyneux v. dğr., “New feminist activism, waves and generations”, *UN Women Discussion Paper (UN Research and Data)*, (2021). Erişim Tarihi: Şubat 4, 2022. <https://www.unwomen.org>.

19 Age.

20 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü. Twitter Post, Şubat 27, 2022, 15:22. <https://twitter.com/8MartYuruyus/status/1497910119178383363>.

21 <https://t24.com.tr/yazarlar/cemre-baytok/neydi-bu-feminist-gece-yuruyusu,25857>.

22 LGBTİ+ların yürüyüşe katılımı üzerinden çıkan dışlayıcı söylemler sebebiyle bazı kadınlar İstanbul Onur Yürüyüşü'nde daha özgür olabildiklerini ve Onur Yürüyüşü'ne daha ait hissettiklerini belirttiler.

Bugün mevcut iktidarın politikaları kadınların hayatlarını tehlikeye atmakta ve eleştirel yaklaşımlara karşı yaptırımlarla insan haklarını yok saymaya ve sivil alanı daraltmaya devam etmekte.²³ 2019'dan beri İstiklal Caddesi'ndeki İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü İstanbul Valiliği tarafından yasaklanıyor. Polis İstiklal'de yürümek isteyen kadınların yürütmesine izin vermiyor ve kadınlara plastik mermi ve göz yaşartıcı gaz ile saldırıyor.²⁴ Bu müdahalelere rağmen İstanbul Feminist Gece Yürüyüşü kadınlar için onları susturmaya çalışan patriyarkal iktidar rejimine karşı ses çıkartabildikleri bir mücadele ve dayanışma alanı olarak var olmaya devam ediyor. Ancak şüphesiz ki iktidarın müdahaleci yaptırımları bu çağa özel değil. Kadınların bedenleri, sesleri üzerindeki kontrol ve baskı yüzyıllardır süregelen patriyarkal ideolojinin uzun tarihine dayanıyor.

Toplumsal cinsiyetlendirilmiş akustik düzeni

Kadın bedeni patriyarkal rejimlerin önemli bir iktidar alanıdır. Buradaki beden tanımının kapsamı bedenin fizikselliliğinin ötesinde bedenden çıkan sesler de dahil olacak şekilde düşünülmelidir. Ses, hem bedene ait olduğu hem de iletişimin, ilişkilimenin, ifadenin, dilin ve anlamın birincil aracı olduğu için iktidar tarafından regüle edilmesi gereken bir olgu olarak görülür. İnsan sesi üzerinde iktidar kurma pratiği ise sosyo ekonomik ve politik yapıların uzun patriyarkal tarihine dayanır. Anne Carson *Sesin Cinsiyeti* başlıklı kitabında sesin cinsiyetlendirilmiş algısının izini Antik Yunan'a kadar sürer.²⁵ Carson ses etrafında örülmüş anlam sistemlerini tarihsel örnekler sunarak açığa çı-

23 Geçtiğimiz 20 senede AKP hükümetinin kadın haklarını birçok kez ihlal etme teşebbüsüne tanık olduk. 2013'teki kürtajı yasaklama çabaları, alternatif üreme yöntemlerini sadece evli heteroseksüel cis kadınların faydalanabileceği şekilde regüle etme denemeleri, Kadın ve Aile Bakanlığını, Aile ve Sosyal Hizmetler Bakanlığı olarak değiştirmeleri sadece birkaç örnek. Şimdilerde ise İstanbul Sözleşmesi'nden çıkmak ve 6284 nolu kanunu fiilen devre dışı bırakmak için çalışıyorlar. Bkz. Feride Acara ve Gülbanu Altunok. "The 'politics of intimate' at the intersection of neo-liberalism and neo-conservatism in contemporary Turkey". *Women's Studies International Forum* 41 (2013): 14–23. <https://www.birgun.net/haber/akp-zihniyetinin-kadina-bakisi-12-yilda-kim-ne-dedi-83051>.

Bunların yanında erkek politikacıların "En az üç çocuk doğurun", "[kadın] herkesin içinde kahkaha atmayacak", "tecavüzcü kürtaj yaptıran tecavüz kurbanından daha masumdur", "hamile kadınların sokakta gezmesi doğru değil" gibi söylemleri de Türkiye'de binlerce kadının hayatını etkilemeye devam ediyor. Bkz. Deniz D. Sarı, "AKP zihniyetinin kadına bakışı: 12 yılda kim, ne dedi?", *Birgün* (Haziran 18, 2015).

24 2019'dan beri 8 Mart kadınlar gününde İstiklal Caddesi tamamiyle kapatılıyor. Kadınlar yürüyüşlerini Cihangir'den Karaköy'e doğru sürdürüyor ve polis İstiklale çıkmak isteyen kadınlara saldırıyor.

25 Anne Carson, *Sesin Cinsiyeti*, çev. Zeynep Talay, (İstanbul: Nod Yay., 2015).

kartır ve sese dair akustik özelliklerin nasıl ikili cinsiyet rejimine yapıştığını ve yapışmaya devam ettiğini sergiler. Feminin sesi kadının “şeytansı doğası” ile ilişkilendiren Aristoteles, Narcissus’a olan imkânsız aşkını gerçekleştirmek için kadınlığını kullanması sebebiyle sesi üzerindeki kontrolü alınarak cezalandırılan Eko dahil birçok örnek sunan Carson, feminin sesin nasıl zaman içerisinde logos, mantık ve rasyonalizmden kopuk olarak algılanmaya başladığını gösterir. Tam tersi, maskülen sesin ise *sophrosyne* olarak tanımlanan kontrol, mantık, bilgelik, ölçülülük, sakinlik sahibi olma hali ile ilişkilendirilmesindeki tezatlığın altını çizer.²⁶ Sestin ikili cinsiyet rejimi ile olan bağı Aydınlanma Çağı’nda ikili düşünme sistemlerinin çoğalması ile güçlenmiş ve günümüze kadar devam etmiştir. Sese dair bu cinsiyetlendirilmiş algı, farklı tarihsel dönemlerde ve farklı coğrafyalarda yeni biçimler alarak tok ve kalın sesleri otoriter, karizmatik, rasyonel ve ikna edici, tiz sesleri ise irite edici, irrasyonel ve duygusal olarak ayırtıran ikili sistemi toplumsal hayatımıza iyice işlemiştir. Sestin cinsiyetlendirilmiş algısı ikili toplumsal cinsiyet rejimi ile birleştiğinde erkeklerin maskülen, kadınların ise feminin sese sahip olması gerektiğine dair sosyal normu oluşturmuştur. Bu normun içerisinde kalın sesli kadınlar ve ince sesli erkekler her zaman norm dışı ve absürt olarak algılanmıştır. Bu görüş bağlamında “doğru” eşleşmeler dışında kalan özneler ise her zaman eksiktir. Ses, bu uzun tarihsel süreç sonucunda bireylerin atanmış cinsiyetlerinin münasip özneleri olup olmadıklarının belirteci olmuş ve patriyarkanın önemli bir iktidar alanı haline gelmiştir.

Türkiye’de modernleşme döneminden²⁷ itibaren kadın bedeni batılı ve seküler ulusun imleyeni ve ürünü oldu.²⁸ Kadınların nasıl giyindiği, yürüdüğü ve

²⁶ Age., s. 11.

²⁷ 19. yüzyılın sonlarında başlayıp ikinci dünya savaşıyla Türkiye’ye yayılan modernleşme dönemi mekânları cinsiyetlendirerek erkekler ve kadınlar için farklı deneyimler yarattı. Akademik çalışmalar yoğunlukla geç Osmanlı ve erken Cumhuriyet dönemlerinde kadınlara eğitim, iş, politik temsiliyet gibi alanlarda eşit haklar vermeyi amaçlayan reformlara odaklansa da bu dönemlerin daha az konuşulan gerçeği de kadınların ulusun ideolojik hedefleri için araçsallaştırıldıkları ve bedenleri, üreme hakları ve aile içi ve kamusal alandaki yerleri üzerinde sert bir disiplin kurdugudur. Ferhunde Özbay, “Gendered space: A new look at Turkish modernisation”, *Gender History*, C. 11, S. 3, 1999, s. 556.

²⁸ Deniz Kandiyoti, “Gendering the modern: On missing dimensions in the study of Turkish modernity”, *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, Seattle, WA; London: University of Washington Press, 1995.

Nilüfer Göle, *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*, Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1996.

Aynur İlyasoğlu, “Cumhuriyetle Yaşat Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarında Kadınlık Durumları, Deneyimler, Öznellik”, *75 Yılda Kadınlar Ve Erkekler*, der. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, İstanbul, Tarih Vakfı, 1988 içinde, s. 505-533.

konuştğu ulusun uygarlık seviyesinin sembolü haline geldi. Cumhuriyet döneminde nasıl uygar özneler olunacağına dair kılavuz sunan ve tavsiyeler veren adab-ı muaşeret kitapları bu uygarlaşma sürecinin cinsiyetlendirilmiş yapısını afişe eder.²⁹ Büyük dönüşümlere maruz bırakılan Türkiye Cumhuriyeti'nin yeni özneleri için bu kitaplar ideal vatandaş olmak için bir şablon görevi görür ve toplumsal alanda nasıl davranılması gerektiğinin kodlarını oluşturma görevini üstlenir. Bu kitaplarda özellikle kadınlar, Cumhuriyet'in yeni düzeninde toplumsal hayatta daha fazla görünür olmak için teşvik edilir ancak bu teşvik kendi sesleriyle özgürce varoldukları bir görünürlük değildir. Kadınlar, "kentsel hayata modernleşme sürecini sergileyecek şekilde katılım göstermelidir, ancak ulusal kimliğin taşıyıcıları olarak da her zaman kendilerini kontrol etmelidirler, tacizle karşı karşıya kalsalar bile."³⁰ Kadınlar fazla sesli gülmeleri, gerektiğinden fazla içmemeleri, dans etmemeleri ve aşırı davranışlarda bulunmamaları yönünde uyarılır. Kitaplar ayrıca yeni Cumhuriyet kadınlarına duygusal aşırılıklarını toplumdan gizleyerek sadece evde yaşamaları gerektiğini söyler. Öyle ki kitaplara göre, "kadın bitmeyen acı ve tasa içerisinde bile olsa ağlamamalı, acısını, yasını, neşesini evinde saklamalıdır."³¹ Bu bağlamda adab-ı muaşeret kitapları sesin kadın bedeni üzerinde kurulan iktidarın önemli bir bileşeni olduğunun kanıtıdır.

Cumhuriyet'in kuruluşundan günümüze gelirse sesin cinsiyetlendirilmiş algısına dair Türkiye'den güncel bir örnek kadın protestocuların sesinden duyulan ortak rahatsızlık olabilir. Uzun senelerdir fırsat buldukça yaptığım gözlemlere göre bazı kadın protestocuların eylem sırasında bağırırken ve slogan atarkenki sesleri protestoya dahil olan ya da yandan dinleyen kişiler tarafından kulak tırmalayıcı ve irite edici olarak tanımlanıyor. Bu sesi üreten kadınların seslerinin rahatsız edici olması sebebiyle iletmeye çalıştıkları politik mesajın önüne geçerek ait oldukları ideolojik "davaya" zarar verdikleri öne sürülüyor. Oysaki erkek protestocuların sesi hakkında genel bir değerlendirme mevcut değil. Görece tiz olan kadın sesleri genellikle politik ciddiyetten yoksun olarak algılanıyor. *Neden* bağırarak kadın seslerine bu şekilde yaklaşıldığını yaptığım mülakatlarda da sordum ve mülakat yaptığım kadınlardan biri olan Ayşe bana

29 Tülin Ural, "Uygarlığın Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Ses", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 2, S. 17, 2018, s. 82-95.

30 Tülin Ural, "Kentsel Mekana İntizam Vermek: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Şehir", *Kebikec: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi* S. 48, 2019, s. 305-320.

31 Ural, "Uygarlığın Sessizliği", s. 82-95.

soruyu *neden* değil *ne zaman* olarak kurmanın faydalı olabileceğini önerdi. Kadınlar *ne zaman* bağıyor? Türkiye’de bağırın erkekleri duymak oldukça olağan bir durumken kadınların bağırması her zaman bir “olay” niteliği taşıyor. Bu fark aslında Carson’ın ve Ural’ın bahsettikleri sesin cinsiyetlendirilme tarihinde kadının sesi üzerinde kurulan iktidara dayanıyor. Kadınlar her zaman seslerini kontrol etmeleri ve aşırı duygularını evde yaşamaları üzerine uyarıldıklarından toplumsal alanda sesini yükselten bir kadın –ister neşe, ister keder sebebiyle olsun– her zaman anormal olarak algılanıyor. Kadınların sessiz veya yerinde sesli olmasının beklendiği “uygar” Türkiye düzeninde kamusal alanda bağırın kadınlar her zaman patriyarka için risk yaratan bir durumun özneleri olarak görülüyor.

Ural’ın ve Carson’ın öne sürdüğü ve kadın protestocuların sesinden duyulan genel rahatsızlığın bize işaret ettiği şey, bireylerin ne zaman, nerede, nasıl davranması gerektiğine dair beklentilere sahip bir duyusal düzen içerisinde yaşadığımız gerçeğidir. Jacques Rancière’e göre bu düzen, toplumsal alandaki duyuların paylaştırılarak, bedenleri belirli zamanlara, mekânlara ve aktivitelere iğnelediği katı kurallardan oluşur. Özneler belirli gruplarla bağlantılı olarak kategorize edildikçe (işçi, anne, politikacı, mülteci vb...) bu grupların munasip hal ve davranış biçimleri dolaylı olarak öznelerin toplumsal alandaki yerlerini ve varoluşlarını da şekillendirir. Rancière bu durumu duyumsanır olanın paylaşımı (*distribution of the sensible*) olarak tanımlar: görülme ve duyulma imkânlarını neyin konuşulabilir ya da konuşulamaz, kimin duyulabilir ya da duyulamaz olduğunu, kimin görülebilir ya da görünmez olduğunu duyumsanır olanın paylaşımı belirler.³² Rancière’e göre “siyasi alanın ve bu alandaki öznelerin nasıl duyumsandığı yani algılandığı, ya da kimin siyasi özne olarak konumlandırıldığı belli bir paylaşımı varsayar.”³³ Bu paylaşımda duyumsanır olana dair her şey, mekânlar, zamanlar ve hatta sesler özneler arasında bölünmeler yaratacak şekilde paylaştırılır. Bu paylaşımı ses üzerinde düşünmek aslında bu düzen içerisinde kimin siyasi özne olarak tanımlandığı hakkında farklı dinamikleri ortaya çıkartır. Cinsiyetlendirilmiş toplumsal akustik düzen olarak tabir edebileceğimiz sese dair normların toplumsalı etkilediği bu kurallar bütünü kendine ait içerme ve dışlama pratikleri içerir. Bu düzende

32 Jacques Rancière, *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*, (London: Continuum, 2004).

33 İmge Oranlı, “Rancière’de Siyasi Olanın ‘Estetik’ Boyutu: “Siyaset Üzerine On Tez” ve ‘Duyumsanır Olanın Paylaşımı’”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler* 14 (2016): 108-116. <https://dergipark.org.tr/pub/msgsusbd/issue/46989/589768>

bazı özneler siyasal alanın içine girebilirken bazıları bu alandan dışlanır. Günümüzde duyumsanır olanın paylaşımında hâlâ kadınların seslerinin mahreme raptiyeli kalmasını bekleyen güncel iktidarın etkisi büyük. Bu nedenle de kadınların seslerinin kamusal performansı var olan düzeni bozabilecek bir aykırılık yani siyasi güç içerir ve normalin aşıldığı bir an olarak tepki çeker. Kadının bağırması duygusal fazlalık ya da mantık eksikliği sebebiyle kontrolün kaybedildiği, *sophrosyne* eksilmesini ya da dil ve aklın yok olduğu anı işaretler. Bu durumda ister protestoda slogan atan bir kadın olsun, ister tehlike altında “yardım edin” diye bağırın ya da kamusal alanda sesli kahkaha atan bir kadın, fark etmez. Bunların hepsi süregiden duygusal düzen içerisindeki bir yarığa, normalin bozulduğu, kelimelerin yetersiz kaldığı bir aşırılık ve duygusal durumuna dair bir alarm olarak etiketlenir. Kadınların kolektif kamusal ses performanslarında durum daha da ciddidir. Carson Antik Yunan’da kadınların kolektif ses performanslarının tehlike arz eden bir olay olarak görüldüğünü hatırlatır. Antik Yunan’da bu akustik performanslar kadınların ritüellerinin veya festivallerinin doruk noktalarında ortaya çıkar ve *ololyga* olarak tanımlanır. Genellikle rahatsız edici duygusal çığırışlar ve hayvansı çığlıklar olarak betimlenir ve şehir içerisinde asla kabul edilmeyen bir ses olarak tarif edilir:

Böyle bir sesi hiçbir toplumsal alan, o sese bir düzen vermeden barındıramaz. Böyle ayinsel çığlıkların duyulduğu kadın festivallerinin şehir sınırları içerisinde düzenlenmesi de genelde yasaktı. Bu festivaller ancak kadınların, erkeklerin kulaklarını ya da yurttaşlık alanlarını kirletmeyecekleri dağlar, sahiller ya da şehrin dışındaki evlerin çatılarında düzenlenebilirdi.³⁴

Antik Yunan’da kadınların kolektif sesleri uygar erkek kulakları için vahşi ve değersizdir. O zamanın duyumsanır olanın paylaşımına göre kadın seslerinin şehir merkezinde yeri yoktur. Bu bakımdan günümüz aslında Antik Yunan’dan pek de farklı değil. Feminist Gece Yürüyüşü de bir bakıma bir *ololyga* değil midir? Ama şehirden uzak ya da şehrin تنها köşelerinden ise ısrarla şehrin tam göbeğinde yapılan bir *ololyga*. Yürüyüş binlerce kadının şehir merkezinde seslerini yükselterek patriyarkanın hegemonik düzenine karşı gerçekleştirdiği performatif bir ritüel. Bu yürüyüşe denk gelen uygar kulakların bazıları kadın protestocularla dalga geçer, bazıları kadınların sesinden irite olur bazıları ise

³⁴ Carson, *Sesin Cinsiyeti*, s. 11.

kadınları susturmaya çalışır. Şüphesiz ki, *ololyga* Antik Yunan'da olduğu gibi 21. yüzyılda da şehir merkezine layık olarak görülüyor. Ancak o zamandan farklı olarak kadınlar bu ritüeli herkesin kendilerini duyabileceği ve görebileceği yerlerde yapmak için ırsrarcılar.

Rancièreci bir bakış açısıyla, binlerce kadının, gece, şehrin ortasında sokaklarda, özgürce bağırması bir *dissensus*'tur, yani bir uzlaşmamadır. Varolan duyusal düzeni sekteye uğratan ve yeniden kuran estetik ve politik bir performanstır. Rancière'e göre bir *dissensus*, "duyuyla algılanabilirin müşterek deneyiminin... yeniden yapılandırılması,"³⁵ yani duyumsanır olanın müşterek deneyiminin yeniden kurulmasıdır. *Dissensus*'u hem kimin siyasi özne olabileceğini belirleyen düzeni yıkan hem de alternatif duyusal düzenleri çağıran bir sekteye uğratma anı olarak da düşünebiliriz. Peki gece yürüyüşleri birer *dissensus* ise burada çağırılan alternatif duyusal düzen yani muhtemel dünya nasıl bir yerdir? Yürüyüşün ses peyzajı ve yarattığı akustik atmosfer bize bu muhtemel dünyanın şimdiki düzenden nasıl farklı olabileceğinin ipuçlarını verir. Kadınların yarattıkları seslerle nasıl bir düzeni çağırdıklarını anlamak için hem yürüyüşün seslerini hem de katılımcıların bu sesleri nasıl algıladığını incelemek gerekir.

Yürüyüşün dil ötesi akustik atmosferi

Saha araştırmamda kadınların yürüyüşe dair düşünsel ve duygusal deneyimleri kadar akustik deneyimlerine de odaklanarak yürüyüş ile toplumsal alanın mevcut akustik ve duyusal düzeni arasında ilişkiler kurmaya çalıştım. Mülakatları kadınlar da ses üzerine konuşmanın kendi deneyimlerini farklı şekilde düşünmelerine sebep olduğunu belirttiler. Mesela İdil yürüyüşün akustik atmosferinin protestonun başarısını ölçen karakteristik bir özelliği olduğunu fark etti:

Yürüyüş olmadığı zaman ses yok, benim hafızamda öyle, [devlet] engellediği zaman bir kopukluk... ve nerde o yürüyüş ve canlı olma hali var, çok yekpare bir ses var yani, kafanda yürüyüş aktivisti olarak sesi duyunca hah tamam bu yürüyüş oldu diyosun.

Yekpare derken İdil seslerin kendine has kakofonik yapısından bahsediyor. Kakofoni genellikle ahenksiz ve zaptolunamaz gürültü olarak tanımlanır, yani

35 Jacques Rancière, *Dissensus: Politika ve Esteki Üzerine*, (çev. Mustafa Yalçınkaya) (İstanbul: Ayrıntı Yay., 2020), 139.

asında mevcut iktidarın disiplininden kaçan bütün sesler kakofoni olarak tanımlanabilir.³⁶ Birçok kadın yürüyüşün seslerini kaotik, kakofonik veya gürültülü olarak tanımladı ve İdil'in altını çizdiği gibi yürüyüşün akustik atmosferinin yürüyüş deneyiminin çok merkezinde ve o deneyime içkin, kendine has seslerden oluştuğunu dile getirdi. Bağırışlar, ışıklar, düdük sesleri, şarkılar, türküler, davul, perküsyon ve slogan gibi birçok sestten oluşan bu ses bütünü kesinlikle homojen değil ama bir kolektiviteden çıkan güçlü ve yekpare bir ses. Bu kakofoninin kendine has gücü onu oluşturan seslerin ve sloganların nasıl algılandığında gizli.

Yürüyüşün akustik atmosferini oluşturan en yüksek seslerden olan sloganlar yürüyüşte dalgalar halinde hareket eder. Bir slogan kulaktan kulağa ağızdan ağıza sonik bir dalga gibi gelip gider, sanki görünmeyen yağmur damlaları yürüyüşün belirli yerlerine düşüp düştükleri yerlerde rezonans yaratıyormuş gibi. Yürüyüşün öteki sesleri de sloganlar gibi merkeziyetsiz, gelip geçici ve doğrusallığa kafa tutan bir akışa sahiptir. Bu kafa tutma hali akustik bir merkeziyetsizliğin yanında dilsel bir kırılma da içerir. Çoğu slogan uzaktan kelimeleri anlaşılmayan bir gürültü ya da bir ritim olarak duyulur. Yani yürüyüş içerisindeki bu sonik merkeziyetsizlik sloganların semantik içeriğinden sessel performans tarafını yüceltten bir ses peyzajı yaratır. Bu ses peyzajında bir vokal performans sergilemek –bu bir slogana katılmak da olabilir sadece bağırarak da– aslında bir vuruşa, bir ritme dahil olmaya benzer. Ses üzerine çalışan sanatçı ve teorisyen Brandon LaBelle bu tip sonik katılımları dans eden beden üzerinden düşünmeyi önerir: “sonik beden zaten aslında bir dansçı olarak düşünülebilir, ritim tarafından yönlendirilirken kendi özel ifade biçimini bulan, ritmi takip ederken eşzamanlı olarak onu bozan bir karşı ritim olarak.”³⁷ Irmak'ın yürüyüşün seslerine katılma konusunda söylediği şu cümle LaBelle'in dansçı benzetmesini doğrular nitelikte: “Konserde şarkıya eşlik eder gibi, gözlerini kapatıp dans etmen gerekiyor gibi bir his. Azıcık güven, biraz da adanmışlık gerekiyor.” Peki sloganlara katılma performansı ve bu performansta dildense bedeninin ve ritmin önem arz etmesi bize neyi gösterir? Yürüyüşe katılan ve o yekpare sesi duyan kişiler bilir ki yürüyüşün içerisindeki gürültünün neredeyse insanı kör ve sağır edecek bir etkisi vardır.

36 Ebru Yetişkin, “Cacophony: Revealing the noise of control”, *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 2, S. 17, 2018, s. 98.

37 Brandon La Belle, *Acoustic Territories: Sound, Culture, and Everyday Life* (London: Bloomsbury, 2010), s. 125.

Birçok kadın, yürüyüşün içindeki yüksek sesler sebebiyle sersemlediklerinden ve başkalarının söylediklerini duymak ve anlamakta zorluk yaşadıklarından bahsettiler. Çoğu kadın megafonla yapılan basın açıklamasını duyamadığını hatta yanındaki arkadaşının söylediğini de duysa bile anlayamadığını dile getirdi. Ancak buradaki anlayamama hali bir mesafe meselesi değil. Yürüyüşün akustik atmosferi en yakınındakiyle bile sözel iletişim kurmakta zorluk yaratacak bir yapıya sahip. Yürüyüşün kakofonisi karşılıklı konuşma, sohbet etme gibi olağan iletişim yöntemlerine alan açan bir atmosfer değil. Ancak bu durum yürüyüş içerisinde anlamlı iletişimler olmadığı anlamına gelmiyor. Söz ve dil üzerinden olmasa da yürüyüşte farklı diyalog biçimleri ile iletişim kurmak mümkün. “Masanın etrafına oturunca bir sürü konu hakkında ayrılabiliyoruz, yürüyüşün fiziksel ortamında böyle bir şey yok,” diyor İdil. Gece yürüyüşleri birbirini tanımayan, muhtemelen masa etrafında otursalar farklı ideolojileri sebebiyle tartışmaya girecek kadınları ortak bir amaç etrafında bir araya getiriyor. Ancak bu birliktelik masabaşı dayanışmalarda sürdürülen semantik bazlı iletişim modellerinin özelliklerini bünyesinde taşıyor. Onun yerine fiziksel kolektiviteye dayanıyor ve alternatif ilişkilene biçimleri üretiyor. Yürüyüşte fiziksel birlikteliğin önemi veya semantiğin değersizleşmesine dair birçok örnek dinlemiş olsam da en aklımda kalan ve bütün dinlediğim yorumları özetler nitelikte olan Ayşe’nin sloganlar hakkındaki şu yorumu oldu: “Gerçekten önemli değildi benim için bi noktadan sonra. A bak bu güzel sloganmış diyorsun ama bi noktadan sonra Aalee lööö yapsan bile yeter.” Ayşe için bir sloganın dilde ne anlam ifade ettiği kadar –hatta belki daha çok– o sloganı başka kadınlarla kolektif olarak performe etmek de anlamlı. Buradaki dilin marjinalleştirilmesi ve kolektif bedensel/vokal ifade üretiminin önceliklendirilmesini nasıl değerlendirmeliyiz? Yine LaBelle’e dönersek, “bu tür hareketler ritmi bir mekânı yeniden kurgulamak, beden üzerine kazınmış ibarelere karşı neşretmek ve başka türlü bir kamusal alan yaratmak için bir araç olarak konumlandırır.”³⁸ LaBelle’in ritim-dansçı-kamusal alan eşleştirmesi Feminist Gece Yürüyüşü’nün bedenleri ve akustik birliktelikleri öne çıkaran ve dilin semantik referanslarını ikincil kılan ses peyzajının politik gücü hakkında bize ipucu verir. LaBelle’in metaforu ile Ayşe’nin yorumunu tekrar ele aldığımızda yürüyüşün ses peyzajını kadınların kolektif olarak ürettiği ve dansla ve ritimle eşlik ettiği dil ötesi bir karşı-ritim olarak düşünebiliriz miyiz? Yani yürüyüşün

38 Agy.

bir *dissensus* olduğunu kabul edersek, kadınların yarattığı bu karşı-ritim nasıl “başka türlü bir kamusal alan” yaratıyor olabilir?

Ayşe’nin yorumunun Carson’ın bahsettiği *ololyga* kavramına benzerliği bu soruları açmak için ilginç bir perspektif sunar. Ayşe’nin yorumu dil dışı seslere referans vererek kadınların kolektif performansındaki ses etkeninin önemini vurgulamasıyla Carson’ın *ololyga* tartışmasını hatırlatır. Carson Antik Yunan’da *ololyga* olarak tanımlanan kolektif kadın seslerinin dil ile ilişkisini şöyle açıklar:

Ololyga, aynı kökten gelen oolyzo fiiliyle aynı kelime ailesine mensuptur, bu kelimeler de eleleu ve yine eleleu’yla aynı kökten gelen elelizo ve alala –ki bu alalazo fiiliyle alakalı– kelimeleriyle ilişkilidir. Bu kelimeler muhtemelen Hint-Avrupa dil grubuna ait ses yansımalı kelimelerdir. Başka bir deyişle, bu kelimeler kendi seslerinden başka bir şeyi işaret etmezler. Sesin kendisi yoğun bir mutluluğu ya da yoğun bir acıyı temsil eder.³⁹

Ayşe’nin sloganlar hakkındaki “aalee löö” yorumu *ololyga*’nın neşe ve acı gibi duyguları temsil eden seslere benzemesi sebebiyle yürüyüşün bedensel ve sessel yapısının altını çizer. Kadınların kolektif seslerinden, ışıklardan, bağırışlardan, şarkılardan ve sloganlardan oluşan kakofoni, semantik sistemin dışında da anlam üreten kendine has bir yapı haline gelir. Bu seslerin performansı ve hafızası dilsel referanslarla değil tetiklediği duygular, bedensel deneyimler ve duygulanımlar üzerinden örülür. Bu sesler yazıya dökülebilecek ya da yazıya döküldüğünde dilsel bir anlama sahip olacak seslerdense dil ötesinde akustik deneyimler yaratan seslerdir. Dil üzerinden kurulan fallogosantrik düzende bu sesler politik bir değer ya da anlam içermez. Ama zaten yürüyüşün akustik atmosferi fallogosantrik düzenin alışlagelmiş sözsöz iletişim ve performanslarını önceliklendirmez. Yani siyaset yapmak için illa ki başarılı karizmatik konuşmalar yapmak gerekir algısına göre hareket etmez. Semantik düzende anlam taşıyan kelimelerin telaffuzuna odaklanan ses kavramıyla çalışmaz. Tam tersine, fallogosantrizmin dil ve ses üzerinde kurduğu, kimin mantıklı olduğunu ya da kimin nasıl siyasi bir özne olabileceğini, kimin bir sese sahip

39 Carson, *Sesin Cinsiyeti*, s. 11. Burada ilginç olan bir nokta da yansıma bir sözcük olan oolyganın zılgıta benzemesi. Leeleeleelee gibi okunabilecek ama dil hareketi ile üretilen ve sözsöz bir çıkış olan zılgıt, “genellikle kadınlar tarafından düğün gibi seremonilerde geleneksel Kürt dansları esnasında neşeyi ifade etmek için performe edilir.” Hande Çağlayan, *Women in the Kurdish Movement: Mothers, Comrades, Goddesses* (London: Palgrave Macmillan, 2019), s. 199.

olabileceğini belirleyen erkek egemen düzenden⁴⁰ uzaklaşarak başka türlü bir ilişkilene ihtimalinin yaratabileceği muhtemel toplumsallığın ipuçlarını verir.

Logosu yeniden seslendirmek

Erkek egemen ve dil odaklı yaratılan anlam dünyamızın temelleri Platon ve Aristoteles'in insan, toplumsal alan ve siyasi özne tanımlamalarına kadar uzanır. Çoğunlukla bir içirme ve dışlama pratiği üreten bu tanımlamalarda insanın hayvandan farkı konuşabilen yani anlamlı sesler çıkartabilen bir canlı olarak betimlenmesine dayanır. Aristoteles'in insan için kullandığı *zoon logon ekhon* (konuşan akıllı hayvan) ifadesi insanı logos sahibi canlı olarak tanımlar. Logos ise gene Aristoteles tarafından *phoné semantiké* olarak tanımlanır. Burada *phoné* sesi, *semantiké* ise anlamı temsil eder. Batı felsefesi tarihi boyunca *phoné semantiké* konuşma olarak algılanır, böylece insanı insan yapan logosa sahip olma yetisi yani rasyonel, dil kullanabilen, hayvanlardan farklı olarak anlamlı sesler üretebilen, akıllı ve sosyal bir varlık olduğu şeklinde yorumlanır. Platon ve Aristoteles ve birçok batılı düşünürüne göre bu düzende logos sahibi olanlar devlet yönetiminde ve toplumsala dair karar alma mekanizmalarında aktif rol alabilirler. Logos sahibi olmayan olarak nitelendirilen özneler ise bu alanların dışında bırakılır. İnsanın siyasi bir özne olmasının temelinde rasyonel bir şekilde dili kullanma yetisine sahip olma özelliğinin varolması gerektiğine dair bu görüş toplumsal alanın ve siyasi özne olabilmenin dil odaklı anlam dünyasına bağlı olarak düşünülmesine sebebiyet verir. Batı felsefesinin ürettiği bu düşünce yapısı Carson'ın bahsettiği dil ve erkeklik arasındaki ilişkilene ve erkek olmayan özneleri dilin alanından dışlayan algı ile birleştğinde günümüze kadar gelen erkek egemen siyasi yapıların arkasında yatan tarihsel dinamikleri biraz da olsa aydınlanmış olur.

İtalyan felsefeci ve feminist düşünür Adriana Cavarero bütün bu sarmalı yeniden ele alabilmek için farklı bir okuma sunar. Cavarero, *For More Than One Voice*⁴¹ başlıklı kitabında logosun etimolojik olarak hem *semantiké* hem de *phoné* kökeni olsa da Batı felsefe tarihi içerisinde semantiğin yüceltilirken sesin unutulduğunu öne sürer. Cavarero'ya göre logosun rasyonelite, akıl, düşünce, fikir gibi kavramlarla tanımlanması ve bu sebeple insanın konuştu-

40 Diane Davis, "Breaking up' [at] phallocracy: Postfeminism's chortling hammer", *Rhetoric Review* 14, S. 1, 1995, s. 126-141.

41 Adriana Cavarero, *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2005).

ğu, hatta düşünebildiği için özel olan rasyonel bir varlık olarak düşünülmesi eksik bir logos tanımını üzerinden yaratılmış bir kavramsallaştırmadır. Cavarero logosun tanımındaki *phoné* yani ses kavramının zaman içerisinde insan sesine, konuşmaya ve dilin yapısal formuna indirgendiği için logosun konuşan ses dışındaki seslerle ilişkisinin tamamen yitirildiğini savunur.⁴² Yani logos, anlamlı olan konuşma ve dilin semantik yapısı ile ilişkilendikçe ses, seda ve ritimlerle olan ilişkisi unutulmuştur. Aslında Cavarero'nun söylediğinin ötesinde bu eksiltme, ses ve konuşma arasında bir zıt kutup yaratarak Carson'ın bahsettiği ses üzerindeki ikili cinsiyetli algısal yapıyı da desteklemiştir. Böylelikle anlam, ses ile ilişkisini kaybederek sadece düşünselin ve dilin alanına kaymıştır. Gramer, dil bilimi, felsefe, yazı ve mantık, maskülenlik ve erkeklik ile ilişkilendirilirken, ses, dil dışı ifadeler, beden, ritim, şarkı ve tınlar daha çok kadınlarla, duygusallıkla ve feminenlikle ilişkilendirilir. Bu ayırımı kadınlar logosu sahibi olmayan taraf olarak etiketlenir.

Carson'ın yazısında da bahsettiği gibi Antik Yunan'dan itibaren logos hakkındaki teorilerin, insan sesinin cinsiyetlendirilmiş algısının oluşumu ile iç içe geçen bir tarihi var. Carson da Cavarero da aslında var olmaya devam ettikçe hiyerarşik toplumsal ilişkiler yaratan bu kategorileri afişe etmeyi hedefler. Carson bunu verdiği tarihsel örneklerle sesin nasıl cinsiyetlendirildiğini göstererek yapar. Cavarero ise logosun tanımındaki *phonénin* kapsadığı seslerin anlam dünyamızdaki yerini hatırlatarak yapar. Hatta kitabına Italo Calvino'nun şu alıntısı ile başlar: "Bir sesin anlamı budur: Canlı bir insan vardır, gırtlığı, göğsü, duyguları olan bir insan; o, havaya öteki bütün seslerden farklı bu sesi bırakır"⁴³ Dikkatimizi ses çıkartan bedene yönlendiren Cavarero'nun amacı anlam yaratımında sesin konuşmaya kaybettiği bedensel ve tınısal boyutunu yeniden canlandırmaktır. Nihayetinde Calvino alıntısı ile de gösterdiği gibi Cavarero'ya göre ses, sahibinin biricikliğini temsil eden bir akustik performanstır. Cavarero sessel aktarımdaki bu ontolojik kaynağı takip ederek bizi iletişim kavramını yeniden kurgulamaya davet eder: İletişim, sadece dil üzerinden kurulan bir anlam dünyası yerine içindeki biricik öznelliklere ve sessel tekilliklere değer veren, çoğulluk içeren ve çok taraflı akustik bir alan olamaz mı? Bu soru hem birbirimizle nasıl iletişim kurduğumuzu hem de anlamı nasıl tanımladığımızı, yani logos kavramını yeniden düşünmemizi gerektirir. Ayşe'nin cümlesinin önermesi gibi belki de bir slogan performan-

42 Age., s. 35.

43 Italo Calvino, *Jaguar Güneş Altında*, çev. Kemal Atakay, (İstanbul: Can Yay.), s. 81.

sının anlamlı olması için söylenen sözün dilsel olarak anlamlı olması şart değildir, o sesi hangi bedenlerin nasıl bir araya gelerek çıkardığı da anlamlı bir iletişim alanı yaratabilir. Toplumsal alanı logos eşittir mantık/rasyonalite algısının pençesinden kurtararak tekrar düşünürsek, konuşmalardaki semantik referanslardansa konuşan seslerdeki biricikliğinin değerli olduğu, bedenlerin ses odaklı etkileşiminin anlamlı görüldüğü bir toplumsal alan neye imkân sağlar? Bu soru en başta fallogosantrizmin kurduğu cinsiyetçi rejimi, yani kimin anlam üretebilen bir siyasi özne olabileceğini yeniden düşünmeyi gerektirir. Nihayetinde bu soru da toplumsallığı, siyaseti, kamusalılığı ve insanı nasıl tanımladığımızla ilişkilidir. Cavavero'nun ses açılımı aslında logosu yeniden tanımlayarak Carson'ın da bahsettiği erkeklik, maskülen ses, dil ve mantık arasındaki göbek bağına kesmek için atılmış bir adımdır. Mütemadiyen dil, anlam ve mantık çerçevesinden çıkarılmaya çalışılan kadınlar için Cavarero'nun bu atılımı bir hayli önem taşır. Logosu sese değer verecek şekilde yeniden tanımlamak, varolan cinsiyetlendirilmiş ve hiyerarşik kamusal ve toplumsal düzeni parçalarken yeni bir politik ihtimal yaratır. Konuşan kişilerin biricikliğinin, neyin konuşulduğu kadar anlam taşıdığı noktada toplumsal alan çok taraflı, git-gel içeren, rezonant bir hal alır. Bireylerin seslerinin temsil ettiği biricikliklerin erimeden ya da bastırılmadan yan yana olabildiği bir birliktelik hali üretilir. İçerme ve dışlama pratikleri yaratan, sahip olma/olmama üzerinden tanımlanan bir toplumsal düzenden katılımcı bütün bireylerin varlığının tanındığı, etkileşim odaklı bir toplumsallığa alan açar. Burada önemli olan artık kimin o alanın öznesi olabileceğindense bir araya gelen öznelere nasıl bir alan yarattığıdır.

Bu teorik açımdan bakıldığında Ayşe'nin de belirttiği gibi Feminist Gece Yürüyüşü *phonéyi*, *sematikénin* önüne koyan bir atmosfere sahiptir. Nelerin söylendiğinin yanında kimin, hangi bedenlerin ve seslerin nasıl bir araya geldiği de önemsenir. Kelimelerin semantik anlamı üzerine kurulan iletişim modellerinin ötesinde yürüyüş içerisindeki vokal performansların ve seslerinin yarattığı etkileşimlere odaklanmayı hatırlatır. Yürüyüş yan yana olan ve ses çıkartan öznelere dil ötesinde anlamlı bir birliktelik kurabildikleri siyasi bir alan yaratır. Feminist Gece Yürüyüşü gücünü ve anlamını iyi icra edilmiş konuşmalardan değil farklı seslerin kolektif birlikteliği üzerinden kurar. Yürüyüşün bu özelliği günümüzün kitlesel protestolarında insan seslerine "belirli taleplerin şeffaf bir siyasi temsil biçimi" olarak değil, duyulmayı ve fark edilmeyi talep eden varoluş sesleri olarak yaklaşılması gerektiğine dair

argümana katkıda bulunur.⁴⁴ Yürüyüşün ses peyzajı bize gösterir ki yürüyüş, fallogosantrik düzenin duyusal kurallarına meydan okur ve kimin nasıl anlam yarattığına ve siyasetin kim tarafından nasıl yapılması gerektiğine dair normlara kafa tutar. Yürüyüş gibi başkaldırı anları dil ve toplumsal düzen arasında süregelen bağları sekteye uğratan yeni ritimler ve yoğunluklar yaratır. Ya da daha şiirsel ifade etmek istersek, müzikoloji teorisyeni Holger Schulze'in cümleleriyle “direnen bedenlerin katıksız varlığı armonik güç yapısını sorgular.”⁴⁵ Tınlayan direniş bedenleri, onlara dayatılan fallogosantrik armoniyi sekteye uğratar ve birlikteliklerinden ortaya çıkan muhtemel dünyaları çağırırlar. Yürüyüş bu bağlamda bir yandan gelip geçici bir yandan da kalıcı etkileri olan bir deneyim sunar. Katılımcılar kısa bir süreliğine de olsa alışlagelmiş etkileşim ve iletişim formlarından farklı bir şekilde kurulmuş bir toplumsallığı deneyimlemiş olurlar. Yürüyüşün kendisi birkaç saat içerisinde bitse de ve içeride üretilen birliktelikler ve etkileşimler yürüyüş sonrasına aynı güçte taşınmasa da katılımcılar yürüyüşten dönüşmüş olarak ayrılırlar. Yürüyüşün politik önemi bu dönüştürücü güçte yatar.

Feminist Gece Yürüyüşü'nün Dönüştürücü Potansiyeli

Şimdiye dek Feminist Gece Yürüyüşü'nün ses peyzajının “anlamalı” konuşmaların yanında seslerin birlikteliğine de alan açtığını ve böylelikle süregelen cinsiyetlendirilmiş toplumsal akustik düzene meydan okuyan farklı ilişkilene biçimleri ve bir arada olma halleri ürettiğini savundum. Bu ilişkilene biçimlerinin ve bir arada olma hallerininin çoğaldıkça oluşturabileceği, cinsiyetçi kalıpların hiyerarşi yaratmadığı bir duyusal düzenden beslenen alternatif toplumsallığı tanımlamak için muhtemel dünyalar kavramını kullandım. Feminist Gece Yürüyüşleri'nin muhtemel dünyaları çağırان bir ses peyzajı olduğunu savundum. Ancak saha araştırmamda yürüyüşün seslerinin ve yürüyüşlerde ortaya çıkan bu muhtemel dünyaların kadınları nasıl etkilediğini anlamak bir hayli zordu. Uzun bir süre kadınların yürüyüşte hissettikleri duygularını öğrenmeye çalıştım, onlardan duygularının tanımlamalarını istedim. Fakat konuştuğum kişiler yürüyüşün onlara etkisini anlatırken yoğunluklu olarak “çok iyi geldi” “çok güzeldi” gibi kalıplar kullanıyorlardı. Bu kalıplardan kadın-

44 Laura Kunreuther, “Sounds of democracy: performance, protest, and political subjectivity”, *Cultural Anthropology* 33, S. 1, 2018, s. 5.

45 Holger Schulze, *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.

ların yürüyüşte, daha rahat ve pozitif hissettiklerini anlayabiliyordum ancak bu iyi olma ve güzel gelme hallerini farklı tanımlayıcı sıfatlarla anlatmalarını istediğimde çok ilerleme kaydedemedim. Bu durumun aslında dilden kaynaklı bir kısıtlanma olabileceğini fark ettiğimde yeni bir açı yakalamış oldum. Kadınların söylediği “iyi geldi” ve “güzeldi” kalıpları aslında dilin araçlarını kullanarak ifade etmesi zor bir duygusal duruma işaret ediyordu. Tanımlamak istedikleri duygusal, duygusal ve materyal deneyimlerin hakkı dil ile verilemiyordu. Bazı şanslı anlarda bu kalıpları, “öteki kadınlarla beraber olmak beni güçlü hissettirdi” ya da “beni elle tutulur şekilde güçlü hissettirdi, sanki sonrasında her şeyi yapabilirmişim gibi” benzeri cümleler takip etti. Bunlar ve benzeri cümleler çok değerliydi ancak çoğunlukla “iyi geldi” kalıbı belirli bir açıklama bulamadı ama konuştuğum bütün kadınlar beraber yürümenin, yan yana bağırmanın ve yürüyüşün sesleri içerisinde var olmanın onlara “iyi geldiğini” söylediler.

Kadınların kullandığı güzellik ve iyilik betimlemeleri bana Deleuze’un Spinoza’nın duygulanım (*affectio*) kavramı üzerine okumasını hatırlattı. Deleuze’e göre Spinoza’nın duygulanım tanımı öznelere hareket kapasitelerindeki yoğunluk değişikliğini betimler.⁴⁶ Bu etkileri genellikle duygu ve dil öncesinde ve bilinç dışında oluşan hareketlilikler ve benlik dışı etkiler ile etkileşim halinde olmaktan doğan değişim anları olarak düşünebiliriz.⁴⁷ Bu duygulanım tanımını aklımda tutarak sahada kelimelerin ötesindeki yoğunlukları dinlemek için kulaklarımı kabarttım. Kadınların kelimeleri ve tanımlamalarındansa konuşmaların atmosferine ve atmosferdeki yoğunluk değişimlerine odaklandım. Kadınların yürüyüşten bahsettikleri, özellikle öteki kadınlarla yan yana oldukları anları anlattıkları zaman seslerinin yeni bir tona büründüğünü, masaya daha yakın konuştuklarını, ellerini daha çok hareket ettirdiklerini ve gözlerinin daha canlı olduğunu fark ettim. Böyle anlarda konuşmanın hızı da artıyordu ve kalabalık konuşmalarda kadınların cümleleri ve sesleri birbirini daha hızlı takip ediyordu. Bir süre sonra bu anların aslında yürüyüşün yeniden canlandırılması, yani yürüyüş deneyiminin farklı bir zaman ve mekânda yeniden tezahür ettiği bir hatırlama anı olabileceği anladım. Bu anlar kadınların yürüyüşteki duygulanımlarını içeren atmosferleri yeniden yaratıyordu. Bu farkındalıktan sonra,

46 Gilles Deleuze, “Gilles Deleuze, lecture transcriptions on Spinoza’s concept of affect”, transkripsyon, Emilie Deleuze, Julien Deleuze, 2004, https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf

47 Gilles Deleuze, *Spinoza Üzerine On Bir Ders* (çev. Ulus Baker), (Ankara: Öteki Yay., 2000), 19.

“iyi geliyor”, “güzel geliyor” gibi kalıpların aslında bu duygulanım anlarını tanımlama amacıyla kullanıldığı daha açık hale geldi. Bu da kadınların kolektif bedensel deneyimleri, kadınların hareket kapasitelerindeki yoğunluğu arttırıyor demek oluyordu. Konuşmalardaki gibi, yürüyüşte fiziksel olarak aynı ses peyzajı içerisinde beraber olmak kadınların duygulanımsal olarak olumlu etkiliyor; kadınlar yürüyüşte beraber ses üretirken daha aktif, optimistik, enerjik, ilintili, yetenekli ve güçlü hissediyorlar. Bu gözlemlerden şunu çıkarabiliriz, Feminist Gece Yürüyüşü’nde kadınların ses birlikteliği kadınları fiziksel ve mental olarak dönüştürüyor. Beraber aynı ritimler içerisinde olmak, onları keyifli, canlı ve güvenli hissettirirken aynı zamanda gündelik hayattaki materyal dertleri ile daha kolay başa çıkmalarını sağlayan ve onları güçlendiren duygulanımsal bir dayanışma ağı yaratıyor. Feminist Gece Yürüyüşü bu sebeple katılımcıları için çok değerli; birçok kadının tekrar tekrar kendi güçlerini ve kadınlar arasındaki dayanışmayı en yoğun 8 Mart’larda yürüyüşte, başka kadınlarla aynı ritimleri paylaştıklarında hissettiklerini belirtmeleri de bu çıkarımı destekliyor.

Büyük resme baktığımızda yürüyüş yılda sadece bir kere gerçekleşen bir eylem. Türkiye’de kadınların siyasi eylemler dışında bir arada ses çıkardığı ve bunun olağan karşılandığı bir kamusal alan da çok mevcut değil. Oysaki erkeklerin kamusal alanda bir araya gelme fırsatını yakaladıkları çokça alan ve etkinlik mevcut.⁴⁸ Kadınların birlikteliği ise genellikle devletin gözetimini ve regülasyonunu gerektiren bir “aşırılık” olarak görülüyor. Son yıllarda yürüyüşlere getirilen yasaklar da bu görüşün bir yansıması niteliğinde. Kamusal alanda seslerini yükseltmeleri alışılmış olmayan kadınların, yılda bir kere birbirleriyle efektif olarak ilişkilene ve birbirlerini ruhen ve bedenlen besledikleri bir kolektivite yaratma imkânlarını sınırlandırmayı hatta yok etmeyi hedefleyen yasaklar bunlar. Ancak patriyarkal devletin kontrol ve disiplin arzusuna karşı kadınların kolektif bedenleri her sene kadınlar gününde bir şekilde sadece bir araya gelerek bir direniş gücü yaratıyor ve muhtemel dünyaları çağırıyor. Holger Schulze direnen bedenlerin sadece yan yana olmasının bile anlamlı olduğunu hatırlatır; ses çıkaran bedenlerin bir araya geldiğinde karşı koyan kolektif bir varoluş yarattığını öne sürer. Bu birlik bir mevcudiyet kazanır ve:

Var olur, eyleyler, hareket eder ve jest yapar; cınlar ve yankılanır: O aslında hareket halinde bir direniş bedenidir. O “Onlar”dır: o uzaylılar oradadır. Vardır.

48 Kıraathaneler, camiler ve futbol maçları bu mekânlardan sadece birkaçı.

Dikkat talep ederler, farkına varılmayı ve odakta olmayı. Dinleyen ve duyuşsal bedenler olarak, kolektif gövdeler olarak. Odaklar, hayatlar ve varoluş biçimleri, biyografiler, arzular, alışkanlıklar ve mizaçlar güruhu olarak.⁴⁹

Kadınlar yürüyüşlerde sadece orada olarak, kulakların onları dinlemesini, gözlerin onları görmesini talep ederek, bedenleri ve sesleri ile oluşturdıkları birliktelik ile direnişin kendisi haline gelirler. Schulze bu durumu “bedensel varlığınız, o mekânda, günün o saatinde, diğer insan bedenleri ile birlikte bütün maddiliğiyle direniştir” diye açıklar.⁵⁰ Yürüyüş senede bir kere de olsa ve artık her sene yasaklansa da yürüyüşteki direnişin kolektif deneyimi, atanmış kimliklerin ötesinde oluşan dayanışmayı çoğaltır. Kadınlar bu varoluşu özgürce beraber yürümek ve özgürce gürültü yapmak olarak tanımladılar. İdil’in söylediği gibi, “O böyle bir deşarj, yine bir [kendini] var etme hikayesi. Bugün burada bağırabiliyorum ve sonuna kadar da bağırıcam herkes de duysun burdayız, o kadar kalabalığız.” Başka kadınlar bu varoluşu bir “gövde gösterisi” olarak da tanımladılar. Ece’nin cümlesi bu perspektifi özetler nitelikte, “Kamuya gövde gösterisi, devlete gövde gösterisi. Biz varız buradayız ve şehrin en ortasında bunu yapıyoruz ve yapmalıyız.” Bazı kadınlar için bu yoğun duygulanımsal durum yürüyüşten sonra da devam eder. “Oradan dönünce çok canlı hissediyorum, sonraki günlerde de çok canlı hissediyorum” ve benzeri cümleler bu devam etme durumu betimler nitelikte. Burada değerli bulduğum başka bir nokta kadınların bu yoğunluğu anlatmak için kullandıkları ifadelerin hem baskıcı cinsiyet rejimine karşı bir öfkeyi hem de hayata yönelik bir kutlama ve dayanışmayı içeriyor olması. Bir yandan bir güç gösterisi bir yandan kadınları ruhen ve bedenen canlandıran neşeli ve fiziksel bir deneyim. Bu deneyim kadınların kolektif fiziksel varlıklarını ve arzularının özgür ifadesini kontrol altına almaya çalışan hükümetle kafa tutan bir tavır içeriyor. Yürüyüş organizasyon komitesinden Ecem’in de söylediği gibi, “8 Mart yürüyüşü kendi adına devrim yaptığın bir şey değil elbette, hükümete talep sunduğun ve peşine düştüğün bir şey de değil. Herkes ‘zıplamak ve oynamak istiyorum’, ‘ben yaşıyorum, burda varım, burdan da partiye gideceğim’ modunda.” Ecem’in bu gözlemi yürüyüşün çoklu duygulanımsal atmosferini iyi betimliyor. Ecem’e göre herkesin evde Netflix izleyerek hayata tutunmaya çalıştığı, herkesin bir tür post travmatik stresten muzdarip olduğu bir zamanda, yürüyüşlerde dans

49 Schulze, *The Sonic Persona*, 201.

50 Age., s. 202-203.

ederek ve ses çıkararak hayatı kutlamak hayata tutunacak bir dal yaratıyor. Savaşlar, bombalar, polis şiddeti, erkek şiddeti, hukuksuz yasal kararlar... Türkiye’de yaşayanlar için travma yaratma potansiyeli olan olaylar kolayca sıralanabilir. Varolmayı ve yaşamayı kutlayan Feminist Gece Yürüyüşü bu travmatik siyasal ve toplumsal ortamda kadınlar için bir koruma ve güçlendirme kalkını görevini üstleniyor. Durmaksızın kırılma noktasına itilen kadınlar için dayanışmayı ve neşeyi hatırlatan bir birliktelik olarak hayatı bir önem arz ediyor. Yürüyüşler kadınlara gündelik hayatlarında süregelen problemlerle başa çıkmak için taze bir enerji ve yeni bakış açıları sunuyor; çünkü Feminist Gece Yürüyüşü “karşı ritimler” yaratan, yani farklı bir kamusal ve toplumsal alan talebi içeren, muhtemel dünyaları çağıran bir politik performansın ötesinde, katılımcı bedenleri ve öznellikleri dönüştüren bir dayanışma deneyimi. Ya da John Berger’in deyimiyle devrimsel bilincin bir provası.⁵¹

Sonuç Yerine

Feminist Gece Yürüyüşü patriyarkal Türkiye devletine karşı aktivizmin önemli bir vechesi. Kadın hareketi 1980 dönemindeki gibi günümüzde de farklı ideoloji ve kimlikteki kadınları bir araya getirmeye devam ediyor. Feminist Gece Yürüyüşü kadınlara ortak deneyimler altında yan yana yürüyerek patriyarkaya karşı ses çıkarırken bir yandan da yaşamı kutladıkları bir alan yaratıyor. Kadınların bu kolektif fiziksel direnişi, kadın olmaya ve siyaset yapmaya dair süregelen patriyarkal kalıpları yıkan bir akustik performans üretiyor. Binlerce kadının, gece, şehrin ortasında sokaklarda, özgürce bağırması, Rancièreci bir bakışla bir *dissensus* olarak varolan duyuşal düzeni yeniden kuruyor. Feminist Gece Yürüyüşü’ne katılan kadınlar *ololygalarıyla*, bütün engellere rağmen, susturulmuş kadınların seslerini yeniden şehir meydanında yankılattıkları bir politik alan yaratıyorlar. Bedenlerini ve seslerini kamusal alana taşıyarak ve yaşamı kutlayarak kendilerinden çalınmış kamusal varlıklarını, duyulabilirliklerini ve görünürlüklerini geri alarak, hatırlatarak, ifşa ederek, göstererek, yeniden talep ediyorlar. Ve bunu siyaset kalıplarında kabul ve değer gören usturuplu ve düşünülmüş konuşmalarla değil ritimleriyle, danslarıyla, sesleriyle ve bedenleriyle yapıyorlar. Aslında, birlikte varolmayı ve ilişkiselliği öncelleyen bir toplumsal alan yaratarak fallogosantrik düzenin tanımladığı, kimin mantıklı olduğunu, kimin nasıl siyasi bir özne olabileceğini belirleyen anlam düzenini

51 John Berger, “The Nature of Mass Demonstrations,” *International Socialism* (Sonbahar 34, 1968): 11–12, <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj/1968/no034/berger.htm>

yeniden besteliyorlar. Kadınlar yürüyüşten bu alternatif toplumsallığı ve beraber yaşama deneyimini tadararak ayrılmış oluyorlar; farklı seslerin birbirlerini susturmadan var olabileceği muhtemel bir dünyanın ihtimalinin kıyısında dans ediyorlar. Bu dönüştürücü deneyim bir kakofoni formunda olsa da kadınların bedenlerinde ve ruhlarında bütün seslere değer verilen bir dünyanın materyal izlerini bırakıyor. Senede sadece bir kere bile olsa kadınlar için bu ritüelin devam etmesi elzem. Feminist Gece Yürüyüşü'nün dirayeti kadınların "susmadıklarını, korkmadıklarını, itaat etmediklerini" yani ne olursa olsun var olmaya devam edeceklerini gösteriyor. Kadınların yıllardır devam eden kolektif azmi, güncel hükümetin kadın düşmanı politika ve söylemlerine maruz kalan bütün kadınlara güç veriyor. Patriyarkanın kadınları susturma teşebbüslerine karşı kadınlar, farklılıklarına rağmen bir arada direniyor, hayatı ve dayanışmayı kutlayarak muhtemel dünyalara ses veriyor.

Kaynakça

- 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü. Twitter Post, Şubat 27, 2022, 15:22. <https://twitter.com/8MartYuruyus/status/1497910119178383363>
- Acar, Feride ve Gülbanu Altunok. "The 'politics of intimate' at the intersection of neo-liberalism and neo-conservatism in contemporary Turkey". *Women's Studies International Forum* 41 (2013): 14–23.
- Akdemir, Ege. "Listening to possible worlds: The 2019 Feminist Night March and its acoustic conflicts. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi, 2021.
- Amargi Yayınları. İstanbul – Amargi Feminizm Tartışmaları, 2012. <https://tr.boell.org/tr/2014/06/26/amargi-feminizm-tartismalari-2012>
- Arat, Yeşim. "Feminist institutions and democratic aspirations: The case of the Purple Roof Women's Shelter Foundation". *Journal of Economic and Administrative Studies* 8, S. 1–2 (1994): 295–309.
- Arat, Yeşim. "The project of modernity and women in Turkey." *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, der. Sibel Bozdoğan and Reşat Kasaba, 95–112. Seattle, WA: University of Washington Press, 1997.
- Arat, Yeşim. "Violence, resistance, and Gezi park." *International Journal of Middle East Studies* 45, S. 4 (2013): 807–809.
- Berger, John. "The Nature of Mass Demonstrations." *International Socialism* (Sonbahar 34, 1968): 11–12, <https://www.marxists.org/history/etol/newspape/isj/1968/no034/berger.htm>
- Bora, Aksu. "Aksu Bora Anlatıyor: 90'lardan Bugüne Türkiye'de Feminizm." *Bianet* (2014), <http://bianet.org/bianet/kadin/161091-aksu-bora-anlatiyor-90-lardan-bugune-turkiye-de-feminizm>
- Çağlayan, Hande. *Women in the Kurdish Movement: Mothers, Comrades, Goddesses*. London: Palgrave Macmillan, 2019.

- Çakır, Serpil. "Feminist Tarih Yazımı: Tarihin Kadınlar İçin, Kadınlar Tarafından Yeniden İnşası." *Birkaç Arpa Boyu..21. Yüzyıla Girerken Türkiye'de Feminist Çalışmalar Prof. Dr. Nermin Abadan Unat'a Armağan* içinde, der. Serpil Sancar, 505–533. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları, 2011.
- Calvino, Italo. *Jaguar Güneş Altında*. trc. Kemal Atakay. İstanbul: Can Yayınları, 81.
- Carson, Anne. *Sesin Cinsiyeti*. trc. Zeynep Talay. İstanbul: Nod Yayınları, 2015.
- Cavarero, Adriana. *For More Than One Voice: Toward a Philosophy of Vocal Expression*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.
- Costa, Cristina, S. Carmenates, L. Madeira ve G.Stanghellini. "Phenomenology of atmospheres: The felt meanings of clinical encounters." *Journal of Psychopathology* 20 (2014): 351–357.
- Cox, Christoph. "Beyond representation and signification: Toward a sonic materialism", *Journal of Visual Culture* 10, S. 2(2011): 145–161.
- Davis, Diane. "'Breaking up' [at] phallocracy: Postfeminism's chortling hammer", *Rhetoric Review* 14, S. 1 (1995): 126–141.
- Deleuze, Gilles. "Gilles Deleuze, lecture transcriptions on Spinoza's concept of affect", transkripsiyon, Emilie Deleuze, Julien Deleuze, 2004, https://www.gold.ac.uk/media/images-by-section/departments/research-centres-and-units/research-centres/centre-for-invention-and-social-process/deleuze_spinoza_affect.pdf.
- Deleuze, Gilles. *Spinoza Üzerine On Bir Ders*. (çev. Ulus Baker). (Ankara: Öteki Yayınevi, 2000).
- Demirdirek, Aynur. "Feminist Tarih yazımı Üzerine Kişisel Notlar", *Amargi Dergi* (Eylül, 2015), <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=1574>.
- Drama Pasta. "8 Mart Yürüyüşünde Neler Oldu? Terf vs Kesişimsel Feminizm Kavgası," YouTube videosu, Erişim Tarihi: Mayıs 4, 2022, https://www.youtube.com/watch?v=C_vsBcgmxAg.
- Ergüneş Nuray. "Kadınlar Vardır: 1980'den Günümüze Türkiye'de Kadın Hareketi", *İktisat Dergisi* 469 (Ocak 2006): 62–68.
- Göle, Nilüfer. *The Forbidden Modern: Civilization and Veiling*. Ann Arbor, MI: The University of Michigan Press, 1996.
- Gürcü Dilara. "Taksim'de 40 bin kadın; 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşü'nü düzenleyen kadınlar anlatıyor." *T24*, Mart 17, 2017. Erişim Tarihi: Haziran 10, 2019, <https://t24.com.tr/yazarlar/dilara-gurcu/taksimde-40-bin-kadin-8-mart-feminist-gece-yuruyusunu-duzenleyen-kadınlar-anlatıyor,16800>.
- İlyasoğlu, Aynur. "Cumhuriyetle Yaşıt Kadınların Yaşam Tarihi Anlatılarında Kadınlık Durumları, Deneyimler, Öznellik", *75 Yılda Kadınlar Ve Erkekler* içinde, der. Ayşe Berktaş Hacımırzaoğlu, 505–533. İstanbul, Turkey: Tarih Vakfı, 1998.
- Kandiyoti, Deniz. "Gendering the modern: On missing dimensions in the study of Turkish modernity". *Rethinking Modernity and National Identity in Turkey* içinde, der. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba. Seattle, WA; London: University of Washington Press, 1995.
- Karakuş, Filiz. "Kadınlar Dayağa Karşı". *Feminist* 2 (1982): 6–7.
- Konda, *Gezi Report* (İstanbul: Konda, 2014).
- Kunreuther, Laura. "Sounds of democracy: performance, protest, and political subjectivity", *Cultural Anthropology* 33, S. 1 (2018): 1–31.
- La Belle, Brandon. *Acoustic Territories: Sound, Culture, and Everyday Life*. London: Bloomsbury, 2010.
- Molyneux Mazine, Adrija Dey, Malu Gatto ve Holly Rowden. "New feminist activism, waves and generations", *UN Women Discussion Paper (UN Research and Data)*, (2021). Erişim Tarihi: Şubat 4, 2022. <https://www.unwomen.org/sites/default/files/Headquarters/Attachments/Sections/>

- Library/Publications/2021/ Discussion-paper-New-feminist-activism-waves-and-generations-en.pdf.
- Oranlı, İ. "Rancière'de Siyasi Olanın 'Estetik' Boyutu: "Siyaset Üzerine On Tez" ve 'Duyumsanır Olanın Paylaşımı'", . MSGSÜ Sosyal Bilimler 14 (2016): 108-116. <https://dergipark.org.tr/pub/msgsusbd/issue/46989/589768>.
- Özbay Ferhunde, "Gendered space: A new look at Turkish modernisation", *Gender History* 11, S. 3 (1999): 555-568.
- Özlen Tunca, 8 Mart'a katılmaya heveslenen erkeklere açık mektup. *Duvar*, 2022. <https://www.gazeteduvar.com.tr/8-marta-katilmaya-heveslenen-erkeklere-acik-mektup- haber-1555541>.
- Pink, Sarah. *Doing Sensory Ethnography*. Thousand Oaks, CA: SAGE, 2015 [2009].
- Rahte, E. Çaylı ve Nagehan Tokdoğan . "Women on the streets: in the field, in Gezi, night and day", *Moment Journal* 1, S. 1 (2014): 69-86.
- Rancière, Jacques. *The Politics of Aesthetics: The Distribution of the Sensible*. London: Continuum, 2004.
- Rancière Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London: Continuum, 2010.
- Rancière Jacques. *Dissensus: Politika ve Esteki Üzerine*. trc. Mustafa Yalçınkaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2020.
- Şakir, Şükran. "17 Mayıs 1987: Kadınlar Dayağa Karşı Dayanışma Yürüyüşü", *Çatlak Zemin* (Mayıs 17, 2022). <https://www.catlakzemin.com/17-mayis-1987-dayaga-karsi-dayanisma-yuruyusu/>
- Sarı, D. Deniz. "AKP zihniyetinin kadına bakışı: 12 yılda kim, ne dedi?", *Birgün* (Haziran 18, 2015). <https://www.birgun.net/haber/akp-zihniyetinin-kadina-bakisi-12-yilda-kim-ne-dedi-83051>.
- Savran, Gülnur. "8 Mart'ı Kimler Kutladı? Neler Dendi?", *Kaktüs*, S. 6 (1989): 9-13. <http://www.pazartesidergisi.com/pdf/Kaktus6.pdf>.
- Schafer, Raymond Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Rochester, Vermont: Destiny Books, 1994.
- Schulze, Holger. *The Sonic Persona: An Anthropology of Sound*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Sirman, Nükhet. "The relation of the feminists in Turkey to violence." *Amargi Dergi* (6 Aralık, 2013). <http://www.amargidergi.com/yeni/?p=446>.
- Ural, Tülin. "Uygarlığın Sessizliği: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Ses", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 2, S. 17 (2018): 82-95.
- Ural, Tülin. "Kentsel Mekana İntizam Vermek: 1930'larda Türkiye'de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Şehir", *Kebikec: İnsan Bilimleri İçin Kaynak Araştırmaları Dergisi*, S. 48 (2019): 305-320.
- Yetişkin, Ebru. "Cacophony: Revealing the noise of control", *MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi* 2, S. 17 (2018): 96-109.

Sloganın Sesi

AYLİN KURYEL

(...) Sonra avazı çıktığı kadar bağırdı: “Savaşa hayır!” Bu iki sözcük ister havada olsun ister yerde, ister uçsun ister düşsün, çok doğru geliyordu ona,ağızına tam oturuyordu. Yalnızca söz değil aynı zamanda sestiler. Anlaşılmamaları olanaksızdı.

Bariş Bıçakçı, *Tarihi Kırıntılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 159.

Ta-ta-ta, taa-ta...

İstiklal Caddesi’nde bir grup insan Taksim Meydanı’na doğru yürüyor; birçoğunun yumruğu havada. Çoğunun maskesi var, fakat tarih pandemiden çok öncesi; 1 Haziran 2013. Kalabalıktan bir ses yükseliyor: “Faşizme karşı omuz omuza...” Bu kısa video YouTube’a eylemden bir gün sonra, 2 Haziran’da yüklenmiş.¹ Sloganı atan sesler senkronize olmayan hecelerle sokağı dolduruyor. Gezi direnişi esnasında sıklıkla olduğu gibi gün içinde bir yerden gelen ve başka bir yere akan eylemlilik halinin ortasında bir an. Kadraja kısa süreliğine el yazısı ile yazılmış bir pankart giriyor, pankartı taşıyan ellerden birinin elinde bir de limon: “Haksızlık karşısında susan dilsiz şeytan...” Kimden bahsedildiği de yazıyor altında; ismini zikretmek o zamanlar daha kolay. Gözlerimi kapatıp sadece sloganın sesine odaklanarak kalabalığın hacmini tahmin etmeye çalışıyorum. Ses görüntünün verdiği bilgiyi genişletiyor; seslere kulak verilirse kadraja girebilenden daha fazla insan var sokakta. Seslerin yankısı da mekâna dair bilgi veriyor: Dar bir sokak, insanlar birbirlerine yakın duruyor olmalı. Belki “ses kadraji”na giremeyen sesler de var kameradan uzaklarda. Sloganı

1 “Faşizme karşı omuz omuza!”, Haziran 2, 2013: https://www.youtube.com/watch?v=a_5QnJSS-3A&ab_channel=ErsoyTan

sadece ses olarak duymaya çalışıyorum. “Faşizme karşı omuz omuza...” cümlelerinin akustiğini semantik içeriğinden ayrı algılamak mümkün mü veya sesi anlamın bütünüyle gölgelemesine izin vermeden duymak? Görselin yokluğu bu sloganı duyduğum farklı anların bulanık imgelerini iç içe geçiriyor. Slogan, içeriği kadar ritmi ile de tanındık; kelimeler anlaşılmaz hale getirilse de hece sayısı ve atılma biçiminden tanınır muhtemelen: Ta-ta-ta, taa-ta...

Siyasi slogan, bir dizi fikir ve talebi kısa bir sentaks kullanarak söze döker. Akılda kolay kalan, mekân ve zamanlar arası yolculuk yapabilen bu sıkıştırılmış söz öbekleri, siyasi tahayyül ve taktiklere kısa yoldan erişim sağlar. TDK sözlükteki slogan tanımı şöyle: “Bir düşünceyi kolay hatırlanıp tekrarlanabilir bir biçimde ifade eden kısa, çarpıcı söz, motto.”² Sloganın semantik biçim ve işlevine odaklanan bu tanımda gölgede kalan bir özellik, “atıldığı” zaman sloganın söz olduğu kadar ses olması aynı zamanda. Çoğunlukla birden fazla beden senkronize olmaya çalışarak ses tellerini titreştirmesi ile mekânı kaplayan, genelde yüksek perdeden çıkan ve tekrarlar içeren bir ses; birlikte olmanın altını çizen bir uğultu, “buradayız.” Gezi direnişi esnasında İstiklal Caddesi’nde slogan atan kalabalık, sayısız benzeri gibi, zamanlar arası süzülen bir “ses güruhu” aynı zamanda; faşizme karşı omuz omuza durulmuş başka zamanları yankılıyor ve omuz omuzalığın altını birlikte çıkarılan sesler ile de çiziyor.

...ta-ta-ta-ta-ta!

Eylemin vuku bulduğu yer aynı zamanda seslerin de çatıştığı bir mekân: şehrin karmaşık ses atmosferinin içinde kendine yer açmaya çalışan eylem sesleri, onların içinde kâh çatallaşarak ayrılan kâh senkron yakalayan ses kümeleri, eylemin sesini bastırmaya çalışan karşı-sesler veya eyleme teğet geçen diğer ses bantları. Politik eylemin ses ortamı, onun ne kadar “ses getirdiği” ve hafızalarda nasıl yer ettiği ile kuşkusuz yakından ilişkili ve bu haritanın sınırlarını çizmek eylemin ne zaman, nerede başladığı ve bittiğini tanımlamak kadar zor aslında: eylem öncesinde yapılan türlü çeşit konuşmalar, toplantı ve mesaj sesleri, eylem esnasında megafon ve hoparlörlerden gelen sesler, sloganlar, muhabbet, kahkaha, çığlık, alkış, düdük, müzik, köpek havlaması, kalabalıktan kaçan kuş sesleri, siren sesi, polis anonsu,³ sokaktan geçenlerin konuşmaları,

2 TDK Sözlük: <https://sozluk.gov.tr/>

3 Elbette bazen de kullanımı giderek yaygınlaşan, polis tarafından eylemcileri dağıtmak için yayılan ve işitme duyusuna zarar vermeyi hedef alan yüksek frekanslı sesler.

şehrin kendi uğultusu... Slogan kuşkusuz ki eylemin ses haritasındaki önemli unsurlar arasında ve bu çatışmalı akustik alana en etkin müdahalede bulunan ses-hareketlerinden biri. Bilgi veren, ilan eden, davet eden, iyileştiren, dayanışmaya açık, tehditkâr. Ahalinin duyması gerekenleri haber vermek için toplanmış şehir tellalları.⁴ Peki ses çıkarmayı sadece mecazi değil düz anlamıyla ele alınca, iktidarın sesinin dışında bir alan açmaya çalışan bir eylem esnasında atılan sloganın “sesliğine” kulak kabartınca neler duyuyoruz? Sesin, beden, mekân ve duygulanımları çeşitli şekillerde bağlantılandıran harekete geçirici niteliğini, eylemin akustiği ve onun çoğu zaman vazgeçilmez parçası olan slogan sesi üzerinden nasıl düşünebiliriz? Eyleme yaygın ifadesiyle “gösteri” değil, “dinleti” olarak yaklaşıncı, eylem alanının aynı zamanda ses üzerinden kurulmasına dair neler açığa çıkabilir?

Siyasi eylemliliği tanımlayan ifadelerde ses merkezî bir metafor olarak karşımıza çıkar aslında: Ses çıkarmak, sesini yükseltmek, sesini duyurmak, sessiz kalmamak, kadraja giren pankartta dile geldiği gibi “haksızlık karşısında susan dilsiz şeytan”lar olmamak. Bu ifadelerde ses her ne kadar merkezi olsa da söz/anlam üretmek ile neredeyse eş anlamlı kullanılır. Oysa ki eylem anında, mekân ve zaman, bedenler ile olduğu kadar ses ile de işgal edilir. “Faşizme karşı omuz omuza” duran bedenlerden çıkan ortak ses, omuz omuzalığın altını bedenlerin bir aradalığı kadar, kelimelerin sesi ile de çizer. Yüksek perdeden ve çoklu kaynaktan çıkan, kâh senkronu yakalayan kâh kaybeden, tekrar edilerek mekânı kaplayan slogan sesi, kendi dışındaki seslere karışırken bir yandan da belli bir alan içinde onları bastıran geçici bir üstünlük elde eder. Böylelikle birçok katmanda çatışmalı olan kent mekânını belli bir yöne doğru hareket ettirip kimin sesinin duyulur olduğuna dair verili düzeni sadece semantik üzerinden değil, aynı zamanda geçici bir süre için akustik nizamı bozarak da sarsar.

Ses, Beden, Mekân

Ses çalışmalarının temel referanslarından biri olan *The Auditory Culture Reader* kitabının editörleri Bull ve Back, görmenin en ayrıcalıklı duyu olarak kabul

4 LaBelle, 18. yüzyıl Londra sokaklarının ses atmosferinde önemli yer tutan, yeni oluşan ticaret kültürünün ortaya çıkardığı sokak satıcılarından ve bu döneme damgasını vuran “şehir tellalları”ndan (*town criers*) bahseder. Orta çağdan 19. yüzyıla kadar İngiltere’nin her yerinde yaygın olan şehir tellalları, şehir merkezlerinde siyasi haberleri, resmi buyrukları, ölüm ilanlarını haykırır; ki yayınlamak (*publish*) kelimesi de aslen basarak yaymak anlamından önce bağırarak yaymak anlamında kullanılır. Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Londra: Bloomsbury Press, 2014, s. 46.

edilmesinin eleştirisini sunan literatürü yankılayarak,⁵ görmenin egemenliğindeki bir “duyular hiyerarşisinin” dünyayı deneyimleme ve anlama şeklimizi sınırlandırdığını ve diğer duyuların da görsel olanın filtresinden geçerek algılanmasının “duyuların demokrasisine” aykırı olduğunu tartışır.⁶ Oysa ki, “derin dinleme” (*deep listening*) adını verdikleri epistemolojik yöntem ile sese odaklanmak, mekân ve güç ilişkileri hakkında başka açılardan düşünmemize olanak verebilir.⁷ Ağızdan çıkan sesleri haritalandırmaya giriştiği *Lexicon of the Mouth* kitabında LaBelle de, akustik olanı, sosyal hayatı, kültürel pratikleri ve bedenselliği birlikte düşünmeyi mümkün kılan bir yapı olarak ele alır.⁸ Ses her ne kadar kültürel ve siyasi analizlerde geri planda kalsa da sosyalliğin belirleyici unsurlarındadır ve aslen her ilişkilene bir ses atmosferinin içinde vuku bulur. LaBelle’in ayrıntılı incelediği onca ses biçimi arasında sloganın yer alması hayal kırıklığı yaratıyor. Buna rağmen, sesin bir yandan bedenleri yakınlaştıran ve güvence sağlayan, diğer bir yandan kesintiye uğratan ve tehdit eden niteliğine yaptığı vurgu, sloganın ses olarak nasıl işlediğine dair düşünmek için verimli bir zemin sağlıyor.⁹

Hepsi olmasa da birçok slogan, atıldığı süre boyunca sadece “sözde” kalmayıp, söze döktüğü talebi kısmî ve geçici olarak da olsa şimdi ve şu anda gerçekleştirmeye çalışır. Bunu mümkün kılanın bedenlerin fiziksel mekândaki teması kadar, bu teması mümkün kılan araçlardan biri olan ses olduğunu söyleyebiliriz.¹⁰ Kalabalık o an için mekânla olduğu kadar, diğer bedenler, geçmiş ve olası gelecekler ile birlikte çıkarılan sesler üzerinden ilişkilendirir ve yaklaşır ki bu da sesi bir güvence kaynağına dönüştürür. Sesin her an bastırılabilir olması, olası bir şiddetin bilgisi, belki de sesin daha gür çıkmasına,

5 Batı kültür ve düşünce tarihinde görme-merkezliliğin ve onun eleştirisinin izini süren bir kaynak için bkz. Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Kaliforniya University of California Press, 1993. Martin Jay, kitabın ilk paragrafında İngilizceye yerleşmiş, birçoğunun etimolojisi unutulmuş olsa da hepsi görme-merkezli olan yirmi bir kelime ve metafor kullanır ve görme duyusunun egemenliğini tartışmaya buradan başlar.

6 Michael Bull & Les Back (ed.), *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg Press, 2003.

7 Age., s. 4

8 Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, Londra: Bloomsbury Press, 2014.

9 Age., s. 4.

10 Elbette her slogan atma anı bedenlerin bir arada durmasını gerektirmiyor. Belki de en açık şekilde pandemi sürecinde deneyimledik bunu. Örneğin, sokağa çıkmanın mümkün olmadığı, pandeminin ilk 1 Mayıs’ında, şehrin bazı bölgelerinde pencere ve balkonlardan atılan slogan sesleri birbirini buluyor, boş sokaklarda yankılanan bedensiz sesler birlikteliği ve sokağı hayal edilebilir kılmaya devam ediyordu.

başka seslerle birleştikçe tedirginliği bertaraf etmeye ve olası saldırılara karşı görünmez bir kalkan oluşturmaya olanak verir. Sloganın sesi, özellikle de gür çıktığında gerçekten de “gözdağı” verebilir; sesin tekilden çoğula geçtiği ve seslerin birbirini yankıladığı an, kalabalık, sadece görsel bir imge olmaktan çıkar ve mekân bir tür titreşim yoluyla ele geçirilir. Bu anlamda, eylemi sadece fiziksel bir mekânın işgal edilmesi değil aynı zamanda “kitlese bir dil işgali” olarak da düşünebiliriz.¹¹ Sloganın semantik içeriğinin, özellikle de eyleme dahil olmayanların kulağında her zaman ayrıştırılabilir olmadığını göz önünde bulundurunca, slogan sesinin ta kendisini, davetkâr veya tehditkâr, kamusal varlık sergilemenin güçlü bir kanıtı olarak görebiliriz. Dolayısıyla, hem bir arada olma duygusunu güçlendirerek ses çıkaranlara (veya istese de çeşitli sebeplerden dolayı ses çıkaramayanlara) güvence verme, hem de mekândaki akışı kesintiye uğratarak tehditkâr olma potansiyelini aynı anda bünyesinde taşıyabilir slogan sesi. Geçmişteki yan yanlıkları yankılarken, geleceğe arzu, vaat ve tehdit taşıma gayretinde, bedenleri bağlantılandıran veya aralarına sınırlar çizen, çoğu zaman homojen olmayan, çatallı ve yüksek bir ses.

Slogan atma anı, türlü birçok başka (özellikle yüksek) ses çıkarma anı gibi, sesin kaynağı için bir dizi bedensel etkiye sahiptir: Ciğerler açılır ve bedene daha fazla oksijen girer, nabız yükselir, kan dolaşımı hızlanır, diyafram çalışır, ses telleri titreşir. Sloganın sesi, genelde ortalama konuşma sesinden yüksek çıkmayı hedeflediği için bedenin kendine has devinimler almasını gerektirir; göğüs şişer, ağız açılır, yüz kasları çalışır. Bir dizi başka hareket bunlara eşlik edebilir: Başlar sallanır, boyun ileri geri hareket eder, yumruklar havaya kalkar. Coşku, heyecan veya öfke ile mideden bir yükselme hissi gelir, megafonu tutan el titretebilir, gözler dolabilir. Sesler hem kulakla duyulur hem de titreşimleri bedenle hissedilir, belki de en çok mide ile. Şarkı söylemenin aksine slogan atmak için ‘güzel ses’e ihtiyaç olmasa da slogan atan kişi kendi sesine yabancılaşabilir; slogan dönümünü kaçırınca ansızın yükselerek ses havuzundan çıkıp tekilleşen ses utanç kaynağına dönüşebilir. Fakat kendi sesinin diğer sesler içinde kaybolmasının sağladığı rahatlık baki kalır muhtemelen. Bu anlarda ses hem kişiye ait hem değildir; başka seslere emanet olmuş gibidir. Kişinin sesini Nina Eidsheim’in dediği gibi bedensel bir parşömen olarak düşünürsek, slogan atma anında ses, zamana ve uzama yayılan kolektif bir mevcudiyetin

11 Jesse Ash, “The Sound of Placards”, *Journal of Writing in Creative Practice*, C. 10, S. 2, 2017, s. 193-203.

katmanlarından biri haline gelir.¹² Tekil sesler, hacmi genişlemiş ve volümü yükselmiş ortak bir seste buluşur.¹³ Belki de bunu mümkün kılan en önemli özellik eylemin kolektif ses bandı içindeki tekil sesin hem onu çıkaran bedene hem de kendisi dışındaki bir ses bütününe ait olması, bedene dair bilgiyi içinde taşıırken bedenden uzaklaşabilmesi, kişinin hem konuşan hem de dinleyen pozisyonunda olabilmesidir.

Slogan atan eylemcilerin sesinin kaynağının tekil olmaması belki de haber vermeyi ya da “söz sahibi olmayı” kolektif bir forma bürüyerek, geçici de olsa sesin/sözün bireysel mülkiyetin dışında konumlandığı bir paylaşım düzeni yaratır. Bull ve Back, ses ve kent mekânının özelleştirilmesi ilişkisine istinaden walkman örneğini verirler. Onlara göre Walkman’i kulağında yürüten ikonik şehirli figür, gittiği yere kendi istediği sesleri götürerek bireysel ses alanını yaratır. Kamusal alanı kişisel deneyimine doğru eğip bükerek ve sesi kontrol edebilmesi ile onu tek kişilik bir dünyaya ait kılar.¹⁴ Sloganı ise bireysel olanın değil kolektifin, kenti belirleyen tüketim odaklı pratiklerin veya ses atmosferini sıklıkla kuşatan resmî bayram ve söylemlerin dışında bir alan açmaya çalışan ve sessizleştirilmeye çalışılanların ortak sesi olarak düşünebiliriz: Çokça özelleşmiş kent mekânını kolektif üretilmiş bir ses atmosferi ile geçici bir süre için kamulaştıran bir ses. Şehrin içinde kendisine yer açan çoklu kaynaklı bir ses; duygulanımsal yoğunluğu yüksek, metaya dönüşmemiş, anlamın içinde buharlaşmayacak kadar etkin ve belirgin amacı dinleyenlerde estetik hayranlık uyandırmak olmayan, hatta ses çıkaran ve dinleyen ayrımlarını bulanıklaştıran.¹⁵

LaBelle, bir yandan da sesin bir şeyin niteliğini uzatabilme, yayabilme ve başka durumlara doğru genişletebilme özelliğine vurgu yapar.¹⁶ Ses gerçekten de kaynağının maddi varlığını mekâna dağıtan, kendi ile başkalarını, “burası”

12 Suzi A., “Bir Şeker Otunu Akustik Biçimlerle Örme Denemesi” adlı kolektif “örülmüş” yazının bir kısmında beden ve ses ilişkisini parşömen kavramı üzerinden ilham verici bir şekilde açıyor. Çisel K., Suzi A., Burcu Y., “Bir Şeker Otunu Akustik Biçimlerle Örme Denemesi”, Manifold Press, 29/12/2021: <https://manifold.press/bir-seker-otunu-akustik-bicimlerle-orme-denemesi>

13 Bu noktada, eylem görüntülerini dolaşıma sokarken, yüzlerin görünmesi ile ilgili sorulabilecek güvenlik ve etiğe dair soruları seslerin duyulmasını merkeze alarak yeniden sormak, sesin gözetim mekanizmaları içindeki rolünü daha kapsamlı düşünmek konuyu genişletebilir.

14 Michael Bull & Les Back (ed.), *The Auditory Culture Reader*, age., s. 8.

15 Mladen Dolar, sesin iki yaygın kullanımı olduğunu söyler: anlamın taşıyıcısı olarak ses ve estetik hayranlığın kaynağı olarak ses. Dolar, anlamın içinde buharlaşmayan ya da fetiş olarak katılaşmayan üçüncü bir sesin izini sürer: anlamda bir kör nokta olacak ve estetik hayranlıkta bir kargaşa yaratacak üçüncü bir ses. Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006, s. 6.

16 Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, age., s. 171.

ile “orası”nı yaklaştıran bir özelliğe sahiptir. Bu özellik, eylem bağlamında birbirlerini görmeyen insanlara birbirlerinin varlıklarını hissettirmeye, eylemin şehrin diğer mekânlarına taşmasına olanak verir. Gerçekten de bazen gözleri eylemden uzağa çevirmek, kulakları slogan seslerine kapatmaktan daha kolaydır. Eylemin imgelerinin eylemi zaman ve mekân içinde yolculuk yapabilir hale getirmesi gibi, ses de farklı yolculuklara vesile olur: evlerin içine sızabilir, kamusal ve özel kabul edilen alanların sınırlarını ihlal eder, kalabalığı görmeyeni de ondan haberdar kılabilir. Bu anlamda eylemin etki alanını genişletir ve görsel kadrja girmeyenlerin varlığını daha güçlü bir şekilde hissettirir. Dolayısıyla, sloganın sesi hem onu çıkaran bedenlere ve çıkarıldığı mekâna bağlıdır hem de bir dereceye kadar ondan bağımsız hareket eder ve tam da bu yüzden belki de bedenın fiziksel olarak temas edebileceklerinin ötesinde kontrol edilmesi daha zor temas alanları yaratma potansiyeline sahiptir.

Ses, dışarı doğru uzayan, eğilip bükülen, maddelere çarpan, onların içinden geçen, kaynağından bağımsız olarak mekânda ilerleyebilen bir varlık olsa da bir yandan da onu çıkaran ile bağımlı asla tam olarak koparmaz. Mladen Dolar, sesin kaynağını terk edip özgürleşebilmesine rağmen yine de her zaman bedensel kaldığını söyler.¹⁷ LaBelle için bu bedenselliğin ta kendisi bir faillik ve öznellik alanına işaret eder. Ses, bağlı olduğu ve asla geride bırakmadığı, toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, aksan gibi çeşitli öğelerle şekillenmiş olan bedeni kendisiyle birlikte taşır. Slogan atan kalabalığın en güçlü yönlerinden biri gerçekten de farklı niteliklerle işaretlenmiş seslerin ortak bir havuzda buluşabilmesi, bedenlerin bir aradalığı sayesinde fiziksel bir güç olma, yayılma, direnme, olası bir şiddete karşı durma yönünde kapasitesinin artmış olmasıdır. Sesin hem bedenden uzaklaşarak var olabilme hem de onu çıkaranın bedenselliğini taşıma kapasitesi ‘iktidarın sesi’ için de geçerlidir elbette: Şu an için bize ulaşan yalnızca bir polis anonsu olabilir, fakat bu ses her an bir bedene bürünebilir ve bize dokunabilir, bizi yerimizden edebilir, şiddet uygulayabilir. LaBelle’in dediği gibi, bir ses tarafından “çağırılmış” olsam da bu ses her an karşıma çıkabilecek ve “kafamı uçurabilecek” bir bedenın taşıyıcısı olabilir.¹⁸

Nerdesin Aşkım?...

13. İstanbul LGBT Onur Yürüyüşü. 16 Temmuz 2015’te YouTube’a yüklenmiş kısa bir videoda arabanın üstünde iki kişi dans ediyor. Düdükler, ritim tutan

¹⁷ Age. s 73.

¹⁸ Age., s. 6.

alkışlar, topluca söylenen ve arada bir duyulur hale gelen Sertab Erener şarkısının sözleri: “Ölümlü dünya, ölümlü insan; ha âlim olsan ha zalim olsan...” Başta pes ve tiz seslerden oluşan uğultu, dağınık ve ritimsiz çıkan sesler, bir süre sonra birbirlerini bularak yakın notalarda birleşiyor ve şarkı duyulur hale geliyor. Bir süre sonra dans edenlerden biri kalabalıklara bağırıyor: “Nerdesin aşkım?” Kalabalıklar cevap veriyor: “Burdayım aşkım!”¹⁹ Tek bir kaynaktan yükselen sesin soru işaretli davetine birden fazla ses anında icabet ediyor. Yine kadraja sığan bedenden daha çok ses var ve hep bir ağızdan bağırıyorlar: “Ay, ay, ay, ay!” Konuşma, kahkaha ve ısıklarla altı çizilen ve daha uzaklara taşınabilen bu yüklü ses ortamı, Gezi direnişi öncesi ve sonrasında daha sık karşılaşılabilen, tam da bu yürüyüşün yapıldığı 2015 yılından itibaren duyulma sıklığı azalan bir eylem akustiği. Geçtiğimiz yıllarda en çok 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşlerinde, Cumhurbaşkanı kararıyla İstanbul Sözleşmesi’nden çıkılmasına karşı düzenlenen eylemlerde ve yapılabildiği zamanlarda Onur Yürüyüşlerinde yeniden karşımıza çıkıyor.

Slogan atma biçimleri, oturmuş ses kalıpları ve ritmi, “daha fazla akustik alanı işgal eden megafonu”²⁰ çoğunlukla kimin elinde tuttuğuna, eylem esnasında da kimin sesinin daha duyulur olduğuna dair de bir dizi soru atıyor ortaya. Siyasi alana ve mekâna yapılan akustik müdahaleler, örneğin toplumsal cinsiyet üzerinden nasıl şekilleniyor; politik bir ses güruhu içerisinde kimin sesi ne şekilde ve daha çok duyulabiliyor? Muhalif ses tarihi içerisinde kimin sesi daha duyulur, belli başlı ton ve ritimler nasıl daha alışıldık ve duyulur hale gelir? Bu anlamda yukarıdaki örnekte alışıldık dengeleri bozan bir şeyler var: İki ayrı tür olan şarkı ve slogan, kalabalığın meramını dile getirme çabasında kendilerine ayrılan alanlara sıkışmadan iç içe geçiyor. Bir kişinin başlattığı slogan tekrar ile değil cevap ile birleşerek tamamlanıyor. “Nerdesin aşkım? Burdayım aşkım!” Bu belki de yukarıda sözünü ettiğim, sloganın sesinin tekil-çoğul arasında gidip gelen, bedeni taşıyarak bedenden uzaklaşabilen, kişiyi hem konuşan hem dinleyen pozisyonunda var edebilen niteliğini en iyi yansıtan biçimlerden biri. Soru-cevabın çevresinde oluşan kakofoni de kaçınılan bir şey değil; eylemin akustiği tam olarak belli bir nizamı takip etmiyor ama sesler üst üste binerken birbirlerini de ezmiyor. Bu özellikler, nizam veya

19 13. LGBT ONUR YÜRÜYÜŞÜ 2015 NERDESİN AŞKIM?, Jul 16, 2015 https://www.youtube.com/watch?v=sDudPSO3JTs&ab_channel=benimkadraj%C4%B1m

20 Murray R. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT: Destiny Books, [1977] 1994, s. 77.

nizamın yokluğu arasında bir hiyerarşi kurmak amacıyla değil, eylemlilik tahayyüllerinin dünyaya akustik meydan okuyuşundaki taktikleri çoğaltması ve kendi içinde kimin sesinin nasıl duyulduğuna dair alışkanlık ve kabulleri dönüştürmesi açısından dikkate değer.

...Burdayım Aşkım!

Ege Akdemir, İstanbul Feminist Gece Yürüyüşlerinin akustik atmosferine odaklandığı yazısında, bu eylemlerin belirleyici özelliğinin ne söylendiğinden kimin ses çıkardığı olduğunu tartışır.²¹ Onur Yürüyüşü örneğine benzer şekilde, 8 Mart Gece Yürüyüşlerinde de bağırış, ıslık, şarkı, davul sesi ve sloganlardan oluşan eylem sesi kakofoniktir; sloganların atılma şekli ise homojen ve simültane olmaktan uzaktır.²² Akdemir'e göre, yürüyüşün içinde dalgalar gibi yayılan bu merkezsiz ve düzensiz sloganların yarattığı kakofoni, semantik sistemin dışında işler; toplumsal cinsiyete bağlı düzenlenmiş erkek egemen akustik düzene, anlamlı sözlerdense seslerin kakofonik birlikteliğini vurgulayarak meydan okur. Akdemir'in vurguladığı nokta, yani taktiksel olarak senkronu kaçırın ve çok merkezli seslerin birbirlerini bastırmadan birbirlerine yer açmalarının feminist politik tahayyüle tekabül ediyor oluşu oldukça önemli. Fakat eylem sesinin semantik olanın tümüyle dışında işlediği fikri, ikisinin iş birliği içinde politik alanı nasıl kurduğuna bakmayı zorlaştırabildiği gibi, akustik olanı duygulanımsal alan açmaya semantik olandan daha kadir görme ve kimin ses çıkardığı ile söylenen sözün kendisini ayrı düşünme riskini taşıyabilir.

Keza yukarıdaki örnekte de eylemin akustik atmosferindeki "nizamsızlığın" ve soru cevap formundaki ses git-gellerinin, semantik alandaki hamlelerle doğrudan iş birliği yaptığını söyleyebiliriz: Sertab Erener'in bir anlamda sinik ("sinirlerine hâkim ol") çağrısı kuir politik tahayyülün içine yerleştirilerek dönüştürülür, şarkı ile slogan iç içe geçerken sloganın kendinden emin anlam kurma eğilimi bir soru ile yer değiştirir. "Nerdesin aşkım?" sorusunu soran tekil sese "burdayım aşkım" diye cevap verenin kalabalığın sesi olması, aşkın çift kişilik heteronormatif anlam dünyasına fiske vurur. Bu videoda yer almasa da o gün aynı Onur Yürüyüşünde (tıpkı Feminist Gece Yürüyüşlerinde olduğu gibi) "jin jiyen azadı" sloganı atıldığı anın kuvveti de bir yandan bedenlerin

21 Ege Akdemir, "Sounding possible worlds: The cacophony of the Istanbul Feminist Night Marches", *European Journal of Women's Studies, Special Issue on Transformative Activism: Feminist and Queer Imaginaries*, C. 29, S. 4, 2022, s. 1-17.

22 Age., s. 8.

kent mekânında yankılanan bir sesi topluca çıkarmalarından, diğer yandan da bu sesin Kürt kadın mücadelesinin anlam dünyasını şehrin ortasına taşıyarak kent mekânında ve sol eylem akustiğinde kimin sesinin daha duyulur olduğuna dair belli kalıpları sarsmasından kaynaklanır. Bu bakış açısından sloganın sesini, kelimelerin anlamından tümüyle bağımsız olmayan fakat sadece semantik alan içinden de etki etmeyen, eylemin akustiği içerisinde hem kendi özgül ağırlığı ile hem de diğer seslerle ilişkisi üzerinden işleyen, siyasetin bedensel ve duygulanımsal alanını kurmada etkin bir yapı olarak görmek daha mümkün hale gelir.

Sloganın daha tanıdık olan tonlarını hem semantik hem de akustik bir yerden eğip büken başka örnekler vermek de mümkün: 2009 yılında IMF ve Dünya Bankası'nın İstanbul'da düzenledikleri zirveye karşı başlatılan Direnİstanbul direnişi esnasında "IMF pabucu yarım, çık dışarıya oynayalım!" sloganı atılıyordu. "Oynaya-lım" sözcüğündeki "lım" hecesi tiz bir sesle yükseliyordu. Erkek sesinin egemen olduğu ritmik ses tarihinde küçük bir kırılma, melodi ile oynayarak akustik bir yan yol açıyordu sanki bu; "dalga da geçebiliriz, kahkahamızı saklamıyoruz, alay ediyoruz." Veya "kazanacağız" kelimesinin ritmine alışmış olan kulakların bir anlığına şaşırmasına sebep olan iki örnek: Migros depo işçilerinin 2021'de Depo, Liman, Tersane ve Deniz İşçileri Sendikası'nda (DGD-Sen) örgütlendikleri için önce ücretsiz izne çıkarılması, sonra da Kod 29 ile işten atılması üzerine başlattıkları direnişin Şubat 2022'de kazanımlarla sonuçlanması sonucunda attıkları "Direne direne kazandık" sloganında, ileri bir tarihe değil kazanıma çıpayı atan bir ritim değişikliği, güçlendirici bir hece eksilmesi vardı. Daha sonra farklı sektörlerdeki işçi mücadelelerinin elde ettikleri kazanımlar sonucunda düzenledikleri eylem ve basın açıklamalarına yolculuk yaptı bu slogan. Bir diğer örnek ise geçtiğimiz 8 Mart Feminist Gece Yürüyüşünde bir grup kadının, son hecesinde ses yükselterek attığı "direne direne kazanabiliriz" sloganı ve ardından yükselen kahkahalar; ne zaman ve nasıl kazanacağımızdan emin olmamanın dile getirilmesinin utanç verici olmayabileceği, semantik alan ve ses bandında şüpheyi yer açan bir andı bu da.

Sessizlik

Susmak siyasi tahayyül ve terminolojide çoğu zaman en iyi ihtimalle farkına varmamak, en kötü ihtimalle suç ortağı olmak anlamında kullanılır. Bir yandan da kişinin kendisini siyasetin dışında sayma yanılışına, bedeli olan bir eylemsizliğe işaret eder, tıpkı "susma sustukça sıra sana gelecek" sloganında

olduğu gibi. Peki sessizliği doğrudan siyasetlilik ile özdeşleştirmeden, failliğin karşısında konumlamadan sesin bir kipi olarak düşünmek mümkün mü? “Sessizliğe gömülmek” deyiminin çağrıştırdığı kadar derin ve karanlık bir yer mi orası her zaman? Oysa ki sessiz kalma ve duyulmama hakkını kullanmak, sadece kimin sesinin duyulur olduğu konusunda değil, çıkan sesin kimler tarafından duyulur olmasını arzu ettiğimiz hakkında da tercih kullanmak anlamına gelir. Görünmezleştirilmeye karşı çıkarken salt görünürlük siyasetine de karşı çıkılabileceği gibi, sessizleştirilmeye karşı çıkarken sessizliği seçme ve örgütlenme ihtimalini de yanımıza alabiliriz. Peki sessizleştirme biçimlerine karşı kendi sessizliğini üretmenin yöntemleri nedir, sessizlik nasıl örgütlenir? Sessizlik, “bir yokluktan ziyade bir bilme ve duyma biçimi” değil midir aynı zamanda?²³ Bu anlamda sessizliğin kendisinin de bir slogan gibi işleyebildiğini, kâh kendi söylem alanının altını oyan sesleri gürültü olarak kodlayan iktidara bir cevap olarak, kâh iktidarın belirlediğinin dışında gündem oluşturma bir aracı olarak işlev gördüğünü söyleyebiliriz.

Gözaltına alınan kişinin susma hakkı. Henüz başlamamış veya uzun süren bir eylemde bir anlığına boş ve kimsesiz kalmış bir sahneden yayılan sessizlik. Michael Taussig’in, Occupy Wall Street üzerine yazdıklarında tarif ettiği ve fotoğrafladığı, uzun süren eylemin sabah erken veya akşam geç saatlerinde pankartların yanında çıt çıkarmadan duran eylemciler.²⁴ Yorgunluğu ve sıkıntıyı paylaşmaktan kaçmadan susan, enerji toplayanlar. Megafonu elinde tutan kişinin anlık, kaygı yüklü sessizliği. “Duran” insanlar. Oturma eylemleri. Seçilmiş bir kayıtsızlığın ifadesi olarak sessizlik, “sizi duymazlıktan geliyoruz, cevap verme kipinde hareket etmeyi reddediyoruz.” Ya da bir dinleme biçimi olarak, bilmemeyi ve beklemeyi göze almanın bir göstergesi olarak sessizlik. Pozisyonu mutlaklaştırmamaya olanak veren bir susma hali, “ben çok konuştum, biraz susayım...”

Kayıpların sessizliği; yas tutmaya dahi izin verilmeyen bir coğrafya bu, “birlikte yas tutmaya çalışıyoruz.”

Hrant Dink’in öldürülmesinden bir ya da iki sene sonra düzenlenen 24 Nisan, Ermeni Soykırımı anması/eylemi. Tatavla sokaklarında kalabalık bir grup yürüyor. Çıt çıkmıyor. Şehrin uğultusu arka planda aksa da kalabalıktan beklenen insan sesinin yokluğu sessizliği yoğunlaştırıyor. Bu gerçekten ölüm

23 Merve Şen, “Sessizlik Biçimleri: Bir Bilme ve Duyma Biçimi Olarak Sessizlik”, Manifold Press, 16/01/2022: <https://manifold.press/bir-bilme-ve-duyma-bicimi-olarak-sessizlik>

24 Michael Taussig, “I’m so Angry I Made a Sign”, *Critical Inquiry*, S. 39, 2012, s. 56-88.

sessizliği. Kulakları cınlatan bir sessizlik mekânı dolduruyor; kendi titreşimi var. Yürüyüş yavaş, pencereleri açmış ellerinde yaktıkları mumları tutanlarla göz göze gelmeye, birlikte susmaya vakit var. Susarak da slogan atılabilir. Hayaletlerin sesi var mı? Yoksa bazen tam da sessizlikleriyle mi tehditkârlar?

* * *

Yazının başındaki alıntıda ifade edildiği gibi, bir sloganın “anlaşılmamasının olanaksız” olmasının nedenlerinden biri, sadece söz üretmesi değil, aynı zamanda akustik bir müdahale olması. Bu yazıda çeşitli örnekler üzerinden, iktidarın sesinin dışında alanlar açmaya çalışan eylemlerin ses atmosferinin temel unsurlarından biri olan slogana, zaman ve mekânı ses üzerinden kuşatmaya olanak veren, bedenlerin biraradılığı sayesinde mümkün olan ve aynı zamanda bedenlerin nasıl bir arada durduğunu şekillendiren bir öğe olarak yaklaştım. Değindiğim örneklerden kiminde slogan tek bir ağızdan çıkarmışçasına nizami ve gür dile geliyor, kiminde soru cevaplara bölünerek kakofoni içinde vuku buluyor, kiminde ise tümüyle sessiz. Fakat hepsi de kimin sesinin duyulur olduğuna dair verili düzenin geçici bir süre için akustik nizamın da bozulması ile sarsıldığı, eylemin parçası olan kişinin aynı anda hem ses çıkaran/söz üreten hem de dinleyen pozisyonunda olabildiği anlara işaret ediyor. Bu sesler, egemen olanın kendisinininki dışındakileri bastırmaya yönelik seslerinin karşısına dikiliyorlar, fısıltı ile gürültü arasında gidip geliyorlar.

Kaynakça

- Barış Bıçakçı, *Tarihi Kırıntılar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2019, s. 159.
- Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth: Poetics and Politics of Voice and the Oral Imaginary*, London: Bloomsbury Press, 2014, s. 46.
- Çisel K., Suzi A., Burcu Y., “Bir Şeker Otunu Akustik Biçimlerle Örme Denemesi”, Manifold Press, 29/12/2021: <https://manifold.press/bir-seker-otunu-akustik-bicimlerle-orme-denemesi>
- Ege Akdemir, “Sounding possible worlds: The cacophony of the Istanbul Feminist Night Marches”, *European Journal of Women’s Studies, Special Issue on Transformative Activism: Feminist and Queer Imaginaries*, C. 29, S. 4, 2022, s. 1-17.
- Jesse Ash, “The Sound of Placards”, *Journal of Writing in Creative Practice*, C. 10, S. 2, 2017, 193-203.
- Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, California: University of California Press, 1993.
- Merve Şen, “Sessizlik Biçimleri: Bir Bilme ve Duyma Biçimi Olarak Sessizlik”, Manifold Press, 16/01/2022: <https://manifold.press/bir-bilme-ve-duyma-bicimi-olarak-sessizlik>

- Michael Taussig, "I'm so Angry I Made a Sign", *Critical Inquiry*, S. 39, 2012, s. 56-88.
- Michael Bull & Les Back (ed.), *The Auditory Culture Reader*, New York: Berg Press, 2003.
- Mladen Dolar, *A Voice and Nothing More*, Cambridge, MA: MIT Press, 2006, s. 6.
- Murray R. Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Rochester, VT: Destiny Books, [1977] 1994, s. 77.
13. Lgbt Onur Yürüyüşü 2015 Nerdesin Aşkı? 16 Temmuz 2015: https://www.youtube.com/watch?v=sDudPSQ3JTs&ab_channel=benimkadra%C4%B1m
- "Faşizme karşı omuz omuza!", 2 Haziran 2013: https://www.youtube.com/watch?v=a_5QnJSS-3A&ab_channel=ErsoyTan

Rooooaaaaarrrrrrrrr

Kükreyen kalabalıkların gürültüsünde çoksesliliği duyabilmek

DERYA ÜLKER

“Çok kalabalık ve gürültülüler öyle değil mi? Sadece dinle onları!”¹

1859 yılında yayımlanan Charles Dickens’ın *İki Şehrin Hikâyesi* romanı, ilk gazete mülakatçılarından Louis-Sébastien Mercier’nin 1781’de yayımlanan *Tableau de Paris*’teki gözlemlerine dayanmaktadır.² Roman, Fransız Devrimi öncesinde, 1775 yılında başlayan olayları, bir ailenin değişen yaşantısı üzerinden anlatır; devrimi ve o dönemde Paris Londra ekseninde yaşananları tanıklıklar perspektifinden aktarır. Romanın yazılmasından neredeyse yetmiş yıl önce yaşananların izini arayan Dickens, Thomas Carlyle’in *Fransız Devrimi Tarihi*’nden alınan tarihsel bilgilerden de yararlanır. Ayrıca romanı yazdığı dönemde Victor Hugo ile görüştüğü bilinmektedir. Yazar, yayımlandığı dönemde eleştirildiği üzere, tarihsel aktörlerin ve içinden geldiği üst sınıfın anlatıcısı olmak yerine, kalabalıkların içinden yazar; devrimin rüzgârından etkilenenlere bakar.

Roman açılış cümlesinden başlayarak karşıtlıklar üzerine kuruludur: “zamanların en iyisiydi, zamanların en kötüsüydü.”³ İki düzlem, iki olay çatısı, iki farklı şehir ile kurgulanmıştır; Dickens’ın yarattığı güçlü karakterler düşünce ve

1 Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, (çev. Saniye Güven), İstanbul, Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2006, s. 347.

2 Age., s. 21. Veysel Atayman’ın sunuş yazısından.

3 Age., s. 35.

tutumlarıyla farklı sosyal sınıfları temsil eder. Olay örgüsünün düğümlendiği yerlerde, Londra ve Paris ekseninde kurulan karşıtlıkların üzerinde, ortaklıklar da dikkati çeker. Romanda sesi sürekli olarak duyulan ve iki şehri, farklı sosyal yapıları birleştiren, hepsinin üzerinde ve içinde dolaşan bir kalabalık vardır. Yazıldığı tarihsel dönemde gündelik hayatın adeta bir genel çekimi niteliğinde olan bu romanda, özellikle Paris'teki kalabalığın sesini duymak mümkündür. Bu ses romanın işitsel boyutu öne çıkarmakta, zıtlıkların birliğini sağlayan işitsel unsur roman boyunca okuru takip etmektedir. İngiltere'de huzur içinde yaşayan ailenin, kendilerini çağıran geçmişten kaçamayan kahramanların peşinden, devrimin yaşandığı Paris'e sürüklenmesi bu sesin daha da şiddetli duyulmasına yol açar. Karakterlerin arasında gözümüzde canlandıramadığımız ama tragedyalardaki koro gibi ortamın nabzını tuttuğunu hissettiğimiz bir kalabalık vardır. Bu kalabalıklara ait sesin, yazar tarafından önce ayak sesleri olarak duyulmaya başlandığını ve ilerleyen bölümlerde yüce bir kükreyiş olarak hayatı sardığını duyarız. Daha sonra bu ses bir gürültüye dönüşür, tehdit edici bir hale bürünür. Kahramanları içine çeken sarmalın bir aşk öyküsü eşliğinde çözülüşü, romanın kurgusunda devrim yangınları içindeki Paris'in geride kalmasıyla, o dönemde özgürlüğün, adaletin ve huzurun kalesi gibi görünen Viktorya Dönemi İngiltere'sine dönüşleri ile yaşanır. Ancak gerçek hayatta Dickens'ın İngiltere'si o kadar huzurlu olmayacaktır. Yazar, roman yüzünden eleştirecek, okuru tarafından anlaşılmayacak ve kalabalığın gürültüsü gerçek hayatta Dickens'ı takip edecektir.

Bu yazı, Viktorya Dönemi yazarlarından Charles Dickens'ın tarif ettiği sesler aracılığıyla, kalabalık ve kalabalığın gürültüsü üzerine düşünmeyi amaçlıyor. Görsel olarak ifadesi oldukça güç bir fenomen olan, portresine kavuşamamış –ve belki de hiç kavuşamayacak– olan kalabalıkları ses yoluyla anlatması bakımından romanın işitsel unsuru incelenmeye değerdir. Kalabalığın sesi veya gürültüsü ile ilgili anlatımlar iki açıdan dikkat çekicidir: günümüze ulaşmayan bu sesler kayıt değil, tarif yoluyla aktarılır. Dolaylı bir kayıt anlamına gelebilecek bu tarifler, yazarın kalabalıkları nasıl duyduğunun bilgisini de içerir. Yazarın bu seslerle ilgili hislerini, yorumlarını, onları nasıl algıladığını ortaya koyan bu cümleler, kalabalıklarla ilgili döneme özgü düşünceleri özetleyen birer göstergeye dönüşür.

Roman boyunca duyulan kalabalığın sesi, önce kasvetli bir sessizlikle, sonra ayak seslerinin patırtısıyla, daha sonra isyan çağrılılarıyla ve kaba müzikle anılır. Romanın ilk sahnelerinden birinde Saint Antoine'daki şarap evinin

önünde, sokakta kırılan şarap fıçısının etrafında toplanan şen seslere ve şamataya kulak kabartan Dickens, toplumsal hareket yayıldıkça tırmanan yüksek sestten doğal bir gücün karşısındaymişçasına etkilenir. Ancak bu sesi giderek korkunç, kaba, usandırıcı, anlamsız bir gürültü olarak duymaya başlar. Şamatanın yerini, toplumsal değişimi getiren o büyük akışın sesi alır: “Bastille’e!” diye bağırان gür sesler, intikam dolu çığlıklar, protesto eden kadınların tiz bağrıışları, kulakları sağır edici ve sersemletici bir gürültü, patırtı içerisinde ilerleyen düzensiz alayın sesi, örgü ören kadınların ritmik şıkırtıları, tuhaf bir fısıldaşma salgını... Kalabalıklardan kaynaklanan bu yeni seslerin anlatımında, onların gürültü olarak adlandırılışında, Dickens’ın hoşuna gitmeyen bir şey olduğu anlaşılır.

Viktorya Dönemi⁴ Dickens’ın ve karakterlerinin hayatlarına kalabalıkların girdiği bir dönemdir. 1780 yılında Londra’nın Soho bölgesindeki evde romanın karakterlerinden Lucie Manette, babası Doktor Alexandre Manette, Jarvis Lorry ve Charles Darnay arasında bir konuşma geçer. Yoğun olarak Fransız Protestan ailelerin yerleştiği bölgedeki evlerinde, yağın yağmuru izlerler ve dışarıdaki sesleri dinlerler. Lucie, sürekli gördüğü bir hayal ile huzursuz olduğunu anlatır: “Size anlamsız gibi gelebilir. ... Bazen bütün bir akşam burada dışarıyı dinleyerek yalnız başıma oturup, ayak seslerinin yankılarının hayatlarımıza giren ayak sesleri olduklarını düşünüyorum.”⁵ Sydney Carton, Lucie’ye cevaben bir kehanette bulunur: “Eğer öyleyse hayatımıza bir gün büyük bir kalabalık girecek demektir.”⁶ Yazar, romanın sonlarında açıkça “kötü bir şeyler olacağının habercisi bir kalabalık”tan ilk olarak bu kehanet ile söz eder.⁷ “Ayak seslerinin ardı arkası kesilmiyordu ve aceleleri gittikçe artıyordu. Köşe, ayak sesleri ile tekrar tekrar yankılanıyordu; bazen pencerenin altından, bazen odanın içinden geliyor; bazısı geliyor, bazısı gidiyor, bazısı mola veriyor ya

4 İngiltere’de, 1830-1901 yılları arasında tahtta bulunan Kraliçe Victoria’nın adıyla anılan bu tarihsel süreç, Londra’nın hızla büyümesi, endüstrileşme gibi büyük toplumsal değişimlerin yaşandığı bir geçiş dönemidir. Sermaye birikimi fazlalaşan İngiltere’nin emperyal gücünün arttığı bu dönem, aynı zamanda, nüfus artışının, sosyal ve ekonomik problemlerin, umutsuz bir yoksulluğun, işsizliğin tırmanışına ve 1836’dan itibaren toplumsal isyanlara sahne olur. Viktorya Dönemi, başlangıçta, Kraliçe’nin ve halkın benimsediği ahlaki değerler, ciddiyet, sadakat, huzur ve güvenlik hissi ile ifade edilirken son yıllarından itibaren, yoğun tarihsel bilincin ve artan kuşak çatışmalarının da etkisiyle, iffetli ve eski moda olmakla eleştirilmiştir. 1870-1891 yılları arasında Viktorya Döneminin çöküşü, istikrarın sona erişini de sembolize eder. Roman bu dönemin başlıca edebi formudur. (Daha fazla bilgi için Bkz. Stephen Greenblatt, *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 2, New York, Norton & Company, 2006.)

5 Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, s. 184.

6 *Age*., s. 184.

7 *Age*., s. 399.

da hepten duruyor gibiydiler. Hepsi onlara uzak sokaklardaydılar, bir tanesi bile gözükmüyordu.”⁸

Ayak sesleri ile ilgili, o vakitlerde anlamsız bulunabilecek bu hayal, çok geçmeden daha şiddetli, daha yakından, daha yoğun deneyimlenecek bir gerçekliğe dönüşür. Bu ve benzeri anlatımlarda kalabalıkların sesi uzaktan duyulur, gövdesi ise hayaletmişçesine her yerededir, muğlaktır, geçirgendir, kolaylıkla tarif edilememektedir. Hem sesi hem de görünümü sel gibi doğal güçler veya korkunç canavarlar gibi insan dışı varlıklarla açıklanır.

Tehlikeli/ tehdit edici kalabalıklar

“Tehdit edici kalabalıklar” bu dönemin moda kavramıdır. Tarih sahnesinde özne olarak ortaya çıkan, belli merkezlerde yoğunlaşan kalabalıklar, bu dönemde görünür ve duyulur hale gelirler. Buna bağlı olarak sosyal bilimlerde avam, kalabalık, kitle, halk gibi kavramlar daha sık karşımıza çıkar. Özellikle Fransız Devrimi sonrasında, yerleşik düzeni sarsan, tehlikeli unsurlar olarak görülen kalabalıklar, kalabalık korkusu (*enochlophobia*) kavramıyla birlikte anılırlar. Edmund Burke’nin (1790) *Reflections and Revolutions in France*’ında okunabilecek kalabalık tasvirleri de pek olumlu değildir; bu tabirler Gustave Le Bon’un *Kitleler Psikolojisi* (1895) çalışmasında en uç halini alır. Le Bon kalabalıkları insanlık dışı varlıklar olarak tarif ederken kalabalık içindeki bireylerin de insanlıktan çıktığını, mikroorganizma veya canavara benzetme yoluyla ima eder ve onların bu davranışını bir psikolojik durum olarak açıklamaya çalışır. Aydınlanma Dönemi düşünürleri ise kalabalıkları, güçlülükle kontrol edilebilen ve arzulara sahip çokluklar olarak görürler; onların metinlerindeki kalabalıklar da özne olarak ortaya çıkamazlar, temsil tartışmalarının gölgesinde kalırlar. Temsili demokrasi rejiminde, kalabalıkların elenmesi, bu gürültünün içinden hangi seslerin kamusal alanda duyulacağına karar verilmesi açısından gereklidir. Anımsayacak olursak, başlangıçta sadece vergi veren erkek vatandaşlara tanınan oy kullanma hakkı, Roma kökenli bir sözcük olan *suffragium*’dan gelir. *Frangere*, yani kırmak, İngilizce söylersek: *break into sound*. Matt Clement’in aktardığına göre sözcüğün etimolojisine bakarak oylamanın, bir araya gelen insanların ses çıkarması, bağırması, duyurması, ilan etmesi yoluyla başladığını çıkarsamak mümkündür.⁹ Kalabalığın sesi, demokrasinin sesidir ancak siyaseten temsilde,

⁸ Age., s. 184.

⁹ Matt Clement, *A People’s History of Riots, Protest and the Law The Sound of the Crowd*, London Palgrave Macmillan, 2016, s. 28.

temsilciye seçimle kendileri adına konuşma hakkı verenlerin sesi hâlâ doğrudan duyulamaz, çünkü ses bir bedene aittir, oysa söz başkasına devredilebilir.¹⁰

Peki kimdir bu kalabalıklar? 17. yüzyıldan başlayan ve kitle psikolojisi adı verilen bilimsel bir disipline terfi eden anlayışı inceleyen yazar ve eleştirmen Stefan Jonsson bu soruya Fransız Devrimi'nden başlayarak tarihsel izlek içerisinde cevap arar.¹¹ Ona göre, Michel Foucault'nun *Deliliğin Tarihi*'nde ele aldığı "temizleme" operasyonu, Fransız nüfusunun aylak veya isyankâr kesimlerini disipline etmeye yöneliktir. Akıl sağlığı yerinde olmayanlar, sokaklardan toplanarak ıslah kurumlarına kapatılır ve şehirdeki serseriler, sakatlar, işsizler, evsizler, dilenciler, suçlular ve hırsızlarla aynı yere hapsedilirler. Bu grupların ortak paydası muhtemelen ahlaki düşkünlükleri ve sosyal sorumluluk sahibi olmamalarıdır. Bu tarihlerde anonim kalabalığın belirli bir adı yoktur, avam, sefil, alt tabaka veya canavarsı/hayvansı kalabalık olarak anılmaktadırlar. Edmund Burke 1790'da yayımladığı *Reflections and Revolutions in France*'da kalabalıkları hor görerek onlar için kitle (*mass*) sözcüğünü kullanır. Güruh olarak okuyabileceğimiz bu erken deyiş, modern anlamda kitle sözcüğünün taşıdığı homojen, eşesli kalabalık anlamına yakındır. Kimi düşünürler Burke'ü destekler, kimileri eleştirir. Kalabalığın şiddet, tiksinti, huzursuzluk, isyan ve kaosu, kendini bilmez bireyleri, rasyonel olmayan davranışları çağrıştırdığını düşünenler arasında Gustave Flaubert de vardır. Bu anlayışına rağmen 1869 tarihli *Duygusal Eğitim*, kitleleri anlamaya ve estetik bir nesne olarak ele almakla ilişkin ilk çabalardan biridir.

Sosyal hiyerarşiye alaşağı eden kitle olma halini bir tür delilikle, haddini bilmezlikle ve bireysel hırslarına kılıf bulmak isteyen insan davranışıyla açıklayan düşünceleri takip eden Le Bon, kolektifin içindeki kişinin algısının değiştiğinden, davranışlarının taşkınlaştığından, özgür iradesinin yok olduğundan söz eder. Bu nedenle kitle, tek tek insanlardan oluşsa da sonuçta insana hiç benzemeyen canavarsı bir kolektif yaşam formudur. Bildik, bütünsel gövdelere benzemeyen ağsı bir gövdeye sahiptir: "Psikolojik kitle, bir an için birbiriyle kaynaşmış, farklı (*heterogene*) unsurlardan toplanma geçici bir mahlûk gibidir. Tıpkı canlı bir vücudun hücrelerinin bir araya gelerek, bu hücrelerden her birinin sahip olduğu niteliklerden oldukça farklı nitelikler kazanmış bir varlık oluşturması gibi."¹² Le Bon'un tıp ve antropoloji eğitiminden cesaret alarak yaptığı bu saptamalar

¹⁰ Age., s. 21.

¹¹ Stefan Jonsson, *A Brief History of the Masses Three Revolutions*, New York Columbia University Press, 2008, s. 83.

¹² Gustave Le Bon, *Kitleler Psikolojisi*, (çev. Ahmet Çalışkanlar), İstanbul Olympia Yayınları, 2016, s. 18.

kalabalıkları, patolojik unsurlar olarak toplumun gövdesine uymayan, yerleşik düzeni ve sağlığı bozan mikro canlılara yaklaştırır. Gövde, Thomas Hobbes'un *Leviathan* kitabının Parisli ressam ve gravür ustası Abraham Bosse tarafından 1651'de yapılan kapak resminden anımsayabileceğimiz, insanlardan oluşan dev bir insan görünümündeki iktidarın gövdesini akla getirebilir. Bu gövdeye uymama, ondan ayrılma ve dağılma durumu, Sibel Yardımcı'nın "bizden olmayan ve sınıflandırılmayan"¹³ olarak özetlediği canavarsılıktır.

Burke de bilginin, düzenin doğal koruyucusu olan asillerin ve din adamlarının yerine geçecek haddini bilmez kalabalıkların, değerleri ayaklar altına alacağını, canavarca çiğneyeceğini ifade eder.¹⁴ Sağlıklı toplum söylemi, hem beden hem de akıl sağlığını içerecek şekilde, rasyonaliteye sahip olan ve olmayan ayrımında kullanılacaktır. Endüstrileşme çağında ise aynı söylem, toplumsal sınıfları birbirinden ayırmaya yarayacaktır. Üst sınıf rasyonalite ile kendini meşru kılarken, alt sınıfın bastıramadığı tutkuların güdümünde olduğunu iddia eder. Gürültünün kontrolü, politik rasyonalitenin bir koşuludur. Norbert Elias'ın deyişiyle 17. yüzyıldan beri aynı kitapları okuyan ve aynı dili konuşan, kaçınılmaz olarak aynı davranış biçimlerine sahip olan burjuvazi ve aristokrasinin yapıp etme biçimleri yaygın karakter haline gelir.¹⁵ Kent soyluluk karakteri 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren muhalefet hareketi içinde oluşur. Elias'a göre "basit insanın" en uç biçimiyle 'yaban' olanın yanında yer alışı, 18. yüzyılın ikinci yarısına ait, toplumsal iç çatışmalarda alınan tavrın işaretidir."¹⁶ Esas olan uygar, batılı, üst sınıf öznedir. Burjuva bireye ve topluma musallat olmuş bir gölge olarak alt sınıf kalabalıklar, Emre Zeytinoğlu'nun belirttiği gibi "Komünist Manifesto'da yazdığı üzere, henüz dağınık ve örgütlenmelerini sağlayamamış emekçilerin potansiyel kitlesidir; Avrupa'da dolaşan hayaletin ta kendisidir."¹⁷

Birçok düşünür ve sanatçı, düzensiz, devingen kalabalıklar için muğlak, değişken, kararsız ifadeler kullanmıştır. Edgar Allan Poe 1840'da *Kalabalık-*

13 Sibel Yardımcı, *Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?*, <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928#:~:text=%C3%96rne%C4%9Fin%201580%20civar%C4%B1nda%20Bavya%20D%C3%BCK%C3%BC.b%C3%BCy%C3%BCK%20bir%20canavarlar%20koleksiyonu%20olu%C5%9Fturmu%C5%9Ftu>, 2012.

14 Edmund Burke, *Reflections on the Revolution in France*, New York Yale University Press, 2003, s. 68.

15 Norbert Elias, *Uygarlık Süreci*, Cilt I, (çev. Ender Ateşmen), İstanbul İletişim Yayınları, 2000, s. 112.

16 Age., s. 116.

17 Emre Zeytinoğlu, *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2014, s. 58.

ların Adamı'nda kalabalıkların çekimine kapılan tekinsiz bir adamın peşine takılır. Victor Hugo 1832'de *Sefiller*'de kalabalıkları, insan tarafından havası solunamayacak olan, ışık sızmayan derinliklere dek takip eder ve orada sadece "canavar"ların yaşayabileceğini, doğabileceğini söyler. Çok başlı bu canavarın içinde işsizler, alkolikler, sokak çocukları, işçiler, yoksullar, cahiller, göçmenler vardır. Tehdit edici bir fenomen olarak akıllara kazınan kalabalık, politikadan ve kültürden dışlanır, yeni bir düzlemde bir araya getirilir, düzleştirilir, homojen ve eşsesli bir birliğe indirgenir, görmezden ve duymazdan gelinir. Böylece modern kitle anlayışına giden yol açılır.

Kalabalıkların Sesi ve Gövdesi

İki Şehrin Hikâyesi'nde karakterlerin hayatlarında olan bitenler, yankılanan ayak sesleri ve evdeki diğer sesler üzerinden okura hızlı çekim duyurulur. "Yankılanan Ayak Sesleri" bölümünde,¹⁸ yeni evli çiftin hayatı, çocuk kahkahaları ve konuşmaları, çaresizce boyun eğilen üzüntülere dair hüzünlü sesler, hayat mücadelesinin ve ağır işlerin sesi ile yazar, işitsel bir anlatı kurar. Yılların hafızada bıraktığı izleri, neredeyse evin duvarlarına sinmiş yankılar gibi boğuk da olsa duyulan sesler yoluyla anlatma tercihi de romanın işitsel boyutunu pekiştirir. Geçen zaman içinde gelişen toplumsal olayların sesi, evdeki seslere karışmaya başlar, "uzaktan uzağa korkutucu homurtular"¹⁹ duyulur.

1789 yılı temmuz ayı ortalarında bir gece, Lucie'nin kehaneti gerçek olur; ayak sesleri giderek yükselir, şehri sarar, ev içlerine kadar yayılır. Londra, Soho'daki görece küçük bu topluluğun aksine Paris'te Saint Antoine'da ayak sesleri çok daha kalabalık, hiddetli bir şekilde sokakları doldurur. Şehir sakinleri, aynı biz okurlar gibi, dışarıdaki kalabalığı tahayyül etmekte zorlanırlar; pencereleri ve duvarları aşıp gelen kalabalığın sesini dinlerler. Hendy'nin tabiriyle isyan rüzgârında bulunmuş olanlar için bu tecrübeyi en iyi tanımlayan şey gürültüdür; bitmek bilmez gümbürtü, sesin getirdiği tehlike önsezisi, işitsel tiyatro, karmaşık insan sesleri örgüsü, olayların akışını biçimlendirircesine ön plandadır.²⁰ Toplumsal gerilim yükseldikçe kalabalıkta yer alan bireyler ayırt edilemez hale gelir, her biri kimliğinden sıyrılarak bağlandığı ağı yapı ve gruplar içerisinde erir. Yaklaşmakta olan gizemli ve korkunç kalabalık,

18 Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, age., s. 340-364.

19 Age., s. 345.

20 David Hendy, *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, (çev. Çiğdem Çıdamlı), İstanbul Kolektif Kitap Yayınları, s. 195-196.

görsel muhayyilenin ötesindedir. Anlamlandırılamayan, toplanıp dağılan, herhangi bir gövdeye hiç benzemeyen bu fenomen hakkında okur, görsel imgelem yoluyla değil, Dickens'ın başvurduğu işitme duyusu aracılığıyla fikir sahibi olur. Gözün seçme, ayırma ve odaklanma yoluyla algılama alışkanlık ve sınırlılıkları karşısında, görmeyi niceliksel ve niteliksel olarak aşan bir kalabalık vardır. Oysa kulak, sesleri olduğu gibi içeri alan, toplayan yapısı gereği bu aşkın varlığın tümünü kapsayabilir. Kadrajın dışına taşan, tek tek yüzleri seçilemeyen, renkleri birbirine karışan kalabalığı tarif etmek için görseiliğin yeterli olmadığı noktada, ses daha işlevseldir. Dickens, soyut niceliği bir yana bırakarak hepsini duyar, niteliksel olarak başka bir kategoride onları kucaklar ve isimlendirir. Ses, bu noktada kalabalığı temsil eden, onun portresini oluşturan bir araca dönüşür.

Bu aşamadan sonra ikinci bir zorluk, duyumsanan ama bilinmeyen bu sesin ne ile tarif edileceğidir. Dickens, yeni bir meyveyi veya görülmemiş bir rengi anlatır gibi, benzetmelere başvurur: kimi zaman diğer seslere kimi zaman da okurun önceden duymuş olabileceği canlıların, doğanın seslerine gönderme yapar. “Bu ayak sesleri, ülkelerinin tehlikede olduğunu ilan edip kırmızı bir bayrak altında gürültü patırtı ederek, uzun zamandır kötü bir büyüünün etkisi altındaki vahşi hayvanlara dönen insanların ayak seslerini akıllarına getiriyordu.”²¹ Dickens'ın “Deniz Hala Kabarıyor” başlıklı 12. Bölümde kullandığı bu sözcükler, onun kalabalık karşısında kapıldığı çaresizlikle karışık korkusunu ele verir. Onlara karşı aldığı tavır okur tarafından açıkça hissedilir. Roland Barthes'a göre beden hareketlerinden birinin sesi olarak patırtı, tekme atarak yapılan düzensiz hareketleri ve bu hareketlerin neden olduğu gürültüleri²² ifade eden bir sözcüktür. Barthes patırtıyı, yerde yatan bir atın tekme seslerinin ve tüm hareketlerinin neden olduğu gürültünün işitsel imgesi olarak tanımlar. Gürültü patırtı eden insanlar vahşi hayvanlara dönmüş sayılır, demek ki duyduğumuz rasyonel insanların sözü değil, hayvanlarla özdeşleştirilen kalabalığın sesidir. Burke'un ve Le Bon'un korku ve tiksinti ile izlediği öngörülemez, haddini bilmez kitleler tarih sahnesine nihayet “gürültü patırtıyla” çıkmaktadır. Onların uğultusunda değişimi dinleyen Dickens, giderek bu gidişattan endişe duymakta, onları insan dışı varlıklarla özdeşleştirerek bu seslerin söylemek istediklerini anlayamaz hale gelmektedir.

21 Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, age., s. 375.

22 Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği*, *Sanat ve Müzik*, (çev. Ayşenaz Koş, Ömer Albayrak), İstanbul Yapı Kredi Yayınları, 2017, s. 231-232.

Kalabalık yoğunlaştıkça onunla ilgili her şey bir nicelik halinde algılanmaya, sayı ile ifade edilmeye başlar. Kavranması zor bir büyüklükle karşılaşan Parisliler, şehirdeki barikatların yarattığı güçlü görselliğin de etkisiyle her yerde yığınlar görürler. Eşyanın üst üste yığılma durumuna, insan gövdelerinin ve seslerinin toplamından oluşan, harekete geçmiş ayak sesleriyle çoğalan bir de ses yığını eşlik eder. Bu kümülasyonun içindekileri ayırt etmek son derece güçtür.

O sabah Saint Antione'da, bir ileri bir geri giden, üstü başı dökülen, karanlık, hırpani tipli insanların oluşturduğu muazzam bir kalabalık vardı. Çelik bıçaklar ve kasaturalar güneşte parlıyor ve denizdeki dalgaları andıran kafaların üzerinde de ışıklar yanıp sönüyordu. Saint Antoine'ın gırtlığından dehşetli bir kükreyiş yükseliyor ve bir kış rüzgârında titreşen dallara benzeyen çıplak kollardan oluşan orman havada dalgalanıyordu.²³

Patırtı gibi, “kükreyiş” de canavar veya vahşi hayvanlara özgü bir ses olarak bilinir. Kükreyen kalabalık (*the crowd roars*) deyişi çıkardığı ses üzerinden kalabalığı canavarlaştırmaktadır. Dickens açıkça “o zamanlarda bir kalabalık hiçbir şeyle durdurulamazdı ve korkunç bir canavar gibiydi”²⁴ der. Gürültünün dayanılmaz hale geldiği *Roaring Twenties*²⁵ olarak anılan 1920'lerde, bu canavarı sesler korosuna endüstrileşme, makine gürültüsü ve nüfus artışı kaynaklı diğer sesler de katılacak ancak “kükreyiş” tabiri değişmeyecektir. Mekanik sesler henüz işitilmeden şehirde yükselen organik seslerin nasıl duyulduğunu anlatmak üzere kükreyiş, doğanın sesleri, çan sesleri, trampetlerin sesi yazar tarafından yardıma çağrılır. “Vatanseverler, dostlar, biz hazırız. Bastille'e!” bağrışlarından sonra kalabalığın sesinde cümleler ayırt edilemez olur ve kopan

23 Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, age., s. 347.

24 Age., s. 263.

25 1900-1933 yılları toplumda ses bilincinin yerleştiği, bir figüran olarak insan etkinliğine en bından beri eşlik eden sesin yükseldiği, bununla beraber hem olumlu hem de olumsuz anlamda ses duyarlılığının arttığı yıllardır. Bu dönemde Antik Yunan'dan bu yana bilinen akustik, mimari akustik modern bilimine evrilir; 1800'lerin sonunda bulunan ve kullanımı yaygınlaşan telgraf, telefon ve radyo gibi ses odaklı yeni teknolojilere ve akustik mühendisliğine ilgi artar. Akustik ürün pazarı ve ses uygulamaları danışmanlığı hizmetine dayalı endüstriler yeni bir sektör haline gelir. 1920'lerde, *Roaring Twenties* diye anılan on yıllık süre zarfında şehir gürültüleri yükselir, endişe ve şikayet konusu olur. Kalabalıklaşmak, kalabalıklarla bir arada yaşamak bunun sebeplerinden biridir. Bunun sonucunda ses yalıtımı ve kontrolüne ilişkin talepler dile getirilir. Ses yalıtımı malzemelerine ve uzmanlığına yatırım yapılır. Bu gelişmelerin etkisiyle ses çalışmalarına aktarılan kaynak artar ve ses üzerine düşünmek yaygınlaşır. Daha geniş bilgi için Bkz. Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Massachusetts The MIT Press, 2002, 61, 115, 120.

gürültünün tarifine geçilir: “Bütün Fransa’nın nefesi bu nefret dolu sözcükle bir araya gelmiş gibi bir kükreyiş yükseldi; canlı deniz dalga dalga, derinden derine yükseldi ve tam o noktadan taşarak bütün şehre doğru taşı. Tehlike çanları çalıyor, trompetlere [sic.] vuruluyor, deniz yeni sahilinin üzerinde kabarıyordu ve saldırı başladı.”²⁶

Kalabalığın ses ve imge yoluyla anlatımında, doğal seslere ve kontrol edilemez doğal güçlere benzetme yoluna başvurulur. Dickens, kalabalıkları denizle özdeşleştirmektedir. Elias Canetti’nin kitle simgeleri adını verdiği, kitle olarak duyumsanan, ancak insanlardan oluşmayan kolektif birimlere deniz, orman, ateş, kum örnek gösterilebilir.²⁷ Canetti’ye göre tek tek damlalardan oluşan, çoğul nitelikli, hareketli, yoğun ve iç tutunuma sahip olan “[d]enizin, çok değişken ve hemen hemen her zaman işitilebilen bir sesi vardır. Kulağa binlerce sesmişçesine gelen bir sestir bu. Bu sese sabır, acı, öfke gibi pek çok şey atfedilmiştir. Ancak bu sesin en etkileyici yanı ısrarcılığıdır.”²⁸ Dickens’ın cümlelerinde kalabalığın sesi denizin sesine, yüzü denizin görüntüsüne karışır: “Kapkara, tehdit dolu suları ve dalga dalga yükselen yok ediciliği ile, derinliği ve gücü hâlâ bilinmeyen deniz; sürekli bir o tarafa bir bu tarafa yalpalanan, intikam dolu sesleriyle merhametin zerre kadar etkilenmeyeceği kadar acı çekmiş ve sertleşmiş yüzler.”²⁹ Yayılmakta olan kalabalıklar ile doğal güçlerin anlatımı iç içe geçer: “Hareket eden canlı okyanusun, kaleye girerken ve salonları, koridorları ve merdivenleri doldururken çıkardığı ses müthişti. Dışarıda da derinden gelen, boğuk sesli bir kükreyiş duvarları dövüyor, arada bir de, kargaşanın içinden gelen değişik haykırıışlar, püskürtülen su gibi havaya yayılıyordu.”³⁰

Bilinen her kitle simgesinin ardında onu besleyen somut bir kitle bulunduğu belirten Canetti, ulusların kendilerini ilişkilendirdiği kitle simgelerinden söz eder. İngilizler için bu denizdir. İç sınırları olmayan, halklara ya da ülkelere ayrılmamış, her yerde aynı olan bir tek dili bulunan, kapsayıcı, akışkan, evrensel bir denizdir bu. Onu aşan okyanus ise “kitlenin gözlerinin önünde, evrenselliğe doğru kendi zapt edilemez etkisinin mitsel doğrulanışı olarak uzanır.”³¹

26 Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, age., s. 348-349.

27 Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşah Aygen), İstanbul Ayrıntı Yayınları, 2017, 81.

28 Age., s. 87.

29 Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, age., s. 355.

30 Age., s. 352.

31 Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, age., s. 88.

Bahsi geçen doğal güçlerin, kalabalık imgesinin karşısında insan nasıl hisseder, ne duyar? Onları nasıl ifade eder? Canetti doğal güçlerin karşısında duyulan saygı ile karışık bir korkudan söz etmiştir. Dickens *İki Şehrin Hikâyesi*'nde, Victor Hugo ise *Sefiller*'de kalabalıklardan heyecan duymakla onları canavar ilan etmek arasında gidip gelirler. Bir tür huşu, yücelik karşısında hissedilen tefekkür, eyleme geçmeden seyre dalma hali içinde, toplumsal hareketi yazmakta zorlanan bir tarihçi gibi, sanatçılar da hızla devinen ve toplumu dönüştüren kalabalıkları temsil etmekte zorlanırlar. Belki de bu nedenle görme duyusunun tahayyülünü aşan bu fenomeni anlatabilmek için diğer bir estetik kategori olan işitme duyusuna başvurmuşlardır. Kalabalık bu cümlelerde ses yoluyla varlık bulmaktadır. Ses, imgeye göre daha saf, daha az yorulmuş, daha doğrucu bir temsil aracı olabilir. Öte yandan sesin sahibine değinmeden, duyulan ses üzerine yazılan cümleler, yazarın hislerini sansürsüzce ortaya koyabilir.

Kalabalıkların Sesi Olarak Gürültü ve Viktorya Dönemindeki Gürültü Sorunu

Yeni çağ, makinelerin sesi ile doğar. Bu sesler biraz korkutucudur ama heyecan yaratır, yeni duyguların ortaya çıkmasına vesile olur. 1848 yılında *Dombey and Son* romanında Dickens, Hendy'nin aktardığına göre sanayi devrimi seslerinden yalnızca biri olan trenleri "kulak tırmalayıcı sevinç çığlıkları, bağırıltıları, tıkırtıları, çayırtıları" ve "muzaffer motorlar" tabirleri ile tarif eder.³² Sanki "organik bir işitsel peyzaj, insanüstü hatta *gayri* insani bir gürültü tarafından, boğularak öldürülüyordu."³³

İki Şehrin Hikâyesi'nin yayımlanmasından beş yıl sonra, 1864'te kaleme aldığı mektubunda Dickens, bir işkence haline gelen şehir gürültüsünün içindeki "küstah enstrümanlar çalan ve baladlar kükreyen yüz­süz icracılardan" şikâyet eder.³⁴ Evlerin içinde sağlanmaya çalışılan sessizliğin ve huzurun karşısında sokakların gürültüsü bir şiddet unsuru olarak yükselmektedir. Gürültüden duyulan rahatsızlık öyle boyutlara ulaşılır ki çalışma alanları ve evler ses yalıtım sistemleri ile kaplanmaya başlanır. Viktorya Döneminin ikinci yarısından itibaren gürültüden duyulan rahatsızlık başka yazarlar tarafından

32 David Hendy, *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, age., s. 210.

33 Age., s. 210.

34 John Picker, "The Soundproof Study", *The Sound Studies Reader*, Routledge London and New York, 2012 içinde s. 142.

da sıkça dile getirilir. John Picker'ın aktardığına göre 1853 yılında Thomas Carlyle, bütün yaz, açık pencerelerinden ücretsiz erişime sahip olan gürültüden, erkek seslerinden, köpek ve horoz seslerinden, tüm sokak seslerinden bağımsız olmak isteğini dile getirir.³⁵ Carlyle'in şehrin sokaklarındaki seslerden kurtulmak için Londra'daki konağında bulunan odasını ses geçirmez sistemle kapladığı, Goethe'nin havlayan köpeklerden rahatsız olduğu, Schopenhauer'un ise sürücülerin at kamçılama seslerinden usanmış olduğu farklı kaynaklarda anlatılmaktadır.³⁶

Bu ses, büyük oranda şehirdeki insan nüfusunun yoğunluğundan ileri gelmektedir. Endüstrileşme döneminde, Londra sokaklarında sağır edici gürültüden söz edilir. Bir gürültü kaynağı olarak şehir, Dickens'ın tabiriyle, kükreyen bir canavarın uzaktan duyulan sesi gibidir ve anksiyete dolu bir yerdir.³⁷ Viktorya Dönemindeki gürültü sorununa değindiği yazısında Peter Bailey, sokaklardan geçen insanların, satıcıların ve müzisyenlerin seslerine, at arabalarının, otomobillerin ve 1840'tan itibaren tren gürültüsünün de eklendiği bir ses peyzajı çizer. Aynı şekilde Charles Babbage tarafından 1864 yılında yazılan metinde³⁸ de (Bkz. Görsel 1.) şehrin gürültüleri arasında öfkeli müzisyenlerin seslerinin duyulduğunu okuruz. *Organ nuisance* denen bu gürültünün kaynağı, toplanma yerlerinde bir araya gelen alt sınıf mensuplarının bağrıışmaları ve gece yarısından sonra dahi çaldıkları enstrümanlarıdır. Makinelerin sesine ve ritmine teslim olmuş şehir halkı fabrikalarda gürültü içinde çalışır ve boş saatlerinde de kasten gürültülü müzikler yapıp dinlerler. Babbage bu sesleri işkence olarak nitelendirmektedir. 18. yüzyılda toplumsal hareketlere eşlik eden protest kaba müziğin (*rough music*) devamı niteliğindeki bu sesler, kahkaha, bağırma, hayvan seslerinin taklidi, ev yapımı vurmalılar veya tencere tava çalma gibi doğaçlamalardan oluşan bir kakofoni olarak tarif edilir. Hendy'nin belirttiği gibi belli kelimeler, şarkılar, ıslık sesi ve cümbüş, isyan gürültüsüne dönüşme potansiyeline sahiptir; herkesin katılabildiği tencere-tava gibi seslerden oluşan bu müzik, ortak sıkıntıları ifade eder, karmaşa yaratır, karnaval ve protestoların sesi olur.³⁹

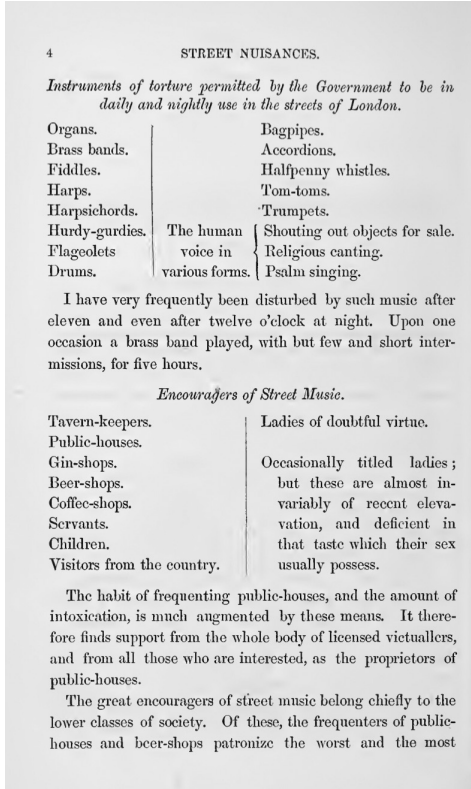
35 *Age.*, s. 143.

36 Emily Thompson, *The Soundscape of Modernity Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*, Massachusetts The MIT Press, 2002, s. 116.

37 Peter Bailey, "Breaking the Sound Barrier", *Hearing History A Reader*, Athens and London The University of Georgia Press, 1996 içinde s. 29.

38 Charles Babbage, *A Chapter of Street Nuisances*, John Murray, London 1864, 4-5. <https://ia600504.us.archive.org/29/items/b22278114/b22278114.pdf>

39 David Hendy, *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, s. 136-143.



Charles Babbage, *Street Nuisances*, 1864.

Gürültü, belli bir ses kategorisidir. Pejoratif anlamda, aşırı, uyumsuz, karışık, düzensiz, dejenere ve anlaşılabilir sesleri ifade etmek için kullanılır. Sesler hiyerarşisinde en tepede yapılandırılmış olan dil ve müzik, onun altında anlam taşıma potansiyeli olan sesler ve en dipte ise anlamsız gürültü bulunur. Mehmet Ergüven, müzikal açıdan, anlamlı olma özelliğini yitiren tonların amorf bir yapıya teslim olmaları ile “işitsel göstergelerin bahsettiği sınırsız özgürlüğü çarçur ederek dibi boylayan gürültü”nün, farklı titreşimlerin uyumsuz ve zamanı dikkate almayan birlikteliği olduğunu söyler.⁴⁰ Gürültü, genellikle farkında olmadığımız bir şeydir. Ancak ona yoğunlaşırsak veya bizi rahatsız edecek denli yükselirse dikkatimizi çeker. Bailey’in hatırlattığı gibi⁴¹ Latince kökü, mide bulantısı

anlamına gelen *nausea* sözcüğünden gelen *noise*, yersiz bir sestir. Rahatsızlık veren gürültü, Ergüven’in amorflaşma dediği bir biçim yitimi, bir düzensiz hale gelme, bir dağılma ve bozulma durumudur.

Bailey, gürültüden, sınırlı ve dirençli güçleri ve eşikleri ile *soundscape*’in, akustik mekânın bir parçası olarak söz eder. “Sosyal gürültü” meselesinin bakış/duyuş açısına göre değişeceğini, sesin kaynağına, üreticisine ve alımlayıcısına göre bu deneyimin, hoşlanmadan rahatsız olmaya kadar değişen bir skalada farklılık gösterebileceğini belirtir.⁴² Barthes’ın dinleme üzerine düşüncelerinden yola çıkarak duyulan sesteki rahatsız olma durumlarını, kabaca, fiziksel veya sosyal rahatsızlık olarak ayırabiliriz. Kulak, yapısı gereği bilgiyi

40 Mehmet Ergüven, “Ses ve Ötesi”, *Sanat Dünyamız*, S. 79, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001 içinde, s. 146-147.

41 Peter Bailey, “Breaking the Sound Barrier”, *age.*, s. 23.

42 *Age.*, s. 24.

Cogito, sayı: 109, 2023

sesler, mülksüzlerin “Buradayım, varım, beni görmezden gelemeyeceksiniz”⁵⁰ deme biçimidir. Duyulan, sesin kaynağından çok mekânda ses yoluyla varlık kazanan öznedir. Çekilen sıkıntılara rağmen bu otantik seslerin karşısında uygarlar tarafından yapılan sessizlik ve itidal çağrıları, duymazdan gelinemecek olan sesleri, henüz yükselmeden önleme hedefi gütmektedir.

Gürültü, Siisiäinen’e göre ilgi dağıtır, verimi düşürür, merak uyandırır, gürültü yapan ile onu duyan arasında bir ilişki kurar, işitsel organizasyonu bozar ve sınırları ihlal eder.⁵¹ Duvarı aşıp eve giren davetsiz bir misafirdir. Ses, yapısı gereği çoğalmaya elverişlidir. Ses ile mekân arasında, Brandon LaBalle’e göre⁵² dikkat noktasını veya ses kaynağını çoğaltarak genişleyen dinamik bir sohbet süregider. Ses coğrafi olarak yön bulur, akustik olarak yankılanır ve toplumsal olarak yapılandırır. Gürültünün ev içlerine sızması ve rahatsızlık sebebi olması, özel ve kamusal alan sınırını sorgulamaya sebep olur. Kalabalıkların yarattığı gürültünün özel alanlara kadar sokulması, mahremiyet ve kamusal deneyim arasında bir geçişlilik yaratır.⁵³

İletişim teorisinde ise *noise* genellikle verilmek istenen mesajın yerine ulaşmamasına yol açan her türlü müdahaleyi ifade eder. Barthes’a göre dinlemenin tanımlarından biri olan öznel arası uzamda gelişen ve tarafların birbirlerinin varlıklarını tanıdıkları iletişimi yaralayan, işlev yitimine uğratan kirlilik de bu anlamda gürültü sayılabilir. Bir iletinin bozulmasına yol açan müdahalelere “parazit” denir. Parazit, ses veya görüntü akışına müdahale eder, yüzeye veya sesin geneline yayılarak tekrar eden bozulmalarla kendini belli eder. Kısa, tekrar eden sesler veya tekrar eden noktasal birimlerle ifade edebileceğimiz parazit, aynı zamanda, bir gövde üzerinden geçinen mikro canlıların da genel adıdır. Kalabalıklardan kaynaklanan sesin bir gürültü kirliliğine yol açtığı söylemi, onları ses, görüntü ve özne olarak parazitileştiren, değersizleştiren bir ideolojiye karşılık gelir.

50 David Hendy, *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, s. 143.

51 Lauri Siisiäinen, *Foucault and the Politics of Hearing*, New York Routledge, 2013, 76.

52 Brandon LaBalle, “Auditory Relations”, *The Sound Studies Reader*, New York Routledge, 2012 içinde s. 470.

53 Sessel deneyimlerin fiziksel mesafe ve sınırları aşma niteliğiyle içinde çoğaldığı ve dinleyenin sesinin de bu karşılıklı akışa dahil olduğu geçişli mekânı tanımlamak için Begüm Özden Fırat ve arkadaşları akuzmatik kavramını önerirler. Sesin kaynağının görünür mekânın ötesinde bulunduğu, sesin dinleyen için perdelendiği, dışarıdan gelen sesin aynalanarak çoğaldığı, yön aldığı ve böylece yeni bir mekân kurduğu bu durum, Antik Yunan’da Pisagor’un derslerini bir perde ardından dinleyen Akuzmatiklerden adını alır. Daha geniş bilgi için bkz. Begüm Özden Fırat, Berfin Atlı, Çisel Karacebe, Suzi Asa, “Mesafelerin Ötesinde: Akuzmatik Mekânlardan Sızan Sesler”, *Sanat Dünyamız*, S. 185, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021, s. 12-18.

Gürültü ile ilgili yukarıdaki tanımlarda yersiz olma, yerini veya haddi olan yüksekliği aşma, belirlenen ses veya sessizlik alanlarını işgal etme durumu dikkat çeker. Kalabalıklar bir dönem mikro canlılar gibi ele alınan insan yoğunlukları, bir duyulma mücadelesi vermektedir. Hendy'nin belirttiği gibi

58 *Age.*, s. 174.



William Hogarth, "The Enraged Musician", 1741.

Paris kalabalıklarının sesi hem havadaki ruh halini yansıtır hem de yeni bir siyaset tarzını ortaya koyar. Törenlerin ve dikkatli konuşmaların yerini "daha dışavurumcu, gürültülü, hatta dünyevi şeyler" alır.⁵⁹ Onlardan kaynaklanan bu ses şehre yayıldığında, Bailey'nin tabiriyle karnaval bir isyana dönüştüğünde, avam takımının sesi çok başlı canavarın sesi haline gelir ve terör yaratır.⁶⁰ Paris'teki kalabalıkların sesinde bir yüceliği duyumsadığını, yazdıkları aracılığıyla hissettiğimiz Dickens, geri döndüğü İngiltere'de bu sesi, rahatsızlık verici bir gürültü olarak duyumsar. Dickens'ı ve çağdaşlarını rahatsız eden sesin kendisi değil, tehditkâr buldukları toplumsal olaylarla biçimlenen ses alanı mücadelesinin yoğunluğudur. Bu seste kendilerine yönelik tehdidi duyumsayan şehir sakinlerinin şikâyeti üzerine İngiltere sokakları, sokak müzisyenleri ve seyyar

59 Age., s. 199.

60 Bailey, "Breaking the Sound Barrier", age., s. 25.

satıcılarından, serseri oldukları gerekçesiyle⁶¹ polislerce “temizlenir”. Benzer biçimde, 1850’lerden 1870’lere dek uygulanan Haussmann’ın Paris planında marjinal sınıflar ve yoksullar yerlerinden edilirken sokak satıcıları ve sokak müzisyenleri de bu dönüşümden nasibini alır. İşgal edilen ses alanlarının iktidarca geri alınması, iki şehrin hikâyesini bir noktada daha ortaklaştırmış olur.

Gürültüyü ne yapmalı? Çoksesliliği deşifre etmek

“Biraz önce içinden çıktıkları ses, işitme duyularını köreltmışti sanki.”⁶²

Fransız düşünürü Jacques Attali görme ediminin kâhin olmayı bıraktığı noktada, bir toplumu anlamanın ve toplumun geleceğini görmenin, ancak onun seslerini dinlemekle ve sanatını kavramakla mümkün olabileceğini söyler.⁶³ Ona göre müzik kehanettir.⁶⁴ Gürültü, müzik ve toplumun görünmeyen yanlarını duyuran tüm diğer sesler, onun imajlarından ve maddi çatışmalarından önde gelir, toplumla ilgili gerçekleri yansıtır ve o toplumun geleceğinin habercisidir. Dickens’ın karakteri Lucie için bu, huzur kaçıran bir kehanet iken Attali için olasılıklar dolu bir geleceği ifade eder. Bir toplumun gürültüsünü dinlemek, onunla ilgili en dolaysız bilgiyi sunar.

İnsan yoğunluğunun bulunduğu şehirlerde gürültünün sorunlara işaret ettiği kadar sorunlara yol açtığı da savunulmuştur. Bir hijyen meselesi olarak gürültü kontrolünü sağlamak için iktidar, gündelik hayatı genellikle görsel imgelerle düzenler⁶⁵ ve yönetilenlerden taleplerini sesli değil yazılı olarak iletmelerini ister.⁶⁶ Sesli olaylarda ise ses çıkaranlar ile disipline edici iktidar arasındaki çatışma görülür ve duyulur hale gelir. Neyin gürültü neyin ses sayılacağı başlı başına siyasi bir meseledir. Hangi söz anlam taşır, hangi söz anlamsızlığa mahkûmdur? Aristoteles’in *zoon logon echon* ile ifade ettiği dil nosyonuna sahip olmayan, özne sayılmayan, barbar olanın sesi, gürültü kate-

61 Age., s. 30.

62 Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi*, s. 352.

63 Jacques Attali, “Noise: The Political Economy of Music”, *The Sound Studies Reader*, Routledge, New York 2012 içinde, s 29-31.

64 Age., s. 36.

65 Lauri Siisiäinen, *Foucault and the Politics of Hearing*, s. 75.

66 İnsanların taleplerini toplu olarak dile getirdikleri, yazı yoluyla görünür kıldıkları, iktidarın tek yönlü iletişimini sarsan ve görsel bellekte yer tutan pankartlar “ses” çıkaran imgelerden sayılabilir.

gorisinde değerlendirilir. Gürültü sayılmasa dahi belli sözler anlama kavuşamayabilir. Örneğin Elias, 17. ve 18. yüzyıllarda saray çevresinde konuşmanın biçimlenişini anlatırken küçük bir çevre tarafından iyi ve doğru kullanılan dilin karşısında başkalarının konuşma biçiminin geçersiz olduğunu belirtmiştir.⁶⁷

Kalabalıklardan kaynaklanan ses, gürültü olarak sınıflandırılmış olmasına, anonim olmasına rağmen bir açıklama, söz ve söylem niteliğindedir. Bu noktada, kalabalıkları, gövdeye uymayan, onun sağlığını bozan, hijyen yoluyla giderilmesi gereken, ses ortamını bozan mikro canlılar gibi ele alan düşünürlere bir cevap Hendy'den gelir: 1800'lerin başında stetoskopu icat eden Laennec, bu alet yardımıyla insan vücudunun içindeki işitsel peyzajı ayrıntılı olarak haritalandırır ve her türlü sese, örneğin farklı nitelikteki (yapışkan, hırıltılı, kuru, yankılı, ıslıklı) öksürük seslerine dayanarak tanı koymaya başlar.⁶⁸ Yine tıpta kullanılan perküsyon tekniği ile rahatlıkla duyulabileceği gibi işler yolunda gitmediğinde organlar farklı sesler çıkartır, bedenin akordunu ve ses ortamını bozarlar. Demek ki görülemeyen bazı sistem aksaklıkları duyma yoluyla anlaşılabilir. Lauri Siisiäinen'in aktardığına göre Michel Foucault *Kliniğin Doğuşu*'nda, Hendy'nin de aktardığı dinleme teknikleriyle elde edilen verileri yorumlayarak, ses yoluyla iletilen mesajı anlamamanın ve deşifre etmenin öneminden söz eder.⁶⁹ Gürültünün niteliği, kaynağı, mesajı anlamaya yardımcı olur. Ses (ve gürültü) kimden gelirse gelsin, her durumda bir mesaj içerir. Mikro canlılar işlerin yolunda gitmediğine dair önemli bir mesaj vermektedir.

Kükreyen kalabalıklar, uğuldayan kitleler, konuşmalar, şarkılar, düzensiz hareket, yığınlar, gövdelerin ve seslerin birbirine karıştığı yatay ilişkilerle örülen ağlar, sosyal mesafeyi, öznenin sınırlarını, bireyin konumunu ihlal edebilir; buna karşılık yeni bir hareket olanağı, yeni bir gövde, yeni bir ses oluşturur. Foucault, işitsel duyumsamayla algılanabilen ve giderek yayılan bu sese, nicelik değil nitelikle tanımlanabilecek, yatay ve merkezi olmayan ilişkilerle kurulan çoklukların sesine dikkat çeker.⁷⁰ Duyulmayanların/işitilmeyenlerin içinde eriyip gittiği anonim sesler korosu olarak bu gürültü, hem çok sayıda öznenin kaynaklanır hem de çok sayıda öznenin kulağına uzanır. Siisiäinen'e göre⁷¹ bu çoklu ses sayı ile ifade edilemez, kimliksizdir, devingen, değişkendir ve sürekli olarak duyulur. Tam da Dickens'ın tarif ettiği gibi denizin kendiliğinden ve

67 Norbert Elias, *Uygurlık Süreci*, age., s. 208.

68 David Hendy, *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, age., s. 220.

69 Lauri Siisiäinen, *Foucault and the Politics of Hearing*, age., s. 32.

70 Age., s. 71.

71 Age., s. 72.

beklenmeyen biçimde yükselip alçalan sesine benzer. Güçlenen, yoğunlaşan, yayılan, hareket halinde olan bir kalabalığa ait olan bu ses bir nitelik, kimlik ve mesaj taşır. Clement'in belirttiği gibi bu ses, “normal atmosfer”e karşı direnen kolektif bir açıklamadır.⁷²

Gürültünün bilgisine sahip olmak ve onu kontrol etmek isteyen iktidarın dev bir kulağa dönüşmesi⁷³ tam bu noktada kritik bir önem taşır. Kimlerin duyulacağı, kimlerin duymazdan gelineceği meselesinin tekkulağın kararına kalması, söz olmayan her sesin yok sayılması ile sonuçlanabilir. Oysa duymazdan gelinemeyecek gürültü, Bailey'e göre, sınırları aşma, yeniden yapılandırma gücüne sahip bir toplumsal enerjidir, türlü kolektif ve bireysel kimlikleri kaydeden, ileten bir kaynaktır, bir tarihsel fenomendir.⁷⁴

Kalabalığın gürültüsü, işitsel bir nesne olarak kendi varlığını merkeze alır. Kalabalık kendi imgesini aynada görmek istercesine kendi gürültüsünü duymak ister. Siisiäinen’in da belirttiği gibi⁷⁵ kalabalık içindeki bireyler arasında ses ve işitsel algı, yayılma, bulaşma, dağılma özellikleri sayesinde dinamik ilişkiler yaratır. Konuşmasa da gövdesi tanıdık olmasa da bu gürültüyü dinlemek gerekir. Kaldı ki kalabalıktan kaynaklanan seslerin söz niteliği, mesajı ve duygusu genellikle son derece nettir. Alkış, kahkaha, yuhalama, slogan gibi seslerin içerdiği mesajlar açıktır. Kalabalığın sesinde, bu açık mesajların yanı sıra duygular, korkular, umutlar duyumsanır. “Dinleme buyruğu, bir öznenin başka bir özneye topyekûn çağrısıdır: Bu iki öznenin yarı fiziksel temasını (sesle ve kulakla) her şeyin üstüne koyar: Aktarımı yaratır: “*Beni dinleyin*” demek, *bana dokunun, varolduğumu bilin*, demektir.”⁷⁶ Yine Barthes’in deyişiyle “dinleme yoklamadır.”⁷⁷ Sesli yoklamada, özneye, bedene ve duygulara karşılık gelen ses, dilden fazlasıdır.

Çoksesliliği temsil etmek

Viktorya Döneminde yükselen ses, şarkılar, davullar, ağlayanlar, bağırانlar, herhangi bir sembolün, herhangi bir kurumun veya gövdenin temsil edemeyeceği çeşitlilikte çoksesli bir koro oluşturur. Oy hakkı bulunmayan kalabalıklar, ses yoluyla sokaklarda, meydanlarda varlık kazanırlar. Hala da öyle değil midir?

72 Matt Clement, *A People's History of Riots, Protest and the Law The Sound of the Crowd*, age., s. 2.

73 *Age.*, s. 32.

74 Bailey, "Breaking the Sound Barrier", *age.*, s. 34.

75 Lauri Siisiäinen, *Foucault and the Politics of Hearing*, *age.*, s. 74.

76 Roland Barthes, *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik, age.*, s. 226.

77 *Age.*, s. 224.

Siyasetin tıkandığı noktalarda kalabalıklar sesleri ve gövdeleri ile sokakları doldururlar, kamusal alanın ses boyutunu oluştururlar.

Siyaseti, iktidarın uygulanması değil, özgül bir mekânın konfigürasyonu olarak ele alan Jacques Rancière, ortak söz ile ilgili önemli bir vurgu yapar. “Siyasetin tam da bu mekânın varlığıyla ilgili, ... öznelerin ortak bir söze sahip özneler olarak tarif edilmesiyle ilgili bir çatışkı olduğunu” belirtir.⁷⁸ Viktorya Döneminde canavarı kalabalıklar özne olarak görülmez, oy hakları bulunmaz ve sesleri, kükreyişleri söz olarak duyulmaz. Aristoteles’in ses ile söz ayrımında insanı politik kılan sözü, hayvanı dışlayansa haz ve acıya işaret etmekle sınırlı olduğu düşünülen sesidir. Bu düşünceden hareketle insanlardan kaynaklanan sesi söylem olarak kabul etmemek, onları siyaseten bir varlık olarak kabul etmemek demektir. Rancière’e göre “siyaset, bir cemaatin ortak’ını tanımlayan bu duyulur-paylaşımını yeniden şekillendirmek, ona yeni özne ve nesneler dahil etmek, görünür olmayanı görünür kılmak ve sesleri gürültü çıkaran bir hayvan gibi işitilenlerin söylediklerinin söz olarak dinlenebilir kılınmasıdır.”⁷⁹ Burada ses (nesne) hem kendi başına bir anlam taşır hem de kendini üreten (özne) gövdenin varlığını işitme boyutunda yeniden ortaya koyar. Sesin çoksesli niteliği ve eşsesli olmaması önemlidir. Kitleliliğe ilişkin bir uyarı olarak Rancière der ki: “Uzlaşmazlık [*dissensus*] yaratmaya dönük bu etkinlik, Benjamin’in “siyasetin estetize edilmesi” ifadesiyle anlattığı iktidar sahnelemeleri ile kitle seferberliklerinden bambaşka bir anlamda, bir siyaset estetiği oluşturur.”⁸⁰

Bugün kalabalıkların sesinden söz ederken vahşi hayvan veya makine sesini tarif eden “kükreme” tabirini kullanmıyor olabiliriz, ancak bunu ima eden söyleme aşınayız. Güruh, kitle, çapulcu, avam, ayak takımı olarak anılan kalabalıkların sesinin bir söz olarak değer görmediğini açıkça anlıyoruz. Oysa kalabalıkların çıkardıkları sesin her daim bir anlamı vardır. Kalabalıkların seslerindeki sözü, gürültülerindeki anlamı duyumsayabilmek, kalabalıkları dinlediğimiz takdirde, gürültüden sese, sestten söze ve dile dönüşen anlamları kavrayabilmek, onları politik bir özne olarak kabul etmenin ilk koşuludur. Sonuç olarak diyebiliriz ki aydınlanma düşünürlerinin temsili demokrasi tartışmalarının bir konusu olan kitlelerden, politik bir özne olarak tarih sahnesine çıkan kalabalıklara geçme aşamasında, Viktorya Dönemi yazarlarının sese

78 Jacques Rancière, *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, (çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul İletişim Yayınları, 2016, 28.

79 Age., s. 29.

80 Age., s. 29.

ilişkin duyarlığı iki misyonu yerine getirir: Bu sesleri duydukları gibi, rahatsız oldukları bilgisini sansürlemeden günümüze taşıyan Dickens gibi yazarlar, hem o seslere dolaylı olarak tanık olabilmemizi hem de yazarın duygu durumunu ve kalabalıklar karşısındaki duruşunu anlayabilmemizi sağlar. Kimi yazarlar bu seslerden huzursuz olurken kimi yazar ve sanatçılar bu seslerde başka bir dünyanın henüz anlam kazanmamış uğultusunu duyarlar, ona daha çok kulak kabartmak gerektiğini düşünürler. Onun sesini dinleyen bireyler olarak, anlaşılmadığını düşünerek, onu tercüme veya tarif etmeye çalışırlar. Bu çabaları modernist estetiğin ve farklı duyularla kavranan estetik hazzın dilini oluşturmak bakımından da önem taşır. Görsel tahayyülün ötesindeki kalabalık fenomenini, başka estetik kategorilere başvurarak, işitsel tahayyül yoluyla anlatırken duygudurumlarını ortaya koyarlar: Kalabalıklar kükremekte, sel gibi taşmaktadır. Kükreyiş, gürleyiş, uğuldama, akan bir sel, öfkeli bir deniz, taşan bir okyanus veya bilinmeyen bir gövdeden çıkan bir gürültü olarak tarif edilen kalabalıkların sesi, bir varlık olarak dolaşımdadır. Yüce veya korkunç bulunabilir fakat çağın eserlerinde kendine yer bulmaktadır; nasıl tarif edilirse edilsin birilerinin duymak istemediği ötekilerin sesi-sözü olarak bir şey ifade etmektedir. Dickens ve çağdaşlarının öznel nitelikteki bu kayıtları, 19. yüzyıldaki kalabalıkların ses yayını olarak hâlâ canlıdır. Temsil edilemez olanı yazarın duyusuyla temsil eder, duyulamaz olanı duymamızı sağlar.

Kaynakça

- Attali, J. "Noise: The Political Economy of Music", *The Sound Studies Reader* (içinde), New York: Routledge, 2012
- Babbage, C. *A Chapter of Street Nuisances*, London: John Murray, 1864.
- Bailey, P. "Breaking the Sound Barrier", *Hearing History A Reader* (içinde), Athens and London: The University of Georgia Press, 1996.
- Barthes, R. *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik*, (çev. Ayşenaz Koş, Ömer Albayrak), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2017.
- Benjamin, W. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilbildiği Çağda Sanat Yapıtı", *Pasajlar* (içinde), (çev. Ahmet Cemal), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2011.
- Burke, E. *Reflections on the Revolution in France*, New York: Yale University Press, 2003.
- Canetti, E. *Kitle ve İktidar*, (çev. Gülşah Aygen), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2017.
- Clement, M. *A People's History of Riots, Protest and the Law The Sound of the Crowd*, London: Palgrave Macmillan, 2016.

- Dickens, C. *İki Şehrin Hikâyesi*, (çev. Saniye Güven), İstanbul: Bordo Siyah Klasik Yayınlar, 2006.
- Ergüven, M. “Ses ve Ötesi”, *Sanat Dünyamız*., S. 79, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 2001 (içinde).
- Hendy, D. *Gürültü Sesin Beşeri Tarihi*, (çev. Çiğdem Çıdamlı), İstanbul: Kolektif Kitap, 2013.
- Fırat, B. Ö. Atlı, B. Karacebe, Ç. Asa, S. “Mesafelerin Ötesinde: Akuzmatik Mekânlardan Sızan Sesler”, *Sanat Dünyamız*, S. 185, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2021 (içinde).
- Greenbaltt, S. *The Norton Anthology of English Literature*, Volume 2, New York: Norton & Company, 2006.
- LaBelle, B. “Auditory Relations”, *The Sound Studies Reader* (içinde), New York: Routledge, 2012.
- Le Bon, G. *Kitleler Psikolojisi*, (çev. Ahmet Çalışkanlar), İstanbul: Olympia Yayınları, 2016.
- Jonsson, S. *A Brief History of the Masses three Revolutions*, New York: Columbia University Press, 2008.
- Picker, J. “The Soundproof Study”, *The Sound Studies Reader* (içinde), London and New York: Routledge, 2012 (içinde).
- Rancière, J. *Estetiğin Huzursuzluğu Sanat Rejimi ve Politika*, (çev. Aziz Ufuk Kılıç), İstanbul: İletişim Yayınları, 2016.
- Siisiäinen, L. *Foucault and the Politics of Hearing*, New York: Routledge, 2013.
- Thompson, E. *The Soundscape of Modernity Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America 1900-1933*, Massachusetts: The MIT Press, 2002.
- Ural, T. “Uygarlığın Sessizliği: 1930’larda Türkiye’de Basılmış Adab-ı Muaşeret Kitaplarında Ses”, S. 82-95, MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 2, Sayı 17, Bahar 2018, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, İstanbul 2018 (içinde)
- Yardımcı, S. “Canavar: Kültüralizm Ne Zamandı?”, <https://www.e-skop.com/skopdergi/canavar-kulturalizm-ne-zamandi/928#:~:text=%C3%96rne%C4%9Fin%201580%20civar%C4%B1nda%20Bavya%20D%C3%BCK%C3%BC,b%C3%BCy%C3%BCK%20bir%20canavarlar%20koleksiyonu%20olu%C5%9Fturmu%C5%9Ftu>, 2012.
- Zeytinoğlu, E. *İktidarsızlığın İktidarı ve Sanat*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2014.

Görsel Kaynaklar

- Görsel 1: Babbage, Charles. *Street Nuisances*, John Murray London, 1864. <https://ia600504.us.archive.org/29/items/b22278114/b22278114.pdf>
- Görsel 2: Hogarth, William. “The Enraged Musician”, 1741. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Enraged_Musician

Duyumsayan Beden, Soylulaşan Mekânsal Atmosferler ve Değişen Müzikal Aktarım Pratikleri Üzerine

BURCU YAŞIN

Giriş¹

2018-2019 yılları arasında, Gaziosmanpaşa Sarıgöl mahallesindeki kentsel yenileme projelerinin mahallenin ses mekânına yaptığı etkileri incelediğim çalışmamın alan araştırması esnasında Roman müzisyenlerden çoğu kez işittiğim cümlelerden biri, müziğin Romanların genlerine işlediği ve bu bağlamda icra-nın içlerinden geldiği idi. Özellikle nota gibi yazılı bir geleneği takip etmeyen Roman müzisyenlerle yaptığım görüşmelerde beliren ve tekrarlanan bu tema Sarıgöllü müzisyenlerin müzik aktarma pratiklerini anlamaya dair merakımı körtüklerken diğer yandan da bir *gaco* (Roman olmayan) olarak Romanların müzik yapma pratiklerine dair mitleşmiş toplumsal klişeleri sorgulamamı ve gözden geçirmemi sağladı.

Roman müzisyenlerin anlatılarına benzer şekilde, *gacoların* Romanlara dair anlatılarında da “müzik onların ruhuna işlemiş”, “müzik onların içlerinde” gibi farklı nüanslarla aynı temalar belirlemekteydi. Sıklıkla duyduğum bu anlatının tam olarak neye tekabül ettiğini anlamamda mahalledeki müzisyenlerle yaptığım derinlemesine ve yarı yapılandırılmış mülakatlar oldukça önemliydi.

¹ Bu çalışmayı yazıya dökme sürecinde yapıcı yorumlarını esirgemeyen, Begüm Özden Fırat, Ceren Lordoğlu ve Evrim Hikmet Ögüt’e, alan araştırmam boyunca bana her daim destek olan Reyhan Tuzsuz ve Cuma Çelik’e, Concordia Atmospheres Working Group’un üyelerine, bir takım terimleri Türkçeleştirme konusunda benimle sabırla fikir tokuşturan sevgili arkadaşım ve meslektaşım Burç Köstem’e, entelektüel birikimini benimle her daim cömertçe paylaşan sevgili dostum ve meslektaşım Martin Greve’ye ve süreçteki tüm desteği için sevgili partnerim Giuseppe Fidotta’ya sonsuz teşekkürlerimle.

Mülakatlar esnasında müzisyenler, müzik eğitiminde birbirlerinin icra etme pratiklerinin seslerini duymanın, birlikte müzik yapmanın ve mahalledeki deneyimli müzisyenlerin varlığının önemine işaret ederken, diğer yandan da aslında genden ziyade, sosyal ve mekânsal ağların müzik öğrenimi ve aktarımındaki önemini vurguluyorlardı.

Müzisyenlerle gerçekleştirdiğim mülakatların işaret ettiği diğer bir nokta ise müzik aktarım pratiklerinin kentsel yenileme süreciyle birlikte dönüşüme uğrayıştıydı. Bu anlamda, Sarıgöl örneği Romanlara dair kalıplaşmış müzikal klişeleri sorgulamaya doğru itici bir kuvvet oluştururken, diğer yandan da kentsel yenileme projelerinin salt görsellik odaklı olmadığını, kente müdahalelerin *sessel* alanı da dönüştürdüğüne dikkat çekiyordu.

Sarıgöl mahallesinde gerçekleştirdiğim araştırma, notaya tabi bir biçimde müzik icrası yapan, müzik teorisi ve müzikoloji alanında eğitimini sürdürmüş bir beşeri bilimci olarak bana nesiller arası müzik aktarımında notanın ötesindeki elementleri hatırlattı. Diğer yandan, müzik mefhumunu başka bir perspektiften kavramsallaştırarak, bunun belli grupların dayanışma, kültürel aktarım ve hareketliliğine dair hangi potansiyel bilme hallerine işaret ettiğini anlamama sebep oldu.

Sarıgöl'de deneyimlediğim ve bana aktarılanları yorumladığım üzere müzik, sese dair bir fenomen olmaktan öte mekânın ve mekânın getirdiği sosyal ağların, diğer duyuların, duyumsallıkların, sadece işitsel değil bedensel dinleme biçimlerinin, mekânsal oluşların, hareketin, politik olanın birbiri içine geçtiği, içkinleştiği bir deneyimi temsil ediyordu.

Müzik eğitimini konservatuvarda tamamlamış ve şimdilerde beşerî bilimler alanında duyuşal çalışmalar, kent çalışmaları ve müzik ekseninde akademik çalışmalarını sürdüren biri olarak bu yazıda mekânsal dönüşümlerin müzik aktarımı pratiklerine etkisini incelemeyi amaçlıyorum.

Bunu yaparken, felsefeci Gernot Böhme'nin kapitalist mekân üretim biçimlerini irdeleyerek, duyuların mekânsal üretim biçimlerindeki önemine işaret ettiği atmosferler kavramından yararlanıyorum.

Yazının ilk bölümünde kent ve sesi odağına alan çalışmalara dair kısa bir literatür taraması sunuyorum. Ardından gelen bölüm sesi ve işitselliği aşmayı amaçlayarak müzik ve müzikal aktarımı anlamak üzere atmosferler kavramına odaklanıyor. Bunu takip eden bölüm alan araştırmam ve alanda araştırmacı olarak pozisyonumu tartışırken, sonraki bölüm, müzisyenlerle yaptığım görüşmeler sonucu elde ettiğim verileri sunuyor. Son bölümde bu verilerin atmosferler bağlamında analizine yer vererek okuyucuyu da bir düşünme pratiğine davet etmeyi amaçlıyorum.

Son yıllarda kent ve ses ilişkisine odaklanan literatür, kentsel yenilemelerin sessel boyutlarına odaklanarak soylulaştırma projelerinin sadece görselliğe müdahale etmediği, aynı zamanda belli grupların sesleri üzerinde de bir etki alanı oluşturduğunu ortaya koyar. Kentsel müdahaleler sonucu marjinalleştirilmiş grupların gündelik pratikte duyulamaz hale gelişini merkeze koyan bu anlayış, sesin sınıfsallığını göstermek açısından oldukça kıymetlidir.

Bu bağlamda Joanna Kusiak, Polonya'nın başkenti Varşova'nın Powiśle bölgesindeki soylulaştırma sürecini sessel bir perspektiften ele aldığı "Acoustic Gentrification: The Silence of Warsaw's Sonic Warfare" (Akustik Soylulaştırma: Varşova'nın Sonik Savaşının Sessizliği) adlı çalışmasında soylulaştırmanın görselliğin ötesindeki boyutuna ve belli sınıfların *soundscape*'ine nasıl müdahale ettiğine dikkat çekerek akustik soylulaştırma (*acoustic gentrification*) kavramını önerir.⁷

Soylulaştırma projelerinin mekânın akustiğine etkisinin ötesinde marjinalleştirilmiş grupların müzik yapma pratiklerini de dönüştürdüğü görülmektedir. Bu bağlamda etnomüzikolog Alison Martin "Sonic Intersections: Listening to the Musical and Sonic Dimensions of Gentrification in Washington, DC" (Sonik Kesişimler: Washington, DC'deki Soylulaştırmanın Müziksel ve Sessel Boyutlarını Dinlemek) adlı çalışmasında Washington DC'de yaşayan siyah topluluklarla özdeşleşmiş *funk* müziğin bir alt türü olan *go-go*'nun lokal müzik sahnesinden silinişini ele alarak, soylulaştırma sonucu kapanan müzik mekânlarının ve bu bağlamda müzisyenlerin yerlerinden edilmelerinin müzikal etkilerini gösterir. Martin, lokal müzik sahnesindeki bu değişimleri soylulaştırmanın sessel işaretleri olarak okur.⁸

Kentte sınıfsallıklar üzerinden kimin duyulabilir, kimin duyulamaz olduğunu ele alan, özetle soylulaştırmanın sessel hallerine odaklanan bu literatür, kent ile ses arasındaki sıkı bağlantıyı gösterirken genellikle işitsellik üzerinden bir tartışma sunar. Fakat bu yaklaşım yeni bir soru sormayı gerektirir: ses sadece işitebildiklerimiz ya da işitemediklerimizden mi ibarettir? Peki ya tam duymasak da bedende iz bırakan sesler bu okumanın neresine düşer? Sesi sadece "işitilebilen" ya da "işitilemeyen" gibi ikilikler üzerinden tanımlamak ne denli

MSGSU Sosyal Bilimler Dergisi 17, S. 2 (2017); Christopher Houston, *Istanbul, City of the Fearless: Urban Activism, Coup d'Etat, and Memory in Turkey* (Univ of California Press, 2020).

7 Joanna Kusiak, "Acoustic Gentrification: The Silence of Warsaw's Sonic Warfare," in *The Acoustic City* (Berlin: jovis, 2014), 206–11.

8 Alison Martin, "Sonic Intersections: Listening to the Musical and Sonic Dimensions of Gentrification in Washington, DC" (PhD, Indiana University, 2020).

kapsayıcıdır? Ses sadece “sağlıklı”, “işitebilen” normatif bedenler için midir? Suzanne Cusick, “Towards an acoustemology of Detention in “the Global War on Terror” (“Teröre Karşı Küresel Savaş”ta Tutukluluğun Akustemolojisine Doğru) isimli çalışmasında, Jean-Luc Nancy’nin yankılamalar (*re-soundings*) kavramsallaştırmasından yararlanarak insanların işitemedikleri seslerden de bedensel olarak etkilendiklerini, duyulamayan seslerin titreşimler aracılığı ile bedene iletilerek insan olmayan varlıklarla titreşim vasıtasıyla her daim devamlı bir iletişimde olduklarını belirtir. Bu anlamda, dinlemek, işitsellikten ziyade bedensel bir mefhum olarak karşımıza çıkar.⁹

Dinlemenin bedenselliğine dikkat çeken diğer önemli çalışmalardan biri de Steve Goodman’ın *Sonic Warfare: Sound, Affect and Ecology of Fear*’ıdır (Sönik Savaş: Ses, Duygulanım ve Korkunun Ekolojisi). Goodman’ın titreşimsel kuvvetin ontolojisi (*ontology of vibrational force*) olarak kavramsallaştırdığı yaklaşımında bas seslerin sadece duyulmadığından aynı zamanda bedende de hissedildiğinden bahseder ve çoğunlukla alt-basın duyulamayacağı fakat yine de bedende duyumsanabileceğini hatırlatarak, mekânın ambiyansını da değiştireceğine değinir.¹⁰

Bedensel dinlemenin önemini vurgulayan en önemli örneklerden biri ise işitme engelli perküsyonist Evelyn Glennie’nin kariyerinin erken bir döneminde hocasıyla yaşadığı bir olaydır. Glennie hocasıyla arasında geçen diyalogu şöyle aktarır:

Hocam şöyle söyledi: “Peki ama bunu nasıl yapacaksın? Biliyorsun müzik tamamen dinlemekle ilgili”. Ve ben şöyle yanıtladım bu soruyu: “Evet buna tamamen katılıyorum. O halde sorun nedir?”. Hocam enstrümanlardan ses çıkararak “Peki ama bunu nasıl duyacaksın? Peki ya bu?” şeklinde devam etti. Ben de şunu sordum: “Peki ama sen nasıl duyuyorsun?”. O da kulaklarını işaret ederek “Burayla duyuyorum” dedi. Ben de şöyle yanıtladım: “Bence bunu ben de yapıyorum fakat bunun yanı sıra ellerimle, kollarımla, elmacık kemiklerimle, kafa tasımla, midem, göğsümle, bacaklarımla duyuyorum.”¹¹

9 Suzanne G. Cusick, “Towards An Acoustemology of Detention in the ‘Global War on Terror’,” in *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience* (Cambridge: Cambridge University Press, 2013).

10 Steve Goodman, *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*, Technologies of Lived Abstraction (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010).

11 Evelyn Glennie, “How to Truly Listen.” https://www.ted.com/talks/evelyn_glennie_how_to_truly_listen (2003).

Sarıgöl'deki müzisyenlerin müzik pratiklerini bir sonraki nesillere aktarma pratiklerinde de benzer bir dinlemeye referans verilmektedir. Bu anlamda müziğin içten gelmesi durumu aslında bedensel bir dinleme/duyumsama haline de işaret eder. Zira müzisyenlerin belirttiği üzere müzik icrasında salt bir doğru sesi bulmaktan ve icra etmekten ziyade, ritmi duyumsayabilmek, hissetmek (bedende), grubun diğer üyeleri ile icra edebilmek açısından oldukça önemlidir. Bu anlamda bedenle dinlemenin temellerini atabilmek üzere bazı Roman müzisyenler, ilk etapta çocuklarına darbuka ya da herhangi bir perküsyon enstrümanı çalmayı öğrettiğini belirtirler.

Fakat, Sarıgöl'deki kentsel yenilemenin müzik aktarımına etkisini ele alırken sadece işitsel bir dinleme haline takılı kalmak “normatif” dinleme biçimlerini destekleyip diğer dinleme biçimlerini görmezden gelen eksik bir okumaya neden olacak ve aynı zamanda da sesi diğer duyumsama biçimlerinden soyutlamaya sebebiyet verecektir. Bu sebeple soylulaştırmanın sessel boyutuna odaklanan ve her geçen gün genişlemekte olan literatürden hareketle, bu çalışmada sesi işitselliğin ötesine taşıyarak bu mefhumu diğer duyular ve duyumsama biçimleri ile sıkı ilişkili bir biçimde değerlendirmek istiyorum.

Atmosferler ya da “Ruh Üfleme” Teşebbüsleri

Son yıllarda özellikle felsefe, müzik, duygulanım teorisi, kent ve mimari çalışmalarına odaklanan çalışmalarda atmosferler kavramına yönelim ivme kazanmıştır. Her ne kadar, literatürde net bir atmosfer tanımı yer almasa da genellikle atmosferler bir mekânı, durumu etkisi altına alan halleri ve duyguları tanımlamak için kullanılır. Bu anlamda atmosferler, müziğin, mimarinin, sanat formlarının, tasarımın, politik olayların, kentsel dönüşümlerin mekânlar ve bunu duyumsayan bedenler üzerindeki etkilerini anlamayı amaçlayan araştırmacılar için duyuşsal bir perspektif sunmaktadır. Atmosferler konsepti üzerinden gündelik pratiği, sosyal hareketleri, mimari ve görsel tasarım süreçlerini ele alan Türkçe literatürde ve Türkiye'ye odaklanan İngilizce literatürün de giderek genişlediği görülmektedir.¹²

12 Kadriye Şehnaz Camcı ve Pelin Yıldız, “Atmosfer Kavramının Ses-Hareket-Mekan Örüntüsünde Müzik Video Klipleri Üzerinden Okunması,” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 29 (2022): 117–34; Bahar Gökçe Kumsar, “Atmosferik Ruh Halleri Üzerinden Mimari Atmosferi Deşifre Etmek: Alternatif Bir Mekan Okuması” (master thesis, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2020); Ege Akdemir, “Sounding Possible Worlds: The Cacophony of the Istanbul Feminist Night Marches,” *European Journal of Women's Studies*, 2022, s. 542–58.

Gernot Böhme, Benjamin'in *aura* ve Schmitz'in "duyumsayan beden" kavramlarından yola çıkarak, atmosfer kavramı ile kapitalist mekân üretim biçimlerinin estetik boyutuna yakın bir mercekten bakar. Bu yaklaşımda temel amaç, mekânların duyuşsal tasarım stratejileri ile nasıl manipüle edildiğine odaklanmaktır. Böhme, atmosferleri mekânın karakteristiklerini oluşturan kaliteler olarak tanımlayarak, mimari tasarımı kapitalist ekonominin estetik bir yansıması olarak değerlendirir.

Jacob Böhme'nin enstrümanlar ve enstrümanların karakterlerine odaklandığı *The Signature of All Things* (1651) isimli yapıtından yola çıkarak, Gernot Böhme atmosferleri *tuned spaces* (akortlanmış mekânlar)¹³ olarak tanımlar¹⁴ ve atmosferleri dinamik, değişken, ruh hallerinin mekânsal taşıyıcıları şeklinde kavramsallaştırır.¹⁵ Böhme'nin atmosferler anlayışında bir mekânın ya da durumun deneyiminde ne salt nesnenin ne de öznenin rolü vardır; çünkü nesne ve özne arasında sürekli bir devinim mevcuttur. Böhme salt alımlayanın değil, mekândaki bedenlerden, nesnelerden sızan bir takım ses, doku, koku, renk, ışık gibi öğelerin ve bunlara karşı yapılan müdahalelerin de bu deneyimde etkin olduğunu gösterir.

Böylece Böhme aynı zamanda, atmosfer kavramı ile Kantçı yaklaşımın özneliliği değişmez bir etken olarak ön plana çıkaran estetik anlayışının karşısında durarak, bir öğeyi deneyimleme sürecimizde o öğenin de süreçteki etkinliğini ele alır. Böhme'nin atmosferi, bu anlamda yarı-nesneldir (*quasi-objective*). Bu "yarı-nesnel" bakış açısı çevre ve çevreyi deneyimleyen arasındaki ilişkiyi, batı-merkezli Kartezyen düşünce yapısından çıkartarak, ikilik dışı bir biçimde özne ve nesnenin eş zamanlı gözetilmesi ile mümkün kılar.

Yarı-nesnellik perspektifi, mübadele değerinin kullanım değerinden çok daha fazla önem arz ettiği günümüz kapitalist sisteminde, tasarım müdahalelerinin rolünü anlamak açısından oldukça önemlidir. Böhme, estetik ekonomi olarak da adlandırdığı yaklaşımında Karl Marx'ın kullanım değeri ve mübadele değeri olarak belirlediği ikili yapının bugünün üretim biçimlerini okumakta sınırlı kaldığını belirterek, bu ikiliğin günümüz kapitalist üretim biçimlerin-

13 Terim Bahar Gökçe Kumsar'ın "Atmosferik Ruh Halleri Üzerinden Mimari Atmosferi Deşifre Etmek: Alternatif Bir Mekan Okuması" (2020) adlı yüksek lisans çalışmasında yazar tarafından "uyumlanmış mekânlar" olarak çevrilmiş olsa da, ben Böhme'nin, Jacob Böhme'nin çalışmasından esinlenmesi ve müzik ile kurduğu bağdan dolayı "akortlanmış mekân" olarak çevirmeyi tercih ettim.

14 Gernot Böhme, *Atmospheric Architectures The Aesthetics of Felt Spaces*, 1. Basım (Bloomsbury Publishing, 2017), 1.

15 *Age*, s. 69.

de dönüştüğünü ve melezleştğini ortaya koymak üzere “sahneleme değeri” (*staging value*) kavramını önerir.¹⁶ Bu bağlamda, bir ürünün paketi, tasarımı, sunulma biçimi doğrudan sahneleme değerine hizmet eder ve bu durum, bir ihtiyacın karşılanmasından ziyade sürekli bir doyumsuzluk ve daha fazla arzulama haline yol açar.

Özellikle günümüz tasarım eğilimleri *multisensorial* (çoklu duyuşal) bir yaklaşımın tüketici üzerindeki öneminin çoktan farkındadır. Bu anlamda gündelik pratiği düzenleyen mimari de bu stratejilerden yararlanır. Artık görselin ötesinde koku, ses gibi diğer öğeler de tasarım sürecine dahil edilerek belli bir yaşam biçimine referans veren mekânsal atmosferler yaratılmaktadır. Böhme bu noktada alışveriş merkezlerinde rahat bir atmosfer yaratmak üzere kullanılan *acoustic furnishing* (akustik döşeme) tekniğinden bahsederek atmosferlerin üzerimizdeki bilişsel etkilerine işaret eder ve bu hamlelere eleştirel bir perspektiften yaklaşmamız gerektiğinin altını çizer. Çünkü Böhme’ye göre doğaları gereği, atmosferler duyumsayan bedene dokunmakta ve izler bırakmaktadırlar.

Nesnelerin öznde yarattığı bu etki, nesneyi pasif halinden özgürleştirerek, ona etken bir pozisyon atfedilmesini sağlar. Böylece nesneler de tıpkı özneler gibi atmosferin etkin aktörleri olarak değerlendirilirler; atmosferi oluşturma ve dönüştürme potansiyellerinin olduğu varsayılır.

Nesnelerin dışa taşıp, mekâna sızarak diğer şeyler ve öznelerle buluşmasını kavramsallaştırmak üzere Böhme, *ecstasy of the things* (şeylerin esrimesi) kavramını önerir.¹⁷ Burada esrimeden kasıt, nesnelerden ya da öznelerden mekâna doğru taşan, yayılan şeylerdir. Şeylerden taşan, yayılan renkler, sesler, kokular bu esrimelere örnek oluşturur.¹⁸ Bu bağlamda bir kupanın maviliği, Böhme’nin belirttiği üzere onu başka bir şeyden ayırmak için kullandığımız bir tanım olmaktan ziyade, onun mekândaki varlığını artiküle eden, kupadan dış dünyaya taşan ve mekânda onun varlığını hissettiren bir esrime (*ecstasy*) olarak düşünülür.¹⁹

Mekândaki bedenlerin, şeylerin veya onlardan yayılan esrimelerin birbiri ile olan kesişmeleri ve seslemeleri, atmosferleri oluşturur. Fakat tıpkı bir enstrümanın akordunun sabit olmayışı, çeşitli müdahale ve koşullar dolayısı ile değişmesi gibi atmosferler de değişime ve çevresel etkenlere tabiidir.

¹⁶ Age., s. 6.

¹⁷ Age., s. 21.

¹⁸ Age., s. 22.

¹⁹ Age., s. 22.

Böhme, atmosferlerin bu değişken yapısına referansla, atmosferlerin manipüle edilebileceğinden ve bu manipülasyonların bireyler üzerinde yaratabileceği etkilerden bahseder. Mekânsal atmosferlerdeki değişimlerin bilinçdışı bir düzlemde insanların hal, davranış ve ruhsal durumlarını etkileyeceğinin altını çizerek, politika, din, kültür endüstrisinin atmosferleri stratejik bir biçimde kullandığından bahseder. Buna örnek olarak, saraylar ve kalelerin savunma amaçlarının dışında, aynı zamanda gündelik atmosferlerde güç sahibi kişilerin üstünlüğünü ifade etmek üzere tasarlanıp inşa edilmesini gösterebiliriz.²⁰

Begüm Özden Fırat son yıllarda Beyoğlu'nun değişen dokusuna işaret ederek, iktidarın kamusal alana müdahalelerini salt bir görsel dönüşümden ziyade, bir "ruh üfleme çabası" olarak değerlendirir. Bu bağlamda, Fırat'ın "ruh üfleme" tabiri Böhme'nin atmosferleri ile ortak bir noktaya işaret edip, mekân tasarımının duyusal boyutuna işaret ederek, duyuların ve duyumsamanın politikliğini vurgular.²¹

Kentin yıpranan alan ve binalarını iyileştirme gayesi taşıyan fakat yerel halkın ihtiyaç ve gelir düzeyleri gözöltilmeden gerçekleştirildiğinde soylulaştırma ile sonuçlanan günümüz kentsel yenileme projeleri de yine iktidarın mekâna "ruh üfleme" teşebbüslerinin bir yansımasıdır. TOKİ, Fatih Belediyesi ve İstanbul Büyükşehir Belediyesi arasında imzalanan ortak protokol ile büyük İstanbul depremi, tarihi yapıların restorasyonu ve çarpık kentleşme gibi faktörler gerekçe gösterilerek başlayan ve soylulaştırma ile sonuçlanan Sulukule kentsel yenileme projesi, iktidarın mekânın atmosferine dair gerçekleştirdiği manipülasyonların İstanbul'daki örneklerinden sadece biridir. Sulukule'deki kentsel yenileme projesine odaklanan kent çalışmaları literatürü, kentsel yenilemenin sadece mekânsal iyileştirme ile sınırlı kalmadığını, ekonomik büyüme hedefiyle burada yüzyıllardır ikamet eden Romanları yerlerinden ederken²²

²⁰ Age., s. 31.

²¹ Gazete Duvar, Beyoğlu Kültür Yolu Festivali: Meydana dikilmiş kartondan Frida Kahlo Baş, (2 Kasım, 2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=C8934GVyADg&t=412s>.

²² Tolga İslam, "Devlet Eksenli Soylulaşma ve Yerel Halk: Neslişah ve Hatice Sultan Mahalleleri (Sulukule) Örneği" (PhD Thesis, İstanbul, Yıldız Technical University, 2009); Özlem Güzey, "Sulukule de Kentsel Dönüşüm Devlet Eliyle Soylulaştırma," *Mimarlık*, S. 346 (2009); Ülke Evrim Uysal, "Sulukule: Kentsel Dönüşüm Etno-Kültürel Bir Direniş," *IDEALKENT* 3, S. 7 (2012): 136–59; C.A. Brebbia, A. Kocabas, and M.S. Gibson, "Planned Gentrification in İstanbul: The Sulukule Renewal Area 2005-2010," *International Journal of Sustainable Development and Planning* 6, S. 4 (2011): 420–46, <https://doi.org/10.2495/SDP-V6-N4-420-446>.

diğer yandan da mekânın tarihi dokusunu tamamen değiştirerek,²³ mekânda bedenlenen kültürel pratikleri,²⁴ Romanların kentteki görünürlük ve şehirle ile olan bağlarını dönüştürdüğünü gösterir.

Etnomüzikolog Danielle V. Schoon Sulukule’de yaşayan Romanların kamusal mekânlarda gerçekleştirdikleri eğlence ve kutlamaları incelediği çalışmasında bu tip eğlencelerin Romanlar tarafından kentteki varlıklarını iddia etme yöntemi olarak kullandıklarını hatta bu eğlencelerinin seslerinin kentin soundscape’inde sessel bir “buradayız” işlevi gördüğünü belirtir.²⁵ Fakat gerçekleşen kentsel yenileme projeleri, Romanların şehrin soundscape’inde daha az duyulmasına sebep olarak onların mekândaki “buradayız” deme hallerini sekteye uğratarak şehrin soundscape’inde bu sesleri daha az duyulur ya da hiç duyulamaz hale getirmektedir.

Denilebilir ki, kentsel yenileme projeleri sebebiyle yerlerinden edilen bedenlerin, ya da farklı kentsel müdahalelerle dönüştürülen mekânların İstanbul’un kent hafızasındaki yokluğu şehrin duyumsayan bedenlerine gündelik pratikte kimin daha baskın olduğunu hatırlatırken, diğer yandan da onların mekân ile kurdukları bağları duyular üzerinden yeniden düzenler, disipline eder ve Fırat’ın da belirttiği üzere ruh üflerler.

Bu bakımdan, tıpkı Sulukule’ye benzer bir biçimde 2013 yılından beri süregelenmekte olan, yıkılan mekânların yerine inşa edilen çok katlı, orta ve üst-orta sınıfların ihtiyaçlarına uygun olarak tasarlanmış mekânlar ve bu mekânlardan yayılan esrimeler Sarıgöl’e bir “ruh üfleme” çabasını içerir. Bu ruh üfleminin sonucu olarak da tıpkı mahallede değişen diğer birçok şey gibi Sarıgöl’ün müzik aktarım pratiklerinin de dönüştüğünü görürüz.

Sarıgöl, Kesişmeler ve Araştırmacı Bedenin Alandaki Pozisyonu Üzerine Gaziosmanpaşa’nın Sarıgöl mahallesinde bugün hâlâ sürmekte olan kentsel yenileme projelerinden, 2018 yılında çevirmen olarak görev aldığım bir belgesel çekimi esnasında, mahallenin eski sakinlerinden Roman dansçı Reyhan

23 Nima Safdari ve Bilge Işık, “Determination of Losses In Urban Transformation Example of Sulukule,” *International Journal of Electronics Mechanical and Mechatronics Engineering* 4, S. 4, 2014, s. 849-59.

24 Danielle van Dobben Schoon, “Sulukule Is the Gun and We Are Its Bullets’: Urban Renewal and Romani Identity in Istanbul,” *City* 18, S. 6 (2014): 655-66, <https://doi.org/10.1080/13604813.2014.962885>.

25 Danielle V. Schoon, “A Politics of Presence: Public Performances of Roma Belonging in Istanbul,” in *The Politics of Culture in Contemporary Turkey.*, ed. Kaya Akyıldız, Ivo Furman, and Pierre Hecker (Edinburgh University Press, 2002), s. 322-23.

Tuzsuz ile tanışmam vesilesi ile haberdar oldum. Reyhan Tuzsuz çekimler esnasında kentsel yenileme projelerinin etkilerinin aktarırken mahallenin eskisi gibi olmadığını belirterek, eskiden duyduğu düğün alayının seslerinin artık duyulamaz olduğuna ilişkin şunları aktardı:

Kentsel dönüşüm sürecinden önce, bazen evde bulaşıkları yıkarken düğün alayının sesini duyardım. Ne zaman sesi duysam, bulaşıkları bırakıp, dışarı fırlayıp dans etmeye giderdim. Düğün olduğunu sesini duyarak anlardım. Ama şimdi her şey değişti. Birinin evlendiğini öğrenmek için ancak seni aramaları ya da davet etmeleri gerekiyor. Artık düğün alaylarının sesini duymak zor oldu (Reyhan, dansçı, 50).

O sıralar, tam da ses çalışmaları alanında akademik çalışmalarını sürdürmeye hevesli bir birey olarak, Reyhan Tuzsuz'un anlattığı hikâye beni kentsel yenilemelerin sessel boyutuna odaklanmaya yöneltti. Mahalleye ilk ziyaretimi 2018 yılının Mart ayında gerçekleştirdim. 2018 yılının Eylül ayında Reyhan Tuzsuz'un kızının kına gecesi ve düğününe katılmam ile başlayan alan araştırmam yine Reyhan Tuzsuz'un beni tanıştırdığı diğer kişiler eşliğinde 2019 yılının Aralık ayına kadar kesintilerle devam etti.

Bu bağlamda, şimdilerde benim için Reyhan abla olan Reyhan Tuzsuz'un araştırmamda katkısı oldukça büyük. Zira tam da kentsel yenileme projesinin arifesinde, sivil polislerin mahalleyi sürekli kontrol ettiği, devriye arabalarının kol gezdiği ve topluluğun üyelerinin sistematik bir biçimde kriminalize edildiği Sarıgöl Mahallesi'nde bir *gaco* olarak alan çalışması yürütmek, o bölgede yaşayan Romanlar için haklı olarak pek de güvenli hissettiren bir durum değildi. Müzisyenler ile iletişime geçmem Reyhan Tuzsuz'un eşi, mahallenin iyi bilinen kemancılarından Hüsnü Tuzsuz aracılığı ile gerçekleşti. Mahalledeki müzik icra ve aktarım pratikleri yine Hüsnü Tuzsuz ile yaptığım derinlemesine mülakatlar ve sonrasında mahallenin müzisyenleri ile gerçekleştirdiğim toplu mülakatlar sonucunda çok daha belirgin hale geldi. Bu temaların ışığında gerçekleştirdiğim yarı-yapılandırılmış mülakatlar ise mekânın müzik pratikleri ile olan bağlantısını anlamam bakımından oldukça önemliydi.

Alan araştırmamdaki bir diğer önemli kaynak ise Sarıgöl mahallesinin en eski fotoğrafçılarından Cuma Çelik'in fotoğraf arşivi. Cuma Çelik'in fotoğrafları mahallenin bana anlatılan eski halini canlandırmamamda yardımcı olurken, bu fotoğraflar bir yandan da kentsel yenileme öncesi müzisyenlerin

müzik pratiklerini nerelerde gerçekleştirdiklerini anlamama yardımcı oldu. Her ne kadar çalışmamı farklı kaynaklarla desteklemeye çalışsam da her alan çalışması gibi bu çalışmanın da sınırlılıkları olduğunu belirtmem gerekir.

Bu noktada, benim de bir araştırmacıdan önce duyumsayan bir beden olduğumu ve bu anlamda kendi duygu ve geçmiş deneyimlerimi alanıma taşıdığımı belirtmem gerekir. Bu sebeple bu araştırma objektiflik iddiasından ziyade bir mahallede süregelen ötekileştirici kent politikalarına farklı bir perspektiften bakma iddiasını taşır. Zira alan, tüm aktörlerin duygu ve duygulanımlarını barındıran, sürekli değişen, atmosferlerdir. Bu sebeple okurun, duyguların akışkanlığını da hatırlayarak bu araştırmanın benim bir *gaco* olarak iç yönelimim, meyillerim, görme/duyma reflekslerim, geçmiş ve şimdilerimin izlerini de taşıdığını hatırlamalarını isterim.

Notaya dayalı bir müzik pratiğinden geliyor olmam ve Romanlara dair algımın, *gacoların* Romanlara dair ürettiği mitler arasında oluşması da yine çalışmanın potansiyel limitlerini belirlemektedir. Bunlara ek olarak diğer limitlerin ise kadın bir araştırmacı olarak bazı alanlara erişimimin kısıtlılığından geldiğini belirtmek isterim.

Bu çalışmada görüştüğüm kişilerin Roman kimliği ile ilişkilene biçimlerinin biricik olduğunu ve nüanslar içerdiğini, bu sebeple tüm Romanları temsil edemeyeceğini hatırlatmakta yarar var. Okumakta olduğunuz çalışmanın salt benim emeklerimle ortaya çıkmadığını, bunun ortak bir düşünme pratiği olduğunu ve sorularıma sabırla cevap veren, bana evlerini açan Sarıgöl'ün geçmişte ve hâlâ ikamet etmekte olan sakinlerinin de emekleriyle oluştuğunu hatırlatmak yararlı olacaktır.

Sarıgöl'e Genel Bir Bakış

Şen mahalle olarak da bilinen Sarıgöl mahallesi, ikinci köprü ve TEM otoyoluna yakın, merkezi bir nokta olan Gaziosmanpaşa ilçesi sınırları içerisinde yer almaktadır. 1930'lu yıllarda tarımsal faaliyetlerin gerçekleştiği bölgeye, 1950'li yıllarda Roman ve Yugoslavyalı toplulukların göçü ile Sarıgöl bir yerleşim mekânına dönüşmüştür. Deprem riski, çarpık kentleşme ve suç oranlarının artması gerekçe gösterilerek 2013 yılında riskli bölge ilan edilen Sarıgöl mahallesinin, sosyal dokusunu 2014 yılındaki yıkım süreci başlamadan önce Romanların ve Balkan göçmenlerinin oluşturduğu bilinmektedir.²⁶ Burada ika-

26 İlkin Markoç and Candan Çınar, "Loss of Social Belonging, Displacement and Social Exclusion in the Neighborhood: Urban Redevelopment in Sarıgöl, Istanbul, Turkey," *Megaron* 13, S. 2 (2018): 172, <https://doi.org/10.5505/megaron.2017.97658>.



2011 Sarıgöl- Kaynak: Google Earth Pro



2013 Sarıgöl- Kaynak: Google Earth Pro



2019 Sarıgöl- Kaynak: Google Earth Pro

met eden Romanların Sarıgöl'e Keşan, Çorlu, Edirne, Çatalca ve Malkara'dan göç ettiği bilinmektedir. Mahallede kentsel yenileme öncesi 24.611 hane mevcuttur. 2015 yılında Sarıgöl'de 1452 ada 34 ve 37 parsellerde yapılan konutlar tamamlanmış, 725 konutun 182'si hak sahiplerine verilerek, 543 konut orta/üst-orta sınıftan kişilere satılmıştır. Bu anlamda Sarıgöl'deki süreç sadece mimari değil, sosyal yapı ve kimlik bağlamında da Sarıgöl mahallesinin değişimine işaret etmektedir.²⁷

Çiçekçilik ve müzisyenlik mahallede yaşayan Romanlar arasında en yaygın meslek kolları arasındadırlar. Müzisyenler Kahvesi'nde ve Müzisyenler Derneği'nde gerçekleşen grup mülakatlarında, mahallenin müzisyenlerinin 1950'li yıllardan itibaren, Sulukule'deki devriye evlerinde gerçekleşen eğlencelere talebin artmasıyla beraber Sulukule'ye takviye müzisyenleri olarak gitmeye başladıkları belirtilmektedir.

27 Kübra Özcivan, “Kentsel Dönüşüm Alanlarında Yaşayan Farklı Hak Sahiplerinin Ulaşma Eğilimleri: Gaziosmanpaşa/ Sarıgöl Mahallesi Örneği” (master thesis, İstanbul, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016), 138.

Sarıgöllü müzisyenlerin devriye evlerinde ve müzik piyasasında aktif rol oynamış olmalarına rağmen günümüzde ne literatürde ne de müzik piyasasında Sarıgöllü müzisyen Romanlara dair bir anlatı mevcuttur. Mahalledeki müzisyenlerin anlatılarında, bunun başlıca sebebi olarak 1990'lı yılların başında, dönemin “Hortum Süleyman” olarak tabir edilen Beyoğlu İlçe Emniyet Müdürlüğü ekipler amiri Süleyman Ulusoy tarafından gerçekleştirilen baskınlar sonucu devriye evlerinin kapatılması gösterilmektedir. Bu durum Sarıgöl'den ilk müzisyen göçünün gerçekleşmesine sebep olurken, diğer yandan da Sarıgöllü Roman müzisyenlerin İstanbul müzik piyasasında daha az görünür olmalarına sebep olmuştur.

Devriye evlerinin kapatılması ile mahallede başlayan müzisyen göçü, kentsel yenileme projeleri ile devam eder. Kentsel dönüşüm elbette sadece müzisyenleri etkilemez, mahallenin diğer sakinlerinin de mecburi göçüne sebep olur. Bugün mahalledeki dönüşüm hâlâ sürmekte ve mahallenin gerek mimari gerekse sosyal dokusu, günden güne değişmektedir. Sosyal dokunun değişmesi ise Romanların ağırlıkta yaşadığı mahallede, müzik pratiklerinin de dönüşmesine sebebiyet vermektedir.

Sarıgöl'ün Atmosferleri ve Müzik Aktarım Pratikleri

Mahallede yaşayan Roman ve *gacoların* anlatılarında, mahallenin özellikle kentsel dönüşüm öncesi hali aktarılırken, evlerden dışarıya taşan müzik icra seslerinden bahsedilir. Mahalleye karakterini veren sesler arasında yer alan icracılığın sesi, mahallenin kentsel yenileme öncesi atmosferinde ve mahalleye dair geçmiş anlatılarda önemli yer tutar. Bu sesler çoğunlukla mahalleye canlılık veren sesler olarak hatırlanırken diğer yandan da mahallede genç müzisyenlerin yetişmesi, müzisyenlerin birbirleri iletişimde kalmaları ve müzikal teknikleri paylaşımlarında önemli rol oynarlar.

Reyhan şu şekilde aktarır:

Müzisyenler mesela birbirlerinin kapılarının önünden geçerken birbirlerine şaka yaparlardı. Hocam sende bu parça var mı? O da derdi; “Ya oğlum!” Sonra diğeri derdi “hocam sen bu parçayı çalabiliyor musun?”. Takılıyor ona şaka amaçlı. O da derdi ki “bende bu var. Sen de şu var mı?” O da derdi ki “hadi yürü be oradan çoban sen benim gibi çalabilir misin?” Güzeldi o eski günlerimiz (Reyhan, dansçı, 50).

Reyhan'ın aktardığı cümle temel alınarak denilebilir ki özellikle yaz aylarında açık pencerelerden dışarı sızan müzisyenlerin icra sesleri, müzisyenler arasında bir iletişim ağı oluştururken, diğer yandan da birbirlerinin repertuarlarından haberdar olmalarını sağlar. Fakat bunun da ötesinde bazen bu sesleri duymak sadece iletişimde kalmak ya da birbirinden haberdar olmanın dışında müzisyenlerin birbirleri ile müzikal bilgi ve becerilerini paylaşmasına da zemin hazırlar. Mahallede topluluk içi dayanışma ağlarının da etkisi ile bir müzisyenin icra pratiğini duyan kişi kendisini geliştirmek üzere bu kişiden icra tekniklerine dair destek isteyebilir.

Mahalledeki icracıların sesini duymanın bir diğer önemli yanı ise bu sesleri duyarak büyüyen genç nesillerin müziğe karşı bir ilgi geliştirmeleridir. Bu anlamda kentsel yenileme öncesi çocukların müzik öğrenmeye çok daha istekli oldukları mülakatlar esnasında çok kez beliren temalar arasındadır. Keman sanatçısı Murat mahalle ortamının müzisyen yetiştirmedeki rolünü şu şekilde aktarmaktadır: “Eskiden çocuklar çıkardı kapı önünde çalarlardı. Verirdik ellerine enstrümanları küçük yaşta. Abilerini de görürlerdi heves ederlerdi. Şimdi nerde, herkes gitti başka yerlere, dağıldı.”

Diğer bir katılımcı ise mekânsal koşulların müzik aktarımına etkisini şöyle vurgulamaktadır:

Kapı önünde çocuklar çalarken, geçenler para atardı. Tabii heves ederdi çocuklar. Kentsel dönüşüm mahvetti bizi, yine olur elbette ama eskisi gibi değil. Ustalar da gitti çocuklara örnek olacak kimse yok. Hem sen söyle ben şimdi TOKİ’de çocuğa nasıl öğreteyim. Çalınca hemen yan komşu “dan dan” vuruyor duvara. Böyle olunca eskisi gibi yetişmiyor tabii (Aydın, müzisyen, 41).

Aydın'ın müzisyenlerin yokluğunun yanı sıra mekânın elverişsizliğinin müzik aktarımdaki etkisini vurgulaması, müzik öğreniminde mekânsal koşulların ne denli önemli olduğunu göstermektedir. Kentsel yenileme öncesinde, özellikle yaz aylarında dışarıda pratik yapan müzisyenlerin yüksek sesle icra edebilme özgürlüğünün müzisyenlerle enstrümanları arasında başka bir bağ kurmalarını sağladığı da aktarılmaktadır.

Cuma, mahalledeki bazı müzisyenlerin enstrümanlarını dışarıda çaldıklarını ya da enstrümanlarını hoparlörlere bağlayıp yüksek sesle çalışarak kendilerini geliştirdiklerini belirtir:

Müzik aletini öğrenmek için kapıya çıkıp çalarlardı. Mesela bir arkadaşımız var Hakan. Evinde bağlardı orgu kolonlara, tüm gün çalarlardı. Kulağını doldururdu. Öyle sesi kıs, kapat diyen de yoktu. Şimdi mahallenin bir numaralı orgcusu oldu (Cuma, fotoğrafçı, 58).

Müzik Aktarımı ve Duyumsama Üzerine

Sarıgöl’de mülakat gerçekleştirdiğim müzisyenlerin müzik icra pratikleri notaya tabi olmayıp, çoğunlukla nesiller boyu babadan oğula geçen aktarım tekniklerine bağlıdır. Mahallede müzik aktarım, doğumdan itibaren erkek çocuğun yastığının altına konulan enstrümanla başlar. Böylece çocuğun enstrümanlar ile erken bir evrede tanışması sağlanır. Elbette bu durum her aile için geçerli değildir. Zira her ne kadar Romanlar için müzisyenlik uzun süre saygın meslek grupları arasında yer alsa da günümüz koşullarında azalan iş imkânları ve müzik piyasasının “alaylı” müzisyenleri genellikle daha ucuz ücretlerle çalıştırma eğilimi dolayısı ile bu durum değişmektedir.

Mahallede müzik eğitime genellikle bir temel oluşturmak ve ritim duygusunu inşa etmek üzere perküsyon enstrümanları ile başlanmaktadır. Sulukule devriye evlerinde icracılık yapmış, klarnetçi bir aileden gelen Eyüp, bu anlamda ritim enstrümanlarının müziğin alt yapısını oluşturduğunu ve ilk adımda mutlaka ritim sazlarından birinin öğretilmesinin gerektiğini vurgular: “Ritim her şeydir. Ritimsiz hiçbir şey olmaz. O sebeple önce ritim sazlarından birini öğreteceksin çocuğa. Sonra diğerleri gelir (Eyüp, Müzisyen, 52).”

Ritim sazlarına atfedilen önemin farklı sebepleri olsa da ana sebepler arasında ritim sazlarının öğrenilmesinin diğer enstrümanlara göre çok daha kolay olması ve müziğin ritmik alt yapısının genç yaştan itibaren bedende yer etmesini sağlama amacı belirir. Bu bağlamda mülakat gerçekleştirdiğim çoğu müzisyen ritim algılayabilme kabiliyetinin grup icrasında ahengi sağlayabilmek açısından önemli olduğunu vurgulamaktadır. Zira ritim duygusunun sağlamlığı, doğaçlama esnasında grup ya da solo icra esnasında kaybolmamak, müziği takip edebilmek adına önemlidir.

Ritim duygusunun geliştirilmesi ile beden arasındaki sıkı ilişkiye dair literatürde de çalışmalar mevcuttur. Müzik eğitimcisi ve müzikolog Jaco van den Dool, Arnie Cox’un müziği anlamının motor bir imgeleme becerisi gerektirdiği bilgisini hatırlatarak, bir müzikal aktiviteyi gözlemlemenin, müzikal bir pasajı ya da ritmi sanki tüm kaslarımızda hissediyormuşçasına gerçek bir müzikal performansı hayal etmeyi içerdiğini ve deneyimli bir müzisyeni dinleyen diğer

müzişyenin aynı zamanda ritmik dokuyu farkında ya da farkında olmadan bedeninde hissettiğini belirtir.²⁸ Roman müzişyenlerin anlatılarında da beliren “ritmi içinde hissederek çalmak”, “hissederek dinlemek” aslında bu tip bir icra etme ve dinleme biçimine denk düşer; kulağın ötesinde, tüm bedenle. Bireysel pratiklerin dışında birlikte müzik yapma pratiği de müzikal aktarımın önemli parçalarından biridir. Bu anlamda mahallede özellikle dış mekânda gerçekleşen düğün, kına, sünnet gibi kutlamalarda, yetişmekte olan müzişyenlerin usta müzişyenlerle birlikte icra etmeleri eğitimlerinin bir parçasıdır. Bu bağlamda görüştüğüm müzişyenler daha deneyimli müzişyenlerle birlikte icra etmenin kendilerine çok fazla şey kattığını belirterek, icra esnasında daha tecrübeli müzişyenlerin, yetişmekte olan genç müzişyenlere müzikal taktikler gösterdiklerinden bahsederler.

Müzik aktarımı sadece enstrüman veya repertuar öğretme ile sınırlı olmayıp, aynı zamanda eşit emek dağılımının gözetilmediği müzik piyasasında hayatta kalma stratejilerinin, mekânın nabzını sezinleme biçimlerinin öğretilmesini de içerir. Özellikle kutlamalarda veya eğlence mekânlarında icracılık yapan müzişyenler için birlikte müzik yapabilme kabiliyeti kadar, icrayı dinleyenlerin isteklerini sezinleyebilmek ve buna sessel bir karşılık verebilmek oldukça önemlidir. Bu anlamda icracılık ve birlikte icra etme, birbirini dinlemekten öte, sözlü bir iletişim kurulmaksızın mekânın atmosferini sezme kabiliyeti de gerektirir. Eyüp bunu şöyle tarif eder: “Öyle kafana göre çalamazsın. Müşterinin isteğini sezeceksin. Baktın ortamda nabız düşüyor, hemen müzişyenlerle göz göze gelip, işaretleşerek anlatacaksın. Nabız önemli yoksa müşteri ne yapsın? Sıkılır, tutamazsın (Eyüp, müzişyen, 52).”

Bu tip bir sezinleme ne salt görsellikle salt ne de ses ile gelen bir bilgiye dayanır. Eyüp’ün bahsettiği duyumsama biçimi mekâna dahil tüm özne ve nesnelerin yarattığı bir modu, atmosferi sezebilmek, mekânın duyumsayan bedeni olabilmekten geçer. Bunu sezinlemeyi öğrenme süreci ise birlikte icraya, birbirinden öğrenmeye, gözlemlemeye, dinlemeye (tüm bedenle) bağlıdır.

Bugün her ne kadar Sarıgöl’de hâlâ ikamet eden müzişyenler olsa da müzişyenlerin çoğunluğunun başka mahallelere ya da şehirlere taşınmış

28 Jaco van den Dool, “Move to the Music Understanding the Relationship between Bodily Interaction and the Acquisition of Musical Knowledge and Skills in Music Education” (PhD Thesis, Rotterdam, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2018), s. 56.

olması dolayısıyla mahallede deneyimli müzisyen sayısı azalmaktadır. Bu anlamda müzisyenler, müzik aktarım pratiklerinin kentsel müdahaleler (devriye evlerinin kapanışı bunda önemli bir rol oynar) ile değişip dönüştüğünü kendi tabirleri ile “eskisi gibi” olmadığını belirtmektedirler. Bu anlamda Sarıgöl de tıpkı değişen kentsel doku gibi müzik icra gelenekleri de değişmektedir.

Sonuç

Mekânlar salt barınma ihtiyacını karşılayanın ötesinde, ses, renk, koku veya mimari dokusu ile duyusal karşılıkları olan yerlerdir. Böhme’nin atmosfer kavramı göstermektedir ki öznel algısı kadar mekândaki duyusal müdahalelerin, bedenlerin hareketlerinin ve mekândan sızan esrimelerin duyumsama sürecimizde payı vardır. Bu anlamda böylesine kompleks ilişkileri içerisinde barındıran kentin, diğer etkileşimlerden arındırılarak yapılan sessel okuması eksik bir değerlendirme olacaktır.

Atmosferlerin özne-nesneyi sürekli devinen bir ilişkisellik içerisinde ele alması, kapitalizmin, güç ilişkilerinin ve kurumların duyu odaklı stratejik mekânsal müdahalelerinin insan üzerindeki etkilerini anlamamız açısından önem teşkil eder. Çünkü mekân salt alımlayanın dünyasından ibaret olmayıp, mekâna “ruh üfleme” teşebbüslerinde bulunan iktidar sahiplerinin de stratejilerine tabidir. Bu bağlamda duyular nötr olmayıp politiktir ve politik olanın bir parçasıdır.

Sarıgöl örneği göstermektedir ki ses sadece işitebildiğimiz ya da işitemediklerimizden ibaret değildir. Bilakis ses, beden, diğer duyular, hareketler, çevresel koşullar ile sıkı örgülüdür. Bu sebeple müzik salt sessel bir üründen ziyade, sesin bir merkez oluşturduğu fakat bununla kalmayıp diğer duyu ve bedenlerle buluştuğu onlara doğru taşıdığı, esridiği bir fenomendir.

Ses, mekânsal atmosferdeki politik, sosyo-ekonomik, çevresel değişimler karşısında tıpkı diğer estetik öğeler gibi dönüşür ve onların sessel yankısını oluşturur; tıpkı değişmekte olan nesiller arası müzik aktarımı pratikleri gibi. Bu bağlamda ses ve müzik çokduyulu bir deneyim alanıdır. Sesin sunduğu bu çokduyulu deneyimsellik, müzik aktarım pratiklerini de işitselliğin ötesine geçirerek beden üzerinden bir dinleme biçimini anlamayı zorunlu kılmaktadır. Zira Sarıgöllü müzisyenlerin referans verdiği “içte hissetme” de aslında bu tip bir dinleme biçimine dair bir referanstır. Bu anlamda, dinlemeyi beden üzerinden düşünmek bir yandan sesi insan odaklı ve “normatif” olmayan bir

şekilde okumaya imkân verirken aynı zamanda müziği içte hissetmenin sadece metaforik olmadığını göstermektedir.

Mekânın müzik ile olan bağlantısına odaklanmak, bizi Roman müzisyenlere atfedilen özcü yorumları ya da “içten gelme hali”ni yeniden düşünmeye teşvik etmektedir. Müziği salt işitilebilen ya da işitilemeyen şeklinde düşünmek, Batı merkezci ikili düşünce biçimine tekabül eder, fakat Sarıgöl örneğinde müziği bizzat icra eden öznelere böyle bir ayırım yapma gereği duymadığı, icrayı çok daha bütünsel olarak kavradıkları görülmektedir.

Bu bağlamda, kentsel yenilemeyi atmosferler üzerinden düşünmenin ve dinlemeyi bedensel bir deneyim olarak değerlendirmenin, kente müdahalelerin duyuşsal boyutunu anlamak isteyen kişiler için ikilik dışı bir okuma biçimi sunacağına inanıyorum.

Kaynakça

- Akdemir, Ege. “Sounding Possible Worlds: The Cacophony of the Istanbul Feminist Night Marches.” *European Journal of Women's Studies*, 2022, 542–58.
- Avcı, Mustafa. “Etnomüzikolojide Ses ve Ses Alanı (Soundscape) Çalışmaları.” in *Etnomüzikoloji Kültürler ve Müzikler*. İstanbul: İthaki, 2022.
- Basdurak, Nil. “The Soundscape of Islamic Populism.” *SoundEffects An Interdisciplinary Journal of Sound and Sound Experience* 9, S. 1 (2020): 132–48.
- Böhme, Gernot. *Atmospheric Architectures The Aesthetics of Felt Spaces*. 1st ed. Bloomsbury Publishing, 2017.
- Brebbia, C.A., A. Kocabas, and M.S. Gibson. “Planned Gentrification in Istanbul: The Sulukule Renewal Area 2005-2010.” *International Journal of Sustainable Development and Planning* 6, S. 4 (2011): 420–46.
- Camcı, Kadriye Şehnaz, and Pelin Yıldız. “Atmosfer Kavramının Ses-Hareket-Mekan Örüntüsünde Müzik Video Klipleri Üzerinden Okunması.” *Sanat ve Tasarım Dergisi*, S. 29 (2022): 117–34.
- Cusick, Suzanne G. “Towards An Acoustemology of Detention in the ‘Global War on Terror’.” In *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, 2013.
- Çeker, Ali ve Belge, Rauf. “Gentrification: A Concept That Happens Withing the Scope of Urban Renewal in Istanbul.” *Journal*, S. 65 (2015): 77–86.
- Dool, Jaco van den. “Move to the Music Understanding the Relationship between Bodily Interaction and the Acquisition of Musical Knowledge and Skills in Music Education.” PhD Thesis, Erasmus Universiteit Rotterdam, 2018.
- Fırat, Begüm Özden, Suzi Asa, Çisel Karacebe ve Berfin Atlı “‘Mesafelerin Ötesinde: Akuzmatik Mekânlardan Sızan Sesler.’ Sanat Dünyamız, 2021.” *Sanat Dünyamız*, 2012.
- Goodman, Steve. *Sonic Warfare : Sound, Affect, and the Ecology of Fear*. Technologies of Lived Abstraction. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 2010.

- Güzey, Özlem. "Sulukule de Kentsel Dönüşüm Devlet Eliyle Soylulaştırma." *Mimarlık*, S. 346 (2009)
- Houston, Christopher. *Istanbul, City of the Fearless: Urban Activism, Coup d'Etat, and Memory in Turkey*. Univ of California Press, 2020.
- İslam, Tolga. "Devlet Eksenli Soylulaşma ve Yerel Halk: Neslişah ve Hatice Sultan Mahalleleri (Sulukule) Örneği." PhD Thesis, Yıldız Technical University, 2009.
- Järviluoma, Helmi, Meri Kytö, Barry Truax, Heikki Uimonen, RM Schafer, and Noora Vikman. *Acoustic Environments in Change. Five Village Soundscapes*. Tampere, 2010.
- Karacebe, Çisel. "The Relationship between Urban Sounds and Sense of Belonging." Yüksek lisans tezi , İstanbul Bilgi Üniversitesi, 2019.
- Koymen, Erol. "From Coups That Silence Ezan -s to Ezan -s That Silence Coups!: Sonic Resistance to the 2016 Turkish Military Coup." *Current Musicology*, 2017, 99–124.
- Kunreuther, Laura. "Sounds of Democracy: Performance, Protest, and Political Subjectivity." *Cultural Antropology* 33, S. 1 (2018).
- Kusiak, Joanna. "Acoustic Gentrification: The Silence of Warsaw's Sonic Warfare." In *The Acoustic City*, 206–11. Berlin: Jovis, 2014.
- Kytö, Meri. "Sonic Etiquette: Domestication of Acoustic Neighbourhood Relations in Istanbul ." *MSGSU Sosyal Bilimler Dergisi* 17, S. 2 (2017): 164–81.
- Markoç, İlkin, and Candan Çınar. "Loss of Social Belonging, Displacement and Social Exclusion in the Neighborhood: Urban Redevelopment in Sarıgöl, Istanbul, Turkey." *Megaron* 13, S. 2 (2018): 169–81. <https://doi.org/10.5505/megaron.2017.97658>.
- Martin, Alison. "Sonic Intersections: Listening to the Musical and Sonic Dimensions of Gentrification in Washington, DC." PhD, Indiana University, 2020.
- Memoli, Gianluca, Alan Bloomfield, and Max Dixon. "Soundscape Characterization in Selected Areas of Central London." *The Journal of the Acoustical Society of America* 123, S. 5 (n.d.): 2008.
- Özcivan, Kübra. "Kentsel Dönüşüm Alanlarında Yaşayan Farklı Hak Sahiplerinin Uzlaşma Eğilimleri: Gaziosmanpaşa/ Sarıgöl Mahallesi Örneği." Yüksek lisans tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, 2016.
- Safdari, Nima, ve Bilge Işık. "Determination of Losses In Urban Transformation Example of Sulukule." *International Journal of Electronics Mechanical and Mechatronics Engineering* 4, S. 4 (2014): 849–59.
- Schoon, Danielle V. "A Politics of Presence: Public Performances of Roma Belonging in Istanbul." In *The Politics of Culture in Contemporary Turkey*, edited by Kaya Akyıldız, Ivo Furman, and Pierre Hecker. Edinburgh University Press, 2002.
- Schoon, Danielle van Dobben. "'Sulukule Is the Gun and We Are Its Bullets': Urban Renewal and Romani Identity in Istanbul." *City* 18, S. 6 (November 2, 2014): 655–66. <https://doi.org/10.1080/13604813.2014.962885>.
- Schulte-Fortkamp, Brigitte. "The Daily Rhythm of the Soundscape 'Nauener Platz' in Berlin." *The Journal of the Acoustical Society of America* 127, S. 3 (2010): 1774–1774.
- Thompson, Emily Ann. *The Soundscape of Modernity : Architectural Acoustics and the Culture of Listening in America, 1900-1933*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2002. <http://catdir.loc.gov/catdir/toc/fy0705/2001044533.html>.
- Thompson, Marie. *Beyond Unwanted Sound: Noise, Affect and Aesthetic Moralism*. New York and London: Bloomsbury Academic, 2017.

Haraway'in Duyusal Tanıklığı ve Hatay Meyhanesi Müdavimlerinin Sesi, Soluğu, Çizgisi

SUZİ ASA

Yüzyıllardır meyhaneler (Farsça çevirisiyle “şarap evleri”) çilingir sofralarıyla, müdavimlerinin ritüelleriyle, masa masa dolaşan müzisyenleriyle veya sofrada adabına dair adetleriyle İstanbul'da kentin başkalaşan birçok haliyle birlikte dönüşerek varlıklarını koruyan mekânlar. Kentin içinden geçtiği sosyo-politik koşullardan hem etkilenen hem de bu koşulları biçimleyen meyhaneler, duyusal ve duygusal olarak da yüklü mekânlar. Farklı sosyal kesimlerin bazen incelikli dert yanırlarına, bazense efkâr sözlerine ev sahipliği yapan meyhaneleri dönemin güç ilişkilerinden ayrık düşünmek neredeyse imkânsız. Meyhane deneyimlerinin duyusal evreni hakkında uzun bir süredir düşünüyorum. Bu deneyime işle(n)miş söz-yazı ötesi duygulanım kendine nasıl ifade bulur, politik olanla ilişkisini nereden kurar? Meyhaneleri çalışırken duyusal bir yaklaşım önermek, bu coğrafyayla kökensel-dilsel-kimlikli ilişkimi göz ardı etmeden nasıl mümkün olur? Sosyal bilimlerde eleştirel metotların yaratıcı üretimle kurdukları yakın ilişkiden doğan duyusal metotlar meyhaneleri çalışırken alternatif bir duyma/görme biçimi sağlayabilir mi? Bu yazıda meyhanelerin tarihsel arşiv araştırmalarıyla ya da klasik anlamda geliştirilmiş katılımcı görüşmeleri gibi metotlarla ortaya çıkarılabilecek deneyimlerin ötesinde nasıl çalışılabileceklerini sorgulayacağım. Çünkü duyusal deneyimler üzerine düşünürken kendimi çoğunlukla kesitler, katmanlar, farklı yüzey alanlarından oluşan haritalar ve dolayısıyla parçalı, üst üste binen, böylece bazen bastırılan bazen de açığa çıkan sesleri düşünürken buluyorum. Meyhanelere dair kültürel

belleğin katmanlı yapısını düşünmek sessizleştirilen katmanları da beraberinde düşünmeyi gerektiriyor. Örneğin koltuk meyhanelerinin birkaç nostaljik mekân dışında ortadan kalkması, bu meyhanelerin müdavimlerinin duysal bellek deneyimlerini düşünmeyi gerektirebilir¹.

Meyhanenin çeperlerine yayılan sesleri ve masalarda, (merkezde) toplanan sofraları düşünürken bu yazımda sanat temelli metodolojilerden tarihsel olarak duysal metodolojilere nasıl geçildiğinden ve beşeri coğrafya gibi disiplinlerin sessel metotları nasıl kullandığından bahsedeceğim. Donna Haraway'ın "konumlu bilgi" üzerine düşünmenin yolunu açtığı makalesinin izinde nesnel metodolojilerin tahakküm politikalarıyla nasıl iç içe geçebileceğini sorgulayacağım. Yine Haraway'ın sunduğu "kısmilik" anlayışıyla benim arayışında olduğum duysal katmanlılığın nasıl örtüşebileceğine değineceğim. Tüm bu kavramsal ve metodolojik tartışmaları Ümit Bayazoğlu'nun derlediği *Hatay Meyhanesi Defterleri*'nden birkaç örnekle birlikte, 1980'lerde bu meyhanede tutulan defterlerdeki şiirler, görseller ve atışmalardan bazılarını odağıma alarak yorumlayacağım.

Giriş: Sanat Temelli Metodolojilerden Duysal Metodolojilere Geçiş

Duysal deneyimi merkeze alan, dolayısıyla sessel dünyayı da araştıran metodolojilerin yaratıcı düşünceyi temel alan diğer yöntemlere de yaslandığını hatırlamayı kıymetli buluyorum. Bu yüzden duysal deneyimi metodolojik anlamda çalışabilmek için öncelikle sanat temelli metodolojilerin tarihselliğine kısaca bakmayı önemli buluyorum. İlk kez 1970'ler ve 1990'lar arasında sanat temelli araştırma metotları sosyal bilimlerde yaratıcı sanatların metodolojik anlamda yer bulabileceğini göstermeye başlar.² Sanat temelli yöntemlerle araştırma yapmak disiplinler ötesi bir bağlamda ele alınmaya başlanır ve teknolojik gelişmelerin de ışığında metodolojik çerçeve arayışlarına girilir. Sanatın direnişle ilişkilenen yapısı sosyal bilimlerde kendine metodolojik bir yer arayan bu tür araştırma yöntemlerini muhalif, dönüştürücü ve devrimci kılar. 1970'lerde ilk olarak psikoterapik bağlamlarda kendilerine yer bulan ve yaratıcı sanatlardan beslenen bu yöntemler, 1980'lere doğru sosyal bilimlerin diğer alanlarında da kullanılır³. Bu geçiş keskin modernist sanat ve bilim ayrışmasının ortadan kalkmaya başlamasıyla mümkün olur. Özneler arası hakikatleri, duysal, sosyal, bilişsel ve daha

1 Yenici, Melis. "Toplumsal Bellek Kaydı Olarak Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları." *Art-Sanat*, 14(2020): 557-577.

2 Gioia Chilton ve Patricia Leavy, "Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts", *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford University Press, (2014), 403.

3 Gioia Chilton ve Patricia Leavy, "Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts", *age.*, s. 404.

birçok başka katmanıyla çalışabilmek için duyusal deneyimleri de araştırılabilir kılmak önem kazanır. Ayrıca 1990'larda nitel araştırmalarla ilgilenen ve post-modernizmden etkilenen birçok antropolog, müzikolog ve sosyolog etik, estetik ve dönüştürücü veri temsillerinin arayışına girer. Nitel sosyal bilimlerde fotoses (Caroline Wang ve Mary Ann Burris, 1997) ve oto-etnografi (Carolyn Ellis ve Art Bochner, 1996) gibi yeni araştırma yöntemlerine alan açılır. Bu gibi araştırma yöntemleri sosyal bilimlerin ve beşeri bilimlerin sınırlarını muğlaklaştırır ve veri temsillerinin politiklığı üzerine düşünebilmeye alan açarlar. Bu yönüyle geleneksel araştırma yöntemlerine direnirlerken "objektif" tekil bir gerçeklik arayışından sıyrılırlar. Donna Haraway'in kaleme aldığı gerçeklik bilgisinin hiçbir zaman "objektif", mutlak ve tam bir bilgi veremeyeceğini savunduğu makalesi, sosyal ve beşeri bilimlerde sanat temelli metodolojilerin yeni yeni konuşulduğu bir zamanda oldukça zengin bir kaynak niteliği taşır⁴.

Haraway kısmi perspektifin asıl nesnellik olduğundan, çok yönlü ve eklemelenerek düşünebilmenin öneminden ve hemhâl olup aynışmadan mücadele edebilmemizin aciliyetinden bahseder.⁵ Ona göre aslında kusursuz gibi görünen, tam ve nesnel veriler bir tür tek sesliliğin etrafında dönerler. Haraway nesnel bakışın kaçınılmaz olarak tahakküm eksenlerine yakın seyredererek gezindiğini söyler. Nesnel bilgi üretiminden etik ve politik düşüncenin kıymetinden ve modern eleştirel teorilerde gücün ancak çoğul anlamları inşa etmek için kullanılabileceğini söyler.⁶ Feminist bilgi ve politika üretimiyle ilgili makalesinde Cansu Dayan çoklu öznellikleri dikkate alarak bilgiyi konumlandırmamızın "kaleydeskopik" bir zemin oluşturduğunu anlatır.⁷ Baskıcı olmayan metodolojiler üzerine çalışan diğer araştırmacılar, Haraway'in de belirttiği gibi sosyal adaleti merkeze alırlar ve metodlarını akademinin içinde hareket halinde olan çoklu metodolojik katmanlardan oluştururlar. Bunu yapmaktaki amaçlarından biri de sürekli olarak "farkı" (*difference*) merkeze almaktır.⁸ Kolektif baskı deneyimlerini odaklarında tutarak dayanışma yolla-

4 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, C. 14, S. 3 (1988).

5 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *age*. 575-599.

6 Donna Haraway, "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *age*. 580.

7 Cansu Dayan "Konumlandırılmış Akademik Marjinalizasyondan Konumlandırılmış Biraradallığa: Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları", *Fe Dergi* 11, S. 2 (2019), s. 53.

8 Mehmoona Moosa-Mitha, "Situating Anti-Oppressive theories within Critical and Difference-Centered Perspectives", *Research as Resistance: Critical, Indigenous and Anti-oppressive Approaches*, Canadian Scholars Press, Second Edition, (2005), s. 37-72.

rını araştırır ve mücadele kavramını yeniden tanımlamakla uğraşırlar. Bu tür metotlar, statükoyu sarsarken baskın paradigmalara direnir ve eleştirel bir lensle araştırma yapma önerilerini korumaya uğraşırlar.

Eleştirel literatür içerisinde farkın merkeze alınması sosyal ve beşeri bilimlere feminist düşünceyle giriş yapan “kesişimsellik anlayışını” da merkeze almak demektir. “Kesişimsellik anlayışı” bireyleri anlarken farklılıkları ve çeşitlilikleri bir arada düşünen, bireyin biricikliğini göz ardı etmeden birey ve hâkim yapılar arasındaki kurucu, dönüştürücü ve ilişkisel süreçlere odaklanan, bireylerin sosyal konumlarını her boyutuyla açığa çıkaran ve onların kimlik oluşum süreçlerini ve bu süreçleri etkileyen çok boyutlu faktörleri vurgulayan bir anlayıştır.⁹ Gerçeklik algısının hiçbir zaman tam ve mutlak olarak anlaşılabilir ve aktarılabilir olmayacağını savunan Haraway, gerçeklik kadar, gerçeklik bilgisinin de taraflı, konumsal, içinde bulunulan yer, zaman, bağlam, ve koşula göre şekillenen bir tür bilgi olduğunu söyler.¹⁰ Haraway hakikate yakın bilgiye erişmenin ancak “kesişimsellik anlayışıyla” mümkün olduğunu destekler ve böylece Haraway o vakte kadar göz ardı edilen duyuşsal metodolojilerin doğmasına da alan açmış olur.

Duyusal olan kendinden katmanlı, sübjektif ve dolayısıyla da sabit olmayan zamanlara ve mekânlara aittir. Duyusal bilginin sistemli bir biçimde çalışılabilir, analiz edilebilir olduğunu düşünebilmemiz Haraway’ın de yapıtaşlarını kurduğu eleştirel feminist metodoloji ile mümkün olur. Bugün baskıcı olmayan metotlar üzerine yapılan çalışmalar Marksizmin, liberal perspektiflerin, post modernizmin ve beyaz feminist düşüncenin izdüşümlerinden türemiş olsalar da onlardan ayrışıp, onların ötesine geçerek kendi yollarını inşa ediyorlar.

Kısmi bakış, kısmi duyuş

Haraway’ın savunduğu kısmi bakış ve konumlandırılmış gerçeklikler görmeye dayalı yaratıcı metodolojilerin önünü açarken diğer duyu merkezli düşünme biçimlerini de sorgulattır. Haraway’ın yazısında sorduğu şu soruları görmenin ötesine taşıyarak akustik deneyimler için de sorabiliriz: Nasıl görürüz/duyarız? Kiminle bakarız/duyarız? Nereden bakılıyor/duyuluyor? Görmeyi/Duymayı ne kısıtlar? Kim birden çok bakma/duyma olanağına sahip? Kim körleştirilir/susturulur? Kim görsel/sessel alanı yorumlar?¹¹ Dünyada yaklaşık son otuz yıldır

9 Meliha Funda Afyonoğlu, “Sosyal Çalışmada Kesişimsellik”. *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 31(2), (2020). 700.

10 Cansu Dayan “Konumlandırılmış Akademik Marjinalizasyondan Konumlandırılmış Biraradalığa: Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları”, *age.*, 52.

11 Donna Haraway, “Situating Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *age.*, 587.

sessel metodolojiler sosyologlar, antropologlar ve coğrafyacılar tarafından daha çok ilgi görüyor. Gündelik hayatta duymayı, dinlemeyi ve sessel algıyı metodolojik olarak çalışmanın sadece temsili (*representational*) ve görsel yolları yok. Bazı beşeri coğrafyacılar ses kayıtlarının mekân, uzam ve çevreyle ilişkili sağlayabilecekleri verinin yazılı, sayısal ve görsel metotlara göre daha farklı şeyler sunabileceğini söylüyorlar. Beşeri coğrafyacılar Gallagher ve Prior sesin mekânların ve kişilerin deneyimlerinin saklı ve çeperde kalmış boyutlarını açığa çıkarmak konusunda çok etkili olduğunu savunurlar. Toplumların sessizleştirilmiş deneyimlerini coğrafi metotlarla çalışan araştırmacılar, aynı zamanda güç sahiplerinin sessel veriyi nasıl kullandıklarını da sorgularlar. Hükümetlerin sessel veri toplama teknolojilerinin kontrol, denetleme ve dinleme politikalarıyla iç içe örüldüğünü gösterirler.¹²

Görme odaklı metodolojilerin beşeri ve sosyal bilimler dahil bir çok disiplinin araştırma yöntemlerinde fazlasıyla kullanıldığını biliyoruz. Şimdilerde sessel metodolojiler de diğer duyuşsal metodolojiler gibi görme merkezli çalışma yöntemlerinin kısıtlılığını ortaya koyuyor. Ben Haraway'in yazısında sunduğu kısmi bakışın açacağı zenginliği "bakmaktan" çok "kısmilik"te aramamız gerektiğini düşünüyorum. Sesle ilgili şiirsel, yaratıcı yazım biçimlerinin ya da fotoğrafların da ses kayıtlarının kendisi kadar zengin veri sağlayabileceklerini düşünüyorum. Fakat sessel veriyi söze dökmek ya da salt metinsel düzlemlerde incelemek bazen bölgesel aksanları, geleneksel ses ölçüm biçimleri tarafından kayıt dışı kalabilen düşük frekansları ya da sesin cinsiyeti gibi kıymetli detayları kaçırmaya da yol açıyor.¹³ İşte bu gibi detaylara kulak kesilebilmek için Haraway'in izinden giderek anlatıların parçalılığını, kimliklerin kısmiliğini hatırlamak, duyuşsal metotlar üzerine düşünmek anlamlı olur. Peki, kısmi bakar, kısmi duyarken verinin bütünlüğünü kaybeder miyiz? Yazımın devamında böylesi bir kısmiliğin aslında katmanlılıkla da ilişkili olduğunu ve hem kısmiliği hem de katmanlılığı akustik deneyimleriyle meşhur meyhanelerde nasıl arayabileceğimizi bir obje üzerinden, *Hatay Meyhanesi Defterleri* örneği ile değerlendireceğim.

Katmanlı ve kısmi yapısıyla *Hatay Meyhanesi Defterleri*

J. Martin Daughtry "Acoustic Palimpsests" (Akustik Parşömenler) yazısında hangi metaforun sesli objelerin ve işitsel deneyimin çok katmanlılığını hayal

12 Michael Gallagher ve Jonathan Prior, "Sonic geographies: Exploring Phonographic Methods". *Progress in human geography* 38.2 (2014): 267-284.

13 *Age*., 270.

edebilmemizi sağladığını sorar.¹⁴ Bu düşünce deneyini ortaya attıktan sonra parşömenlerin katmanlı ve aynı zamanda yıpranmış yapılarını düşünmeye davet eder. İşitsel anlamda katmanlılık Daughtry'e göre sadece sürekli bir işleme/işlenme (*recording*) halini değil aynı zamanda sessizleştirmeleri de içerir. Yazıdan farklı olarak ses kayıtları kaydedildikçe aynı zamanda silinebilme, gizlenebilme veya yeniden kaydolabilme olanağına sahiptir. Bu üst üste binme hali parşömenler gibi katmanlı bir yapı oluşturur.¹⁵ Parşömen metaforu sadece sessel anlamda değil, görsel verilerde de artık ve kalıntı verileri çalışabilmek; şimdiki zamanın geçmişini okumak için zengin bir metafor.

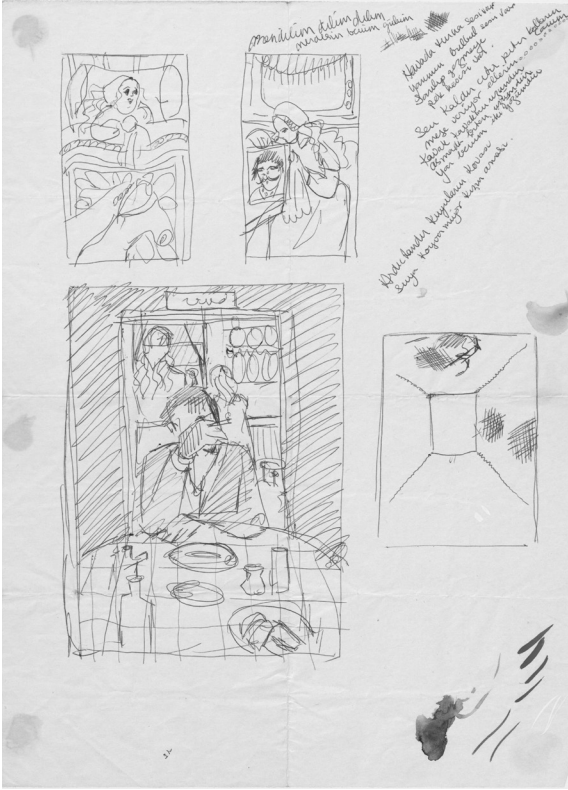
"Gelişigüzelin Metodları" başlıklı makalelerinde Alper Derinboğaz ve Enise B. Karaçizmeli İstanbul kent peyzajının kodlanmış örüntüler, mekâna işlenmiş iktidarın izleri ya da kentin parçalı öyküsü üzerinden nasıl okunabileceğini sorgularlar. Böylesi bir okumayı yaparken kentin katmanlılığını neoliberal politikalar, küresel sermayeler ve kamusal alanın özelleştirilmesi gibi güncel dinamikleri de akılda tutarak nasıl görselleştirilebileceklerini ararlar¹⁶. Katmanlılığı kentin dokusu ve topografik birliktelikleri üzerinden okumayı öneren araştırmacılar, bunu yaparken alanları haritalayıp, ayrıştırılan katmanların hikayeleri nasıl açığa çıkardığını incelerler. Aynı Daughtry'nin parşömenleri gibi kaydedildikçe üst üste binen katmanlar, bir öncekini gizlerken başka bir katmanı doğurur. Bu katmanlara kulak kesilirken hangi seslerin birbirini bastırdığını, hangilerinin daha gür duyulduğunu bazen mekânsal ölçeği ve tarihsel kapsamı genişleterek okumayı anlamlı buluyorum. Böylece gelişigüzel ya da tesadüfi oluşan tanıklıklara ve izlere erişebilir, düzensiz (ya da gürültülü) görünenin düzenini okuyabiliriz. Parçalılık, kısmilik ve katmanlılık akustik anlamda bir tür çok sesliliğe işaret ederken, kente ait görselleştirmelerde (haritalaştırmalar gibi) çok boyutlu bir belleği de uyandırır. Bu kısımda böylesi çok boyutlu bir bellek örneği teşkil ettiğine inandığım, biraz sesli, biraz sessiz, ve olduğu mekânla sıkı sıkıya örülü bir ilişki içinde olan, oldukça gelişigüzel oluşmuş bir tür defter tutma geleneğini mercek altına alacağım.

14 J. Martin Daughtry, "Acoustic Palimpsests", *Theorizing Sound Writing*, Wesleyan University Press, (2017): 46-81.

15 Bu kısım *Sessizlik Biçimleri* adlı serginin sergi metninde yazdığımız yazıdan bir alıntıdır. Burcu Yaşın, Çisel Karacebe ve Suzi Asa, "Bir Şekerotunu Akustik Biçimlerle Örne Denemesi", manifold press, <https://manifold.press/bir-seker-otunu-akustik-bicimlerle-orne-denemesi> (2021).

16 Alper Derinboğaz ve Enise B. Karaçizmeli, "Gelişigüzelin Metodları". *Hafıza Mekânları*, Yapı Kredi Yayınları, (2014): 194-196

Ümit Bayazoğlu'nun derlediği *Hatay Meyhanesi Defterleri*¹⁷ on iki yıl boyunca tutulmuş ve on bir cilt defterden derlenmiş efkâr sözleri, inlemeler, şarkı sözleri, haritalaştırmalar, çiziktirmeler ve desenlerden oluşan bir kitap. Bu kitap doktora araştırmalarım için arşınladığım Salt Kütüphanesi'nin arşivlerinde bulduğum Gülsün Karamustafa'nın *Mütevazı Bir Rakı Sofrası* (1980) eskizinin karşına çıkması sayesinde oldu.



Gülsün Karamustafa'nın
Mütevazı Bir Rakı Sofrası (1980)

Karamustafa o dönem hangi meyhanelere giderdi, oraları da çiziktirir miydi acaba diye dönemin sanatçıların gittiği meyhaneleri araştırırken İstanbul'daki Hatay Meyhanesi'ni buldum. 1967'den beri hizmet veren Hatay Meyhanesi ilk yıllarında müdavimlerinin "ıflah olmaz alkolikler" olarak tanımlandığı, çalışanlar yerine müşterilerin sazi eline aldığı, işçi-müessese disiplininin yoksun, sinekli, kokar bir meyhane olarak hatırlanır.¹⁸ 1949 yılında Sivas'ın Şahinler

17 Ümit Bayazoğlu, *Hatay Meyhanesi Defterleri*, Yapı Kredi Yayınları, (2003).

18 Age., s. 8.

köyünde doğan ve 16 yaşında komilik yapmak için İstanbul'a gelen Mehmet Ali Işık 1975 yılında Hatay Meyhanesinde garson olarak çalışmaya başlar. Mehmet Ali Işık (sonraki yıllarda Hatay Meyhanesi Defterlerinin banisi olarak hatırlanacaktır) başlarda çok bocalar. Cemal Süreya gibi dönemin aydınları olarak kabul edilen birçok ismin de aralarında bulunduğu bu müdavimlerin birçoğu sabah saatlerinden gece geç saatlere kadar meyhaneden çıkmaz, kimi zaman sızıp kalır, kimi zaman garsonlar tarafından eve taşınır, hemen hemen her gün de kavgaya tutuşurlar. Zamanla her biriyle yakınlaşan Mehmet Ali Işık, "dünyada içkiden başka bir teselli bulamayan" bu kalabalıkla nasıl başa çıkacağını öğrenir, kırılma anlarını, taşma anlarını tanır.¹⁹ Meyhane kötü namından dolayı kapanma tehlikesiyle karşı karşıya kalınca bu zorlu müdavimler karşısında pes eden lokantanın sahibi Ali Demir mekânı satışa çıkarır. Meyhaneyi satın almaya ekonomik gücü yetmeyen Mehmet Ali Işık, utana sıkıla Ali Demir'e meyhaneyi devralmak yerine işletmeyi yarı yarıya üstlenecekleri bir ortaklık teklif eder. Müdavimler arasında artık söz sahibi olmuş Mehmet Ali Işık'ın komilikten meyhane ortaklığına yükselmesiyle Hatay Meyhanesi'nde bir dönüşüm başlar. Artık sabahçıların gelip içkiye erkenden başlamalarına izin vermeyen Mehmet Ali, onları uzaktan uzağa kollamaya devam eder ve kendi deyimiyle "okumuş-yazmış" alemine ve dolayısıyla *Hatay Meyhanesi Defterleri*'ne mekânı açar. Zamanla Hatay Meyhanesi Can Yücel, Tomris Uyar, Edip Cansever, Komet, Behzat Ay ve Cemal Süreya gibi figürlerin üretimhanesi haline gelir. Ancak Mehmet Ali Işık'ın bu mekânı nasıl var ettiğini *Hatay Meyhanesi Defterlerinin* kıyısında köşesinde kalmış birkaç sözcük sayesinde ve Işık'ın kendi yazdığı birkaç dizesiyle okumak mümkün.

1980'li yıllarda dönemin birçok sanatçı, şair ve yazarlarını ağırlayan Hatay Meyhanesi bugün hâlâ Bostancı'daki yerinde hizmet veren bir meyhane. Hatay Meyhanesi'nde defter tutma geleneği Cemal Süreya'nın önerisiyle 1983 yılında başlar. Bugün defterlerin tüm ciltleri ancak sayılı sahaflarda bulunuyor ama bir süredir baskısı tükenen Yapı Kredi Yayınları'nın, var olan on bir ciltten derlediği ince bir kitabı var. Kitaba eriştikten sonra bu mekânda böylesi bir defter tutma geleneğinin ses atmosferi açısından zengin olan meyhanelerdeki duysal deneyimleri metodolojik anlamda çalışabilmek açısından kaynak olabileceğini düşündüm. Bana göre çizimler (ya da çiziktirmeler) üzerine metodolojik bir araştırma yürütürken hem onlara söylemleri biçimleyen ve bilgiyi üreten objeler olarak bakabilmek, hem de onların duysal, duygulanımsal ve yaşanmış deneyimleri-mizden doğduklarını akılda tutarak analiz edebilmek gerekiyor. Bayazoğlu'nun

¹⁹ Age., s. 9.

“Alkol duvarının tuğlalarına yazılmış cümleler” diyerek anlattığı bu defterler hangi müdavimlerin sesi oluyordu? Çok sesli, çok dilli ve türlü duyguların, duygulanımların ve duyuların adeta haznesi olan meyhanelerde edebi ve sanatsal bir defter tutma geleneği sesi odağına alan duyusal metodolojilere neler sağlayabilir? Bu çiziktirmelerde okuyucu kimin sesini duyar-görür? Bu sorular ışığında *Hatay Meyhanesi Defterlerinden* birkaç görseli yakından okumayı öneriyorum.

Hatay Meyhanesi Defterleri'ndeki çizimler sadece görsel bir veri analizini değil aynı zamanda meyhane bağlamının gereği olarak sessel metodolojileri de akılda tutmayı gerektirir. Duyusal metotlar, sesle ilişkilenen diğer metodolojiler gibi deneyimsel, açık-uçlu, ve Haraway'ın deyişiyle kısmi veri sağlarlar. Çünkü böylesi bir kısmilik lensi hem kesişimsellik anlayışıyla birlikte düşünmeye hem de analiz edilen objenin katmanlılığını da okuyabilmeyi sağlar. Örneğin meyhane bağlamında üretilen bu çiziktirmelerden bazılarının dönemin güç ilişkilerini ve çatışmalarını açığa çıkarma potansiyellerini kısmi olarak okuyabiliriz.

Hatay'dır burası
Burada insan insana
Kerpetenli çiçek gözüyle bakar
Burda çiçek çiçeğe koku vermez, g.t vermez
Burda çiçek çiçekten koku çılmaz
Burası er meydanıdır. Mert yaprak meydanıdır burası
Burda arkadaşlık
En kestirme yoldur iki kırılmaz dal
Ya da yaprak arasında,
Burası çökmez bir köprüdür
Ses ve ses arasında
Alt tarafı fasaryadır vallahi ve
Susmanın dudakları vardır

Feyyaz Kayacan

Feyyaz Karacan, *Hatay Meyhanesi Defterleri*, s. 65.

Şair, çevirmen Feyyaz Kayacan'ın defterlerdeki bu şiirinde de bahsettiği gibi Hatay belki de “ses ve ses arasında çökmez bir köprü” görevi görmüştür. Fakat bu seslerin kimlerin arasında, hangi dönemin entelektüel çevresini oluşturduklarını ya da hangi ayrıcalıklı konumlarından kimlerin seslerinin duyulur olduğunu ancak defterlere saçılanların biraz ötesine geçerek duymak mümkün. Kayacan bu şiirinde Hatay Meyhanesini önce bir er meydanına benzetirken eril bir tarif-

leme yapar. Buraya mert olanların geldiğini söylerken bir yandan onların çiçek ya da yaprak kadar naiflikleriyle var olduklarını yazar. Sessizliğin de kendine yer bulduğunu fakat çok da büyütülecek bir mekân olmadığını anlatır. Oysa yazılıp çizilenler arasında bazı figürlerin sesleri kısık çıkarken (Mehmet Ali Işık'ın bu entelektüel çevrenin üretimhanesini nasıl bir emekle var ettiğinin pek de duyulur olmaması gibi), bazı güçlü politik söylemler ise çizimlerin içine gömülüdür. Bunların bir kısmına şairler ve yazarlar arasındaki atışmalarda rastlamak mümkün:

Cemal Süreya'nın bu yazılarında şair Edip Cansever'le ressam Komet'in ulusallık üzerinden tartıştıkları görülür.

Edip, şaka yollu da olsa, sürekli payladı Komet'i. O da işi alaturka şarkılara vurdu. Ne güzel söylüyor!

"Ulusallık saçma bir şey" dedi. Sonra da Edip'ten öç almak için olacak, sözü şairlere getirdi: "Ne yazık ki ulusallık içinde yaşamak sizin yazgınız" dedi. Dil gerçeğini mi söylüyor? Cemal Süreya s.36

Ardından yine Süreya'nın uzun bir rakı sofrası gecesinden sonra kaleme aldığı güncede bu defa Can Yücel'le Türkiye'nin siyasi iklimine dair umutluluk üzerinden konuştukları okunur. Yazıda bahsi geçen "Jokonda" Leonardo DaVinci'nin Mona Lisa tablosudur ve Jokonda'nın üzerine bıyık sürmek isteyenlerse güç sahiplerini temsil eder.

O gün Can'la (Yücel) biraz da içtik tabii. Laf her yere sıçradı. Bir ara, hoyratça yırttığı paketten sevecen bir tavırla çektiği sigarayı ağzına götürdü ve şöyle dedi: "Al şu kâğıdı, yaz, bunun tek çaresi umutsuzluğun algılanmasıdır. Umutsuzluk büyük bir kaynaktır. Umutsuzluk bizim gibi adamların hayatının ta kendisidir. Türkiye bir Jokonda'dır. İstedikleri kadar yüzüne bıyık sürsünler. Bütün şair arkadaşlar, Turgut, Okay, Nâzım, Cemal, hatta o aptal şey, hepsinin kararı şu: Biz Jokonda'nın bıyığını silmek istiyoruz. Ki gözüksün Jokonda! O güzel, o dünya, o felaket kadın -hepimizin âşık olduğu masum biçimde yaşasın. Biz de maraz olarak defolup gidelim bu dünyadan! Biz uyumu, oyumu, doyumu olmayan bir takım kefareyiz. Allah bizi affetsin!" Böyle diyor ya, umutla umutsuzluk iç içe Can Yücel de. Şiirinde de öyle. Cemal Süreya s.39

Yine ulusalcılıkla bağlantılı olarak meyhanede "Patriyot" lakabını taşıyan iki ayrı kişinin varlığından bahsedilir. Bayazoğlu dipnotlarında onların bu lakabı meyhanede nasıl kazandıklarını şöyle anlatır:

Bu meyhanede iki patriyotumuz var. Biri Patriyot Hayati (Tözün), öbürü Patriyot Hilmi. Birincisi 1951 Umumi Tevkifasında hüküm giymiş bir TKP'liydi. Yazınla doğrudan ilgisi yoktu. Samsunlu salyangoz tüccarı Hasbi Mentegoğlu'nun yanında muhasebeciydi.... İkincisini Paris'te ders okumayan Osmanlı talebesi arasında pek acayip bir tip olarak Yahya Kemal anlatır dururdu. 'Patriyot' adının hikâyesi şuymuş: Balkan Harbi'nde Bulgar ordusu Edirne'yi kuşatmıştı. Şükrü Paşa isminde bir kumandan kahramanca savunuyor, şehri teslim etmiyordu. Paris'te Hilmi Fransız arkadaşlarına; 'Edirne düşerse intihar ederim' demiş, Edirne düşünce de kurşunu kendine sıkmış. Mucize kabilinden kurtulunca, lakabını Patriyot, yani 'vatansever' koymuşlar. S.34

Patriyot Hayati Tüzün Ankara Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi'ndeki öğrenimini 1948'de hocalarının (Behice Boran, Niyazi Berkes, Pertev Naili Boratav) uzaklaştırılması sonucu yarıda bırakır ve 1951'de TKP davası dolayısıyla tutuklanır. Beş yıl hapis yattıktan sonra Niğde'ye sürgüne gönderilir. Cemal Süreya 99 *Yüz* adlı eserinde Patriyot Hayati Tözün ile ilgili şöyle der: "Taşlıtarla'da gecekonduda otururdu: Dışı dobra konak, içi bahanesiz saray."²⁰ *Hatay Meyhanesi Defterleri*'ni okurken Patriyot Hayati Tüzün'den birileri hep bahsederken onun kendi sesini kendisinden duymak-görmek mümkün olmaz. Sanki Tüzün'ün temsil ettiği birtakım değerler meyhanenin duvarlarına, defterlerine, sohbetlerine veya içkilerine işlemiştir. Fakat kendisinin devlet tarafından "yasaklanmış" sesini defterler duyulur kılmaya yetmez belli ki.

Hatay Meyhanesinin kentin gizli tarihine mekân olabildiğine işaret eden yazar Adnan Özyalçın, defterdeki bir yazısında aralarındaki dayanışmaya dikkat çeker. Yasaklara karşı birlik olunduğunu belirten Özyalçın, bu defterlerde dayanışmanın hangi biçimlerinin açığa çıktığını düşünür? Meyhanenin sessel evreni hangi olanakları sağlayarak dayanışmaya kucak açar? Ya da gerçekten ne kadar devrimcidir bu olanaklar?

Kentin gizli tarihini yaşıyoruz hepimiz. Kentin gizli tarihi aslında görünen tarihtir. Söylemekse, açıklamaksa yasak belki. Şimdilik yasak, ya yarın? Yarın her şey açıklanacak! Bugünse tarihi yaşıyoruz. Tarihi sürüyoruz. Şiiriyle, öyküsüyle, romanıyla hepimiz. Hepimiz birimiz, birimiz hepimiz. Kadıköy'de bir yer; belki İstanbul.

20 Cemal Süreya, 99 *Yüz*, Yapı Kredi Yayınları, (2010) 74.



Nevhiz, *Hatay Meyhanesi Defterleri*, s. 16



Nevhiz, *Hatay Meyhanesi Defterleri*, s. 59

Toplumsal ve siyasal koşulların insanın üzerinde yarattığı gerilimleri resmeden dönemin ressam ve akademisyenlerinden Nevhiz Tanyeli de Hatay Meyhanesi müdavimlerinden olsa gerek ki ciltlerden derlenmiş bu kitapta onun birçok çizimini görmek mümkün. Nevhiz Tanyeli'nin resimlerini yazar ve çevirmen Filiz Özdem şöyle anlatır:

Nevhiz'in resimlerinde boşluk bir "yarılma" olarak okunabilir. Bu yarılma içinde belleğini, onurunu, vicdanını yitiren bir toplumun sinik sesleri akar. Yarılmanın yarattığı anaför gibi, çeken bir boşluktur bu. Her şey yerçekimini etkisinden kurtulmuş gibidir. Bir özgürlükten söz edilemez elbette burada; olsa olsa rüzgârıyla, hızıyla savurarak emen, yok eden bir boşluğun anaförüdür bu.²¹

Özdem'in de belirttiği gibi Nevhiz'in *Hatay Meyhanesi Defterleri*'ndeki bütün çizimlerinde de yerçekiminin etkisinden kurtulmuş, savrulan bedenler görünür. Bu bedenlerin çoğu tekil olarak, kalabalıklardan ve dayanışmadan uzak resmedilmişlerdir. Bu figürler belki eyleme geçmekten uzaktır ama en azından kendilerine kısmi de olsa bir ifade alanı bulmuştur. Peki Nevhiz'in bedenleri gerçekten sesli midir yoksa bir anaför gibi sesleri içine çeken ama kendisi sinik varlıklar mıdır? Neden bu meyhanede 80'li yıllarda çizilirler? Belki de Nevhiz'in çizimlerindeki figürlerin bedenlerinin kendisi değildir sadece anaför görevi gören. *Hatay Meyhanesi Defterleri* sesleri içine çekerken, kimilerinin sesi daha çok duyulur olur. Örneğin Cemal Süreya deftere en çok yazanlardan olurken, hatta defterler neredeyse onun varlığı-yokluğu etrafında şekillenirken, kimilerininse varlıkları silüetlere, sesleri mırıltılara dönüşür. Defterler eğer bir tür anaför görevi görürken, yandan da sağladıkları veriyle dönemin güç ilişkilerine ışık tutabilecek kuvvettelerse, belki de söz-yazı ötesi duygulanımların politik olanla kurduğu ilişkiye kulak kesilmenin bir yolu da kısmi bir nesnellik anlayışını yeniden düşünerek duyusal deneyime yakınlaşmaktır.

Sonuç

Parşömen olarak ses (ya da ses olarak parşömen) metaforuna *Hatay Meyhanesi Defterlerinde* üst üste binen karalamalarda, yazılıp çizilmelerde, bastırılan seslerde ve dolayısıyla atışmalarda, nidalarda rastlamak mümkün. Haraway duyusal bir tanık olma kabiliyetinin ancak asıl nesnelliğin kısımlıklerde arana-

21 Filiz Özdem, *Maltepe Sanat Galerisi Yayınları*, İstanbul, 3 Ocak 1997.

bileceğiyle mümkün olacağını savunur. Duyusal metotlarla ilgili düşünürken araştırmacılar olarak kimlere, nasıl ve hangi koşullarda kulak kesildiğimiz önemli bir konu. Bu yazıda kalitatif metotların önce sanat temelli metodolojilerden hareketle doğduğunu, ardından yaratıcı araştırma yollarının nasıl duyusal metodolojileri doğurduğunu göstermeyi amaçladım. Bu gibi metodolojilerin tekil ve nesnel bir gerçekliktense kişisel deneyimlerin nüanslarını anlamamızı sağladıklarını ve tarihsel olarak eleştirel feminizmle nasıl el ele gittiklerini ortaya koydum. Haraway'ın kısmilik çağrısını Daughtry'nin önerdiği katmanlı yapısı gereği akustik parşömen metoformuyla nasıl beraber örülebileceğini göstermeye çalıştım. Sessel evreniyle zengin meyhanelerden biri olan Hatay Meyhanesinde yıllarca tutulmuş *Hatay Meyhanesi Defterleri* tüm bu kavramları somut anlamda düşünebileceğim bir *uzam-defter* sağladı. Çünkü bu defterlerde müdavimlerin sesi, soluğu, sözü, çizgisi kısmi ve katmanlı (üst üste binen, karalanan, silinen, bastıran) yapılarıyla duyusal ve duygulanımsal bir tanıklığa davet niteliği taşıyorlardı. Bu defterlere yazanların, çizenlerin Hatay meyhanesindeki uzamsal algılarının çoğunlukla kendi masaları etrafında şekillendiğini gördüm. Sanki masaların geri kalanı tüm mekânı içine çekiyordu. Burada sesli biçimlerde var olmak belki de bu yüzden genleşen bir deneyimdi. Ben bunu bir nevi topografik bir haritanın içinde olmaya benzetiyorum. Çünkü farklı rezonanslar farklı yükselti kesitlerini andırıyor. Mekân içine (merkeze) çekerken, ses dışarı (çeperlere) taşıyor. Kimlerin seslerinin çeperlerde sokağın gürültüsüyle karıştığını, kimlerin seslerininse bu gibi meyhaneleri var ettiğini düşünmek için sanat temelli duyusal metotlar işte bu yüzden yol gösterici olabilir.

Kaynakça

- Afyonoğlu, Meliha Funda (2020). "Sosyal Çalışmada Kesişimsellik". *Toplum ve Sosyal Hizmet*, 31:2, s. 699-725.
- Haraway, Donna (1988). "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective", *Feminist Studies*, C. 14, S. 3, s. 575-599.
- Bayazoğlu, Ümit (2003). *Hatay Meyhanesi Defterleri*, Yapı Kredi Yayınları.
- Daughtry, J. Martin (2017) "Acoustic Palimpsests", *Theorizing Sound Writing*, Wesleyan University Press, (s. 46-81).
- Dayan, Cansu (2019). "Konumlandırılmış Akademik Marjinalizasyondan Konumlandırılmış Biraradalığa: Toplumsal Cinsiyet ve Kadın Çalışmaları", *Fe Dergi* 11:2, s. 51-64.

- Derinboğaz, Alper ve Enise B. Karaçizmeli, (2014) "Gelişigüzelin Metodları". *Hafıza Mekânları*, Yapı Kredi Yayınları, s. 194-196.
- Gallagher, Michael ve Jonathan Prior, (2014) "Sonic geographies: Exploring Phonographic Methods". *Progress in human geography* 38.2, s. 267-284.
- Chilton, Gioia ve Patricia Leavy, (2014). "Arts-Based Research Practice: Merging Social Research and the Creative Arts", *The Oxford Handbook of Qualitative Research*, Oxford University Press, s. 403.
- Mehmoona Moosa-Mitha, "Situating Anti-Oppressive theories within Critical and Difference-Centered Perspectives", (2005). *Research as Resistance: Critical, Indigenous and Anti-oppressive Approaches*, Canadian Scholars Press, Second Edition, s. 37-72.
- Özdem, Filiz, (1997) *Maltepe Sanat Galerisi Yayınları*, İstanbul, 3 Ocak.
- Süreya, Cemal (2010). *99 Yüz*, Yapı Kredi Yayınları.
- Yaşın, Burcu, Çisel Karacebe ve Suzi Asa (2021). "Bir Şekerotunu Akustik Biçimlerle Örme Denemesi", manifold press, <https://manifold.press/bir-seker-otunu-akustik-bicimlerle-orme-denemesi>.
- Yenici, Melis. (2020). "Toplumsal Bellek Kaydı Olarak Ara Güler'in Meyhane Fotoğrafları." *Art-Sanat*, S. 14, s. 557-577.

Kamusal ve Özel Arasında Akuzmatik Mekânlar: COVID-19 Pandemisinde İstanbul Kurtuluş'ta İki Mahallenin İşitsel Etnografisi¹

BEGÜM ÖZDEN FIRAT – ÇİSEL KARACEBE

22 Mayıs 2020'de *The New York Times*'ta yayımlanan “Koronavirüs Şehir Gürültüsünü Susturdu. Geride Kalan [Sesleri] Dinleyin” başlıklı haber, New York'un ve dünyanın diğer metropollerinin COVID-19 pandemisinde giderek sessizleştiğini, kentin farklı yerlerinden alınmış ses kayıtlarıyla kanıtlıyordu.² “İstanbul'un COVID-19'da Ses Peyzajı” adlı makalesinde Burcu Yaşın de İstanbul'un gürültülü kentsel ses peyzajının pandemiye sessizliğe gömüldüğünü iddia ediyordu.³ Salgının başlarında, evlerine kapanmak zorunda kalan insanların balkon ve pencerelerinden şarkı söyleyerek ya da avaz avaz bağırarak kentin ses peyzajını yırttıklarına, önce Wuhan'dan sonra İtalya'nın farklı şehirlerinden paylaşılan videolar aracılığıyla şahit olmuştuk. İlerleyen zamanlarda kent merkezlerinin sessizliğini bozan, evlerden sokaklara taşan protestolarla da karşılaştık. Bu sebeple, Kate Wagner, pandemi döneminde kentlerin ses peyzajını şehir merkezlerinin sessizliği ile *Black Lives Matter* gibi büyük kalabalıkların gürültülü protestolarının eşzamanlılığında düşünmemiz

1 Bu yazı Mekanda Adalet Derneği'nin MAD Araştırma desteği programı kapsamında yürütülen proje sonucunda ortaya çıkan makalenin gözden geçirilerek kısaltılmış bir versiyonudur. Makalenin daha uzun ve farklı bir versiyonu *MADJournal* isimli dergide yayınlanacaktır.

2 Quoc Trung Bui ve Emily Badger, “The Coronavirus Quieted City Noise. Listen to What's Left”, *The New York Times*, 2020, <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/22/upshot/coronavirus-quiet-city-noise.html>

3 Burcu Yaşın, “The Soundscape of Covid-19 in Istanbul. Terrabayt”, 2020, <https://terrabayt.com/expat-life/the-soundscape-of-covid-19-in-istanbul/>

gerektiğini ileri sürüyordu.⁴ Bu anlamda COVID-19 pandemisi kentlerde sesin nasıl dağıldığına ve duyulduğuna dair büyük bir dönüşümün habercisiydi, zira pandemi kentleri sessiz olduğu kadar “çoksesli”ydi de.

Pandemide kent merkezleri sessizlik ve gürültünün bir aradalığına konu olurken, “karantina” ve “sokağa çıkma yasağı” gibi pratikler toplumsal bir aradalığı, kamusal nitelikli mekânlardan, mahremin “beşiği” olan eve kadar küçültür. Bu dönemde ev, pek çok anlamda üretimin merkezi –evden çalışma, evi içi yeniden üretim ve bakım emeği, uzaktan eğitim vd.– hâline gelirken, mahalle de evi sarıp sarmalayan bir dayanışma çemberi olarak görülür.⁵ Diğer yandan döngüsel protestolar ve resmi kutlamalar artık evlerin dışarıya açılan eşiklerinde gürültülü bir şekilde icra edilir.⁶ Bu makalede, pandemi döneminde gündelik hayatın ev ve çevresine doğru çekildiği, birincil sosyalleşme mekânının mahalle ölçeğine taşındığı ve komşuluk ilişkilerinin önem kazandığı fikrinden yola çıkıyoruz. Ev ve mahalle ölçeğine daralan sosyal, kültürel ve politik hayatın görme ve görülmeye dayalı göz odaklı biçiminden, işitme ve dinlemeye bağlı kulak merkezli bir biçime doğru dönüştüğünü; seslerin evin “dışarısını” bilme ve anlama açısından önem kazandığı bir döneme geçildiğini iddia ediyoruz. Salgına karşı geliştirilen mekânsal kısıtlamalara dayalı uygulamaların, yaşam alanlarında ses peyzajını dönüştürüp dönüştürmediğini, burada var olan egemen sesleri, tını ve gürültüleri güçlendirip güçlendirmedeğini sorun-sallaştırmak, pandeminin mekânsal etkisini anlamak açısından önem taşıyor.

Makale, İstanbul Şişli ilçesine bağlı Kurtuluş semtinde yer alan, araştırmacıların sessel sınırları çizerek “ses mahalli” olarak tanımladığı Pangaltı ve Son

4 Kate Wagner, “The Struggle for the Urban Soundscape” *The Atlantic*, 2020, <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/07/the-struggle-for-the-urban-soundscape/614044/>

5 Ev içi emeğin dönüşümü için bkz. Yıldız, Öztürk, Dilek Üstünel ve Belce Metin, “Pandemi Sürecinde Kadınların Ev İçindeki Deneyimleri ve Evde Kalmanın Duyguları”, *Feminist Tahayyül*, 1(2), s. 185-225, 2020. İstanbul’da Covid-19 sürecinde ortaya çıkan ya da yeniden doğan dayanışma ağları hakkında bkz. Fırat Fıstık “Korona Günlerinde Toplumsal Destek Ağları Salgının Panzehiri Dayanışma”, *birartıbir*, 2020, <https://birartibir.org/salginin-panzehiri-dayanisma/>; Şeyma Özdemir, “‘Kapitalizm Öldürür Dayanışma Yaşatır’: Türkiye’deki Dayanışma Ağlarından Bir Kesit” *Pandemi Dayanışması*, Marina Sitrin & Colective Sambrar (der.), İstanbul: Kaldıraç Yayınevi, 2021; , Duru Su Kadioğlu, *Alternatif Medya Yaklaşımıyla Yerel Dayanışma Ağları*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021; Begüm Özden Fırat, “Çuvalayan Dayanışmalar: Kriz, Pandemi ve Mahalle Dayanışma Ağları”, *birartıbir*, 2022, <https://birartibir.org/cuvalayan-dayanismalar/>.

6 Bkz. Suzi Asa, “Gürültü, Duygulanımlar ve Pandeminin Ses Eşikleri”, e-skop, 2020, <https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-duygulanimler-ve-pandeminin-ses-esikleri/5884>; Begüm Özden Fırat ve Aylin Kuryel, “Korona Günlerinde Kolektif Eylemler ve Geleceğe İşaret Fişekleri Şimdi Neredeyiz? Burdayız...”, *birartıbir*, <https://www.birartibir.org/siyaset/699-simdi-neredeyiz-burdayiz/>; Elif Sıdar Ökdemir, “Pandemide, Pandemiye Rağmen bir Arada Olmak: Mekânda ama nasıl?”, *XXI*, <https://xxi.com.tr/i/pandemide-pandemiye-ragmen>

Durak sakinlerinin sessel deneyimlerine odaklanıyor. Bu minvalde, Pangaltı ve Son Durak bölgelerini, farklılaşan sosyoekonomik demografisi, mimari yapısı, topografyası ile şekillenen ve birbirinden farklılaşan iki ses mahali olarak ele alıyor; bu bölgelerdeki ses peyzajının oluşumuna ve dönüşümüne odaklanıyor, sesler üzerinden kurulan aidiyetlere, ilişkilere, ayrışmalara ve çatışmalara yoğunlaşıyor. Mahalleyi kamusal ile özel olarak birbirinden ayrılmış iki farklı toplumsal ve kültürel varoluş mekânı olarak tanımlamak yerine, aralarındaki görsel sınırların ses tarafından kat edildiği, ilişkisel ve geçişken alanlar olarak konumlandırıyoruz.

Barry Truax'dan hareketle kullanılan "akustik topluluk" kavramı, sosyal bilimcileri mahalleyi hem ses mesajlarını ileten hem de bir çeşit bilgi alışverişi yapan dinamik bir sistem olarak anlamaya sevk ediyor.⁷ Bu çalışmada, akustik topluluğun kamusal ve özel mekânlar arasındaki sessel icralarını, "akuzmatik mekân" olarak tanımladığımız, kaynağı görülmeksizin işitilen ve dinlenen seslerin dağıldığı mekânsal öge ve mimari eklentilere odaklanarak açıyoruz. Sesin duvar ve pencereler, apartman ve asansör boşlukları, merdiven araları, pencere ve pervazlar, balkon ve teras gibi akuzmatik mekânlardaki akışı, içerisiyle dışarısını yakınlaştıran, dolayısıyla evin mahrem sesini dışarıya ileten, içeriye de kamusal seslere maruz bırakan bir nitelik taşır. Akuzmatik mekânlar pandemi döneminde, öncesine kıyasla daha aktif bir biçimde kullanılır, bu sebeple zengin sessel bir atmosfere sahip olur, buralardan yeni ve çoksesli işitsel kanallar açılır. Açılan bu kanallardan Pangaltı ve Son Durak'ta evler arasındaki sessel karşılaşmalara ve her iki bölgenin ses peyzajını oluşturan hâkim ve muhalif kamusal sesler arasındaki ilişkilere kulak veriyoruz.⁸

Akustik topluluk olarak mahalle

Bu çalışma toplumsal ve mekânsal bir birim olan mahallenin akustik olarak kurulduğunu ileri sürüyor ve seslerin mekânsal dağılımının kamusal ve özel olarak ayrıştırılan mekânları farklı seviyelerde kat ettiğini iddia ediyor. Sosyal bir birim olarak mahalle, gündelik pratikler ve yakınlık bağlarıyla olduğu kadar, tanınmadık sesler, aşına tınlar ve irkilten tekinsiz gürültüler, duyulan farklı diller ve hayvan seslerinden oluşan kültürel bir mekândır. Dolayısıyla mahal-

7 Barry Truax, *Acoustic Communication*, Ablex Publishing Corporation, 1984.

8 Alan araştırması Begüm Özden Fırat yürütücülüğünde Berfin Atlı, Suzi Asa ve Çisel Karacebe tarafından Mayıs ve Haziran (2020) ayları, yani sokağa çıkma yasaklarının ve pandemi sürecine bağlı kapanmanın yeni yeni uygulandığı zaman aralığı ile "yeni normale" ve kontrollü sosyalleşmeye geçilen Ağustos ve Ekim (2020) ayları arasında 23-57 yaş aralığındaki 16 kadın ve 11 erkek görüşmeciyile gerçekleştirilmiştir. Bu görüşmecilerin 14'ü Pangaltı'da, 13'ü ise Son Durak'ta ikamet ediyor. Araştırmayı ağırlıklı olarak eğitilmiş, bekâr, orta sınıf, kiracı ve ortalama son beş senesini Kurtuluş civarında geçirmiş katılımcılarla gerçekleştirdiğimizi söyleyebiliriz.

le, orada yaşayanlara mekân hissi veren ve onların etkileşimiyle şekillenen bir “ses peyzajı” olan⁹ farklı toplumsal gruplar arasında kurulan “akustik topluluk”ların mahallidir.¹⁰ Truax’a göre akustik topluluk, “akustik ipuçları ve sinyallerin, topluluğun içinde günden güne olup bitenlerle sürekli iletişim hâlinde” olmasıyla oluşur ve bu topluluk “sesleriyle bağlantılıdır ve tanımlanır.” Bu sesler “dışarıdan bir kişiye egzotik görülebilir veya onun tarafından fark edilmeyebilir, ancak bölge sakinlerine hem bireysel hem de toplum hayatı hakkında yararlı bilgiler aktarırlar.”¹¹

Kurtuluş, eski adıyla Tatavla, *Tatavla Tarihi*’nin yazarı Melisinos Hristodulu’ya göre, 16. yüzyılda bir Rum mahallesi olarak kurulur.¹² Bölge 19. yüzyılda çokkültürlü ve çokdilli bir yapıya kavuşur. Çoksesli bir “akustik topluluk” olarak semt, farklı dönemlerde yerli nüfusunun, devlet zorunun farklı biçimleriyle yerinden edilmesiyle dönüşür. Tatavla’nın tarihindeki ilk büyük mekânsal ve demografik kırılma 1929’da çıkan yangın ertesinde oluşur. Yangının ardından semtin adı Kurtuluş olarak değiştirilir, sokaklara Ergenekon ve Türkbeyi gibi isimler verilerek bölgenin gayrimüslim geçmişi ve bugünü silinmeye çalışılır. Semtin demografik yapısı 6-7 Eylül 1955, 1964 Rum Tehciri ve 1974 Kıbrıs harekâtı gibi politik ve toplumsal felaketlerle özellikle Rumların semti terk etmek zorunda bırakılmasıyla değişir. Semt 1960’lardan itibaren Anadolu’dan göç eden yeni sakinleriyle (özellikle Erzincan ve Sivas) Türkleşir. 1990’larda Cihangir’den sürülen seks işçileri ve zorunlu göçle İstanbul’a yerleşen Kürt nüfusu takiben, 2000’lerin başında Afrika ve ardından Suriyeli göçmenlerin de gelmesiyle semtin bugünkü demografik yapısı oluşur. 2010’larda Kurtuluş “çoksesli” ve “çokkültürlü” bir semt olarak âdetâ yeniden keşfedilir, giderek beyaz yakalı “yeni orta sınıf”ın yerleşimine sahne olur.

Makale, Kurtuluş’ta sosyoekonomik olarak farklılık gösteren, yaklaşık olarak Bozkurt mahallesi sınırlarına tekabül eden, nüfusu 10 bin civarı Pangaltı ile Eskişehir ve Yenişehir mahallelerini kapsayan, nüfusu yaklaşık 6 bin olan ve Son Durak olarak tabir edilen bölgeyi kapsıyor. Araştırma bu iki bölgeye has olan ve fiziki sınırları kat ederek sosyal ve akustik bir topluluk fikri ve hissi yaratan, “pratikte kullanılan belirleyici noktaları” olan ses mahalleri olarak inşa etmeye çalışıyor.¹³ Başka bir deyişle, birbirinden farklı sosyokültürel ni-

9 Hildegard Westerkamp, “Update on the Project”, The Soundscape Newsletter, 1., 1991.

10 Truax, B., *Acoustic Communication*., s.58.

11 Age., s.58.

12 Melisinos Hristodulu, *Tatavla Tarihi*. İstanbul: İstos Yayınları, 2013.

13 Jean-François Perouse, *İstanbul’la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*, İstanbul: İletişim Yayınları, s. 39, 2011.

telikleri olan bu iki bölgedeki, akustik toplulukların sınırlarını çizen ve onları özgün akustik topluluklar hâline getiren ayırt edici ve güçlü *soundmark* sesleri tespit ederek yola çıkılıyor.¹⁴

Pangaltı tarihi bir semt, dolayısıyla bölgenin fiziki sınırlarının kullanıcıların güzergâhlarına göre şekillenen bir niteliği var. Bölgenin mekânsal planı, ızgara şeklinde sıralanan sokaklardan oluşur. Bitişik nizam binalardan oluşan çok katlı yapı stoku nedeniyle bölgenin apartman boşlukları ve arka bahçe gibi pek çok “akuzmatik mekânı” mevcuttur. Yaşanan mekânı belirleyen sınırlar, bölgede yaşayanların fiziki mekânı kullanımıyla sosyal ve akustik olarak yeniden çizilir. Pangaltı’da bu sosyal şekillenmeye kılavuzluk ettiğini düşündüğümüz mahallenin simitçisi Mehmet, her sabah 08:00 itibariyle Pangaltı sokakları boyunca üç tur atarak, aynı güzergâhta sesiyle (görüşmecilerin hemen hatırladığı “sıcak simitler sıcak sıcak” nidasıyla) sınırları kat eder. Simitçinin sesi bu bölgeyi Kurtuluş’un diğer yerlerinden farklılaştıran ve yaşayanları ortak bir ses etrafında işitsel bir topluluk olarak kuran hareketli, gündelik bir kaynak olarak döngüsel bir sestir. Bu nedenle simitçi Mehmet, araştırma açısından Pangaltı’yı bir ses mahalli hâline getirir ve sınırlarını belirler¹⁵.

Son Durak ise Kurtuluş Caddesi’nin sonunda yer alan Aya Dimitri Kilisesi’nin önündeki meydandan başlayarak Dolapdere’ye doğru inen Akarcılar Yokuşu ve Sefa Meydanı boyunca tepeden aşağı doğru salınan sokaklardan, Hacı Ahmet Mahallesi’ne kadar uzanan bölgeyi kapsar. Burayı bir ses mahalli olarak inşa etmenin temel referans noktası, Aya Dimitri Rum Ortodoks Kilisesi’nden yükselen çan sesidir. Bu kilise merkeze alınarak çizilebilecek bir yarım daire içerisinde kalan sokaklar, ses bölgesi içerisinde konumlanır. Son Durak yapıli çevre, yapı stoku ve topografya olarak Pangaltı’dan farklılaşır. Bu bölgenin gecekondu, müstakil ev ve apartmanları da içeren bir yapı stoku vardır; bu sebeple binalarda genellikle aydınlık bulunmaz, avlu ya da ortak bahçe de yaygın değildir. Buna karşılık sokaklar boyunca irili ufaklı meydanlar (Sefa Medyanı gibi tarihi

14 R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books, 1994; Truax, B., *Acoustic Communication*.

15 Bu amaçla simitçiye ses kaydı olarak ve harita rotası işleyen bir program kullanarak iki kez, farklı gün ve saatlerde takip edip hangi sokaktan ne zaman geçtiğini belirledik. Ayrıca ses bölgesi sakinlerinin, simitçiyle kurduğı ilişkinin biçimlerini ve niteliklerini de tespit etmeye çalıştık. Bu alan Baruthane Caddesi’nden itibaren, Kurtuluş ikinci ve üçüncü adayı kapsar. Simitçi Mehmet’in sesi neredeyse herkesin duymaya alıştığı bir işitsel öğedir. Onun sesine uyananlar, bu sestten saati kestirenler, bekleyenler ve duymadığında merak edenler olduğu kadar, bu sestten mustarip olan insanlar da vardır. Simitçi Mehmet’in gürültü yaptığı gerekçeyle arabasına belediyenin el koymasının ardından “Kurtuluş Komşu Ağı” Facebook sayfası üzerinden örgütlenilerek bir sokak eylemi düzenlendi. Eylemin ardından Mehmet arabasına, Pangaltı da Mehmet’in sesine kavuştu.

olanlar dahil) bulunur, özellikle Romanların sokak düğünlerini yaptıkları boş alanlar ve futbol sahaları Pangaltı'nın bitişik nizamlı, ızgara tipi sokaklarına göre kamusal mekânı daha açık ve sosyal kılar. Son Durak, Pangaltı'ya kıyasla daha düşük gelir gruplarından oluşur; genişçe bir Roman ve Kürt topluluğuna ve Suriyeli, Iraklı ve Afrikalı göçmen nüfusuna ev sahipliği yapar.

Son Durak ve Pangaltı'daki görüşmecilerin ikamet ettikleri yerleri tanımlarken kullandıkları ifadeler birbirinden oldukça farklıydı. Bu durum onların mahalleli olma algısındaki farklılaşmaya işaret ediyor. Örneğin Pangaltı'da yaşayanlara göre mahalle, camlardan sallandırılırken duvara vuran sepetler, arka bahçelerde birbirlerine hâl hatır soran komşular, sokak satıcılarının ve esnafın sesleriyle tanımlanan, bir görüşmecinin ifadesiyle “yazlıktaymış” hissi yaratan (Umut, Kadın, 27, P.) tanıdık ve güvenli bir ses ortamıdır. Son Durak ise bir yandan çokselli, çokdilli yapısı, sokak düğünleri ve eğlenceleri ile katmanlı bir ses atmosferi sunarken, diğer yandan görüşmecilerin sıkça belirttiği gibi geç saatlerde duyulan küfür, kavga ve silah sesleri, polis sirenleri, kesilmeyen helikopter gürültüsü nedeniyle tekinsizlik ve korku hissinin öne çıktığı bir ses mahalidir. Son Durak'ta yaşayan bir görüşmeci çokselsliliğin getirdiği çeşitliliği ve iki bölge arasındaki farklılaşmayı şu şekilde aktarır:

Şimdi benim bulunduğum yer, tam Bilezikçi bitiyor, hani Dolapdere'ye, aşağıya doğru olan başlangıcın, sınırın olduğu bölge. Biliyor musun, Ataköy-Şirinevler olayı var ya köprüye geçince, tam sınırda, enteresan bir çizgideyiz. Aşağısı çok karışık, buradan geçtiğiniz zaman yukarı daha böyle bir enteresan, genç arkadaşların, öğrencilerin olduğu, iş sahası olarak ofis çalışanlarının olduğu bir taraf. Bu hiza da karışık, her şey var. Akşamları bir taraftan arabesk müzikler çalıyor, bir taraftan keman sesleri geliyor. İç içe olduğumuz için telefonda birisi çok bağırıyor, bağırıyor, yoğun argo ve küfürlerle konuşuyor. Merdivenli sokak, tabii ki arada içki içip bağırıyorlar oluyor. Yan tarafta trans arkadaşlar oturuyor. Onların enteresan konuşmalarına şahit oluyorsun. Çok renkli, çok güzel, aslında ben çok seviyorum (Berrin, Kadın, 45, SD.).

“Aşağısı” ve “yukarısı” olarak tanımlanan, gündelik sesleriyle birbirinden ayrılan ve görüşmecilerin neredeyse birbirinin karşısı olarak konumlandığı Pangaltı ve Son Durak'ı, iki farklı akustik topluluk olarak tanımlamak mümkün. İkisi birbirinden görünmez sınırlarla (ya da köprülerle) ayrılır ve kendi içlerinde de farklılaşan ve zenginleşen içsel sınırları ve görüşmecinin ifadesiyle “iç içe” geçen sessel eşikleri vardır.

Akuzmatik mekânlar

Pangaltı ve Son Durak'ta görüşmeciler, kamusal ve özel alan arasındaki sessel geçişliliği ve farklılaşmayı belirli mimari mekânlara işaret ederek açıkladılar. Görüşmelerde duvar ve pencereler, apartman ve asansör boşlukları, merdiven araları, pencere ve pervazlar, balkon ve teraslar, evler ve binalar özel olanı kamusal alanı ayırtıran bir tünel gibi işleyen, kademeli olarak akustik bir "bir aradalık" üreten mimari öge ve eklentiler olarak öne çıktı. Bu mekânlar insanların, çoğunlukla kendilerinin görünmediğini bildikleri ve sesin kaynağını görmeden kulak verdikleri ve bu şekilde sesin iletiildiği ve alımlandığı işitsel kanallar olarak nitelenebilir. Kamusal ve özel alan arasındaki ilişkiyi ses vasıtasıyla kademeleyen bu alanlara Pierre Schaeffer, Michel Chion ve Mladen Dolar'dan ödünç aldığımız, kaynağı görünmeyen, kökeni saptanamayan ve yeri belirlenemeyen sesleri tanımlamak için kullanılan akuzmatik ses kavramsallaştırmasından yola çıkarak "akuzmatik mekân" diyoruz.¹⁶

Akuzmatik ses dikkatimizi sesin normalde saklı kalan özelliklerine yönlendirmemizi sağlar. Chion'a göre, "[b]u özellikler saklıdır çünkü görme odaklı kavrayışımız, sesin bazı özelliklerinin algılanmasını sağlarken bazı özelliklerini ise gizler. Sesin sessel niteliklerine odaklanarak gerçekleşen akuzmatik dinleme ve bunun anlamlandırılması olarak akuzmatik deneyim, sesin her boyutunu açığa çıkarır."¹⁷ Radyo, gramofon, kasetçalar ve telefon gibi iletişim araçları akuzmatik dinlemenin öğrenildiği ve sıradanlığının keşfedildiği teknolojilerdir. Bu teknolojik araçlar vasıtasıyla akuzmatik dinleme sıradanlaşsa da kaynağı görünmeyen seslerin, örneğin sesi "milletin sesi" gibi bir otorite ve güç kaynağı hâline getiren,¹⁸ "karizmatik" ve tekinsiz bir tarafı vardır. Bu makalede akuzmatik kavramı bilmenin, hissetmenin ve kavrayışın gözden ziyade kulağa transfer edildiği mimari alanları tanımlamak için kullanılıyor. Apartman boşluğu gibi "çekirdek" mimari öğeler, diğer adı her ne kadar aydınlık olsa da sesin kaynağını görmenin neredeyse imkânsız olduğu, içerisinde ışık kadar sesin dolanıp yankılandığı bir kesittir. Buna karşılık balkon, görme odaklı bir mimari eklenti gibi görünür. Oysa araştırmamız çoğunlukla ardiye gibi kullanılan balkonla-

16 *Akousma* sözcüğü, Yunancada duyulan şey anlamına gelir. Antik Yunan'ın *akuzmatikler* olarak bilinen topluluğuna ait öğrencilerin, hocaları Pisagor'u bir perdenin ardından beş yıl boyunca görmeden dinledikleri ve ancak beş yılın sonunda perdenin kalkmasıyla cemaatin üyesi olabildikleri anlatılır. Bu anlamda sözcük, dikkatli dinleme ve işiterek öğrenmeye işaret ediyor gibidir. Bkz. Pierre Schaeffer, "Acousmatics", *Audio Culture: Readings in Modern Music*, Continuum Books, s. 77, 2010; Michel Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, 1994; Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, İstanbul: Metis Yayınları, 2013.

17 Michel Chion, *Audio-vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, s. 32, 1994.

18 Meltem Ahıska, *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*, İstanbul: Metis Yayınları, 2005.

rın, bakmak kadar kulak vermeyi ve kabartmayı da içeren akuzmatik mekânlar olduğunu gösteriyor. Duvar gibi “sağır” öğeler bile, Meltem Ahıska’nın Burhan Belge’den alıntılararak ifade ettiği gibi “kulakla görülen” ara mekânlardır.¹⁹

Chion, görmenin desteğinin ortadan kalkmasıyla birlikte, akuzmatik sesin nedenselliğe bağlı dinlemeyi yoğunlaştırdığını ileri sürer. Kişi, “Bu ses ne? Bu ses nereden geliyor?” gibi soruları sıklıkla sorar. Böylece yanlış bile yorumlayacak olsa, sesin kaynağını ya da nedenini bulmak amacıyla en küçük detaylara dikkat kesilir.²⁰ Bu anlamıyla akuzmatik mekânlar, hem bir dinleme tecrübesi kazandırır, hem bilgilendirir, hem de insanları duydukları üzerine düşünmeye, bunu çözümlemeye sevk eder. Örneğin Pangaltı’da ailesiyle birlikte yaşayan ve odası apartman boşluğuna bakan bir görüşmeci, apartmana giren çıkan herkesi, komşularının yıllardır süren rutin muhabbetlerini, hiç görmemiş olsa da üst kat komşusunun “kavga, hır gür sesi”ni istemese de işitir. Bu sebeple kendisini “apartmanın magazin muhabiri gibi bir şey” olarak tanımlar (Kerem, Erkek, 28, P.). Görüşmecinin “magazin muhabirliği” olarak nitelendirdiği akuzmatik deneyim, salt bir gündelik hayat işleyişi takibi değildir. Akuzmatik dinleme, sesin kaynağını görmese de o kaynağa kültürel bir kimlik atama ile tanınır kılma edimini içerir. Bir görüşmeci bina içinde yankılanan rutin seslerden ya da rutin dışı titreşimlerden apartmanın gündelik hayatını aktarır; “ağız dalaşları”nı ve şarkıları bazen balkondan, bazen apartman boşluğundan duyar. “Üst komşum diyelim, birini uyarırken duydum, ‘neden burada çırpıyorsunuz, eşyalara geliyor’ ” diyerek komşusunun cümlesini aktarırken, sesine kendince bir “Ermeni tınısı” ekler. Apartman boşluğunda “sürekli birileri şarkı söylüyor son zamanlarda. ‘veheey!’ diye sanırım değişik, sanırım İranlı kadın söylüyor. Dili Türkçe değil çünkü, ama Arapça gibi de değil” (Eylem, Kadın, 39, SD.) derken de pek çok görüşmeci gibi, sese kültürel bir kimlik atar, böylece akustik topluluk içindeki farklılıkları işaretler.

Bu makalede peşine düştüğümüz diğer bir soru ise akuzmatik mekânlarda sesin nasıl hareket ettiği ve anlam kazandığıdır. Sesin akuzmatik mekânlardaki akışı, içerisiyle dışarısını yakınlaştıran, dolayısıyla mahremin sesini dışarıya ileten, içeriye de kamusal seslere maruz bırakan bir nitelik taşır. Diğer yandan yine bu mekânlarda yahut bu mekânlar aracılığıyla mahallenin kolektif seslerini de duyarız.

Özel alanlar arasında dolaşan sesler

Dolar “ses sayesinde ve ses yoluyla” toplumsal varlıklar hâline geldiğimizi, bu nedenle sesin “toplumsal bağlamımızın ekseninde” durduğunu ve “öznelliğin

¹⁹ Age., s. 20.

²⁰ Chion, M., *Audio-vision, age.*, s. 32.

mahrem çekirdeği kadar, toplumsalın dokusunun da” seslerden oluştuğunu ileri sürer.²¹ Sesler evlerin içerisinden mahremiyeti, çoğu zaman istemsizce, dışarıya doğru taşıyan bir nevi sosyal iletkenlerdir. Pandemi döneminde akuzmatik mekânlar mahremler arası işitsel iletkenliğini artırmış gibidir. Bedenler eve sığmadıkça kişiler, sesler vasıtasıyla akuzmatik mekânlara, yani boşluklara, çıkıntı ve köşelere sızarak sessel karşılaşmaların, çatışmaların ve müzakerelerin açığa çıkmasına yol açarlar.²² Akuzmatik mekânlar vasıtasıyla komşular mahrem içerisinden sızan seslerini bir yandan toplumsal bir akorda da tabi tutarlar.

Pandemi döneminde içeriden dışarıya ve dışarıdan içeriye mahrem ve kamusal seslerin aktığı bütün akuzmatik mekânlar ve onlara bağdaşık sessel pratikler –dinleme, seslenme vb.– seslerin dışarıya nasıl taşıdığıyla ilgili bize fikir verir. Mahremin mekân ve sesle nasıl kurulduğuna dair, özellikle neyin duyulmaması gerektiğini anlatan ifadeler (kapatılan pencereler, kısık sesle konuşma eğilimleri vs.) bu sessel pratiklere örnek teşkil eder. Neredeyse tüm zamanlarını evde geçiren görüşmeciler daha önce duymadıkları sesleri bu akuzmatik mekânlar aracılığıyla duymaya başlarlar; başkalarının evlerine, komşularının seslerine kulak kesilirler.

Örneğin Pangaltı’da bitişik nizam yerleşim planından dolayı apartman boşlukları mahrem alanları birbirine bağlayan köprüler gibi bir iletişim kanalı oluşturur ve adeta bir depo gibi sesleri biriktirir. Bu nitelikleriyle apartman boşlukları eve sığmayan, hayatın taşıdığı birincil akuzmatik mekânlar hâline gelir. Sestin akuzmatik alanlardaki dolaşımı mahalleli olmanın en belirgin öğelerinden biri olan tanıdıklık hissini de beraberinde getirir. Özellikle bitişik nizam yapılaşmada birbirinden farklı evlerdeki bu ayrıksı, ama bir yandan da geçirgen hâl, kişilerin, birbirlerinin mahrem yaşamlarına dair bilgilerini artırır.

Fakat bu “boşluklar” oldukça doludur ve sakinlerde neredeyse paranoyak bir tedirginlik yaratırlar. Mahremden dışarı sızan seslerin verdiği endişe, “başkaları neyi, ne kadar duyuyor” kaygısı, evlerin içinde bile çeşitli sansür mekanizmaları geliştirmeye neden olabilir. Son Durak bölgesindeki görüşmecilerden birkaçı perdelerini, pencerelerin yol açtığı görünürlüğü örtmek için aktif olarak kullandığını dile getirirken, sestten de benzer biçimde örtülmesi, bastırılması, inceltilmesi ya da cılızlaştırılması gereken bir öğe olarak söz ettiler. Örneğin Emma’nın ailesinin yanı sıra büyükanne ve büyükbabasının da

21 Dolar, M., *Sahibinin Sesi*, age., s. 20.

22 Varduhi Balyan’ın sokağa çıkma yasakları döneminde Pangaltı’daki evinin arka bahçesinde üst komşusuyla yaşadığı karşılaşmayı konu alan belgeseli *Sepetteki Diyalog* (2020) ve Begüm Özden Fırat’ın yine Pangaltı’da bir apartman boşluğunda gerçekleşen sessel karşılaşmalara odaklanan belgeseli *Boşluk* (2020), pandemide akuzmatik mekânların farklı tecrübe ediliş biçimleri üzerine düşünmeye sevk ediyor.

aynı bölgede yaşamış olması, Rum ve Ermeni kökeni ve yaşadığı Son Durak bölgesinde “muhalif” olarak değerlendirilebilecek görüşleri apartman boşluğu kullanımını etkiler. Akşam yemeği pişerken açılan apartman boşluğu penceresi, yemek yenirken edilen sohbet sırasında kapanır. Emma özellikle sözün taşıyıcısı olarak sesin üzerini tıpkı bir perde gibi örtme sebebini şu şekilde açıklar:

Eskiden hep beraber mutfakta yemek yemek gibi bir alışkanlığımız vardı. Üç kişi, işte annem ve babam, genelde mutfak camı açık oluyordu, yemek pişirmiş olduğu için. Sonra ateşli bir tartışmaya giriyorlar ve tartışma politik bir tartışma diyelim, ki o zaman babam [fısıldayarak] “bir durun” deyip pencereyi kapatırdı. Hâlâ da yapar bunu. Hâlâ işte bizim düşüncelerimizi, ne konuştuğumuzu bilmesinler, fazla radikal gibi. Bu hep var, ses bazlı bir sansür. Bir şeyi yüksek sesle eleştirdiğin zaman hâlâ babam yapar, kendisi de aynı şeyi düşünüyor olsa da. Ben de mesela bir arkadaşım geldiğinde, ne diyorlar, Türkiye’nin ahlakına uygun olmayan bir şey konuşuyorsak, öyle bir terim kullanıyorlar ya, ona uygun olmayan şeylerde ben bile pencereyi kapıyorum. Kendimden beklemezdim bu kadar sansürü. Söze dair bir şey var, kavgaya dair değil (Kadın, 24, SD.).

İşte bu yüzden, apartman boşlukları gibi eklenti alanlarının iç ve dışın, kamusal ve mahremın arasına yerleşmesi hem fonksiyonel olarak bu eklenti alanlarını iletken yapar, hem de içeriksel olarak katmanlı, çoksesli, zengin alanlar hâline getirir. Bu çokseslilik âdeta bir koroya ev sahipliği yapar, fakat bu koro her sesin eşit derecede yükseldiği bir akustik topluluk olmaktan çok uzaktır. Mahallede “muhalif”, “radikal” olanlar ya da yeterince “uygun” olmayanlar seslerini diğerlerine göre daha çok “inceltmek” durumunda kalır.

Diğer taraftan başkalarının sesine kulak vermek, bir mekânı tanımanın, ait olmanın ve evde hissetmenin bir yolu haline de gelir. Pangaltı’ya pandemi başlamadan hemen önce taşınan Emek, apartman boşluğunun sokağa çıkma yasakları döneminde kendisi için açtığı zenginleştirici aralığı şöyle ifade eder:

Mutfakta yaşamak benim için, sordunuz diye değil, herkese anlattığım, büyük bir değişiklik getirdi hayatıma. Çünkü mutfak hava boşluğuna bakıyor ve karşı komşunun mutfağından birbirimizi görüyoruz. Yeni taşınmış bir insandım. Pandemi, komşularımla yakınlaştırdı. [...] Benim için çok değerliydi, onların sesleri. Sabah uyanınca “günaydın”, “iyi akşamlar”, hani onların sesi vardı. Onun dışında tanımadığım komşularım vardı. Onların hepsiyle, herkes de evde olduğu için hepsinin aşağı yukarı hayatını öğrenmiş oldum. Çünkü aileler yaşıyor ve konuşuyorlar. Ben tek başıma olduğum için benden bir ses çıkmıyor, ama onla-

rın seslerini, hangi katta çocuk var, kim kimle tartışıyor, kim toplantıyı mutfakta yapıyor, hepsini öğrenmiş oldum. Komşu sesleri apartman boşluğundan, mutfağı yeni kullandığım için yeni bir hayattı (Emek, Kadın, 52, P.).

Emek'in pandemiyle birlikte mutfak kullanımının artması ve mutfağın bir uzantısı olan apartman boşluğunun onun sözleriyle "yeni bir hayat" sunması komşularını başta duyarak ve ardından görerek tanımaya sebep olur. O, duyduğu sesin kaynağıyla da apartman boşluğu sayesinde karşılaşarak bir tür "de-akuzmatize" örneği yaşar. Chion sesin kaynağının görülmediği durumlarda, sesi duyanın çıkarımlar yapmadan, sesi tüm kendiliğiyle, olduğu (ya da olmadığı) gibi keşfedebildiğini söyler.²³ Emek komşularının seslerini dinlerken bir yandan kendi evinden hiçbir ses duyulmadığına dair inançla duyulmadan duymak ayrıcalığını yaşadığını düşünür. Kendi apartman boşluğu dolayısıyla Emek'in önce seslerle, sonra ses kaynaklarının kendileri ve yaşamlarıyla kurduğu ilişki yeni taşındığı bu apartmanda onu bir nevi işitsel güven ağının içerisine yerleştirir ve bu güven ağı Emek'in işitsel hafızasında kültürel olarak aşına olunan bir akustik topluluğun içinde bulunma hissine işaret eder gibidir.

Kamusal sesler

Kamusal sesler mahallelerin ses peyzajını tümüyle kaplayan, illaki kolektif iş-tirakle çıkarılmayan, fakat herkes tarafından duyulan (ya da maruz kalınan) sesler olarak anlaşılmalı. Bu sesler mimari eşikleri, gedikleri, boşlukları aman vermeksizin kaplayan ve dolduran türde seslerdir. Katılıma ve erişime açık olduğu müddetçe akustik topluluğun oluşmasına katkıda bulunurlar. Fakat egemenin sesi olarak anlamlandırıldığı ölçüde (selâ ve resmi bayram kutlamaları gibi organize sesler) de çatışma ve huzursuzluk yaratan nitelikleri vardır.

Pandemi döneminde kamusal mekânlarda bir arada olma ihtimali azaldıkça, her iki mahallenin sakinleri de, insan dışı canlılar dahil –kedi ve kuşlar başta olmak üzere, bir görüşmecinin belirttiği gibi ağaç yapraklarının ve düşen incirlerin "gürültüsü" de– tüm dünyaya kulak kabartmış gibidir. Son Durak'ta oturan Leyla, sessizliğin bu iki ses mahallini ortaklaştıran sessel bir tecrübe olmasını şu şekilde tarif eder: "Ses sınıfsaldır diye konuşmuştuk ya, ses satın almak değilse de sessizlik satın almak, ses keyfi satın almak da sınıfsaldır diyorduk ya o, sınıfsal olmaktan çıktı. [Pandemide] bu herkes için eşitlendi" (Kadın, 43, SD.).

Akuzmatik mekânlarda ve bu mekânlar aracılığıyla deneyimlenen "sessiz" ses peyzajını yırtan ve her iki bölgeyi sessel olarak eşitleyen yeni bir sessel olgu,

23 Chion, M., *Audio-vision, age.*, s. 33.

camilerden akşam ezanı öncesinde okunmaya başlayan selâ ve dualardır. Mart sonundan Temmuz ortasına kadar devam eden ve her iki mahallenin ses peyzajını tamamen kaplayan, balkonlardan ve pencerelerden, hatta apartman boşluklarından evlerin içerisine sızan bu örgütlü dini sesler, görüşmecilerin çoğu için endişe, kaygı ve gerilim yaratır. Bu sesler, kimi görüşmeciler için, ölümü çağrıştırdığı için değil, 15 Temmuz darbe girişimi sonrasında tüm ülkede okunan selâları ve ses peyzajını parçalayan jetlere ait “sonic boom”ları hatırlattığı için travmatik bir etki yaratır.²⁴ Burada sela âdeta metonimik bir ses olarak işler, yani işitilen ses kendisinden daha geniş bir bütüne işaret eder. Dışarıdan evlerin içerisine sızan sadece dini bir çağrı değildir, siyasi bir bağlam içerisinde duyulur.

Ses peyzajını “semai” bir şekilde kaplayan selâ, ezan ve dualarla eşzamanlı olarak sağlık çalışanlarıyla dayanışmak için her gün 21:00’de sosyal medyada organize edilen “alkış eylemleri” düzenlenir. Bu çağrıyla birlikte balkon, teras ve pencere gibi mekânsal eklentiler, sesli eylemlerin vazgeçilmez mekânları hâline gelir. Ezan ve selâların yaşayanları pasif birer kulağa indirgemesine karşılık, alkış eylemleri mahalle sakinlerini aktif birer ses kaynağı hâline getirir. Görüşmecilerden bazıları için, camlarda ve balkonlarda gerçekleştirilen alkış eylemleri, evde geçirilen günlerde “ben buradayım!” ve “hayattayım” demenin bir yoludur. Bir akşam aniden alkış seslerini duyup, balkona çıkıp ne olduğunu bilmediği bu eyleme katılan Umut’un ifadeleri, hayatta kalma ve ses arasındaki ilişkiye işaret eder: “Başta, mesela ilk gün, ben ne için alkışlandığımı bilmeden alkış sesi duydum ve ben de alkışlamaya başladım ve o kolektif enerji... Çok hoşuma gitti, tüylerim diken diken oldu, çünkü evde kaçınıcı günümü bilmiyorum, ama alışık olmadığım bir şeyin içindeydim ve herhangi bir yerden bir insan hareketi hoşuma gitmişti ve ben de alkışlamıştım” (Kadın, 27, P.).

Fiziksel mesafelenmenin zorunlu olduğu bu dönemde balkon, teras ve pencere gibi mekânların yarattığı toplumsal potansiyelle görüşmecilerin aktardığı üzere özellikle ses bağlamında oldukça zengin görünüyor. Kamusal sesler bağlamında pencere, balkon, teras gibi alanlardan sokağa doğru akan sesler, sınırların kaybolup bulanıklaştığı ve sesler aracılığıyla birlikteliğin sağlandığı akuzmatik mekânların oluşumuna katkı sağlar. Sırasıyla 23 Nisan, 1 Mayıs, 19 Mayıs ve 31 Mayıs²⁵ gibi günlerde, özellikle Pangaltı’da balkon, pencere, teras gibi eşiklerden sızan sesler, pek çok görüşmecinin etkileşimini ortaklaştırır ve kolektif olarak yaratılan bu sesler kimi görüşmecilerin “tüylerini diken diken eden” bir duygusal yoğunluğu yaşamalarına sebep olur. Fakat kimi görüşmecilerin duygularını

24 Nitekim selâ ve dualar temmuz ayı ortasında “toplum psikolojisini olumsuz etkilediği” gerekçesiyle durdurulur. Bkz. “Selâ okunmasını Toplum Bilimleri Kurulu durdurmuş”, 2020.

25 Gezi ayaklanmasının yıldönümü.

kabartan bu tür kutlama sesleri, başka mahalle sakinleri için “maruz kalınan” egemenin sesi olarak işitilir. Toplumsal konumla bağlantılı olarak akort edilen sesler gibi, mahalle sakinlerinin iştirak etmesi beklenen kolektif kutlamaların ses peyzajı da toplumsal tahakküm ilişkilerinin yeniden üretildiği bir atmosfer yaratır.

Türkiye’de pandemi ile sokağa çıkma yasakları ilan edilmeden çok önce, kamusal mekânlarda bedenlerin ve seslerin bir aradalığı uzun yıllardır siyasi iktidar şiddeti ile baskılanmaktaydı. Bu sebeple kamusal kutlama ve protestolara katılım bir risk hâline gelmişti. Pandemiyle sokağa çıkmanın kendisinin bir tehlike hâline gelmesiyle birlikte, evdeyken dışarıda olmanın farklı yolları icat edilir. Bu anlamda balkon, pencere, teras gibi akuzmatik mekânlar ses çıkarmanın ve birliktelik hissini yaşamının mekânı hâline gelir. Örneğin Son Durak’ta oturan Deniz (Kadın, 32, SD) babasının gündüzden hoparlörleri balkona taşıyarak mekânı akşamki kutlamalara hazırladığını, mahalleye müzik yayını yaparken aynı zamanda şiir okuduğunu ve mahallelinin kendisine alkış, ıslık ve bağırışlarla eşlik ettiğini belirtir.

Akuzmatik mekânlardan çıkan ve duyulan seslerin Pangaltı bölgesinde kültürel aidiyetleri güçlendirerek, bir aradalığı vurgulaması kolektif eylemleri yoğunlaştırıp güçlendirirken, Son Durak bölgesinde bu seslerin tekilliği ve cıızlığı bu bölgede yaşayan görüşmecilerde tedirginlik, korku ve baskılanma hisleri yaratır. Bu doğrultuda Son Durak’ta ikamet eden Leyla yukarıda belirtilen günlerde iki mahalle arasındaki ses peyzajı farklılığını şu şekilde açıklar:

Tek tük, Gezi kutlamasında da öyle tencere tava, bizim buraya az geliyor. Biz Kurtuluş’un birinci, ikinci adaları kadar CHP’li değiliz ya, çok az geldi buralara. Ben kendi çapımda katılmaya çalıştım tabii, ama buralar biraz karışık, yani çok karışık. Burada hiçbir grup baskın değil. Romanlar da Kürtler de baskın değil, Siyahlar da Suriyeli göçmenler de baskın değil. Herkes korka korka yapıyor ne yapıyorsa. Spesifik kutlamalarda falan temkinliler. Hiçbir grup baskın değil o anlamda. Hiçbir şeyi gümbür gümbür duyamıyorsun. Mesela Kurtuluş’tan arkadaşlar, Cansular, videolar gönderdiler bu tencere tava çalma olayını ve bütün pencerelerde insanlar var. Bizde öyle değildi, bir orada bir burada insanlar vardı bizde. Yine de birkaç devrimci vardı galiba mahallede, ama hepsi o. Öyle şeyler çok görmedim, şahit olmadım mesela burada (Kadın, 43, SD.).

Bu anlamda akuzmatik mekânlar egemen ses peyzajına ya katılınan ya da ona katılan ses mekânları hâline gelirler. Leyla Pangaltı’ya nazaran Son Durak’ta kutlamalar sırasında egemen ses peyzajının oluşmamasını “hiçbir grubun baskın olmamasıyla” açıklar. Bu durumda mahalle sakinlerinden beklenen ya seslerini egemen ses peyzajına katmaları ya da sessizce evlerine kapanmalarıdır.

23 Nisan ve 19 Mayıs gibi resmi kutlamaların “pandemi öne sürülerek” sokağa çıkma yasaklarıyla birleştiği günlerde, ses peyzajında var olan eşitsiz ve hiyerarşik ilişkileri büyüterek dayatmış olsa da diğer yandan daha küçük ve kısık seslere de bir imkân alanı açar. Egemen ses peyzajı içerisine sızan bu sesler, aşağıdan küçük ve yeni bir sessel ağın işlemesine vesile olur. Bu sessel ağ akustik bir topluluk olmanın koşullarını sağlarken komşuların benzer dünya görüşlerine vurgu yaparak birbirlerine karşı tanıdıklık hissi geliştirmelerine sebep olur. Emek, Pangaltı’da ortaklaşa ses çıkarmanın getirdiği tanıdıklık hissini şu şekilde aktarır:

Newroz’da da bizim sokakta, camda şeyler oldu falan. Dolayısıyla insan komşularının neye tepki verdiklerini, duyarlı olduklarını hiç tanışmadan da görmüş oluyor, onlar da beni [...] Yani mesela karşı apartmandaki komşumu sokakta görsem tanır mıyım, selamlaşır mıyım bilmiyorum. Selamlaşmam anlamında değil, öyle bir ilişkim yokken her akşam birbirimizi gördük. İkimizin de duyarlılığını gördük. 1 Mayıs’ta işte ses açanlar, 1 Mayıs marşını çalanlar, hayatın aynı tarafında aşağı yukarı biraz görmüş oldum. Hani hangilerinin onlar olduğunu gördüm. Onlar da benim aynı yerde durduğumuzu görmüş oldu (Kadın, 52, P.).

Emek “görme” ifadesini kullansa da kastettiği tanışıklık, fiziksel yüz yüze bir görünmeden çok işitmeye dayalı bir karşılaşmadır. 1 Mayıs marşını çalan “ses kaynağı” komşu ayırt edilemese de varlığı iştilir ve hissedilir. Böylece Chion’un bahsettiği de-akuzmatize kavramıyla paralel olarak, salt sesle ilişkilenen objenin (marş, alkış ya da ortaklaşan diğer sesler) kaynağı göze görününce tekinsizlikten bir düzeyde kurtulur²⁶. Çünkü Emek’e göre 1 Mayıs’ta birlikte ses çıkarmak ve akuzmatik mekânlardan kişilerin sesleriyle birlikte kendilerini de görmek kimlerle “hayatın aynı tarafında” olduğunu ona hatırlatır ve dayanışma duygularını besler. Öte yandan bu zayıf sessel *network*’e dahil olmak egemen ses peyzajının dışına düşmek anlamına da gelir ve hâlâ başka bir düzeyde tedirginlik yaratır. Fakat bu tedirginlik akuzmatik bir deneyimin yaratacağı tekinsizlik duygusundan farklı olarak, muhalif kalmanın olası yalnızlığının tedirginliğidir artık. Son Durak’ta oturan Berrin mahallesinde katıldığı 1 Mayıs kutlamasını şöyle aktarır:

Tutucu bir bina oturduğum yer. Görüş olarak da farklı görüşlere sahibiz edindiğim izlenimlerden, konuşmalardan. Kişilik olarak başka da, fikir olarak ayrı fikirlerle sahibiz buradaki komşucuklarımla, yani oturduğum binadaki insanlarla. Mesela Gezi olaylarında falan komik oluyor. Yan taraftaki arkadaşlar işte tencere tava

26 Chion, M., *Audio-vision, age.*, s. 72.

ben buradan çalıyorum. Üsttekiler de alttakiler de ‘çık çık çık’ yapıyor. 1 Mayıs’ta karşımızdaki binanın en üst katında bir amca var ve çok da hoş bir sesi var, şiir okuyor. Buradan alkış falan yapıyoruz. Bizim binadan bir tek ben alkışlarla eşlik ediyorum. Diğer alt ve üstten hiç ses, tık yok (Kadın, 45, SD.).

Kişilerin kendi arada mekânlarından kamusala açılan seslerin farklı pratik biçimlerinden biri ise Grup Yorum’un solistinin hayatını kaybettiği gün sesin yas tutma işleviyle ortaya çıkar. İçinde bulunulan dönemde ölümlerin ve yasin da evlerin içinde yaşandığı ve paylaşımın mümkün olmadığı düşünüldüğünde Helin Bölek’in yasinin balkonlardan ya da pencerelerden açılan Grup Yorum şarkılarıyla tutulması bir yandan beraber ses çıkartmanın nasıl bir vedalaşma hâline gelebileceğini de gösterir. Son Durak’ta oturan Ekin hem ses duymanın, hem de beraber ses çıkarmanın iyileştirici gücüne dair şunları söyler:

Komşuların sesini çok yoğun duymaya başladım, çünkü onlar da evdeler ve onlarda da bir hareket var ve iyi geliyor yani, komşuların sesini duymak bana iyi geliyor. Sokaklardaki o bir-iki hafta daha yoğundu, işte sağlık emekçileriyle dayanışma gibi o ışık, ses eylemleri çok iyi geliyordu. Kısa sürdü o düdük çalmak, tencere tava vurmak, buradayız demek birbirine, o insan özlemini, insan sesini hatırlamak iyi bir şey yani. Onun dışında evet yani, Grup Yorum solisti hayatını kaybettiğinde açtık Grup Yorum’un bir türküsünü camdan, o akşam herkes vedalaştı bir şekilde, yani iyi gelen bir duygu bunu birileriyle paylaşmak (Kadın, 51, SD.).

Sonuç olarak sessizlik sokağa çıkma yasaklarının ilk günlerinde görüşmecilerin ortaklaştığı kavramlardan biriyken, resmi bayramlar, anmalar, yıldönümleri ve sağlık emekçileriyle dayanışma gibi kolektif olarak ses çıkarmanın yoğun olarak yaşandığı günlerde Pangaltı ve Son Durak bölgesinde farklı ses çıkarma ve dinleme biçimleri ortaya çıkar. Ölümün ve yasin da paylaşılamadığı bugünlerde akuzmatik mekânlardan yükselen sesler ve müzikler vedalaşmanın da bir yolu hâline gelir. Bu durumda pandemi döneminde ses, mahrem, mahremeler arası ve kamusal düzlemde yarattığı katmanlar ve bu katmanların yayılmasına aracılık eden akuzmatik mekânlar aracılığıyla görünmeyen, ama duyulur olan pek çok alan yaratır.

Sonuç

Bu makale görmenin ve görsel olanın dünyaya duyusal bağlanma anlamında az da olsa otoritesini yitirdiği COVID 19 pandemisinin Türkiye genelinde sokağa çıkma yasaklarının uygulandığı döneminde, ses ve onun farklı kiplerine (işitme, dinle-

me, kulak kabartma, gürültü, sessizlik vb.) odaklanarak toplumsal olanı çok yönlü kavramamızı sağlayacak bir bakış açısı kurmaya gayret ediyor. Sesi gürültü, fısıltı, sessizlik, iç çekmeye kadar farklı biçimleriyle bir anlam vasıtası olarak toplumsal hiyerarşileri ve eşitsizlikleri yeniden üreten ya da dönüştüren ilişkisel bir araç, iktidarın özneleştirilen buyurgan ve davetkâr çağrısından gündelik olanın bayağı seslerine kadar toplumsal hayatı ve ritmini yankılayan bir alan olarak tartışmaya açıyor.

Bu bağlamda Pangaltı ve Son Durak ses mahallerinin nasıl ortaklaştığı ya da sınırlandığı, farklı ses peyzajlarının hangi toplumsal dinamiklere işaret ettiği, kamusal ve mahrem ses peyzajında pandemi döneminde nasıl bir değişim olduğu makalenin temel sorunsallarını oluşturur. Bu sorunsallar değerlendirilirken sesin geçişliliğinin mekânı olarak duvar, pencere, apartman boşluğu, balkon gibi akuzmatik mekânların merkezi bir önemine vurgu yaparak okuyucuyu işitsel olanın alanına çağırıyor. Sesin özel alandan kamusala ya da kamusaldan öze karşılıklı olarak akuzmatik mekânlar üzerinden sızıışı, dolanışı ve geçişliliği görüşmecilerin bu alanları kimi zaman denetleyici kimi zaman ise zenginleştirici yönleriyle ele almasına neden oluyor.

Kamusal sesler bağlamında ise akuzmatik mekânların kullanımı araştırmanın odaklandığı iki farklı ses mahallinde ayrışırken bu bölgelerde yaşayan görüşmecilerin de deneyimleri birbirinden farklılaşıyor. Makalede Truax'dan referansla kullandığımız “akustik topluluk” kavramı bu ses mahalleri içindeki iletişimin, bilgi akışının ve alana özgü olmazsa olmaz sesleri aktarmak için kullandığımız temel kavramlardan biriyken ses mahallerindeki egemen olan ve olmayan seslerin ayrımını yapmakta da yararlandığımız bir araç haline geliyor. Bu bağlamda görüşmecilerin kimi zaman birlikte ses çıkardığı, kimi zaman ise sesini kısmak ve cılızlaştırmak zorunda hissettiği kutlamaların yanı sıra pandemi günlerinde ses peyzajını kaplayan selâ, ezan ve dua sesleri görüşmecilerin işitsel hafızasında yer eden sesler arasındadır.

Son olarak dinlemenin sınırlarının görmeye göre çok daha belirsiz ve değişken olduğu, duvar, kapı gibi öğelerle görmenin perdelenmeye çalıştığı durumlarda özellikle akuzmatik mekânlar aracılığıyla sesin dolaşımının önüne geçilemediğini söylemek mümkün. Chion'un yorumuyla ses bizim algılarımıza âdeta müdahale eder, neyi kontrol altında tuttuğumuzu zannediyorsak onu kesintiye uğratar. ²⁷ İçerisi ile dışarı; “burası” ile “orası” arasında potansiyel bir aralık açan akuzmatik mekânlarda sessel deneyimler zenginleşir, çoğullaşır ve birbirleriyle yarışır. Böylece görmeye dayalı toplumsal deneyimin hegemonyası pandemi döneminde bir süreliğine akuzmatik mekânlar dolayısıyla, sarsılmasa da kesintiye uğrar.

27 Chion, M., *Audio-vision*, s. 34.

Kaynakça

- Ahıska, Meltem. *Radyonun Sihirli Kapısı: Garbiyatçılık ve Politik Öznellik*. İstanbul: Metis Yayınları, 2004.
- Asa, Suzi. Gürültü, Duygulanımlar ve Pandeminin Ses Eşikleri. *e-skop*. 2020. <https://www.e-skop.com/skopbulten/gurultu-duygulanımlar-ve-pandeminin-ses-esikleri/5884>.
- Balyan, Varduhi. Dialogue in a Basket. 2020. <https://www.unifiedfilmmakers.com/medialibrary/dialogue-in-a-basket/>.
- Chion, Michel. *Audio-vision: Sound on Screen*. çev. Claudia Gorbman. Columbia University Press. 1994.
- Dolar, Mladen. *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*. çev. B. E. Aksoy. İstanbul: Metis. 2013
- Fırat, Begüm Özden. Çuvallayan Dayanışmalar: Kriz, Pandemi ve Mahalle Dayanışma Ağları, *birartıbir*, 2022, <https://birartıbir.org/cuvallayan-dayanışmalar/>.
- Fırat, Begüm Özden. Boşluk (The Lightwell). 2020. <https://www.youtube.com/watch?v=HcURcyPwfow>.
- Fırat, Begüm Özden ve Aylin Kuryel. Korona Günlerinde Kolektif Eylemler ve Geleceğe İşaret Fişekleri Şimdi Neredeyiz? Burdayız... 2020. <https://www.birartıbir.org/siyaset/699-simdi-neredeyiz-burdayız>
- Fıstık, Fırat. Korona Günlerinde Toplumsal Destek Ağları Salgının Panzehiri Dayanışma, *birartıbir*, 2020, <https://birartıbir.org/salgının-panzehiri-dayanışma/>
- Hristodulu, Melisinos. *Tatavla Tarihi*. İstos. 2013.
- Kadioğlu, Duru Su. *Alternatif Medya Yaklaşımıyla Yerel Dayanışma Ağları*, yayınlanmamış yüksek lisans tezi, Galatasaray Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2021.
- Ökdemir, Elif Sidar. Pandemide, Pandemiye Rağmen Bir Arada Olmak: Mekânda ama nasıl? 2020. <https://xxi.com.tr/i/pandemide-pandemiye-ragmen>
- Özdemir, Şeyma. "Kapitalizm Öldürür Dayanışma Yaşatır": Türkiye'deki Dayanışma Ağlarından Bir Kesit" *Pandemi Dayanışması*, Marina Sitrin & Colective Sambrar (der.), İstanbul: Kaldıraç Yayınevi, 2021.
- Öztürk, Yıldız, Üstünalan, Dilek ve Metin, Belce. Pandemi Sürecinde Kadınların Ev İçindeki Deneyimleri ve Evde Kalmanın Duyguları. *Feminist Tahayyül*, 1(2), 2020.
- Perouse, Jean-François. *İstanbul'la Yüzleşme Denemeleri: Çeperler, Hareketlilik ve Kentsel Bellek*. çev. İlknur Kurşunlil Tuncer. İstanbul: İletişim. 2011.
- Quoctrung, Bui ve Badger, Emily. The Coronavirus Quieted City Noise. Listen to What's Left. *The New York Times*. 2020. <https://www.nytimes.com/interactive/2020/05/22/upshot/coronavirus-quiet-city-noise.html>
- Schafer, R. Murray. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Destiny Books. 1994.
- Schaeffer, Pierre. "Acousmatics", *Audio Culture Readings in Modern Music*. ed. Cristoph Cox ve Daniel Warner. Continuum Book. 2010.
- "Selâ okunmasını Toplum Bilimleri Kurulu durdurmuş". (2020, 14 Temmuz). Birgün. <https://www.birgun.net/haber/sela-okunmasini-toplum-bilimleri-kurulu-durdurmus-308240?fbclid=IwAR059mQaz19fJChY1U615IkA5j0UMse-nhR7K-JX9rtybncYzoXBvVp8UQ>.
- Tuax, Barry. *Acoustic Communication*. Ablex Publishing Corporation. 1984.
- Wagner, Kate. The Struggle for the Urban Soundscape. *The Atlantic*. 2020. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2020/07/the-struggle-for-the-urban-soundscape/614044/>
- Westerkamp, Hildegard. Update on the Project. *The Soundscape Newsletter*, 1.1991
- Yaşın, Burcu. The Soundscape of Covid-19 in Istanbul. *Terrabayt*. 2020. <https://terrabayt.com/expat-life/the-soundscape-of-covid-19-in-istanbul/>

Tıkırtılara Kulak Vermek: Akustik İzler ve Adli Dinleme

SİDAR BAYRAM

Sahibinin Sesi

Ömer Seyfettin'in *Yüksek Ökçeler* adlı hikâyesi, kocasının vefatı sonrası genç yaşta yalnız yaşamaya başlamış Hatice Hanım'ın köşk hayatını anlatır.¹ Dokuz senedir, hizmetçisi Eleni, evlatlığı Gülter ve aşçısı Mehmet ile yaşayan Hatice Hanım, bütün gününü köşte geçirir, yanındakileri sürekli teftiş edip onlara hayat hakkında tavsiyeler vermekle meşgul olur. Etrafındaki insanların ahlaklı ve güvenilir olmasından son derece memnundur. Ta ki bir gün başının dönmesi sebebiyle eve gelen doktor, yüksek topuklular yerine yumuşak terlikler giymesini tavsiyene edene kadar. Yeni terlikleriyle sağlığına kavuşan Hatice Hanım, köşte arkasından çevrilen türlü işlere tanık, hakkında konuşulanlara kulak misafiri olur. Hatice Hanım kadar, köşteki diğer insanların da keyfi ve huzuru kaçmıştır. Evlatlığı Gülter, Hatice Hanım'ın yeni terliklerinin işleri değiştirdiğinden yakını: "Hanımın geldiği hiç duyulmuyor. Ne yapsak yakalanıyoruz. Eskiden ne iyiydi. Yüksek ökçelerin tıkırtısından evin en üst katında kımıldadığını duyardık."² Görüp duyduklarından sonra Hatice Hanım çalışanları kovar. Fakat sonraki iki sene boyunca işe aldığı diğer çalışanların da benzer hareketlerini yakalayıp, üzüntüsünden sararıp solan karakter, yeniden yüksek ökçeli iskarpinlerini giymeye başlar. Başı dönmeye başlasa da benzine kan gelmiş, içi ferahlamıştır, "hiç olmazsa şimdi yüreğim rahat" demektedir.³

1 Ömer Seyfettin, "Yüksek Ökçeler", *Bütün Hikayeleri* - 5, Üç Harf Yayıncılık, İstanbul 2009 içinde, 9-12.

2 Agy. s. 12.

3 Agy.

Hikâyenin ahlaki vurgularını bir yana bırakırsak, yüksek ökçelerin çıkardığı tıkırtılar köşk içerisinde Hanım'ın hareketlerini takip etmeyi sağlar. Tıkırtıları dinlemek, çalışanların, patronun köşk içerisindeki konumuna göre hareketlerine çeki düzen vermelerine imkân tanır, onlara bir manevra alanı sağlar. Sesle bu şekilde ilişki kurmak, gösterdiği koşullara müdahale etme imkânı sunan operasyonel imajlar gibi, sesleri belirli bir durumu tasvir edip, onun içerisinde hareket etmeyi sağlayan ipuçları olarak ele almaya dayanır.⁴ Farklı sesleri, gündelik yaşamdaki etkileşimlere ve toplum sahnesindeki eylemlere rehberlik edebilecek unsurlara tercüme edebilmek, belli bir dinleme biçiminin işidir. Anlamlı kabul edilmeyip gürültü addedilen seslere bu şekilde kulak verme, özellikle siyasal ve yargısal pratikler bağlamında ve geniş anlamıyla, bir adli dinleme pratiğidir.

Adli dinleme kavramı, teknik takip gibi istihbarat faaliyetlerini ve gizli dinleme gibi ses kayıt pratiklerini içerse de bu metin, kavramın dinleme boyutuna; seslerin nasıl kayda alındığından çok nasıl dinlendiği, işitildiği ve yorumlandığına odaklanıyor. Bu dinleme tekniğini merkeze alarak, sesin semantik olmayan unsurlarıyla, fiziki ve maddi yapısıyla ilişkilenenin farklı boyutlarını ve toplumsal, siyasal etkilerini tartışıyor. Adli dinlemeyi hukuki alanla, soruşturma ve yargılama pratikleriyle sınırlamak yerine, farklı disiplinler, kültürel eğilimler ve siyasal pratiklerle etkileşimi içerisinde kavramaya çalışıyor. Bir taraftan adli dinlemenin ortaya çıkışına katkı sağlayan farklı perspektifleri ve dinamikleri ele alırken, diğer taraftan adli dinleme üzerinden ses evrenine yaklaşmanın açtığı tartışma hatlarına değiniyor. Bu çerçevede, adli dinlemenin tarihsel-kavramsal soykütüğü, adli bilimler, bilim tarihi, medya arkeolojisi, edebiyat teorisi, kavramlar tarihi ve popüler kültür gibi alanlarda gezinerek, ses çalışmalarının disiplinlerarası, medya arkeolojik ve materyalist araştırma gündemlerine ve yöntemlerine açık muhtemel güzergahlarını işaretliyor. Diğer yandan siyasal ve toplumsal mücadelelerin işitsel boyutlarını ve ses evrenini mesken tutan güncel güç ilişkilerini gündeme getiriyor.

Stetoskop ve tıbbi dinleme teknikleriyle başlayan metin, Foucault'nun dinlemenin epistemolojik konumuna dair tartışmasıyla devam ediyor, adli bilimsel yöntemlerin ve konuşkan nesnenin ortaya çıkışına, Morelli'nin kulakları, Sherlock'un ipuçları ve Freud'un semptomlarına değinerek, akustik izlerin

4 Harun Farocki'nin operasyonel imaj kavramının adli bilimler bağlamında tartışılması için bkz. Thomas Keenan, "Counter-Forensics and Photography", *Grey Room* 55, Nisan 2014 (içinde), s.64.

popüler kültürde nasıl dinlendiğine, suç vakalarını çözme ve göçmenleri denetlemedeki rolüne ve adli dinlemenin aşırı-yorumcu, paranoyak boyutuna ulaşıyor. Son uğraktaysa egemenlerle ezilenler arasındaki işitsel asimetriyi bozmaya çalışan karşı-adli dinleme pratiklerinin sunduğu yöntemsel ve siyasal imkânları gündeme getiriyor. Adli dinlemeyi odağına yerleştiren bu inceleme hattı, maruz kaldığımız, bizi dinleyen kulakların arkeolojisini yapmak kadar toplumsal mücadelelerin akustik boyutlarına dair de ipuçları sunuyor.

Bedenin Gürültüsüne Kulak Vermek

Adli dinlemenin soykütüğünde en önemli tarihsel uğraklardan biri, 19. yüzyılın başında tıbbi dinleme biçiminin dönüşümüdür. Tıbbi teşhis ve muayene faaliyetinde icra edilen dinleme pratikleri, hastane duvarlarının ötesinde, ses evrenindeki farklı işitsel tekniklere ve becerilere de kapı aralamıştır. Rene Leannec'in 1816'da icat ettiği stetoskop, tıbbi pratik ve hasta-doktor ilişkileri kadar, dinleme teamüllerini de dönüştüren yeni bir işitsel bilgi biçiminin zeminini oluşturur. Stetoskop kelimesi, Yunanca 'göğüs' anlamına gelen 'stethos' ve 'inceleme', 'dikkatlice bakma', 'tetkik etme' gibi anlamlara gelen 'skopein' ifadelerinin birleşiminden meydana gelir.⁵ 19. yüzyılın epistemolojik koordinatları içinde, görmek, aydınlık ve bilmek gibi mefhumların birbiriyle bağlantılı kabul edildiği düşünülürse, bu dinleme cihazının adının, işitsellik yerine görselliğe gönderme yapan 'skop' ifadesini barındırması pek de şaşırtıcı değildir. Adındaki görsel çağrışımlara rağmen, stetoskop günümüzde halen, tıp mesleğinin hem teşhis ve tespit gücünün hem de dinlemeyle olan hususi ilişkisinin en popüler sembolüdür.

Leannec 1819'da yayınladığı "*A Treatise on the Diseases of the Chest and on Mediate Auscultation* [Göğüs Hastalıkları ve Dolaylı Dinleme Üzerine İnceleme]" adlı çalışmasında, hastanın bedenini dinlemenin neden gerekli olduğunu, stetoskop vasıtasıyla bedenin nasıl doğru şekilde dinleneceğini ve işitilen seslerin nasıl yorumlanacağını detaylı şekilde anlatır.⁶ Stetoskop doktorların, "hastaların öznel ifadelerini es geçerek, onlar yerine doğrudan bedenleriyle iletişime geçmelerini sağlıyordu."⁷ Böylece, dinlemenin odağına, artık hastanın aktarımlarına ihtiyaç duymaksızın, hatta zaman zaman

5 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham Duke University Press, 2003.

6 Aktaran, *age.*, s. 90.

7 Lawrence Abu Hamdan, "Aural Contract: Forensic Listening and The Reorganization of The Speaking Subject", *Cesura/Accesso*, sy 1 2014 (içinde), s. 206.

bu aktarımlarla çelişir şekilde, kendi adına söz alabilen beden yerleşiyordu. Kalbin, ciğerlerin, midenin vb. çıkardığı seslere kulak vermek, bedenın nesnel hakikatiyle akustik bir iletişime girmek anlamına geliyordu. Ortaya çıkan bu akustik lügati oluşturan seslerin, hastanın ifadelerinin aksine yalan söylemekten, çarpıtmaktan veya abartmaktan münezzeh olduğu farz ediliyordu.⁸ Daha önceleri doktorun kulağını hastanın bedenine dayayarak icra ettiği dolaysız dinlemeden farklı olarak, Leannec stetoskop kullanımına dayanan bu dinleme biçimini, dolaylı dinleme (*mediate auscultation*) olarak adlandırır.

“Dolaylı” ifadesi, dinlemenin teknik boyutunu, dinleme cihazlarının içerdiği dolayım kadar, modern dinleme tarzlarını, bedensel yetileri ve daha genel anlamıyla bilgi üretiminde sesi belgeleme, kaydetme, saklama ve yeniden üretme becerilerini vurgular. Zaman içerisinde dolaylı dinleme normatif bir nitelik kazanıp dinleme halihazırda dolayımı varsayar hale gelince, bu kavram yalnızca dinleme (*auscultation*) şeklinde ifade edilir.⁹ Tıbbi dinleme, ses kayıt teknolojileri öncesi bir pratik olmasına rağmen, dinleme faaliyetini günümüzde daha aşikar hale gelen teknik boyutlarıyla ele almaya olanak tanır. Dinlemenin aletler ve cihazlarla ilişkili teknik boyutu, kültürel evrene dair kültürel olmayan bir kavrayışa yer açarak, toplumsal pratiklerin medyatik ve tekno-epistemolojik unsurlarını gündeme getirir.¹⁰

Stetoskop ve dolaylı dinleme, doktor-hasta ilişkileri ve klinik araştırmanın yapısı gibi alanlarda köklü dönüşümlere yol açan tıbbi pratiğin rasyonelleşmesi ve standartlaşması süreci içerisinde şekillenir. Foucault, *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi*’nde, bu tıbbi dinleme tekniğini, somut bireyin rasyonelitenin diline açıldığı 19. yüzyıl Batı kültüründeki epistemolojik dönüşüm içerisine yerleştirir. İnsan bedeninin duyuşsal algılar ve ampirik gözleme dayalı araştırma teknikleriyle, bir tıbbi muayene ve tanı nesnesi ve bilgi sahası haline gelmesinde, duyulabilir olanı yeniden düzenleyen dinleme teknikleri temel bir rol oynar. Dinleme teknikleri, klinik tıbbın gelişmesinde ve canlı bedeni bilimsel incelemeye ve müdahaleye açan epistemolojik koordinatların oluşmasında önemli pay sahibidir. Bilgi ve incelemenin tek dayanağı görme duyusu değildir, modern tıp “farklı duyuşsal alanları içeren” “görme-dokunma-işitme üçlüsüyle tanımlanan...algısal bir yapılanmadır.”¹¹

8 Age., s.207.

9 Jonathan Sterne, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, age., s.100

10 Wolfgang Ernst, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis University of Minnesota Press, 2013, s.61

11 Michel Foucault, *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi*, (çev. Şule Ünsaldı), İstanbul Epos Yayınları, 2022, s. 209.

Modern bilgi biçimlerinin gelişiminde işitme duyusunun ve dinleme biçimlerinin payını göz ardı etmek yerine, Foucault'nun çok duyulu bir yapıyı vurgulaması, işitsel bir arkeolojinin kapısını aralar gibidir. Fakat kavramsal bir jimnastik, kıvrak bir teorik manevrayla, işitsel olan görsel olana yeniden tabii bir konuma yerleştirilir; "Özü kaçırmamak gerekir. Dokunsal ve işitsel boyutlar görme alanına basitçe ilâve edilmemiştir. Klinik anatomi algısı için vazgeçilmez olan duyusal üçleme, görünürün baskın izini taşımaktadır..."¹² Kulak ve el ile işitme ve dokunma, beden hakikatine ulaşma çabasında geçici vasıtalar; çünkü hastalıkları tespit etmek ve semptomları bedende konumlandırmak için gerekli olan "uzamsal verilerin "biçimi, büyüklüğü, konumu ve yönü" ancak göz ve bakış ile tespit edilebilir. "Her hâlükârda, algısal muayenenin [eksplorasyon] temeli ve mutlak sınırı, daima asgari potansiyel bir görünürlüğün açık yüzeyiyle belirlenmiştir."¹³

Batı modernliğinin bilgi/iktidar ilişkilerinin soykütüğünü çıkarırken, Foucault'nun görselliğe işitselliğin hilafına başat bir konum vererek tesis ettiği hiyerarşik çerçeve, daha sonraki yönetsellik ve disiplin pratiklerine dair çalışmalarında da devam eder. Fakat *Kliniğin Doğuşu*'ndan üç yıl sonra, hekimlere verdiği bir konferansta, modern tıbbın ortaya çıkışında işitsel tekniklere merkezi bir konum atfederek, daha önceki görsellik merkezli çerçevesinden kısmen farklı bir yol izler. Adını anmasa da Leannec ile yaratıcı bir diyaloga giren, "Message ou bruit?" ("Mesaj ya da Gürültü?")¹⁴ adlı bu nispeten az tartışılan metninde, tıbbi pratiğin enformasyon teorisinin kavramlarıyla incelenmesini önerir. Tanı ve teşhisi, canlı beden yolladığı, görsel değil işitsel nitelikteki, patolojik mesajların yorumlanması olarak tasvir eder. Diğer yandan, stetoskop vasıtasıyla tesis edilen iletişimi tanımlarken başvuru mesaj ya da yorumlama gibi ifadelerin, doktor ile hasta arasındaki ilişkiye dair hümanist yanılsamalara yol açmaması gerektiğini belirtir. Bir beden ister sağlıklı ister hastalıklı olsun, herhangi bir mesaj veremez, ancak gürültü çıkarır. Tıbbi muayene için başlangıç noktası, "bedenin ilkel gürültüsüne", "organların sessizliğine (*non-silence*)" kulak vermektir.¹⁵ Doktor ne hasta bir kişiyle, acı çeken bir insanla ne bedenle ne ruhla ne de ikisinin karışımıyla ilgilenir. O gürültüyle uğraşır.

¹² Agy.

¹³ Agy. s.209-210

¹⁴ Aktaran Lauri Siisiainen, *Foucault and the Politics of Hearing*, New York Routledge, 2013, s.31.

¹⁵ Agy., s.32

Tıbbi pratik, gürültünün sağladığı hammaddeden anlamlı bir mesaj oluşturup onu yorumlamaktır. Gürültüyü anlamlı bir mesaja dönüştürmek üzere tetkik ve yorum yapmak, bir nevi “gürültü azaltma” işidir, üzerinde çalıştığı hammaddeyi yok ederek yol alır.¹⁶ Semptomların yerini tespit etmek ve nihai teşhis konusunda yetersiz görülen işitsel bilgi biçimleri, daha önceki değerlendirmenin aksine bedenın hakikatine ulaşmanın başat yolu olarak ele alınır. 19. yüzyılın başlarında Leannec’in stetoskop vasıtasıyla ana hatlarını çizdiği dinleme pratiğı, gürültüye, anlamsız addedilen seslere kulak vererek hakikate ulaşmaya çalışan işitsel bir teknik ortaya koyar. Bu, hem sesi semantik boyutunun ötesinde ele alması hem de teknik cihazların rolünü ve dolayımını vurgulaması bakımından adli dinleme tekniklerinin önemli bir tarihsel kaynağıdır. Bedenin bilgisine ulaşabilmek ve tanı koyabilmek için, hastanın aktarımları yerine bedeninin gürültüsüne kulak veren tıbbi dinleme gibi adli dinleme de özneyi kendisiyle karşı karşıya getirir.

Akustik İzlerin Peşinde

Gizli dinlemenin tarihsel-kavramsal ve estetik çerçevesini ele aldığı metinde, Peter Szendy denetim mantığıyla şekillenen dinleme pratiğini, “iletişim akışlarını makinelerle dinlemek [*machinic auscultation*]”¹⁷ olarak tanımlar. Tıbbi dinlemeye gönderme yapan *auscultation* ifadesini tercih etmesi, bu dinleme tekniğinin tıp alanını aşır güncelliğimize sirayet eden etkilerinin bir göstergesidir. Anlamlı ve önemli görülmeyen seslere kulak veren adli dinlemenin güncel biçimleri, siyasal ve yargısal alanda nesnelerin veya kalıntıların farklı roller üstlenmeye başladığı, bilim insanların ve işitsel uzmanların geliştirdiğı tekniklerin öneminin arttığı koşullarda meydana çıkar.

1980’li yılların sonundan itibaren toplumsal ihtilafları ve siyasal çatışmaları anlama ve araştırma biçimlerinde daha önce insanların tanıklığına ayrılan siyasi, hukuki ve kültürel zeminde maddi kanıtların ve adli bilimsel yöntemlerin etkisi giderek artar.¹⁸ Vurgunun, travmanın birinci ağızdan anlatısına dayanan şahsi tanıklıklardan maddi kanıtlara doğru kaydığı adli bilimsel yöntemler, nesnelerin, uzmanlar tarafından bilimsel usuller ve teknolojik araçlar vasıtasıyla siyasi, hukuki vb. kamusal forumlarda sunulmasına dayanır. Belgelerle

¹⁶ Agy.

¹⁷ Peter Szendy, *All Ears: The Aesthetics of Espionage*, (Roland Végső, çev.), New York Fordham University Press, 2017, s. x.

¹⁸ Eyal Weizman & Thomas Keenan, *Mengele’nin Kafatası: Adli Estetiğın Ortaya Çıkışı*, (Sidar Bayram, çev.), İstanbul Açılım Kitap, 2014.

anlatılar, tanıklarla kanıtlar, öznelerle nesneler arasındaki yerleşik ayrımları muğlaklaştıran yöntemler, konuşkan nesnenin, maddi tanığın ortaya çıkışına zemin oluşturur. Bu nesne-yönelimli kültür, dikkatleri konuşmadan veriye, travma anlatısından maddi dünyaya işlemiş enformasyona doğru çeviren geniş çaplı bir dönüşümün parçasıdır.¹⁹ Adli bilimsel yaklaşımlar, zamanla beşeri bilimlerde, yargısal alanda, edebiyatta ve popüler kültürde giderek daha etkin hale gelen bir kültürel duyarlılığa ve ortak epistemolojik modele işaret eder.

Bu adli bilimsel dönüşümlere paralel olarak, 1980'li yılların ortalarından itibaren 1984'te İngiltere'de çıkan Polis ve Kriminal Kanıt Yasası'nı müteakip Avusturalya ve ABD gibi küresel kuzeydeki diğer ülkelerde de polis sorgulamalarının ses kaydının tutulmasına dair yasalar yürürlüğe girmeye başlar.²⁰ Ses kayıtları, sorgulama sürecini denetlemenin ötesinde, yeni bir işitsel bilgi ve arşiv nesnesi, inceleme ve veri kaynağı haline gelir. Hem soruşturma faaliyetlerinde adli bilimsel yöntemlerin öne çıkmaya başlaması hem de ses kayıtlarına dair hukuki düzenlemelerin artmasıyla, yargısal ve siyasi faaliyetler içerisinde bugün halen yürürlükte olan bir dinleme biçimi tesis edilir. Yasal ve yargısal kulaklar, ifade edilen sözleri duymanın ötesine geçerek, yeni bir adli kanıt biçimi olarak konuşma sürecinin kendisini veya arka plandaki gürültüleri aktif biçimde dinlemeye koyulur.²¹

Adli dinleme, bu anlamda, akustik izlerin bilimsel usullerle incelenmesi, kanıt olarak değerlendirilmesi ve sunulmasını kapsar. Söylenen sözlerden ziyade, tıbbi dinlemede olduğu gibi sesin fonetik ve maddi niteliklerine odaklanan bu pratik, başka türlü bir bilgi kaynağı ve maddi kanıt biçimi olarak nesne-sesi temel alır. Fakat adli dinleme bağlamında, şahsi tanıklık ile maddi kanıt arasında belirgin bir ayrım yapmak o kadar kolay değildir; çünkü tanığın ifadesiyle soruşturmaya konu olan nesne aslen aynı ses akışının parçasıdır. Diğer yandan ses, kendisinin söze indirgenmesine müsaade etmeyen bir mad-diliğe, sözü de nesne-sesi de barındıran ikili bir niteliğe sahiptir, dil ile bedeninin ortak noktası olmasına rağmen ikisine de ait olmayan bir konumdadır.²² Bu bağlamda, ses hem anlamın ifade buluşu, tanıklık hem de anlamın maddi vasıtası, inceleme nesnesidir.

19 Eyal Weizman, *Arendt'den Gazze'ye Ehvenişer Siyaseti: İnsancıl Şiddetin Kısa Tarihi*, (Sıdar Bayram, çev.), İstanbul Açılım Kitap, 2018, s.160.

20 Lawrence Abu Hamdan, "Aural Contract: Forensic Listening and The Reorganization of The Speaking Subject", *age.*, s. 201

21 Agy.

22 Mladen Dolar, *Sahibinin Sesi: Psikanaliz ve Ses*, (Barış Engin Aksoy, çev.), İstanbul Metis Yayınları, 2012, s. 76.

İletişim ve enformasyon teorisi ve teknolojileri bağlamında, anlamlı içeriğin arka plandaki anlamsız içeriğe oranına sinyal-gürültü oranı denir. Adli dinleme pratiği, sinyal addedilen seslerden çok, gürültü olarak değerlendirilip kulak ardı edilen akustik izlere odaklanır. Bu yönüyle, Carlo Ginzburg'un tarif ettiği, ipuçlarını ve önemsiz detayları yorumlamayı merkezine alan, kanıta dayalı bir epistemolojik modelin izlerini taşır.²³ 19. yüzyılın sonlarından itibaren beşeri bilimlerde giderek etkinlik kazanan bu model, bilinçdışı, istemsiz, afaki olan unsurları kapsamlı incelemelerin ve çıkarımların zemini olarak ele alır. Sanat tarihçisi Giovanni Morelli, İtalyan resmi üzerine kaleme aldığı makalelerde, müzelerde bulunan eserlerin kim tarafından resmedildiğini, kopya mı orijinal mi olduğunu belirlemenin zorluğu karşısında yaratıcı bir yol geliştirir. Daha sonra "Morelli metodu" olarak anılacak yöntem, resimlerin ya da ressamların nispeten daha kolay taklit edilebilecek en belirgin, bariz niteliklerine odaklanmak yerine daha küçük detayları, ressamın yer aldığı ekol açısından en önemsiz görünen unsurları; öncelikli olarak kulakları ve daha sonra tırnakları, el ve ayak parmaklarının biçimini incelemeye dayanır.²⁴

Gereksiz detayları ve önemsiz gibi görünen ipuçlarını takip edip tümevarım yoluyla vakaları çözen Sherlock Holmes da benzer şekilde çalışır. Elbette bu ikiliye daha sonra üçüncü bir olağan şüpheli daha katılır: Sigmund Freud. Küçük detaylara, bilinçsiz jestlere, dil sürçmelerine önem veren Freud da kendisini etkileyen Morelli'nin "araştırma yönteminin psikanaliz tekniğiyle yakından ilişkili olduğunu" ifade eder.²⁵ Başkalarının gözden kaçırdığı ipuçlarına duydukları ilgi, sanat tarihçisini, dedektifi ve psikanalisti bir araya getirir. Morelli'nin kulakları, Holmes'un ipuçları ya da Freud'un semptomları, ilk bakışta fark edilemeyecek ya da başka türlü ulaşılamayacak gerçeklere ulaşmayı sağlar. Kasıtsız hareketlerin, önemsiz ayrıntıların daha büyük güç alanlarını ve neden sonuç ilişkilerini soruşturmak için ufak bir kapı aralaması, adli bilimsel yöntemlerin ve dinleme biçimlerinin de işleyiş şeklidir. Morelli'nin kulaklarından bugünün adli kulaklarına uzanan güzergah, soruşturmacı estiğin ana hatlarını sunar.

Konuşmanın fonetiğine, ses evrenindeki akustik izlere, yani sözsüz seslere odaklanan adli dinleme, temel olarak suçlunun yerini tespit veya kimliğini

23 Carlo Ginzburg, "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", (Anna Davin, çev.), *History Workshop*, sy 9, Bahar 1980 (içinde), s. 12.

24 *Age*, s. 7.

25 Aktaran, *Age*, s. 10.

teşhis etmekte kullanılır. Başrolünde Bill Murray'nin oynadığı komedi suç filmi *Quick Change*'de,²⁶ baş karakter Grimm, palyaço kılığında New York'ta bir bankayı soymak üzere bankadakileri rehin alır. Polisle pazarlık yaparken, talepleri gerçekleştirildikçe rehineler arasından önce ortağı Loomis'i serbest bırakır; daha sonra da diğer ortağı Phyllis'i serbest bırakırken kendisi de rehine kılığına girerek onunla birlikte dışarı çıkar. Üçlü paralarla birlikte kaçacakları uçağa doğru yola koyulurken, Grimm hâlâ bankada olduğu izlenimi verip zaman kazanmak amacıyla arada durup müzakereye devam etmek için polisi arar. Konuşmanın sonuna doğru Loomis'in yanlışlıkla arabanın kornası basmasıyla, korna sesi de konuşmaya sızar. Ses kaydını tekrar tekrar dinleyen komiser Rotzinger, arkada işitilenin korna sesi olduğunu ve hırsızın bankadan çoktan çıkıp kaçtığını anlar ve üçlünün peşine düşer. Arka plandaki seslerin vakaların çözülmesinde kullanılması özellikle 2000'li yıllardan itibaren popülerleşen suç dizilerinde sık sık karşımıza çıkan bir tema haline gelir. Kent mekânını kat eden gürültüleri dinlemek, aynı bedendeki semptomların tespit edilmesi gibi, sesin konumunu tespit edebilmeyi sağlar.

Mekâna dair ipuçları sunmanın yanı sıra, ses aynı zamanda bir kimlik teşhis etme vasıtasıdır. Özellikle de görme yetisinden mahrum kalan travmatik deneyimlerde başlıca bilgi ve hafıza kaynağı haline gelir. Başrolünde Tarık Akan'ın oynadığı *Ses*,²⁷ 12 Eylül'de ağır işkenceler gördükten sonra bir kıyı kasabasına yerleşen isimsiz bir karaktere odaklanır. Yıllar sonra bir gün, gözleri bağlıyken duyup zihnine kazındığı işkencecinin sesini duyan karakterin, adamı kaçırp, hesap sormasının hikayesini anlatır. Ariel Dorfman'ın meşhur *Ölüm ve Bakire*²⁸ metni de aynı temaya odaklanır. Şili diktatörlüğü döneminde işkence ve istismara maruz kalan Paulina, bir gece kocasını eve bırakan Doktor Roberto'nun sesini duyar ve onun işkenceci olduğunu anlar. Doktorun arabasında Schubert'in "Ölüm ve Bakire" eserinin kasetini de bulunca durum iyice netleşir, çünkü bu şarkı işkenceler boyunca sürekli çalan bir tür fon müziği gibidir. İşitsel hafıza ve akustik izler, her ne kadar suçluları teşhis etmekte hayati bir rol oynasa da ses kaydının olmadığı bu tür anlatılarda, duyulan seslerin suçluya ait olduğu iddiası hep şüpheyle karşılanır. İşitsel tanıklık, görgü tanıklığının hakikatle kurduğu hususi ilişkiden mahrum gibidir.

26 Howard Franklin & Bill Murray, *Quick Change*, 1990.

27 Zeki Ökten, *Ses*, 1986.

28 Ariel Dorfman, "Ölüm ve Bakire", *Direnış Üçlemesi*, (Mehmet Fehmi İmre, çev.), İstanbul Agora Kitaplığı, 2006 (içinde), s.111-183.

Günümüzde iletişimin telefonlar ve bilgisayar programları gibi işitsel teknolojilerle gerçekleştiği ve sesin kolaylıkla kaydedilebildiği medya ekolojisi, sesleri nispeten daha kolay ve inandırıcı şekilde teşhis etme imkânı sunar. Bu imkânlardan yararlanabilmek elbette, işitsel becerilerin yanı sıra teknik ve teknolojik uzmanlık da gerektirir. Uluslararası Adli Fonetik ve Akustik Derneği kurucularından ve Uluslararası Ceza Mahkemeleri'nde Slobodan Milosevic davası gibi çeşitli davalarda uzman tanık olarak görev yapan Peter French, adli dinleme alanındaki en yetkin isimlerden biridir; aynı zamanda JP French ve Ortakları adli İngiltere merkezli adli ses laboratuvarının da kurucusudur. 2010 yılında Lawrence Abu Hamdan ile yaptığı bir görüşmede, bir "[meslektaşıyla] birlikte tam 3 gün boyunca bir polis sorgusu kaydındaki tek bir kelimeyi" dinlediğini ifade eder.²⁹ Sesin uçucu, gayrı-maddi ve semantik niteliklerini vurgulayan perspektiflerden farklı olarak, French'in dinleme biçimi maddi ve teknolojiktir. Sesin defalarca yeniden oynatılabildiği, kesilip biçilebildiği ve temizlenebildiği bir medya teknolojik altyapı vasıtasıyla icra edilir. Böylece ses, fiziksel ve bedensel bir hale bürünür. Dinleme pratiği, iletişimin içeriğinden çok maddi unsurlarına, "anlam üretimine katkı sağlayan, fakat kendi başına anlamlı olmayan, hadiseler ve koşullara"³⁰ odaklanır. Dinlemenin adli bilimsel yoğunluğunu, teknolojik ekipmanların da yardımıyla, işitsel nesnenin barındırdığı –kaydın mekânı, nasıl kaydedildiği, sesin aksanının coğrafi kökeni, yaşı, etnisitesi vb.– çok çeşitli bilgiye ulaşmayı mümkün kılar.

Günümüzde, adli dinleme tekniklerinin belirtilen iki temel işlevi –suçların konumlarını tespit ve kimliklerini teşhis etme– göç hareketlerini ve göçmenleri kontrol etme çabasında bir araya gelir. Suçu ve suçluları denetleme yöntemlerinin sınır idaresinde de uygulanması, toplumsal denetim ağının genişlemesi kadar göçmenlerin kriminalleştirilmesinin de bir parçası olarak düşünülebilir. Avustralya, Hollanda, İngiltere gibi küresel kuzey ülkelerinde, iltica etmeye çalışan fakat nüfus kâğıdı gibi belgelere sahip olmayan kişilerin kimliklerini ve nereden geldiklerini tespit etmek amacıyla artık adli dinleme ve ses incelemesine de başvuruluyor.³¹ İltica başvurularıyla ilgilenen merkezlerin, göçmenlerle çoğu zaman uzaktan telefon vb. vasıtasıyla yaptığı mülakatlar kaydedilip,

29 Lawrence Abu Hamdan, "Aural Contract: Forensic Listening and The Reorganization of The Speaking Subject", *age.*, s.210.

30 Hans Ulrich Gumbrecht, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford Stanford University Press, 2004, s.8.

31 Lawrence Abu Hamdan, "Aural Contract: Forensic Listening and The Reorganization of The Speaking Subject", *age.*, s.213.

kişinin anlattıklarını teyit etmek üzere yeniden dinlenir ve incelenir. Kulak verilen, tetkik edilen şey, kişinin travmatik anlatısından, ülkesini terk etme zorunda kalış nedenlerinden ziyade, telaffuzunun, aksanının ve ifade biçimlerinin etnik kimliğine ve terk ettiği coğrafyaya dair verdiği bilgileri doğrulayıp doğrulamadığıdır. Elbette gündelik hayattaki etkileşimlerde konuşma biçimi, fonetik, aksan gibi akustik veriler, karşımızdaki kişinin toplumsal konumuna ve coğrafi kökenine dair çıkarımlar yapmaya olanak tanır. İşitsel unsurların çeşitli konumlar ve kökenlere göre yorumlanabilmesi, toplumsal yaşam içerisinde öğrenilen ve aktarılan örtük bir bilgi biçimidir. Irkçı, dışlayıcı vb. sonuçlar üretme potansiyeline sahip olsa da bu gündelik bilgi nihayetinde hukuki bağlayıcılıktan veya bilimsel tutarlılıktan yoksundur. Göçmenlerin maruz kaldıkları dinleme biçimiyse, yeni bir denetim mekanizması içerisinde ortaya çıkmakta olan, hukuki sonuçlar doğuran ve bilimsel olduğu kabul edilen bir iktidar tekniğidir. Bu dinleme pratiğinde, anlatının semantik düzeyiyle her bir ses biriminin, harfin, hecenin maddi nitelikleri karşı karşıya gelir. Önemli olan ne yaşadığın değil, nasıl duyulduğundur.

Suçlunun konumu tespit ve kimliğini teşhis etme veya göçmenlerin etnik ve coğrafi kökenlerini belirlemede başvurulmuş adli dinleme pratiği, makine temelli ve mekanik bir dinleme biçimidir. İnsan kulağının ve hafızasının kapasitesinin ötesinde sesleri duyulabilir ve tekrar tekrar dinlenebilir kılan farklı ses teknolojileri adli incelemenin altyapısını oluşturur. Öte taraftan bu teknolojik cihazlar, dinleyenin önyargı ve kusurlarına karşı da bir kontrol mekanizması gibidir. Fakat teknolojik araçların tarafsızlığı ve bilimselliği kendilerinden menkul değildir, belirli protokolleri, prosedürleri ve iktidar tekniklerini içeren bir ilişkiler ağına bağlıdır. Ayrıca, sesleri nihai olarak yorumlayan kulaklar, son kertede kültürel ve siyasal etkilere oldukça açık insanlara aittir. Dolayısıyla, sözün içeriğini ve bağlamını askıya alıp, iletişim akışına kısmen kulak kesilen nesnel bir dinleme pratiği icra etme arzusu öznel bir boyutu da ortaya çıkarır. Adli dinlemeyi tanımlayabilecek paradokslardan biri budur; nesnel olana aşırı odaklanma çabası başka bir özneliği, dinleyenin özneliğini ve aşırı yorumlamayı beraberinde getirebilir.

Akustik Aşırı-Yorum

Tıbbi dinlemede beden kendi adına konuşması beklendiği gibi, adli dinlemede de akustik izlerin ya da işitsel nesnenin söz alması beklenir. İlginin nesneye doğru kayması, öznel anlatıların kusurlu, çarpıtılmış ve yalan unsurlar içermesi

ihtimaline karşı bir önlemdir. Ne de olsa nesneler yalan söyleyemezler. Fakat adli bilimsel yöntemler içerisindeki tartışmalar nesnelerin “insani tereddütler, muğlaklıklar ve kaygılar karşısında dayanıklı ve sabit bir alternatif sunmadığını gösterir. Aksine, ...-özneye ait- tanıklık ile ilgili çetrefilli hal nesnenin takdim edilmesinde de kendini gösterir.”³² Adli dinleme her ne kadar sesin maddi ve fiziki unsurlarını en ince ayrıntılarına kadar işitmeye odaklansa da bu işitsel nesneleri değerlendiren ve takdim eden kulakların öznelliğinden azade değildir. Semantik nitelikleri kadar bir harf, bir hece veya bir tıkırtı gibi en asgari maddilik düzeyinde dahi, ses nesneleri de çarpıtılabilir, uzmanlar aracılığıyla yalan söyleyebilir.

Türkiye’nin yakın tarihinde, özellikle de teknik takip ve dinleme kayıt tutanaklarının dosyada kanıt olarak sunulduğu birçok davada, dinlemenin öznelliğine, duyulanın farklı şekilde sunulmasına rastlamak mümkün. Dinlemenin, nesnesini semantik düzeyde nasıl yeniden şekillendirdiği, onun öznel ve yoruma dayalı niteliğini tartışmaya açmak için iyi bir başlangıç noktası olabilir. Örneğin İzmir’deki bir örgüt davasında, iki şüpheli arasında geçen, “gelirken dolaptaki emaneti getir” temalı konuşma, emanetin silah olarak yorumlanması sonucu, suç unsuru içerdiği gerekçesiyle dosyaya kanıt olarak sunulur.³³ Daha sonra itiraz üzerine, aynı kişiler arasındaki müteakip konuşma dinlendiğinde emanet denilenin buzluştaki et ve kavurma olduğu anlaşılır. Elbette, soruşturma sürecindeki eksikliklerin veya kusurların kasti olup olmadığı tartışmaya açık. Fakat burada önemli olan, duyulan anlamlı ya da anlamsız, sözlü ya da sözsüz seslerin, dinleyen kulakların toplumsal, kültürel, siyasi eğilimlerine ve çerçevelerine göre nasıl biçimlendiğidir. Kavurmanın suç unsuruna dönüşebildiği dinleme, duyulan sesin dinleyen kişinin ses evreni içerisinde mutasyona uğradığı bir yorumlama, daha doğrusu aşırı-yorumlama biçimidir.

Umberto Eco 1990 yılında davet edildiği Cambridge Üniversitesi’ndeki Tanner Konferansı’nda yorum ve aşırı-yorum meselelerini konu edinir.³⁴ Eco’nun amacı metinlerin yapısı ve sınırlarıyla yorumcunun hakları ve hareket alanı arasındaki diyalektiği ele almaktır. Yorumcunun haklarının bir süredir giderek daha fazla öne çıkarıldığı bir dönemde, yorumun potansiyel olarak sınırsız olmasının, onun amaçsız ve kendi başına buyruk akıp gittiği anlamına gelmedi-

32 Eyal Weizman & Thomas Keenan, *Mengele’nin Kafatası*, age., s.16.

33 Kavurma Silah Oldu, Hürriyet, 21 Ekim 2003. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/kavurma-silah-oldu-24950365>

34 Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, İstanbul Can Yayınları, 1996, s.34.

ğini savunur.³⁵ Doğru ve tekil bir yorumlama biçiminin ölçütlerini ve koşullarını belirlemekten ziyade, kötü ve yanlış addedilebilecek bir yorumlama biçimini tespit etmeye çalışır. Aşırı-yorum adını verdiği bu eylem, sözcüklerin oluşturduğu “maddi kanıtlar kümesi[ni]” görmezden gelerek, ilişkilendiği nesneyi “ne yapıp edip kendi amacına hizmet eder şekle sokan” bir niteliğe sahiptir.³⁶

Lawrence Abu-Hamdan, Filistin’li mülteci Mohamed’in, göç idaresinde kimlik kartının kaybolması sebebiyle, daha önce belirtildiği gibi, kökeninin tespit edilmesi amacıyla işitsel bir incelemeye tabii tutulduğunu aktarır.³⁷ Bu inceleme neticesinde, İngiliz yetkililerce Mohamed’in nereden geldiği hakkında yalan söylediği sonucuna varılır. Çünkü domates kelimesini, “*bandora*” şeklinde değil “*banadora*” şeklinde ifade etmektedir. Bu fazladan telaffuz edilen “a” harfi, İngiliz sınır görevlilerine göre, Mohamed’in ifade ettiği gibi Filistin, Ceninli değil, doğup büyüdüğü kasabaya sadece 22 kilometre uzakta olan Suriye kökenli olduğunu göstermektedir. Mohamed ise başvurusunun reddedilmesinde, kendisiyle mülakat yapan kişinin Irak’lı bir Kürt olmasının ve konuştuğu Arapça’nın kendisinininkinden farklı olmasının payı olduğunu belirtir. Anlaşılabilirlik için kendi konuşma şeklini değiştirmesi gerekmiştir. Bu koşullarda, inceleme altında olan ses nesnesi –Mohammed’in konuşması– fiziki özelliklerine göre nesnel bir şekilde tasvir edilmekten ziyade, dinleyenin dil becerileri ve siyasi kapasitesine göre radikal şekilde yeniden biçimlendirilmiştir. İzmir’deki davada iletişimin bağlamından koparılması, bu vakadaysa iletişim bağlamının dinleyici etrafında kurulması, dinlemenin öznel boyutunun farklı fakat birlikte düşünülebilecek tezahürleridir. Dinleme faaliyeti Mohamed’in sesi ve kendisi hakkında bilgi vermekten çok, bu işitsel soruşturmayı şekillendiren dinamikler hakkında bilgi verir. Sesi öznel işaretlerinden ve semantiğinden yalıtarak mümkün olduğu kadar nesnel bir şekilde dinleme uğraşı içerisinde, dinleyenin kendi özneliği, değer yargıları ortaya çıkar ve duyulur hale gelir.

Sidney Üniversitesindeki Linguistik Profesörü Ahmar Mahboob da Avusturalya’da benzer bir durumla karşılaştığını ifade eder. Bir soygun vakası dosyasında, Avusturalya yerlisi bir erkeği suçlamak üzere kullanılan ses kaydı incelemesini kontrol etmesi istenir.³⁸ Soygunu yaptığı düşünülen iki şüpheli

35 Agy.

36 Richard Rotry, aktaran *age.*, s. 35.

37 Lawrence Abu Hamdan, “Aural Contract”, *age.*, s. 214.

38 Ahmar Mahboob, “Can criminal suspects be identified just by the sound of their voice?”, *The Conversation*, July 15 2019, <https://theconversation.com/can-criminal-suspects-be-identified-just-by-the-sound-of-their-voice-114815>.

hakkında cep telefonu ve konum verisine dayalı kanıt varken, üçüncü şahsı olay yeriyle ilişkilendirecek bu tür bir veri olmadığı için polis ses incelemesine başvurur. Polis memurunun yaptığı ses incelemesini gözden geçiren Mahboob ve meslektaşları, olay yerindeki sesle şüphelinin sesi arasında bir uyuma yakaladığını çünkü şüphelinin “düşük sesle” “sözcükleri uzatarak ve zaman zaman vızıldar gibi” konuştuğunu belirten raporun, yetersiz olduğu değerlendirmesi yaparlar. Polis memurunun, şüphelinin konuşmasını nitelendirirken kullandığı “sesleri uzatarak ve zaman zaman vızıldar gibi” şeklindeki ifadelerin, memurun yerli Avusturalyalıların İngilizce konuşma biçimine karşı olumsuz bir yaklaşıma sahip olduğunu gösterdiğini, bu bağlamda sosyo-ekonomik önyargıların veya ırkçı kalıpların dinleme pratiğini yanlış sonuçlara götürebileceğini belirtirler.

Adli dinlemenin, öznenin anlatısını yerinden edip daha derin ve yoğun bir şekilde dinleme çabası, her zaman patolojik bir hale bürünme ihtimali taşır. Ele alınan soruşturma nesnesine kuşkuyla yaklaşmak, ona dikkatlice kulak kesilmek zaruri olarak bu sonucu doğurmaz elbette. Dedektifler de bilim insanları da ilk başta aşık, “görünüşte önemli olmayan bazı öğelerin,”³⁹ olayların izlerini taşıyabilecekleri, önemli ipuçları sunabilecekleri fikrini benimser. Fakat nesnenin sunduğu maddi kanıtlar kümesiyle sınırlandırılmadığında, şüphecilik ve derinlik arzusu paranoyak bir boyut alır, kişi derinlere indikçe kendi sesinin yankısıyla baş başa kalır. Eco, bu sebeple aşırı-yorumu, aynı zamanda paranoyak yorum olarak da adlandırır.⁴⁰ Özellikle teknik dinleme ve işitsel denetim faaliyetlerinde, duyulunun ötesinde gizlenen sırları, derin anlamları çözmeyi amaçlayan aşırı dinleme çabası, paranoyak bir fazlalık üretir.

Adli dinlemenin, bu paranoyak boyutunun nitelikli örneklerinden biri Emin Alper’in 2015 tarihli *Abluka*⁴¹ filminde karşımızda çıkar. Filmin baş karakterlerinden Kadir, cezasının bitmesine iki yıl kala, güvenlik güçlerine yasadışı siyasi faaliyetlere ilişkin muhbirlik yapması koşuluyla şartlı tahliye edilir. Bir taraftan yasadışı örgüt üyesi kardeşini bulmaya çalışan Kadir diğer taraftan kardeşinin arkadaşları Ali ve Meral ile yakınlaşmaya başlar. Meral karakterinden etkilendiği de belli olan Kadir, Ali ile Meral arasındaki konuşmalara kulak kesilir, onların arasında geçen, örgüt faaliyetleriyle ilgili konuşmaları dinler. Fakat bu konuşmalar, Kadir’in kendi fantezi evreninde gerçekleşiyor gibidir. Film boyunca Ali’yle Meral’i dinleyen Kadir’i görürüz. Meral’le Ali’nin

39 Umberto Eco, *Yorum ve Aşırı Yorum*, age., s.59.

40 Age.

41 Emin Alper, *Abluka*, 2015.

konuşmaları bu sahnelerde görünür değildir, onlar Kadir'in kulak verdiği sesler olarak vardır. Abluka'nın sinematik evreninde, dinleyenlerin nasıl dinledikleri işitilir hale gelir. Adli dinlemenin paranoyak boyutu, olmayanı dinleyen, kendi şekillendirdiği ses evrenine kulak veren bir işitmeye yol açar. Kadir de film boyunca, kendi arzularının seslerine, işitsel dünyasının bilinçdışına kulak verir. Dinlemenin, duyduğu nesneyi seslendirip ürettiği bu koşullarda, kulak vermek ile ses vermek iç içe geçer.

Abluka filminin ses evreni, Kadir vasıtasıyla muktedir, denetleyen kulakların nasıl dinlediğine, siyasal ve bireysel koşulların duyulan sesleri ne ölçüde şekillendirdiğine dair ipuçları sunar. Gündelik hayatımızı kuşatan dinleme biçimlerinin nasıl icra edildiğine kulak kesilmek, maruz kaldığımız güncel iktidar ve denetim pratikleri konusunda eleştirel perspektifler ve araçlar sunabilir. Egemenlerin ve gözetleyenlerin tekelinde olmayan dinleme pratiklerinin icra edilmesi, hem ses evrenini siyasal mücadele sahasına dönüştürme hem de toplumsal ve siyasal mücadelelerin işitsel boyutunu güçlendirecek dinleme teknikleri geliştirme potansiyeli taşır. Duyuların şekillenmesi, bu yönüyle de siyasal mücadelelerin ürünüdür.

Karşı-Adli Dinleme

Kuşkusuz ses evrenindeki siyasal ilişkiler de dinleme pratikleri de tek yönlü değil. İşitsel veriler özellikle son on yıldır, *Forensic Architecture* (Adli Mimarlık) gibi araştırma merkezleri tarafından iktidar ve sermaye sahiplerinin sebep olduğu hak ihlallerini soruşturmak için de kullanılır oldu. Hükmedenlerin tekelindeki adli bakışı tersine çeviren karşı-adli bilimsel yöntemler, görsel-işitsel teknolojilere dayalı soruşturma ve hakikat üretme pratikleri vasıtasıyla, ezilenlerin hukuki ve toplumsal hak iddialarını güçlendirir. Bu bağlamda, adli bilimler, baskı ve kontrol aracı olduğu kadar muhalefet ve mücadele etme aracı haline gelir. Egemenlerin yönetim teknikleri, adaletsizliklere karşı çıkma ve direnme taktiklerine dönüşür.

Karşı-adli bilimsel pratikler (*counter-forensic practices*) aslen, adli soruşturmalara karşı faillerin sergilediği önleyici bir faaliyet olarak görülür. Genel itibarıyla, herhangi bir eyleme dair izlerin, daha sonra yapılacak bir soruşturmada kanıt teşkil etmelerini engellemek amacıyla yok edilmesi, olay yerinde bu konuda çeşitli önlemler alınması anlamına gelir.⁴² Bu yönüyle hakikati

42 Thomas Keenan, "Counter-Forensics and Photography", *Grey Room* 55 (Nisan 2014): 58-77, s.68.

bulanıklaştıran, kanıtların güvenilirliğini sarsan, gerçekliğe ulaşılmasını engelleyen bir sis perdesi yaratmayı amaçlar. Oysa güncel pratikler bağlamında, karşı-adli bilimler bu sis perdesini ezilenler lehine aralamaya, iktidarların yok saydığı veya çarpıttığı vakaları yaratıcı yollarla soruşturmaya ve kamuya sunmaya çalışır. Kolektif mücadele alanındaki siyasi bir pratik, iktidarların şiddetinin mikrofiziğini belgelemenin aracına dönüşür.⁴³

Karşı adli-bilimsel yöntemler de görselliğin baskın izini taşır. Görsel kayıtların mimari modelleme içerisine yerleştirilmesi, uydu görüntülerinin ve piksellerin incelenmesi gibi çeşitli malzemeler ve yöntemler içerir. Fakat bu yöntemler içerisinde, ses izleri ve işitsel inceleme de bir o kadar önemlidir. Olay anının veya mahallinin açıkça görünür olmadığı durumlarda, soruşturmalar işitsel verileri ve yöntemleri temel alır. Karşı-adli dinleme de bu tür ses izlerinin ve işitsel nesnelerin, hakikat iddialarına zemin teşkil edecek kanıtlar haline getirilmesi ve kamuya sunulmasını içerir. Ses izlerinin gayrı-maddi ve geçici niteliği düşünüldüğünde, işitsel alanda bilgi ve belge üretmek ve daha da önemlisi bunu sadece yargısal alanda geçerli olacak şekilde değil kamuyu da ikna edecek şekilde ifade edebilmek oldukça zordur. Fakat yine de ses evrenini, farklı siyasal güçlerin müdahalesine açan karşı-adli dinleme teknikleri, hem görsel kayıtlar arasındaki ilişkileri tespit etmek, hem de hafızayı yeniden canlandırıp maddi tanıklık biçimlerine katkı sağlamakta yaratıcı yollar sergileyebilir.

15 Mayıs 2014'te Filistinlilerin *Nakba* (talihsiz gün) olarak adlandırdığı İsrail'in kuruluş günü sebebiyle yapılan protestolarda, iki Filistinli genç vurularak yaşamını kaybeder. 17 yaşındaki Nadeem Nawara ile 16 yaşındaki Mohammad Abu Daher'in İsrail güvenlik güçleri tarafından vurulduğu iddia edilir. Protestoların olduğu mevki hem orada bulunan CNN kameraları tarafından hem de bir binanın güvenlik kamerası tarafından kaydedilmişse de iki kamera da farklı yerlere odaklandığı için olayı kısmen göstermektedir. Vakayı inceleyen *Forensic Architecture* ekibi öncelikle, olayların gelişimini iki ayrı açıdan çeken bu kayıtları senkronize ederek, İsraili polislerden birinin silahını ateşlediği an ile Nadeem Nawara'nın yere yığıldığı anı eşleştirir.⁴⁴ İsraili askerlerin atışı için gerekli görüş açısına sahip olmadığının açıklanması üzerine, senkronize edilen iki kayıt, üç boyutlu bir mimari modele yerleştirilir ve hangi konumda bulunan kişinin öldürücü atışı yaptığı belirlenir. Bu iddia karşısında İsraili

43 Agy., s. 69.

44 Forensic Architecture, The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher, 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>

yetkililer bu sefer, silahlarda gerçek mermi değil plastik mermi kullanıldığını, bu iddiaların asılsız olduğunu ifade eder. Fakat İsraili polislerin plastik mermi atan silahlara yer yer gerçek mermi yerleştirmesi, eski güvenlik görevlilerinin ifadelerine göre, sık kullanılan bir yöntemdir. Bunun üzerine, kamera kayıtlarındaki farklı silah atışları üzerinde yapılan ses incelemesi, plastik mermi sesinden farklı bir ses izine sahip olan gerçek mermi atışının sesini tespit eder. Plastik mermi atışlarının sesine o kadar ciddi tepki vermeyen Filistinli eylemcilerin, gerçek mermi atışları sırasında paniğe sürüklendiğinin kayıtlarda yer alması da bu tespiti doğrular niteliktedir. Eylemciler gündelik siyasi deneyimleri vasıtasıyla bu işitsel bilgiyi haizdir.

Egemenlerin hakikat iddialarının kendinden menkul bir inandırıcılığa sahip olmasının aksine, karşı-adli bilimsel soruşturmalar bulgularını en ikna edici ve anlaşılır şekilde sunmak zorundadır. Bu sebeple silah atışlarına dair ses incelemesi, aynı zamanda görselleştirilerek, hukuki alanın dışında kültür ve sanat mecralarında da kamuoyuyla paylaşılır. Öte yandan soruşturmanın nasıl yürütüldüğü ve kanıtların nasıl oluşturulduğu da detaylı bir video rapor olarak yayınlanır.⁴⁵ Bu soruşturma bulguları sonucunda, polis memuru Ben Deri, Nadeem Nawara'yı öldürmekten suçlu bulunurken, aynı şekilde hayatını yitiren Mohammad Abu Daher'in vurulması esnasında polislerin ateş etme anı kayıt altında olmadığı için herhangi bir soruşturma yürütülmez. Bu soruşturmada, dinleme teknikleri hem imajları birbiriyle bağlantılandırır hem de vakanın en sonuç alıcı kanıtlarını sunar.

Karşı-adli bilimsel yöntemlerin icra ettiği dinleme tekniklerinin en yaratıcı ve katmanlı örneklerinden biri de *Forensic Architecture* ve Uluslararası Af Örgütü tarafından Saydnaya Hapishanesi hakkında yürütülen soruşturmada sergilenir.⁴⁶ Af Örgütü raporuna göre, Şam'ın 30 kilometre kuzeyinde bulunan hapishanede, 2011 yılından itibaren 13.000 kişi Suriye hükümeti tarafından öldürülmüştür.⁴⁷ Bağımsız gözlemcilere kapalı olan hapishaneden kurtulan az sayıda kişinin tanıklığı hapishanede yaşananları soruşturmanın ve belgelemenin yegâne vasıtası halini alır. Hücrelerde gözleri bağlı şekilde sürekli karanlıkta tutulan mahkûmlar,

45 Soruşturma videosu için bkz., Forensic Architecture, Nakba Day Denial, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=W_EkHos_LJE

46 Soruşturma sonucunda ortaya çıkan interaktif websitesi için bkz., "Saydnaya: Inside a Syrian Torture Prison," Amnesty International and Forensic Architecture, 2016, <https://saydnaya.amnesty.org/>

47 Amnesty International, "Human Slaughterhouse: Mass Hangings and Extermination at Saydnaya Prison, Syria," 2017, <https://www.amnesty.org/en/documents/document/?indexNumber=mde24%2f5415%2f2017&language=en>.

derin bir sessizliğin hâkim olduğu hapishanede ancak fısıldayarak iletişim kurar. Görme yetisinin neredeyse sıfırlandığı bu koşullarda, işitme duyusu ve dinleme, en önemli bilgi kaynağı, hafıza kaydı ve tanıklık biçimine dönüşür.

Bedenin sesini kısan hapishaneyi saran ölüm sessizliği, dinlemeyi yoğunlaştıran, mahkûmların neredeyse her şeyi duymasını sağlayan bir işitsel atmosfer yaratır. Zorunlu sessizlik, sese karşı hassasiyeti, duyarlılığı artırır. 2016 yılında Uluslararası Af Örgütü'nün *Forensic Architecture* ile birlikte yürüttükleri soruşturma da hapishaneden kurtulanların işitsel anlatıları ve tanıkları temelinde yürütülür. Mahkûmların büyük oranda işitsel olan – ayak sesleri, kapı çarpmaları, damlayan su sesleri, uğultular vb. detaylarla dolu– anlatılarına dayanan akustik ve mimari modelleme pratikleri sayesinde hapishanenin iç mekânının modeli çıkarılır. Mimari model şekillenip biçim kazandıkça, mahkûmlar daha fazla şey hatırlamaya ve aktarmaya başlar. Kurtulanların tanıklıkları, aslında işitsel bir diyalog içerisinde şekillenir. Farklı ses kayıtlarını dinleyerek duydukları sesin en iyi nasıl ifade edilebileceğini bulmaya çalıştıkları, yer yer farklı şekillerde bu sesleri kendilerinin çıkarıp somutlaştırdığı performatif bir etkileşim alanı ortaya çıkar. Bu sayede, dinleme teknikleri, yalıtılmış bir ortamda uzmanların ses izleriyle uğraşmasından ziyade, diyalojik ve performatif bir boyut kazanarak toplumsal bir ilişki ve iletişim biçimine dönüşür. Araştırmacılar, aktivistler, tanıklar ve kurtulanlar arasında tesis edilen bu ilişki sayesinde Saydnaya Hapishanesinde yaşananlar kapsamlı ve katmanlı bir şekilde, rapor, websitesi, soruşturma videosu gibi formatlarda kamuoyuyla paylaşılır.⁴⁸

Araştırmacı Lawrence Abu-Hamdan, kurtulanların hapishanedeki fısıltılarının düzeyini ölçmeye çalıştığında, 2011'de –siyasi mahkûmlara yer açabilmek için– hapishaneden salıverilen bir mahkûmun kendisinden sonra hapsedilenlerden 19 desibel daha yüksek konuştuğunu tespit eder. 2011'den sonra siyasi mahkûmlar için yeniden düzenlenen hapishanenin akustik düzenindeki 19 dB düşüklük hapishanenin niteliksel dönüşümünü de işaretler. Hukuki geçerliliği tartışmalı görünen bu tespit zaten hapishanedeki ses düzeyinin 2011'den sonra gerçekten tam olarak 19 dB düşüp düşmediğiyle ilgili değildir. Daha çok iki dönem arasındaki işitsel farkı, sunduğu ölçek sayesinde kamusal olarak algılanabilir ve anlaşılabilir kılmakla ilgilidir.⁴⁹ Burada dinleme ve desibel, ses düzeyini belirlemekten çok, travmatik ve şedit koşullar altında algılanan

48 Soruşturma sürecini ve bulgularını içeren video için bkz. *Forensic Architecture, Torture in Saydnaya Prison*, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=KZFMwA7M1wk&t=78s>

49 Lawrence Abu Hamdan, "Saydnaya (the Missing 19db)," *Eavesdropping: A Reader*, Wellington: City Gallery, 2019 (içinde), s.42-59.

risklerin ve akustik deneyimlerin ölçütü haline gelir. Hukuki alanın imkân verdiğinin ötesinde, başka bir tür ispat ve kanıt biçimi üretir.⁵⁰ Karşı-dinleme akustik izlere odaklanırken, bu izleri yaratan dünyaya ve deneyimlere de kulak vererek, yalnızca nesneleri değil bu nesnelerin işaret ettiği koşulları ve deneyimleri de bilgi kaynağı olarak ele alır. Böylece, dinleme faaliyeti sesin semantik ve akustik boyutlarının birbirini beslediği, bir iletişim biçimine dönüşür.

Adli dinleme çerçevesinde değinilen, gürültü olarak addedilen seslere odaklanan, sesin maddi fiziki yapısıyla ilgilenen işitsel pratikler ve karşı-dinleme yöntemleri, toplumsal, kültürel ve siyasal alandaki pratikleri zenginleştirebilme potansiyeli barındırır. Çoğunlukla ses çıkarma, kendini duyurma gibi metaforlarla tanımlanan toplumsal mücadele pratiklerini, aslen dinlemek ve kulak vermek ile de ilgilidir. Dinleme pratikleri, kentsel dönüşümün akustik etkilerinden, kent yaşamının gündelik gürültüsüne, siyasi çatışmaların akustik hafızasından işitsel denetim faaliyetlerine farklı meseleleri ve perspektifleri gündeme getirir. Görsel kayıt ve kanıtların mevcut veya erişilebilir olmadığı durumlarda, dinleme teknikleri adalet arayışlarını güçlendirebilecek soruşturma pratiklerine zemin oluşturur. Günümüzde, ses evreni siyasi mücadelelerin önemli bir sahasına dönüşürken, dinleme teknikleri de iktidar ilişkilerinin etkin bir parçası haline gelir. Yüksek Ökçeler hikayesindeki ev sahibinin tıkırtılarından Saydnaya Hapishanesi'nin akustik izlerine uzanan güzergahta, muktedirlerin çıkardığı seslere kulak vermek ise onların denetiminden kaçınmanın, eylemlerini izlemenin, suçlarını belgelemenin ve iktidarllarıyla mücadele etmenin işitsel vasıtasına dönüşür.

Kaynakça

- Abu Hamdan, Lawrence, "Aural Contract: Forensic Listening and The Reorganization of The Speaking Subject", *Cesura/Acceso*, S. 1, 2014.
- Abu Hamdan, Lawrence. "Saydnaya (the Missing 19db)" *Eavesdropping: A Reader*, Wellington: City Gallery, 2019.
- Alper, Emin, *Abluka*, 2015.
- Amnesty International, "Human Slaughterhouse: Mass Hangings and Extermination at Saydnaya Prison, Syria," 2017, <https://www.amnesty.org/en/documents/document/?indexNumber=mde24%2f5415%2f2017&language=en>.

50 James Parker, "Forensic Listening in Lawrence Abu Hamdan's Saydnaya (The Missing 19dB)", *Index Journal*, S. 2, 2020 (içinde), s.161.

- Amnesty International and Forensic Architecture, "Saydnaya: Inside a Syrian Torture Prison," 2016, <https://saydnaya.amnesty.org/>
- Dolar, Mladen *Sahibinin Sesi: Prsikanaliz ve Ses*, (Barış Engin Aksoy, çev.), İstanbul Metis Yayınları, 2012.
- Dorfman, Ariel, "Ölüm ve Bakire", *Direnış Üçlemesi*, (Mehmet Fehmi İmre, çev.), İstanbul Agora Kitaplığı, 2006.
- Eco, Umberto, *Yorum ve Aşırı Yorum*, İstanbul Can Yayınları, 1996.
- Ernst, Wolfgang, *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis University of Minnesota Press, 2013.
- Forensic Architecture, Nakba Day Denial, 2015, https://www.youtube.com/watch?v=W_EkHos_LJE
- Forensic Architecture, The Killing of Nadeem Nawara and Mohammed Abu Daher, 2014, <https://forensic-architecture.org/investigation/the-killing-of-nadeem-nawara-and-mohammed-abu-daher>
- Forensic Architecture, Torture in Saydnaya Prison, 2018, <https://www.youtube.com/watch?v=KZFMwA7M1wk&t=78s>
- Foucault, Michel, *Kliniğin Doğuşu: Tıbbi Algının Arkeolojisi*, (çev. Şule Ünsaldı), İstanbul Epos Yayınları, 2022.
- Franklin Howard & Murray Bill, *Quick Change*, 1990.
- Ginzburg, Carlo, "Morelli, Freud and Sherlock Holmes: Clues and Scientific Method", (Anna Davin, çev.), *History Workshop*, S. 9, Bahar 1980.
- Gumbrecht, Hans Ulrich, *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*, Stanford Stanford University Press, 2004.
- Kavurma Silah Oldu, Hürriyet, 21 Ekim 2003. <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/kavurma-silah-oldu-24950365>
- Keenan, Thomas "Counter-Forensics and Photography", *Grey Room* 55, Nisan 2014, s. 58-77. [Karşı Adli Bilimler ve Fotoğraf, Otonom Arşivleme, (çev.Emre Koyuncu), Alper Şen, Özge Çelikaşlan, Pelin Tan (Artıkışler Kolektifi) der., Ankara, 2016]
- Mahboob, Ahmar, "Can criminal suspects be identified just by the sound of their voice?", *The Conversation*, July 15 2019, <https://theconversation.com/can-criminal-suspects-be-identified-just-by-the-sound-of-their-voice-114815>.
- Ökten, Zeki, *Ses*, 1986.
- Parker, James, "Forensic Listening in Lawrence Abu Hamdan's Saydnaya (The Missing 19dB)", *Index Journal*, S. 2, 2020.
- Seyfettin, Ömer "Yüksek Ökçeler", *Bütün Hikayeleri - 5*, İstanbul Üç Harf Yayıncılık, 2009.
- Siisiainen, Lauri, *Foucault and the Politics of Hearing*, New York Routledge, 2013.
- Sterne, Jonathan, *The Audible Past: Cultural Origins of Sound Reproduction*, Durham Duke University Press, 2003.
- Szendy, Peter, *All Ears: The Aesthetics of Espionage*, (Roland Végső, çev.), New York Fordham University Press, 2017. [Üstdinleme: Casusluğun Estetik Tarihi, (İlksen Mavıtuna çev.) İstanbul Tellekt, 2019]
- Weizman, Eyal & s Keenan, Thomas, *Mengele'nin Kafatası: Adli Estetiğin Ortaya Çıkışı*, (Sidar Bayram, çev.), İstanbul Açılım Kitap, 2014.
- Weizman, Eyal *Arendt'den Gazze'ye Ehvenişer Siyaseti: İnsancıl Şiddetin Kısa Tarihi*, (Sidar Bayram, çev.), İstanbul Açılım Kitap, 2018.

Anima: Vegan Sesin Yaşam İmkânı

ÖZLEM GÜÇLÜ

Yeni kuşak bağımsız bir belgeselci olan Yusuf Emre Yalçın'ın yönettiği *Anima* (2021) filminin, Türkiye'de hayvan-insan ilişkisinde insan istisnailiğini ve insanmerkezliliği sorgulamayı doğrudan merkezine alan ilk hayvan özgürlüğü temalı belgesel olduğu söylenebilir. Film büyük oranda yönetmenin üst ses anlatımıyla, Dersim, Konya ve İzmir gibi Türkiye'nin farklı bölgelerinden illerin muhtelif köylerinde, kurban bayramı, deve güreşleri, yaylacılık, endüstriyel olmayan sütçülük üzerine gözlemsel çekimlere dayanıyor. Destekçi yapımcılarının başında Vegan Derneği Türkiye (TVD)'nin olduğu film, İstanbul Film Festivali Ulusal Yarışması En İyi Belgesel Ödülünün (2021) sahibi olduğu gibi yerli ve yabancı pek çok festivalde de gösterildi. Ancak *Anima*'nın bu yazının odağı olmasının başlıca nedeni ise konvansiyonel doğa belgeselleri ya da hayvan hakları belgesellerinin anlatısal ve biçimsel karakteristiklerinden farklı yollara sapmayı denemesi, özellikle ses bandına dair tercihleriyle son derece mümbit ve vaatkâr bir tartışma alanı sağlaması. Söz konusu belgesellerin sıklıkla kullandığı üst ses anlatım ve gözlemsel çekim tercihlerine başvursa da bu tercihleri uygulama biçiminin, ses bandının hayvan yaşamının idrakine dair açığa çıkardığı imkânı düşünmek için hayli kıymetli bir alan açması. Buradan hareketle bu yazıda, film çalışmaları ve eleştirel hayvan çalışmaları kesişiminde öne çıkan eserleriyle tanınan Anat Pick'in 'vegan sinema' ve 'vegan bakış'¹ kavramsallaştırmalarının izinden *Anima*'nın sunduğu bu imkânın peşine düşmeye niyet ediyorum. Pick'in kullandığı anlamda bu iki kavram, ilk akla gelebileceği gibi hayvan hakları belgeselleri veya veganlık taraftarı filmleri tanımlamak üzere değil, insandan-

1 Anat Pick, "Vegan Cinema", *Thinking Veganism in Literature and Culture*, Palgrave, 2018.

ibaret-olmayanların (*more-than-humans*)² varlıklarını filmsel alanda tanımanın, şiddetli olmayan görme biçimleriyle onlara yaklaşmanın yollarına dair bir öneri sunuyor. Bu yazıda da Pick'in daha çok görme ve harekete vurgu yapan kavramsallaştırmalarını, onlardan aldığım ilhamla ses bandına doğru genişletmeyi öneriyorum. İnsanlarla olan ilişkilerinde hayvanların maruz bırakıldığı rutin ihlâl, zorlama ve şiddeti sorunsallaştıran bir belgeselin, film dilinin gramerinde insanın istisnailiğinde ve insan/i olana hizmet eden şekilde düzenlenmesine alışkın olduğumuz sonik unsurları (üst ses, ben-sesi, ortam/atmosfer sesi vb.) kullanımıyla bu sorunsallaştırmayı nasıl gerçekleştirdiğine odaklanmak istiyorum. Bu odakta filmin, insanmerkezliliği sorgulayan, sinemanın kendi insanmerkezliliği üzerine düşünmenin yollarını açan, insandan-ibaret-olmayan canlıların dünyalarını 'yalayıp yutmadan' filmsel alana kaydeden bir ses-perdesi oluşturabilmesine dair biçimsel tercihlerini tartışmayı amaçlıyorum. Böylesi bir tartışmayla hem film çalışmalarının eleştirel hayvan çalışmalarıyla ve eleştirel insan-sonrası düşünceyle kesiştiği giderek gelişen alana, hem de ses çalışmalarının insandan-ibaret-olmayanlara açıklığını biraz daha aralamaya katkı sunmayı arzu ediyorum.

Vegan Sinema ve Yiyip Bitirmeyen Bir Bakış İmkânı:

Hayvanlar, erken dönem örneklerinden beri insan istisnacılığından ve insanmerkezcilikten mürekkep bir 'hakim kurmacayla'³ sinema perdesine yansımaktadır. Her ne kadar bir müphemliğe ya da kopuşa açılma potansiyeli de taşıyan semantik aşırı yükü dolu olsalar⁴ da genelde bu potansiyeli kapayan bir şekilde bir tür deplasman,⁵ bir metaforik ya da sembolik kaydırma olarak kullanılırlar. Bir arka plan unsuru veya mekân imi değillerse, filmin kurucu bir motifi olduklarında bile çoğunlukla kendilerini değil insani olanı işaret etmek üzere bir özelliği ya da mesajı (merhamet, arkadaşlık, erdem vs.) öne çıkarmak, insanın psikolojik durumunu veya ahlaki seçimlerini ortaya koymak üzere

2 Yazı boyunca, hayvanlar, insan-olmayanlar, insandan-başka-hayvanlar, insandan-ibaret-olmayanlar gibi farklı kullanımlar göze çarpacaktır. Bu farklı kullanımların her birinin son derece önemli bir çabayla, kıstası insandan kurmamaya özen göstermenin sonucu olduğunu ifade etmek önemli. Yine de bir ölçüye kadar ifadesinde başarısızlığı içerdiğini de teslim etmeli. Bu nedenle, hayvanlar derken de bu ifadelerden herhangi birini kullanırken de kıstası insandan kurmak istemediğimi, insan kategorisi karşısında farkı silen bir kategori kurmak niyetiyle kullanmadığımı özellikle belirtmek isterim. Başka türlü düşünmenin ve söylemenin tahayyüllerini harekete geçirmek anlamında bu farkı belirtmenin önemli olduğunu düşünüyorum.

3 Kaja Silverman, "The Dominant Fiction", *Male Subjectivity at the Margins*, Londra, 1992.

4 Jonathan Burt, *Animals in Film*, Londra, Reaktion Books, 2002.

5 Age., s. 17.

araçsallaştırılırlar. Bu anlamda, hayvanların hayvanlıkları –insanın bütünüyle bilemeyeceğinin şerhiyle– nadiren perdede görünür. Dolayısıyla, hayvanlar, insanı ve insani olanı anlatmanın araçları olarak birer göstergeye indirgenirler.⁶ Bununla birlikte, insanmerkezli perde, sadece sembolik bir araçsallaştırmanın temsil repertuvarını değil, bununla ilişkili olarak sinemanın bir ‘türcülük kurumu’⁷ olarak tarihini de imler. Cary Wolfe bu kavramı, ‘türcülük söylemiyle’ yaptığı ayrımı vurgulamak üzere kullanır. Türcülük *kurumu*, türcülük söylemi gibi sadece mantıksal ya da dilbilimsel bir yapıya işaret etmez. Bu mantığı maddileşmiş bir kurum olarak işleyen ve meşruiyetini bu mantıktan alan bir maddi pratikler ağını işaret eder. Hayvanların salt türleri nedeniyle sistematik olarak öldürülmeleri ya da kötü muameleye maruz bırakılmalarının etik açıdan kabul edilebilirliğini sorunsallaştırır.⁸ Bu anlamda sinemanın, hayvanları perdede bedensiz ve tarihsiz salt birer göstergeye indirgeme⁹ mantığına dayanarak işleyen bir türcülük *kurumu* olarak çalıştığı öne sürülebilir: ‘sinema tarihini aynı zamanda, rol yapması için ‘eğitilen’ ve zorlanan, mizansen için uyuşturulan, bir sahne ya da plan için öldürülen ve ıstırapı ya da ölümü seyirliğe dönüştürülen hayvanların tarihi olarak da kaydetmek ve tahayyül etmek’¹⁰ mümkündür. Bu açıdan, sinema tarihinin ilk örneklerinden olan 1903 tarihli Edison’un (elektrik firmasının) yapımcısı olduğu *Bir Filin Elektrikle İdam Edilmesi*’nde izlediğimiz fil Topsy, sinemayı bu iki yönüyle birlikte düşünmeye vesile olabilecek önemli bir örnektir. Topsy, Coney Island’da bir lunaparkta ‘çalışan’ ve üç insanı öldürmekten suçlu bulunan bir fildir ve 1500 seyircinin canlı olarak izlediği idamı filme alınır. İdamın filme alınışı, ‘hayvanların gördüğü şiddetin, kötü muamelenin, bedenleri üzerindeki insan tasarrufunun, beden dokunulmazlıklarının ihlâlinin sinema perdesinde ve sinema perdesi uğruna görünürlüğünün müsaade edilebilir sayıldığı önemli bir ilk örnek, bir başlangıç noktası olarak düşünülebilir.’¹¹ Anat Pick, Topsy’nin de izinden

6 Age., s. 29-31.

7 Cary Wolfe, *Animal Rites*, University of Chicago Press, 2003.

8 Age., s. 101.

9 Laura McMahon, “Introduction”, *Screen*, 56:1, 2015, s. 83.

10 Özlem Güçlü, “Bu Filmde Hiçbir Hayvana Zarar Verilmemiştir: Son Dönem Türkiye Sinemasında Hayvanlara Kötü Muamele Üzerine Bir Tartışma”, *İnsan, Hayvan ve Ötesi: Türkiye’de Hayvan Çalışmaları*, Kolektif Kitap, İstanbul, 2021, s. 94.

11 Age., s. 95-6. Bununla birlikte düşünülebilecek bir başka önemli hattı açan Nicole Shukin, sinemanın seliloit film çağında hayvan yaşamı ve ölümüne materyal olarak da doğrudan bağlı olduğunu hatırlatarak, film kültürünün temel dayanaklarından birinin ‘hayvan fedası’ olduğunu öne sürer. bkz. Nicole, Shukin, *Animal Capital: Rendering Life in Biopolitical Times*, University of Minnesota Press, Minneapolis ve Londra, 2009.

giderek, sinemanın hayvanlar üzerindeki şiddetli iktidarını işaret eder. Ona göre, sinema –tıpkı laboratuvarlar, sirkler ya da mezbahalar gibi– hayvanları hem ilk anlamıyla hem de sembolik olarak araçsallaştırmaktadır.¹² Bu kanıksanmış özelliğiyle sinema etik açıdan insanlık dışıdır (*inhumane*) zira insan olmayanların yaşamları üzerinde kurulan son derece zalim bir insan iktidarı üzerinden işler.¹³ Ancak, Pick’e göre, sinemanın insan dışılığı iki yönlüdür; bu ihlâl ve işgal özelliğiyle birlikte sinema, hiçbir zaman sadece insandan ibaret olmamıştır. Basitçe ve sadece insan perspektifine, meselelerine ve tarihine de indirgenemez.¹⁴ Çünkü sinema aynı zamanda ontolojik olarak insandan başka yaşamların kendini gösterdiği ve kendinden söküldüğü, insandan öte canlılığı ve yaralanabilirliği keşfeden türler arası bir alandır.¹⁵ Bu noktada Topsy’nin idamının sessiz bir film olduğu hatırlanacak olursa, sözü edilen iki yönlü insanlık dışılığın –ses, hareket, bakış dolanıklığında– oldukça katmanlı bir alana açıldığı ifade edilebilir. Sesin bu dolanıklık içindeki özgün imkânını tartışmayı ileriye bırakarak, öncelikle, Pick’in bakışın imkânı üzerinden ilerleyerek açtığı son derece mümbit düşünme hattının izinden gidilebilir.

Böylesi katmanlı bir sinemanın ‘insanlık dışılığı’ önerisiyle Pick, sinemanın salt insanmerkezli perdeden ibaret olmadığını, hakim kurmacanın ördüğü dar parantezin dışında başka perde-dünyalar ve dünya-perdeleri kurma imkânını her zaman haiz olduğunu öne sürer. Her ne kadar sinema, bakışının nesnesine karşı son derece saldırgan, işgalci, yağmacı ve kontrolcü olabiliyor, baktığının kıymetini çekip alabiliyorsa da (ör. eril, beyaz, hetero, cis, sağlam, insan bakış) tam tersinden, bakılanın otonomisini, bağımsızlığını, kıymetini ve gerçekliğini ortaya koyarak da bakabilme kapasitesine sahiptir. Bu öneriyle, sinema tarihinin erken örneklerinden günümüz filmlerine doğru uzanan bir makasta, bakışın insan olmayan nesnesini yalayıp yutmadığı, yiyip bitirmediği bir ihtimalin izini sürer. Pick bu kapasiteyi yeme ve bakma arasında kurduğu analogiden hareket ederek kullandığı ‘vegan sinema’ ve ‘vegan bakış’ kavramlarıyla ifade eder: ‘Yediğimiz gibi bakmak, yemek ve yok olana kadar nesneyi sindirmek anlamına gelir. Bakmak ancak yememek, bizim doyumumuzun ötesinde şeylerin varlığını kabul etmektir. ... Zarar vermeden yiyebilir miyiz? Uyumlulaştırmadan bakabilir miyiz? Sahip olmadan haz duyabilir miyiz? Veganlık ve film ortak sorunları

12 Anat Pick, “Executing Species: Animal Attractions in Thomas Edison and Douglas Gordon”, *The Palgrave Handbook of Posthumanism in Film and Television*, Palgrave, Londra, 2015, s. 312.

13 Agy., s. 313.

14 Agy.

15 Agy.

paylaşır.¹⁶ Bu sorulara olumlu yanıtı ‘yiyip bitirmeyen bakış’ (*non-devouring gaze*) kavramıyla verir. Bu açıdan vegan sinema, veganlık ya da hayvan hakları taraftarı filmlerle eş anlamlı değildir.¹⁷ Bir argüman ya da kişisel seçim de değildir. Bunun yerine, ‘bakma arzusuyla yeme arzusu arasındaki karmaşıklığa dikkat çeken ve böylelikle vegan bir dünyada olma biçimini çağıran filmler ya da filmlerdeki anlardır.’¹⁸ Bu açıdan, sinemadaki şiddetli olmayan bakış modları, mutfaktaki veganizm pratiğini yansıtır.¹⁹ Pick, veganizmin her şeyden öte gerçekliğe doğru bir yönelim olduğundan ve filmin her zaman bu yönelimi paylaşmasından ilhamla, ötekinin mevcudiyetiyle karşılaşmada onu tanıyan, ona sevgi duyan bir bakış ihtimalini²⁰ sinemanın ontolojik kapasitesi olarak vurgular.

Pick’in kavramsallaştırmasının izinden gidersek, *Anima* insanın yok eden yeme ilişkisine, yiyip yutmayan bir bakışla bakabilmesiyle vegan bakışa son derece önemli bir örnek teşkil eder. Yenen ya da yenmek üzere türlü şiddetli muameleye maruz bırakılan develere ve danalara ya da sütü içilen keçilere ve ineklere doğrultulan kamera gerek mesafesi ve konumuyla gerekse de hareketsizliğiyle bakılanın hem varlığını hem bakışını tanıyan bir kapasite sergiler. Örneğin, belirgin bir tercih olarak sabit kamera kullanımı, hayvanların hareketini ve canlılığını kadrajın sınırlarıyla biçimlendirmeyerek ve eşitlemeyecek onların biricik yaşamlarının –insan dolayımından öte– idrâkını mümkün kılar. Bu tercihten vazgeçen istisnai kaydırma hareketinde ise kurban edilen hayvanın varlığını ve kayıp giden yaşamını tanımaya bir davet vardır. Diğer yandan, kameranın mesafesi ve konumuna dair tercihler de yiyip yok etmeyen bir bakışı kurmak üzere çalışır. Örneğin, güzellik yarışmasında geçit töreni yapan develere seyircilerin içinden ve hizasından bakarak, yönetmenin gözünü/bakışını kadraj içindeki ihlâl ve işgale seyirci bakıştan ayırmaz. Bununla birlikte, develeri ‘bütünüyle’ görebilen dolayısıyla onları bakarak yiyip bitiren bir bakış yerine, develeri kendi mevcudiyetleriyle ‘bırakabilen’ (*letting be*), otonomilerini tanıyan kısmi bir bakış kurar. Bakışın yiyip yok etme ihtimalini kesen, sekteye uğratan benzer önerileri, keçilere bakan kameranın önüne düşen çitlerde, kurbanlık danaların yüzlerini göremediğimiz arkadan çekimlerinde, ya da sütü sağılan ineklerin memeleri ve bacaklarının görüldüğü planlarda takip edebiliriz. Süt ineğinin kameraya dönen bakışıyla görüntülenen kısmi

16 Anat Pick, “Vegan Cinema”, *age.*, s. 127.

17 Pick, bu filmlerin pek çoğunun temelde insanmerkezli bir bakış ve anlatı yapısına sahip olduğunu ifade eder.

18 *Age.*, s. 128.

19 *Age.*, s. 133.

20 *Age.*, s. 128.

yüz, hem bakan bakılan arası denklemi alt üst etmesiyle hem de aynı zamanda kısmiliğinin tekinsiz yakınlığıyla yiyip yok etmeyen vegan bir bakış önerir.²¹ Böylelikle, insanın kendi doyumunu için yiyip yok etmek üzere ilişki kurduğu hayvanları bakarak kontrol, işgal ya da ihlâl etmek yerine, Pick'in sevgiyle yönelme olarak tarif ettiği bir şekilde varlıklarını tanıyarak bakar.

Vegan Ses ya da *Anima*'nın Kulak Verdiği Sesler:

Pick'in vegan bakış kavramsallaştırmasıyla yakınlaştığı film örneklerinde daha çok hareketin, özellikle de spontan, rastlantısal, beklenmedik ve 'önemsiz' görülen hareketin üzerinden kontrol etmeyen ya da kuşatmayan bir çerçeve kurabilme kapasitesini değerlendirdiğini görürüz. Pick sesle ilgili bir analize hiç girmese de *Anima*'nın 'ses-perdesinin'²² düzenlenişinde öne çıkan karakteristikler, yukarıda örnekleri verilen yiyip yutmayan bir bakış önerisinin ses üzerinden nasıl düşünülebileceği sorusunu anlamlı bir hale getirir. *Anima*'nın bu açıdan sağladığı örneklerle beraber peşi sıra şu sorular açılır: Yiyip yok etmeyen bakışın ses-perdesi nasıl olabilir? Yiyip bitirilmesine (*eating out*) 'normal' bakılanların varlıklarını tanıyan, dahası, yiyip yok edilmelerinin normalleştirilmesini alt üst ederek mevcudiyetlerini 'bırakabilen' (*letting be*) bir ses bandı olabilir mi? Duyulur olabilenin doğallaştırılmış dağılımını yeniden ve başka türlü dağıtabilen vegan ses-perdesi nasıl kendini gerçekleştirir?

Bu sorularla beraber, 'vegan sinema' kavramsallaştırmasının 'yiyip yok etmek' yerine 'olmaya bırakma' önerisinin içinde, ses bandının görüntü bandına ikincil ya da onun hizmetinde olmadığı bir şekilde kavranışının elzem olduğu açık hale gelir. Böylesi bir hareket noktasından, vegan sinemanın ses bandı birden fazla aksta düşünülebilir. Bunlardan ilkinde, kontrolcü ya da ihlâlcî olabilecek bakışı sarsmasıyla ya da alt üst etmesiyle dolayısıyla, vegan bakışı mümkün kılmasıyla ses bandı düşünebilir. Bununla birlikte, yiyip yok etmeyen vegan bakışı, görüntü bandıyla birlikteliğinde kuvvetlendirmesiyle, desteklemesiyle vegan ses kendini öne çıkarabilir. Burada sözü edilen, görüntüye tali ya da salt eşlikçi olan ses değil, ikisinin birlikteliklerinde yiyip yok etmeyen bir baki-

21 Bu öneri, görmeye niyet etmediğimizi, gördüğümüzden emin olmadığımızı görme ihtimalini de içererek, genel olarak hayvanları konu alan yaban ya da doğa belgesellerinin konvansiyonel görme biçimleriyle özellikle tezat teşkil eder. Zira, giderek daha da artan biçimde bu belgeseller, hayvanların yaşamını insan gözü için türlü teknolojik araçla her an ve kolayca erişilebilir kılmaktadır. İlgili tartışmalar için bkz. Anat Pick, "Why not looking at animals?", NECSUS, 2015; Randy Malamud, "Animals on Film: The Ethics of The Human Gaze", *Spring*, 83, 2010.

22 Bu anlamda 'ses-perdesi'ni, görmeyi öncelikli kılan insanmerkezli bakış kavrayışının perdeyi görüntüyle eşitlemesinin karşısında, sesle perdeyi düşünmeye dair bir öneri olarak kullanıyorum.

şın mümkün olabilmesidir. Bu iki hattı kapsayacak ancak her zaman bunlara indirgenemeyecek şekilde, vegan ses, kulaklarını kapamak yerine kulak veren bir ses-perdesidir. Tıpkı bakışın yiyip yutmak yerine olmaya bırakması gibi, vegan ses de yemeğe, ete ya da süte indirgenen, onlarla eşitlenen bir canlılığın seslerine kulak kesilir; can kulağıyla dinler. Michel Chion, film mecrasında ses ve müziğe yaklaşımının –genel eğilime ters olarak– işlevsel olmadığını açıklarken, bunun nedeni olarak sesin anlam iletmek ya da hizmet etmekten ziyade ‘(var)olmasını’ (sound does not serve; it *is*) gösterdiğini hatırlayalım.²³ Bununla birlikte, Chion, bir filmin ses kanalının türlü bileşenleriyle düzenlenmesine verilen yüksek dikkatin, ses bandının otonomisine de işaret ettiğini öne sürmüştü. Burada ses-perdesini bağımsız bir varoluş olarak kabule dair Chion’un sinemada sesi kavramaya dair önerileri, Pick’in yiyip yok etmeyen, olmaya bırakan ve baktığının varlığını, otonomisini tanıyan, onu işgal etmeyen bir vegan sinema önerisiyle paralel bir ufukta birleşmektedir. Bununla beraber, Chion’un da itinayla üzerinde tekrar tekrar durduğu üzere, ‘perdede duyabildiğimiz hiçbir zaman duyulabilecek her şey değil[dir].’²⁴ Kendisinin ‘ses-taksimi’ (*audio-division*) olarak adlandırdığı bu ayırmadan/bölüşümden hareketle *Anima*’nın ses-perdesinin vegan ses olarak düşünülebilmesini ve vegan sesi düşünmeyi mümkün kılan karakteristiklerine daha yakından bakılabilir.

İnsan Üst-ses: Anlatıcı Otoritesinden Geri Çekilme

Anima’nın filmin en başından itibaren öne çıkan sessel tercihlerinden biri anlatıcı üst-ses kullanımudur. Anlatıcı üst-ses, belgeselin konvansiyonel tercihleri içinde en tanıdık olanlarından biridir. Hayvanlar söz konusu olduğunda, özellikle geleneksel doğa belgesellerinin en belirgin özelliği olarak karşımıza çıkmaktadır. Söz konusu doğa belgeselleri hayvanlar hakkında meşru bilimsel bilgi üreticisi olarak işlev görürken,²⁵ üst-sesin insanlığına –bir ‘tanrısallık’ atfıyla– baktığını tanımlama, açıklama ve belirleme otoritesi verilmiştir. Dolayısıyla, anlatıcı insan üst-ses kullanımı doğa belgesellerinin ürettiği hakikat iddiasının kurulmasında büyük pay sahibidir.²⁶ Bu açıdan, geleneksel kulla-

23 Michel Chion, *Film, A Sound Art*, Columbia University Press, New York, 2009, s. 167.

24 *Age.*, s. 174.

25 Derek Bousé, *Wildlife Films*, University of Pennsylvania Press, Philadelphia, 2000; Cynthia Chris, *Watching Wildlife*. University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006; Brett Mills, “Towards a Theory of Documentary Representation, *Screen*, 56:1, 2015; 201; Gregg Mitman, *Real Nature: America’s Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle, 2009.

26 Özlem Güçlü, “Tavşanların Gözünden Tavşanlar Dahil: Başka Türleri Bir Berlin Duvarı Belgeseli”, *sinecine*, 10:1, 2019, s. 49.

nımlarında anlatıcı insan üst-sesin, sinemanın Pick'in sözünü ettiği anlamda kontrolcü, işgal ve ihlâl edici insan dışılığını yeniden ürettiği öne sürülebilir. Bununla beraber, üst-ses kullanımı kendinde böyle bir işleve sahip de değildir.²⁷ Uzlaşımsal olmayan çelişkili kullanımlarında tam da söz konusu otorite atfını ve hakikat iddiasını sorunsallaştırma,²⁸ bununla beraber gördüğümüzün ötesinde bir alanın varlığını işaret etme potansiyeline sahiptir.

Anima'nın anlatıcı insan üst-sesi tam da böyle bir imkânı açığa çıkarmaktadır. Filmin başından beri görüntüyle doğrudan uyumlu olmayan bu üst-ses, kendi anılarından, rüyalarından ve hissiyatlarından parçalı ve karmaşık bir anlatı ortaya koyar. Belgeselin en başında da bunu ifade eder: "Eski hayatıma dair hatırladıklarım bazı anılar, rüyalar ve hissiyatlardan ibaret. Bir çoğu da ölüm ve yaşamla ilgili o zaman çok da anlam veremediğim parçalar." Her ne kadar bu anlatımın ölüm ve yaşamla ilişkili olacağı seslendiriliyorsa da bu ifadenin dışında, filmin üst-sesi baktığını tanımlayan, dolayısıyla izleyicinin bakışını yönlendiren ifadelerden ya da müdahalelerden uzaktır.

Bunun yerine, hayvanların insanlarla olan ilişkisinde yaşam ve ölüm üzerine düşünen görüntülerle, kişisel bir belleğin parçalı akışının yanyanalığından (hiyerarşik biçimde üst üsteliğinden değil!) söz edilebilir. Öyle ki, üst-sesten duyulan anılar, rüyalar ya da hisler, bütünlüğü değil parçalılığı, netliği değil karmaşıklığı, kendinden eminliği değil tereddüdü imler. Bu açıdan, baktığını değil kendini anlatan ancak yine de kendini dayatmayan –tanrısal değil– konumlu bir sestir. İnsan sözüyle baktığını tanımlayarak, açıklayarak ya da anlaşılır kılarak görüntüyü işgal etmeyen, bakılanın sesini kısmayan, birlikte var olmaya niyet eden bir tercihi ortaya koyar. Dolayısıyla, insan üst-sesi, anlatı içinde üst-sesin geleneksel (insanmerkezli) otoritesinden geri çekilir.

Böylesi bir geri çekilme, Pick'in, ötekiyle karşılaşmasında onunla birlikte var olabilmek için bir tür geri çekilmeyi, kendi doyumunun ötesinde bir varoluş imkânını tanımayı önceliklendiren mutfaktaki veganizm pratiğiyle sinemanın şiddetli olmayan bakış modlarını ilişkilendirmesini hatırlatır. Zira, *Anima*, insan sesini üst'lüğünden, otoritesinden geri çekerek, sinema tarihinde 'bensesi' (*I-voice*) dışında bırakılmış, 'ortam sesi' ya da 'atmosfer sesi' addedilerek

27 Üst-sesin insanmerkezli olmayan farklı kullanımlarına dair örnek çözümlemeler için bkz. Özlem Güçlü, "Tavşanların Gözünden, Tavşanlar Dahil", *age.*; Özlem Güçlü, "İstanbul Sokaklarında Türler Karşılaştığında: *Kedi*'nin Temizliği, *Taşkafa*'nın Hayaleti", *Şehir ve Hayvan*, Patika, İstanbul, 2020.

28 Desmond Bell, "Documentary Film and The Poetics of History", *Journal of Media Practice*, 12:1, 2011, s. 19; Stella Bruzzi, *New Documentary*, Routledge, Londra, 2006, s. 59.

sıklıkla ‘arka plan sesi’ olarak duyulagelmiş hayvanların seslerini ‘öne’ alarak onlara kulak kesilir. Böylelikle, duyulabilirliğin uzlaşım sal dağılımında arkalara atılmış, sesi kısılmış hayvan seslerine can kulağıyla dinlenebilme imkânını içeren bir yeniden dağılım önerir.

Hayvan Sesleri: İnsan İstisnailiğinin Ötesinde Yaşamın İdrâkı

Chion, ‘doğa’ seslerinin ya da ‘gürültünün’ (*noise*) uzun bir zaman film analizi dışında bırakılan unutulmuş unsurlar olduğundan söz eder.²⁹ Sesli filmin sesinden kastedilen, yakın bir zamana kadar insan konuşmasıdır. Buna karşılık, Chion’un öne sürdüğü gibi sesin işlevden ziyade varoluşa işaret etmesi, sesin varlığın idrâkını mümkün kılma kapasitesinin altını çizer. *Anima*’nın insan üst-ses kullanım biçimiyle geri çekildiği anlatısal otoriteyi hayvan sesleriyle paylaşması tam da bu kapasiteyi açığa çıkarmaktadır. Üst-sesin insan sözüyle hayvanları sabitlemekten geri duran bu tercih, arkadan ön plana aldığı hayvan seslerinin bir yaşama ait olduğunu fark edilebilir kılmanın önünü açar. Ses varsa ve otoritesinden geri çekilmiş insan sesiyle yanyana bulunabiliyorsa, böylesi bir sestaksiminde sesin kaynağı olan yaşam da tanınmış demektir. Bu noktada, –sabit ve mesafeli kamerasının kısmi görme önerisiyle birlikte– hayvan seslerine kulak kesilmesiyle *Anima*’nın başardığı, kaynağını –dolayısıyla varlığını– değil belirli bir alanı tanımlamasına alışkın olunan³⁰ bu sesleri ortam, atmosfer, ya da arka plan sesi olarak değil biricik yaşamların sesi olarak kavranabilir kılmasıdır. Bu kavrayışı sağlayan, hayvan seslerini insan sesiyle ya da insani olanla kuşatarak ancak birer gölge ses olarak varoluşlarına imkân tanıyan konvansiyonel kullanımların tersine, arka plana atılarak kulaklara kapatılmış olana kulak veren vegan sestir. Burada insan istisnailiğini yeniden üreten ses bandı düzenlemelerine deva olan ve onları ifşa eden bir vegan-ses-perde söz konusudur.

Hayvan yaşamlarını tanıyan, filmsel alanda ‘olmaya bırakan’ vegan ses, insan-olmayan gerçekçiliğın (*non-human realism*) anahtarı gibi düşünülebilir. Pick, vegan bakış için gerçekçiliği bir anahtar olarak görmüştü. *Anima* örneğinden hareketle, vegan ses içinse insan-olmayan gerçekçiliğın kilit olduğu öne sürülebilir. Söz konusu olan, Belinda Smaill’in kullandığı mânâda, “hayvanların duyguları ya da duygulanımları tetiklediği, ... filmin hayvanlarla duyumsal ve hissedilir bir yakınlığa olanak sağladığı bir gerçekçilik[tir].”³¹ Yukarıda sözü edilen vegan

29 Michel Chion, *Audio-Vision: Sound on Screen*, Columbia University Press, New York, 1994, s. 144.
30 Age., s. 79 ve 144.

31 Belinda Smaill, *Regarding Life: Animals and Documentary Moving Image*, State University of New York Press, New York, 2017, s. 64-65.

bakışın kısmi görüşüyle vegan ses birleştğinde, hayvanların yaşamlarının duyumsanabilirliği ön plana çıkar. Smail'in incelediği filmler özelinde öne sürdükleri, *Anima*'nın vegan-ses-perdesinin açığa çıkardığı imkânı ifade ediyor gibidir: "[Hayvanlar] Onlar insan hikâyelerinden ve kimliğinden (ve insan yiyecek kaynağı olarak) aşağı kılınabilirler ancak, görünmez olmaktan çok uzaklar, metafor ya da insanbiçimcilikle tutulmuş da değiller. Temsilin konusu olan kırılğan yaşam dünyaları hayvanlarla, onların dokusu ve enerjisiyle meskundur."³²

Bu vegan-ses-perdenin, konvansiyonel inek sesi ya da keçi sesinden uzak bir çeşitlilikten örülmesi, insan istisnailiğinin ötesinde hayvan yaşamlarının idrakını mümkün kılan bir diğer unsurdur. Chion'un, sinemanın konvansiyonel olarak gerçekliğin sesi yerine 'gerçek gelen' sembol sesleri tercih ettiğini örneklendirirken inek sesini takip etmesi (inek=möö)³³ açık ki basit bir denk gelme değildir. İnsan kulağına ya da diline tercümesi açısından uzlaşım sal olan, 'dikkat' çekmeyecek tanıdıklıkta, pürüzsüzlükte, opaklıkta olan sestir: inegin ya da keçinin sonsuz tekrarlar öğrenilmiş 'sembol sesi'³⁴ –'möö' ve 'bee'. Ancak *Anima*, –insandan geri çektiği sessel ve görsel otorite sayesinde– ineklerin, keçilerin, kedilerin sembol sesleri ötesinde büyük bir ses çeşitliliğinde (inleme, çığlık, nefes ve insan sözüne tercüme edemeyeceğim daha nice) var olmalarına imkân tanır. Ayrıca, insan doyumu için yenip yok edilen hayvanların bu eşitsiz ve şiddete açık varoluşlarını tanımanın da önünü açar. Özellikle kurban edilme sahnesinde, hayvanın bedenini görmeden duyduğumuz çığlık ve inlemeler, insan dolayımıyla yani bir 'kurbanlık' olarak değil, biricik bir yaşam olarak tanınmasını, dolayısıyla kaybının da yaşamdan bir kayıp olarak tanınmasını beraberinde getirir. Eylül T. Alınacak kedisi Şaki'nin eşliğinde kayıp, yas ve semiyotik faillik ilişkisini takip ettiği yazısında, 'herhangi bir varoluşun yok oluşunun gerçeklikte yaşanan bir kayıp olmasıyla önem arz ettiğini'³⁵ öne sürer ve Vincianne Despret'den bununla ilgili bir alıntı aktarır: "Bir penguenin yok olması demek dünyanın kendini algılama yollarından birinin kaybolması demektir, sadece o penguen tarafından algılanan bir sesin, sese dönüşeceği bir kulağın kalmayıp, artık hiçbir şekilde duyulmayacağı demektir."³⁶ Alınacak'ın yaşamın kaybını ve canlının semiyotik failliğini ses üzerinden tanıyan bir

³² Age., s. 44.

³³ Michel Chion, *Film, A Sound Art*, age., s. 189.

³⁴ Age., s. 190.

³⁵ Eylül Alınacak Özyer, "Şaki'nin Öğrettikleri: Anlamlar, Sınırlar, Dünyalar", *Ekoloji: Bir Arada Yaşamın Geleceği*, Tellekt, İstanbul, 2022, s. 360.

³⁶ Age., s. 360-61(aktaran).

alıntıyla örneklendirmeye gitmesi tam da *Anima*'nın yukarıda aktarılan sahnesinin mümkün kıldığı varoluşun ve kaybın tanınmasına bağlanabilir. Kaldı ki Alınışık'ın yazısının sonunda, Despret'in ifadesini "bir canlının sadece bedensel yok oluşu değil, anlatılar içinde kendine uygun yer bulamayışı da gerçekliğin katmanında bir kayıptır" şeklinde yeniden düzenlemesi, *Anima*'nın vegan sesinin baktığı hayvanların yaşamlarına ve kayıplarına kulak kesilerek tanınmasının anlatısal kıymetini teslim etmede yardımcı olabilir. Zira *Anima*'nın vegan-ses-perdesi, yaşamın insan istisnailiğinden öte yaşamlarını tanıması, hayvanların bedenlerini yiyip yok eden insan doyumunun karşısında onları filmsel alanda yaşamaya 'bırakmasıyla' duyulabilir ve duyumsanabilir olanın insanmerkezci olmayan yeni bir dağılımını mümkün kılar.³⁷

Sonuç Yerine: Ses-Perdesinde Hayvan İzleri

Anima, vegan ses-perdesini kuran tercihleriyle, hayvanların sık sık insan-bakışın nesnelliği pozisyonuna indirgendiği ve görmenin pürüzsüz bir bilme edimiyle eşitlendiği belgeselin insanmerkezli görme rejiminin üzerine düşünmeye de bir davet olarak okunabilir. Örneğin, (*Anima*'dakine benzer) gözlemsel çekimlerin doğa ya da yaban belgeseli türünde öne çıkan kullanımlarında hayvan sesleri duyulur olsa dahi eşlikçi ya da ardıl/öncül bir insan üst-ses anlatıcının bu sesleri ve dolayısıyla seslerin sahibi yaşamları 'tanımladığına' tanık oluruz. Bu eşlikçi ya da ardıl/öncül üst-ses hayvan seslerini biricik hayvan yaşamları olarak duyulur olmaktan alıko-yarak, belirli bir –'insani'– anlaşılabilirlik (*intelligibility*) çerçevesine çoğunlukla hapsetmeye hizmet eder. Böylesi kullanımlar, giderek artan bir görme iştahıyla mülhem 7/24 gözetim teknolojileriyle (*collar* (tasma) kamera, *crittercam* (hayvan kamerası), *trail* (iz) kamera, CCTV vs.)³⁸ de desteklenmektedir. Belgesellerin, hayvan yaşamlarını insan gözü için kesintisiz ve her daim görülebilir –ve dahası, gördükçe 'insani' olarak bilenebilir– kılan bu teknolojik kullanımları çoğunlukla 'büyük bir başarı' (ya da büyük bir seyirlik) olarak da sunulmaktadır. Oysa ki burada söz konusu olan hayvan yaşamının idrakını filmsel alanın mümkün kılması

37 Jacques Ranciere, "Politik Sanatın Paradoksları", *Özgürleşen Seyirci*, Metis, İstanbul, 2009.

38 Hayvanları 'yakalama' merkezinde kullanılan belgesel film ve fotoğraf tekniklerinin avcılık ve soğuk savaş teknolojilerinden beslendiğini burada hatırlamakta fayda var. Bununla beraber fotoğraf ya da film 'çekmek' mânâsına gelen İngilizce 'shoot' kelimesinin aynı zamanda 'vurmak' anlamını taşıması üzerinden, hayvanlar odağında kamera ve silah arası paralellik üzerine düşünen literatürden önemli örnekler için bkz. Jonathan Burt, *Animals in Film*, Reaktion Books, London, 2002; Cynthia Chris, *Watching Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2006; Gregg Mitman, *Reel Nature: America's Romance with Wildlife on Film*, University of Washington Press, Seattle, 2009.

değil, insan gözünün hayvanların yaşamını sorgusuz sualsiz erişilebilir addederek ‘işgalci’ bir görme-merkezliliği yeniden üretilmesidir. Randy Malamud, “Animals on Film: Ethics of The Human Gaze” [Filmdeki Hayvanlar: İnsan Bakışın Etiği] başlıklı makalesinde, Muybridge’in *zoopraxiscope*’undan *Youtube* videolarına, *Discovery Channel* ve *Animal Planet* belgesellerinden amatör hayvan videolarına kadar açılan bir makasta, insan gözünün hayvanlığı ‘yakalamak’ (*capture*) için yarattığı yeni teknolojiler için “görsel kolonizasyon” tabirini kullanır.³⁹ Çünkü ona göre bu teknolojiler hayvanların yaşamına bizi iddia edildiği gibi yaklaştırmaz.⁴⁰ Bunun yerine, onları kolayca her an görülebilir kılarak, insan sesini ve anlatısını dayatır.⁴¹ Malamud, hayvanlara bakmanın daha nazik ve adil yolları neler olabilir diye sorar ve yanıtı, her şeyi görmeye kadir insan gözü fantezisini beslememekte ve görmeye niyet etmediğimizi göstermekte görür.⁴² Benzer şekilde Pick, ‘görme-me’ (*not-seeing*) kavramıyla, böylesi bir fanteziye karşı görmeyi sorunsallaştıran ve hayvanları koşulsuzca görme arzusunu doyurmeyen bir filmsel alan kurmayı önerir.⁴³ Bu bağlamda düşünüldüğünde, *Anima*’nın görmeyi kesintili, konumlu ve tereddütlü hale getiren vegan-ses-perdesi bu işgalci ve ihlalci görme-merkezliliği nazik ve daha adil bir ‘görmemeye’ doğru kaydırmayı başarır. Böylesi bir merkez kaydırma, hayvan yaşamlarını alışıla geldiği gibi ‘yakalanabilir’ kılmak yerine ‘duyumsanabilir’ hale getirir. Böylelikle, yaşamın ‘yaşanabilirliğinin’ insandan-öte bir tahayyülünü mümkün kılar.

Anima’nın vegan ses-taksimi, Ursula Le Guin’den ilhamla söyleyeceksek, hayvanları yiyip yok eden bir avcı kahramanın hikâyesi değildir.⁴⁴ Ne bıçağı ne de kamerayı tutanın muzaffer yiyip yok etme hikâyesini izleriz. Bunun yerine, yaşamın insanın istisnailiğinde olmadığını akustik ve duyumsal olarak kaydeden vegan-ses-perdesiyle, hayvanları sinemada, yaşamda ya da gerçeklikte iz bırakan varoluş ve yok oluşlarıyla tanımaya bir davet çıkarır. Böylelikle film, yaşamı kavrayışımızı da yerinden etmeye talip olur. *Anima* ismiyle müsemma, hayvanları insanın karşısında ruhsuz birer otomat olarak kavrayan insan istisnacılığının zehirleyen hikâyesinden –öldüren büyük hikâyeden– başka bir hikâyenin imkânını düşünmenin yollarını vegan sinemasıyla açar.

39 Randy Malamud, “Animals on Film: Ethics of the Human Gaze”, *Spring*, 83, s. 9.

40 *Age*, s. 11.

41 *Agy*.

42 *Age*, s. 18-21.

43 Anat Pick, “Why not look at animals?”, *NECSUS*, 4:1, 2015, s. 18.

44 Ursula K. Le Guin, “Çuval Kuramı ve Kurgu”, *Kadınlar, Rüyalar, Ejderhalar*, Metis, İstanbul, 2015.

Sevgili Şimdi, Bedenimde Bir Aradalık Var

MERVE ŞEN

Sesin hareketini düşünüyorum. Ansız(ın)lığını. Gidiş gelişlerini. Varışlarını belki de. Bu düşünceleri açansa şimdiye kulağımda ancak tortusu kalmış ama o tortunun bazıları bugün hâlâ kanlı canlı kimi sesler. En güçlüsüyse şu: *Paylaşılan bakteriler, ortak yaşama geçişte harikalar yaratabilir.*¹ Bu sesler, Marina Papazyan'ın Amerikan Hastanesi içinde yer alan sergi mekânı Operation Room'da gerçekleşen "Etten, Kemikten" (2019) sergisinde yer alan işi *Sevgili İltihaplı Folikül Derimde Anma Var*'dan. Papazyan'ın asetat üzerine basılı bir grup görüntü ve haritanın eşlik ettiği çift dilli ses yerleştirmesinden (10' 33", Türkçe ve İngilizce) oluşan işi, görselliğiyle sizi karşılayan, asıl davetiniyse sonik katmanda kuran, ancak kulak vererek yaklaşıp yaklaşabileceğiniz bir iş. Mecazi olmanın dışında, pratiğe dökülen bir kulak verme eylemi bu üstelik.

Sağ baştan etrafı dolanırken ilk karşıma çıkanlardan biri *Sevgili İltihaplı Folikül*. Folikül, bir küçük kesecik. Biyolojideki ifadesiyle yumurta hücrelerinin sarındığı küçük kese. Demek iltihaplı da. Gövdeme üşüşen huzursuz karınca lanma da *derimdeki* anma'yla mı işteş öyleyse? İş ne olduğunu bilmeksizin önce hissediyorum demek. Gözüm cüzzamın dünya üzerindeki dağılımını gösteren haritaya, bilhassa da Afrika ve Çin'in bir kısmına düşen, pıhtılaşmaya yakın kan kırmızısına şöyle bir takılıyor. Birkaç saniyelik bir tereddütün ardından kulaklığı kafama geçiriyorum. Bir anda şartlarını bilmediğim bir sözleşmeyi de kabul etmiş oluyorum böylece. Neye, nasıl hazırım bilmeden. Hazır olmam da beklenmeden belki. Kulaklığı takmamla ortamın sesiyle ayrışıyoruz, bire-

1 Ses kaydında yer alan ifadeler yazı boyunca italikle metne dahil olacaklar.

bir bir karşılaşmayı tayin eden düzenekle hemhal oluyoruz hemencecik. Ses ağızdan kulağa yayılıyor, kulağıma. Serbest stil bir dolaşıma giriyor kulaktan içeri. Ses de mekânı dolaşmayı bırakıyor böylece, bedene doluyor, bedenime.

Bunu daha sonra pek çok kez düşündüm. İlk duyduğum seslerin *bakterilere* dair olmadığına emin gibiyim. *Teması* duyduğumu hatırlıyorum, *şekilsiz* bedenleri. Yine de bu sesler arasında en çok *bakteriler* baskın zihnimde. Vücudumun yarısından fazlasının insan değil bakteri hücrelerinden oluşmasındandır bu belki de. İnsandan ibaret olmayan bir *ortak yaşam* ihtimalinin öyle alelade dile gelişi ve kulağa doluşundan, bedene uyarıcı bir mesaj taşıyışından da olabilir muhtemelen. Sesin, belirli bir ben ve biz'e karşı çıkan yaşam ihtimallerini yoklayışından da. Belki de, bakterilerin mekân (hastane) ve yerleştiğim düzenekle (kamusal kullanımda bir kulaklık) en açık diyalogda olduğum anı fark ettirmesinden. Bir hastanenin sınırları içindeyken sizden önce bu odayı adımlayan, benzer bir tereddüttü taşıyan, tam sizin durduğunuz yerde durup etrafa bakınan ve kulaklıktaki sesle buluşan diğer bedenleri düşünmemek işten değil ne de olsa. Hijyen kaygısı bedeninizde hafif bir sıcaklık yarata-dursun, isimsiz ve cisimsiz diğerlerini, onların düşüncelerini duyma arzusu, bir araya gelseniz neyi konuşurdunuz, nasıl hisler geçirirdiniz birbirinize düşüncesi Papazyan'ın sesine ve anlatısına iliştiriyor siz fark etmeden. İsimsiz bir ortak yaşam ihtimali etrafında buluşuyoruz kulaktan kulağa geçebilecek mikropaların bulaşıcılık ihtimaliyle de desteklenen. Fiziksel temas ve yakınlık bulaşıcılık kanalları haline geliyor aramızda. "İnsanların işitebileceği yollar, işitmenin sınırları ve işitme ihtimallerinin koşullarının tamamı, o muayyen zaman ve mekânda bir özne olmanın ne olduğunu anlamaya ilişkin bir başlangıç noktasıdır," diyor Jean-Luc Nancy.² Bir kulaklıkla işitmenin, aygıtın yalıtılmışlığıyla kendini dış dünyaya kapatan ama beri yandan da Papazyan'ın sesinin çağırdığı kişiler, tarihler ve duygularla kendini devamlı surette dışarı açan bir işitmenin, bir hastanede, sağlık, ölüm ve yaşam üzerine düşünen türlü pratiklerle çevrili bir işitmenin; tüm bunlarla çevriliyken bedenime hücum eden düşünceler ve anılarla birlikte işitmenin ne anlama geldiğini kestirmek güç. Ağır da bir yük keza. Tıpkı özne olmak gibi. "Savunmasız" ve "geçirgen". Rahatlatıcı olansa tüm bunların ağızdan yayılıp bedene uzanan yankısı ve titreşimlerinde açık olan şey. Dünyanın bir ben'den, sadece yalnızlık kipinden ibaret olmadığı gerçeği.

2 Jean-Luc Nancy, *Listening*, çev. Charlotte Mandel, Fordham University Press, 2007, s. 30.

Sesin geçtiği tüm somatik duraklar, yankısını bedenimizde, Papazyan'ın sesiyle ağırlaşan düşüncelerimizde, gevşeyen kaslarımızda, istemsiz yokladığımız cildimizde, gözenekleri daha da açılan derimizde buluyor sanki. Deneyimleyen beden, konuşan/anlatan beden, dinleyen beden. Ses tüm bu bedenler ve bu bedenlerin ilişkide olduğu diğerleri arasında dolaşırken yeni görme ve ilişkilene biçimleri yaratıyor. Bir yandan da bu bedenlerin halihazırdaki ilişkilerini yoklatıyor, daha sonra kuracağı ilişkilerin ihtimallerine dokunuyor. Tıpkı, Papazyan'ın "*Cildim ben doğmadan önce de vardı*", demesi gibi; "*bedenim bu konuşmadan, bu deneyimden önce de vardı. Olmaya da devam edecek.*"

Geçirgenlik Hizası ya da İşitsel Bir Bakıma Doğru

Sesin deride aradığı açıklık, kırgınlıklar kadar kırılğanlıkları, yaralar kadar yaralanabilirlikleri de ortaya döküyor. Sesin kaçtığını, kaçındığını söylediği terapilerin duygu yoğunluğu, bedenindeki ucu patlamaya yaklaşan folikül ile ölçülürken folikülün zamansallığı da kaçış anlarıyla üst üste biniyor. Ben'in hiçbir zaman dünyadan ayrışmadığı gibi, dünyayı kuran ve şekillendiren güç ilişkilerinden, güçlüklerden de azade olmadığını fısıldıyor kulağa. Brandon LaBelle de ağzın hareketlerinden yola çıkarak oluşturduğu *Lexicon of the Mouth*'da, bu ayrılmaz ilişkiye vurgu yaparken, kişinin kendini ifade ettiği tüm bu oral hareketliliğin daima ondan önce gelenler –tarihler, gelenek görenekler, kurumlar– tarafından şekillendirildiğini hatırlatıyor.³ Her bir tekilliği (ben'in düşünceleri, şimdi'leri, deneyimleri) taşıyan ve çevreleyen ses kuşağı, hem yakın (ailevi) ve uzak (tarihsel) bağları hem de parçası olunabilecek bir aradalık ihtimallerini hatırlatıyor.

Cildim ailemin bir mirası. Hatıralarım ve kaygılarım da öyle. Benim olanlar kadar bana emanet edilenler de. Bunlar, Papazyan'ın ağzından dökülen ve yayılanların geçirdiği hislerden yalnızca birkaçı. Konuşmanın zaman ve mekânını bilmesek de iç ses ya da bir çeşit günce-ses olarak adlandırabileceğimiz bu ses sürekli olarak geçmişe doğru kıvrılırken, derinin zihninin tuttuğu kayıtlar için de bir iz(lek) oluşturduğunu duyuyoruz; gelecek kipinde dağılacak bir aile, terk edilme hissinin yarattığı kırılğan bir aradalıklar, tüm bunları kat eden göç. Bireysel kayıplar ve yaralar tekillikleriyle birlikte dünya-tarihsel de. "*Bahia, Benguela, Calcutta - bütün yanaklarımız iltihaplandı,*" diyor Papazyan. Ben ve biz. İki zamir de oldukça geçirgen. Ben'i de biz'i de var eden sınır çiz-

3 Brandon LaBelle, *Lexicon of the Mouth*, Bloomsbury, 2014, s. 159.

gileri ortadan kalkmış durumda artık. Biz'in büyük harfli, topyekûn bir Biz'e dönüşme ihtimali de geçirgenlik eyleminden hariç değil sesin anlattıklarına göre. Geçirgenlik hem bir olanak hem de bir ikaz. Birbirinin yasını tutmak da aşırı edilgenlik de mümkün geçirgenlikte ve geçirgenlikle.

Belki de bu nedenle, birdenbire kulağımıza çalınan şehirlerin kendi somutluklarıyla bize bir nefes kadar yakın kişisel anlatıdaki soyutlukları arasında gerilim kulağı dengesizleştiriyor. Geçirgenlik. Bir çeşit dengesizlik hali... Daha doğrusu, oryantasyon kaybindan yeni bir oryantasyona geçiş. Kendini hep bir yeniden hizalama hali. Bu hizalamanın şartları, bileşenleri ve açıklıklarıysa sesin dertlenip dertlendirdiği sanki. Kulağın üzerimize giderek kapandığı bu noktada, arka arkaya duyduğumuz şehirler farklı duyularla hizalanmanın gerekliliğini de hatırlatıyor bir yandan. Alışkanlıktan olsa gerek, ses bizi görsel bir gösterge aramaya itiyor. Başta şöyle bir takılıp geçtiğim haritaya bakıyorum gayri ihtiyari. *Bir Dünya haritasını ona uzaktan bakmak için yere serin. Üstünde şunlar yazacak: YAKLAŞIK OLARAK [duraksama] ŞU ANI GÖSTEREN [duraksama] HARİTA. Yaklaşık olarak cüzzamın şu anki dağılımını gösteren harita. Bu haritadaki bazı alanlar yanaklarınızla çakışacak. Ses zaman ve mekânı kırılmaya uğrattırırken haritanın bilgiyi konumlandırışındaki tekinsizliği ve kısmılığı de gözler önüne seriyor. Yukarıdan, kuş bakışı sunulan bu bilgide, bütüncüllük iddiasını ve kendinden eminliğini sarsan bir başka bilgi de mevcut. Ancak kısmi olarak üretilebilen ve belirli bir şimdi'ye dair bir bilgi. Tüm bunları düşündüren sesin eşliğinde, işitilir olan görüneni sınırlar ve görünebilir olanın alanını genişletirken ses de bir görme aygıtına dönüşüyor aynı anda. Bir tür işitsel bakma daveti bu. Bir tür de bakım. İşitsel bir bakım. Bedeni, bedenleri, dünyayı, dünyaları duymaya yönelen ve yönelten. Sesin nereden ve hangi zamandan çıkıp gelerek kulağımıza çalındığını, bedeni doldurduğunu tayin edemesek de, bir konumun bilgisini taşıdığı kesin. Tıpkı haritadaki gibi. Fiziki haritalar. Siyasi haritalar. Termal haritalar. Dünya nereden, nasıl, hangi ilişkiler dahilinde baktığımıza göre farklı dilleri konuşuyor. Donna Haraway'ın söylediği gibi; "kapanma ve nihailik politikalarına direniyor" konum.⁴ Beden de farklı değil Papazyan'a göre. *Çıkıntı, bozulma ve deformasyonla cilt tükenmenin dilini konuşuyor. Cildim ve bedenimi mesken tutuyor dilim de. Biliyor ki, "incinebilirlikle ilgili" konumlarımız.*⁵ Ama eğer gözlerim bir başları-*

4 Donna Haraway, "Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrılacağı", *Başka Yer*, çev. Güçsal Pusar, Metis, 2010, s. 112.

5 Agy.

naysa bu dili anlama çabamda beni yarı yolda bırakacak gibi gözüküyorlar. İşitmek de dünyamı, dünyayı, dünyaları kuran dilin bir parçası. İşitmek içince önce tuttuğum ve tutunduğum meskenlerin çoğulluğu ve tekinsizliğini kabul etmem gerekiyor. Jean-Luc Nancy, dinleme eylemini bir çeşit mekânsallıkla ilişkilendirirken bu mekânsallığın dinamikliğine de vurgu yapıyor; sabitlikten çok hareket içeren ses, bende, benden, benim çevremde ve bana doğru nüfuz ediyor. Ben'i meydana getiren de bu çokgen hareketlilik oluyor.⁶

Dünyanın bilgisinin bir parçası olarak beden, ben'in bilgisi de çok boyutlu. Papazyan'ın nâmevcut dudaklarıyla benim mevcut kulaklarımın buluştuğu ve iki organ arasındaki mesafenin giderek sıklaştığı noktada, kulaklık da başlı başına bir organa dönüşüyor. Bununla birlikte, duyu organlarımız da birer aygıt dönüşürken sesin birbirine teyellediği bedenler arasında madde ve formlar arasındaki ilişkiler de sürekli dönüşüme uğruyor. *Fiziksel paylaşım/materyal bulanıklık/aynı şekilde/bu nedenle/bu arada/minimum kontrast*. Her türlü duyu aracı ve bunlarla kurduğumuz dolayimli ilişki de konumlanma politikalarının bir parçası. Paylaşım bir aradalıkları beraberinde getirir de özdeşliğe direnir. Ne madde ne de form dahilinde ya da arasında aracısız, eksiksiz bir tercüme mümkün zira. “Başkalarına geçirgenliğin sınırını nerede çekiyoruz?,” diye soruyor Papazyan; “Yeşil Hat? Mavi Hat? Demir Perde?” Başka bir zaman ve mekândan ses veriyor Haraway; “bilgi nesnesinin, bir perde, zemin ya da kaynak olarak değil, bir aktör ya da fail olarak resmedilmesi gerek[ir].”⁷ Bu edilgenlik ve özdeşlik reddi Papazyan'ın mahrem ve kırılgan olanı açık ettiği kadar, hatta tam da bu bedensel referanslarla, tarih ve siyasetle ilişkilendiği ölçüde kendini gösteriyor. Beden de derinin altına konuşlanan, yaşamlarını bir başka yaşamın desteklenmesi kadar tahribi üzerine kuran bakteriler de herhangi bir temsille sınırlandırılmaya direnir. Bakışımız, asetat kâğıdı üzerindeki cüzam kolonilerinden bir kesit, hastalığın yayılımı ya da tarihsel temsilleri üzerinden kurulsu da ses, hastalık denen şeyin bir temsil biçimine dönüşmesine, bir bedenin tekilliklerini unutmasına karşı kendini yokluyor. Bedenin kendinden duyduğu huzursuzluk ve kuşku da bedenin dört bir yanında titreşen acı da bir özdeşliğin imkânsızlığını, geçmiş ve şimdideki muhtemel ortaklıkları kulağa çalıyor. “Acı acı acı... derimde bir anma var.” Acının tekrarı geçmiş şimdide çağırırken hatırlama eylemi, hafızanın hareketi duyguya, duygunun hareketiye sese yerleşiyor. Her bir *acı* arasındaki kısa soluklarda

6 Nancy, *age.*, s. 30.

7 Haraway, *age.*, s. 115.

biz de kendi bedenimizi yoklar halde buluyoruz kendimizi. Her bir ses zerrisinin bedendeki titreşimiyle kulaklığı takanlar asenkronik bir şimdi’de bir araya gelirken, ortak bir gelecek ihtimali de bedende yankısını buluyor sestene bedene bulaşan kaşıntı, sızı, yutkunma halinde.

Sesin Çatlattığı Özdeşlikler, Dile Geldiği Ortaklıklar

Paylaşılan bakteriler, ortak yaşama geçişte harikalar yaratabilir. Söz konusu ortak yaşam tahayyülünü, *birbirinin yasını tutmak ve güvenilir bulaşıcılık üzerine kurulmuş bir cüzzam kolonisi* hayaliyle kuruyor Papazyan. Peki neden cüzzam kolonisi? Tarihsel olarak toplumu korumak adına cüzzamlıların izole edildiği mekânlar olarak bilinen cüzzam kolonileri birbirimize bakabilmenin imkânlarını da öğretebilir mi bize? Bakımın sonucu değil süreci, topyekun bir sağlığı değil, yaraları ve kayıpları da hafızasında tutan bir iyileşmeyi önem-sediğini?

Bu düşünce kanallarını açmak için cüzzam kolonilerini farklı bir mecrada ve o mecranın olanaklarıyla mesken tutan bir başka işe uzanmalı belki. Şair Furuğ Ferruhzad’ın çektiği tek film olan *Ev Karadır’a* (*Khaneh siah ast*, 1962). İran’daki Cüzzamlılara Yardım Derneği’nce bir eğitim filmi olarak fonlanan ve Tebriz’deki Baba Bağ cüzzam kolonisinde geçen 20 dakikalık filmi ilk izlediğimde belli belirsiz bir aşinalık hissettiğimi hatırlıyorum. Hastalığın kurumsallaştırılmasıyla konumlanan bir gündelik yaşam karşımızdaki. Fakat bu kurumsal ve bilgilendirici bakış çok geçmeden Ferruhzad’ın kendi şiirlerinden ve Kuran’la Eski Ahit’ten okuduğu parçalarla kesintiye uğruyor. Bir şekilde geriye götürüyor bu kesinti beni. O kaynağını anımsayamadığım aşinalık hissi dasha da gelip yerleşiyor didaktik olmaktan giderek uzaklaşan, bedenlere stigmalarla değil kendi tekillikleriyle yaklaşmaya göz, kulak açan filme. Papazyan’ın sesiyle Ferruhzad’ın sesi, tam o anda olmasa da daha sonra bir akranlık kuruyor zihnimde. Yakın bir zamandaysa bu akranlığın yersiz olmadığını öğreniyorum. Papazyan “geleceksizlik ve incinebilirlik üzerine düşündüğü” bir zamanda karşılaştığını söylüyor *Ev Karadır* ile kısa bir söyleşide. “Geleceğin yasını tutmak ve incinebilirliğe fiziksel/sanal, kişisel/toplumsal bir etken olarak yaklaşmak” adına bir tefekkür haline geliyor film onun için.

Sonik bir jestle açılan filmde siyah ekrana düşen, ses perdesini dolduran bir erkek sesi öncelikle. Dünyada çirkinlikten bol şeyin olmadığını söylüyor. Bil-hassa da ona gözümüzü kaparsak. Birazdan ekranda belireceklerin de böyle bir çirkinlik imgesinin parçası olduğunu dillendiriyor ardından. Kayıtsız olmayan

hiç kimsenin yüzünü çevirmemesi gereken görüntüleri karşılamaya hazırlanıyoruz onun deyimiyle. Perdedeki ilk görüntüyse aynada kendine bakan, yüzü peçeli bir kadın. Cüzzamdan deforme olmuş gözleriyle buluşuyoruz yalnızca. Kamera sırtı dönük kadına ve onun baktığı aynaya yönelirken biz de aynayla, dolayısıyla da bize bakan kadınla karşı karşıya geliyoruz. Tek tarafı çiçek bezeli aynayla, ne düşündüğünü anlamanın güç olduğu ama belli ki gündeliğinden bir parçaya dahil olduğumuz kadınla. Görüntü yarım saniye kadar bir çocuk sesiyle kesiliyor. Şimdi bir sınıftayız. Önlerindeki kitaba bakarak Tanrıya verdiği nimetler için teşekkür eden, elleri ve yüzlerindeki deformasyondan cüzzamlı oldukları anlaşılan bir grup çocuğun arasında. Koklayamadıkları çiçekler, yanlarında olmayan aileler, alamadıkları yollar için şükrederlerken, bu tekdüze kolektif biz'den yükselen ses görüntüyle bir gerilim yaratıyor. Eril üst-sesin hazırladığı, dayatılan kurumsal kolektif sesin bizi hizaladığı görüntü belirli bir temsili daha da belirgin hale geliyor. Fakat Papazyan'ın söylediği gibi, *göz esnektir ama kolayca hantallaşabilir*. Eğer edilgenlikten, hükümlerden sıyrılmak istiyorsak *serseri bir göze ihtiyacımız olacak*. *Ev Karadır* için de bu serseri göz birer görme organına dönüşen ağız ve kulak olacak: Ferruhzad'ın ağzından dökülenler, montajın ısrarla ses perdesinde tutup ön plana çıkardığı, şarkılar, müzikler, mırıltılar.

Ferruhzad'ın sesi sınıfın görüntüsü eşliğinde ilk kez perdeye yansırken kurumsallaşan duylara karşıt bir sesi de duyuyoruz beraberinde. Bu cehennemden şükreden kim olduğunu, kimin bu cehennemde olduğunu soruyor sakın ama kararlı bir tonda. Bir sonraki sahnenin sesleri yine şimdi(ki)nin üzerine düşüyor belli belirsizce. Çıplak ayak dans eden ve ritim tutan bir erkekle karşılaşıyoruz. Seyircinin görmeye zorlandığı, bu görme eyleminin belirli bir görme olarak kendini dayattığı noktada, Ferruhzad'ın sesi ile ortamda dolaşan gündelik sesler bizi görüntüyü yalnızca ya da öncelikli olarak görmeye değil duymaya davet ederek göze görünendeki başlıkları ortaya çıkarıyor, duyulabilir kılıyor.

Belgesel, essay-film, deneysel türleri arasında gidip gelen ve İran sinemasına daha sonra alamet-i farikalarında sayılacak kurgu – kurgu-dışı harmanını da tanıştıran filmin⁸ sese ihtimamı başından beri planlı. Ferruhzad, yazın gerçekleşen kısa bir araştırma gezisinin sonbaharda çekim için koloniye döndüğünde beraberinde getirdiği 5 kişilik ekip arasında bir de ses mühendisi olmasında

8 Sara Saljoughi, "A New Form for a New People: Forugh Farrokhzad's *The House Is Black*", *Camera Obscura* 2017; 32 (1 (94)): 1–31, s. 4. doi: <https://doi.org/10.1215/02705346-3661982>

ısrarcı oluyor.⁹ Ferruhzad'ın ve ortamın sesinin bizleri farklı bakışlara ve duyuşlara sürekli yeniden hizaladığı filmde, eril üst-ses de yasanın, iktidarın sesi olarak konumlanıyor. Çirkinliğe yüz çevirmememiz gerektiğini buyuran ses daha sonra son derece steril ve nesnel bir sesle cüzzamın tıbbî koşullarını ve nasıl tedavi edileceğini açıklıyor kamera cüzzamlı hastaların pansuman yapılan elleri, ampute bacakları, kameraya dikilen deforme bakışları arasında gidip gelirken. Ne var ki, iktidarın kuşatıcı ve yalıtıcı kodlarını ödünç alan bu sesin dominant ses olmasına izin vermiyor film. Bu işitsel çatlaklar ve görüntü ile ses arasındaki uyumsuzluklar (çirkinlik söylemini kuşatan şarkılar, kutlamalar, oyunlar) bize de şimdi'nin sürekli olarak farklı şekillerde kurulabileceğini hatırlatıyor. Çirkinlik ve yardım, merhamet gibi kavramlar üzerinden kurulan hiyerarşilere direnen bir ses ve görüntü montajına yerleşiyoruz. Görüntü karşımızda değil yalnızca, biz de onun bir parçasıyız. Papazyan'ın bir cilt rahatsızlığıyla geçmişi yoklayışı ve şimdi'yi yeniden karışı gibi, biz de hem *Sevgili İltihaplı Folikül* hem de *Ev Karadır*'ın tahayyül ettiği bedenlere yöneliyor, onlarla temas ediyor, onlara doğru kıvrılıyoruz. Bu da bir deri hastalığını, cüzzamı değil belki ama bir başka sızıyı, kaygıyı, hatırayı *anmamızı* sağlıyor bedenlerimizdeki. Ya da bunların ihtimalini.

Bu paydaşlıklar birbiri içinde erimek anlamına gelmiyor. Yekleşmek de. Aksine, burada seslerin taşıdığı kuvvet, tekillikleri yadsımadan ortaklıkları ve yan yanlıkları keşfetmemize yardımcı oluyor. Bu kuvvet, yaralanabilirliklerin üzerine gitmeyi, aralıklara sızmayı, sızlamayı gerektiriyor. Papazyan da Ferruhzad da bunu yaparken bedeninin tuttuğu arşive bakıyor. Fakat söz konusu arşiv, Papazyan'ın dönüşmeyi reddettiği *bedenler* ve *ilişkiler arşivi* değil. Beden bir tür olarak sınıflandırılmıyor, temsilin alanına itilmiyor burada. Aksine her karşılaşma yeni bir dikkati, maddesel dönüşümü ve formu hesaba katıyor. Dinamik ve canlı bir arşiv buradaki. Dolaşıma giren hücreler, kaslar, dokular; kayıplar, göçler, tecritler yaşamların kaydını tutan tanıklıkları, bu tanıklıkları meydana getiren olayların kaydını tutuyor. Tüm bunları duyulabilir olanın alanına taşıyan ses, kan bağı olmayan, belli bir zaman ve mekâna hapsolmemiş bir çeşit akrabalık ihtimalini yokluyor.

9 Mohammad Salemy, "It Is Only Sound That Remains: Reconstructing Forough Farrokhzad's The House Is Black", Triple Ampersand, Haziran 2020. <https://tripleampersand.org/sound-remains-reconstructing-foorough-farrokhzads-house-black-2/>

Şimdi Bir Aradayız, Peki ya Gelecekte?

Papazyan'ı meşgul eden ve bu iki işin de aksine yerleştiği geleceksizlik ihtimali, Begüm Özden Fırat'ın Enzo Traverso'ya atıfla açıkladığı “neoliberalizmin feshettiği gelecek” ya da *şimdilik*’le ilişkilendirilebilir belki de.¹⁰ Bizi kaygılandırıp duran, kimi kez de yutan zaman “bir türlü geçmeyen bir geçmiş” ile “ne icat edilebilen ne de öngörülebilir bir gelece[k]” arasında asılı kalmıştır.¹¹ Bu paralize olma halinden çıkmanın bir yoluysa yeni ve karşıt bir söylem üretmekten değil, söyleme karşı eylem üretmekten geçiyor. *Sevgili İltihaplı Folikül* de *Ev Karadır* da, sesi eyleycilik aracı/organı haline getiriyor. Sanatın sunduğu estetik deneyim, ki estetik burada beğeni üzerinden değil, eski Yunanca’daki anlamı *aisthesis*, yani duylara ilişkin olan olarak kavranmalı, bedeni ve dünyayı yeni(den) duyma ve duyurma biçimleri üretiyor. Kendi şimdileri üzerine düşünen ve eyleyen iki iş de, işitme alanındaki diğer bedenleri “geçmiş yeniden düşünen ve muhtemel gelecekleri bugünden kurmaya yeltenen ‘şimdinin siyaseti’ne” davet ediyor.¹² İşitsel bakıştan devşirilen işitsel bakım, kırılanlıkların ötekileştirilmediği ama yaralanabilirliklere de açık, eşitliği değil adil olma ve hesap verme/sormayı önceleyen bir aradalık ihtimallerine kulak açıyor. Kulak kabarttığımız noktadaysa şu düşünce beliriyor: Şimdi’nin herhangi bir noktasında *paylaşılan bakteriler, ortak yaşama geçişte harikalar yaratabilir* belki de, kim bilir.

Kaynakça

- Haraway, Donna. “Konumlu Bilgiler: Feminizmde Bilim Meselesi ve Kısmi Perspektifin Ayrıcılığı”, *Başka Yer*, çev. Güçsal Pular. Metis, 2010.
- Ferruhzad, Furuğ, *Ev Karadır*, 1962.
- LaBelle, Brandon. *Lexicon of the Mouth*. Bloomsbury, 2014.
- Nancy, Jean-Luc. *Listening*, çev. Charlotte Mandel. Fordham University Press, 2007.
- Papazyan, Marina. *Sevgili İltihaplı Folikül Derimde Anma Var*, 2019.
- Salemy, Mohammad . “It Is Only Sound That Remains: Reconstructing Forough Farrokhzad’s The House Is Black”. *Triple Ampersand*, Haziran 2020.
- Fırat, Begüm Özden. Bir Beyoğlu Fantazmagorisi: “Şimdilik”ten şimdinin siyasetine doğru, 1+1 Express, Eylül 2022.
- Saljoughi, Sara. “A New Form for a New People: Forough Farrokhzad’s The House Is Black”, *Camera Obscura* 2017; 32 (1 (94)): 1–31.

10 Begüm Özden Fırat, Bir Beyoğlu Fantazmagorisi: “Şimdilik”ten şimdinin siyasetine doğru, 1+1 Express, Eylül 2022. <https://birartibir.org/simdilikten-simdinin-siyasetine-dogru/>

11 Agy.

12 Agy.

“ARTIK-YALDIZ”: Ses-Nesnelerinde Saklı Bellek

NERMİN SAYBAŞILI

Müzik eskir mi? Ses(ler) öylece silinir mi?

Yıllanmış bir kerpiç evin naylon kâğıtlarla kaplı duvarında asılı kalmış eski bir tef ve bu tefin üzerine büyük harflerle yazılmış ‘MUTLUYUZ, NEŞELİYİZ’ sözcükleri geçmiş güzel bir günden kalan çok sesli ve bol müzikli zamanı gözümün önünde bir koza gibi örüyor.



Kerpiç bir evin duvarındaki tef, Hüyük, Konya, 2022 (foto: Nermin Saybaşıli)

Annesinin artık kullanılmayan yaklaşık elli beş senelik kerpiç evini gezdiren Selma, gözlerimin tefe takıldığını görünce hikayesini anlatmaya başlıyor. Tef, geleneksel bir Anadolu beldesi olan Hüyük'teki düğün eğlencelerinin olmazsa olmazlarından biri. Köy meydanındaki kutlamalarda akraba yakını kadınlardan biri bu tefi çalıp şarkı söylerken diğer kadınlar da ikişerli gruplar halinde ellerinde kaşıklarla dans ederek müziğe katılıyorlar. Selma, duvardaki tefi annesi Emine Teyze'nin yaklaşık bir yirmi yıl önce oğlunun düğünü için alıp boyadığını anlatıyor. En az kendisi kadar sade ama güzel tefin üzerindeki çiçekli dalları olan bir bitki ve kuş motifinin en nadide örneklerini Konya'nın çevresini gezerken gördüğümüz Beyşehir'deki tarihi Eşrefoğlu Camii'ndeki (13. yüzyıl) kalem işlerinde görüp hayran kalacağım. Ama ona daha var. Selma'nın duvardaki tefle ilgili verdiği yeni bilgiye beni heyecanlandırıyor. Emine Teyze'nin oğlu için alıp süslediği tef rafa kalkmamış, yerleştirildiği duvarda unutulup toz tutmamış. Köyde ne zaman bir düğün, bir eğlence var, Emine Teyze'nin tefi elden ele gezer olmuş, böylece müziğe müzik, sese ses, topluluğa topluluk eklenmiş. Sesin belleği bu müzikal nesnede bir koza gibi örülmemiş sadece, belleğin sesine ses katılarak o koza büyümüş de büyümüş, bir bellek-müziği taşır olmuş. Konya'nın dondurucu soğuğundan korunmak amacıyla evin iç çeperlerini ince bir zar gibi kaplayan ucuz naylonlar üzerindeki rengarenk meyve-sebze motifleriyle hasır sepetler içerisindeki al renkli domatesler, bu bellek-müziğine uygun bir fon oluştuyordu. Bana da artık iyi duyguların ve güzel zamanların nişanesi o tefin üzerindeki sözcüklere taç olan çiçekli bitki motifi üzerindeki kuşların seslerini duyabilmek kalıyordu. Dinlemek... Söylemesi kolay, yapması zor bir iş! Bu alçakgönüllü nesnenin kozasında saklı sesi duyabilmekse gerçek bir hüner! Düm. Ah. Güm. Hah. Şak. Hah hah. Tak. Heeeeyyy... Ses uçmaz, gezinirmiş. Böyle böyle zamanlar uzar, mekânlar genişlemiş. Sonra düşündüm. Tüm farklı sesler, sözler ve sözcükler kozaya benzer bu ses-nesnesinin yumuşak ve sakinleştirici ağında kelebeklenmeyi bekliyordu.

“Müzikal kelebeklenme” sesin mekânlar, tarihler, diller ve bedenlerdeki bellek-yolculuğunu anlatmak için iyi bir terim olabilir. Germano Celant, küratörlüğünü yaptığı önemli ve kapsamlı sergi *Art or Sound*'un (2014) kataloğu için kaleme aldığı giriş yazına “[m]üze duyumsal bir tasfiye yeri olageldi,” şeklindeki saptama ile başlayarak müzenin yalnızca gözler üzerine kurulu bir incelemeye izin veren “görüş odaklı bir bölge” olageldiğinin altını çiziyordu.¹

1 Germano Celant, “Embracing the Senses”, *Art or Sound* (Sergi Kataloğu), Fondazione Prada: Venedik, 2014, s. 18.

Bu sözleri özellikle sosyal ve beşeri bilimlerde gerçekleşen, ancak etkisinin henüz gerektiği ölçüde yaygın olmadığı “duyusal dönüş”ün² (sensory studies) kazanımlarını yankılar. “Duyusal dönüş”le birlikte göz-merkezci olduğu kadar söz-merkezci Avrupa bilim ve felsefe geleneği yalnızca sorgulanmakla kalmadı, yeni duyumlarla birlikte bilgi üretiminin kendisi derinleşmeye ve zenginleşmeye başladı. *Mıknatıs-Ses*³ başlıklı kitabımda Avrupa bilim ve felsefesinin dayandığı göz-merkezciliğin nedeni ve sonucu olan normatif yaklaşımlara mesafe alarak sanatı duyuşsal bir pratik olarak değerlendirmeye çalışmıştım. Son yıllarda hem yurtdışında hem de yurtiçinde açılan hatırı sayılır sayıdaki sergi ve yapılan yayın bize böylesi bir yön değişiminin gerçekleşmekte olduğunu gösteriyor. Sadece sanatsal üretimler düzeyinde değil sergileme mantığı ve izleyicinin/dinleyicinin sanat çalışmasıyla ilişkisi ve etkileşimi bağlamında da sözünü ettiğim “müzikal-kelebeklenme”nin farklı biçimlerini görüp dinleyebiliyoruz.

Ses(li) sanat çalışmalarını ses-nesneleri, anlamın rezonansını taşıyan bellek parçacıkları olarak değerlendirmeye çalışacağım bu yazıda temel fikrim sesi ve müziği yeniden düşünebilmek için “nesne”den ve “nesnellik”ten olduğu kadar “özne” ve “öznellik”ten de ne anladığımızı sorgulamamız gerektiğidir. Ses söz konusu olduğunda çoklu anlamları ve duyu(m)sal anlam çeşitliliklerini dikkate almak zorundayız. “Ses-nesne”si diyorum, çünkü sanat, yalnızca sesin türlü tezahürlerini –söz (konuşma edimi), insan sesi, müzik, ekstra-müzik, sessizlik, gürültü, dil-öncesi ya da dil-olmayan tüm sesler– düşünmemize olanak vermez, aynı zamanda gözle görülemez, elle tutulamaz sesin kendisine özgü cismaniliğini, dillerde ve bedenlerde, mekânlarda ve nesnelerde ürettiği etkisini algılayıp anlamlandırmamızı da mümkün kılar. Bu çerçevede Füsun Onur, Sarkis, Ege Kanar ve Berat Işık’ın yerleştirmelerini ele alacağım. Ayrıca bellek bağlamında bu ses-nesnelerini önerdiğim “artık-yaldız” kavramıyla okumaya yelteniyorum. “Artık-yaldız”ı geçmişin geçmiş olmadığına görsel ve işitsel nişanesi olarak ses-nesnelere yerleşmiş bir fazlalık olarak değerlendiriyorum; “ötekiliğin” işitsel izinin bir koza gibi toplumsal/kültürel nesnelere yerleşmiş olduğunu öne sürüyorum.

2 Örneğin bkz. David Howes, *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader*, Berg: Oxford ve New York, 2005; David Howes, *The Sensory Studies Manifesto: Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*, University of Toronto Press: Toronto, 2022; David Le Breton, *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*, Routledge: New York ve Londra, 2017.

3 Nermin Saybaşı, *Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası*, Metis Yayınları: İstanbul, 2020.

Müzikal Kelebeklenme

“Müzikal kelebeklenme” deyince aklıma ilk olarak Füsün Onur’un sessiz müzikal yerleştirmeleri geliyor. Nesnelerin galeri mekânındaki yinelenmeleriyle bir koza ören Onur’da biçimlerin metomorfozu müziğin kelebeklenmesini doğurur. Özellikle biçimin ve rengin sessel olmasından yola çıkan sanatçı sanatsal pratiğinde belleğe bir ses, bir müzik bahşeder. Sessiz bir müziktir bu. Galerî mekânı bir sahne, ses-nesnelerinin ise birer nota olduğu yerleştirmelerde temel gaye tınlar olmaksızın ritimle, ritimlemelerle sesi duyurabilmektir. Böylece sessiz ses sesini kazanacak, mekânda olduğu kadar izleyicilerin/dinleyicilerin bedenlerinde de cismanileşecektir. Bir başka deyişle, Onur tersten bir okuma yaparak sesi nesnelerle hacimlendirir. Nesnelerin yinelenmesi ve çeşitlemeleri ile mekânı zamanla ve zamanda açar, genişletir, başkalaştırır. Erken dönem çalışmalarından “Prelüd” (2000) işiyle ilgili söyledikleri diğeri çalışmalarının da temelini oluşturmuştur:

Müziğin, aynı zamanda tüm duyularla da algılanabilirliği vardı. Sert-yumuşak, parlak-mat, mavi-kırmızı, sıcak-soğuk. Özdeksel olarak da, yapısal formunun gereği, kapladığı alan, ağırlığı, yoğunluğu vardır. ...

Ben de müzik dinlediğim zaman, sanki ona dokunurum. Yumuşaklığını ya da sertliğini duyarım, rengini görürüm. Nefes alırcasına, onun inişini çıkışını duyumsarım. Müziğin yayıldığı uzamı görebilirim. Onun zıpladığını ya da küçük küçük adımlarla gittiğini görebilirim. Ve onun yaşamsal enerjiyi harekete geçiren gücünü kısıkanıyorum, diğer sanatlardan daha üstün olduğunu düşünüyorum. Onun için sessiz müzik yapmak istiyorum.⁴

Sanatçının “yaşamsal enerji” olarak tarif ettiği zihin/beden ayrımını bertaraf eden, algının ve bilginin bedenli (*embodied*) olduğu fikridir. Jean-Luc Nancy *Listening* başlıklı kitabında dinleme edimine odaklanarak, algılayan bir tekilliğin dinleme yoluyla süreçsel olarak ortaya çıkışını ifade eden “tınlayan özne” (*resonant subject*) kavramını geliştirir. Halihazırda var olmayan “tınlayan özne” sesle ve seste, rezonansla ve rezonansta mevcudiyet kazanır⁵ çünkü dinleme görme kadar hızlı ve kabule odaklı değildir, sesi duyabilmek ve dahası anlamlandırabilmek bir edimdir, yani performatiftir. Bu bağlamda duyumların doğrudan

4 Füsün Onur, 4 Ocak 2000. Mudo Maçka Sanat Galerisi sergi broşüründen.

5 Jean-Luc Nancy, *Listening* çev. Charlotte Mandell Fordham, University Press: New York, 2007, s. 21.

anlamalı olmakla, *logos*'la sınırlanması mümkün değildir, onlar daha ziyade tekrar ses vermekle, çınlamakla, yayılmakla ilgilidir.⁶ Ses bize öylece gelmez, bir nevi biz ona (doğru) gideriz. Bu öznelik tanımı bedenın sesinden ziyade sesin bedenleşmesinden söz etmeyi mümkün kılarak temsilin dışında yeni bilme olanaklarını gündeme getirir. Bir ses ve ses sanatı teorisi önerisi geliştirdiği *Listening to Noise and Silence* başlıklı kitabında Salomé Voegelin'in yazdığı gibi:

Sonik sanatının estetiği ve felsefesi [...] keşfeden bir dürtüye dayanır. Bu gnostik bir dürtü değil, bilmeye yönelik bir dürtüdür. Kısmen katılımcı olarak bilmek, her zaman şimdi, şimdide ortaya çıkmak, beraberinde gelip geçici bir anlayışın belirsizliğini getirmek. Böyle bir dinleme kolektif, bütüncül bir kavrayış olarak anlam sorununu değil, fantazmagorik, bireysel ve olumsal bir pratik anlamında yorumlama sorununu izler. Bu pratik, nesnel bir bütünlük açısından zorunlu olarak eksik kalır, ancak öznel olumsallığı içinde tamamlanır. Ses anlatır, özetler ve doldurur ama her zaman geçici ve şüphelidir. İştittiğim nesneyle sonik nesne/fenomen arasında onun gerçekliğini asla bilemeyeceğim; onu sadece icat edebilirim, benim için bir biliş üretebilirim.⁷

Görmenin sabitliğinin tersine dinleme dinamiktir, çünkü imge (halen) oradayken ses çoktan gitmiştir. Ama yitmemiştir. Dinlemenin etiği semantik ve sonik, dilsel ve işitsel bir duyarlılıktan geçer ve bu türden bir şüpheci duyarlılığı en çok bir sanat nesnesi ortaya koyabilir.

Galeri mekânını bir çeşit nota kâğıdı gibi kullanan Onur için müzik, ses-nesneleriyle yarattığı nadide bir fazlalığın adıdır. 'Fazlalık' derken kastettiğim, sanatçının yerleştirmelerinde kullandığı ve çoğu oto-biyografik tarihçelere sahip her bir nesnenin sesin bir karşılığı olacak şekilde galeri mekânına itinayla yerleştirilmiş olmasıdır. Onur, "yaşamsal enerji"nin, nesnelerin ilişkiselliğinde bellek olarak biriktiği bir sanatın peşindedir. Galeriye serptiği, birbiriyle ritim oluşturma bazında ilişki kuran nesneleriyle bir "sessiz müzik sanatçısı"dır. Her biri birer müzik notası olan ve belli bir varyasyon ilkesiyle dizilen nesnelerin mekândaki dağılımı, aralarında yakınlıklar-uzaklıklar, bağlar-boşluklar, görünür-lükler-görünmezlikler sessiz müziğin titreşimlerinin görsel işaretleridir. Sanatçının her çalışmasında sesin tınısı farklıdır, ses alçak ya da yüksek, kısık ya da gürültülü olabilir.

6 Age., s. 6.

7 Salomé Voegelin, *Listening Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury: Londra New Delhi New York ve Sdney, 2010, s. 4-5.



Füsun Onur, “Oda Müziği”, yerleştirmeden görüntü, 2009

Onur’un Galeri Nev’de gerçekleştirdiği son yerleştirmelerinden “Oda Müziği”nde (2009) müziğin sesi kısıktır. Galerinin zemininde kısa bir müzikal akış oluştu-racak biçimde özenle kümelenildiği ve oto-biyografik olduğu anlaşılan boya kalemi, porselen biblo, kartpostal, parfüm şişesi gibi nesneler önce ağır tempo-lu lirik bir müzik çalar, ardından müzik hareketlenir ve galerinin bembeyaz iki duvarına doğru yükselir. En az duvarlar kadar beyaz fotoğraf köşebantlarının her biri birer kelebek kanadıymışçasına sessiz müziğe yeni bir ritim katmazlar sadece, belli belirsiz yerleştirilmiş var-yok formlarıyla hayali portrelerin taşıyıcıları olurlar. Böylece belleğin sesini cismanileştirirken sesi de belleğe emanet ederler. Akla şu soru gelir: O zaman özellikle bellek söz konusu olduğunda işitme modunda görme biçimi geçerli bir yöntem olabilir mi?

Sanatçının 1970’li yıllardaki ilk çalışmalarından itibaren müzik ve hatta ses ana motiflerinden biri olagelmıştır. Yerleştirmelerdeki ritim fikrini “müziksel olan”la ilişkilendiren Onur’un, uzun yıllara yayılan “Kadans” (1995), “Prelüd” (2000), “Opus I” (1999) ve “Opus II-Fantasia” (2001) gibi müzikal çalışmalarına doğrudan bağlanan “Oda Müziği”nde yine zamanla, ama bu kez özellikle belleğin müziğiyle ilgilendiği görülür. Metronom yaşlılığı ve ölümü vurmakta gibidir. Tik tak, tik tak... Galerinin bir köşesine yerleştirilmiş nesneler, ses-



Fusun Onur,
"Oda Müziği",
yerleştirmeden görüntü, 2009

nesneleri olarak geçmiş bir yaşantının yerdeki kalıntılarıdır. Slovaj Zizek, bakış ile insan sesi, görme ile dinleme arasındaki fark ve ilişkiyi Lacancı psikanaliz ve Derridacı yapısökümü bağlamında ele aldığı bir yazısında şu formülü verir: "duyamadığını görmek, göremediğini duymakla aynı şey değildir." Sesle bakışın ölümle yaşam gibi birbirine bağlı olduğunu belirtir: ses hayat verirken bakış çürütür. Konuştuğunu duymak canlılığın en güçlü işaretiyken bakıldığını görmek yanılsa mahal vermeyecek ölçüde ölümün karşılığıdır.⁸ Sanatçı bir sese, bir notaya dönüştürdüğü galeri mekânına dizdiği her bir nesneyle ölümsüzlüğü kuşanmak ister gibidir.

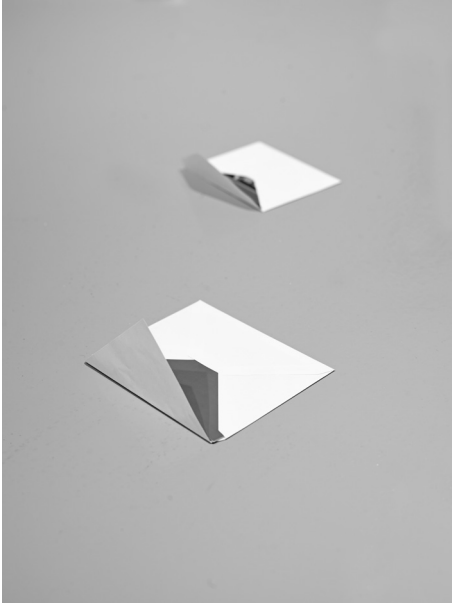
Derinden ve içli bir müzik dinlemektediriz, düşünce ve duygu parçacıklarıyla yoğun nesneler gibi biraz yorgun, ama aynı zamanda devingen ve uçucu... Onur, her zaman olduğu gibi, performansını biz görmeden ince ince gerçekleştirmiş, izleyiciye ise onun icrasını görerek duymak, hissederek dinlemek kalmıştır. Görmenin icrasının sesin icrasını duyurması sanatçının işleri için

8 Slovaj Zizek, "I Hear You with My Eyes"; or, The Invisible Master," ed. Renata Saleci ve Slovaj Zizek *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press: Durham ve Londra, 1996, s. 94.

temel bir formül olagelmıştır. O nedenle Onur’un ilksel icrasına izleyici-dinleyicinin sergideki icrası katılır. Böylece sanatçının tüm sessiz müzikal işleri gibi “Oda Müziği” de performatiftir. Küçük nesneler olduklarından da hafiflemiş bir halde adeta mekânda kanat çırpıp dans ederler.

“Oda Müziği” ilk bakışta bir çocuğun oyun alanını anımsatır. “Tınlayan nesneler” ve “tınlayan bedenler”in dünyasında sıradan nesneler bir masal ya da öykünün kahramanlarına dönüşmüştür. Yerdeki nesnelere baktığımızda bir müzik parçasının bölümleri gibi kendi içlerinde bir düzeni olduklarını fark ederiz. Çocuklukla başlamıştır müzik. Sanatçının koleksiyon yapmayı seven annesinden kalma bir teneke kutu ile plastik kalem kutusu ve bunların içinden çıkıp etrafa belli bir düzenle yayıldığı anlaşılan renkli boya kalemleri ilk müzikal tınılardır. Bu nesnelerin ardından hafifçe buruşturulmuş ya da gelişigüzel katlanmış beyaz kâğıtlar yerini almıştır. Oldukça liriktir müzik. Sanatçının beyaz kâğıtlar üzerine yazdığı sözcük ya da cümle kırıntıları ve/ya ince-narin desenleri, buruşturulup top gibi edilmiş kâğıtların orasından burasından az biraz görünürler. Resimli şiirler gibidirler ya da gönderilmemiş, buruşturup bir kenara atılmış mektuplar. Mavi renkli kalemle yazılmış “Akasyalar Açtı mı?” sorusu; pembe renkli kalemle yazılmış “O bahçede gül açmış!” cümlesi ile bu cümleye iliştilirilmiş küçük bir pembe gül; “Zorba’nın Şarkısı” yazısına eşlik eden mırıl mırıl uyuyan sanatçının meşhur tekir kedisi Zorba’nın deseni; kâğıda siyah kalemle çiziktiriverilmiş bir figürün hemen altında “Komşumuz Sevim bir camda bir balkonda” cümlesi; yine Zorba’nın deseni altında “Zorba bana numara yapıyor” yazısı; mavi kalemle çiziktirilmiş “O bir martı, balık avladı mı?” sorusu, mavi bir yelkenli altında “Bir yelkenli ama rüzgârı yok” sözü ve diğer kâğıtlar, üzerlerindeki desen ve/ya yazılar... Sanatçı kendi uzak-yakın geçmişini daha bellek olacakken yakalayıp notaya dökmüştür.

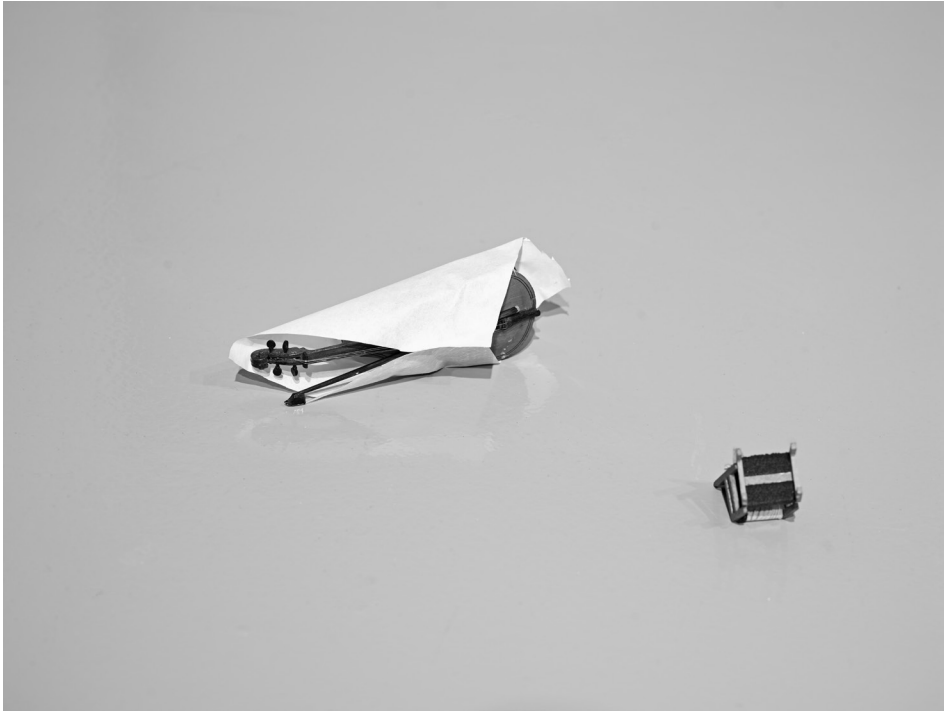
Ardından müziğin ritmi değişir, tınısı biraz gergin ve daha pestir. Aynı beyaz kâğıtların bu kez minyatür nesneleri sarıp sarmaladıklarını görürüz: bir çello, bir sandalye, üst üste dizilip bağlanmış küp şeklindeki yap-bozlar, nazar boncukları vb. Bu üç boyutlu nesnelerin kâğıtlara çizilmiş desenler ve yazılar gibi zamana karşı dayanıklı kalması istenmiş gibidir. Sona doğru gelirken dördüncü bölümde zarflarından taşan yeşil, mavi, kırmızı renkteki kartpostallar, kuşların kanadı gibi havalandı havalanacak zeminde kararsız bir şekilde durmaktadırlar.



4



6



Fusun Onur, "Oda Müziği", yerleştirmeden detay, 2009

5

Son bölümdeyse sanatçının çalışmalarında sıkça rastladığımız mavi tüller ve tüllere altın yaldız iplerle sarılmış küçük koku şişeleri melek figürleri gibi zemindeki kompozisyonu tamamlarlar. Ölüm teması sanki düş tanrısı Morpheus’un kanatlarında gelmiştir. Adı “biçim” anlamına gelen *morpheden* (Latince *forme*) türeyen ve insanlara uykuda çeşitli biçimlerde görünen düşleri getiren büyük kanatlı tanrı sanki bu kez müziğin son notalarını biçimlendiriyordur; Eski Yunan’dan günümüze gelen “ölüm uykunun kardeşidir” sözünü hatırlatacak biçimde. Şimdide kısa bir an, bir kelebeğin kanat çırpışı kadar... Sonra sessiz müzik ince ince kanatlanır ve duvarlara tutunur, orada sabitlenir. Zemine dizilmiş nesneler beyaz fotoğraf köşe bantlarındaki yerlerini almak için kelekler gibi pır pır duvarlara doğru hareketlenmiştir. Geçmiş hayatın yerdeki kalıntıları bir bellek müziği sunar. Karamsar değildir bu müzik. Duvardaki boş çerçevelerin aksanı ise geleceğe uzanır. Bir hayaldir hayat!

Onur, “Oda Müziği” de dahil, sessiz müzik icra ettiği yerleştirmelerinde—buna sanatçının dil-olmayan sesleri gündeme getirdiği “Fısıltı” (2010) ya da “Işığı Duy” (1997) gibi daha küçük boyutlu yerleştirmelerini de dahil edebiliriz—kendi belleksel sinestetik deneyimini tersine çevirerek bu kez gündelik nesnelerin mekânsal düzenlemeleriyle duyulmayan müzikler bestelemiştir. Müziği adeta izleyicinin kulaklarına üflemiştir. İster birkaç nesne ister tek bir nesnenin ritmik düzenlemesi olsun zamanın boşluk içinde yayılmasını isteyen sanatçının “Kontrpuan” (1995) başlıklı çalışması için ifade ettiklerinin tüm müzikal çalışmaları için geçerli olduğunu söyleyebiliriz:

Bir sonrakini izleyerek, boşluk dolacak ve boşluk her izleyiciyle değişecektir. [...] Boşluk genişleyerek değişmeli ki boşluk her ziyaretçi ile birlikte değişebilsin. Bunlar istediklerimdir, zira bu bir görsel kontrpuandır. O, gürültüsüzdür. Görsel olduğu için sessizdir. Ancak müzik de başlamadan önce ve bittikten sonra sessiz değil midir?⁹

Gördüğümüz nesnelerin, sözlerin, çizimlerin cismaniliğinden sesin titreşimlerini duymamız, nesnelerin mekânından sesin kendisine özgü mekânlaşmasına gitmemiz gerekecektir. Nesnelerin, bedenlerin, mekânların arasında dolaşan, onları yalayıp geçen ya da bulutsu enerjisiyle sarmalayan sesler görülmez, hissi bir dünyayı izleyicileriyle birlikte örerken izleyiciler(i) de dahil muhatap ol-

9 Margrit Brehm, *Fusun Onur: Dikkatli Gözler İçin/Fusun Onur: For Careful Eyes*, Alm. çev. Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 102.

duklarını (yeniden) biçimlendirir ve harekete geçirirler. Bellek bir koza gibidir ve sanatçı “Oda Müziği”nde özellikle çocukluk yıllarından seçtiği nesnelerden bir koza örmüştür. Bu kozanın sessiz müziğini dinlemek içinse izleyicinin dikkatli gözlerine ve hayal gücü yüksek zihnine ihtiyaç vardır, çünkü “müzikal kelebeklenme”yi yaratacak olan, bir başka deyişle imkânsız müziği duyup dinleyecek olan bizzat izleyicilerdir.

Nesnelerin birbiriyle kurduğu ilişkilenecek yabancı bedenlerle ve bu bedenlerin sesleri ve gürültüsüyle karşılaşır, kaynaşır. Nesneler dünyası yoluyla sesin metamorfozu gerçekleşir. Minimalist sanata özgü imge dağarcığı müzikle görsel sanatlar, görselle işitsel algılar arasındaki karşıtlığı es geçerken izleyiciyi de benzersiz bir biçimde bir dinleyiciye dönüştürmeye yeltenir. An ve an mekânın içinde dolaşan, nesnelere yaklaşan ve uzaklaşan, adeta onlarda saklı sesi duymaya çalışan izleyicinin bedeni de mekân gibi akışkan bir hale bürünmüştür. Sanatçının solo müziği sergi açıldığında çok-sesli hale gelecektir. Gerçekte, kalp ritmiyle beden bir tür metronomdur; ritim bulur ve ritim yayar. Ama izleyicinin dinleyiciye evrildiği noktada bir gerilim de hakimdir: küçük bir kaza ya da ani bir hareket nesnelerin hünerli düzenini bozabilir. Bu haliyle bu sesli-sessiz yerleştirmeler, gelmiş-geçmiş mırıltıların ve fısıltıların, çan sesleri ve ısıklıkların, aritmik formların, aksanların ve tempoların da dünyasıdır.

Bellek söz konusu olduğunda Onur’un sanatı, müzikal ya da değil istinasız, kırılmış seramiklerin altın ya da gümüşle birleştirilerek yeniden bütünlendiği Japon sanatı *kintsugi*’yi akla getirir. “Oda Müziği”nde küçük koku şişelerinde görüldüğü gibi, belleğin rengi İstanbul’un Bizans sanatı geçmişine, ikonalara ve kilise mozaiklerine uzanacak şekilde altın yaldız iplerle ifadesini bulmuştur. Ancak bu yaldız, kendi terimlerle söyleyecek olursam “artık-yaldız”dır. *Kintsugi* sanatında kırıklar yalancı bir jestle doldurulup kapatılmak yerine “ayıplı yerleri” nasıl da yaldızlarla parlatılıyorsa, Onur da nesnelere ikinci bir hayat bahşeder, estetik bir nesne statüsünü korumaya yeltenmeyen ya da o mertebeye çıkmaya direnen nesnelerin belleği, oto-biyografik ya da değil, şeffaflık ve hafiflik kadar direnç ve gücün nişanesi olarak yorum bulur.

“Yaldız/lı” sözcüğünün taşıyabileceği tüm anlamları hesaba katarak meseleye kültürel bellek penceresinden yaklaştığımızda ve ayrıca yaklaşık yarım yüzyıldır sanatıyla Türkiye’deki çağdaş sanatın öncüsü Onur’un zamanı için avangart sanatsal pratiğini de düşündüğümüzde, “artık-yaldız”ın, eskinin eski, geçmişinse geçmiş olmadığını müzikal (müziksel) bir ifadesi olarak devreye girdiğini söyleyebiliriz. “Oda Müziği” çerçevesinde “artık-yaldız” sanatçının

aileden kalma nesnelere aynı zamanda hem tarihsel hem de güncel bir değer yükleyerek onları birer ses-nesnesine dönüştürmesini ifade ediyor. Tüm ömrünü anne-babasının boğaz kıyısındaki yalısında geçiren, işlerinin neredeyse tümünü ilk o evde tasarlayıp üreten sanatçı yine o evden seçtiği hatıra nesneleri notalar olarak seçip kullanmıştır. Bu açıdan bakıldığında, Onur’un yerleştirmeleri eski modernliğin timsali evin bir uzantısı olarak görülebilir. Sanatçı için bir katalog yazısı kaleme alan küratör Emre Baykal sanatçının Kuzguncuk’taki Hayri Onur Yalısı’nı yazısının merkezine koymuştur: “Kristal, cam, porselen, ahşap, sedef, dantel, gümüş, kadife, tüy, saten, kılıktan kılığa, biçimden biçime bürünüp vitrinleri, büfeleri, sehpaları, rafları, boy boy, renk renk, desen desen, çeşit çeşit, zaman zaman dolduruyorlar huzurlu bir kalabalıkla.”¹⁰ Evin koza-sında büyüyor yerleştirmeler, geliyor, değişiyor, başkalaşılıyor. Evin belleği şimdinin görünümünü inatla kuruyor. Baykal’ın da belirttiği gibi:

Aşı boyasını gıcır kuşanmış ahşap kaplamaların, demir parmaklıklı pencerelere vuran güneşten yorgun argın, aygın baygın süzülen kül rengi tüllerin; günde yalnızca birkaç kez açılıp sonra hemen örtülen sokak kapısının sizden sakladıklarını, bunca zamandır merakla, özlemle, hasretle hatta... Orada yaşayanları, daha önce yaşananları, bundan sonra olacakları...

Evin odalarını, o odaları dolduran mobilyaları, mutfağın kokusunu, banyonun rutubetini, çay masalarının hiç bozulmayan düzenini, merdivenlerin gıcırıtısını, atılan her adımla evin çıkardığı sesleri gözleyerek, dinleyerek, düşleyerek...¹¹

Duvardaki tef gibi yaşayan bir organizmadır ev de ev-içindeki eşyalar da. “Oda Müziği”nin de bize gösterdiği gibi yaşantı ve deneyimin hayal ve hayaleti Onur’un müzikal çalışmalarının leitmotifidir. Ancak sanatçının pratiğinin Baykal’ın büyük ölçüde farklı duyguların ve belleğin belli renkleri olarak karşımıza çıkan nostaljik çerçevelemesine sığmayan önemi azımsanmayacak bir yanı vardır ve bana göre bu en iyi şekilde “artık-yaldız” kavramında yerini bulur. Nostalji şimdide geçmişle kurulan belli bir ilişki yapısının diğer adıdır. “Artık-yaldız” ise, nostaljinin bir türevini devreye sokmakla birlikte sözcüğün geleneksel anlamındaki o fazla hisli ve romantik yaklaşıma kapılmadan içten içe

10 Emre Baykal, “Her kim ki bu odaya girer...” içinde: *Füsun Onur: Aynadan İçeri/Through the Looking Glass* (sergi kataloğu) Arter: İstanbul 2014, s. 9.

11 Age., s. 7.

taşınan bir ikiliğin ifadesi olur. Birazdan geri döneceğim üzere, geleneksel nostalji tanımının aksine nostaljinin aynı anda hem mücadelecisi hem de ferahlatıcı/huzur verici yanının devreye sokulmasını gündeme getirir. Onur'un resimden heykele oradan da yerleştirmelere uzanan sanat yolculuğu işte bu ikiliği yansıtmaktadır. Kanımca Beral Madra bu bağlamda Onur'un sanatını çok isabetli bir şekilde okumuştur. Madra sanatçının özellikle "modernist heykelin ciddiliğini ve insana uzaklığını yadsıdığı"nı belirtirken şu noktaların altını çok iyi bir biçimde çizer:

Onur gerçek ve ciddi olanı, dokunulabilir, geçiciliği algılanabilir maket ya da oyuncak gibi yapıtlar üreterek sorguluyor. Düşüncesini ifade etmek için kullandığı malzeme ve biçimler daha başlangıçta bir şaşırtmaca, yanılgı, oyun alanı hazırlıyor. Bu, Onur'un yadsıma alanına geçmeden kurduğu stratejidir. Onun için yadsıma ahlaki bir davranıştır. Toplumun tüketim denetimindeki değer yargılarını, dar ve sıradan bakış açısını, zayıflıklarını, mekân ve eşyayla ilgili çarpık ve yozlaşmış saplantılarını irdeleyerek, gözlemlerini ortaya koyarak gösterir bu davranışını. Çoğu kez vardığı sert yargıları ve sert içeriği "geçicilik" ve "naiflik" gibi şaşırtmacaların arkasına saklar; çünkü Onur, düşüncesini sertlikle kabul ettirmeyi de yadsıyan bir davranış içindedir.¹²

Göstergenin simgeye dönüştüğü yerle ilgilidir sanatçı. Bu durumda Onur'un müzikal çalışmalarının en önemli niteliklerinden biri sessizliği sesin yokluğu değil, tersine dinlemenin başlangıcı olarak kodlamalarıdır. "Artık-yaldız", bir artık-gösterge olarak, bir çeşit bellek artığı, bir tür ses kalıntısıdır. Belleğin sesini duyabilmek içinse izleyici ancak kendisini referans alabilecektir. Nostaljinin geleneksel manada nostalji olmaktan çıkacağı yer tam da burasıdır. Onur'un performansı bellek kozasını örmeye başlamıştır, müziğin ve dilin, bedeninin ve zihninin kelebeklenmesi için izleyici/dinleyicisini bekleyecektir. Sanatçının performansından izleyicinin performansına geçmek için, bir başka deyişle bir koza içindeki nesnelerin kelebek olup bir bir sese dönüşebilmeleri için izleyici/dinleyicinin özneliliği, onun kendi (içsel) dünyası bir başlangıç ve dayanak noktası olacaktır. Özellikle sessizlikte büyük ölçüde kendi sesimizi, seslerimizi keşfeder, kendi içsel öykülerimize dayanırız. Böylece tınıları, melodileri bulan ve duyan bir özne olarak serginin ses peyzajına katılırız; Nancy'nin tabiriyle birer birer "tınlayan özne"lere dönüşürüz. Sesi, sesleri duyarız ve taşırız. Duymak solodur her zaman, ama dinlemek çoğuldur. Dinlerken bir diğeriyle, hatta diğerleriyle farklı bir ortaklık kurarız, kendimizden ödün vermeden ortaklaşırız.

12 Beral Madra, *10 Sanatçı 10 İş*: C Sergi Kataloğu, 1992.

Geleneksel sanat yapıtı durağan, müzik yapıtı ise geçici ve zamansaldır. Mekânsal koordinat sistemleriyle görülmeyen müziği çağırmak için mekânda ritim oluşturan öğeler vardır. Onur’un görsel müziğinde başlangıç noktası plastik algı olmakla birlikte sanatı bir duyumlar pratiği olarak okunabilir. Kozayı örmeye devam eder izleyici ve bir rezonansların peşi sıra bir “dinleyen özne”ye dönüşür. Sözünü ettiğim kelebeklenme müzikal zamanın açılması olduğu kadar nesnenin ve bedeninin zamansallığına, o zamansallık içinde her ikisinin de değişimine ve dönüşümüne işaret eder. Nesneler tüm potansiyellikleriyle oradadırlar, izleyiciler/dinleyiciler de tüm bedensellikleriyle. Müzikal sergi belleğin sesinin sesin belleğine dönüşeceği o kavşakta konumlanır.

Yazının başında sözünü ettiğim eski bir köy evinin kerpiç duvarındaki zilli tef, bir bellek artığı olarak geçmiş yaşantı ve deneyimleri bir koza misali kendisinde saklarken, Onur’un çoğu çocukluk dünyasından kalma dekoratif ev nesneleri ya da buluntu-nesneleri “artık-yaldızlı” halleriyle yakın Türkiye tarihini müzik olarak duyurur gibidirler. Modern ailenin kırılğan kültürel mirasının sembol nesneleridir bunlar; Nicolas Abraham ve Maria Torok’un ifadesiyle “hayalet etkilere” (*phantom effects*) sahiplerdir. “Hayalet etki” psikanalizcilere göre önceki karşılaşmaların, anıların, görüntüler ve seslerin sonraki kuşaklarda ortaya çıkan ertelenmiş, gecikmiş etkilerdir. Bu etkiler diğerinde saklıdır ya da diğerinde yazılıdır.¹³ İşte Onur’un müzikal çalışmalarında o diğeri kendisi olduğu kadar biz izleyiciler-dinleyicilerizdir de. Sanatçının narin nesnelerin dikkatli düzenlenmesiyle dolu sergileri belleğin şimdideki sesi olarak devreye girerler, ama o sesler de bellek olacaktır. Örneğin 1997 yılında kendi sesini bohçaya benzer büyücek bir mektup olarak öğrencilik yıllarından sonra bir daha hiç dönmediği Maryland Institute College of Art’daki bir sergiye gönderdiğinde (“Işığı Duy”) sesin belleği, belleğin sesine dönüşür. İçine gül yapraklarıyla bir alarm düdüğü koyduğu yaldızlı mektup-nesnesi, Onur’un kendi uzak sesini bir zamanlar yaşıyıp deneyimlediği Baltimore’a ancak bir fısıltı olarak ulaştırabilecektir.

Sözünü ettiğim “artık-yaldız”, modernleşmekte olan Türkiye’nin üst-orta sınıf yaşamının bir yalısında duran, değişen ve dönüşen, artan ve eksilen toplumsal ve kültürel yaşamın izini sürer: kayıp ve bellek, hatırlama ve yineleme özellikle bu bağlamda önemlidir. Tarih düz-çizgisel ve soyut genellemelerden değil çatışma ve kırılmalardan, değişim ve dönüşümlerden meydana gelen

13 Nicolas Abraham ve Maria Torok, “Secrets and Posterity: The Theory of the Transgenerational Phantom”, *The Shell and the Kernel*, ed. Nicholas Rand, University of Chicago Press: Londra, 1994, s. 165-171.

bir devirdir. Erken dönem çalışmalarında malzemenin kendisiyle ilgilenerek heykelin mekânsallığına karşı zamansallığı vurgulayan ve organik olan ile olmayan formlar arasında diyalog kurmaya çalışarak heykelsi biçimler yaratan sanatçının “Dolmabahçe Hatırası” (1992) başlıklı çalışması nesnelerin bir sıra halinde yinelenişi ve çeşitlemeleriyle mekâna ritim kazandırmıştır. Bu ritim bulmalar sanatçının müzikal kompozisyonlarının da temelini oluşturur. “Dolmabahçe Hatırası”nda açık havada 19. yüzyıldan kalma Barok ihtişama sahip sarayın kıvrımlı mimari hatlarını akla getirecek bir düzenleme yapmıştır. Sarayın bahçesindeki sandalyeleri tülle kaplamış ve parktaki alçı kaidelerle birlikte onları altın yıldızlı beyaz şeritlerle birbirine bağlayarak doğrusal bir ritim oluşturmuştur. Alçı kaidelerin üzerinde de heykeller yerine yerleştirdiği portakal rengindeki gösterişli balkabakları ritme ritim katmıştır. Çekilen şeritlerin üzerinde ise altın yazdırlı “*souvenir de Dolmabahçe*” yazılıdır. Böylece sarayın süsleyici ritmini kırarak kendi nesneler dünyasını ve kendi zamanını eklemiştir sanatçı. “Artık-yaldız” sanatçının bu çalışmasında sarayın ihtişam ve gösterişinden bugüne gelen bir zamansal kırılmanın işareti olur. Dünyevi olanla kutsal olan, geçmiş ile şimdi, gelenek ile tarih, öznellik ile toplumsallık sanatçının kurduğu bir dizgede iç içe geçerek yeniden ilişkilendirilmiş olur.

Onur’un rezonans kadar disonansa, ses kadar yankıya dönüşme potansiyeli taşıyan çağrışımlar içeren müziği, kozasında bir “eleştirel bellek” taşır. Fransız sosyolog Maurice Halbwachs’ın “şimdiden kaçmak”ı tümüyle olumlu bir yan etki olarak ele aldığı nostaljik bellek tanımı burada değerlidir. Yunanca *nostos*, eve dönüş ile *algia*, acı verici duygu sözcüklerinin bileşiminden meydana gelen “nostalji” sözcüğü kişiyi geri alınmaz zamanın tahditlerinden özgürleştirir ve böylece kişinin geçmişin olumlu deneyimlerini ve onların etkilerini seçme özgürlüğü tanınmış olur.¹⁴ Özel ve kolektif belleğin sürekliliğini sürdüren nostaljik bellek bir tür kültürel direniş ve varoluş olarak devreye girebilir. “Artık-yaldız” kavramının harekete geçeceği yer tam da burasıdır. Onur’un yaşlanma ve ölümle ilgili “Oda Müziği”nde yaşam kadar ölümün, yaratım kadar yıkımın da hayaleti oto-biyografik minyatür nesnelere yüklenmiştir. Galeri mekânını adeta birer koza gibi ören ilişkisel ve performatif ses-nesneleri belleğin müziğini çalar, sesin bir bellek taşıyıcısı olduğu kadar kendisinin de bir belleği olduğunu hatırlatır. Sanatçının belirttiği gibi:

14 Alıntılayan Leo Spitzer, “Back Through The Future: Nostalgic Memory and Critical Memory in a Refuge from Nazism”, *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* ed. Mieke Bal-Jonathan Crewe ve Leo Spitzer, Dartmouth College, University Press of New England: Hanover ve Londra, 1999, s. 91-92.

Noktalar çizgileşir
çizgiler yeni çizgileri,
biçimler biçimi doğurur,
Olaylar birbirini, kovalar
Bir bütün doğar.¹⁵

Müzikal Gerçeklik

Türkiye çağdaş sanatının diğer bir öncü sanatçısı Sarkis, sessizliğin sessizlik olmadığını Füsun Onur’un yaklaşımından daha farklı bir biçimde ele alır. Sesi düşündüğü 1970’li yıllardaki en erken çalışmalarında özellikle savaşın yıkımı ve sesin bir propaganda aracı olarak kullanımını sorguladığı görülür. “III. Reich’in Düşüşünün Kökenleri” (1971) ve “Gun Metal” (Silah Metali Rengi) gibi yerleştirmelerinde savaş ve ırkçılığın ses belleğini geri çağırarak yerine o belleği susturma ya da silme eylemi ön plana çıkar. “Gun Metal”de (1974) sanatçı Fransa’da Nazileri destekleyen bir örgütün para toplamak için hazırladığı, Mussolini ve Hitler gibi ırkçı politikacıların seslerinin olduğu on iki plaktan meydana gelen koleksiyondaki sesleri yok edebilmek için plakları zımparayla kazımıştır. Sesin boşluğunun yerini alan zımpara seslerini de 45’lik bir plağa kaydetmiş, silinmiş plağı ve kapağını ise silah rengine (*gun metal*) boyayarak iki cam arasına yerleştirmiştir. Tahakkümün seslerini sessizleştirme yolunu seçtiği yerleştirmesi, zımparaladığı plaklar ve bu plakların kapaklarından meydana gelen on iki panoluk bir çalışmadır.



Sarkis, “Gun Metal”, yerleştirmeden detay, 1974.

15 Füsun Onur, “Resim Heykel Sorunları”, *Politika*, 29 Mayıs 1976.

Sarkis bir fazlalığı eksilttiği, savaş çığırtkanı belleği sildiği 1970’lerdeki bu çalışmalarının ardından 1980’li yıllarda belleğin sesini duyurabilmek adına bu kez baskının ve şiddetin yarattığı sessizliğe yoğunlaşmıştır. Geçmişten gelen tarihsel değer ve önemdeki nesneleri bir “artık-yaldız” olarak günümüze taşıdığına belleğin hakiki sesini duyurmak ve/ya belleğin imgelerini zihinlerde yaratmak yolunu seçmiştir. Pek çok yerleştirmesinde kullandığı manyetik bantlarla kendisini en açık biçimde ortaya koyduğu üzere sanatçı özellikle susturulmuş bellek ile ilgilidir.¹⁶ Kasetlerinden çıkarılıp tomarlar halinde gündelik sıradan nesnelerin ya da müze heykellerinin üzerlerini ya gölgeli bir karanlıkla örten ya da onların içinden adeta fışkıran bu bantlar, “artık-yaldız”lar olarak geçmişe saklarken onu ifşa da ederler. Sarkis oto-biyografik bağlamlar da taşıyan, sömürgeci emperyalist Batı tarafından yerlerinden kopararak müzelerde “sergileme değeri”ne indirgenen çalışmalarında—sanatçı bu nesneleri “savaş ganimetleri” (*kriegsschatz*) olarak adlandırır—sessizleştirilmiş belleği dondurulmuş halinden kurtarıp sessizliğini farklı bir sesle ve/ya sessizlikle doldurmaya girişir. Uwe Fleckner sanatta toplumsal bellek çerçevesinde Sarkis’in çalışmalarını ele aldığı yazısında bu olguya şu sözlerle dikkat çeker: “Bu eserlerinde Sarkis bireysel sanat eserlerinin şimdinin geçmiş üzerinde hakimiyetinin donuk nişanı halini aldığı sanatsal hazine odasının yerine, buluntu ya da mamul nesneleri kullandığı düzenlemelerini, yaşayan ve sürekli yenilenen bir koleksiyonu koyar.”¹⁷ Sanatçının bu çalışmalarından özellikle müziği de içeren bir örnek “Brancusi’nin atölyesinde Stravinski’nin Bahar Ayiniyle Dans Eden 12 *Kriegsschatz*” (1989-2002) başlıklı yerleştirmedir. Manyetik bantlarla bezenmiş yüksek kaideler üstündeki küçük yuvarlak zeminlere oturtulmuş on iki heykelcik Igor Stravinski’nin “İlkbahar Ayini” eşliğinde, kendi etraflarında dans eder gibi yerleştirilmişlerdir. Aralarında 6. yüzyıl Çin ve 20. yüzyıl Kore ürünlerinin de bulunduğu, çeşitli ülke ve devirlere ait bu on iki heykelciğin her birinin üstünde *kriegsschatz* sözcüğünün tek tek harfleri yer almıştır. Duvarlarda ise sergiye taşın(a)mayan iki nesnenin hareketli görüntüsü yansıtılmıştır: Sarkis’in Paris’teki atölyesinden galeri mekânına yansıyan yanardöner neon ışıklar ve Rumen kökenli büyük heykeltraş Constantin Brancusi’nin (1876-1957) sergilenmek amacıyla—Sarkis’in tanımıyla—havasız tozsuz bir

16 Susturulmuş bellek meselesi üzerinden Sarkis’in çalışmalarındaki ses ögesini daha detaylı bir biçimde ele aldığım yazı için bkz. Saybaşılı, *Mıknatıs-Ses*, s. 172-179.

17 Uwe Fleckner, “İnsanın ıstırap hazinesi insanlığın mülkü haline gelir.”: Sarkis, Warburg ve Sanatta Toplumsal Bellek”, içinde: *Uwe Fleckner ve Sarkis: Mnemosyne’in Hazine Sandıkları: Platon’dan Derrida’ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler*, Umur Yayınları: İstanbul, 2017, s. 15.

“akvaryum”a hapsedilmiş, yani ölüme terk edilmiş alçı eserleri. Şöyle der Sarkis: “Alçı canlıdır. Toz ister, hava ister. Onun için akvaryumun yanına koyduğum ekranda Pudovkin’in ‘Asya’da Fırtına’ filminden 20 saniyelik bir sekans seçtim. Oradan yükselen tozla Brancusi’nin eserini besliyorum.”¹⁸ Tarih denilen aslen yaşantı ve deneyimler zincirinin kırılması, gerçek geleneklerin yerini inşa edilmiş gerçekliklerin almış olmasıdır. Sarkis hakiki bir bellek tarihini, bir bellek müziğini arşive, depoya ya da müzeye dayanmadan hatırlar ve ortaya çıkarır. Bu bağlamda “artık-yaldız” geçmişin ehemmiyetli kültürel form ve nesnelerini ifade eder. Yeni kurduğu tarihsel bağlantılar tüm bir sanat fikrine dayanır: plastik sanatlar, görsel sanatlar, sahne sanatları ve müzik. Böylece Fleckner’in dikkat çektiği gibi, bellek tanrıçası *mnemosyne* ve onun çocukları *muse*’lerin (müz, ilham perileri) sanatın kökeninin bellek olduğunu ortaya koyar.¹⁹ Sarkis gerçekte geçmişe ve şimdiye bakarak geleceği düşünmeye girişir. “Lulu’yu Seviyorum”da (1984) tel-konstrüksiyon Alban Berg’in Lulu başlıklı operasının kaydını içeren bir kucak dolusu manyetik bantla kaplanmış. Sarkis’in sözcükleriyle, “Arkadan bir tüfeğe benzeyen” sanatçının “Lulu”su, ışıktandırılmış boş duvarlara bakmakta, “tarihteki her şeyi dinlemekte”dir.²⁰ Tarihte hakikatin sesleri gürültülüken, dilsizleştirip sessizliğe terk edilmişlerdir. Travma ona maruz kalanların seslerini içlerine kaçırmış, sesler mekânlarda, nesnelerde, bedenlerde bellek olarak tortulanmıştır. Manyetik bantların aralardan fışkırdığı sanatçının bir başka çalışmasının başlığının da açık ettiği gibi, “belleğimiz anavatanımızdır.”

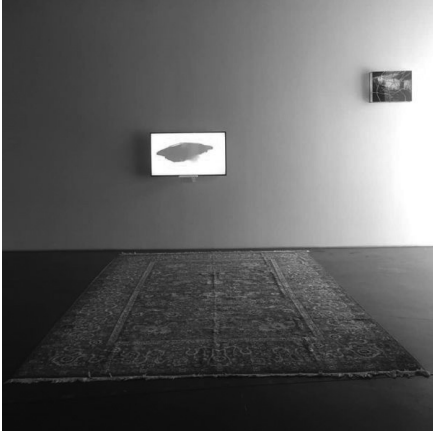
Belleği ses ve imgeyle bugüne çağırın Sarkis tarihe değil gerçekte bugüne bakmamız için bizi zorlar. Travmanın mahali olarak bugüne bakarken sesi ve imgeyi geçmişin hikayelerinden seçer, insani acının ve ıstırapın sürekliliğini işler. Sanatçı 2020 yılının sonbaharında Dirimart’da gerçekleşen, kırmızı ve büyük harflerle *UNTITLED (İSİMSİZ)* başlığını verdiği sergisinde oluşmaya başlayan geleceğin parçalı yapısını Japon *kintsugi* sanatından ilhamla işlemiştir. Burada Sarkis, buluntu ya da kendi çektiği ve kırmızı filtreden geçirdiği fotoğrafları kurşun kullanarak tamir edip, birleştirme yoluna gitmiştir. Sergide

18 “Sarkis’ten Beaubourg’a Senfonik Sergi”, *Cumhuriyet*, 12 Şubat 2010 http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis_ten_Beaubourg_a__Senfonik_Sergi_.html (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022).

19 Fleckner, “‘İnsanın ıstırap hazinesi insanlığın mülkü haline gelir’: Sarkis, Warburg ve Sanatta Toplumsal Bellek”, s. 21.

20 Sarkis’in beyanı için bkz. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cEbM6Xe/rBB7yA> (Erişim Tarihi: 3 Ocak 2023).

kırmızıya doymun üç melek figürü ya da bir yıkımın ardından İstanbul kenti “vitraylar” olarak çıkarlar karşımıza. Sanatçının dikkatle seçtiği bu imgeler yangını çağrıştıırken buna sergi duvarlarına serpiştirilen karekodlar yoluyla sergiyi avuçlarında taşıdığı alevlerle gezebilen izleyiciler katılır. Her şey ve herkes içten içe yanmakta gibidir. Kırmızıyı acının olduğu kadar tehlikenin işareti olarak devreye sokan Sarkis’in sergide yer alan bir yerleştirmesi ise sesli bir video çalışmasıdır ve serginin merkezinde yer almaktadır.



Sarkis, *UNTITLED* sergisinden
bir görüntü, 2020

Sözkonusu yerleştirmede bir ekranda kırmızı suluboyayla boyanan ve boyanın kurumaya başlamasıyla önce bir yarayı sonra bir gözü çağrıştırmaya başlayan bir lekenin kaydı yer alır. Videodaki bu imgeye Morton Feldman’ın Sasani İmparatoru I.Hüsrev için yapıldığını öğrendiği kayıp bir halıdan yola çıkarak bestelediği “Hüsrev’in İlkbaharı” (*Spring of Chosroes*, 1976) başlıklı deneysel müziği eşlik eder. Ekranın önünde serili olan ihtişamlı bir İran halısı stilize hayvan ve ağaç motifleriyle şaşıklı bir bahçeyi tasvir ettiği söylenen kayıp halının yerini mi almıştır? Ekrandaki imge harelî kırmızı bir göze dönerek bizden çok bugünü ve bizi izlerken İran halısı, Michel Foucault’nun yazdığı gibi, bir *heterotopia*²¹ olarak insanoğlunun dünyanın tüm devirlerinin ve topografyalarının bir araya geldiği mekânlar-üstü bir yer özleminin en mükemmel örneğini simgeler. Ama alevler bu halıyı da mı yutacaktır? Foucault’ya göre tüm dünyanın sembolik mükemmelliğe eriştiği bir halıdır bahçe, halı ise mekânlar arasında hareket eden bir tür bahçedir. Mutluluğun ve bereketin

21 Michel Foucault, “Of Other Spaces”, *Diacritics*, Bahar, 1986, s. 22-27.

simgesi bahçe-halı dünyanın en küçük parçasıdır ve dünyanın tümüdür de aynı zamanda. Ama ekrandaki yara(lı)-göz ve onun ekranın bir yanına yerleştirilmiş rafta duran bitmiş hali, yüzyıllar sonrasında dahi insanlığın kendi cinsine ve diğer canlılara neler ettiğini görmekte, geleceğe şimdikiyi anlatmaktadır. İnsan dünyaya yerleşmeyi bil(e)memektedir. Alevlerse artık dünyamızı sarmıştır. “Artık-yaldız” mı kalacaktır her güzel şey?

Bellek farklı bir zamansal açılmaya, özgürleşmeye olanak verir. Yeni bir bilim dalı olarak “ritimanaliz”i öneren, kendisi de amatör bir müzisyen olup piyano çalan, en sevdiği besteciler olarak Beethoven ve Schumann’ı gören Henri Lefebvre zamanın anlaşılmasında çok önemli olan ritmi yinelemeler içindeki devinimler ve farklar olarak yeniden tanımlar. Ritim değişim ve yineleme, kimlik ve fark, karşıtlık ve süreklilik olmadan düşünülemez.²² Bu durumda sessizleştirilmeye çalışılan belleğin sesi gerçekte sessiz değil, ama aritmiktir; dolayısıyla susturulmuş, eksiltilmiş ses bir fazlalığa dönüşür. Ege Kanar “Vasıta” (2021) başlıklı otuz iki adet zil ve temas hoparlörlerinden meydana gelen büyük boyutlu yerleştirmesinde İstanbul Agop Fabrikası’nda geleneksel yöntemler kullanılarak üretilmiş, ama biçimsel ya da işitsel arazlara sahip oldukları için kusurlu bulunarak ıskartaya ayrılmış zilleri kullanarak belleğin sesini izleyici/dinleyici yoluyla sesin belleğine dönüştürmeye çalışmıştır. Bunu sessizliğe dikkat çekerek yapmış olması da önemlidir.



Ege Kanar, “Vasıta”,
yerleştirmeden görüntü, 2021
(foto: Murat Germen)

22 Henri Lefebvre, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, çev. Stuart Elden ve Gerald Moore, Bloomsbury: Londra New Delhi, New York ve Sydney 2013, s. 96

Zillerdeki kusurdan kaynaklanan fazlalık, gerçekte İstanbul'da bugün de üretilmekte olan metalik enstrümanların uzun tarihindeki kopuşların ve dönüşlerin bir metaforu olarak okunabilir. "Müzikal kelebeklenme"nin öyküsü ve yolculuğu ta 17. yüzyılın başlarına, Trabzon'dan kente göçen Ermeni metal ustası I. Avedis'e—II. Osman mehter takımının ses gücü ve somut etkisini arttırabileceğini düşündüğü ustaya Zilciyan lakabını takmıştır—uzanmaktadır. I. Avedis bugün İstanbul markası ve logosuyla Türkiye'de üretilip dünyaya gönderilen zillerin atasıdır. Onun ürettiği ilk ziller yapımı sır gibi saklanarak babadan oğula geçerek günümüze ulaşmıştır.²³

"Vasıta" yoğun bir işçilik ve el emeğiyle karmaşık süreçlerden geçilerek elde edilen her bir zilin örtük bir (tarihsel) potansiyel, bir fazlalık barındırdığından hareket etmiştir. Kanar özellikle kusurlu formları seçerek bu örtük fazlalığa belleğin şimdideki sesini katmıştır. İzleyicilerin bakışı, duyusu ve teması yoluyla yepyeni duran bu parlak zillerin "artık-yaldızlı" ortaya çıkacaktır.

"Vasıta" sanatçının ıskartaya çıkarılmış zillerle yaptığı ses kayıtlarını hoparlörler yardımıyla aynı enstrümanlara geri aktaran bir yerleştirmedir. Galeride enstrümanlara geri beslenen ses dalgaları, zillerin doğal frekanslarıyla örtüştüğünde ziller harekete geçerek titreşmeye başlar ve sanatçının bu zillere kayıt ettiği beş parçalı bir kompozisyon devreye girer.²⁴ Bu beş parçalı kompozisyon parça aralarında boşluklar barındıran bir loop şeklinde galeri mekânında sürekli döner. İzleyicilerinse Kanar'ın hazırladığı müziği duyup dinleme şansları olduğu gibi zillere dokunmak ve gövdelerindeki titreşimi hissetmek yordamıyla zillerle etkileşime girme imkânları da vardır. Ziller içten içe ses verirler, böylece sessizliğin ne olduğunu seste ve sessizlikte anlatırlar. Galeri mekânında belirli zilleri yakalayarak rezonansa sokan frekanslar kimlik

23 17. yüzyılda I. Avedis tarafından 19.yy'da Zildjian marka ziller Avrupa ve Amerika'da sergilenir ve uluslararası tanınırlık kazanır. 20.yy başında Aram Zildjian işleri yürütemeyecek kadar yaşlandığında ise Amerika'da bulunan yeğeni III.Avedis'a mektup yazarak İstanbul'a geri dönerek fabrikanın yönetimini devralmasını ister. Avedis İstanbul'a dönmez İstanbul'a ama 1929 yılında Quincy kentinde Amerika'daki ilk Zildjian fabrikasını kurmasıyla ve ardından İstanbul'daki fabrikanın yönetimini Zildjianların anne tarafından kuzenleri Dulgarian'a -aile soyadı kanunu sonrası Zilçan soyadını alır- geçmesiyle zillerin tarihi iki ayrı koldan ilerler. 1960'lı yılların sonunda İstanbul'daki fabrikayı da satın alan Zildjian'lar burada faaliyetlerini 1977'ye kadar sürdürürler. Kısa bir süre üretilmeyen zillerin yolu bu kez 1980 yılında aynı fabrikada çalışan Agop Tomucuk ile Mehmet Tamdeğer ile devam eder ve İstanbul markasıyla yeniden doğar. Marka 1996'da Agop Tomurcuk'un ani ölümüyle ikiye bölünür; aynı logoyu kullanarak zil üretimine devam eden İstanbul Agop ile İstanbul Mehmet firmaları böylece doğar. Zillerin kısa tarihçesi için bkz. *Dün Bugün İstanbul /Past Present İstanbul* (sergi kataloğu), Sakıp Sabancı Müzesi, 2021, s. 84-87.

24 Age., s. 87.



Ege Kanar, “Vasita”, yerleştirmeden detay, 2021 (foto: Murat Germen)

yerine farkı, ritim yerine aritmik sesleri koyarak belleğin müziğini kendilerinde taşıdıklarının simgesi olurlar; coğrafyaları kat eden varoluş öykülerini bugüne ve doğrudan bizim bedenimize geçirirler. “Müzikal kelebeklenme”nin formülü burada şöyle işler: dokunma duygusuyla canlanma potansiyeli taşıyan bir ses peyzajının “sürekli süreksizliği.” “Vasita” temas ve dinleme edimiyle bir topluluk oluşması ihtimalini araştırır. Ses peyzajı terimini ilk defa kullanan R. Murray Schafer “duymanın uzaktan dokunma” olduğunu belirtmiştir ve eklemiştir: “... ilk duyumun mahremiyeti, insanlar ne zaman ehemmiyetli bir şey duymak için bir araya gelip de toplandıklarında toplumsallıkla kaynaşmıştır.”²⁵ Böylece Kanar’ın çalışmasında Fusun Onur’un sessiz müzikal çalışmalarından farklı bir boyutta görsel algının parametrelerine duy(u)m sal algı eklenmiş olur. Onur’un müzikal yerleştirmelerinde izleyici/dinleyici daha kendine dönükken Kanar’ın ilişkisel yerleştirmesinde izleyici daha dışa dönük ve dinamiktir. Bu manada da duyumsallığın yarattığı ve Jacques Rancière’in

25 R. Murray Schafer, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books: Rochester Vermont, 1994 [1977], s. 11.

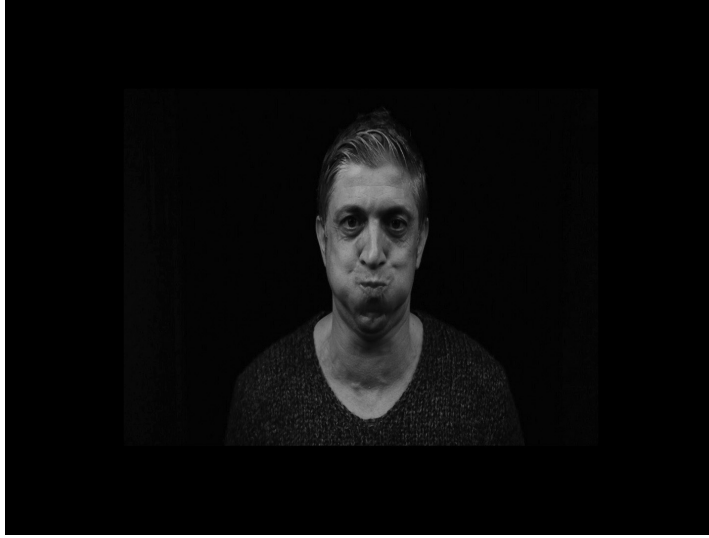
“birlikte-oluş” olarak tarif ettiği²⁶ bir öznenliğin arayışı ortaya çıkar. Schafer kitabının aynı sayfalarında ismini vermemekle birlikte etnomüzikolog bir arkadaşını alıntılar: “İyi bildiğim etnik gruplar fiziksel yakınlıklara ve inanılmaz ritim duygularına sahiptir.”²⁷

“Vasıta” sessizdir ancak zillere bir ses peyzajının potansiyel varlığı işlenmiştir. Bir enerji olan ses açılır ve yol alır, saçılır ve mekânla zamanlara can verir, dillerle bedenleri birbirine yeniden bağlar. Ziller vasıtasıyla “öteki” ile ve “öteki”nin sesleri ile karşılaşmanın ve böylece bedenimizin devrim ve hareketlerine bağlı olarak “öteki”yle iletişim kurmanın müzikal bir modeli kurulmuştur. Kanar dokunup sesi hissetmeye özel bir vurgu yapmıştır, sesin zillerdeki kozası öyle örülmüş, böylece sessizliğin içinde sesin varlığı daha da vurgulanmıştır. Gerçek ve etik bilgiyi mümkün kılan da bu olmuştur. Anavatan’ın gerçekte ne olduğu, unutulmuş neleri ihtiva ettiği ve daha da etmiş olabileceği sesin rehberliğinde bir başkalaşım, bir dönüşüm hikayesiyle vücut bulmuş, cismanileşmiştir: Devletin soyut-somut tekvücut yapan ritmine karşı yekvücut bir aritmik fark. Böylece bilinmeden-bilinmeden yaşayan ziller önce Kanar sonra izleyici/dinleyici tarafından metamorfoza uğramış, yaşayanın bilgisi tadil edilmiştir. İzleyicilerin/dinleyicilerin bedensel ritmi yoluyla dillerin ve bedenlerin ötesinde vuku bulan sesli-sessiz bir müzikal gerçeklik tüm zamansallıyla resmi tarihsel zamanları alt edip yaşanmış zaman olarak galeri mekânında derin ve derinden çınlamaya yeltenmiştir.

Yaşayanın bedeni seslidir, ses çıkararak müziğin belleğini de geri çağırır, olur, hatta kendi zamanları aşan bir belleğin müziğini bile. Burada “sesin kelebeklenmesi”nden öte sesin “kelebek etkisi”nden söz etmek gerekecektir. Berat Işık’ın özellikle dilin ilksel formu nefesle ve insanın sesiyle icrasıyla ördüğü sanat kozası, sesin mecrasını baskı, sansür ve şiddet sarmalına kapılmış bir iç sıkıntısı, bir dip akıntısı olarak sorgular. “Kelebek Etkisi” (2012) başlıklı çalışmasında, videoda tek tek izlediğimiz insanların yanaklarını şişire şişire nefesleri tutma konusundaki başarısız ve en nihayetinde de gereksiz çabalarını dilsizleştirme ve belleğin silinmesi bağlamında düşünmeye başladığımızda bu edimler bir anda önemli bir jest olarak çıkar karşımıza.

26 Jacques Rancière, *The Emancipated Spectator*, çev. Gregory Elliott Verso: Londra ve New York, 2009, s. 56.

27 Schafer, *The Soundscape*, s.11.



Berat Işık, “Kelebek Etkisi”, videodan görüntü, 2012

Videodaki insanların adeta bir dip dalga gibi bedenlerinden dışarıya boşalttıkları “pufff...”lar tüm seslerin “ses” ve “söz” olabilmek için bir mücadele geçirebileceğini ortaya koyar. Onların edimleri kelebeklenmeden puf diye uçup gider, dünya üzerinde etki bırakmadan, bırakamadan semada yok olup yiterler. Çocukça bir eylemin paradoksal bir biçimde fırtına sessizliğini hatırlatan bir gerginliği ifşa ettiği “Kelebek Etkisi”nin bize hatırlattığı şudur:

bir yanda insani güçler vardır ama diğer yanda da bu güçleri ketleyecek olan setler, bariyerler ve cezalandırmalar. İnsan sesinin (ana) dil baskısı altında zapturapt altına alındığı toplumsal ve kültürel yaşamda kelekler gibi pırrr diye uçup gitmek bir hayaldır.

Steven Connor, insanın sesini dilin ve sözcüklerin dışında ele aldığı *Beyond Words* başlıklı kitabında içsel olandan dışsal olana geçişin görünür ifadesi olan dudakların vokal araçların en görünürü olmasına karşın konuşmayı biçimlendiren en son bedensel parça olduğuna dikkat çeker. Özellikle patlama sesi olarak sınıflandırılabilenecek seslerde bu dışsaldan içsele doğru yolculuğun ani ve hatta şiddetli olduğu gözlemlenir.²⁸ “Kelebek etkisi” denilen şey eğer, Amazon’da kanat çırpın bir kelebeğin yarattığı türbülansın binlerce kilometre uzakta, dünyanın bir ucunda kasırgaya dönüşebileceği fikriyse, Işık’ın bu terimi metaforik yeniden kullanımında nefesi sözle biçimlendiren dilin yokluğunda, ifade özgürlüğü ile sansür arasındaki karşıtlığı bertaraf edecek yeni bir insani dil arayışının gerekliliği devreye girer, çünkü “bir sözcük, herhangi bir sözcük, lirik ağıdı tadil eden biçimlendirilmiş ve durdurulmuş bir şey olduğu ölçüsünce aynı anda hem bir insan sesidir hem de sesin yarıp geçmesi gereken bir tür engel ya da yabancı bir bedendir.”²⁹ Kısık ya da yüksek volümlü olsun, patlayan bir ses, dil olan ile dil-olmayanın, ruhsal olan ile bedensel olanın kavuştuğu yerde vuku bulur. “Kelebek Etkisi”nde bir dip dalga gibi bedenlerinden yüzeye çıkan ‘puff’lar tarihsel boşluklara yerleşerek baskılanmış, kaybedilmiş ya da sessizleştirilmiş insan ve toplulukların bellek sesleri olarak okunabilir.

Gerçekte Işık’ın diğer sanatsal üretimlerine baktığımızda sanatçının belleğin sesinin kaydını tutmaya çalıştığı görülür. Kesif ve karanlık bir tarihsel gerçekliği ele aldığı “Kuyu” (2012) başlıklı video çalışmasında sanatçıyı sarp ve ıssız bir doğada yürürken görürüz. Planladığı yere vardığında aradığının dibi görünmez bir kuyu olduğunu anlarız. Işık, kara kaplı defteri elinde, 1915 Ermeni Tehciri sırasında Ermenilerin atıldığı rivayet edilen Diyarbakır’a yaklaşık yüz kilometre uzaklıktaki bir kuyuya eğilip teker teker listesini çıkardığı Ermenice isimleri okumaya başladığında tarihin ve coğrafyanın yuttuğu bu isimler kuyunun kendi akustiği içinde birkaç saniye sonra değişmiş ve dönüşmüş sesler, daha doğrusu yankılar olarak geri gelir.

28 Steven Connor, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, Reaktion Books: Londra, 2014, s. 128.

29 *Age*, s. 142.



Berat Işık, “Kuyu”, 2012,
videodan görüntü, 2012

Hayaletler yaratan bir ulusun hayaletleriyle iletişime geçmeye yeltenen sanatçı kuyuya ödünç olarak kendi sesini atmıştır, yankı olarak da olsa “öteki’ni, “öteki”nin sesini geri getirmeye dönük etik bir eylemdir gerçekleştirdiği. Belleğin sesi en çok yankılıdır ve bir yankıda vücut bulur. Sesin bir enerji, bir güç formu olduğunu, öyle bir form ki kendini doğrudan form olarak zorla yürürlüğe soktuğunu kanıtlar bize.³⁰ Bu minvalde sanatçı “Dancer in The Dark” (Karanlıkta Dansçı, 2003) başlıklı videosunda kamerasını bir kuyuya yöneltmekten çok kameranın kendisini bir kuyuya çevirir. Videonun zifiri karanlığı içinden duyulan talepkar bir ses doğrudan kameranın dışına, yani seyircisine seslenmektedir:

Hey, beni görmüyor musun?
Buradayım
Karşımda duruyorum
Buradayım
Hey sana söylüyorum...

Işık, yokluğun içinden sessizliği yaparak beliren sesin güçlü çağrısına yoğunlaşmıştır bu kez. Kör karanlıkta(n) bize, izleyiciye doğrudan seslenen kişi sinirlenmiştir, serttir ve müsamahasız. Video dinlemenin politik ve performatif bir edim olduğunu ortaya koyar. “Kelebeklenme” dinleme ediminin etik yanına vurgu yapmayı gerektirecektir; Yunan mitolojisindeki Midas’ın

³⁰ Age., s. 143.

hikayesinde olduğu gibi. Midas'ın sırrını öğrenen berber kimselere açamadığı bu sırrın yüküyle toprağa bir delik açıp o deliğe doğru "Midas'ın kulakları eşek kulakları!" diye fısıldamış, ancak zamanla kazma vurduğu yerde biten otlar ve sazlar yel etikçe dile gelerek berberin sözlerini yankılamış, sırrı sır olmaktan çıkarmıştır. Kendisi görülme de sesini ve sözlerini varoluşunun kanıtı olarak devreye sokan bilinmez kişinin cümleleri karanlık bir kuyudan yankılanan sesler misali geçmişle şimdiyi, kendilikle "öteki"yi, yaşayanla ölüyü birbirine bağlayan bir form olarak duyup dinleyende cismanileşecek, sır sır olmaktan çıkacaktır. Doğrudan duyumla ilgili olan dinlemenin etiğinin çok net bir biçimde orada bulunan bir varoluştan (metafizik felsefenin dayandığı mevcudiyet ilkesi) makul ya da anlamlı olmaktan (*logos*) çok, hatta ona karşı, rezonanstan geçtiği ortaya konmuş ve ifadesini bulmuş olur. Dinleme edimine odaklanan Nancy görme ile dinleme arasındaki temel farkın altını şöyle çizer:

Bakış açısından, özne kendisine geri yönlendirilir. Dinleme açısından, öznenin atıfta bulunduğu veya geri gönderme yaptığı bir bakıma kendisidir. [...] görsel olan eğilimsel olarak mimetiktir ve sesli olan eğilimsel olarak meteksistir (yani, katılımla, paylaşım ya da taşımayla ilgilidir) ki bu durum iki eğilimin kesişmediği anlamına gelmez.³¹

Gerçek rezonans yankılamak ve yankılanmakla ilgilidir. Körülüğün bizzat kendiliğin bir defosu olduğunun ifşasıyla sırt çevrilmez ve kulak tıkanamaz bir ötekiliğin dinlemeyle ortaya çıkıyor olması meselesi metaforik başlığıyla "Dancer in the Dark"ın temel meselesidir: bir körebe oyununun insaniyet yok-sunu toplumsallığında güçlüye/ebeye kafa tutan özne yalnızca kendi yoksanan özneleştirilmesini değil aynı zamanda yokluğun ve sessizliğin girdabına düşürülmüş canlı-ölü insanların da sesi olur, duyulsun ya da duyulmasın onların çağrısına da ses verir.

Rüzgarın üflediği sesler dışında dalgalar da sesleri taşır. Işık'ın bu kez Midas'ın değil de Sirenler'in hikayesini akla getiren "Neredeyse Vardık" (2016) başlıklı video çalışmasında, gerçekleştirdiği gemi seyahati üzerinden göçü ve sürgünü dilin belleği üzerinden yeniden düşünerek belleğin sesini ve şarkısını geri çağırmaya girişir. Işık, bir Kuzey Avrupa seyahati esnasında Baltık denizini geçerken yurt bildiği yeri terk etmek zorunda bırakılmanın ne menem

31 Nancy, *Listening*, s. 10.

bir iş olduğunu düşünmüştür. 1976 yılında yargılanıp Türkiye’den ayrılmak zorunda bırakılan ve İsveç’e göç eden Kürt yazar Mehmed Uzun’un belki de benzer bir deniz yolculuğu yaptığı düşüncesi zihnine yerleşmiştir. Videoda biz de Işık’ın baktığı yer olan geminin güvertesinden ortadan ikiye yarılıyormuş gibi görünen deli bir maviliğe bakıyoruzdur.



Berat Işık, “Neredeyse Vardık”, videodan görüntü, 2016

Denizin bir yanı dalgalarla köpürürken diğer yanı sakin dalgaların ritmiyle akmaktadır. Lefebvre ve Régulier, dalgaların ritimlerinin denizine göre farklılaştığını yazmışlardı. Akdeniz’le bir okyanusun dalgalarının biçimleri birbirine benzemez. Bir dalgayı izleyince onun oluşumuna katkıda bulunan karmaşık öğeleri ve onun doğurduğu karmaşık süreçlerle olguları birlikte düşünmemiz gerekir. Yinelenen dalgaların biri bir diğerine tam olarak benzemez ve bu (kültürel) farklılıkları ve çeşitlilikleri anlamak için önem arz eder. Ayrıca tıpkı dalgalar gibi beden de ritimleri, farklı ve farklılaşan ritimleri vardır.³² Coğrafya ve kültür bu ritimsel farklılaşmaları belirler ve etkiler. İki ayrı deniz, iki ayrı dalganın taşıdığı manzara tarih ve köken arayışının insanın dilsel ve bedensel dünyasında yarattığı açmazları ve sonu gelmez çatışmaları simgelemektedir.

Denizde seyreden geminin yarattığı denizin sularının dalgalanıp köpürmesini izlerken, bu dalgaların ritmine eşlik eden ve artık anlaşılmasız kılınmış tek tek ses

32 Lefebvre, *Rhythmanalysis*, s. 88.

parçacıkları kesik kesik gelir kulaklarımıza. Işık'ın gemi güvertesinden kaydettiği dramatik görüntülere eşlik eden anlaşılmasa bu ses parçacıkları Uzun tarafından yazılan “*Destana Egîdeki*” (Yiğitlik Destanı) başlıklı şiirin Kürt müzisyen ve şarkıcı Ciwan Haco tarafından seslendirilen on dördüncü ve son bölümünden alınmıştır. Ancak şiirin sözleri ve müzik anlaşılamayacak ölçüde deforme edilmiştir. Bu boğuk sesler, Türkiye’deki yargı sürecinde askeri savcının “Kürtçe diye bir dilin olmadığı” şeklindeki kurumsal baskısının dile ve bedene basınç olarak işlediğinin ifadesidir. Suda boğulmak gibi midir artık yaşamak ve de konuşmak?

*ba, azman, herd, stêrk, roj, ewr, baran, derd, gul,
dawet, evîn, dayik, zarok, ken, girî, heval, rext, stran,
xew, tarî, bahar, av, çiya, gelî, çem, hêjîr, berû, çav,
dev, por, evîn, dayik, xwişk, bira, gund, heval, zozan, dinya, evîn, hevî,
dinya, evîn, dayik, hevî, dinya, hêvî evîn...*

rüzgar, gökyüzü, yer, yıldız, güneş, bulut, yağmur, dert, gül, düğün,
aşk, anne, çocuk, gülüş, ağlayış, yoldaş, fişeklik, türkü,
uyku, karanlık, bahar, su, dağ, vadi, ırmak, incir, palamut,
göz, ağız, aşk, anne, kızkardeş, erkek kardeş, köy, yoldaş, yayla,
dünya, aşk, umut, dünya, aşk, anne, umut, dünya, umut, aşk....³³

Görüntülere bakıp kesik kesik gelen boğuk sesi dinlerken yola çıkmış, hatta denize düşmüş gibi hissederiz. Gemi ilerlemiyor da yerinde sayıyor gibidir. Yerlerin ve ritimlerin çeşitliliği, dillerin ve bedenlerin başkalığı bir kalemde mi çizilip sınırlanmıştır böyle? Varılacak liman çoktan kayıp gibidir. Sürekli bir şimdi geçmiş de ve geleceği de mavi bir kuyuda çoktan yutmuş gibidir. Baskı görmüş bedenler ve susturulmuş diller bir dip akıntısı gibi kültürel ve toplumsal bilinçdışımıza vurmaktadır. Sirenlerin rehberliğinde tarihten önceye ve dilden-sonraya geri gideriz. Böylece görmenin ve dinlemenin etik ve estetiğinde ortaklaşan izleyiciler/dinleyiciler olarak Giorgio Agamben’i yankıarcasına bilginin ve düşüncenin en önce müzikal olduğunu yaşar ve yaşatırız.

Agamben, metafizik felsefenin dile yaptığı vurguyu ve ona verdiği ayrıcalığı sorguladığı *What is Philosophy?* başlıklı kitabında dilin ne insanın icadı ne de kutsal bir hediye olduğunu, ama bununla birlikte doğa ile kültür arasındaki

33 Mehmed Uzun, *Mırına Egîdeki*, Rohani: Diyarbakır, 2013. Alıntılanan şiir kitabın arka kapağında yer almaktadır.

bir alanda konumlandığını belirtir. Mevcudiyetle dilin, dünyayla konuşmadiminin, ontoloji ile mantığın (*onto-logical*) sıkıca örüldüğü bir gelenekte insanı dilden bağımsız olarak yeniden düşünmeye girişir Agamben.³⁴ Dışarıya atılan dil, insan sesinde *fonem* (ses birimi), harfler ve heceler olarak yeniden belirir ve dil analizi sesin artikülasyonu ile çakışır bir hale gelir. İnsan sesinin müziğe—“müzik” teriminin kökeni *muse*’lere dayanır—yaklaştığı yer ya da doğrudan akustik ve müzikal olduğu yer, dilin baskısından kurtulduğu yerdir.³⁵ Bu durumda müziğin ve şarkı söylemenin rezonansı dilden önceye, tarihtense sonraya aittir, yani sözden ve sözcelemeden çözülen bedensel ses kendi fazlalık ve artığıyla bir “artık-yaldız”dır, *logos*tan da *patos*dan da öte bir dil-olmayanır. Ciwan Haco’nun etkileyici ve güzel sesi bir “artık-yaldız” olarak dil-olmayanın alanına girip sözcüklerin ve seslerin anlamlı akışı bu kez Berat Işık tarafından kesintiye uğratıldığında müziğin ve şarkı söylemenin gerçek bir politik eylem olduğunu bir kere daha düşünürüz. Sesin belleği belleğin sesi olmuş, kelebek misali sınırsız bir dil, özgür bir beden arayışının sürekliliği rezonans(ını) öyle ya da böyle bulmaya girişmiştir. İzleyiciyi aktif, eleştirel bir dinleyiciye çeviren “Neredeyse Vardık” belleğin sesini sesin belleğine ilmekleyerek kelebekleneceği güne kadar sesi geleceğe düğümlemiştir.

Sonuç olarak, görsel-işitsel sanat çalışmalarını kültürel bellek çerçevesinde ele almaya çalıştığım bu yazıda tartışmamı kültürel bellek çalışmalarının şu temel yaklaşımına dayandırdım: bellek sadece geçmiş anlamakla değil, geçmiş zamanla şimdiki zaman arasında görünür-görünmez, duyulur duyulmaz bağlantı noktalarını kurmakla da ilgilidir. Bu yaklaşım adalet fikri temelinde gelecek zaman kipini de içinde barındırır.

Bu yazının sınırları içinde görünür ile görünmez, geçmiş ile şimdi, orası ile burası, ses ile sessizlik arasında izleyicisi/dinleyicisiyle birlikte icrada bulunan ses-nesneleri, “artık-yaldız”lı nesneler olarak kendi tarihlerine içkin mekânsal ve zamansal çatlaklardan sızan öteki diller ve bedenler aracılığıyla (kültürel) müziğin gerçekte ne olduğunu ve (toplumsal) hakikatin nerede bulunduğunu yeniden düşünmemize olanak verirler; bizi tarih, gelenek, coğrafya, kimlik gibi yerleşik kategorileri bertaraf eden belleğin müziğini dinlemeye, bu müziği şimdide sese ve söze dökmeye sevk ederler.

34 Giorgio Agamben, *What is Philosophy?* çev. Lorenzo Chiesa Stanford University Press: Stanford, 2018, s. 5.

35 *Age*., s. 97-107.

Kaynakça

- Abraham, Nicolas ve Torok, Maria, "Secrets and Posterity: The Theory of the Transgenerational Phantom," *The Shell and the Kernel*, ed. Nicholas Rand, University of Chicago Press: Londra, 1994.
- Agamben, Giorgio, *What is Philosophy?*, çev. Lorenzo Chiesa, Stanford University Press: Stanford, 2018.
- Baykal, Emre, "Her kim ki bu odaya girer..."; içinde: *Füsun Onur: Aynadan İçeri/Through the Looking Glass* (sergi kataloğu) Arter: İstanbul 2014.
- Brehm, Margri, *Füsun Onur: Dikkatli Gözler İçin/Füsun Onur: For Careful Eyes*, Alm. çev. Barış Tut, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.
- Connor, Steven, *Beyond Words: Sobs, Hums, Stutters and other Vocalizations*, Reaktion Books: Londra, 2014.
- Dün Bugün İstanbul /Past Present İstanbul* (sergi kataloğu), Sakıp Sabancı Müzesi, 2021.
- Germano Celant, "Embracing the Senses" *Art or Sound* (Sergi Kataloğu), Fondazione Prada: Venedik, 2014.
- Fleckner, Uwe, "İnsanın ıstırap hazinesi insanlığın mülkü haline gelir': Sarkis, Warburg ve Sanatta Toplumsal Bellek", *Uwe Fleckner ve Sarkis: Mnemosyne'in Hazine Sandıkları: Platon'dan Derrida'ya Bellek Kuramı Üzerine Metinler*, Umur Yayınları: İstanbul, 2017.
- Foucault, Michel, "Of Other Spaces", *Diacritics*, Bahar, 1986.
- Howes, David, *Empire of the Senses: The Sensual Cultural Reader*, Berg: Oxford ve New York, 2005.
- Howes, David, *The Sensory Studies Manifesto: Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*, University of Toronto Press: Toronto, 2022.
- Le Breton, David, *Sensing the World: An Anthropology of the Senses*, Routledge: New York ve Londra, 2017.
- Lefebvre, Henri, *Rhythmanalysis: Space, Time and Everyday Life*, çev. Stuart Elden ve Gerald Moore, Bloomsbury: Londra New Delhi, New York ve Sydney 2013.
- Madra, Beral, *10 Sanatçı 10 İş: C Sergi Kataloğu*, 1992.
- Nancy, Jean-Luc, *Listening* çev. Charlotte Mandell Fordham, University Press: New York, 2007.
- Onur, Füsun, *Aynadan İçeri* (sergi kataloğu), Arter: İstanbul, 2014
- Onur, Füsun, Mudo Maçka Sanat Galerisi sergi broşürü, 4 Ocak 2000.
- Onur, Füsun, 'Resim Heykel Sorunları', *Politika*, 29 Mayıs 1976.
- Rancière, Jacques, *The Emancipated Spectator*, çev. Gregory Elliott Verso: Londra ve New York, 2009.
- "Sarkis'ten Beaubourg'a Senfonik Sergi", *Cumhuriyet*, 12 Şubat 2010 http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/diger/119500/Sarkis_ten_Beaubourg_a_Senfonik_Sergi_.html (Erişim Tarihi: 17 Aralık 2022).
- Saybaşı, Nermin, *Mıknatıs-Ses: Rezonans ve Sanatın Politikası*, Metis: İstanbul, 2020.
- Schafer, R. Murray, *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*, Destiny Books: Rochester Vermont, 1994 [1977].
- Spitzer, Leo, "Back Through The Future: Nostalgic Memory and Critical Memory in a Refuge from Nazism"; içinde: *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present* ed. Mieke Bal-Jonathan Crewe ve Leo Spitzer, Dartmouth College, University Press of New England: Hanover ve Londra, 1999.
- Uzun, Mehmed, *Mırnı Egideki*, Rohani: Diyarbakır, 2013.
- Voegelin, Salomé *Listening Noise and Silence: Towards a Philosophy of Sound Art*, Bloomsbury: Londra New Delhi New York ve Sdney, 2010.
- Zizek, Slavoj, "I Hear You with My Eyes'; or, The Invisible Master", Renata Saleci ve Slavoj Zizek ed, *Gaze and Voice as Love Objects*, Duke University Press: Durham ve Londra, 1996.

Yaşadığımız yüzyılın en çok tartışılan eylemlerinden biri: “İtaat etmemek”

Fransız felsefeci Frédéric Gros bu kitabında ekonomik boyun eğiştten toplum sözleşmesine, siyasi kabullenmeden vicdani redde, Diogenes’ten Thoreau’ya, Antigone’dan La Boétie’ye, Foucault’dan Arendt’e bireysel ya da toplumsal itaatsizliğin felsefi kökenlerini inceliyor.

Yazarın sık sık ele aldığı edebi ve felsefi metinlerden beslenen bu düşünsel yol alışı, tarihin her aşamasında yer almış itaatsizlik, umudun yanından bir adım bile uzaklaşmıyor. *İtaat Etmemek*, gösteriştten uzak, yaşanmışlıkların olgunluğunu taşıyan, kısa ama yoğun bir çalışma.

İtaat Etmemek

Frédéric Gros

Çeviren: Zeynep Büşra Bölükbaşı

Cogito, 168 s.



Çocuk Düşüncesi

Cogito / Sayı: 108

Cogito'dan / Çocuk Düşüncesi Yeni Perspektifler / Nancy Fraser - Mine Yıldırım: Covid Krizi, İklim Krizi – Yamyam Kapitalizm Krizi **Dosya:** **Çocuk Düşüncesi /** Sarah Hannan: Çocuk Olmak Çocuklar İçin Neden Kötü Bir Şeydir • Seran Demiral: Çocukluk Konumunu Politik Bir Pratik Olarak Düşünmek **Söyleşi:** Aksu Bora - Seval Binici - Seran Demiral - Aylın Dikmen - Zeynep Kılıç - Zeynep B. Erdiller Yatmaz: Çocuklardan Taraf Olmak: Çocuk Düşmanlığına Karşı Çocukizm • David K. Kennedy: Çocuk ve Postmodern Öznellik • Gert Biesta: Cahil Hocalara Aldanma: Özgürleştirici Eğitimde Öğretmenin Rolü **Söyleşi:** Seran Demiral - Aren Haşar - Arzu İbişi Temelli - Gamze Keskin - Özge Özdemir: Eğitimdeki Kısıtları ve İmkânları “Çocuklar için Felsefe”yle Düşünmek • Kevser Yıldırım: Çocuklarla Felsefe ve “Hikâye Anlatıcısı” Benjamin • Claude Lévi-Strauss: Yaratıcı Çocuk Üzerine Gecikmiş Bir Kelam • Mehmet Barış Albayrak: Kapsayıcı Eğitim Felsefesi Üzerine Bir Deneme • Caitlin Howlett: Neoliberalizm, Eleştirel Pedagoji ve Çocuk • Edie Conekin-Tooze: Little Rock Olayı: Hannah Arendt’in Çocukluk ve Eğitim Siyaseti **Geçen Sayıdakiler /** Hınç • Yazarlar Hakkında

80’li yıllar Türkiye’sinin ritmi üzerinde şarkılar, türküler mırıldanan sazlı cazlı bir sözlük

“Yaprak döker bir yanımız” – 80’li
Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük
dönemin müzikleri üzerinden sosyal
hayatı ele alıyor. 1980’li yıllar,
o dönemin gazete, dergi, kitap,
plak, kaset, televizyon yayınlarının
rehberliğinde dile geliyor.

Acısız Arabesk’ten Züğürt Ağa’ya,
Ahmet Kaya’dan Müjde Ar’a,
Madonna’dan Michael Jackson’a,
Mazhar Fuat Özkan’dan Sezen
Aksu’ya pek çok sanatçı ve
eserin yanı sıra sosyal, siyasal,
kültürel gelişmeleri de bu kitapta
okumak mümkün: video ve
walkman çılgınlığı, nostalji salgını,
breakdance, heavy metal, “E.T.”,
“The Wall” ve “Dünyayı Kurtaran
Adam” filmleri, “Firuze”, “Maskeli
Balo” ve “Mavi Mavi” şarkıları,
Kenan Evren, Turgut Özal,
demokrasiye geçiş döneminin
sancıları...

80’li Yıllarda Türkiye: Sazlı Cazlı Sözlük
“Yaprak Döker Bir Yanımız”
Derya Bengi
Tarih, 400 s.



Yazarlar Hakkında

Aylin Kuryel: Boğaziçi Üniversitesi Psikoloji Bölümü'nde lisansını tamamladı. Yüksek lisans ve doktorasını Amsterdam Üniversitesi Kültürel Analiz (ASCA) programında, milliyetçilik(ler) ve imaj politikaları üzerine yaptı. Amsterdam Üniversitesi'nde akademisyen olarak çalışıyor. *Cultural Activism: Practices, Dilemmas and Possibilities* (Rodopi Press, 2011), *Küresel Ayaklanmalar Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim Yayınları, 2015) *Türkiye'de Yahudi Olmak: Bir Deneyim Sözlüğü* (İletişim Yayınları, 2017) ve *Sıkıntı Var: Sıkıntı Üzerine Denemeler* kitaplarının derleyenlerindendir. Belgeselleri arasında *Ulysses Çevirmek* (2023), *Bir Savunma* (2021), *Balkon ve Bizim Rüyalar* (2020), *CemileSezgin* (2020), *Baştan Başa* (2018), *Hoşgeldin Lenin* (2016) ve *Image Acts* (2015) vardır.

Begüm Özden Fırat: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde öğretim üyesidir. Lisans eğitimini Ankara Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde, yüksek lisansını ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı, doktora derecesini Amsterdam Üniversitesi, Amsterdam School for Cultural Analysis programından aldı. Kent ve kültür sosyolojisi, görsel kültür çalışmaları ve toplumsal hareketler alanlarında çalışmaktadır. *Commitment and Complicity in Cultural Theory and Practice* (Palgrave/Macmillan, 2009), *Cultural Activism: Practices, Dilemmas, Possibilities* (Rodopi, 2011) ve *Küresel Ayaklanma Çağında Direniş ve Estetik* (İletişim, 2015) kitaplarının editörlerindendir. *Encounters with the Ottoman Miniature Contemporary Readings of an Imperial Art* adlı kitabı 2015'te I.B. Tauris tarafından yayınlanmıştır. "Hoşgeldin Lenin" (2016) ve "Boşluk" (2020) adlı belgesellerin yönetmenlerindendir.

Burcu Yaşin: Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı müzikoloji bölümünde yüksek lisans çalışmalarını tamamlamıştır. Yaşin, doktora çalışmalarına Concordia Üniversitesi (Montreal) beşerî bilimler programında devam etmektedir. Doktora projesinde kent çalışmaları, duyuşal antropoloji, ses çalışmaları ve popüler müzik çalışmaları ekseninde kent politikaları ve müzik ilişkisine odaklanan Yaşin, 2021 yılından beri Center for Sensory Studies (Duyuşal Çalışmalar Merkezi), SenseLab (Duyu Laboratuvarı), GEM Lab'in aktif üyesidir. Yaşin, Concordia Üniversitesi Center for Sensory Studies bünyesinde gerçekleşen Explorations in Sensory Design (Duyuşal Tasarımda Keşifler) projesinde araştırma asistanı olarak görev yapmaktadır.

Ceren Lordoğlu: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nden lisans, ODTÜ Sosyoloji Bölümü'nden yüksek lisans, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Şehir ve Bölge Planlama Bölümü'nden doktora derecelerini aldı. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi'nde Kadın Araştırmaları Merkezi'nde ve Sosyoloji Bölümü'nde öğretim görevlisi olarak çalışıyor. Feminist coğrafya, toplumsal cinsiyet ve mekân çalışmalarına yönelik araştırmalar yürütüyor, dersler veriyor. *İstanbul'da Bekar Kadın Olmak* adlı kitabı 2018'de İletişim Yayınları tarafından yayınlanan Lordoğlu, son dönemde “ev”i çok boyutlu ele alma çabasında çeşitli sosyal araştırmalar yürütüyor. 2023 yılında TÜBİTAK Uluslararası Doktora Sonrası Araştırma bursuyla Liverpool Üniversitesi'nde konuk araştırmacı olarak Liverpool'da yaşayan Türkiye'li göçmenlerin evleri üzerine bir araştırma gerçekleştirmektedir.

Çisel Karacebe: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji lisans programının ardından İstanbul Bilgi Üniversitesi Felsefe ve Toplumsal Düşünce yüksek lisans programına başladı. Yüksek lisans eğitimi süresince gündelik işitsel deneyimlerini esas alarak ses, müzik ve gürültü gibi kavramlar üzerine düşünmeye başladı ve İstanbul'un Balat bölgesinde şehir sesleri ve aidiyet hissi arasındaki ilişkiyi incelediği bir tez yazdı. Şu an ses çalışmaları ve üretimlerine farklı projeler kapsamında devam ediyor ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji bölümü doktora programında eğitimini sürdürüyor.

Derya Ülker: İstanbul'da yaşayan bir sanatçıdır ve Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi GSF Temel Eğitim Bölümü'nde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Ankara Üniversitesi Hukuk Fakültesi (2002) ve Anadolu Üniversitesi GSF Resim Bölümünden (2008) mezun olmuş, yüksek lisansını “Mekân Yanılsamasından Resim Yüzeyine Espas” (2014) başlıklı teziyle ve sanatta yeterlik

programını “Çokluk Kavramının Resimdeki Hareket Bağlamında İncelenmesi” (2019) başlıklı eser metni çalışmasıyla tamamlamıştır. Çok sayıda sergi, çalıştay ve projede resimleri ve üretimleriyle yer almıştır. Çalışmaları ve yazıları, insan yoğunluklarına, kalabalıkların mekânla ve birbirleriyle kurdukları ilişkiye odaklanır. Çokluklara ait görüntülerin oluşturduğu imge dağarcığından yola çıkarak yeni biçimler, ağı yapılar üzerine düşünür. Bu yapının içinde dolaşımda olan özneler ile bedensel, politik ve kültürel nesnelere ilgi duyar.

Ege Akdemir: 2017 yılında Boğaziçi Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nden mezun oldu. Ses ve iktidar ilişkisini 2019 Feminist Gece Yürüyüşü üzerinden incelediği tezi ile yüksek lisansını aynı üniversite ve bölümde tamamladı. Yüksek lisans eğitimi boyunca bölümde araştırma görevlisi olarak çalıştı. İlgi alanları olan ses, toplumsal cinsiyet, duygu sosyolojisi, temsiliyet ve öznellik üzerine düşünmeye, yazmaya ve dinlemeye devam ediyor.

Evrin Hikmet Öğüt: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Etnomüzikoloji Anabilim Dalında öğretim üyesidir. Etnomüzikoloji doktorasını, İstanbul Teknik Üniversitesi Müzikte İleri Araştırmalar Merkezi’nde (MIAM) “Music in Transit: Musical Practices of the Chaldean Iraqi Migrants in Istanbul” başlıklı doktora tezi ile tamamladı. 2015-2019 yıllarında İstanbul’da Suriyeli müzisyenlerin müzik pratiklerine odaklandı. 2021 yılında TÜBİTAK Uluslararası Doktora Sonrası Araştırma bursuyla New York City Üniversitesi’nde konuk araştırmacı olarak New York’ta Arap müziği üzerine bir araştırma yürüttü. 2022 yılında International Council for Traditional Music (ICTM) En İyi Makale ödülünü kazandı. *Etnomüzikoloji: Kültürler ve Müzikler* kitabının ve MSGSÜ Sosyal Bilimler Dergisi’nin “Sesli Düşünmek” başlıklı sayısının editörlerindendir.

Merve Şen: Lisansını Boğaziçi Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı ile Batı Dilleri ve Edebiyatları bölümlerinde, yüksek lisansını da aynı üniversitenin İngiliz Edebiyatı programında tamamladı. Penn State Üniversitesi Karşılaştırmalı Edebiyat ve Görsel Çalışmalar programlarında doktora öğrencisi.

Nermin Saybaşı: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sanat Tarihi Bölümü’nde öğretim üyesidir. Saybaşı, Londra Üniversitesi Goldsmiths College’ın Görsel Kültürler Bölümü’nden doktora derecesini aldı. Fulbright bursu ile gittiği Columbia Üniversitesi’nin School of Arts bünyesinde misafir öğretim üyesi olarak çalışmalarını sürdürdü. Araştırma alanı; güncel sanat ve

eleştirel kuram bağlamında görünürlüğün rejiminde görünürlükler/görünmezlikler sorunsalları, ses kültürü, mobilite ve karşı-coğrafyalar, şebeke-kültürde kentsel mekân ve göçtür. Ulusal ve uluslar arası kitaplarda bölümleri, akademik dergi ve kataloglarda makaleleri yayımlanmaktadır. Saybaşı'nın *Sınırlar ve Hayaletler: Görsel Kültürde Göç Hareketleri* (Metis, 2011), *Sanat Sahada: Görsel Kültür Çalışmalarında Etnografik Bilgi* (Metis, 2017) ve *Mıknatıs-Ses:Rezonans ve Sanatın Politikası* (2020) başlıklı üç kitabı bulunmaktadır.

Özlem Güçlü: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü öğretim üyesidir. Film ve medya çalışmaları, eleştirel insan-sonrası teori ve eleştirel hayvan çalışmaları alanlarında dersler vermektedir. Doktorasını School of Oriental and African Studies, University of London, Medya ve Film Çalışmaları Merkezi'nde; yüksek lisansını Central European University, Cinsiyet Çalışmaları Bölümü'nde; lisansını Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyoloji Bölümü'nde tamamladı. Türkiye sineması, sinemada temsilin politikası gibi çalışma alanlarının yanı sıra, uzun bir süredir film çalışmaları ve hayvan çalışmaları kesişimine büyük ilgi ve heyecan duyuyor. Bu alanlarda yurt içi ve yurt dışında çeşitli dergi ve derleme kitaplarda yayınlanan çalışmalarının yanı sıra, *Female Silences, Turkey's Crises: Gender, Nation and Past in the New Cinema of Turkey* (2016) adlı kitabın yazarı; *Queer Tahayyül* (2013) adlı kitabın derleyenlerindendir. Elif Akçalı ve Cüneyt Çakırlar'la birlikte yazdığı son kitabı *Mustang: Translating Willful Youth* 2022 yılının sonunda yayınlanmıştır. Dodi ve yenigelen Limon'la aynı evi ve yaşamı paylaşmaktadır.

100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası bugüne değen üçüncü cildiyle tamamlanıyor: "Yollar Bize Memleket"

Özal'lı yıllar, koalisyonlar, medyada ansiklopedi savaşları, "Şıkıdım" dan "Halimiz Duman"a yeni müziğin portresi, nostaljinin Türkçesi, özel TV ve radyoların fiyakası, yerli dizi uyarlığı, Ayasofya'nın dizi filmlik macerası, Emek Sineması, Gezi Parkı, deprem yıkıntıları, Ankara'nın Bağları, geyik muhabbetleri, çekyatlar, çikita muzlar, gulu gulu dansı, bohem takılmak, Vitrinde Yaşamak, Pop Çağı Ateşi, Uykudan Önce, dünün mirasıyla yarına kalan arasındaki denge...

100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası'nın son cildi 1980-2023 arasının izlerini sürüyor. Toplumsal dinamikleri popüler kültürün abecesiyle işliyor.

100. Yılında Cumhuriyet'in Popüler Kültür Haritası 3 (1980-2023)
"Yollar Bize Memleket"
Derya Bengi, Erdir Zat
Özel Dizi, 400 s.

